



université de bretagne
occidentale

UNIVERSITE
BRETAGNE
LOIRE



THÈSE EN COTUTELLE
UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE
Spécialité : Littératures françaises
École Doctorale 506 Arts, Lettres et Langues
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Spécialité : Littératures de Langue française
Département de Littératures de Langue française

présentée par

Kevin Saliou

Préparée à la Faculté Victor Segalen (Brest) et à
la Faculté des Études Supérieures (Montréal)

Thèse soutenue à Brest le 16 mars 2018
devant un jury composé de :

Anthony Glinoyer (rapporteur)
Professeur à l'Université de Sherbrooke

Véronique Léonard
Professeur à l'Université de Bretagne occidentale

Yann Mortelette (directeur de thèse)
Professeur à l'Université de Bretagne occidentale

Michel Pierssens (directeur de thèse)
Professeur à l'Université de Montréal

Arnaud Sales (rapporteur)
Professeur à l'Université de Montréal

Jean-Luc Steinmetz
Professeur à l'Université de Nantes

La Réception de Lautréamont de 1870 à 1917

Université de Bretagne occidentale

Université de Montréal

La Réception de Lautréamont de 1870 à 1917

Tome I

par

Kevin Saliou

Directeurs : Yann Mortelette et Michel Pierssens

Jury :

Anthony Glinoeur

Véronique Léonard

Yann Mortelette

Michel Pierssens

Arnaud Sales

Jean-Luc Steinmetz

École doctorale Arts, langues et
littérature de la Faculté Victor Segalen
de Brest

Département des Littératures de langue
française de l'Université de Montréal

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur ès lettres

Dépôt : décembre 2017

Soutenance à Brest le 16 mars 2018

© Kevin Saliou, 2017.

Remerciements

À mes directeurs de recherche, Yann Mortelette et Michel Pierssens, pour leur présence, leurs conseils et leurs encouragements.

À Anthony Glinoer, Véronique Léonard, Arnaud Sales et Jean-Luc Steinmetz, pour avoir accepté de faire partie de mon jury.

À Marie-France et Jean de Palacio, pour leur bienveillance et leurs précieux conseils.

À Sylvain-Christian David, Jean-Paul Goujon, Jean-Pierre Lassalle, Éric Nicolas et Éric Walbecq, pour les échanges, toujours très stimulants, sur Isidore Ducasse et son œuvre.

Aux Amis, passées, présents et futurs d'Isidore Ducasse,

À Siméon, pour son amitié et son aide.

À Lucile, pour son amitié fidèle et précieuse.

À ma famille, pour son soutien indéfectible, à Kyra et Odile, pour leur présence à mes côtés,

Et à Allison, pour tout.

Introduction

Pendant presque un siècle, Lautréamont fut un écrivain sans visage, un météore qui avait traversé l'espace littéraire français de 1868 à 1870, le temps de laisser deux œuvres complexes et mystérieuses. Génie précoce, souvent comparé à Rimbaud dont il fut le contemporain, il incarna la révolte adolescente. De génération en génération, ses œuvres furent débattues, tandis que lui-même faisait l'objet de récupérations littéraires. Ainsi se constitua un mythe de Lautréamont, comme il y eut un mythe de Rimbaud, mis en lumière par Étiemble¹. La vérité sur le « cas Lautréamont » s'est perdue sous des « inflations verbales² » successives. Ces trente dernières années cependant, la recherche biographique a largement progressé grâce aux *Cahiers Lautréamont* ; aujourd'hui, il est possible de se faire une idée de l'individu qu'il a réellement été. Le mythe de Lautréamont, qui fascina tant de lecteurs, persiste : la figure flamboyante du comte de Lautréamont est plus remarquable que celle du jeune homme discret et taciturne qui se cache sous ce pseudonyme.

Le mot *mythe* renvoie à la réception de l'œuvre de Rimbaud, telle qu'Étiemble l'a étudiée, mettant en évidence ce qu'il a qualifié d'« affection de l'imaginaire collectif³ ». Le critique part du constat que, dans les représentations communément admises de la vie et de l'œuvre de Rimbaud, le mythe, la fable et le mensonge ont pris le dessus sur la vérité au point que la mort du poète ardennais a été sanctifiée, puis mythifiée :

Tout mythe naît d'une imposture, que soutiennent à l'occasion deux ou trois jeux de mots ; mettre à nu l'imposture, démonter le mécanisme verbal par quoi le mot devient fable, c'était d'un seul coup détruire à jamais le mensonge de l'erreur, restituer à Rimbaud sa force percutante, favoriser enfin, par la diffusion de la vérité historique, l'extension d'une influence que ne pouvait que gêner la légende⁴.

Dans le cas de Rimbaud, l'imposture est intentionnelle, puisque Isabelle Rimbaud et Paternie Berrichon ont voulu créer de toutes pièces une hagiographie du poète. L'entreprise d'Étiemble vise donc à débarrasser la légende rimbaldienne de ses aspects inventés afin de restituer au lectorat une image plus exacte. Lautréamont a connu un sort similaire, bien qu'il n'ait pas eu d'hagiographes aussi directement impliqués. Aujourd'hui, les découvertes biographiques ont permis de mettre à mal ces

¹ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 2 : *Structures du Mythe*, Paris, Gallimard, 1952, 504 p.

² Philippe Sollers, « La Science de Lautréamont », *Critique* n° 245, octobre 1967. Article recueilli dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1968, p. 139-190. Ce texte est également repris dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 572-589.

³ René Étiemble, *op. cit.* p. 54.

⁴ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 1 : *Genèse du mythe, 1869-1949 : bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, Paris, Gallimard, 1952. Deuxième édition revue et augmentée, 1968, p. 16.

impostures. Le mythe subsiste auprès du grand public, mais il est aussi le témoignage d'une lecture à une époque donnée. Étiemble regroupe plusieurs définitions du terme qui mettent l'accent sur le sacré : le mythe est d'abord une « légende en relation avec le monde surnaturel et qui se traduit en actes par des rites⁵ » ; il est également un synonyme de mensonge ou d'idée fausse. On retrouve ces deux aspects dans le mythe de Rimbaud, comme dans le mythe de Lautréamont : la falsification biographique d'une part, la sacralisation d'autre part. Étudier le mythe de Lautréamont, c'est recenser les erreurs, les fausses interprétations, les fantasmes qui contribuent à la construction d'une image fort éloignée du vrai Isidore Ducasse. Avec le temps, les efforts fournis aboutissent à la création d'une légende capable de résister aux démentis parce qu'elle saisit l'imaginaire avec plus de force. Le mythe n'est plus l'affabulation d'un seul, mais une création collective. Protéiforme, parfois contradictoire, sa plasticité lui permet de s'adapter avec souplesse à chaque nouveau lectorat par des effets de déformations successives.

La survivance du mythe de Lautréamont tient au mystère qui continue d'entourer les intentions de l'auteur : quand bien même on saurait quelles étaient ses lectures et ses fréquentations, on ignorerait encore ce qu'il a voulu faire. Hormis le mince corpus de textes qu'il publia ou tenta de publier, il ne reste, de la correspondance de Ducasse, que sept lettres susceptibles de nous éclairer sur son projet. Le reste de ses affaires reposerait, comme les spécialistes se plaisent à le penser, dans une malle perdue. La dernière découverte manuscrite fut la révélation, en 1998, de deux ex-dono figurant sur des exemplaires des *Poésies*⁶. Treize ans auparavant, une lettre de l'écrivain à Victor Hugo avait été découverte⁷. Le corpus ducassien ne se renouvelle guère. Plutôt que d'entreprendre une autre lecture de l'œuvre, nous voudrions l'aborder du point de vue de sa réception. Avant que le surréalisme ne s'empare de Lautréamont pour l'ériger en héraut, les *Chants de Maldoror* – et, dans une moindre mesure, les *Poésies* – avaient déjà circulé pendant près de cinquante ans et rencontré plusieurs publics. Cette première réception de l'œuvre a été peu analysée.

Deux études furent pourtant consacrées à la période précédant le surréalisme. La première, celle de Maurice Saillet⁸, parut d'abord sous forme d'articles dans *Les Lettres nouvelles* en 1954 :

⁵ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 2, *op. cit.* p. 43. Étiemble reprend ici la définition d'Arnold Van Gennep dans *La Formation des légendes*, Paris, Flammarion, 1910, p. 30.

⁶ Jean-Jacques Lefrère, « Deux ex-donos inconnus d'Isidore Ducasse : les exemplaires des *Poésies* d'Eugène Loudun », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LI-LII, 2^e semestre 1999, p. 13-27.

⁷ François Chapon et Jacqueline Lafargue, « Une lettre de Lautréamont à Victor Hugo », *Le Bulletin du bibliophile*, n°1, 1983, p. 13-22. Cette lettre avait été découverte lors d'un inventaire dans la maison de Guernesey, à l'intérieur des exemplaires envoyés à Victor Hugo par l'auteur. Tous ces documents se trouvent aujourd'hui à la maison de Victor Hugo, place des Vosges à Paris.

⁸ Maurice Saillet, « Les Inventeurs de Maldoror », *Les Lettres nouvelles*, n° 14-17, avril 1954, p. 563-584, mai 1954, p. 743-758, juin 1954, p. 897-912, juillet 1954, p. 113-119. Articles recueillis dans *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 160 p.

Parmi les légendes qui brouillent les perspectives de l'histoire littéraire, il n'en est pas de plus tenace – ni de moins naïve au demeurant – que celle qui fait naître la réputation d'Isidore Ducasse aux alentours de 1920, et en attribue tout le mérite aux fondateurs du surréalisme.⁹

L'objectif de Maurice Saillet était double : révéler un aspect méconnu de la fortune de l'œuvre de Lautréamont tout en déconstruisant le mythe. Les surréalistes n'étaient pas les « inventeurs de Maldoror ». Ses articles étaient l'occasion de porter une charge contre André Breton et ses amis : quel meilleur moyen que de les déposséder de leur maître ? Les découvertes de Maurice Saillet sont magistrales, et son travail, qui a été actualisé, conserve toute sa pertinence. Présentée en dix chapitres, l'étude propose un panorama de la diffusion de l'œuvre dans les milieux symbolistes et décadents de la France, de la Belgique et de l'Amérique latine. Dans la lignée de ce travail, le Belge Frans De Haes entreprit d'écrire une *Histoire d'une renommée et état de la question*¹⁰. Son ouvrage propose une approche similaire, jusqu'aux années 1970. L'auteur revient sur des oublis de Maurice Saillet et met à jour les connaissances sur le sujet. Il justifie ainsi son projet :

La longue étude de M. Saillet, la seule jusqu'à présent à aborder le problème dans son ensemble, montre, sans aucun doute, comment les *Chants de Maldoror* et les *Poésies*, avant de devenir les bannières du mouvement surréaliste, ont été arrachés à l'oubli grâce à certaines personnalités qui en avaient flairé l'intérêt. Mais elle est fort décousue dans sa présentation et çà et là incomplète. D'autres articles ont, certes, examiné de plus près tel ou tel facteur de la première découverte de l'œuvre ; il n'existe cependant aucune étude qui envisage le problème de façon systématique et exhaustive¹¹.

Comme toute étude proposant un état des lieux, le livre de Frans De Haes allait être à son tour complété par des trouvailles plus récentes. Un an plus tard, en 1971, Michel Philip proposa, sous le titre *Lectures de Lautréamont*¹², une anthologie commentée de textes sur Lautréamont, éclairant ainsi cette réception par des extraits assez longs et peu connus, sans prétention à l'exhaustivité.

Ces trois ouvrages ont eu le mérite de mettre en lumière la réception d'un texte, preuves à l'appui. Mais aucun ne s'est interrogé sur les spécificités du mythe de Lautréamont et sur la manière dont il s'est constitué. Étiemble suggérait dans son *Mythe de Rimbaud*¹³ que, si peu d'auteurs se prêtent aussi bien que Rimbaud à la déformation par le mythe, Lautréamont est certainement l'un de ceux pour qui le phénomène est aisément observable, et l'étude du mythe auquel il a donné lieu semble tout à fait justifiée. Le mythe de Lautréamont s'élabore par une stratification progressive. Comme Rimbaud, Lautréamont est un de ces auteurs qui dérangent parce que son œuvre se prête à des lectures plurielles et contradictoires : elle est le sujet de débats passionnés et de tentatives de récupération. Mais, contrairement à Rimbaud, très vite encensé par une partie des littérateurs de la

⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰ Frans De Haes, *Images de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, 260 p.

¹¹ *Ibid.* p. 52.

¹² Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971, 272 p.

¹³ Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 2, *op. cit.*

fin du XIX^e siècle et élevé au rang de grand poète, Lautréamont gêne, il fait débat, il divise. On ne saurait donc se contenter de faire la liste de ses lecteurs sans interroger de plus près la façon dont ils ont reçu son œuvre.

En 1970, Pierre Belisle soutint, sous la direction de Marc Angenot, à l'Université McGill de Montréal, un mémoire de maîtrise intitulé *La Personne mythique du comte de Lautréamont*¹⁴. C'est, à notre connaissance, la seule approche systématique du mythe de Lautréamont. Mais cette étude a maintenant près d'un demi-siècle et la connaissance que l'on a aujourd'hui de Ducasse nous permet d'approfondir la réflexion. Par ailleurs, elle contient des erreurs et des approximations. Elle s'intéresse à l'évolution des représentations ducassiennes en un siècle, depuis les premiers lecteurs jusqu'aux plus récents travaux de l'époque, ceux de Philippe Sollers et de Marcelin Pleynet. Mais c'est une approche thématique, qui aborde une à une les différentes facettes du mythe – le plus souvent, d'ailleurs, le mythe surréaliste.

La méthode de Pierre Belisle est judicieuse. Après avoir constaté combien il est difficile de se représenter le vrai visage d'Isidore Ducasse, il propose de déconstruire les images mythiques qui font désormais partie intégrante de sa biographie. Il passe en revue les différents aspects de cette construction – la relation avec François Ducasse, le piano et le café, le goût pour les mathématiques, le révolutionnaire, la mort suspecte – afin de rétablir une vision plus juste. Belisle affirme que le mythe n'est pas simplement une explication fautive, mais aussi une représentation plus ample et nécessaire. La création mythique est une tentation à laquelle personne ne résiste, qui ne vise pas seulement à compenser un vide, mais à interpréter et à inscrire ainsi l'œuvre dans une réalité historique et littéraire. Contribuer au mythe, c'est continuer à faire vivre l'œuvre en tant que création et fantasme. Au terme de sa recherche, Pierre Belisle montre que la prolifération des fables autour de la figure du poète permet de différer la connaissance que l'on peut avoir de son œuvre. Pour qui lui confère une valeur sacrée, il importe de tenir le « Livre » à l'écart des gloses et de ne pas le livrer aux porcs, comme l'écrit André Breton lors de la sortie, en 1925, du *Disque vert*¹⁵. Il y a en effet, dans les commentaires sur l'œuvre de Ducasse, une manière de l'aborder sans en parler, une façon de dire la très haute valeur sans gloser le contenu. Cette mise à distance s'effectue très tôt, dès les premières lectures, et trahit une difficulté à saisir l'objet littéraire.

Pierre Belisle définit le mythe comme « l'ensemble des déformations, inventions ou faussetés diverses se rapportant à la biographie d'Isidore Ducasse ». Il nuance aussitôt : « Mais il est plus encore. Il apparaît comme la mise en branle de ces éléments. Dynamique, il se donne une tâche. Il est

¹⁴ Pierre Belisle, *La Personne mythique du comte de Lautréamont*, mémoire de maîtrise dactylographié dirigé par Marc Angenot, McGill University, 1970, 146 p.

¹⁵ André Breton, « Réponse », *Le Disque vert*, numéro spécial *Le Cas Lautréamont*, 1925, p. 90-91.

organisation en vue d'une tentative d'explication d'un phénomène, ici les *Chants de Maldoror*¹⁶. » Le mythe possède sa propre logique ; il tente de construire une image. Pierre Belisle présente chaque élément du mythe et le déconstruit en s'appuyant sur des arguments d'ordre biographique ou rationnel, puis il se demande ce que l'invention d'un tel mythe peut apporter à la figure du comte. Dans sa conclusion, il revient sur la notion de mythe et insiste sur son aspect dynamique et cumulatif : la construction « est intentionnelle. Non point seulement déploiement de fantaisies, le mythe est effort, tension, visée¹⁷. » On peut émettre des réserves sur ce point : il n'y a pas toujours une instance qui vise à ériger le mythe intentionnellement. Au contraire, celui-ci est le plus souvent une construction qui échappe au contrôle, à l'image des rumeurs que l'on cherche à étouffer et qui continuent à se propager. Néanmoins, il fonctionne aussi comme une tautologie et comme une pétition de principe : le mythe modèle Ducasse à l'image de son œuvre pour faire ensuite parler l'œuvre au regard de l'image du poète. On pourrait alors comparer le fonctionnement du mythe au cercle herméneutique présenté par Jean Starobinski dans *L'Interprète et son cercle* ; il s'agit de faire coïncider le texte et la pensée, le texte devenant la preuve de ce que l'on avance :

Ne l'oublions pas, c'est au service de l'exégèse religieuse qu'est apparue l'interprétation : il fallait ramener tous les récits légendaires, tous les événements historiques, à ne signifier que les décrets d'une même Providence, son cheminement mystérieusement assuré, frayant pour toutes choses la voie du sens et du salut. Interpréter est devenu une activité indispensable à partir du moment où une foi unique et exclusive n'a voulu voir dans le monde, dans l'histoire, dans les textes, rien d'autre que ses propres preuves, ses préfigurations, ses tribulations, ses triomphes¹⁸.

Ce « système de miroirs¹⁹ » ne fait que repousser la confrontation avec l'œuvre. Le mythe cherche les éléments dans le texte qui lui permettront de se fortifier et de s'élaborer en une construction qui s'auto-justifie. Contrairement au mythe de Rimbaud, pour lequel on disposait de témoignages de personnes ayant connu le poète, celui de Lautréamont s'élabore avant tout sur les textes et fait coïncider l'ethos du poète et sa réalité biographique en un tout cohérent.

Notre but est différent de celui de Pierre Belisle : nous voudrions étudier la circulation d'un livre et l'impact qu'il a pu avoir sur des générations successives de lecteurs, en mettant l'accent sur ce qui a précédé l'engouement des surréalistes. Il ne suffira pas non plus de conclure qu'il y eut un Lautréamont symboliste ou décadent comme il y eut un Lautréamont surréaliste : il y eut des Lautréamont symbolistes et décadents. C'est une image multiple qui se construit, une sorte de kaléidoscope qui réfracte des images déformées d'une œuvre et d'un auteur. Ces représentations évoluent au cours des quarante-huit ans qui séparent le moment où Isidore Ducasse commence à

¹⁶ Pierre Belisle, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸ Jean Starobinski, « L'Interprète et son cercle », dans *L'Œil vivant*, t.II. *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 164.

¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

diffuser ses textes de 1917, année de l'entrée sur la scène littéraire du trio formé par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault, futurs fondateurs du surréalisme. Les premiers lecteurs, qui poussent parfois leur goût pour Lautréamont jusqu'au culte, pallient l'absence d'auteur : Lautréamont est un jeune homme mystérieux dont on sait peu de chose, à peine le nom véritable, et dont on ignore même le visage. En ce sens, il est encore plus énigmatique que Rimbaud. Il faut alors lui inventer des visages, esquisser de lui des portraits saisissants qui rendront compte de l'ampleur de l'œuvre, de sa bizarrerie, de son style barbare mais aussi de sa grandeur. Qu'il soit iconographique ou textuel, le portrait fictif de Lautréamont est un exercice appelé à connaître une grande fortune. Il reflète la vision que l'on se fait de l'auteur. Ce sont ces représentations successives, réalistes ou fantasmées, que nous voudrions interroger.

Ces images sont tantôt individuelles, fruit d'un esprit qui s'échauffe à la lecture de *Maldoror*, tantôt sociales. L'œuvre circule de cénacle en cénacle et ces phénomènes de réception collective vécus de manière unanime ou parfois, au contraire, de manière contradictoire, peuvent être observés. La sociologie nous permettra de mettre en lumière les réseaux sociaux dans lesquels l'œuvre est présente et de cartographier, dans le champ littéraire de l'époque, les groupes pour lesquels *Maldoror* compte. Les témoignages sur l'ampleur de la diffusion de Lautréamont, en particulier pendant la période symboliste, sont contradictoires. Gide affirme dans la préface du *Disque vert* que « l'influence de Lautréamont au XIX^e siècle a été à peu près nulle²⁰ », et Paul Dermée ajoute que « nul, jadis, ne sentit Lautréamont près de son cœur²¹ ». Mais Albert Boissière explique au contraire : « Nous étions au Quartier plus de quatre-vingts rimeurs, sur la galère symboliste, à savoir par cœur *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse²². » Ces propos forment un contraste singulier avec ceux d'Édouard Dujardin : « Pendant toute la période symboliste, je n'ai pas entendu prononcer une seule fois le nom de Lautréamont et, comme je ne vivais aucunement en sauvage, j'ai tout lieu de croire qu'il était aussi inconnu à mes camarades qu'à moi-même²³. » Aussi faut-il se pencher sur cette circulation souterraine du livre.

Frans De Haes remarque que « les grands ouvrages sur le symbolisme, comme ceux de MM. Guy Michaud et Michel Décaudin, ne font guère état de la présence de Lautréamont dans certains milieux littéraires d'alors²⁴ », comme si son influence avait été nulle. Pourtant, dès 1936, lorsque la Bibliothèque Nationale organisa une exposition pour le cinquantième anniversaire du mouvement symboliste, elle plaça sans plus d'explication Lautréamont parmi les précurseurs de ce mouvement²⁵.

²⁰ André Gide, « Préface », *Le Disque vert*, *op. cit.* p. 3.

²¹ Paul Dermée, « Opinion », *ibid.*, p. 48.

²² Albert Boissière, *Le Collier du roi nègre*, Pau, Garet-Haristoy, chez le bibliophile Cazalis, 1929, p. 15.

²³ Édouard Dujardin, « Opinion », *Le Disque vert*, *op. cit.* p. 97.

²⁴ Frans de Haes, *op. cit.* p. 52.

²⁵ *Cinquantième anniversaire du Symbolisme*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale, 1936, 253 p.

Faut-il y voir une influence des surréalistes alors triomphants ? Maurice Saillet note que la réponse de Gustave Kahn à l'enquête de Jules Huret est révélatrice des changements qui se produisent à ce moment-là dans le paysage littéraire : évoquant Rimbaud, il le qualifie de « très grand poète qu'on oublie et que Lautréamont remplace d'une façon très insuffisante²⁶ ». Cette opinion indique que l'intérêt porté à Isidore Ducasse et à son œuvre au début des années 1890 allait croissant et qu'il devenait un événement littéraire au moins aussi important qu'Arthur Rimbaud, dont le mythe était en train de se constituer. Les inquiétudes de Gustave Kahn n'avaient cependant pas lieu d'être : trente-cinq ans plus tard, les derniers symbolistes portaient sur le Montevidéen un jugement beaucoup plus tiède. La présence de Lautréamont en cette fin de siècle reste ambiguë, difficile à bien cerner et, comme l'écrit Frans De Haes, nullement comparable à celle de Rimbaud :

[Lautréamont] a toujours suscité un grand enthousiasme parmi les révolutionnaires : du surréalisme à *Tel Quel*, les textes de Ducasse ont incarné, sous des éclairages bien différents, le type d'une écriture nouvelle et libératrice. En revanche, pour la critique que l'on pourrait appeler traditionnelle, Lautréamont représente un cas inclassable et souvent gênant. S'il n'est pas ignoré, il est souvent accueilli avec réserve et même avec quelque irritation²⁷.

En 1925, ce jugement radical de Jean Hytier nie tout apport de Lautréamont au symbolisme :

On parle d'une influence de Lautréamont. Mais sur qui ? en quoi ? Son livre capital, à peine lu, au chevet de personne, basse mixture romantique, ne saurait être un modèle, ni même un exemple. Ce qui n'a pas de style ne se retient pas. L'œuvre de Lautréamont ne nous apporte rien. Elle est sans valeur poétique et humaine. [...] L'homme, que Lautréamont a oublié, ne va pas tarder à le lui rendre²⁸.

Un autre phénomène à étudier est celui de la transmission des modèles littéraires d'une génération à une autre. En plus de la circulation de l'œuvre sur le plan synchronique, il faut prendre en considération son évolution sur le plan diachronique. *Les Chants de Maldoror* ne connaissent pas une diffusion égale pendant un demi-siècle : à des périodes où l'œuvre ne circule pas, comme la longue éclipse entre 1870 et 1884, s'opposent d'autres moments où elle attire l'attention de la presse littéraire, par exemple vers 1890, au moment de la réédition Genonceaux, et d'autres enfin où son influence est souterraine, comme chez Alfred Jarry, tout au long de la dernière décennie du siècle, alors qu'on se désintéresse de Lautréamont. Les passages de relais d'une génération littéraire à l'autre, sont une explication possible de cet intérêt contrasté : les auteurs qui s'emparent du devant de la scène commencent souvent par rejeter les valeurs et les idoles de leurs prédécesseurs. Mais il faudra revenir en détail sur cette notion de génération littéraire, dont la définition est problématique, et se demander si elle correspond à une réalité tangible.

²⁶ Jules Huret, « M. Gustave Kahn », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1891, p. 402.

²⁷ Frans de Haes, *op. cit.* p. VII.

²⁸ Jean Hytier, « Sincérité et impuissance à propos de Lautréamont », *Le Disque vert, op. cit.* p. 14.

Notre étude suivra un axe chronologique et abordera les différents moments de la première réception de Ducasse. Une première partie sera consacrée aux années 1868-1870, au cours desquelles le jeune homme compose et publie ses écrits. La biographie de l'auteur rend possible la reconstitution d'une partie de son réseau social, et nous pouvons ainsi porter un regard nouveau sur ses stratégies pour obtenir la reconnaissance de ses contemporains. La seconde partie abordera la redécouverte des *Chants de Maldoror* par les auteurs de la revue *La Jeune Belgique*, puis par leurs correspondants français. Il s'agit du premier foyer des lecteurs posthumes de Ducasse. Parce que c'est un groupe littéraire, l'outil sociologique permet de cartographier le milieu des Lettres belges et de mettre en lumière plusieurs foyers de lecteurs. À ces considérations sur le groupe viennent s'ajouter des études sur quelques lecteurs marqués par leur lecture : le Belge Iwan Gilkin, et les trois dramaturges de Gand, Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe, qui écrivirent chacun une pièce dont le sujet a pu être inspiré par la lecture des *Chants de Maldoror*. La troisième partie s'intéressera aux années 1890 à 1895, c'est-à-dire à la diffusion de l'œuvre de Ducasse en France. Celle-ci se fait d'abord grâce à Léon Bloy, qui s'engage dans une querelle avec l'éditeur Léon Genonceaux pour la primauté de la redécouverte de Lautréamont. Après la réédition de Genonceaux en 1890, *Les Chants de Maldoror* commencent à circuler dans les cercles symbolistes. Une cartographie du réseau des lecteurs mettra en évidence des groupes pour qui Lautréamont comptait particulièrement, le plus notoire étant celui du *Mercur de France* animé par Alfred Vallette. C'est dans cette revue que Remy de Gourmont, Alfred Jarry et Rachilde œuvrent pour une reconnaissance de l'auteur en réaffirmant sans relâche son intérêt au moins égal à celui de Rimbaud, sinon supérieur. Mais on trouve aussi des lecteurs plus discrets, d'autres plus réticents, et d'autres encore franchement hostiles. C'est le moment où les qualités de *Maldoror* sont débattues, et le livre parfois rejeté, quand ce ne sont pas le silence et la gêne qui ostracisent l'auteur ou l'œuvre. Il faudra comprendre les raisons de ce rejet en le comparant à la reconnaissance progressive qu'acquiert Rimbaud.

De 1895 à 1916, Lautréamont retombe dans l'oubli, sauf pour quelques lecteurs. Notre quatrième partie cherchera à comprendre ce désintérêt lié à l'effondrement d'une vision du monde finisécularisé, et montrera que cet oubli n'est pas total. Déjà apparaît une nouvelle génération, porteuse de modernité, annonciatrice des avant-gardes qui feront de Lautréamont l'un de leurs mentors. Esprit nouveau, futurisme, dadaïsme : ces trois mouvements ont tous prêté attention à l'œuvre d'Isidore Ducasse. Quatre ans avant qu'il ne resurgisse aux yeux du public grâce aux efforts de Paul Fort et de Valery Larbaud, Lautréamont a pourtant inspiré un livre étrange, *Térandros*, étonnant pastiche que l'on doit à un lecteur isolé, Gabriel Julliot de La Morandière. Enfin, 1917 constituera la date à laquelle nous arrêterons notre étude : c'est le moment où Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault entrent avec fracas dans le monde des Lettres pour procéder à ce que Blaise Cendrars a qualifié de

véritable « mise sous séquestre²⁹» de Lautréamont. Cette déification marque la deuxième phase de la réception de l'auteur, la période surréaliste.

Nous avons choisi de circonscrire notre étude à la réception francophone de l'œuvre de Lautréamont. Avant 1917, c'est principalement la France et la Belgique qui façonnent le mythe d'Isidore Ducasse tout en diffusant ses écrits. Les autres pays européens héritent d'une représentation façonnée par les premiers lecteurs. La circulation internationale est par ailleurs assez restreinte : les traductions sont tardives, souvent partielles, et seuls quelques rares lecteurs des autres pays d'Europe ont connaissance du texte. En revanche, il n'en va pas de même en Amérique latine, où Isidore Ducasse effectue, grâce à Ruben Dario, un retour au pays remarqué. L'influence de Lautréamont sur la poésie moderniste dans la région du Rio de la Plata est étonnante, puisqu'il occupe dès lors une place bien plus importante qu'en France. Mais cette facette de l'auteur est un autre mythe, plus exotique, enrichi des légendes venues se greffer sur la biographie du poète, enjolivant ses années d'enfance afin de lui donner une grandeur surhumaine. Les frères Guillot-Muñoz ont recueilli les témoignages de Montevidéens sur Lautréamont. Ils rapportent ce mot d'Hector B., patron d'un club de la ville uruguayenne où se trouvait affiché un portrait (imaginaire) de Ducasse : « Je constate combien le mythe peut avoir plus de force et, jusqu'à un certain point, de pouvoir de conviction que la réalité³⁰. » Nous aborderons brièvement ce mythe sud-américain en conclusion, mais nous en réservons l'étude dans un travail futur, de même que celle de la réception internationale de l'œuvre.

À travers les différents moments et lieux de sa réception, Lautréamont se transforme, il est relu, commenté, réinterprété et souvent détourné. Réfléchissant sur les éléments constitutifs de cette mythification, Aleksander Labuda conclut :

L'image suggestive d'un Prométhée fou qu'il apporte, constitue la première pièce à verser dans le dossier « mythe de Lautréamont », comparable à celui que René Étiemble avait rassemblé à propos de Rimbaud. [...] Prises ensemble, ces images forment une sorte de grand récit mythique, dont elles ne constituent que les variantes, et qui s'alimente auprès de trois sources principales : les textes de Ducasse ; une topique d'origine platonicienne ou romantique concernant la personne de l'artiste (folie divine ou non, prophète, poète maudit, etc.), les données biographiques vraies ou inventées. Ces trois sources : Texte, topique de l'Auteur, Vie, sont elles-mêmes des instances (autorités) mythiques qui assurent la crédibilité du mythe lautréamontien particulier, et, en dernière instance, son bon fonctionnement³¹.

Suivant l'analyse d'Aleksander Labuda, nous reconstituerons, étape par étape, le grand récit mythique qui fait office de paratexte aux *Chants de Maldoror* et prépare sa réception.

²⁹ Cité par Maurice Sallet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 24. La source n'est pas donnée et n'a pu être retrouvée.

³⁰ Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, complétés par François Caradec avec une iconographie par Albano Rodriguez, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1972, p. 56.

³¹ Aleksander Labuda, *Lectures des Chants de Maldoror*, Wrocław, Universitas Wroclaviensis, 1977, p. 20.

Première partie

Réception anthume de l'œuvre de Lautréamont (1868-1870)

Chapitre I

Pour une représentation d'Isidore Ducasse

Dans son article « La Fausse Vie d'Isidore Ducasse³² », Jean-Jacques Lefrère présente une antibiographie de Lautréamont. Il recense, non les faits connus et avérés, mais les mythes et les légendes qui viennent donner à la vie terne de l'écrivain une couleur chatoyante. Il part du postulat que, même si l'on connaît mieux désormais la vie d'Isidore Ducasse, on ne sait rien de plus à son sujet que les faits biographiques avérés et la personnalité du poète demeure mystérieuse. L'affirmation est ironique venant de la part de l'auteur d'une importante biographie de Lautréamont³³, mais elle permet de recentrer l'intérêt sur la légende de Lautréamont tissée par ses lecteurs successifs – les derniers en date, les membres de *Tel Quel*, Marcelin Pleynet en tête, ayant tout fait pour effacer les traces de l'auteur derrière l'ombre du scripteur. Or, cette légende n'est pas dénuée d'intérêt : elle donne, pour qui découvre les *Chants de Maldoror*, du sel à la lecture d'une œuvre atypique et déconcertante.

Lautréamont, écrivain fantôme

À la fin du XIX^e siècle, les informations biographiques sur Ducasse étaient minces et peu accessibles. Un lecteur de 1890 – Léon-Paul Fargue ou Alfred Jarry par exemple – découvrait d'abord l'œuvre par sa réputation sulfureuse et le mystère qui entourait la figure du poète y contribuait grandement. Valery Larbaud insiste sur le caractère confidentiel de cette lecture qu'il fit sur les bancs du lycée : « Nous ne savions pas que Lautréamont avait, en dehors de Remy de Gourmont, quelques fidèles – alors aussi obscurs que lui – au *Mercur de France* : André Gide par exemple³⁴. » Il y revient

³² Jean-Jacques Lefrère, « La Fausse Vie d'Isidore Ducasse », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, Paris, Éditions Du Lérot, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, 2002, p.11-15.

³³ Id., *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998, 686 p.

³⁴ Valery Larbaud, « *Lautréamont et Laforgue* par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz », *La Nouvelle Revue française* n°148, janvier 1926, p. 114.

à plusieurs reprises par allusions et confirme combien la découverte des *Chants de Maldoror* était liée au plaisir de braver un interdit : « Nos éducateurs nous persécutaient parce que nous lisions *Maldoror*, les *Complaintes* et les *Moralités*³⁵. » Larbaud décrit l'œuvre comme « un de nos petits classiques » et « un des livres excitateurs » et ajoute : « Il suffit qu'ils aient été le livre extraordinaire qu'un collégien bon latiniste cache au plus profond de son pupitre ; l'œuvre de fou, dont on ne sait pas si on doit rire ou se scandaliser, mais dont la leçon est claire et utile : tout dire et tout oser³⁶. » Et dans *Le Gouverneur de Kerguelen*, interrogé sur ses livres les plus chers, il évoque la forte impression produite par l'œuvre de Lautréamont sur son imagination : « Un classique de demain sans doute, et qui fut, après avoir surpris et scandalisé ma toute première adolescence, un de mes vingt-cinq ou trente livres de chevet [...] de mes seize à mes dix-huit ans³⁷. »

Larbaud associe le livre de Lautréamont au scandale et à la subversion. Sa lecture est un interdit et il faut du courage pour l'entreprendre puisqu'elle ne laisse pas intact son lecteur. Cette idée est exprimée par l'auteur lui-même dès le début des *Chants* :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger³⁸.

Ce mythe du livre maudit appartient à la légende de Lautréamont, même si l'on ne saurait accuser Larbaud, au regard de ses travaux sur Isidore Ducasse, de trop la fortifier. Quelle était cette représentation dominante pour les *happy few* de 1890 ? Comment se représentaient-ils l'auteur fantôme Isidore Ducasse, ce comte sans portrait ni biographie ?

L'antibiographie de Jean-Jacques Lefrère résume les différents aspects du mythe de Lautréamont. Le poète naquit en 1846 à Montevideo, en Uruguay, pendant le siège sanglant de la ville. En 1843, le tyrannique gouverneur argentin Juan Manuel de Rosas assiège la capitale uruguayenne afin de rétablir son allié le général Oribe, destitué par les partisans démocrates de Fructuoso Rivera. La ville se trouve ainsi encerclée par l'ennemi et cette situation durera jusqu'en 1851. Cette atmosphère de guerre et de mort n'aurait pas manqué d'imprégner fortement l'imaginaire d'Isidore Ducasse, qui devait d'ailleurs mourir dans une autre capitale assiégée, Paris. Sa mère mourut très jeune dans des circonstances mystérieuses : certains biographes allaient bien vite conclure au

³⁵ Id., *ibid.*, p. 114.

³⁶ Id., « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, p. 148.

³⁷ Id., « Le Gouverneur de Kerguelen », *Aux couleurs de Rome*, Paris, Gallimard, 1938, p. 170.

³⁸ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin avec une préface de Jean-Marie-Gustave Le Clézio, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 17. Nous avons choisi cette édition de référence car elle reprend le texte de l'édition de 1869 avec ses coquilles et ses bizarreries orthographiques.

suicide³⁹. L'absence de la mère aurait également eu un impact durable sur l'enfance d'Isidore, élevé par un père souvent présenté comme monstrueux. Ancien instituteur, François Ducasse, qui travaillait au Consulat de France, fut au mieux un père absent, pris par son travail et par son ambition, au pire un mauvais père. Lorsqu'il vécut à Montevideo en pleine *Guerra Grande*, on rapporte maintes anecdotes qui lui donnèrent l'occasion de se confronter au spectacle de la mort et de la souffrance. Ainsi, comme pour Rimbaud pendant la Commune de Paris, on raconte qu'il fut aperçu sur les barricades, le fusil à la main, alors qu'il n'avait pas dix ans⁴⁰. Isidore est un enfant étrange : les propos que l'on colporte sur ses premières années concourent à faire de lui un génie précoce, mais aussi, de manière inquiétante, un individu sadique attiré par le spectacle de la cruauté. En somme, il est une incarnation de Maldoror.

Isidore Ducasse s'installa à Paris en 1867, après avoir passé huit années à Tarbes, puis à Pau pour faire ses classes. Son père le destinait à préparer l'École Polytechnique. C'est le moment qu'il choisit pour se rebeller contre l'autorité paternelle : il refusa les appuis que les amis de son père pouvaient constituer, rejeta radicalement la classe bourgeoise dont il était issu et se plongea corps et âme dans une vie de bohème, en espérant vivre de sa plume. Il vécut dans la pauvreté, bataillant avec François Ducasse qui menaçait de lui couper les vivres s'il ne remettait pas un peu d'ordre dans sa vie. Il fréquentait les cafés, les maisons d'édition et les prostituées. On lui prête une rencontre avec Verlaine⁴¹ et une relation avec une femme rousse de petite vertu. Après la publication des *Chants de Maldoror*, les relations d'Isidore Ducasse avec son père se dégradèrent encore plus. C'était le moment où le Second Empire touchait à sa fin. Isidore aurait très mal supporté d'être le fils d'un haut fonctionnaire de l'État et il aurait radicalisé sa révolte en devenant un orateur de talent dans les clubs révolutionnaires. La Commune éclata et les pistes se brouillent. Le poète aurait été sur les barricades. Pour d'autres, devenu fou, il aurait été enfermé dans un cabanon où il serait décédé sans aucun secours. D'autres encore pensent qu'il serait mort de faim dans la plus grande misère ou d'une trop grande absorption de belladone, qu'il prenait pour stimuler ses visions poétiques. D'autres rapportent à mots couverts qu'on aurait fait disparaître le jeune homme, devenu trop gênant pour les autorités. Cette mort mystérieuse (« Sans autres renseignements », indique de manière laconique l'acte de décès⁴²) marquerait, selon la légende uruguayenne, le début d'une malédiction appelée à frapper ceux

³⁹ Enrique Pichon-Rivière, « Notas para la biografía de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870) », *La Nación*, 14 avril 1946, recueilli dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 156-157.

⁴⁰ Tous ces événements constituent le « mythe uruguayen » de Lautréamont sur lequel nous reviendrons en conclusion.

⁴¹ Ce propos est rapporté par Alvaro Guillot-Muñoz, qui écrit que « le poète bilingue Paul Minelly, diplomate uruguayen à Bruxelles, a entendu des écrivains belges affirmer que Lautréamont et Verlaine s'étaient liés d'une étroite amitié. Les recherches de Minelly en ce sens furent infructueuses. » *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p. 77.

⁴² Cet acte de décès fut enregistré et consigné dans le registre des décès de la mairie du neuvième arrondissement de Paris. Il fut signé par le logeur François Dupuis et par le garçon d'étage, Antoine Milleret.

qui, de près ou de loin, se mêlent de la figure du comte. Enfin, d'autres théories suggèrent qu'Isidore Ducasse aurait mis en scène sa mort avant de s'enfuir pour New York ou pour le Texas.

Jean-Jacques Lefrère conclut ce tour d'horizon des hypothèses biographiques sur le comte de Lautréamont sur une note nostalgique : il est vrai que ce récit, si invraisemblable soit-il, participe à la fascination qu'Isidore Ducasse peut susciter. Pendant près d'un siècle, il y eut ainsi un vide biographique qu'il s'agissait de combler et l'imaginaire fit souvent la majeure partie du travail, les lecteurs successifs d'Isidore Ducasse négligeant de distinguer leurs théories personnelles des faits avérés. Citant Leyla Perrone-Moises, Jean-Jacques Lefrère écrit : « La vie d'Isidore Ducasse, si on la connaissait dans le détail, resterait de toute façon très décevante comparée à son texte.⁴³ » Ce qui ressort en effet de ce « mythe », c'est une vision très romanesque de la vie de l'auteur qui n'est en fait qu'une projection de la tonalité de son œuvre sur sa vie. En réalité, ce qui a longtemps nourri cette image, c'est l'absence d'indices confirmant la présence de Ducasse dans la vie littéraire de son temps, qui confortait l'idée qu'il s'agissait d'un autre Rimbaud, un poète maudit oublié par Verlaine. On ne tarda pas à l'affubler de tous les lieux communs liés à cette représentation florissante de l'artiste : la misère, le refus de la compromission, la révolte, la vie sacrifiée au nom de l'art... Isidore Ducasse apparut dès lors comme un auteur marginal, isolé et incompris.

Ce que l'on sait d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont

Au lieu de cette image mythique, il est possible d'établir une représentation plus juste de la vie d'Isidore Ducasse. Le temps est loin où Robert Desnos pouvait écrire :

Sur Isidore Ducasse, on ne connaît que :

- Sa date de naissance,
- Sa date de décès,
- Quelques renseignements sur sa famille et ses années de lycée,
- Les *Chants de Maldoror*,
- Les *Poésies*,
- Quelques lettres, qui révèlent des préoccupations économiques et des préoccupations littéraires.

Rien d'autre.⁴⁴

⁴³ Jean-Jacques Lefrère, *ibid.* p.15.

⁴⁴ Robert Desnos, « Lautréamont », *Iman*, avril 1931, p. 98-99. L'article original étant en espagnol, nous en publions la traduction proposée par Jean-Jacques Lefrère dans *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont, op. cit.* p. 7.

La plus synthétique des biographies de Lautréamont est peut-être celle que Maurice Saillet écrit pour son édition de 1963, en prenant le parti d'apporter peu de faits nouveaux mais de retrancher tous ceux dont l'exactitude était discutable⁴⁵.

Né à Montevideo le 4 avril 1846, Isidore Lucien Ducasse est le fils de François Ducasse et de Célestine Jacquette Davezac. Ses parents s'étaient connus dans le Sud de la France, non loin de Tarbes, à Sarniguet où François Ducasse était instituteur. Le couple traversa l'Atlantique, comme de nombreux Béarnais et Bigourdans, afin de faire fortune en Uruguay. François Ducasse entra au Consulat de France, d'abord en qualité de commis. Montevideo était alors en guerre et subissait l'assaut des troupes du dictateur argentin Rosas. C'est dans ce contexte qu'Isidore Ducasse vit le jour. Il ne fut baptisé que dix-neuf mois après sa naissance et sa mère mourut quelques mois plus tard. On ne sait rien de l'enfance d'Isidore Ducasse. Pendant ces années, François Ducasse, fonctionnaire exemplaire, gravit les échelons jusqu'à occuper le poste de chancelier. En 1859, il envoya son fils en France, peut-être pour le protéger de la guerre qui n'avait toujours pas pris fin, sans doute aussi pour lui donner une solide éducation. Isidore Ducasse fut interne au Lycée Impérial de Tarbes jusqu'en 1862 ; c'était un élève moyen, mais appliqué, qui devait rattraper un retard de deux ans sur ses condisciples. À Tarbes, il eut pour correspondant Jean Dazet, un ami de son père avec le fils duquel il se lia d'une grande amitié : Georges Dazet sera mentionné dans *Les Chants de Maldoror* et sera l'un des dédicataires des *Poésies*. Au cours de l'année scolaire 1862-1863, Isidore Ducasse ne semble plus être inscrit dans un établissement scolaire, mais sa présence à Tarbes est attestée par son nom sur le registre des emprunts de la bibliothèque municipale, où il lit la *Revue des Deux Mondes*. Entre 1863 et 1865, il fut scolarisé au Lycée Impérial de Pau où il fit ses classes de rhétorique et de philosophie et obtint un baccalauréat ès lettres. Il y fit la connaissance de Gustave Hinstin, professeur de rhétorique, autre dédicataire des *Poésies*. En 1866, il tenta d'obtenir le baccalauréat ès sciences en suivant la classe de mathématiques élémentaires. S'il est avéré qu'il était inscrit sur la liste des élèves autorisés à concourir, on ignore quel fut le résultat.

Jusqu'à très récemment, on ne connaissait guère la façon dont Isidore Ducasse avait occupé les mois qui suivirent l'été de 1866, avant qu'il n'embarque pour l'Amérique du Sud en mai 1867. Sur le registre des passeports, il donne Tarbes comme ville de domicile et indique « Sans profession ». Daniele Bertacchi a retrouvé, en mars 2016, la conscription d'Isidore Ducasse sur un registre de la Garde nationale mobile à Tarbes⁴⁶. Sa carrière militaire reste encore mal connue, mais le jeune homme n'exerça peut-être pas longtemps, car il partit bientôt pour l'Uruguay. Après un voyage de

⁴⁵ Maurice Saillet, « Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits », *Œuvres complètes*, Le Livre de poche, 1963, p. 7-32.

⁴⁶ Daniele Bertacchi, « Isidore Ducasse, garde national mobile », *Cahiers Lautréamont numérique*, 16 mars 2016, <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2016/03/16/isidore-ducasse-garde-national-mobile-2/>

deux mois et demi, il débarqua à Buenos Aires et prit la route de Montevideo où il retrouva son père. On ne sait guère la raison de ce retour au pays natal, mais il fut sans doute question de l'avenir du jeune homme : quand il rentra en France, il s'installa à Paris afin d'embrasser la profession d'homme de lettres. Il s'établit dans un quartier qui n'était pas celui de la Bohème littéraire, mais qui était situé près de la Bourse et des grands boulevards : on y trouvait des théâtres et de nombreuses maisons d'édition. Pour un jeune homme soucieux de faire carrière dans les lettres, c'est un choix stratégique mais qui n'est pas à la portée de toutes les bourses⁴⁷. Ducasse n'a donc rien du poète miséreux que l'on a voulu voir en lui et il avait certainement convaincu son père, qui allait financer toutes ses publications, de lui laisser sa chance. Isidore semble avoir vécu confortablement. Ces informations nous éclairent sur les milieux qu'il souhaitait fréquenter.

Au cours de l'été de 1868, le jeune poète fit imprimer, à ses frais, le *Chant Premier* de *Maldoror*. L'œuvre fut mise en vente en novembre à la librairie du *Petit Journal* et chez Weil et Bloch. Ducasse en adressa une vingtaine d'exemplaires à des critiques, espérant obtenir ainsi quelque publicité. Une autre plaquette fut envoyée à Victor Hugo, accompagnée d'une lettre respectueuse mais étonnante. Malgré les efforts qu'il déploya, la publication de son œuvre passa inaperçue. Ducasse participa à un Concours poétique lancé par Évariste Carrance. Cet homme de lettres et surtout d'affaires était très actif dans la région de Bordeaux où il s'était spécialisé dans la production de recueils poétiques. Il organisait des concours ouverts aux amateurs : les jeunes auteurs envoyaient leurs poèmes et versaient une somme avec l'espoir d'emporter le concours. En réalité, il s'agissait d'une simple publication à compte d'auteur déguisée. Ducasse envoya une version légèrement remaniée du *Chant Premier* et paya une forte somme afin de la faire imprimer en entier. Cette publication ne rencontra pas beaucoup plus de succès que la précédente, mais Ducasse était déjà passé à autre chose : les négociations avec Albert Lacroix semblaient aboutir et les six *Chants de Maldoror* avaient trouvé un éditeur. C'était encore une publication à compte d'auteur. Ducasse versa une première partie de la somme, et le manuscrit fut envoyé à Bruxelles et imprimé au cours de l'été de 1869 avec pour nom d'auteur ce pseudonyme : « le comte de Lautréamont ».

Mais Isidore Ducasse dut subir une nouvelle déconvenue : au dernier moment, Albert Lacroix, probablement inquiet par la lecture de ce qu'il venait de faire imprimer, refusa de mettre l'ouvrage en vente. Il craignait certainement des problèmes avec la censure impériale, lui qui s'était déjà beaucoup compromis en soutenant Victor Hugo et le jeune Émile Zola. Afin d'offrir une seconde chance aux volumes imprimés, il mit l'auteur en contact avec un éditeur subversif exilé en Belgique

⁴⁷ On lira avec intérêt l'article de Christophe Charle, « Situation spatiale et position sociale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, p. 45-59, où il est démontré, à l'aide d'analyses sociologiques, combien le 9^e arrondissement était un choix stratégique judicieux pour tout auteur désireux de se faire connaître. Outre les théâtres, c'est aussi là qu'on trouve une grande concentration de revues à gros tirages.

et spécialisé dans les publications clandestines : Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur de Baudelaire. Une correspondance débuta qui devait aboutir à un accord, mais les négociations étaient longues et laborieuses. Ducasse continua cependant d'écrire et il entreprit de se reconverter et de ne chanter désormais que le Bien. Était-ce pour apaiser son père, de plus en plus soucieux de mettre un frein à ses dépenses ? Les deux volumes de *Poésies*, que Ducasse fit imprimer en 1870, semblent cependant correspondre à cette étrange tentative de corriger la littérature dans le sens de la morale. Comme Rimbaud, Ducasse eut pour projet de s'adresser à Alphonse Lemerre, l'éditeur des poètes du *Parnasse contemporain*, mais il y renonça. Il faut dire que ces *Poésies* n'en étaient pas : ce sont plutôt des recueils de maximes déroutantes, aux antipodes des *Chants de Maldoror*, et dont la froideur ne pouvait que décontenancer. Le sort s'acharna sur Isidore Ducasse : les événements politiques qui agitèrent Paris et qui précipitèrent la fin du Second Empire ne pouvaient que détourner l'attention d'une telle publication. Malgré la publicité qu'elles reçurent dans les revues des amis de l'auteur, les *Poésies* ne suscitèrent pas le moindre engouement.

Les derniers mois de la vie d'Isidore Ducasse furent étroitement liés au destin de Paris. Alors que le siège s'installait, il se fit plus discret. Faut-il l'imaginer, comme le fait Philippe Soupault⁴⁸, s'attelant fiévreusement à mettre un terme à son Grand Œuvre, luttant contre la mort pour mettre un point final à son projet ? Ducasse mourut le 24 novembre 1870, à un moment où la mortalité atteignait un pic à cause des conditions de vie des Parisiens. On compte plus de deux mille décès au cours du mois de novembre⁴⁹. Sa mort n'a sans doute rien de mystérieux : Ducasse ne fut qu'un citoyen anonyme parmi d'autres ayant vraisemblablement succombé aux maladies qui décimaient la population. Dans son article « La Mort d'Isidore Ducasse⁵⁰ », Sylvain-Christian David signale une recrudescence des cas de variole au cours de novembre 1870. L'épidémie devint la première cause de mortalité. Genonceaux affirmait que Ducasse avait été emporté par une fièvre maligne.

Sa mort mit un terme à une publication qu'il annonçait « permanente » : il y aurait sans doute eu des *Poésies III*. Il ne reste qu'une œuvre dont l'inachèvement est difficile à interpréter. Ducasse fut inhumé au cimetière de Montmartre après une messe d'enterrement. François Ducasse revint en France en 1873 : il venait régler quelques affaires d'héritage liées au décès de son frère Marc à Tarbes. Il avait obtenu un congé de six mois, d'avril à octobre. Sans doute en profita-t-il pour récupérer les affaires de son fils, que le banquier Joseph Darasse avait pu conserver. Michel Pierssens a récemment

⁴⁸ Philippe Soupault, « Mon cher ami Ducasse », *Le Disque vert*, *op. cit.*, p. 10-13.

⁴⁹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.* p. 605. Pour le mois d'octobre, ce nombre était de 1878 tandis qu'en septembre, il n'était encore que de 980. La variole, la scarlatine et la fièvre typhoïde étaient les principales maladies, d'après les *Bulletins hebdomadaires des décès dus aux principales maladies régnantes, d'après les déclarations de l'état-civil*.

⁵⁰ Sylvain-Christian David, « La Mort d'Isidore Ducasse », *Cahiers d'Occitanie*, nouvelle série n° 51, décembre 2012, p. 103-121.

découvert un fait curieux⁵¹ : le 4 mai 1874, François et son frère Lucien étaient encore à Bordeaux et embarquaient pour Buenos Aires. Que fit François Ducasse pendant ces six mois qui correspondent aussi à la période où Albert Lacroix céda les exemplaires imprimés des *Chants de Maldoror* à l'éditeur belge Jean-Baptiste Rozez ? Il est fort probable qu'il ait participé à la transaction. Il ne put en tout cas se recueillir sur la tombe de son fils : la section du cimetière où il avait été enterré fut détruite quand la municipalité saisit les divisions des concessions temporaires afin de construire à cet emplacement un nouvel hôpital. Tous les ossements furent déplacés vers une concession commune. Ainsi la vie d'Isidore Ducasse se dissout-elle dans la légende : l'auteur a disparu, dématérialisé, de même que ses manuscrits et toute autre trace de lui.

Témoignages sur Isidore Ducasse

Il est possible aujourd'hui de se représenter Isidore Ducasse, tandis que Louis Forestier, dans sa préface de 1991⁵², était encore contraint de faire de Lautréamont le Masque de fer de la littérature. Si le sens de l'œuvre échappe au lecteur par son étrangeté unique, Ducasse n'est plus tout à fait ce poète sans visage baignant dans une aura de mystère et nous avons sur lui quelques témoignages directs qui peuvent nous permettre de reconstruire une image sans doute assez juste. Il est vrai que le témoignage de Paul Lespès recueilli par François Alicot a maintes fois été glosé parce qu'il constitue l'information la plus importante que l'on ait obtenue émanant d'une personne qui avait connu l'auteur, mais on a trop souvent insisté sur l'idée que le récit était peu fiable. Il convient de le relire en évitant les partis pris. L'image que Paul Lespès dessinait d'un Ducasse fantaisiste à la douce folie heurtait trop le culte surréaliste d'un Lautréamont demiurge, de même qu'elle ne pouvait s'accorder avec la position de Marcelin Pleynet, soucieux de faire oublier l'existence matérielle de l'auteur. Il valait mieux que Ducasse reste un auteur désincarné, plutôt que d'être un adolescent décevant. Les mêmes levées de boucliers et commentaires sceptiques ont accueilli la découverte par Jean-Jacques Lefrère, en 1977, d'une photographie qui paraît vraisemblablement celle d'Isidore Ducasse⁵³. En dépit des protestations de ceux qui considèrent comme un blasphème toute représentation iconique, on peut aujourd'hui tenter de donner corps à l'auteur des *Chants de Maldoror*. « S'il y a un mystère

⁵¹ Michel Pierssens, « Lucien et François vont en bateau », *Cahiers Lautréamont numériques*, <http://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/13/54/>, 12 décembre 2012.

⁵² Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, édition établie par Louis Forestier et illustrée par Louis Cane, Paris, Imprimerie nationale, 1991, 429 p.

⁵³ [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p.

des *Chants*, écrit Louis Forestier, il commence avec cette évanescence de l'auteur⁵⁴. » Cette évanescence est toute relative.

Le témoignage de Paul Lespès sur Isidore Ducasse n'est pas le seul. Léon Genonceaux rapporte, dans sa préface, des informations qu'il tient certainement d'Albert Lacroix⁵⁵. Il avait dû l'interroger afin de mener son enquête, car Lacroix avait eu affaire à Ducasse en personne au moment des négociations. Avait-il de lui un souvenir très net au moment où, vingt ans plus tard, il se confiait à l'éditeur ? Peut-être Genonceaux interrogea-t-il Antoine Milleret, le jeune garçon d'étages dont le nom figure sur l'acte de décès, ou bien le propriétaire du logement. Nous pouvons également prêter attention à quelques Montevidéens qui fréquentaient François Ducasse et qui eurent l'occasion de voir Isidore enfant, mais peut-être aussi en 1868 au moment de son retour au pays natal. Les propos de Prudencio Montagne constituent une troisième source de renseignements, mais on peut aussi relire ceux de Louis Cazeaux et du père Plantet, tous interrogés par les frères Guillot-Muñoz dans les années 1920. Enfin, dans la famille, que ce soit du côté sud-américain ou du côté français, il existe aussi un certain nombre de récits que l'on peut recouper.

Paul Lespès fut l'un des condisciples palois d'Isidore, qui devait suffisamment le considérer comme un ami pour faire de lui l'un des dédicataires des *Poésies*. C'était un bon élève, meilleur que Ducasse, toujours en compétition avec Georges Minvielle, dont le nom figure également parmi les dédicaces. Le témoignage de Lespès a été maintes fois tenu pour suspect : il faut dire que François Alicot procéda peut-être avec maladresse lorsqu'il tenta de raviver les souvenirs du vieil homme en lui faisant parvenir un exemplaire des *Chants*. Il y a en effet des passages d'une trop grande précision dans ses souvenirs. En outre, Paul Lespès, qui fit une carrière de juriste, était un esprit classique et discipliné : le regard qu'il porte sur son ancien camarade est amusé et quelque peu condescendant, la relecture des *Chants* ne suscitant chez lui qu'incompréhension. Il n'est donc pas certain que Lespès soit la personne la plus à même de nous éclairer sur la personnalité du comte de Lautréamont, mais son témoignage mérite attention. Il parut dans le *Mercure de France* du 1^{er} janvier 1928 sous un titre révélant que le mythe de Lautréamont éclipse la véritable existence de l'auteur : « À propos des *Chants de Maldoror*. Le Vrai Visage d'Isidore Ducasse. » Lespès décrit d'abord son camarade vers 1864 : « Je vois encore ce grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux

⁵⁴ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, édition établie par Louis Forestier et illustrée par Louis Cane, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec un frontispice de José Roy et une préface de Léon Genonceaux, Paris, Genonceaux, 1890, 385 p.

longs tombant en travers sur le front, la voix aigrelette. Sa physionomie n'avait rien d'attirant⁵⁶. » Il fait ensuite de lui un portrait moral :

Il était d'ordinaire triste et silencieux et comme replié sur lui-même. [...] Souvent, dans la salle d'études, il passait des heures entières, les coudes appuyés sur son pupitre, les mains sur le front et les yeux fixés sur un livre classique qu'il ne lisait point ; on voyait qu'il était plongé dans une rêverie. Je pensais avec mon ami Minvielle qu'il avait la nostalgie et que ses parents ne pourraient mieux faire que de le rappeler à Montevideo⁵⁷.

Réalité ou imagerie romantique ? Lespès accrédite la vision d'un poète tourmenté et spleenétique par une accumulation de clichés. Mais ce portrait de l'artiste en écolier taciturne a souvent été conforté par ce passage des *Chants de Maldoror*, où Ducasse parlerait de lui-même :

Il va de contrée en contrée, abhorré partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur. Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse ; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve flagrante de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était *le vampire*⁵⁸ !

Cette hypothèse se trouve renforcée par ce conseil de la fin du *Chant premier* : « Toi, jeune homme, ne désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire⁵⁹. » Mais à d'autres moments, il semble que Lespès ait un peu forcé le trait lorsqu'il accumule les anecdotes « sanguinaires », par exemple le goût de Ducasse pour les tragédies violentes.

Le témoignage de Lespès s'attarde beaucoup sur les conflits qui opposèrent le jeune Isidore à son professeur de rhétorique et qui rappellent les rapports du jeune Rimbaud avec Georges Izambard. Est-ce à tort ? Peut-être le souvenir de Gustave Hinstin avait-il été réactivé par la lecture des *Poésies* ? Lespès ne rapporte-t-il pas également une anecdote sur le pélican de Musset, auquel Ducasse fait lui-même référence dans son dernier ouvrage publié ? Quoi qu'il en soit, ce conflit avec Hinstin a été largement réinterprété par les surréalistes, qui ont voulu y voir une rébellion contre l'autorité et contre l'école⁶⁰. De même, les lettres de Ducasse qui nous sont restées mettent l'accent sur un conflit avec le père auquel on a peut-être, faute d'éléments supplémentaires, donné une importance trop grande. Lespès, bon élève, a gardé de son camarade l'image d'un individu contestataire et difficile à cerner :

Nous le tenions au lycée pour un esprit fantasque et rêveur, mais au fond pour un bon garçon ne dépassant pas alors le niveau moyen d'instruction, en raison probablement d'un retard dans ses études. Il m'a montré un jour quelques vers à sa façon. Le rythme, autant que j'en ai pu juger dans mon inexpérience, me parut un peu bizarre et la pensée obscure⁶¹.

⁵⁶ François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le Vrai Visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 202.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 202-203.

⁵⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁰ C'est aussi la thèse de Bachelard dans son *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 61 et suivantes.

⁶¹ François Alicot, *ibid.* p. 203.

Il tire de cette opinion sur l'obscurité de la pensée de son camarade une généralité sur son état de santé : « Il s'était plaint souvent à moi de migraines douloureuses qui n'étaient pas, il le reconnaissait lui-même, sans influence sur son esprit et sur son caractère⁶². » Il rapporte les paroles que Ducasse aurait lui-même proférées un jour qu'il se baignait : « J'aurais grand besoin, me dit-il un jour, de rafraîchir plus souvent à cette eau de source mon cerveau malade⁶³. »

L'idée de la folie d'Isidore Ducasse et, plus généralement, son association à toutes sortes de pathologies pouvant expliquer le caractère étonnant des *Chants de Maldoror* est une constante dans la réception de son œuvre pendant la période décadente. Un autre élément fréquemment reproché à Ducasse est le caractère baroque, voire incorrect, de son style :

En 1864, vers la fin de l'année scolaire, Hinstin, qui avait souvent déjà reproché à Ducasse ce qu'il appelait ses outrances de pensée et de style, lut une composition de mon condisciple. Les premières phrases, très solennelles, excitèrent tout d'abord son hilarité, mais bientôt il se fâcha. Ducasse n'avait pas changé de manière, mais il l'avait singulièrement aggravée. Jamais encore il n'avait tant lâché la bride à son imagination effrénée. Pas une phrase où la pensée, faite en quelque sorte d'images accumulées, de métaphores incompréhensibles, ne fût encore obscurcie par des inventions verbales et des formes de style qui ne respectaient pas toujours la syntaxe. Hinstin, pur classique dont la fine critique ne laissait échapper aucune faute de goût, crut que c'était là une sorte de défi jeté à l'enseignement classique, une mauvaise plaisanterie faite au professeur⁶⁴.

Si cet événement eut bien lieu, est-ce par provocation ironique que Ducasse inclut Hinstin dans les dédicataires de son ouvrage proclamant la supériorité du beau style, les *Poésies* ? C'est probable même si, hormis ce témoignage, on ne connaît guère les rapports entre l'élève et son maître. Mais faut-il remettre en question une telle anecdote quand on sait que *Les Chants de Maldoror* allaient être taxés de « chef-d'œuvre de mauvais goût » par Henri Duvernois⁶⁵ ? Un autre passage des lettres de Lespès, que François Alicot n'avait pas intégré dans son article et qui resta inédit jusqu'en 1988, caractérise ce style désordonné de Ducasse :

Mes premières impressions à l'époque bien lointaine où Ducasse m'avait envoyé ce livre n'ont point changé. À côté de diverses pages où se marquent un sentiment poétique réel, une grande richesse de vocabulaire et de formes, quelles aberrations de pensée, quel étrange mélange d'hallucinations ou de fantasmagories, quel désordre dans une tête en ébullition. Je comprends mieux maintenant la violente migraine dont Ducasse se plaignait à moi⁶⁶.

Lespès perdit de vue Ducasse à la sortie du lycée, en 1865. Il reçut quelques années plus tard un exemplaire des *Chants de Maldoror*, dans l'édition originale de 1868, sans dédicace particulière ni le moindre nom d'auteur⁶⁷. « Mais le style, écrit-il, les idées étranges s'entrechoquant parfois

⁶² *Ibid.*, p. 204.

⁶³ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁵ Henri Duvernois, « La Fleur de mauvais goût », *Je sais tout*, 15 septembre 1911, p. 173-180.

⁶⁶ Paul Lespès, « Lettre II », 17 septembre 1927, texte inédit reproduit dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 13.

⁶⁷ Dans sa deuxième lettre à François Alicot, Paul Lespès précise : « J'ai perdu l'exemplaire de la première édition que m'avait envoyé Ducasse sans un mot, sans une signature. » Paul Lespès, *ibid.*

comme dans une mêlée, me firent supposer que l'auteur n'était autre que mon ancien condisciple. Minvielle me dit qu'il avait, lui aussi, reçu un exemplaire envoyé sans doute par Ducasse⁶⁸. » À moins que l'ouvrage n'ait été accompagné d'une lettre du poète aujourd'hui perdue et dont le destinataire n'aurait eu aucun souvenir, il faut s'en remettre au témoignage de Lespès et supposer que Minvielle et lui avaient reconnu les excentricités de leur ancien camarade. C'est en tout cas ce que Lespès affirme dans une lettre à Alicot restée longtemps inédite : « Le discours français qui avait tant irrité Hinstin et surpris les condisciples de Ducasse n'avait, non plus, rien de lycéen, et c'est sans doute pour cela que, quelques années après, nous avons, Minvielle et moi, reconnu Ducasse dans *Les Chants de Maldoror*⁶⁹. » Il s'agissait très probablement de l'un des exemplaires que Ducasse avait fait brocher pour son usage personnel. L'année suivante, il dédiait ses *Poésies* à ses deux anciens condisciples qu'il n'avait visiblement pas oubliés. L'image qu'ils gardaient d'Isidore n'était pas flatteuse :

Ducasse avait plus de rapports avec moi et avec Georges Minvielle qu'avec les élèves. Mais son attitude distante, si je puis employer cette expression, une sorte de gravité dédaigneuse et une tendance à se considérer comme un être à part, les questions obscures qu'il nous posait à brûle-pourpoint et auxquelles nous étions embarrassés de répondre, ses idées, les formes de son style dont notre excellent professeur Hinstin relevait l'outrance, enfin l'irritation qu'il manifestait parfois sans motif sérieux, toutes ces bizarreries nous inclinaient à croire que son cerveau manquait d'équilibre. La folle du logis se révéla tout entière dans un discours français où il avait saisi l'occasion d'entasser, avec un luxe effrayant d'épithètes, les plus affreuses images de la mort. Ce n'était qu'os brisés, entrailles pendantes, chairs saignantes, ou en bouillie⁷⁰.

Cette anecdote a longuement été discutée, car ce texte sanglant, s'il a véritablement existé, correspond assez bien à l'imaginaire qui se déploie dans les strophes les plus noires des *Chants de Maldoror*. Lespès poursuit le portrait :

Nous considérons Ducasse comme un brave garçon, mais un peu, comment dirais-je ? timbré. Il n'était pas sans moralité ; il n'avait rien de sadique. Je me souviens bien du jugement humoristique porté par mon ami Georges Minvielle, esprit très fin, aimable, poète à ses heures ; nous avons reçu chacun un exemplaire de la première édition de *Maldoror*. – Tu te souviens de son discours ? me dit-il. Il avait une araignée dans le plafond, mais elle a beaucoup grossi⁷¹ !!!

Enfin, interrogé sur la confusion entre Isidore Ducasse et l'orateur Félix Ducasse évoqué par Jules Vallès dans *L'Insurgé*, Lespès donne des informations sur la diction de son camarade :

Le Ducasse que j'ai connu s'exprimait le plus souvent avec difficulté et quelquefois avec une sorte de rapidité nerveuse. À coup sûr, il n'a jamais été un orateur capable de soulever les masses et jamais, au lycée, il n'a parlé de politique et de révolution sociale. Le portrait que fait Vallès de l'agitateur Ducasse ne me paraît pas d'une parfaite ressemblance, bien qu'il

⁶⁸ François Alicot, *op. cit.* p. 205.

⁶⁹ Paul Lespès, « Lettre VI », 8 novembre 1927, texte inédit reproduit dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 24.

⁷⁰ François Alicot, *op. cit.* p. 205.

⁷¹ *Ibid.* p. 206.

rappelle quelques traits de la physionomie de mon condisciple. Ce dernier n'écrouillait ni les jambes ni les bras et avait les cheveux bien plus châtain que carotte⁷².

Le témoignage de Paul Lespès constitue un document important pour nous représenter Isidore Ducasse. Il a souvent éclipsé les autres portraits que nous avons de lui. Fait particulier, ni Paul Lespès ni François Alicot ne se sentaient de goût particulier pour l'œuvre de Lautréamont, ce qui explique aussi les aspects négatifs, réels ou non, qui ressortent de la personnalité du jeune homme. Il est vrai que ce témoignage surgit de manière tardive, à la fin des années 1920, lorsqu'il n'y avait plus guère de témoins directs pour rectifier les dires du vieil homme. Lespès avait déjà commencé à parler de Lautréamont avant de reprendre la lecture de l'œuvre envoyée par Alicot, et certains de ses souvenirs semblent nets. On constate le même phénomène lorsque Genonceaux écrit sa préface sur Isidore Ducasse : beaucoup d'éléments de son « enquête » que l'on a jugés fantaisistes n'ont pas été démentis, et certains ont même trouvé confirmation. À défaut de sources plus crédibles, nous devons nous contenter de ces témoignages.

Sur les neuf lettres qu'il reçut de Paul Lespès, François Alicot n'en utilisa que deux pour composer son article du *Mercur de France*. Les *Cahiers Lautréamont* ont reproduit ces lettres dans leur intégralité, mais il manque celles que le journaliste envoya à son correspondant, ce qui est regrettable car il aurait été intéressant de savoir comment il avait orienté ses questions, en particulier au moment de la première prise de contact avec Lespès. La correspondance dura environ quatre mois, entre septembre 1927 et janvier 1928, date à laquelle parut l'article contenant le témoignage de Lespès. La lecture de ces neuf lettres appelle quelques remarques. Tout d'abord, semblant anticiper le reproche qu'on allait lui faire, Paul Lespès rassure François Alicot sur sa bonne mémoire : « Vous ne commettez certes aucune indiscretion en faisant appel à des souvenirs que le temps n'a point encore effacés. Mais je regrette fort de ne pouvoir vous donner tous les renseignements désirables⁷³. »

Malheureusement, Alicot a commis une maladresse en envoyant, dès sa prise de contact, un exemplaire des *Œuvres complètes*⁷⁴ de Lautréamont à son correspondant. Dans cette première lettre, Paul Lespès affirme rapporter ses souvenirs de mémoire et termine en supposant qu'une fois sa lecture des *Chants* achevée, il sera plus à même de renseigner le journaliste. Pourtant, il évoque déjà le style « sanguinaire » d'Isidore Ducasse, le présente comme un jeune homme taciturne, insiste sur les rapports conflictuels avec Gustave Hinstin et mentionne l'envoi par Ducasse en 1869 de la première édition des *Chants de Maldoror*. Ces éléments lui reviennent-ils spontanément, ou a-t-il déjà parcouru

⁷² *Ibid.* p. 206-207.

⁷³ Paul Lespès, « Lettre I », 11 septembre 1927, texte inédit reproduit dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 9.

⁷⁴ Il s'agit de l'édition de Philippe Soupault qui venait de paraître au Sans Pareil : *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, étude, commentaires et notes de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, 446 p.

le volume reçu afin de se les remettre en mémoire ? Il répète pourtant que ses dires sont fiables : « Je vous ai dit tout ce que je sais, tout ce que je pense de Ducasse. J'ai écarté quelques réminiscences confuses : je m'en suis tenu aux souvenirs dont je suis à peu près sûr⁷⁵. » Il est impossible de savoir à quel point on peut s'appuyer sur ce témoignage, mais les informations apportées par Paul Lespès coïncident bien avec la représentation que l'on peut se faire d'Isidore Ducasse d'après la lecture de son œuvre. Le récit conforte ainsi un mythe déjà construit au moment où Alicot le publie.

En cherchant à relativiser le talent de Ducasse et à mettre à mal le succès de Lautréamont, Paul Lespès donna sans le vouloir aux futurs lecteurs des *Chants* matière à alimenter le mythe : il confirmait la représentation d'un jeune homme mal intégré et incompris, confortant ainsi la thèse du poète maudit. Il relança le débat sur la folie de Ducasse. Les surréalistes n'ont pas manqué de discréditer Lespès, faisant de lui un notable petit-bourgeois, condescendant et certainement jaloux de l'attention qu'on accordait à l'une de ses connaissances les plus insignifiantes.

Le second témoignage sur la vie d'Isidore Ducasse est celui que Genonceaux recueillit auprès d'Albert Lacroix, alors qu'il travaillait à une réédition de l'œuvre. Premier éditeur de Ducasse, Lacroix avait eu l'occasion de négocier avec lui la publication de *Maldoror* avant de le rediriger vers Auguste Poulet-Malassis. Ducasse l'avait rencontré, comme le prouve sa lettre à Victor Hugo :

Il y a 3 semaines que j'ai remis le 2^e chant à M^r Lacroix pour qu'il l'imprime avec le 1^{er}. Je l'ai préféré aux autres, parce que j'avais vu votre buste dans sa librairie, et que je savais que c'était votre libraire. Mais jusqu'ici il n'a pas eu le temps de voir mon manuscrit, parce qu'il est très occupé, me dit-il⁷⁶.

Dans sa préface, Genonceaux ne dit pas précisément de qui il tient ses informations. Son enquête recoupe plusieurs sources, parmi lesquelles le banquier Dosseur, successeur du Darasse que consultait Isidore Ducasse pour la gestion de ses comptes. Mais puisqu'il a dédié sa préface à Albert Lacroix, puisqu'il prétend aussi avoir pu consulter le manuscrit original des *Chants de Maldoror* – aussi douteux que soient ces dires –, on peut certainement supposer que l'ancien éditeur est la source de Genonceaux lorsqu'il écrit : « C'était un grand jeune homme brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamait, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords⁷⁷. » Si le portrait est avéré, il contient encore des éléments pittoresques qui renforcent l'image d'un poète romantique. Mais cette préface bien documentée de Genonceaux a pour fonction principale de dissiper les rumeurs sur la folie d'Isidore Ducasse que

⁷⁵ Paul Lespès, « Lettre II », 17 septembre 1927, texte inédit reproduit dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 15.

⁷⁶ Lautréamont, *op. cit.* p. 503-504.

⁷⁷ Léon Genonceaux, « Préface à l'édition des *Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. V.

Léon Bloy avait été le premier à suggérer. Paul Lespès, écrivant trente ans plus tard, emploie aussi à l'égard d'Isidore Ducasse et de son écriture l'adjectif « nerveux ». Il parle d'une tignasse, et Genonceaux d'un « jeune homme brun, imberbe ». Quant à l'aspect rangé et travailleur de Ducasse, il inspirera l'imagination de Philippe Soupault qui le décrira cloîtré chez lui, se consacrant entièrement à sa tâche, le piano à portée de main pour l'assister dans sa composition. Ces éléments sont moins fiables : rien ne nous permet d'accréditer l'anecdote du piano, mais il serait étonnant que Ducasse ait choisi de s'établir dans le quartier des théâtres et de la vie culturelle du Paris aisé pour ne pas sortir de chez lui.

Les autres descriptions physiques de Ducasse ont été faites par des Montevidéens et ont été recueillies par les frères Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz. Ainsi le Père Plantet, Béarnais né en 1842 et arrivé dans la capitale uruguayenne en 1846, décrit Isidore enfant :

C'était un garçon qui ne manquait de rien. Souvent il montrait son vrai caractère, par moment un peu mélancolique, mais surtout gai et généreux. Parfois, il tombait dans la méditation. C'est là qu'il témoignait de sa précocité de petit gars intelligent. D'ailleurs il était grand pour son âge et d'un physique agréable et sympathique⁷⁸.

Il le revit quelques années plus tard, au théâtre Solis de Montevideo. Le jeune homme venait de rentrer de France. La description est assez vague : « Il avait grandi et affichait un air désinvolte, avec ses pattes de lapin romantiques et son gilet fantaisiste. À ce moment-là il devait avoir vingt ans⁷⁹. »

Les témoignages sur Ducasse sont plus nombreux du côté uruguayen. Louis Cazeaux, commerçant qui le fréquenta quand tous les deux étaient enfants, insiste aussi sur sa grande taille. Il complète ainsi le portrait :

Le jeune Ducasse avait la peau brune et une belle allure de fils à papa cossu. Je me rappelle qu'il portait une montre en or que j'admiraïs diablement [...] Isidore aimait se sentir seul au milieu de la campagne, ou au bord de la mer, mais cela ne veut pas dire qu'il était pour autant taciturne ou lunatique⁸⁰.

En 1925, le poète Edmundo Montagne publia dans la revue *El Hogar* le témoignage de son oncle Prudencio, qui avait bien connu François Ducasse. Dans ces souvenirs, il écrit : « Isidore était un gamin (à cette époque, nous étions gamins jusqu'à vingt ans) beau, mais extrêmement polisson, bruyant, insupportable⁸¹. »

Des propos qui circulaient dans la famille Ducasse ont été recueillis grâce à Marie-Jeanne Dours, épouse de Marc Guinle et lointaine cousine d'Isidore, qu'elle avait eu l'occasion de voir à

⁷⁸ Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits, op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁸¹ Edmundo Montagne, « El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial », *El Hogar* [Buenos Aires], vol. XX, novembre 1925, p. 11-12 et 61-62 ; texte traduit Francisco Contreras dans « L'Origine du comte de Lautréamont », *Mercure de France*, 15 juillet 1927, p. 478.

maintes reprises à la Maison Mètre de Bazet⁸². On parlait assez peu de lui dans la famille : on le tenait pour un cousin un peu fou et les témoignages à son sujet restent vagues. Si l'on excepte la fausse cousine Eudoxie Ducasse, qui prétendait être de la famille mais qui n'était qu'une homonyme, la branche sud-américaine des Ducasse ne s'est pas révélée une source d'informations très riche. Enfin, vers 1927, Marius Boisson, dans une note de *Comœdia*, avait retrouvé la trace d'Antoine Milleret, le garçon d'étage qui avait signé l'acte de décès d'Isidore. Mais ce témoin fut retrouvé trop tard :

Nous avons retrouvé un vieillard nommé M..., qui fut garçon d'hôtel à Paris dans sa jeunesse ; ce serait lui qui aurait enseveli « Maldoror ». Mais nous l'avons connu malheureusement trop tard, et le père M..., d'ailleurs un peu gâteux, est mort, dans le Charolais, avant que nous ayons pu tirer de lui certaines déclarations, que nous eussions désirées plus positives⁸³.

Portraits d'Isidore Ducasse ou le mythe iconographique

Si les descriptions physiques d'Isidore Ducasse sont rares, les portraits iconographiques ont en revanche été en vogue à une époque où Lautréamont était encore entouré de mystère. Ce phénomène, lié à la réception d'un auteur fantasmé, a pris une autre forme avec les débats qui ont entouré la découverte d'une photographie supposée du jeune homme. Le mythe véhiculé par les textes se double ainsi d'un mythe iconographique, qui cherche à donner un visage au poète.

Pendant plus de cent ans, Lautréamont n'avait pas de visage. Plusieurs représentations s'étaient imposées dans l'imaginaire collectif comme plus ou moins authentiques, notamment le portrait de Félix Vallotton, jusqu'à ce que l'auteur explique lui-même qu'il n'était qu'une construction imaginaire. Mais au tournant des années 1970, il était admis que, tout comme le marquis de Sade, la figure du comte ne nous était pas connue. En 1975, Jean-Jacques Lefrère révéla dans son ouvrage *Le Visage de Lautréamont*⁸⁴ une photographie qu'il présentait comme celle d'Isidore Ducasse. Il l'avait découverte en fouillant l'album de photographies familiales de la famille Dazet. Dans un volume comprenant des clichés pris entre 1858 et 1875, seuls deux portraits ne renvoyaient pas à des membres de la famille : l'un était celui du Chancelier François Ducasse, l'autre, placé à côté du jeune Georges Dazet, d'un « grand jeune homme brun » inconnu. Les descendants de la famille Dazet n'avaient pu l'identifier. Conservée en bon état, la photographie avait été prise par M. Blanchard, photographe tarbais installé place Maubourguet. Jean-Jacques Lefrère ajoute quelques remarques qui l'incitent à voir dans ce « jeune homme brun » Isidore Ducasse : les Ducasse de la

⁸² Ces propos sont rapportés par Jean-Jacques Lefrère, qui le tient de l'un des descendants, Marcel Guinle. Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998, p.303.

⁸³ Marius Boisson, « Un poète mystérieux – Les deux Ducasse – Les *Chants de Maldoror* ne sont pas l'œuvre d'un orateur des clubs », *Comœdia*, 16 septembre 1927, p. 1.

⁸⁴ Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p.

région n'étaient pas fortunés et ne se faisaient pas photographe, alors que le Chancelier et son fils – dont une légende rapporte qu'il sillonnait le pays en fiacre au grand scandale des paysans locaux – en avaient les moyens. En outre, Marcel Guinle, l'un des descendants de la famille Ducasse, disait y retrouver « le même front, les mêmes yeux, la même chevelure⁸⁵ » que son grand-père, Marc Guinle, cousin germain d'Isidore.

Sur cette photographie, le jeune homme regarde l'objectif. Il ne sourit pas et pose d'une façon un peu maladroite, appuyé contre un meuble d'une façon peu naturelle. Mince, élancé et brun, il paraît ailleurs et peu à l'aise. Ce document ne conforte-t-il pas l'image mythique du poète en adolescent mélancolique ? Le jeune homme ne sourit pas, il semble même un peu triste ou pensif. Un Isidore Ducasse avec sourire radieux aurait davantage heurté la représentation la plus communément admise. Comme pour les ténébreux portraits de Baudelaire, la plupart des lecteurs s'attendent à ce que l'image qu'on se fait de l'auteur soit renforcée par le portrait.

L'identification de la photographie n'est pas certaine, mais on peut comparer ce portrait aux descriptions des parents d'Isidore. En effet, pour effectuer une demande de passeport, Céleste Davezac et François Ducasse avaient dû remplir à Bordeaux un formulaire comprenant une description. Il est regrettable que le passeport d'Isidore, délivré le 21 mai 1867 en prévision de son voyage à Montevideo par la préfecture des Hautes-Pyrénées, n'ait pas été retrouvé. Son existence est avérée puisque la mention figure dans les cahiers d'enregistrement des passeports de l'année :

Le 21 mai 1867, la préfecture des Hautes-Pyrénées délivra à Isidore-Lucien Ducasse, domicilié à Tarbes, un passeport pour Montevideo. Les cahiers d'enregistrement des passeports accordés la même année donnent la date, le nom, le prénom, la résidence et la destination du quémendeur. Ni la profession ni l'âge ne sont indiqués. [...] Sur le registre, la mention des villes ou des villages de résidence est toujours précise : en mai 1867, Ducasse est bien domicilié à Tarbes, et non à Bazet⁸⁶.

Comme le précise Jean-Jacques Lefrère dans une note, « la demande d'un passeport devait s'accompagner d'une lettre de justification. Celle de Ducasse fut détruite comme les autres par l'administration, passé le délai réglementaire. Le signalement du titulaire du passeport suivit le même chemin⁸⁷. » Nous avons néanmoins le signalement de Céleste Davezac, tel que le résume Michel Pierssens à partir de la fiche signalétique :

Céleste Jacquette, avec ses 20 ans, son teint clair, son mètre soixante-sept (elle était grande pour l'époque et pour la région), partait pour Montevideo avec l'intention de « travailler de son état », celui de « tailleur en robes ». Elle n'était donc pas domestique chez les Ducasse comme on l'a prétendu. Née à Sarniguet, elle demeurait au moment de sa demande au 19 rue

⁸⁵ *Ibid.* p. 16.

⁸⁶ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998, p. 275.

⁸⁷ *Ibid.* p. 303.

Esprit des Lois (un bon immeuble près des quais, aujourd'hui siège d'une mutuelle des Arts et Métiers - si la numérotation n'a pas changé depuis 1842). Sans signes particuliers, tout était normal chez elle : nez moyen, front rond, menton rond, bouche moyenne, visage ovale. Difficile de dire de quelle couleur étaient ses yeux, peut-être clairs, de même pour ses cheveux, vraisemblablement châains foncés. Et elle savait écrire, au moins son nom. [...] Il est vrai que François était sans doute celui qui le lui avait appris lors de son passage comme instituteur à Sarniguet. Elle ne devait pas avoir beaucoup changé quand elle a donné naissance à Isidore, en avril 1846. Il lui restait moins de deux ans à vivre⁸⁸.

Les réserves émises par Michel Pierssens tiennent à l'écriture difficile à déchiffrer de la « demoiselle Davezac ». Mais les archives de la Gironde contiennent également les descriptions de François Ducasse et de son frère Lucien :

Né le 13 mars 1809 (à Tarbes, prétend-il), François a bien 65 ans comme il le confirme au fonctionnaire qui remplit le registre. Avec son mètre soixante-huit, ses cheveux et ses yeux gris, son nez effilé, sa barbe grise, son menton à fossette, son front découvert, sa bouche moyenne, son visage ovale et son teint coloré, aucun doute, c'est bien lui. [...] Nous laisserons les physiognomonistes discuter de ces signes, de leurs ressemblances et de leurs différences, et spéculer sur ce qu'un héritage génétique partagé a pu faire du visage d'Isidore et si la photo qu'on pense le représenter confirme ou non ces extrapolations.⁸⁹

Dans le numéro 57 d'*Histoires littéraires*⁹⁰, Jacques Desse s'essaye à un exercice stimulant de comparaison des différents portraits de Rimbaud. Malheureusement, l'entreprise est plus délicate dans le cas de Lautréamont, car il nous est impossible de comparer *plusieurs* portraits d'Isidore Ducasse. Au mieux pouvons-nous nous livrer à une comparaison avec le portrait de son père ou avec les signalements de ses parents. En outre, Jacques Desse mentionne la présence, dans les photographies rimbaldiennes, de nombreuses retouches. Certaines sont dues aux opérations malhonnêtes d'Isabelle Rimbaud et de Paternie Berrichon ; d'autres sont une pratique d'époque :

Les portraits photographiques, au XIX^e siècle, étaient fréquemment rehaussés de touches d'encre ou de crayon. Cela pouvait se faire à deux moments : soit dans l'atelier même du photographe, y compris chez les plus grands, et y compris pour les clichés les plus soignés ; soit par la suite, lorsque le possesseur de l'image estimait que tel ou tel détail était trop illisible. [...] L'épreuve Sotheby's, dégradée, a été « barbouillée » (interventions sur la chevelure, sur le côté droit du visage, sur le col gauche de la veste). [...] Il n'y a là, répétons-le, rien que de très banal, c'était un usage du temps⁹¹.

La photographie présumée de Ducasse a subi un traitement similaire. Céleste a à peu près le même âge que Ducasse lors de la description. Il aurait hérité d'elle son teint pâle, sa grande taille, son

⁸⁸ Michel Pierssens, « Demoiselle Davezac (Jacquette Céleste) », *Cahiers Lautréamont numériques*, <http://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/16/demoiselle-davezac-jacquette-celeste/>, 16 décembre 2012.

⁸⁹ Michel Pierssens, « Lucien et François vont en bateau », *Cahiers Lautréamont numériques*, <http://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/13/54/>, 12 décembre 2012. Le signalement de François Ducasse a été fait lors de son retour en 1873, alors que celui de son épouse date de leur départ en 1842. Archives départementales de la Gironde, cotes 4 M 764/260 et 4 M 722/643.

⁹⁰ Jacques Desse, « Fantômes biographiques : les portraits de Rimbaud par sa sœur Isabelle », *Histoires littéraires* n°57, janvier-mars 2014, p. 27-55.

⁹¹ Jacques Desse, « Claudel et les visages de Rimbaud. Des photographies inconnues », *Histoires littéraires* n°57, janvier-mars 2014, p. 15.

menton rond et ses cheveux châtain foncés, ou peut-être bruns. Isidore Ducasse – sur la photographie présumée – est un grand jeune homme élancé, conformément aux descriptions recueillies. De François, il est plus difficile de tirer une comparaison recevable : le Chancelier a soixante-cinq ans au moment de la déclaration, ses cheveux et sa barbe sont gris. Sur la photographie des Dazet, il est plus jeune, mais il est difficile de lui donner un âge avec précision. La barbe qu’il porte masque les traits du bas de son visage mais on peut se fier à la description du cahier des passeports. Ducasse aurait hérité de lui un nez effilé que possède aussi Lucien. Isidore et François ont aussi en commun un grand front. Les yeux de François sont gris, ceux de Céleste « clairs », ceux d’Isidore semblent au contraire presque noirs. Enfin, les deux parents ont un visage ovale et c’est également le cas de leur fils. Faut-il conclure de ces comparaisons que la photographie est authentique ? Cela serait sans doute imprudent. On peut trouver, à l’examen comparé des photographies de François et du présumé Isidore, des ressemblances dans les traits, mais autant de différences – la tête de François est plus arrondie que celle d’Isidore par exemple. Les arguments les plus convaincants pour plaider en faveur de l’authenticité sont encore les conditions de sa découverte dans un album de photographies de la famille Dazet. En revanche, la photographie présumée possède un trait de visage caractéristique qui n’est jamais mentionné par les témoins qui décrivent Isidore Ducasse : le jeune homme semble affecté d’un léger strabisme. Mais celui-ci est peut-être dû à l’une des retouches qui avaient été maladroitement faites au crayon sur la photographie.

La découverte de la photographie par Jean-Jacques Lefrère a déclenché une vague de protestations allant de l’expression d’un scepticisme modéré à la contestation la plus franche. On a craint que la photographie ne vienne tuer le mythe. Depuis lors, d’autres photographies ont été présentées afin de contrer celle qui avait été retenue. Dans son édition des *Chants de Maldoror* de 1992, Jean-Pierre Goldenstein propose, à côté du « portrait présumé authentique », une « photo assurément fausse du même » qui fit pourtant fortune : le chercheur a bien précisé sa démarche et affirmé que cette représentation était une invention de sa main. Jean-Pierre Goldenstein évoque les problèmes d’identification sur des photographies d’individus dont on sait peu de choses et la fabrication d’un faux était le meilleur moyen de le prouver. On voit sur cette image un jeune homme légèrement plus trapu que sur celle proposée par Jean-Jacques Lefrère, mais aux cheveux bouclés, dans une posture faussement décontractée. Les deux photographies ne sont pas sans se ressembler. Goldenstein écrit : « Que cherche-t-on au juste ? Les secrets d’une œuvre ? Le grand cercle bleuâtre qui cerne les yeux spleenétiques ? Génie ou maladie mentale ?⁹² » Placées côte à côte, ces deux représentations démontrent combien il est facile de trouver de quoi combler le vide. Jean-Jacques Lefrère dresse lui-même la liste des autres portraits possibles et les faux fabriqués, parmi lesquels une

⁹² *Ibid.*



À gauche, photographie présumée d'Isidore Ducasse, d'après Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p. À droite, un faux portrait photographique d'Isidore Ducasse proposé par Jean-Pierre Goldenstein dans *Lautréamont, Les Chants de Maldoror. Poésies*, préface et commentaires de Jean-Pierre Goldenstein, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », feuillets iconographiques, p. 2.



En regard d'un agrandissement de la photographie d'Isidore, celle de François Ducasse, d'après Jean-Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p.

photographie exposée au Musée du Site Balnéaire de Dinard prise par le photographe local Émile Ordinaire et publiée en 1993 dans une monographie sur Albert Lacroix⁹³.

Si nous résumons ce que nous savons d'Isidore Ducasse, nous nous trouvons face à des témoignages directs, mais tardifs et peut-être peu fiables, et à des photographies dont l'origine est discutable. Faisant le constat de ces maigres documents, Louis Forestier conclut : « Il est peu d'écrivains modernes qui soient à ce point absents et sollicitent davantage notre curiosité. L'homme est l'homologue de son œuvre : clair et obscur, manifeste et caché⁹⁴. » Il nous reste en dernier lieu la correspondance de Ducasse : seul document autographe qui nous permet de mieux l'appréhender, bien que ses lettres relèvent encore de l'énigme et de la dissimulation.

Ducasse épistolier

Ducasse avance toujours masqué, tantôt sous la figure ténébreuse de Maldoror, tantôt sous le nom du comte de Lautréamont, tantôt sous le masque impassible du moraliste des *Poésies*, pourtant publiées sous son vrai patronyme. Il s'efface dans son œuvre et gomme à l'occasion les trop évidentes références biographiques⁹⁵. Son jeu avec les pseudonymes est caractéristique de cette disparition : le premier Chant est anonyme, le poète qui participe au concours d'Évariste Carrance signe ***, et les *Chants* sont attribués au Comte de Lautréamont d'une façon très discutable : jamais Isidore Ducasse ne fera mention de ce pseudonyme ni ne le commentera. On a avancé l'hypothèse qu'il avait peut-être été suggéré par Albert Lacroix, qui venait de rééditer le *Latréaumont* d'Eugène Sue, auteur qu'Isidore Ducasse avait lu. Il n'est pas même certain que le néologisme « Lautréamont » ait été inventé consciemment : il s'agit peut-être d'une simple coquille typographique, car le mot n'apparaît qu'une seule fois, imprimé sur la couverture de l'édition de 1869. Quoi qu'il en soit, dans sa correspondance et dans sa dernière œuvre, Isidore Ducasse signe de son propre nom. Faut-il y voir le signe d'une mise à nu et d'une volonté de paraître au grand jour ? Rien n'est moins sûr : même quand il dit « je », l'auteur des *Poésies* ne renonce pas à poser au philosophe et au pédagogue.

Qu'en est-il de sa correspondance ? Pourrait-on y trouver des indices sur la personnalité d'Isidore Ducasse ? L'une de ses autres « signatures » laisse présager le contraire : en 1994, Jean-

⁹³ Henri Fermin, *Albert Lacroix, promoteur de Saint-Enogat*, Association des amis du musée du pays de Dinard, n°13, mai 1993. Cette photographie, si peu fiable soit-elle, est évoquée dans le roman de Camille Brunel, *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2011, 181p. Henri Fermin nous a personnellement confirmé que la personne sur la photographie, aujourd'hui identifiée, n'était pas Isidore Ducasse. Albert Lacroix avait investi, après la faillite de sa maison d'édition, dans des spéculations immobilières à Saint-Énogat, près de Dinard. C'est en enquêtant sur cette période de sa vie qu'Henri Fermin était parvenu à ce portrait qu'il avait supposé être celui de Ducasse.

⁹⁴ Louis Forestier, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵ Ducasse biffe le nom de Dazet dans ses révisions successives du *Chant Premier*. Seule exception notable à cette volonté d'anonymat, l'affirmation très nette d'une identité sud-américaine à la fin de ce même chant, p. 56-57.

Pierre Lassalle dressa l'inventaire de la bibliothèque du Lycée Impérial de Pau et découvrit un exemplaire des *Esquisses de philosophie morale* de Dugald Stewart dans une édition de 1841. Sur la page de garde du manuel, plusieurs promotions de lycéens avaient laissé leurs noms avec une épithète. Pour la promotion de 1864-1865, on peut ainsi lire :

Lespès	philosophe déïste [<i>sic</i>]
Minvielle Georges	philosophe omnibus
Catalaa	philosophe sceptique
de Sabbathier	« fataliste
Lafont	philosophe quiétiste
Dupont [<i>sic</i>]	philosophe cynique
Ducasse	philosophe incompréhensibiliste
Brun Émile	philosophe rustique ⁹⁶

Ducasse avait-il choisi lui-même son qualificatif ? Ou bien, par ce néologisme, il affirmait se sentir incompris de ses semblables, ou bien il se targuait de détenir quelque obscur savoir incompréhensible pour les non-initiés, ou bien encore les autres le jugeaient-ils obscurs dans ses propos. Dans tous les cas, ce qualificatif est la première marque d'une incompréhension fondamentale entre Isidore Ducasse et ses lecteurs. Ce témoignage vient conforter l'idée que l'on peut se faire de la bizarrerie du jeune homme.

La correspondance retrouvée d'Isidore Ducasse ne comporte que sept lettres. Les réponses ont disparu avec les affaires du poète. Une des sept lettres est adressée à un critique inconnu, trois à Auguste Poulet-Malassis, deux au banquier Joseph Darasse et une à Victor Hugo. Le détail de ces lettres sera analysé dans les chapitres suivants ; nous n'étudierons pour l'instant que les précisions qu'elles donnent sur la personnalité de Ducasse. La lettre au critique est datée du 9 novembre 1868⁹⁷. Elle a été retrouvée et rendue publique par Jacques Guérin en 1938⁹⁸. Elle se trouvait dans un exemplaire du *Chant premier*, dont le dépôt avait été fait en août 1868. Ducasse signe « L'Auteur », ce qui confirme qu'à ce moment-là l'anonymat semble être son souhait. Le contenu de la lettre est impersonnel : Ducasse souhaite obtenir un compte rendu de son livre. Il s'attarde sur les retards de publication et annonce les points de vente de la brochure. Enfin, il annonce la publication prochaine du deuxième chant, chez Lacroix cette fois, pour la fin novembre. La formule de politesse est elle aussi concise. On peut supposer que cette lettre est l'une de celles qui furent envoyées à la « vingtaine de critiques » dont Ducasse parle dans une autre lettre et qui devaient rendre compte de sa publication.

⁹⁶ Jean-Pierre Lassalle, « La bibliothèque du lycée de Pau », *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, actes du deuxième colloque international sur Lautréamont, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994, *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XXXI-XXXII, 2^e semestre 1994.

⁹⁷ Lautréamont, *op. cit.* p. 269.

⁹⁸ Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une préface par André Breton et des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Juan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann et Tanguy, Paris, Guy Levis Mano, 1938, 421 p.

Le lendemain, à la date du 10 novembre 1868, le jeune poète écrit une lettre un peu plus soignée à l'attention d'un illustre correspondant : Victor Hugo⁹⁹. Cette lettre fut découverte en 1980 par François Chapon et Jacqueline Lafargue, qui la publièrent, trois ans plus tard, dans le *Bulletin du bibliophile*¹⁰⁰. Elle se trouvait dans la maison de Guernesey, dans un placard qui n'avait pas été fouillé de longue date, insérée dans un exemplaire des *Chants de Maldoror* (Ducasse avait envoyé à Hugo l'édition de 1868 puis celle de 1869, comportant les six chants). Ducasse n'opte pas pour la déférence du débutant s'adressant à un maître illustre ; il commence sa lettre par un simple « Monsieur », là où d'autres auraient écrit « Cher Maître ». Les flatteries qu'il adresse à Hugo sont confuses et indirectes, comme s'il feignait le désintéressement tout en voulant retenir l'attention du grand écrivain : « J'ai vu hier à la poste un gamin qui tenait l'*Avenir National* entre ses mains avec votre adresse et alors j'ai résolu de vous écrire. [...] Je l'ai préféré aux autres [Albert Lacroix], parce que j'avais vu votre buste dans sa librairie, et que je savais que c'était votre libraire¹⁰¹. »

Ducasse n'hésite pas à se prétendre « sans le sou », alors que toutes les informations biographiques que nous possédons sur lui indiquent le contraire. Mais Hugo ne pouvait pas le savoir et c'était peut-être un prétexte pour éviter la visite au maître, souvent de mise pour les jeunes poètes. Ducasse ne semble pas un fervent admirateur de Hugo : s'il lui écrit et lui envoie ses publications, c'est d'abord pour obtenir un soutien. Nous verrons en effet que les rapports entre Ducasse et Hugo sont complexes. Les dernières lignes étonnent par leur ton, qui n'est plus celui de l'humilité :

Vous ne sauriez croire combien vous rendriez un être humain heureux, si vous m'écriviez quelques mots. Me promettez-vous en outre un exemplaire de chacun des ouvrages que vous allez faire paraître au mois de janvier ? Et maintenant, parvenu à la fin de ma lettre, je regarde mon audace avec plus de sang-froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous y êtes le Tout¹⁰².

On retrouve la grandiloquence solennelle propre à l'auteur des *Chants de Maldoror*. L'adverbe « encore » suggère, plus qu'une audace, une ambition voire un défi lancé au maître, du moins la certitude de devenir un écrivain reconnu dans son siècle. Que pensa Hugo à la lecture de cette lettre où les basses manœuvres côtoient une insolence à peine masquée ? Il est certain que l'exilé répondit à Ducasse puisque la lettre est marquée de l'initiale « R », mais nous ignorons ce qu'il put lui dire.

Ce sont les lettres au banquier Darasse¹⁰³ qui révèlent certainement le plus la personnalité de Ducasse, puisqu'il ne s'agit pas cette fois de s'attirer l'estime d'une personne bien placée dans le monde des lettres. Au contraire, le rapport de force est ici d'un tout autre genre. Isidore Ducasse écrit

⁹⁹ *Ibid.* p. 503-504.

¹⁰⁰ François Chapon et Jacqueline Lafargue, « Une lettre de Lautréamont à Victor Hugo », *Bulletin du bibliophile*, n°1, 1983, p. 13-22.

¹⁰¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 503.

¹⁰² *Ibid.* p. 504.

¹⁰³ *Ibid.* p. 270-271 et 274-275.

afin de demander de l'argent et de se plaindre de ce que son père ne lui en envoie pas assez. Il est donc en position de demandeur, mais il adopte cette fois un ton hautain et désagréable envers celui qu'il considère comme son obligé. On a beaucoup interprété cette attitude, qui a nourri l'hypothèse d'un conflit entre le fils et le père, mais en oubliant souvent de préciser que la lettre avait été publiée par Genonceaux de manière fragmentaire. L'autographe n'ayant jamais été rendu public, il nous est difficile de juger à quel point la missive a été tronquée. Sans doute les passages coupés sont-ils relatifs aux affaires financières des Ducasse et la discrétion a-t-elle conduit Dosseur, le successeur de Darasse auprès de qui Genonceaux a probablement obtenu le document, à censurer quelques éléments. On s'est étonné des singularités stylistiques nombreuses. Après une froide formule de politesse, Ducasse écrit cette tautologie : « C'est hier même que j'ai reçu votre lettre datée du 21 mai ; c'était la vôtre¹⁰⁴. » À d'autres endroits, certaines tournures interpellent par leur bizarrerie : le jeune homme prend-il volontairement à l'égard du banquier un ton pédant et moqueur afin de lui être désagréable ?

Pardon, Monsieur, j'ai une prière à vous faire : si mon père envoyait d'autres fonds avant le 1^{er} septembre, époque à laquelle mon corps fera une apparition devant la porte de votre banque, vous aurez la bonté de me le faire savoir ? Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour ; mais vous n'auriez qu'à m'écrire un mot, et il est probable qu'alors je le recevrai presque aussitôt que la demoiselle qui tire le cordon, ou bien avant, si je me rencontre sur le vestibule¹⁰⁵...

À lire ces seules lignes, on adhérerait à la thèse de Jean-Pierre Soulier qui faisait d'Isidore Ducasse un schizophrène, tant il semble se dissocier de son propre corps. Il faut probablement n'y voir que la fantaisie d'un écrivain spirituel, exprimée dans un contexte inattendu. La fin de la lettre est tout aussi confuse : « Présenter dix ongles secs au lieu de cinq, la belle affaire ; après avoir réfléchi beaucoup, je confesse qu'elle m'a paru remplie d'une notable quantité d'importance nulle¹⁰⁶. » La référence aux « ongles secs » a laissé perplexe nombre de critiques, ainsi que ce curieux syntagme antithétique, « une notable quantité d'importance nulle ». Certaines tournures étranges sont peut-être aussi à mettre sur le compte d'hispanismes ou de calques maladroits de formules espagnoles, ce qui expliquerait en partie la mauvaise maîtrise des codes de la sociabilité épistolaire française.

Tous ces éléments ont été utilisés pour soutenir l'hypothèse d'un Isidore Ducasse qui n'aurait pas été sain d'esprit, faisant preuve de bizarrerie jusque dans sa correspondance la plus quotidienne. Il y a peut-être simplement un esprit de fumisterie dans lequel Ducasse se complaît, s'amusant à mystifier son banquier ; il est certain qu'il témoigne à travers cette lettre d'un mépris évident à l'égard de l'homme d'affaires, notamment quand il le rappelle à son rang. Après avoir ironiquement présenté des excuses, le jeune homme l'attaque avec hauteur :

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 270.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 270-271.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 271.

Eh bien, sachez que je ne puis pas malheureusement laisser passer ainsi l'occasion de vous exprimer mes excuses. Voici pourquoi : parce que, si vous m'aviez annoncé l'autre jour, dans l'ignorance de ce qui peut arriver de fâcheux aux circonstances où ma personne est placée, que les fonds s'épuisaient, je n'aurais eu garde d'y toucher ; mais certainement, j'aurais éprouvé autant de joie à ne pas écrire ces trois lettres que vous en auriez éprouvé vous-même à ne pas les lire. Vous avez mis en vigueur le déplorable système de méfiance prescrit par la bizarrerie de mon père ; mais vous avez deviné que mon mal de tête ne m'empêche pas de considérer avec attention la difficile situation où vous a placé jusqu'ici une feuille de papier à lettre venue de l'Amérique du Sud, dont le principal défaut était le manque de clarté ; car je ne mets pas en ligne de compte la malsonnance de certaines observations mélancoliques qu'on pardonne aisément à un vieillard, et qui m'ont paru, à la première lecture, avoir eu l'air de vous imposer, à l'avenir peut-être, la nécessité de sortir de votre rôle strict de banquier, vis-à-vis d'un monsieur qui vient habiter la capitale¹⁰⁷...

Ducasse renverse un lieu commun utilisé par de nombreux écrivains pour présenter leur œuvre aux lecteurs : la formule « J'espère que vous prendrez autant de plaisir à lire ces lignes que j'en eus à les composer » devient, chez le jeune homme qui s'est promis de renverser des propositions pour en faire un correctif, « j'aurais éprouvé autant de joie à ne pas écrire ces trois lettres que vous en auriez éprouvé vous-même à ne pas les lire ». Sarcasmes mordants, attaques directes (« Vous avez mis en vigueur le déplorable système de méfiance prescrit par la bizarrerie de mon père »), témoignage d'une condescendance qui touche à la fois François Ducasse et le banquier... Que dut penser le notable lorsqu'il reçut cette lettre singulière ? Le plus bizarre des deux Ducasse était-il à ses yeux le « vieillard », diplomate respectable, ou son fils insolent et dépensier ? Nous découvrons ici un Isidore Ducasse qui affecte une posture hautaine (« un monsieur qui vient habiter la capitale ») et qui attend donc d'être traité avec certains égards.

La deuxième lettre à Darasse, bien plus tardive (12 mars 1870), est un peu plus apaisée et contient des considérations littéraires sur lesquelles nous reviendrons. Ducasse justifie ses activités d'homme de lettres, qui expliquent également les dépenses qu'il doit couvrir pour se faire publier, et cherche à montrer à Darasse qu'il n'est pas inactif. Il s'agit sans doute de rassurer François Ducasse : le fils promet d'envoyer prochainement une préface à son père. « C'est ainsi qu'il verra que je travaille, et qu'il m'enverra la somme totale du volume à imprimer plus tard¹⁰⁸. » S'il n'est pas certain que François Ducasse avait pleinement donné son consentement pour qu'Isidore entreprenne sa carrière littéraire, le sujet avait en tout cas été abordé et il avait dû être question du financement de ses publications. Le fonctionnaire semble avoir accepté de le couvrir à condition que l'avancement des travaux soit régulier. La première phrase de cette lettre a beaucoup été commentée : « Laissez-moi reprendre d'un peu haut¹⁰⁹. » Faut-il y voir une autre marque de mépris ? Nous pensons qu'Isidore reprend simplement ses explications depuis le commencement. Du reste, la formule de

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 270.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 275.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 274.

politesse finale est cette fois cordiale, encore que très conventionnelle : « J'ai l'honneur de vous saluer. I. Ducasse¹¹⁰ »

Les trois dernières lettres connues, adressées à Poulet-Malassis, sont d'un autre registre puisqu'elles abordent surtout des questions éditoriales. L'individu s'efface volontiers derrière l'écrivain. Aussi reviendrons-nous plus loin sur ces trois courriers lorsque nous aborderons les stratégies éditoriales de l'auteur.

Le cas Ducasse

Ce tour d'horizon des représentations possibles d'Isidore Ducasse montre qu'il n'est guère facile de cerner l'individu derrière ses différentes *personas*. Aleksander Labuda écrit : « Parmi les auteurs de trois courtes notes critiques parues du vivant d'Isidore Ducasse, aucun n'envisage la possibilité de lire *Les Chants* comme un ouvrage autobiographique¹¹¹. » Mais vouloir retrouver Isidore Ducasse à travers la lecture des *Chants* est une opération risquée. Il n'y a qu'un seul passage que nous pouvons avec certitude rattacher à l'auteur, il s'agit de la dernière strophe du *Chant premier* :

S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici. Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. Quant à moi, je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant, dans un laps de temps qui ne soit pas trop retardé. La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature) ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses. Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme, ne désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis¹¹² !

La référence géographique apparaît comme une signature, une revendication identitaire même. À la fin de la strophe, Ducasse emploie le terme « vieillard » qu'il emploiera également dans sa lettre à Joseph Darasse de mai 1869 pour parler de son père. François Ducasse fut-il le premier lecteur des *Chants*, celui pour qui l'œuvre est donnée à lire ? Combien de surinterprétations ces strophes ont-elles fournies ! Ici un passage sur la belladone fait de Ducasse un drogué¹¹³, là c'est une réflexion sur les internats qui le présente comme traumatisé par le système scolaire¹¹⁴... Pierre Belisle écrit à ce

¹¹⁰ *Ibid.* p. 275.

¹¹¹ Aleksander Labuda, *Lectures des Chants de Maldoror*, Wrocław, Universitas Wroclaviensis, 1977, p. 19.

¹¹² Lautréamont, *ibid.* p. 56-57.

¹¹³ Maurice Heine, « Maldoror et la Belle Dame », *Minotaure*, n°12-13, mai 1939, p. 87-88.

¹¹⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 61 et suivantes.

sujet que « la sincérité n'est pas un problème ducassien¹¹⁵. » Il s'agit d'une œuvre de poésie et Maldoror ne saurait être la transposition littérale d'Isidore Ducasse. Le flou dans les pronoms, l'emploi indifférencié de la première et de la troisième personne tout au long de l'œuvre, doivent nous inciter à la méfiance. Ducasse n'hésite pas à mentir, sur son âge par exemple, et l'œuvre, elle aussi, abonde en contradictions. *Les Chants de Maldoror* et l'ensemble de l'œuvre ducassienne sont contaminés par l'emphase et le grotesque, ce qui rend dangereuse toute lecture littérale du texte. N'est-ce pas l'auteur lui-même qui a averti ses lecteurs, dès le seuil de son livre, des dangers de la confrontation avec son texte ? Il insistait en outre sur la nécessité de faire preuve d'une « logique rigoureuse » qui a souvent manqué aux lecteurs. La lecture est trompeuse ; y chercher Ducasse est d'autant plus malaisé qu'il note lui-même dans ses *Poésies* : « Je ne laisserai pas des Mémoires¹¹⁶. »

Cerner un auteur à travers les témoignages des autres est une tâche difficile. Réfléchissant, à la suite d'Alain Viala¹¹⁷ et de Jérôme Meizoz¹¹⁸, sur la notion de posture, Denis Saint-Amant et David Vrydaghs rappellent qu'à une époque où les médias ne permettaient pas de fixer en images de la posture du poète, les traces comportementales qu'il nous reste transmettent souvent des anecdotes hautes en couleur, partisans, propres à façonner un mythe – ainsi du homard de Nerval ou des poux que Rimbaud jetait sur les curés qu'il croisait. À défaut de sources directes, nous ne pouvons que nous en remettre à la description des pairs et à une certaine presse tout aussi sujette à caution¹¹⁹. Nous sommes confronté à ce problème épistémologique : toute tentative de saisir Isidore Ducasse se fait par le biais de témoignages plus ou moins fiables. François Caradec présente une image contradictoire d'Isidore Ducasse lorsqu'il écrit, dans une lettre inédite adressée à Pascal Pia :

Je vois Isidore Ducasse comme un garçon fort sain, très gai, très réaliste (bien qu'il ait bouffé inutilement beaucoup d'argent de son papa — un papa qui voulait peut-être se faire pardonner son attitude envers la mère de son fils), qui écoutait ses amis, très homme de lettres, mais finalement sans vanité, puisqu'il ne mettait même pas ses œuvres en vente...¹²⁰

Ce portrait imaginaire bouscule les stéréotypes qui composent le mythe de Lautréamont : le jeune homme ne serait plus un adolescent taciturne et turbulent, mais un garçon sain et joyeux. François Caradec suggère une autre interprétation du conflit parental : le Chancelier aurait accepté de laisser son fils suivre la voie des lettres afin d'apaiser sa conscience. Nous ne savons rien des rapports familiaux entre François et Isidore Ducasse, mais François devait compenser l'absence de mère qui avait sans doute affecté Isidore. Les choix que fit le père pour le bien-être et l'avenir de son fils furent

¹¹⁵ Pierre Belisle, *op. cit.* p. 14.

¹¹⁶ Lautréamont, *op. cit.* p. 281.

¹¹⁷ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985, 317 p.

¹¹⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.

¹¹⁹ Denis Saint-Amant et David Vrydaghs, « Retours sur la posture », *CONTEXTES* n° 8, 2011, <http://contextes.revues.org/4712>. Article publié le 5 janvier 2011.

¹²⁰ François Caradec, « Lettre inédite à Pascal Pia », *Histoires littéraires* n°57, janvier-mars 2014, p. 117.

peut-être perçus par celui-ci comme une trahison : tenu à distance, exilé sur un autre continent, il a pu avoir l'impression de ne pas recevoir l'amour d'un père. L'hypothèse de François Caradec invite à repenser le conflit entre le père et le fils : ce n'est peut-être pas tant un père autoritaire et injuste qu'un père témoignant maladroitement à son fils son amour et son soutien.

Dans son mémoire, Pierre Belisle conclut son étude du mythe de Lautréamont par la dimension mystérieuse attachée à l'écrivain. À côté de l'attitude qui consiste à combler le vide par la prolifération de micro-récits exotiques, il en est une autre qui cherche à revendiquer l'ignorance et l'opacité. Ainsi Genonceaux, le premier biographe de Ducasse, écrit-il cette phrase, encore recevable à l'époque : « Nos actives investigations n'ont pas abouti à pénétrer, dans son intégralité, le mystère dont la vie de l'auteur à Paris semble avoir été entourée¹²¹. » À sa suite, les surréalistes, puis les auteurs de *Tel Quel*, ne cesseront de revendiquer haut et fort l'inaccessibilité fondamentale de Ducasse, ce suprême inconnu. Plus étrange, la critique elle-même avoue son impuissance : d'Edmond Jaloux (« un homme dont nous ne savons presque rien¹²² ») à Léon Pierre-Quint (« Nous ne savons rien¹²³. »), tous cèdent à la séduction de l'inconnu et contribuent à opacifier le mystère pour le sublimer. Comme l'écrit Jean Rudhardt, « le mythe exprime ce qui du fait d'existence échappe aux catégories de la pensée claire¹²⁴. » L'ignorance est cultivée, proclamée parce qu'elle fait de Ducasse un être inconnaissable, hors d'atteinte, à la manière de Rimbaud. Cette attitude crée un mystère au lieu de le résoudre. Certains, comme Remy de Gourmont ou Marcelin Pleynet, constatent une disparition progressive de l'écrivain dans son œuvre et concluent que c'est volontairement qu'il aura travaillé à sa dissolution.

Pierre Belisle relève les différentes images qui contribuent à cette construction. De Ducasse, il n'y a rien à dire, mais il faut tout de même le dire métaphoriquement. Lautréamont est celui qui aveugle ou qui déstabilise, il n'est déjà plus humain mais quelque chose d'inconnu et de supérieur, un météore venu d'ailleurs et dont le passage terrestre a été bref et énigmatique. Il est également un phénomène nocturne, jailli des ténèbres pour y retourner aussitôt : c'est que la nuit est propice au mystère. Contre cette attitude, nous allons désépaisser le mystère pour exhiber les mécanismes qui construisent le mythe et aborder Ducasse sous un aspect plus réaliste, afin d'observer le jeune écrivain à l'œuvre et de comprendre ses stratégies pour accéder à la reconnaissance de ses contemporains.

¹²¹ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. IV.

¹²² Lautréamont, *Œuvres complètes*, étude par Edmond Jaloux, Paris, José Corti, 1938 ; réédité en 1953, p. 23.

¹²³ Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, Fasquelle, 1929, p. 37.

¹²⁴ Jean Rudhardt, « Image et structure dans le langage mythique », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n°17-18, 1969, p. 106.

Chapitre II

Le réseau social d'Isidore Ducasse

Sur son acte de décès, rédigé le 24 novembre 1870, Isidore Ducasse est désigné par son logeur parisien comme un « homme de lettres¹²⁵ ». Son activité professionnelle l'inscrit dans un milieu social défini et implique des interactions avec les autres écrivains parisiens, mais aussi avec les éditeurs, les imprimeurs et les libraires, qui constituent autant de personnes susceptibles de diffuser ses écrits. Le prétendu isolement du jeune homme ne résiste pas à l'examen de sa carrière d'écrivain : on dénombre parmi ses relations une vingtaine de personnes habitant la capitale, et ce n'est que la maigre partie d'un réseau de relations personnelles qui, faute d'archives où apparaîtrait son nom, échappe à toute tentative de reconstitution. Les premiers lecteurs de Ducasse furent ses contemporains, et le premier foyer de réception de son œuvre fut le Paris de son époque.

On ne sait guère quand le jeune homme commença la rédaction de son œuvre. Dans son témoignage, qui porte sur l'année 1864, Paul Lespès raconte qu'Isidore écrivait déjà au lycée¹²⁶. Plusieurs anecdotes insistent sur l'orgueil du jeune écrivain¹²⁷, qui semble avoir déjà développé une réflexion sur son style et sur sa pratique, et qui recherche l'innovation formelle :

Jamais encore il n'avait tant lâché la bride à son imagination effrénée. Pas une phrase où la pensée, faite en quelque sorte d'images accumulées, de métaphores incompréhensibles, ne fût encore obscurcie par des inventions verbales et des formes de style qui ne respectaient pas toujours la syntaxe¹²⁸.

Les flamboyances stylistiques des *Chants de Maldoror* sont en germe dans les premiers écrits du jeune Ducasse, qui se rêve poète d'avant-garde.

Le *Chant premier* parut en novembre 1868. Ducasse en avait fait le dépôt chez Balitout au cours de l'été. Entre mai 1867 et août 1868, à défaut de dates plus précises, il avait effectué un voyage à Montevideo : on a souvent avancé que certaines strophes, dont celle du Vieil Océan, avaient été inspirées par ce retour au pays natal. La rédaction des *Chants* fut rapide et dut commencer en 1867 ou 1868 : au moment de la publication du premier *Chant*, le deuxième, qui serait publié avec les cinq

¹²⁵ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, op. cit. p. 602.

¹²⁶ François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 203, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 454.

¹²⁷ Le récit des relations tendues entre Ducasse et son maître Gustave Hinstin révèle le caractère insoumis et contestataire du jeune Isidore. « Il y avait, je crois, écrit Paul Lespès, des choses qu'il ne voulait pas comprendre pour ne rien perdre de ses antipathies et de ses dédains. » Et plus loin : « Son attitude distante, si je puis employer cette expression, une sorte de gravité dédaigneuse et une tendance à se considérer comme un être à part. » *Ibid.* p. 455-456.

¹²⁸ *Ibid.* p. 455.

autres, était déjà annoncé. Finalement, il n'allait être publié qu'avec les cinq autres. La version achevée des six *Chants de Maldoror* était sous presse au cours de l'été de 1869, et moins d'un an plus tard, Ducasse publiait ses deux brochures, *Poésies I et II*, certes plus minces. Il écrivait sans relâche et parfois avec une certaine négligence, au vu des coquilles qu'il a laissé passer et des bizarreries orthographiques qui parsèment l'édition de 1869.

Jacques Noizet se demande : « Que sont devenus les manuscrits des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* ? Et les pages qu'il composa, sans nul doute, en vue des fascicules III, IV, V, VI, VII de sa « publication permanente » ? Durant les six derniers mois de sa vie, Isidore Ducasse, jeune homme rangé et travailleur, n'a pas pu manquer de produire, s'il a observé son rythme ordinaire de production, quelques 150 à 200 pages imprimables, soit la matière d'environ cinq livraisons des *Poésies*¹²⁹. » Hubert Juin, quant à lui, prétendait qu'il existait, jusqu'en 1946, un document administratif répertoriant les objets trouvés dans la chambre du défunt, document qui aurait été perdu à la suite de l'erreur d'un archiviste qui classait les papiers de la mairie¹³⁰. Doit-on supposer alors, comme le fit Philippe Soupault¹³¹, que les *Poésies* n'étaient que la préface d'une œuvre à venir plus importante ? Il existe peut-être encore quelque part, dans la fameuse malle perdue d'Isidore Ducasse, un manuscrit inédit et inachevé qui attend d'être découvert¹³².

À défaut de connaître dans le détail la vie quotidienne d'Isidore Ducasse et de ses relations proches, nous dénombrons néanmoins une vingtaine de connaissances avérées en lien avec son activité d'homme de lettres et à qui il donna certainement sa production à lire. Ces premiers lecteurs contemporains feront l'objet de notre première partie. En nous appuyant sur une construction théorique empruntée à la sociologie des réseaux, nous pouvons mettre en lumière la stratégie de Ducasse pour diffuser son livre.

Lorsqu'il s'installe à Paris à son retour d'Amérique en 1868, Ducasse a un objectif clair : faire une carrière littéraire. À son banquier Joseph Darasse il se présente comme « un monsieur qui vient habiter la capitale¹³³ ». Tel Rastignac, il espère trouver le succès dans une ville où l'on bataille pour percer ; et pour y parvenir, il ne ménage pas ses efforts. Il faut interroger la vie et l'œuvre du poète et

¹²⁹ Jacques Noizet, « Dictionnaire du Cacique », *Cahiers Lautréamont*, livraisons L-LI, 2^e semestre 1999, p. 46.

¹³⁰ Rapporté par Jacques Noizet, *ibid.*

¹³¹ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, Paris, La Sirène, 1922, 125 p.

¹³² Sylvain-Christian David suppose que ces affaires personnelles sont encore dans l'un des deux châteaux du village d'Agy. Le premier appartient à la famille de Raymond Dosseur, associé de Joseph Darasse, le banquier de Ducasse ; le deuxième est celui de la famille Gomiécourt, à laquelle appartenait Edmond, un ami d'enfance du poète. Une autre hypothèse voudrait que François Ducasse ait récupéré les affaires de son fils. S'il ne les a pas détruites, il les aura probablement rapportées en Uruguay. Sylvain-Christian David, « Darasse, etc. (fin) », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1993, livraisons XXVII-XXVIII, p. 111-119.

¹³³ Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 270.

se demander ce que l'on sait du Paris de Ducasse : comment ce jeune ambitieux vit-il dans la capitale et quels sont les lieux qu'il fréquente ? Quels sont ses choix et ses stratégies pour s'intégrer dans le milieu littéraire et se créer des contacts ? Ces données, liées au réseau social de Ducasse, nous permettraient d'en savoir plus sur la manière dont il s'est ménagé une place dans le champ littéraire, et elles expliqueraient les liens possibles entre l'échec de Lautréamont pour s'imposer littérairement et la nature des milieux qu'il fréquente. Il peut sembler paradoxal d'appliquer la sociologie des réseaux à un écrivain qui semble taciturne, voire asocial ; mais cette représentation d'Isidore Ducasse en poète marginal reste à prouver : elle relève d'abord de la construction mythique et est une conséquence de l'ignorance qui persiste, à la fin du XIX^e siècle, sur la vie de l'auteur. Le réseau que nous proposons dans les pages suivantes tend au contraire à montrer les efforts entrepris par Ducasse pour s'intégrer dans un milieu social et pour faire parler de lui.

La notion de champ littéraire, développée par Pierre Bourdieu et analysée dans son processus d'autonomisation dans *Les Règles de l'art*¹³⁴, renvoie à une conception de la structure sociale comme un ensemble de sous-domaines autonomes. Le monde littéraire est considéré comme une structure à part qui suit ses propres règles et fonctionne comme un ensemble de relations sans cesse réévaluées entre des acteurs dont le pouvoir et l'influence sont toujours mouvants. Toute œuvre et tout auteur sont alors perçus comme les productions d'un système qu'on ne peut négliger. C'est précisément à l'époque de Ducasse, entre les années 1850 et les années 1870, que le champ littéraire acquiert son autonomie et se structure en plusieurs cercles de prestige divers. La période du Second Empire est en effet marquée par une censure importante et une imbrication des sphères politiques et littéraires, dont le salon de la princesse Mathilde est l'exemple le plus notable. Parallèlement à la littérature consacrée par l'État se développe une Bohème littéraire qui se dote de ses propres valeurs et, notamment, contre celle de l'argent, de celle du génie artistique. La particularité de ce champ est qu'il se construit en partie contre les valeurs de la société bourgeoise et capitaliste, en déclarant que la valeur d'une œuvre n'est pas définie par son succès commercial, mais par un capital symbolique et proprement artistique : c'est ce qui explique, par exemple, l'attrait qu'exerce la Bohème littéraire, contre-pied de l'univers des écrivains de salons. Pour un jeune écrivain comme Ducasse, la question est donc, plus encore que de vendre, d'être connu et auréolé de ce prestige qui lui conférera une visibilité et la reconnaissance de ses pairs. Mais si la notion inventée par Bourdieu permet de replacer l'activité littéraire dans le jeu social, elle propose en revanche une vue d'ensemble des mécanismes qui se révèle trop générale pour l'étude d'une situation particulière comme celle de Ducasse. Dans le domaine de la sociologie, les réseaux sociaux permettent davantage de mettre en avant la spécificité de sa position dans le champ.

¹³⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

Il ne faut pas se méprendre sur les propos de Ducasse lorsqu'il déclare être chez lui à toute heure du jour. On a conclu parfois que le jeune homme ne sortait pas et qu'il était totalement isolé¹³⁵. Il s'est pourtant installé dans le quartier de la Bourse et des Grands Boulevards, le quartier des théâtres et des mondanités du Second Empire. Isidore Ducasse ne fut pas nécessairement un jeune homme rangé ; et s'il voulait être seul, il ne pouvait plus mal choisir que de s'installer dans les rues très en vogue de ce quartier de Paris. En outre, la formulation de sa lettre n'exclut pas qu'il ait pu mener une vie nocturne très active. S'installer dans ce secteur de la ville était un choix délibéré, puisqu'il déménagea trois fois en restant toujours dans le même périmètre : ses logements successifs furent l'Hôtel des Nations au 23 de la rue Notre-Dame-des-Victoires, le 32 de la rue du Faubourg-Montmartre, le 15 de la rue Vivienne, et le 7 de la rue du Faubourg-Montmartre. Jean-Jacques Lefrère signale les conseils qu'Adolphe Joanne donne au début de son *Guide parisien* de 1863 :

Le choix d'un logement doit être basé sur le but du séjour à Paris : affaires, études, ou plaisirs, et aussi sur l'importance du budget dont on dispose. [...] L'étranger qui cherche avant tout les distractions et qui désire voir le Paris du plaisir, des promenades, des grands restaurants, des spectacles, doit choisir les boulevards, depuis le faubourg Poissonnière jusqu'à la Madeleine, ou les quartiers limitrophes, tels que le Faubourg-Montmartre [...]. Nommons encore, comme quartier d'affaires en général, la rue Vivienne, la place de la Bourse, la rue Notre-Dame-des-Victoires¹³⁶.

Le même guide vante l'agrément de la rue Vivienne :

La rue Vivienne, qui s'étend du Palais-Royal au boulevard Montmartre, est une des rues les plus fréquentées par le monde élégant. De somptueux magasins la bordent des deux côtés. Les galeries ou passages Vivienne, Colbert et des Panoramas, ont une de leurs issues dans cette rue magnifique. La Bibliothèque impériale, la Bourse et le théâtre du Vaudeville sont les principaux édifices qu'on y trouve¹³⁷.

C'est précisément le lieu que choisira Ducasse, jeune bourgeois parisien aidé par son père qui lui envoie de l'argent depuis le consulat de Montevideo, situé au 12 de la rue Grange-Batelière. Ducasse était un dandy aisé, non un poète maudit. Un des hauts lieux du luxe est alors la galerie Vivienne, la plus fréquentée des galeries de la capitale, située près de chez le jeune homme. Le guide *Paris-album* donne ces précisions :

La galerie Vivienne est peut-être la plus spacieuse de tous les passages [...]. C'est sans contredit un des passages les mieux situés de Paris et les plus fréquentés ; il offre le grand avantage d'éviter aux piétons l'angle de la rue Vivienne et de la rue Neuve-des-Petits-Champs, presque continuellement obstruées par les voitures qui s'y croisent et y stationnent sans le vouloir. La rue Vivienne est toute coquette et toute pimpante ; des marchandes de modes, des bijoutiers, des magasins de rubans et des parures de toute espèce la garnissent des deux côtés¹³⁸.

¹³⁵ C'est l'image de Lautréamont que se feront Léon Genonceaux dans sa préface à la réédition de 1890 et Philippe Soupault dans ses préfaces successives.

¹³⁶ Cité dans Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998, p. 316.

¹³⁷ Adolphe Joanne, *Guide parisien*, Paris, Hachette, 1863, p. 111.

¹³⁸ Léo Lespès, *Paris-album*, Paris, Administration et bureaux, 1861, p. 92.

Ducasse mentionne la rue Vivienne avec tous ses symboles de luxe dans un passage du sixième des *Chants de Maldoror*. Cette dernière partie de l'œuvre s'ouvre sur un épisode qui a des traits communs avec le genre du roman réaliste. Le jeune Mervyn, aristocrate anglais, rentre chez lui à travers les rues de Paris, sans savoir qu'il est épié par le protagoniste. Il part de la rue Vivienne, rapidement transformée en lieu inquiétant et presque fantastique :

Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève : il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence¹³⁹.

Ducasse s'inspire des lieux qu'il fréquente au quotidien.

Dans *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*¹⁴⁰, Kristin Ross combine une approche marxiste, qui propose une relecture politique et historique de Rimbaud, à une étude de la géographie parisienne dans l'œuvre du poète. Elle explique que les lieux sont des symboles chargés de sens et que les faire parler permet de comprendre la vie des personnes. Elle tente de mettre en place une « histoire spatiale » qui éclaire par l'histoire et par la géographie l'œuvre et la vie de Rimbaud. L'idée de Kristin Ross selon laquelle l'espace est divisé et diversement occupé par les classes sociales est intéressante. En effet, à l'époque où Ducasse arrive à Paris, un étudiant ou un littérateur sans le sou aurait probablement choisi le Quartier Latin, qui est celui de la Bohème. C'est le choix que feront la plupart des confrères de Ducasse, moins fortunés que lui et qui auront à recourir à des emplois alimentaires, notamment au journalisme. Mais Ducasse a de l'argent ; il peut se permettre de ne pas vendre sa plume et choisit de vivre dans le quartier huppé de la Bourse, où l'on croise Académiciens et auteurs de renom à la sortie des théâtres. Il publie ses livres à compte d'auteur, à défaut de parvenir à convaincre les éditeurs.

Le quartier du boulevard Montmartre offre encore bien des atouts à un jeune littérateur. Près du passage Jouffroy, l'un des plus animés de Paris, se trouve le Café des Variétés, fréquenté par les hommes de lettres et de théâtre. Ducasse se rendit plusieurs fois à la Librairie Internationale de Lacroix et Verboeckhoven, à l'angle de la rue Vivienne. C'était l'une des maisons d'édition les plus florissantes, qui publiait notamment les œuvres de Victor Hugo. Théodore de Banville en fait cette description en 1864 :

¹³⁹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, *op. cit.* p. 232-233.

¹⁴⁰ Kristin Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, 233 p.

C'est aussi dans une boutique naguère impossible à dompter que MM. Lacroix et Verboeckhoven vont nous donner les *Chansons des Rues et des Bois*. Celle-ci, où on vendait encore naguère l'*Eau Écarlate*, (je n'ai fait que passer, elle n'était déjà plus,) est située au coin du boulevard et de la rue Vivienne. Quoi, de la rue Vivienne ! Ces deux librairies pour chacune desquelles le monde est une trop petite proie à dévorer, la Librairie Michel Lévy et la Librairie Internationale, vont demeurer dans la même rue ! Quoi ! César et Pompée enfermés ensemble dans un espace qu'on mesure en quelques pas ! Paris, habitué à toutes les audaces, n'a pu s'empêcher d'admirer, avec un mélange d'effroi, l'audace des nouveaux venus, à côté de laquelle le combat de Roland contre les Infants paraît misérable. Il est vrai que MM. Lacroix et Verboeckhoven sont des révolutionnaires dans leur art ; leurs prédécesseurs se bornaient à dire qu'il faut, coûte que coûte, vendre un livre qu'on a édité ; leur axiome à eux, c'est qu'il faut le vendre en trois jours, ou jamais ! Mais quelle étrange chose que ces deux lions venant se mettre dans la gueule de l'autre lion ! Sont-ce MM. Lacroix et Verboeckhoven qui ne feront qu'une bouchée de Michel Lévy, ou est-ce Michel Lévy qui ne fera que deux bouchées de MM. Lacroix et Verboeckhoven¹⁴¹ ?

La rivalité entre les deux « lions » allait prendre fin huit ans plus tard avec la faillite de la Librairie Internationale, en juin 1872. Éditeur de grande envergure, Lacroix s'était fait un nom par les opérations commerciales qui avaient accompagné la sortie des œuvres de Victor Hugo et contribué dans le même temps à sa ruine. Son catalogue comprenait *Les Misérables*, *William Shakespeare*, *Chansons des rues et des bois*, *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*. Il fit également paraître les écrits de Joseph Proudhon, les premières œuvres d'Émile Zola, et une réédition de *La Sorcière* de Michelet. Il eut des démêlés avec la censure impériale pour ses prises de position ouvertement républicaines et hostiles à Napoléon III, aussi sa librairie était-elle un lieu de rendez-vous pour les hommes de lettres, essentiellement de gauche. Rien ne nous permet d'affirmer que ce furent les opinions politiques de Ducasse, mais pouvait-il faire un meilleur choix que de s'adresser, en tant que jeune poète, à l'éditeur de Victor Hugo, que l'exil auréolait d'un prestige sans égal ? C'est l'hypothèse de Maurice Saillet, qui estime que Ducasse a choisi Lacroix avec l'envie de « bien vendre » et d'obtenir une bonne visibilité¹⁴².

Dans ce quartier se trouvaient de nombreux éditeurs que Ducasse pouvait approcher : la maison Balitout, Questroy et Cie, au 7 de la rue Baillif, où il fit imprimer son *Chant premier* en 1868 et ses *Poésies* en 1870 ; Alphonse Lemerre, l'éditeur des Parnassiens, que Ducasse approcha pour faire imprimer ses deux plaquettes ; la librairie Gabrie, passage Verdeau ; la librairie Dentu, au Palais-Royal. Enfin, la Bibliothèque Impériale se situait entre la rue Richelieu et la rue Vivienne. Le quartier offrait aussi des cabinets de lecture au 18, rue Vivienne, dans le passage de l'Opéra et dans le passage Jouffroy. Or Ducasse fit preuve d'une boulimie de lecture et il recycla, en inventant la pratique du collage, ses lectures les plus diverses. Ainsi, le quartier n'est pas seulement le lieu des mondanités où l'on voit les élégants se pavaner à la sortie des théâtres sur les Grands Boulevards, c'est aussi l'un des foyers de l'activité littéraire. Mais les Grands Boulevards sont le symbole du nouveau Paris. Dans

¹⁴¹ Théodore de Banville, « Chronique de la semaine », *La Presse*, 24 octobre 1864, p. 3. C'est à propos de la publication des *Chansons des rues et des bois* que le chroniqueur eut l'occasion d'évoquer la librairie. Nous tenons à remercier Baudouin Contzen de nous avoir communiqué cette référence.

¹⁴² Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 27.

ses plans d'urbanisme, Haussmann a cherché à supprimer le dédale des petites ruelles médiévales insalubres pour le remplacer par de grandes artères dégagées. Ces travaux ont été contestés par une partie de l'opinion publique qui criait au saccage. Le Paris d'Haussmann répondait au projet de Napoléon III de construire une ville monumentale et majestueuse qui fût un pôle d'attraction. Marcel Raval¹⁴³ souligne la présence d'une forte immigration de jeunes bourgeois venus d'Amérique du Sud, pour qui Paris représente la capitale culturelle du monde : c'est précisément la situation de Ducasse.

Ce quartier constitue l'essentiel du Paris d'Isidore Ducasse, tant du point de vue biographique que du point de vue littéraire. Les rues que traverse Mervyn au début du sixième des *Chants de Maldoror* sont nommées, et le parcours, bien balisé, peut être reproduit, comme le firent Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue au début des années 1890. Ducasse multiplie les références à un quartier qu'il connaît bien, décrivant parfois les façades des bâtiments et les sculptures. La dernière phrase de l'œuvre invite par une bravade ironique à la déambulation parisienne : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire¹⁴⁴. » Jean-Jacques Lefrère a suivi la suggestion et retrouvé une partie des références évoquées dans les strophes¹⁴⁵. Mais Maldoror ne se contente pas d'arpenter la rive droite : après un passage par le Palais-Royal et la place Vendôme, près de chez lui, Ducasse situe l'acte final de son récit dramatique à l'autre bout de Paris, sur le dôme du Panthéon où le jeune Mervyn, transformé en fronde humaine par la malveillance de son ravisseur, finit sa course en s'écrasant d'une manière aussi violente qu'inattendue. Le Panthéon, tombeau des grands hommes et des gloires littéraires, est un symbole majeur pour qui entreprend de subvertir la littérature. Mais on peut se demander quel rôle joua le Quartier Latin dans la vie du poète pour que celui-ci le fasse figurer dans son texte.

On ne trouve pas chez Ducasse de description des petites rues de la Montagne Sainte-Geneviève : c'est probablement un quartier qu'il arpenté moins, bien qu'il s'y soit rendu à plusieurs reprises. Lorsque l'on s'intéresse au réseau social de Ducasse, on constate qu'une moitié de ses relations parisiennes vit sur la rive droite tandis que l'autre se trouve sur la rive gauche, à proximité de la place du Panthéon. Dans le quartier où il vit, ce sont essentiellement les éditeurs, libraires et imprimeurs, c'est-à-dire les relations de travail, tandis qu'au Quartier Latin sont établis les locaux des différentes revues étudiantes avec lesquelles Ducasse semble lié, bien qu'il n'y publie rien. Alfred Sircos, *alias* Paul Emion, dirigeait la revue *La Jeunesse*, petite revue estudiantine du Quartier Latin avec laquelle Ducasse a noué des liens. Frédéric Damé était le directeur d'une revue similaire : *L'Avenir*. Sircos et Damé avaient établi le siège de leurs revues près du Panthéon, où ils étudiaient le

¹⁴³ Marcel Raval, « Haussmann contre Paris », *Destinée de Paris*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1943, p. 43-78.

¹⁴⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 266.

¹⁴⁵ Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, Paris, Flammarion, 2008, p. 163-172. On pourra également consulter la section « Le Paris d'Isidore » de la page : <http://www.maldoror.org/documents/index.html>.

droit : les bureaux de *La Jeunesse* sont situés rue d'Ulm. Ce réseau forme un microcosme où tout le monde se connaît : Damé est imprimé chez Balitout, comme Ducasse ; Sircos a été au lycée Charlemagne avec Georges Dazet, ami intime de Ducasse. Les deux revues sont en vente dans une librairie du boulevard Montmartre, près de chez Ducasse, de même que la revue de Louise Bader, *La Revue populaire de Paris*, bien que cette dernière n'appartienne pas aux cercles étudiants dont il est question ici. Sircos connaissait Ducasse personnellement. Dans le compte rendu que fait *La Jeunesse* à la parution du *Chant Premier*¹⁴⁶, l'endroit où l'on peut se procurer l'œuvre est indiqué, information que la brochure ne fournissait pas. Le chroniqueur tient probablement cette information de Ducasse, puisque c'est dans une autre librairie que l'ouvrage paraîtra. Enfin, il existe des interactions entre Ducasse et ses connaissances, puisqu'ils s'échangeaient des réclames à la fin des volumes ou dans les revues¹⁴⁷. Ducasse n'est donc pas isolé ; il n'est pas un créateur enfermé dans sa tour d'ivoire, mais un jeune homme intégré dans un microcosme, qui fréquente plusieurs cercles et lieux de sociabilité.

Ducasse s'efforce de faire sa place dans les milieux littéraires. Sa correspondance confirme qu'il se préoccupait de l'accueil critique de ses publications et qu'il souhaitait une reconnaissance¹⁴⁸. Elle apprend aussi qu'il avait demandé à son éditeur une vingtaine d'exemplaires brochés afin de les distribuer à ses amis et aux critiques¹⁴⁹. Que sont devenus ces exemplaires ? On en a retrouvé une dizaine. La mise au jour d'un nouvel exemplaire permet, en reconstituant son parcours, d'élargir le réseau de Ducasse : ce fut le cas de l'exemplaire d'Eugène Loudun, conservateur à la bibliothèque de l'Arsenal, à qui Ducasse avait envoyé ses volumes avec une dédicace. Chaque nouvelle découverte matérielle de ce type en révèle davantage sur Isidore Ducasse, et chaque nouvelle trouvaille biographique éclaire ses stratégies d'écrivain. À l'image d'un poète isolé totalement ignoré de ses contemporains, se substitue désormais une représentation plus exacte, celle d'un jeune homme ambitieux essayant de publier ses textes dans des revues. Son attitude ne reflète donc pas le mépris du public, geste aristocratique d'un écrivain répugnant à « livrer aux porcs¹⁵⁰ » le fruit de son labeur. Il faut plutôt y voir une tentative de se faire connaître avortée par une mort précoce à vingt-quatre ans. En attendant la notoriété, Ducasse ne pouvait que compter sur ses amis et sur ses relations. Il n'apparaît ni dans le salon de Louise Bader, ni dans celui d'Eugène Loudun, ni dans les bureaux de

¹⁴⁶ Épistémon, « *Les Chant de Maldoror* par *** », *La Jeunesse* n°5, 1^{er}-15 septembre 1868, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 319.

¹⁴⁷ C'est bien Ducasse qui a choisi les réclames qu'il a insérées à la fin de son volume. On y trouve le Bordelais Évariste Carrance, qui l'avait publié l'année précédente, ainsi que des revues parisiennes qui firent en retour la publicité pour les *Poésies*, comme *L'Annuaire philosophique* de Louis-Auguste Martin.

¹⁴⁸ « Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul. » Lettre du 23 octobre 1869 à Auguste Poulet-Malassis. Lautréamont, *op. cit.*, p. 272.

¹⁴⁹ Lettre du 27 octobre 1869 à Auguste Poulet-Malassis. *Ibid.*, p. 274.

¹⁵⁰ André Breton, « En réponse à votre lettre... », *Le Disque vert*, « Le Cas Lautréamont », 1925, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 397.

La Jeunesse, ni parmi les habitués de la librairie Lacroix, mais ce n'est peut-être qu'une question de temps avant que l'on ne trouve son nom mentionné dans les journaux d'un écrivain de l'époque.

Le réseau social d'Isidore Ducasse

Le réseau de relations personnelles d'Isidore Ducasse n'est que partiellement connu, car une partie des interactions sociales de la vie quotidienne ne laisse aucune trace administrative. La sociologie distingue deux types de relations, celles qui sont contraintes, comme les relations de travail, et celles qui sont électives¹⁵¹, comme l'amitié, qui repose sur une affinité et une volonté réciproque de passer du temps ensemble. Il est facile de relever les interactions professionnelles, même dans un milieu aux frontières aussi mal définies que le milieu littéraire : il suffit de relever la présence des mêmes noms dans les comités de rédaction des revues littéraires, dans les comptes rendus d'événements artistiques ou mondains, etc. En revanche, comment savoir qui fréquente Ducasse, en l'absence de toute correspondance retrouvée ou de tout journal intime ? Il est possible de se représenter le réseau de ses relations professionnelles, mais celui de ses amitiés nous échappe encore. On peut néanmoins s'étonner de la discrétion de certains noms, tandis que d'autres prennent une place parfois centrale dans le réseau de Ducasse. Au sujet des *Poésies* et de ses dédicataires, Jean-Jacques Lefrère s'interroge :

Ne faut-il pas se demander s'il y eut des « dédicataires exclus » ? Pourquoi le professeur de rhétorique et pas celui de mathématiques, puisque Ducasse appréciait cette science ? Pourquoi Sircos et Damé, qui ne semblent pas s'être beaucoup démenés pour aider l'auteur de *Maldoror*, et pas Evariste Carrance, qui publia le *Chant I* ? Pourquoi Lespès et Minvielle, et pas les sympathiques Paul de Sabbathier ou Emile Brun, qui se seraient peut-être dispensés, eux, d'évoquer plus tard, avec un sourire entendu, l'araignée logeant dans le plafond de leur camarade du lycée impérial de Pau ? Et pourquoi le fameux Edmond Dragon de Gomiécourt n'a-t-il pas mérité de figurer dans la liste¹⁵² ?

On voit combien la reconstitution d'un réseau à partir de documents d'archives peut poser problème. Les sociologues travaillent par sondages, par observations empiriques ou par interviews des acteurs. Souvent, ils choisissent de petites structures closes en étudiant par exemple les relations au sein d'une entreprise. Or, il s'agit ici de reconstituer un réseau social datant d'il y a cent cinquante ans, et les archives sont lacunaires. En outre, le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle n'est pas un

¹⁵¹ Lire par exemple Alain Degenne et Michel Forsé, *Les Réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 37 et suivantes : « Il est enfin très classique de différencier les *relations électives ou affinitaires* de celles qui ne le sont pas, ou moins. [...] La relation amicale ou amoureuse est purement affinitaire. Rien n'oblige à choisir tel ou tel ami. » Au contraire, Bourdieu considérait les relations humaines d'un point de vue uniquement utilitariste, estimant que l'amitié n'était qu'une sorte de contrat implicite d'échange de ressources, et s'interrogeait : « Un acte désintéressé est-il possible ? » Il y aurait même, selon lui, un « intérêt au désintéressement ». Pierre Bourdieu, « Un acte désintéressé est-il possible ? », *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 149-167.

¹⁵² Jean-Jacques Lefrère, « Les *Poésies* n'ont pas progressé d'un millimètre », *Les Poésies d'Isidore Ducasse*, actes du cinquième colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000, Paris, Du Lérot, p. 14.

milieu aux frontières très bien définies, et Isidore Ducasse est lui-même en marge de ce réseau. Il y a donc une part d'incertitude qui vient pondérer la pertinence des résultats. Cependant, les historiens qui exploitent eux aussi les réseaux sont confrontés aux mêmes problèmes avec les archives. Claire Lemercier explique que, s'il peut sembler peu pertinent de travailler sur des analyses de réseaux quand les sources sont lacunaires, on peut tout de même arriver à des résultats intéressants qui mettent en avant certaines particularités, comme la notion de centralité ou la cohésion du réseau. Elle explique :

La perfection n'est pas de ce monde, et nos collègues sociologues s'accommodent toujours d'un certain taux de non-réponse : nous n'avons pas à considérer les lacunes de nos sources comme un problème spécifique et gravissime, simplement à prendre en compte les limites qu'elles peuvent imposer à certaines analyses particulières. Surtout, il me semble que le problème central vient de l'ambition informulée, mais qui affleure souvent dans le vocabulaire, de reconstituer exhaustivement « le réseau d'une personne » ou « les réseaux dans tel lieu à telle date ». Ici, en effet, l'exhaustivité n'est qu'un rêve ; mais aurait-elle beaucoup de sens et d'intérêt historique ? À combien d'individus chacun de nous est-il lié à un moment donné, si l'on agrège absolument tous les types de liens possibles ? Et ce nombre a-t-il le moindre sens, la moindre influence sur des comportements¹⁵³ ?

Il faut donc prendre l'outil non pas comme une fin en soi mais en ce qu'il permet de se faire une idée, une représentation schématique des interactions de Ducasse avec le monde extérieur.

Reconstituer un réseau implique des choix méthodologiques : certaines relations d'Isidore Ducasse sont laissées de côté parce qu'elles ne semblent pas jouer de rôle particulier dans les activités littéraires du poète. Un ami comme Edmond Dragon de Gomiécourt fut peut-être très cher à Ducasse, qui ne décida pourtant pas de l'inclure dans la liste des dédicataires des *Poésies*, contrairement à Georges Dazet, Paul Lespès, Georges Minvielle ou Auguste Delmas. Par ce geste d'inscrire les noms en ouverture de sa plaquette, Ducasse a fait entrer plusieurs de ses amis dans l'histoire littéraire, et pour certains, comme Lespès et Minvielle, ce fut, semble-t-il, malgré eux. Ducasse a probablement voulu remercier ses anciens condisciples de leurs conseils, ou bien il s'agissait simplement d'un geste amical. Une autre hypothèse serait de voir dans cette page de remerciements une dédicace ironique : en associant ces bons élèves issus de familles bourgeoises à sa littérature subversive, Ducasse les embarrassait et réglait ses comptes avec d'anciens condisciples qui n'avaient pas su apprécier la beauté de ses *Chants de Maldoror*.

Un reproche souvent fait aux réseaux sociaux est de favoriser une lecture utilitariste des relations interpersonnelles. En excluant du schéma les relations amicales pour ne garder que les relations professionnelles ou celles qui constituent des tremplins vers d'autres relations, nous mettons en évidence l'inscription de Ducasse dans un milieu avec lequel il entretient des relations qui sont d'abord littéraires : éditeurs, diffuseurs, confrères... Une amitié peut se créer par ailleurs, mais,

¹⁵³ Claire Lemercier, « Conclusion », *Tout est-il réseau ?*, journée d'études organisée par le CRESC le 14 mars 2008 à l'université Paris XIII. URL : http://www.univ-paris13.fr/cresc/images/stories/PDF%20JE%202008-03-14/c_lemercier.pdf

sociologiquement, l'amitié est une relation de sociabilité particulière car elle repose sur l'élection et sur l'affinité, grâce à une liberté de choix. En réalité, le lien amical est très souvent conditionné par la recherche d'une homophilie : l'individu va naturellement vers les personnes avec qui il a des « atomes crochus ». Ducasse ne fait pas exception : les autres littérateurs avec qui il tisse des relations (Frédéric Damé, Alfred Sircos, etc.) sont de sa génération et proviennent d'un même milieu social. Ils sont pour la plupart des fils de bourgeois exerçant des professions libérales. Mais ce sont des étudiants alors que Ducasse, à notre connaissance, n'est inscrit nulle part. L'une des explications à cette tendance à l'homophilie est l'homogénéité des lieux de rencontre. Ducasse ne fréquente pas la Bohème sans le sou, mais des cercles plus aisés. Politiquement et éthiquement, le milieu est de tendance libérale et hostile au Second Empire, se plaçant volontiers sous la figure tutélaire de Victor Hugo ; mais dans le domaine des idées, ces jeunes gens héritent d'un éclectisme venu de Victor Cousin, qui se manifeste en littérature par un retour à l'ordre et à la raison et par une critique du romantisme finissant.

Ducasse a eu quelques vrais amis. Mark Granovetter définit la force d'une amitié comme une combinaison entre le temps consacré à l'autre, l'investissement et l'intensité émotionnelle, l'intimité et la confiance mutuelle et les services réciproques¹⁵⁴. Il semble qu'un individu comme Georges Dazet, pour qui Ducasse écrit sur un mode très lyrique, corresponde à cette définition. Mais du point de vue du réseau, ces liens forts ne constituent que rarement des passerelles : les amis intimes restent généralement entre eux, dans une relation plus centripète qui tourne le dos aux autres. Les amis intimes fonctionnent souvent comme un circuit fermé, gardant pour eux les informations. Granovetter a ainsi démontré que les liens faibles sont généralement les plus utiles¹⁵⁵. En effet, les individus avec lesquels on est plus faiblement liés fréquentent d'autres milieux ; ils ont donc accès à d'autres ressources et d'autres informations. Pour un individu qui cherche des opportunités, qui veut intégrer un milieu ou atteindre un objectif, ces liens faibles sont intéressants car ils ouvrent de nouvelles perspectives. Ducasse a essayé de prendre contact avec des groupes divers. Il a voulu créer des liens et diffuser ses textes dans un maximum de cercles. Chaque appel est une possibilité nouvelle : il espère que quelqu'un le remarquera et le prendra sous sa protection pour le distinguer parmi l'abondante production des jeunes auteurs qui, comme lui, essaient d'obtenir l'attention du public. Par exemple, la relation Ducasse-Dazet est une relation d'amitié, d'intimité, peut-être même plus, tandis que la relation Ducasse-Sircos, semble d'abord une relation professionnelle consistant en une collaboration littéraire (compte rendu, dédicace). Ducasse n'a pas l'air présent dans les locaux de *La Jeunesse*. Ainsi, le lien est bien plus faible. Ducasse a cherché à créer des liens dans des groupes qui

¹⁵⁴ Mark Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology* vol. 78, issue 6, May 1973, p. 1361.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 1360-1380.

ne sont pas forcément liés entre eux, mais avec qui il partage des idées : *La Jeunesse* de Sircos, *L'Avenir* de Frédéric Damé, *La Revue populaire* de Louise Bader, sans oublier la « vingtaine de critiques » qui ne nous est pas connue et à qui il a envoyé ses publications en espérant avoir une recension en retour¹⁵⁶. Il choisit donc ses premiers lecteurs consciemment parce qu'ils peuvent servir de relais à la circulation du livre. La probabilité qu'il y ait effectivement une rencontre intellectuelle lorsqu'on fait jouer un lien faible est moindre qu'avec un lien fort, et cela explique aussi l'absence de retours qui aura certainement frustré Ducasse. En faisant appel à la notion de réseau, nous mettons l'accent sur la valeur d'échange, qu'il soit intellectuel, symbolique ou relationnel, et laissons de côté la notion d'œuvre close pour favoriser les pratiques qui permettent la transmission. On ne peut pas dire que Ducasse ait été isolé, même si rien ne permet d'affirmer que ses relations aient été réciproques et satisfaisantes. Il n'est pas certain que celles-ci aient été prêtes à faire jouer leur influence pour lui, ni qu'il se soit bien intégré dans les cercles qu'il approchait.

Une vingtaine d'exemplaires

La situation particulière d'Isidore Ducasse en 1868-1870 nous autorise à spéculer sur le sort des premiers exemplaires des *Chants de Maldoror*. C'est à cette hypothèse bibliographique que se livre Éric Walbecq dans son article « Une histoire des *Chants de Maldoror*¹⁵⁷ ». Dans sa lettre du 27 octobre 1869, Ducasse demandait à Auguste Poulet-Malassis, désormais chargé d'assurer la diffusion de l'édition Lacroix, une vingtaine d'exemplaires¹⁵⁸ destinés à être diffusés auprès des critiques. Dans sa lettre à Victor Hugo, au sujet du *Chant premier*, il ne se montre guère plus précis : « Et je me suis décidé à écrire à une vingtaine de critiques, pour qu'ils en fassent la critique. Cependant au mois d'Août, un journal, *La Jeunesse*, en avait parlé¹⁵⁹ ! »

À défaut de voir les critiques saluer d'eux-mêmes la parution de sa plaquette, l'auteur semble, presque à contrecœur, s'être résigné à démarcher lui-même et à envoyer un exemplaire à Victor Hugo. Ni Victor Hugo ni Epistémon n'ont l'air d'être inclus dans la « vingtaine de critiques ». Il y aurait donc eu au moins vingt-trois exemplaires en circulation, auxquels il faut ajouter les envois à François Ducasse, à quelques amis comme Lespès, Dazet et Minvielle et les dépôts dans quelques librairies ainsi qu'à la Bibliothèque nationale. Éric Walbecq estime finalement qu'il y aurait eu une centaine

¹⁵⁶ Lettre du 27 octobre 1869 à Auguste Poulet-Malassis. Lautréamont, *op. cit.*, p. 274.

¹⁵⁷ Éric Walbecq, « Une histoire des *Chants de Maldoror* », dans *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, Paris, Du Lérot, p. 479-493.

¹⁵⁸ Lautréamont, *op. cit.* p. 273. Une note d'Hubert Juin, p. 444-445, ajoute que Genonceaux demanda à Lacroix combien d'exemplaires avaient été donnés à Ducasse, ce à quoi l'éditeur répondit qu'on lui en avait broché une dizaine.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 503.

d'exemplaires au total. Ses recherches bibliophiliques remettent en cause la rareté des exemplaires connus :

Une pareille étude n'a été possible que parce que *Les Chants de Maldoror* étaient *Les Chants de Maldoror*... La rareté des éditions, l'absence quasi-totale de distribution ou de publicité à l'époque, si elle représente pour le biographe une sorte d'enfer paradisiaque, se transforme pour le bibliophile en une aubaine jamais rencontrée. La non-diffusion de l'œuvre, puis sa redécouverte une dizaine d'années plus tard, a permis de sauver les exemplaires. L'aura autour du texte a permis aux différents propriétaires de garder leurs volumes et, ce qui est un fait assez rare, de parler de leurs livres en tant qu'objet de collection. Avec *Les Chants de Maldoror*, nous avons la chance d'avoir un livre rare dans tous les sens du terme. Les exemplaires ont peu circulé au XIX^e siècle et sont restés la plupart du temps dans les mêmes mains¹⁶⁰.

On sait que la plaquette de l'édition de 1868 du *Chant premier* fut elle aussi distribuée par Ducasse, comme en témoigne le compte rendu dans *La Jeunesse*, signé Epistémon, sur lequel nous reviendrons plus loin. Quelques critiques reçurent donc l'opuscule anonyme. Éric Walbecq dénombre cinq exemplaires connus : celui du dépôt légal à la BnF, retrouvé par Remy de Gourmont en 1890 mais aujourd'hui manquant ; celui qui fut envoyé à Victor Hugo et retrouvé en 1893 à Hauteville House avec l'édition complète de 1869 et la lettre déjà évoquée¹⁶¹ ; l'exemplaire acheté par Fernand Vandérem dans des conditions et à une date inconnues¹⁶² ; l'exemplaire de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dont l'origine est inconnue mais qui fut acheté sur le conseil des surréalistes ; enfin l'exemplaire décrit dans les *Carnets* de Paul Bonet, relié en noir par une grille de diverses peaux (lézard, serpent) et dont on ne sait rien non plus, sinon que sa circulation semble également remonter aux années 1930. Éric Walbecq relève encore les exemplaires supposés, dont l'existence n'est que spéculation : un volume mis en vente par Henri Matarasso en 1937 dans son catalogue *Beaux livres et autographes*, mais disparu de la circulation depuis lors¹⁶³ ; un dernier détenu par le baron de Sadeleer, bibliophile belge. Le *Chant premier*, s'il fut imprimé et mis en circulation, ne connut aucun succès. Il est probable que le stock resta quelque temps à la devanture de la librairie qui le distribuait, avant d'être retiré et bradé. Nul ne sait ce que sont devenus, aujourd'hui, les invendus de 1868.

L'édition du volume des *Parfums de l'âme*, publiée par le Bordelais Évariste Carrance en 1869 et contenant la seconde version du *Chant premier*, est encore plus mystérieuse. La bibliothèque de l'Arsenal, la BnF et la bibliothèque municipale de Toulouse possèdent chacune un exemplaire ; Éric Walbecq rapporte qu'un autre exemplaire a été vendu à Drouot mais ne précise pas la date ni le catalogue. Cette publication présente un intérêt moindre pour nous, car Ducasse n'a pas veillé lui-même à la diffusion de ce recueil collectif et n'est donc pour rien dans la circulation des exemplaires

¹⁶⁰ Éric Walbecq, *op. cit.* p. 480.

¹⁶¹ Lautréamont, *op. cit.* p. 503. Dans cette lettre, Ducasse écrit qu'il envoie à son mentor deux exemplaires de la plaquette.

¹⁶² Éric Walbecq suppose qu'il l'acheta pour quelques francs dans une boîte sur les quais ou sous les galeries de l'Odéon, mais en quelle année ? Il ne s'en sépara qu'en 1921.

¹⁶³ *Beaux livres et autographes*, catalogue publié par Henri Matarasso, Paris, 1937, p. 83.

connus, à moins qu'il n'en ait acheté quelques-uns pour les distribuer, mais nous n'en avons aucune preuve.

« Il a toujours été dit, écrit Éric Walbecq, que [l'édition des *Chants de Maldoror* de 1869] n'était connue qu'à quatre ou cinq exemplaires¹⁶⁴. » André Breton, qui avait mené une recherche pour mettre la main sur des exemplaires de cette édition, pensait qu'on surestimait le nombre de volumes en circulation, souvent confondus avec la réédition de 1874. Pourtant, le recensement d'Éric Walbecq fait mention d'un nombre plus important. Cette édition était celle de Lacroix et Verboeckhoven, imprimée mais finalement non mise en vente, cédée à Poulet-Malassis qui devait s'assurer de sa diffusion clandestine. Ducasse se procura quelques exemplaires afin de les distribuer en attendant que le conflit entre les deux éditeurs soit résolu. Dix exemplaires ont été localisés : celui de Poulet-Malassis, qui passa en vente chez Drouot en 1878, avant la redécouverte par les Jeunes Belgique, et qui semble avoir été récupéré plus tard par Remy de Gourmont, puis par Jacques Doucet ; celui de la BnF ; celui de Victor Hugo ; celui d'un collectionneur parisien qu'Éric Walbecq ne nomme pas ; celui que l'on trouve sur le catalogue d'Henri Matarasso¹⁶⁵ en 1937 et dont on a perdu la trace depuis lors ; celui qui fut proposé chez le même libraire un an plus tard¹⁶⁶ ; celui qui figure sur le treizième catalogue de la vente Berès¹⁶⁷ en 1936, revendu à plusieurs reprises au cours du siècle ; celui du catalogue de la librairie Gallimard de 1963¹⁶⁸ ; celui de la Harvard University de Cambridge, dont on a pu remonter la provenance jusqu'en 1943 seulement ; un autre exemplaire encore, vendu en Belgique à la fin du XX^e siècle¹⁶⁹. Si nous ne pouvons reconstituer le parcours de ces livres et identifier leurs propriétaires successifs, nous pouvons cependant affirmer qu'il y eut au moins dix exemplaires en circulation, et probablement plus.

Enfin, les volumes des *Poésies I* et *II* sont plus rares encore : pour la première plaquette, on connaissait l'exemplaire du dépôt légal à la BnF et celui d'Henri Mue, l'un des dédicataires, ancien condisciple de Ducasse. Le nom de Mue est écrit à l'encre de la main de Ducasse, et le cachet de la poste indique que l'envoi fut effectué depuis la rue Vivienne¹⁷⁰. Quant à *Poésies II*, seul l'exemplaire de la BnF était connu. Mais Jean-Jacques Lefrère fit, en 1999, une découverte à la bibliothèque de l'Arsenal : un exemplaire de chacune des plaquettes de *Poésies*, accompagné de deux ex dono à

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 486.

¹⁶⁵ *Beaux livres et autographes*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁶ *Livres choisis en divers genres. Éditions originales, livres illustrés, beaux-arts*, catalogue publié par Henri Matarasso, n° 15, Paris, novembre 1938, p. 6.

¹⁶⁷ Nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver ce catalogue sur lequel Éric Walbecq ne donne pas de précisions. Les catalogues Berès de 1936 archivés à la BnF ne mentionnent pas d'éditions, mais la collection est lacunaire.

¹⁶⁸ *Éditions originales. Quelques livres illustrés. Autographes – manuscrits*, catalogue publié par Martin Gallimard, n° 34, Paris, 1963, p. 22.

¹⁶⁹ L'existence de cet exemplaire, sans plus de précisions, est rapportée par Éric Walbecq, *op. cit.*, p. 490.

¹⁷⁰ L'exemplaire d'Henri Mue a fait surface en 1975 sur le catalogue n° 343 de la librairie Auguste-Blaizot. On peut consulter une reproduction de l'annotation dans l'ouvrage de Jean-Jacques Lefrère, *Lautréamont*, *op. cit.* p. 189.

Eugène Loudun. Ce dernier y avait occupé un poste de bibliothécaire entre 1849 et 1861, avant de quitter ses fonctions tout en conservant le titre de conservateur honoraire jusqu'à sa mort. Aucun autre exemplaire n'a été identifié depuis lors. Où sont passés les cinq cents exemplaires qui furent tirés de chacun des fascicules¹⁷¹ ? Comme le pseudonyme de Lautréamont n'apparaissait pas sur la couverture, l'intérêt que durent susciter ces deux minces plaquettes signées Isidore Ducasse était nul jusque dans les années 1930, et il est probable que les quelques détenteurs de ces exemplaires n'ont pas cherché à les conserver avec soin.

Ce sont les seuls exemplaires connus d'œuvres distribuées par Isidore Ducasse. Il y en eut d'autres, à commencer par *Les Chants de Maldoror* envoyés à Lespès et Minvielle, et très certainement à Dazet ; mais il nous est impossible d'établir le nombre exact de ces exemplaires, de même qu'il nous manque combien trouvèrent un acheteur depuis la librairie où ils avaient été déposés. En 1874, l'édition inventurée de 1869 fut dotée d'une nouvelle couverture et remise en vente par un éditeur belge, Rozez. Ducasse n'était plus de ce monde depuis quatre ans déjà.

Reconstitution du réseau ducassien

Un réseau est constitué d'individus qui tissent des liens entre eux et se regroupent. En 1869, le milieu littéraire parisien était constitué de petits groupes qui se rassemblaient autour de revues, de salons, de cénacles ou de mentors. L'analyse structurale peut privilégier deux approches : celle du réseau personnel d'un individu, comme Isidore Ducasse, ou bien un réseau global, comme le milieu littéraire des années 1868-1870. Ce « milieu littéraire », à la fin du XIX^e siècle, comprend quelques centaines de personnes, mais il est impossible de donner un nombre exact ni de fixer nettement les frontières de ce réseau. Les groupes délimités et les ensembles sont difficiles à établir : que doit-on inclure ou au contraire laisser en dehors du réseau ? Faut-il considérer comme un littérateur toute personne qui vit de sa plume ou, dans un sens plus large, toute personne qui aurait publié dans un intervalle de temps choisi ? Ou bien, au contraire, faut-il restreindre la liste aux habitués des lieux de sociabilités ? Si l'on opte pour ce choix, il faut encore définir ce qui constitue une habitude de fréquentation et l'on se heurte alors à un problème de premier ordre : à ce moment-là, Isidore Ducasse n'apparaît nulle part, sa présence n'est jamais mentionnée par qui que ce soit. On sait pourtant qu'il n'a pas fui le monde littéraire et qu'il a au contraire tenté d'établir des contacts, mais il passe certainement inaperçu parce qu'il n'a pas encore percé.

¹⁷¹ C'est ce qu'affirme le registre du contrôle des Archives nationales des imprimeries, consulté par Jean-Jacques Lefrère dans « Les Tirages du *Chant premier* et de *Poésies* », *Cahiers Lautréamont*, livraison XLIX-L, p. 100.

Quelles sont les ressources d'Isidore Ducasse pour se faire reconnaître dans le monde littéraire ? Pour Pierre Bourdieu, le capital désigne un ensemble de ressources dont dispose un individu. Il distingue trois types de capitaux : économique, culturel et social. Ducasse dispose d'un bon capital économique¹⁷², puisqu'il bénéficie assez librement de l'argent de son père, et d'un capital culturel¹⁷³ solide – une éducation bourgeoise, une formation littéraire, un style singulier fait de vocables rares. Mais son capital social, que Bourdieu définit comme « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance ¹⁷⁴ », fait défaut : il a peu de connaissances pouvant favoriser son insertion dans le milieu. Nan Lin résume ce concept comme l'utilisation de ressources relationnelles pour parvenir à un résultat¹⁷⁵ : en d'autres termes, Ducasse n'a peut-être pas choisi les bons contacts et aucun des cercles qu'il a fréquentés n'aura pu lui servir de passerelle. Enfin, le temps lui aura aussi manqué : mort subitement à vingt-quatre ans, Ducasse n'avait embrassé la carrière des lettres que depuis un peu plus de deux ans. Cette approche utilitariste a souvent été reprochée aux sociologues des réseaux, car elle tend à n'étudier les interactions entre individus que sous l'angle de l'intérêt. Bourdieu supposait que l'acte gratuit et désintéressé n'existait pas, postulant même que l'individu peut parfois avoir un intérêt au désintéressement. Il convient de faire la part des choses : dans la situation de Ducasse, les démarches auprès des acteurs du monde littéraire sont intéressées – il s'agit de prendre contact, de faire parler de soi, de trouver de l'aide et des diffuseurs –, mais l'envoi des *Poésies* à Lespès et à Minvielle, qui étaient loin de Paris et de toute préoccupation littéraire, prouve qu'il l'a fait par sympathie, par amitié, pour se rappeler à leur bon souvenir mais sans attendre d'aide en retour.

Son attitude est ambiguë : en marge du milieu littéraire, Ducasse est obligé de chercher à entrer dans les bonnes grâces de ceux qui occupent des positions plus centrales et qui disposent de plus de ressources ou de prestige. Or, il doute peu de sa réussite future et il les courtise parfois avec une certaine répugnance. Sa correspondance montre son assurance et parfois même de l'arrogance. Il s'active à sa réussite littéraire en cherchant à diffuser ses écrits. Outre les envois aux critiques, il fait plusieurs choix stratégiques : publier son *Chant Premier* dans un recueil collectif de poésie, ou encore

¹⁷² La notion de *capital* a été développée par Pierre Bourdieu dans « The Forms of Capital », in John George Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Wesport [Connecticut], Greenwood Press, 1986, p. 241-258. D'autres traditions sociologiques proposent des formes de capitaux supplémentaires. Le capital économique désigne les ressources économiques de l'individu, c'est-à-dire ses revenus et son patrimoine matériel et financier.

¹⁷³ Le capital culturel correspond à un ensemble de ressources symboliques, de dispositions et de qualifications intellectuelles. Il s'agit d'un capital puisqu'on peut accumuler ces ressources tout au long de sa vie. Outre les diplômes décernés par le système scolaire, ce capital comprend également l'éducation transmise par les parents aux enfants. *Ibid.*

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 31, janvier 1980, p. 2-3.

¹⁷⁵ Nan Lin, « Les Ressources sociales : une théorie du capital social », *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 685-704.

insérer dans son livre des réclames pour les nouveautés d'auteurs qu'il a pu côtoyer. Ducasse espère aussi un échange de bons procédés, car son souci, c'est d'être visible parmi les nombreuses productions du moment et de faire sa place dans un milieu social déjà structuré. Quels atouts possède-t-il pour négocier sa place ? A-t-il mobilisé beaucoup de temps et de moyens pour entretenir ses relations et faire fonctionner ses contacts ? En gardant à l'esprit que sa mort précoce a annihilé tous ses efforts, on peut légitimement se demander s'il sait s'y prendre. Il ne semble pas publier dans les revues, il n'intègre aucun groupe qui nous soit connu, il ne s'investit dans rien. Était-ce parce que ses textes ont tous été refusés ? Dans ce cas, il aurait été peu probable que l'auteur maintienne ses rapports avec les directeurs. Inversement, si une revue avait régulièrement publié des textes de sa plume, le directeur aurait peut-être figuré dans les dédicaces. On peut penser que Ducasse s'est volontairement tenu à l'écart, se consacrant exclusivement à son œuvre de poète et à sa diffusion. Ce caractère individualiste explique sa marginalité, et s'il a besoin des autres pour exister littérairement, il n'est en revanche indispensable à personne, ce qui renforce encore la précarité de sa situation.

L'absence de sources nous oblige à formuler des hypothèses dont la validité scientifique peut être contestée. Les découvertes biographiques viennent modifier la perception que l'on a de ses fréquentations. Louise Bader, directrice de *La Revue populaire* qui tenait salon et rassemblait autour d'elle de nombreux littérateurs aujourd'hui oubliés, a pris une importance croissante dans le réseau. En plus des échanges de réclames qu'ils ont opérés, Louise Bader est souvent un relai entre Ducasse et certains de ses contacts. On peut alors lui conférer une position dite de centralité. Isidore Ducasse est toujours à la marge, quel que soit le groupe ou le milieu que l'on observe : s'il faut relativiser son isolement – par exemple parce qu'il doit fréquenter la Librairie internationale de Lacroix, où il pouvait croiser les grands auteurs publiés par l'éditeur –, difficile de dire s'il a su y créer des relations. Il semble en tout cas n'avoir laissé aucun souvenir dans la mémoire des gens. Les cercles où il gravite sont d'importance discutable ; on n'y trouve guère de grand littérateur et la postérité a oublié presque tous les contacts du jeune homme, même les mieux établis alors. Il y a également, parmi les milieux qu'il fréquente, des zones d'ombre, comme le milieu des littérateurs hispano-américains de Paris dont on ne sait presque rien. C'est dans les petites revues étudiantes du Quartier latin qu'il trouve ses amis, des gens qui cherchent aussi une reconnaissance, même si lui appartient plus aux quartiers huppés de la « rive droite ». Les relations de Ducasse sont plutôt égalitaires : il n'est pas sous la coupe d'un mentor, il ne courtise pas un « grand » – excepté Hugo –, il essaie, avec ses amis, de gagner quelque notoriété. Mais ses amis ayant choisi la voie du journalisme, ils bénéficient d'une tribune et d'une visibilité, bien que très relatives, qui lui font défaut.

Cartographie des relations sociales d'Isidore Ducasse

Le réseau social d'Isidore Ducasse, tel que nous le connaissons actuellement, peut être représenté par un graphe. Par commodité, nous en donnons la reproduction en annexe XIX. Afin de constituer ce réseau, plusieurs critères ont été retenus : la personne doit vivre à Paris ou bien avoir des liens avec le Paris littéraire. C'est ce qui explique la présence de certaines relations de Ducasse dont nous ne sommes pas certain qu'ils aient lu ses œuvres, et au contraire l'absence de Paul Lespès et de Georges Minvielle, qui ont effectivement reçu des exemplaires mais qui n'avaient aucun lien avec la vie littéraire. Dans cette approche des relations d'Isidore, nous considérerons les interactions d'un point de vue uniquement utilitariste afin de voir en quoi elles éclairent les stratégies de l'auteur. Il n'est pas exclu que certaines relations professionnelles se soient doublées d'une relation d'amitié par ailleurs.

Georges Dazet

Georges Dazet tient une place importante dans la vie de Ducasse. Fils de Jean Dazet, un ami que François Ducasse avait choisi pour être le correspondant d'Isidore Ducasse à Tarbes pendant ses années de lycée, Georges était plus jeune que son ami de six années. Leur amitié fut probablement forte : le poète mentionne Dazet neuf fois dans son *Chant premier* de 1868. Dans la version du texte qu'il soumit l'année suivante à Évariste Carrance pour le concours littéraire des *Parfums de l'âme*, il réduisit le nom à son initiale « D. », avant de le supprimer totalement. Dans la version finale de 1869, Dazet fut remplacé par un bestiaire déroutant : le célèbre « poulpe au regard de soie¹⁷⁶ », le rhinolophe¹⁷⁷, le « pou vénérable¹⁷⁸ », « les quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal¹⁷⁹ », le « crapaud¹⁸⁰ » et enfin l'« acarus sarcopte qui produit la gale¹⁸¹. » L'amitié adelphique de Ducasse et Dazet ne fut peut-être pas si pure ; il semble d'ailleurs que celui qui célèbre la pédérastie dans son *Chant cinquième* était hanté par le fantasme de ces amitiés particulières adolescentes¹⁸². La famille Dazet s'opposa-t-elle, pour étouffer un scandale, à ce que le nom de leur fils apparaisse dans

¹⁷⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 40.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 52.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 53.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 54.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 57.

¹⁸² Jean-Jacques Lefrère suppose que c'est un scandale de ce genre qui mena la famille d'Edmond Dragon de Gomiécourt à l'écartier d'Isidore Ducasse. Gustave Hinstin, le professeur de rhétorique à qui l'auteur dédie ses *Poésies*, eut également des démêlés avec la justice vers la fin de sa carrière, à cause d'une relation qu'il avait entretenue avec l'un de ses élèves. Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 198.

Les Chants de Maldoror ? Ce sont peut-être des négociations de ce genre qui retardèrent de quelques mois la publication du *Chant premier* en 1868.

Ducasse en prit-il ombrage, lui qui accepta de retirer le nom, et, un an plus tard, dédiait encore ses *Poésies* à son ami Georges ? La dédicace est peut-être un règlement de compte ironique avec d'anciens amis, détenteurs d'une morale bourgeoise que Ducasse aurait voulu railler dans la suite de cette plaquette où il dynamite la rhétorique et la littérature classique. Dazet fut certainement le confident d'Isidore et le témoin privilégié d'une œuvre en cours d'élaboration. Il est regrettable qu'aucun des lecteurs de Lautréamont n'ait eu l'idée d'aller interroger celui qui, entre-temps, était devenu conseiller général ainsi que le secrétaire de Jules Guesde. Il mourut en 1920 : Léon Genonceaux, Remy de Gourmont et Valery Larbaud avaient déjà fait des découvertes biographiques importantes mais pas plus que les surréalistes, qui se revendiquèrent de Lautréamont dès 1917, ils n'eurent l'idée de faire des recherches sur les dédicataires des *Poésies*. Quand François Alicot se mit à interroger Lespès, Georges Dazet n'était plus et il avait emporté avec lui dans la tombe de nombreux secrets des *Chants de Maldoror* qu'il n'aurait peut-être pas souhaité révéler. C'est ainsi que Lespès écrivit dans une lettre à Alicot :

Qui aurait pu mieux que Dazet vous documenter ? J'ai eu plusieurs fois l'occasion dans ma vie d'apprécier cet esprit si fin, si souple et le dirai-je ? au fond si classique, cet avocat de talent qui n'a pu malheureusement donner toute sa mesure. Dazet a, si je ne me trompe, bien connu Ducasse à Paris en 1868 et 1869. Mieux que pas un, il a pu dire à ses amis de Tarbes ce qu'il savait, ce qu'il pensait de son compagnon¹⁸³.

Proche de Ducasse, Dazet fut certainement l'un de ses premiers lecteurs, puisque c'est à lui que Maldoror s'adresse ; peut-être joua-t-il également un autre rôle en introduisant son ami auprès de l'un de ses contacts, offrant ainsi une opportunité pour Ducasse de s'intégrer à la vie journalistique parisienne. En effet, Dazet et Paul Émion, qui allait bientôt se faire appeler Alfred Sircos, avaient tous deux fait leurs classes au lycée Charlemagne au cours de l'année 1867-1868. Élève brillant, le jeune Georges Dazet avait été repéré à Tarbes et il fut invité à rejoindre l'établissement prestigieux. Il allait y mener une scolarité remarquable. Le soir, Dazet était pensionnaire de l'institution Massin, dans le Marais. Son correspondant dans la capitale était Charles Tronsens, célèbre caricaturiste, directeur de *L'Image – Paris Comique*, que Ducasse eut peut-être l'occasion de visiter.

Comment Ducasse rencontra-t-il Paul Émion, et, par son intermédiaire, tout le microcosme des petites revues du Quartier latin ? L'hypothèse selon laquelle Dazet a servi d'intermédiaire le place dans une position forte au sein de cette triade et lui confère un rôle plus grand qu'il n'y paraît dans l'accession de Ducasse au monde littéraire parisien. Dès lors que l'on passe de l'étude d'une dyade à celle d'une triade relationnelle, la présence de facteurs inconnus oblige à des suppositions. Dazet et

¹⁸³ Lettre à François Alicot, 1927, reproduite dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 30.

Émion se connaissaient-ils vraiment, ou seulement de vue ? Étaient-ils en relation directe ou indirecte par des amis communs ? Il est probable que Dazet ait introduit Ducasse auprès de Paul Émion. En 1905, à la mort de ce dernier, Dazet figura parmi les anciens du lycée Charlemagne conviés aux obsèques. Jean-Jacques Lefrère en déduit que les deux condisciples étaient des amis de jeunesse et qu'ils restèrent en contact après le temps du lycée¹⁸⁴. Il est tout du moins certain que les deux se connaissaient. Difficile, dans cette triade d'amis, de savoir quelles sont les relations les plus anciennes et les plus fortes. Dazet, qui semble avoir joué les intercesseurs entre Ducasse et Sircos, était en position de force pour négocier, faire circuler les informations ou au contraire les retenir s'il le désirait. Heureusement pour Ducasse, son ami n'avait pas l'intention de se lancer dans les lettres ni de publier dans la revue de Paul Émion ; il n'y avait donc pas concurrence entre eux et, s'il a joué les médiateurs, on peut penser que Dazet n'avait aucune raison de s'opposer à la prise de contact entre ses deux amis.

Quelle fut la place qu'occupait Dazet dans cette triade, qui allait s'ouvrir à un groupe de jeunes gens ? Son amitié avec Ducasse constitue un lien très fort. Avec Paul Émion, le lien a pu être fort également si tous deux étaient amis au lycée Charlemagne. En ce cas, le lien le plus faible de cette triade serait entre Ducasse et Émion, et cela pourrait expliquer pourquoi Ducasse ne fut jamais publié dans les colonnes de *La Jeunesse* : Sircos ne le connaissait peut-être pas directement. Si, en revanche, le lien entre Dazet et Émion ne fut jamais que celui de camarades éloignés, Dazet a pu mettre Ducasse en relation avec son condisciple, mais leur relation s'est ensuite construite sans lui. C'est l'hypothèse la plus probable, car Dazet n'a pas cherché à faire une carrière dans les lettres. Cette triade montre comment prend place, dans un réseau qui peut être encore plus élaboré, un jeu complexe de pouvoir, d'influences, de coalitions et de médiations. Les « trous structuraux », ces inconnues qui posent problème, sont nombreux dans le réseau très lacunaire des relations d'Isidore Ducasse, mais une des caractéristiques de sa position, sa malchance, est de ne jamais se situer du bon côté des choses : il ne peut jamais exploiter une situation privilégiée dans laquelle il jouerait un intermédiaire et bénéficierait d'une forme de pouvoir pour négocier. La seule ressource dont il dispose, c'est l'argent de son père. Peut-être en fait-il profiter ses amis littérateurs, mais face à des gens déjà en place dans le monde des lettres, c'est bien peu de choses. En revanche, c'est toujours lui qui est en position de dépendance et contraint de démarcher pour obtenir des comptes rendus, des recommandations ou des appuis. Ainsi, pour approcher Victor Hugo et capter son attention, il fait savoir à celui-ci qu'il publie chez son éditeur Lacroix ; pour négocier avec Poulet-Malassis, il est encore dépendant de l'évolution des négociations avec Lacroix, et ses lettres révèlent qu'il n'est pas tenu au courant de l'avancée de l'affaire puisqu'il est contraint de demander des détails à l'éditeur de Baudelaire. Ducasse ne dispose

¹⁸⁴ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 344.

pas d'informations précieuses à négocier, il n'a rien à échanger si ce n'est un texte dont la teneur, trop sulfureuse, embarrasse les éditeurs plus qu'elle ne les attire.

Paul Émion

Parmi les douze dédicataires de *Poésies I*, il en est au moins deux qui sont la preuve d'une activité littéraire parisienne de Ducasse : les directeurs de revue Alfred Sircos et Frédéric Damé. Sircos est en réalité le pseudonyme de Paul Émion, directeur de la revue *La Jeunesse* qui publia l'un des seuls comptes rendus connus des *Chants de Maldoror*. Cet échange de bons procédés – un article contre une dédicace – est une preuve qu'il y eut bien une relation entre Ducasse et Sircos. N'était-elle que purement professionnelle ? Il est impossible de le savoir. Fils de juriste, Paul Émion était né en 1850 et était donc plus jeune que Ducasse de quatre ans. Il était issu d'une famille bourgeoise aux opinions républicaines. Il fit ses études au lycée Charlemagne jusqu'en 1868 et c'est là qu'il rencontra probablement plusieurs de ceux qui allaient collaborer à sa revue. Parmi ses camarades de classe, il eut, à partir de sa classe de rhétorique, Jean Richepin, le futur auteur de la *Chanson des gueux*, également pensionnaire de l'institution Massin. Dès le temps du lycée, Émion avait entrepris des activités de directeur de revues en amateur. Il avait, dès 1865, adopté ce pseudonyme pour composer des vers et une petite pièce de théâtre ; mais c'est en 1868, au moment de commencer ses études de droit, qu'il fonda avec quelques amis *La Jeunesse, revue littéraire, critique et philosophique*, dont il devint rédacteur en chef. La publication, qui reçut comme tant d'autres un encouragement de Victor Hugo, allait s'échelonner sur vingt-huit numéros, entre le 1^{er} juillet 1868 et le 12 avril 1869. Elle était financée par les parents de Paul Émion et son siège social était la chambre d'étudiant du directeur, au 9 de la rue d'Ulm. Parmi les collaborateurs réguliers figuraient Gustave Rivet, Jean-Christian Calmeau, ainsi que Jean Richepin.

De nombreux articles étaient signés de pseudonymes. C'est ce qui a conduit Curt Muller à attribuer à Isidore Ducasse un texte en prose intitulé « Choses trouvées dans un pupitre », signé *** comme l'était l'édition du *Chant premier* de 1868¹⁸⁵. Il s'agit d'un texte en trois parties datées du 7 novembre 1866, de janvier 1867 et de 1868. Curt Muller estimait que le texte se rapprochait, par son style et par ses thèmes, de la prose de Ducasse. C'est également l'opinion de Jean-Luc Steinmetz, qui le fait entrer dans le corpus des œuvres complètes de Ducasse¹⁸⁶. Pourtant, le texte convoque de nombreuses images qui sont des lieux communs du romantisme. Ce rapprochement est justifié par

¹⁸⁵ Curt Muller, « Documents inédits sur le comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) et son œuvre », *Minotaure*, n° 12-13, mai 1939, p. 73-83.

¹⁸⁶ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 314-315.

une seule phrase, « C'est la pieuvre du romancier qui me saisit, me tient, me serre dans ses hideux embrassements », et encore cela est-il à relativiser : avec le succès des *Travailleurs de la mer*, les pieuvres étaient à la mode dans la littérature de l'époque. Cette pieuvre-là tient cependant du vampire : « elle me boit, m'aspire, s'assimile mon être. » Mais c'est surtout l'étrangeté du syntagme qui interpelle. Le reste du texte semble un peu fade comparé à la flamboyance de la prose du comte de Lautréamont. Une signature commune (qui n'est qu'une convention éditoriale pour les textes anonymes) et la mention d'une pieuvre suffisent-elles à faire de Ducasse l'auteur de ces *Choses trouvées dans un pupitre* ? Il y aurait bien d'autres articles anonymes, dans *La Jeunesse*, qui pourraient tout autant être de la plume de Ducasse. Ducasse écrivit-il sous un pseudonyme dans les colonnes de *La Jeunesse* ? C'est possible, mais non prouvé. Il entretenait cependant de nombreux liens avec ses collaborateurs. Dans sa lettre à Victor Hugo, il mentionnait également le compte rendu qui avait été fait de son œuvre et donnait le nom du journal.

Des relations entre Alfred Sircos et Isidore Ducasse nous ne savons rien. Pendant longtemps, on a pensé qu'Épistémon, l'auteur du compte rendu, était le directeur, remercié parmi les dédicataires des *Poésies*. Il n'en est rien : Paul Émion délégua la tâche à Jean-Christian Calmeau ; aussi n'est-il même pas certain qu'il ait lu l'ouvrage¹⁸⁷. Pourtant, deux ans plus tard, Isidore Ducasse estimait toujours Alfred Sircos au point de lui dédier son œuvre. Sircos avait également publié, en 1868, une petite plaquette, *De l'égoïsme dans la vie – Fragments trouvés dans la poche d'un pendu*, qui possède avec les *Poésies* de Ducasse certaines similitudes, tant dans la forme – il s'agit d'un essai philosophique prétendument retrouvé dans les poches d'un pendu – que dans le fond – Sircos y fustige l'égoïsme comme le mal moderne qui rend l'homme hideux et engendre en lui un individualisme profond et regrettable. Le ton employé, péremptoire, n'est pas si éloigné de celui du moraliste intransigeant qu'adoptera Ducasse dans ses *Poésies*, le moment venu de déplorer avec emphase la décadence de la société de son temps. Il est probable que Ducasse a lu cet opuscule, dont *La Jeunesse* avait souligné la sortie, et qui se présentait comme le premier fragment d'une publication permanente – un format que Ducasse adopterait plus tard pour ses *Poésies*. Les rapports qu'il a entretenus avec les autres personnes du groupe de *La Jeunesse* nous conduisent à penser qu'il avait une certaine proximité avec Paul Émion. S'il n'écrivit pas dans la revue – du moins pas à visage découvert –, il est presque certain qu'il fréquentait ce groupe de jeunes littérateurs étudiants.

Nous ne saurons guère s'il partageait leurs convictions politiques. *La Jeunesse* allait bientôt se radicaliser et, d'un simple hommage à Victor Hugo en exil, renforcer progressivement ses positions

¹⁸⁷ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, op. cit. p. 357-358. L'identité d'Épistémon se trouvait explicitement dévoilée dans les papiers personnels de Paul Émion conservés par la famille.

républicaines. À partir de 1869, Sircos fit de sa revue un organe politique et ne tarda pas à s'attirer des ennuis. *La Jeunesse* connut son dernier numéro en avril. Par la suite, Paul Émion fonda une nouvelle revue, *L'Union des Jeunes*, qui allait être distribuée chez plusieurs marchands parmi lesquels la librairie Gabrie où Ducasse déposerait ses *Poésies*. Le poète ne figure pas dans la liste des adhérents publiée par *L'Union des Jeunes*. Parti en province, Émion devint secrétaire de rédaction au *Doubs*, puis rédacteur en chef de *La Commune*, journal d'opposition de Blois. Ses articles virulents dans cette dernière publication lui valurent d'être condamné à six mois de prison et à mille cinq cents francs d'amende pour « excitation à la haine et au mépris du gouvernement ». Frans De Haes s'interroge : « Ainsi surgit le problème des relations qui ont pu exister entre Ducasse et le jeune révolutionnaire Sircos. Sont-ce les idées de ce dernier qui ont provoqué la "conversion" de Lautréamont et qui lui ont fait renier l'esprit de Maldoror ? Autrement dit, les *Poésies* seraient-elles l'écho de ce groupe de jeunes, écœurés par les hypocrisies de l'époque et soucieux d'établir un nouvel ordre ? Ducasse a-t-il fréquenté leurs réunions¹⁸⁸ ? » Les surréalistes feront beaucoup pour propager l'image d'un poète révolutionnaire, et pour le situationniste Raoul Vaneigem, il ne fait non plus aucun doute que Ducasse a partagé leurs opinions et qu'il ne s'est pas montré le plus passif dans leurs activités subversives. Il convient de nuancer ces affirmations, car Ducasse peut tout autant avoir été réactionnaire, ou simplement indifférent à la politique, comme le suggérait Paul Lespès.

Gustave Rivet

Gustave Rivet ne figure pas parmi les dédicataires des *Poésies*. Ami de Paul Émion, Rivet était secrétaire de rédaction de *La Jeunesse*. Il était lui aussi passé par le lycée Charlemagne avant de faire sa classe de philosophie à Louis-le-Grand. Il échoua au concours d'entrée à l'École normale supérieure et devint répétiteur au lycée de Vendôme, puis maître d'études au lycée Napoléon. Il vivait lui aussi dans le Quartier latin, au 72 de la rue des Feuillantines, non loin de la rue d'Ulm. Très actif au sein de *La Jeunesse*, il y publiait ses articles sous différents pseudonymes, parmi lesquels Giuseppe Minuccio, Hector L'Estraz ou encore Enjolras, du nom d'un personnage des *Misérables*, ce qui indique ses opinions politiques républicaines¹⁸⁹.

S'il n'y a aucune preuve d'une quelconque interaction entre Isidore Ducasse et Gustave Rivet, il est néanmoins intéressant de constater que leurs deux noms se retrouvent sur une même page dans un autre contexte. En février 1869, l'éditeur bordelais Évariste Carrance fait paraître une anthologie

¹⁸⁸ Frans De Haes, *Images de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, op. cit., p. 25.

¹⁸⁹ Enjolras est, dans le roman de Victor Hugo, le meneur charismatique d'un petit groupe de révolutionnaires républicains qui vont participer activement à l'insurrection de 1832. Il devint rapidement un symbole du combat politique et sous la Commune, la militante anarchiste Louise Michel adopta également ce pseudonyme.

poétique, *Les Parfums de l'âme*, constituée de textes envoyés dans le cadre d'un concours qu'il a organisé à Bordeaux. Il s'agit d'une publication à compte d'auteur déguisée : chaque participant payait à la ligne le texte qu'il souhaitait insérer. Ducasse fut le meilleur client de Carrance, puisqu'il publia dans le volume une seconde version du *Chant premier*, légèrement différente de celle qu'il avait publiée en 1868 et qui occupe trente-cinq pages dans un volume de cent quatre-vingt-dix. Gustave Rivet, quant à lui, publia un poème versifié, « Les Joies du collègue », sous son pseudonyme d'Hector L'Estraz. Il est très probable que Ducasse a entendu parler d'Évariste Carrance par Rivet et qu'il a décidé de saisir lui aussi cette opportunité de toucher le public. Ducasse semble suivre les conseils de ses amis pour trouver des moyens de se faire publier, à défaut d'avoir, lui-même, ses entrées dans les milieux éditoriaux.

La théorie selon laquelle Rivet aurait orienté Ducasse vers Évariste Carrance renforce sa présence parmi les membres de *La Jeunesse* et indique qu'au-delà de Paul Émion, le poète entretenait des amitiés avec d'autres collaborateurs. Néanmoins, en l'absence de preuves tangibles d'un lien entre Ducasse et Rivet, on pourrait penser qu'il ne s'agit que d'une coïncidence. Après tout, Rivet et Ducasse, tous deux jeunes et désireux de se voir imprimés, pouvaient bien avoir chacun entendu parler du concours poétique d'Évariste Carrance. Ducasse, qui était passé par Bordeaux en 1867, avait peut-être ses propres contacts là-bas. Le sociologue Stanley Milgram a énoncé, en 1967, une théorie connue aujourd'hui sous le nom de « théorie du petit monde¹⁹⁰ » : les individus peuvent tous être reliés entre eux par des chaînes qui comptent en moyenne 5,2 intermédiaires. On peut relier assez aisément deux personnes qui ne se connaissent pas, et cela est d'autant plus vrai lorsqu'elles fréquentent les mêmes milieux. Le milieu littéraire est lui aussi un petit monde, constitué de groupes qui se côtoient et se mélangent parfois. Quant aux littérateurs de province, ils ont tout intérêt à conserver un grand nombre de contacts parisiens, afin d'être informés de tout ce qui s'y passe. La biographie de Ducasse est pleine de ces coïncidences où les individus se recroisent de manière surprenante et inattendue, parfois sans même savoir qu'ils ont des connaissances communes : le successeur de Joseph Darasse à la tête de la banque dont dépend Ducasse, Raymond Dosseur, est un cousin éloigné de son ami d'enfance Edmond Dragon de Gomiécourt, mais également un parent par alliance de Charles Asselineau, qui sera l'un des premiers critiques des *Chants de Maldoror*. La clique¹⁹¹ réunie autour de la revue de Louis Ariste, et à laquelle appartient Évariste Carrance, est un autre exemple d'une réunion, probablement due au hasard, d'individus qui se connaissaient entre eux mais que l'on peut relier à Ducasse par l'intermédiaire de connaissances communes¹⁹². Enfin, la fille

¹⁹⁰ Stanley Milgram, « The Small-World Problem », *Psychology Today*, n° 1, May 1967, p. 62-67.

¹⁹¹ En sociologie, on désigne par le terme « clique » un groupe où tous les individus se connaissent et ont des interactions. Les cliques sont de petits ensembles au sein d'un réseau plus vaste ; elles supposent des liens forts entre leurs membres.

¹⁹² La biographie de Jean-Jacques Lefrère souligne régulièrement ces rencontres qui se produisent de manière fortuite dans ce qu'il appelle le « lautréamonde ». *Op. cit.*

d'Auguste Delmas, condisciple du poète au lycée de Tarbes, sera, des années plus tard, une amie de Léon Bloy, l'un des premiers écrivains à contribuer à la redécouverte des *Chants de Maldoror*.

Jean-Christian Calmeau, alias Épistémon

Rares sont les critiques qui signalèrent l'édition du *Chant premier*. Le premier d'entre eux écrivait dans les colonnes de *La Jeunesse* sous le pseudonyme d'Épistémon et son compte rendu, bien que très synthétique, constituait un commentaire fin et plutôt pertinent de l'œuvre de Ducasse. Né en 1851, il s'appelait de son vrai nom Jean-Christian Calmeau, et il était l'ami d'Alfred Sircos, qu'il avait rencontré au lycée Charlemagne. *Épistémon* signifie en grec « celui qui sait », c'est le nom du précepteur de Pantagruel. Pendant longtemps, il était admis que ce pseudonyme était celui de Sircos, puisque Ducasse le remerciait dans ses *Poésies*. Jean-Jacques Lefrère a néanmoins retrouvé, dans les affaires personnelles de Paul Émion, une chemise cartonnée réunissant des documents liés à Calmeau. Une indication manuscrite signale un autre de ses pseudonymes : Sylvius. Fils d'un notaire, Calmeau resta au lycée Charlemagne jusqu'en septembre 1869. Il fit ensuite des études de médecine ; en 1880, il publia une thèse intitulée *De l'étiologie de la scrofule*¹⁹³. Cette fréquentation aurait pu expliquer l'insertion de vocables issus du lexique médical dans les *Chants de Maldoror*, mais en 1869, alors que Ducasse achève la rédaction des *Chants*, Calmeau est encore en classe de philosophie. La scrofule, maladie porcine proche de la tuberculose, n'aurait pas détonné dans les « beau comme » des *Chants de Maldoror*.

Paul Dufour

Membre du groupe de *La Jeunesse*, Paul Dufour a été négligé par les chercheurs ducassiens. Les Archives de Paris font état d'un Paul Thomas Dufour né le 28 mars 1852 et d'un Paul Jean Dufour né le 19 février 1853, tous deux dans le XII^e arrondissement. Jean-Jacques Lefrère ne le mentionne qu'en passant : dans le dernier numéro de la revue, Rivet, en sa qualité de secrétaire de rédaction, informa les lecteurs que Dufour, collaborateur régulier, allait remplacer Sircos à la direction. On le retrouve ensuite en tant qu'administrateur de *L'Union des jeunes*, toujours aux côtés de Sircos, mais il abandonna son poste en septembre 1869 pour poursuivre sa carrière de journaliste en province. Sircos fit de même, et lorsqu'il était secrétaire de rédaction au *Doubs*, il reproduisit un feuilleton que Dufour avait donné pour *La Jeunesse*. Puisqu'il est désormais certain que Ducasse avait, avec les membres de *La Jeunesse*, des échanges professionnels et peut-être amicaux, on peut penser qu'il

¹⁹³ Jean-Christian Calmeau, *De l'étiologie de la scrofule*, Paris, 1880, Derenne, 95 p.

connaissait aussi Paul Dufour. Un autre élément vient renforcer cette idée : Ducasse et Dufour ont choisi le même point de vente pour leurs publications. Dans sa biographie de Ducasse, Jean-Jacques Lefrère note que *L'Union des jeunes* était distribuée « chez plusieurs marchands de livres et de journaux, dont la librairie Gabrie, 25 passage Verdeau, qui sera l'année suivante le dépositaire des deux fascicules de *Poésies*¹⁹⁴. » Gabrie n'a eu en fait que deux auteurs à son catalogue : Isidore Ducasse était le dernier ; Paul Dufour le premier, un an auparavant. En 1869, celui-ci fit paraître une comédie en un acte en vers, *L'Écolier*¹⁹⁵. Sircos, Dufour et Ducasse partagèrent donc un dépositaire pour leurs plaquettes : sans doute ne faut-il pas y voir l'effet du hasard, mais plutôt celui d'un échange de conseils entre collaborateurs littéraires.

La pièce de Dufour est assez étrange : sous son air édifiant, il s'agit d'une saynète subversive quand on considère les rapports entre les personnages. Un professeur, bon bourgeois, fait la cour à sa maîtresse dans le dos de sa femme, mais la maîtresse se méfie de lui et le voit, à raison, comme un séducteur. Elle a déjà été trompée par un homme dans le passé, qui l'a abandonnée avec un enfant dont elle s'est depuis délestée. Un élève du professeur le surprend en pleine tentative d'infidélité. Or, cet adolescent a lui-même des vues sur la femme de son maître. Pour le plaisir de lui nuire, il révèle à la maîtresse la situation d'homme marié de son soupirant, faisant ainsi échouer la tentative de séduction. Au cours de cet entretien, la femme reconnaît dans cet élève, orphelin, le fils qu'elle avait abandonné et qu'elle croyait mort. S'estimant néanmoins indigne de le reprendre, elle va menacer le professeur de tout révéler à sa femme à moins qu'il n'adopte sur-le-champ le petit orphelin. Les dernières paroles témoignent de la vertu édifiante de la mère, qui vient de faire acte de sacrifice en renonçant au bonheur de retrouver son fils, afin de lui assurer un avenir meilleur. Ce drame bourgeois un peu mièvre, qui repose sur une scène de reconnaissance éculée et sur une utilisation grossière du pathos, est pourtant désigné comme une comédie.

Il y a en effet dans ce texte, à première lecture, des éléments troubles qui détonent. Ainsi, la mère et le fils se ressemblent et sont tous deux comparés à des chérubins : ce lieu commun introduit une confusion des sexes et des identités¹⁹⁶, en même temps qu'une ambiguïté sur les jeux amoureux auxquels se livre un enfant précoce. Amoureux de la femme de son maître, il n'exclut pas pour autant de séduire la maîtresse, qu'il a jugée au premier abord attirante. Il profite de son trouble et ne vient pas vers elle avec des intentions louables. L'élève n'est qu'un double de son maître libertin puisqu'il choisit les mêmes cibles que lui. S'instaure un carré amoureux : le maître séduit la mère, tandis que

¹⁹⁴ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 361.

¹⁹⁵ Paul Dufour, *L'Écolier*, Paris, Gabrie, 1869, 23 p. Nous remercions Sylvain-Christian David qui nous a signalé cet ouvrage.

¹⁹⁶ Une note de mise en scène indique également que l'élève doit être joué en travesti, conformément à la tradition théâtrale de l'époque.

le fils entend séduire la femme du maître. La jeune femme n'est pas non plus insensible à ce jeune chérubin, qu'elle trouve « gentil » au premier regard, avant de reconnaître en lui son fils. Les épithètes qu'elle lui confère témoignent d'un jeu de séduction qui dure anormalement : au moment où elle va le reconnaître, elle l'appelle encore « mon séduisant conteur ». Enfin, la pièce s'achève non pas sur une fin vertueuse, mais sur une nouvelle promesse d'immoralité diffuse : le fils, qui ne sait pas qu'il vient de rencontrer sa mère, se réjouit à l'idée d'être adopté par le maître et de pouvoir considérer la femme de celui-ci comme sa mère : « J'aurais été le fils de ma mère adoptive / Mais... doublement son fils – et d'une ardeur plus vive¹⁹⁷. » *L'Écolier* est donc une curieuse entreprise qui sape les fondements de la morale sous les apparences d'un texte inoffensif : c'est peut-être au même jeu que se prêtait Ducasse dans ses *Poésies*, tentative proclamée haut et fort de célébrer la vertu, le devoir et l'espoir et de chasser le doute et l'immoralité en art.

Louise Bader

Femme de lettres méconnue, Louise Bader eut, avec Isidore Ducasse, des rapports qui sont encore mal connus. Elle est cependant un relais entre certaines de ses relations et lui, preuve que dans ce milieu, tout le monde se connaît et se fréquente. Née à Tours en 1821, elle était la sœur du docteur Auguste-Joseph Bader. En janvier 1867, son frère racheta à Henri Thiers *La Revue populaire de Paris*, fondée en 1866 et qui se voulait apolitique et purement littéraire. Le journal avait obtenu le soutien de Victor Hugo, et quelques articles de Louise Bader allaient lui valoir un avertissement par les autorités impériales. Elle occupait le titre de directrice de la revue, tandis que son frère en était le propriétaire-gérant. La revue était imprimée chez l'éditeur Gustave Balitout, qui publiait également ses plaquettes – de la poésie, des essais, ainsi qu'un roman.

Louise Bader réunissait dans son salon du 18 de la rue du Pré-aux-Clercs, sur la rive gauche, de nombreux littérateurs aujourd'hui oubliés. Ducasse fréquenta-t-il ces soirées ? Jean-Jacques Lefrère suggère qu'il aurait pu être introduit auprès de la maîtresse des lieux par Frédéric Damé, l'un des dédicataires des *Poésies*, qui rédigeait, au cours de l'année 1869, la chronique théâtrale de *La Revue populaire de Paris*. Damé était directeur d'une petite revue étudiante, *L'Avenir*, fondée à la fin de 1868, et qui avait reçu les encouragements de Louise Bader dans le numéro du 27 décembre. Il n'est pas certain que Ducasse et Bader eurent de réels contacts : leurs interactions tiennent à un échange de réclames. Dans le numéro de janvier 1869, *La Revue populaire* fait une publicité pour le *Chant premier*, paru au mois de novembre. La plaquette de Ducasse avait elle aussi été imprimée chez Balitout, comme la revue de Louise Bader et comme celle de Frédéric Damé. Était-ce Balitout,

¹⁹⁷ Paul Dufour, *op. cit.* p. 21.

collaborateur occasionnel de *La Revue populaire*, qui avait demandé que l'on signale sa publication ? Il n'y eut en tout cas aucun compte rendu, et si Louise Bader figurait parmi la vingtaine de critiques à qui Ducasse envoya sa plaquette, elle ne donna pas suite aux attentes de Ducasse. Son journal faisait pourtant régulièrement les comptes rendus des parutions qu'on lui faisait parvenir. Autre contact commun, *La Revue populaire* était déposée à la librairie Defaux, au 8 de la rue du Croissant. Ce point de vente était aussi celui où l'on pouvait acheter *L'Image - Paris comique*, la revue de Charles Tronsens, le correspondant parisien de Georges Dazet. Lorsque *La Jeunesse* d'Alfred Sircos rendit compte de la publication du *Chant premier*, en septembre 1868, deux mois avant sa mise en circulation effective, elle annonçait que la plaquette serait disponible chez Defaux. L'information, que Calmeau tenait certainement d'Isidore Ducasse, fut démentie, puisque l'auteur choisit finalement d'autres points de vente. C'est peut-être sur les conseils de Balitout ou de Louise Bader, qu'il avait au départ retenu cette librairie. Leurs rapports perdurèrent : *La Revue populaire* signale encore la sortie des *Poésies* tandis que Ducasse rend la politesse en insérant, à la fin de sa plaquette, une réclame pour la revue. Constituée d'un nombre restreint de collaborateurs, l'équipe de rédaction s'agrandit au cours de ses cinq années. Parmi ses collaborateurs figuraient Joseph Pollio, auteur d'un pamphlet contre les jésuites, proche des mouvements libertaires, qui publiait également dans *La Jeunesse* de Sircos, et Louis-Auguste Martin, directeur de *L'Annuaire philosophique*. *La Revue populaire de Paris* disparut au cours de l'été 1870, lors des troubles qui accompagnèrent l'effondrement de l'Empire.

Louis-Auguste Martin

Collaborateur occasionnel de la *Revue populaire de Paris*, Louis-Auguste Martin fut surtout le directeur de *L'Annuaire philosophique*, revue mensuelle publiée de 1864 à 1870 et qui s'était donné pour tâche de « suivre le mouvement philosophique de [son] époque ». Martin était né en 1811. Ce libre-penseur, très actif dans la franc-maçonnerie, était davantage tourné vers la philosophie que vers la littérature. Dans le numéro de juillet-août 1870, au moment où *La Revue populaire de Paris* signalait la sortie des *Poésies*, *L'Annuaire philosophique* donna lui aussi une réclame pour les deux plaquettes. Mais Louis-Auguste Martin signale un point de vente inattendu : au lieu de la librairie Gabrie indiquée sur le volume imprimé, il donne celle de Dentu. Se demandant comment Louis-Auguste Martin a pu avoir cette information que la plaquette ne donne pas, Jean-Jacques Lefrère suppose que le directeur tenait l'information directement de Ducasse, soit par lettre, soit de vive voix¹⁹⁸. Il y aurait donc un contact entre les deux hommes de lettres, ce qui n'a d'ailleurs rien

¹⁹⁸ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.* p. 543.

d'illogique puisque les *Poésies* marquent une évolution de Ducasse vers la philosophie et une volonté, comme l'a montré Michel Pierssens¹⁹⁹, de s'inscrire dans les débats de son temps. Dans *L'Annuaire philosophique* de janvier-février 1869, Louis-Auguste Martin avait rendu compte du *Problème du mal*, ouvrage du philosophe suisse Ernest Naville que Ducasse s'était procuré. Cette recension attaquait les thèses de Naville en contestant la responsabilité de l'homme face au péché originel et en concluant à l'impossibilité du bien absolu ici-bas. C'est peut-être cette critique qui inspira les remarques sarcastiques de Ducasse, notées en marge de son exemplaire du *Problème du mal*. Quand il ajoute, en écho à l'affirmation de Naville selon laquelle est « libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal », « N'écrivez pas cette phrase puisqu'il n'y a que Dieu qui soit affranchi du mal. Et encore !²⁰⁰ », Ducasse plaide en faveur de l'homme et reconnaît que le mal est omniprésent et inévitable. *Les Chants de Maldoror* témoignent constamment d'une représentation du monde où l'homme est la victime d'un dieu cruel et injuste. Les échanges avec Louis-Auguste Martin témoignent d'un intérêt croissant de Ducasse pour la philosophie. Il est étonnant de ne pas voir *L'Annuaire philosophique* figurer dans les réclames à la fin des *Poésies II*. La dernière page du volume ne signale en effet que les parutions suivantes :

Mélodies pastorales, par THALÈS BERNARD. La huitième livraison est en vente chez l'auteur, 27, rue de la Félicité, à Batignolles.

Concours poétiques de Bordeaux : M. Évariste CARRANCE.

La Revue populaire, rue du Pré-aux-Clercs, 18 : Mlle Louise BADER.

Le Concours des muses, journal des Poètes, 3, rue Brun, à Bordeaux.

Histoire de la littérature contemporaine en Province, deux volumes : M. Théodomire GESLAIN.

L'Homme, journal : M. L. MARETHEUX, 35, rue du Cherche-Midi.

La Voix du Peuple (voce del popolo), journal philosophique, LENTINI (Sicile).

Ni Thalès Bernard, ni *Le Concours des muses*, ni *La Voix du peuple*, ni *L'Homme*, ni Théodomire Geslain ne parlèrent de Ducasse en retour. Pourtant, certains de ces noms renforcent l'appartenance de Ducasse à un milieu bien défini : le *Concours des muses* était une revue bordelaise dont les collaborateurs participaient aux concours poétiques d'Évariste Carrance, tout comme Théodomire Geslain, qui avait publié un texte dans les *Parfums de l'âme*, aux côtés du *Chant premier* de Ducasse ; *L'Homme* était une revue philosophique régulièrement mentionnée par *La Revue populaire* et *L'Annuaire philosophique* ; enfin, *La Voce del Popolo* avait également été présentée dans *L'Annuaire philosophique* comme une revue philosophique sicilienne très sérieuse. Ducasse devait être un lecteur assidu du journal de Louis-Auguste Martin, n'hésitant pas à se procurer les ouvrages que celui-ci recensait. Jean-Jacques Lefrère conclut :

Tout un réseau de relations, d'échanges d'articles, de publicités réciproques et même de débats philosophiques apparaît à la lecture de *L'Annuaire philosophique*, de *La Morale indépendante* et de *La Revue populaire de Paris*. On a le sentiment que les *Poésies* ont été

¹⁹⁹ Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 213 p.

²⁰⁰ Cité par Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 452.

écrites comme une répercussion approbatrice de la pensée philosophique exprimée dans ces revues, dont les rédacteurs se montraient beaucoup plus intéressés par la philosophie que par la poésie. Il apparaît que Ducasse, vers la fin de sa vie, s'est rapproché de ce milieu de pensée [...]. Au cours de sa période de création littéraire, il semble s'être rattaché à deux groupes intellectuels dont il aurait repris les combats et propagé les idées : celui de *La Jeunesse* et de *L'Avenir* au temps de *Maldoror*, celui de *L'Annuaire philosophique* et de *La Morale indépendante* au temps de *Poésies*, *La Revue populaire de Paris* faisant la transition entre les deux groupes²⁰¹.

Le réseau constitué des relations d'Isidore Ducasse semble en effet s'être déplacé en même temps que ses préoccupations : alors qu'il avait commencé par s'intéresser à des revues littéraires issues du milieu étudiant, où il pouvait trouver des groupes de jeunes hommes de lettres de son âge avec qui il avait certainement des préoccupations communes, il se tourne, dans la deuxième partie de ses années parisiennes, vers des publications spécialisées dans la philosophie et la morale et tenues par des personnes plus âgées que lui et aussi plus intégrées dans le milieu littéraire. L'attitude du jeune homme, celle d'une recherche de soutien et d'approbation de la part de ses pairs, n'a guère changé, mais il s'est quelque peu désintéressé des littérateurs amateurs, eux-mêmes en quête de reconnaissance et trop peu enthousiasmés par la lecture de ses *Chants*, pour s'adresser plus directement à des intellectuels qui, il l'espère, valideront la rigueur et la pertinence de sa pensée critique.

Gustave Balitout

Au cours de l'été 1868, Isidore Ducasse confia à Gustave Balitout, de la Maison Balitout, Questroy et Cie, l'impression de son *Chant premier*. Avait-il choisi l'imprimeur pour des raisons pratiques, parce que ses locaux étaient situés au 7, rue Baillif, non loin de chez lui ? C'est une possibilité, mais sans doute faut-il chercher l'explication ailleurs : les imprimeurs ne manquaient pas dans le quartier de Ducasse, et Balitout était aussi l'imprimeur de *La Revue populaire* de Louise Bader et de *L'Avenir* de Frédéric Damé. Balitout était né en 1833. En 1864, s'associant avec Questroy, discret au point que l'on ne sache rien de lui, il se mit à son compte et ouvrit son imprimerie, se spécialisant rapidement dans les journaux républicains hostiles à l'Empire. Le plus célèbre d'entre eux, *Le Rappel*, fut lancé en 1869 par des proches de Victor Hugo : Henri Rochefort, Paul Meurice, Auguste Vacquerie ainsi que ses fils Charles et François Hugo. Pendant la Commune, cet imprimeur soutint les insurgés, ce qui lui valut d'être arrêté le 24 mai 1871 et condamné à la déportation. Il bénéficia de l'amnistie de 1880 et reprit alors son ancien métier. Dès le début de ses activités, Balitout imprimait de nombreux ouvrages à compte d'auteur : le *Chant premier* n'était que l'une des vingt-six plaquettes à sortir de ses presses en 1868. L'achevé d'imprimer de ce *Chant* est d'août 1868 et

²⁰¹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 565.

l'ouvrage fut enregistré au dépôt légal entre le 14 et le 21 août, mais ne fut pourtant pas mis en vente avant novembre : un retard, indépendant de la volonté de l'auteur, avait retardé sa distribution. Peut-être Ducasse avait-il des difficultés à payer sa commande ; ou bien les difficultés pouvaient venir d'ailleurs, comme de la famille Dazet qui ne voulait pas voir le nom de leur fils associé à une plaquette aussi bizarre. Ducasse ne s'est cependant pas brouillé avec son imprimeur. En 1870, il fit de nouveau appel à lui pour ses *Poésies*, deux plaquettes qui n'étaient que le commencement d'une publication qu'il voulait « permanente », comme il l'indiqua sur l'avis de la quatrième de couverture de la deuxième livraison.

Albert Lacroix

Située au 15 du boulevard Montmartre, à l'angle de la rue Vivienne, où habita Ducasse, la Librairie Internationale Lacroix et Verboeckhoven était un haut lieu de la vie littéraire parisienne. Albert Lacroix, né en 1834, était l'éditeur de Victor Hugo. Issu d'une famille belge libérale, il avait fondé son commerce en 1861, s'associant avec Hippolyte-Louis Verboeckhoven. Ils étaient installés à Bruxelles, mais le succès aidant, ils ouvrirent des succursales à Paris, Leipzig et Livourne. Lacroix vint demeurer à Paris, tandis que son associé supervisait l'impression des ouvrages depuis la Belgique. Dans la capitale française, Lacroix était à la fois libraire et éditeur : il sélectionnait les manuscrits, s'occupait des relations avec les écrivains et s'assurait de la diffusion des livres. La succursale parisienne était située dans le quartier des Grands Boulevards depuis 1864. Elle était parvenue à se hisser parmi les principales maisons d'édition parisiennes, grâce à la publication des *Misérables* de Victor Hugo, en 1862, opération soutenue par une stratégie publicitaire qui fit la fortune de Lacroix à vingt-huit ans. Hugo allait encore publier quelques volumes chez cet éditeur, mais tous les livres ne furent pas des succès, et les conditions de Victor Hugo, exigeant en affaires, associées à de mauvaises spéculations financières de la part de Lacroix, allaient progressivement mener la librairie à la ruine. Les relations entre Lacroix et Hugo se gâtèrent, et *L'Homme qui rit* fut leur dernière collaboration avant une rupture qui se produisit au moment précis où Ducasse venait se présenter à Lacroix tout en écrivant à Hugo. Ces premiers embarras financiers allaient avoir des conséquences sur le parcours de l'œuvre que Ducasse essayait de faire paraître. La faillite fut prononcée en 1872.

Ducasse dut se rendre régulièrement à la Librairie, que fréquentaient également des auteurs et des littérateurs venus se rencontrer et parler politique. Lacroix était un farouche républicain, ce qui lui valait la méfiance des autorités. Plusieurs des ouvrages qu'il avait édités furent censurés : une réédition de *La Sorcière* de Michelet en 1863, un *Marat* d'Alfred Bourgeat en 1865, *La Bible* annotée

par Proudhon en 1866, ainsi que des volumes anticléricaux et les premiers ouvrages de Zola, dont *Thérèse Raquin* en 1867 et *Madeleine Férat* en 1868. Lacroix se devait d'être vigilant : son audace pouvait l'envoyer devant la sixième chambre correctionnelle ; l'heure n'était donc plus aux risques inutiles et ces circonstances tombaient fort mal pour Ducasse, qui avait écrit une œuvre dont Bloy dirait plus tard qu'elle faisait pâlir *Les Fleurs du mal* par leur audace²⁰².

Les premiers contacts entre Ducasse et Lacroix furent-ils épistolaires ? Il est plus probable que Ducasse se rendit en personne dans la boutique, comme il le laissa entendre à Hugo lorsqu'il décrivit dans sa lettre la devanture qui présentait un buste du poète exilé. Lacroix avait rencontré le jeune homme ; il fera part de ses souvenirs à Léon Genonceaux, venu l'interroger quelque vingt ans plus tard. Ducasse s'adressa d'abord à Albert Lacroix pour la publication du *Chant II* : son projet, tel qu'il l'annonce dans sa lettre du 9 novembre 1868 aux critiques, était alors de faire paraître ce chant en plaquette, comme il l'avait fait pour le premier. Il avait remis le manuscrit achevé à l'éditeur vers le 20 octobre et il devait maintenant entreprendre l'écriture du troisième. Mais annoncer la parution du second volume pour fin novembre alors qu'il venait à peine d'envoyer la plaquette du *Chant premier* était un peu précipité. Lacroix, débordé, fit patienter le jeune homme, mais finalement, la plaquette ne vit le jour qu'avec les cinq autres, l'année suivante. Lacroix prodiguait volontiers ses conseils aux jeunes auteurs. François Caradec suggère qu'il avait dû convaincre Ducasse de publier un volume épais, plus susceptible de bien se vendre. L'éditeur n'était pas toujours disponible : dans la lettre à Hugo, Ducasse écrit que Lacroix n'a pas eu le temps de lire le manuscrit. Étant donné que la publication se fera à compte d'auteur, on peut même se demander s'il avait lu le manuscrit avant son impression. Ducasse payait ; Lacroix imprimait et distribuait. Comme l'éditeur commençait à avoir des problèmes financiers, il ne pouvait refuser cette opportunité.

Il fut convenu que les *Chants* seraient imprimés pour une somme totale de mille deux cents francs, et Ducasse versa quatre cents francs d'arrhes. On envoya le manuscrit à Bruxelles, probablement vers la fin du printemps ou le début de l'été 1869²⁰³. Ducasse dut certainement correspondre avec Verboeckhoven au sujet de la correction des épreuves. Le livre fut achevé d'imprimer à la fin de l'été et il fut mentionné sur le *Troisième supplément au catalogue* de la librairie, en octobre 1869. Mais la situation se compliqua : alors qu'il ne restait plus qu'à brocher le volume, Lacroix fit soudainement volte-face. Venait-il seulement de prendre connaissance du contenu de ce qu'il s'appretait à publier ? C'est l'hypothèse de Pascal Pia²⁰⁴, qui suggère que l'éditeur n'avait peut-être lu que le *Chant premier*, assez sage et déjà deux fois mis en vente, avant de signer pour la

²⁰² Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume*, 1^{er} septembre 1890 ; recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 326.

²⁰³ C'est ce que suggère Jean-Jacques Lefrère, *ibid.* p. 442.

²⁰⁴ Pascal Pia, « Lautréamont et ses amis », *Le Magazine littéraire* n° 28, avril-mai 1969, p. 42-44.

publication de l'œuvre complète. Un livre de ce genre, célébrant la cruauté et la pédérastie, était certainement un risque trop grand pour un éditeur déjà mal vu par les autorités impériales, et il n'avait probablement pas envie de risquer la prison ou une amende qui, vu la comptabilité de son entreprise, se serait révélée fatale.

Maurice Saillet avance une autre hypothèse : Ducasse n'aurait simplement pas eu de quoi régler les huit cents francs qu'il devait encore à son éditeur, et la publication fut arrêtée en attendant qu'il parvienne à convaincre son père de lui donner cette somme. Mais l'explication selon laquelle Lacroix empêcha la mise en vente a été confiée par l'éditeur lui-même à Genonceaux, et il n'y a aucune raison de la remettre en cause. Lacroix demanda à Ducasse d'adoucir son texte. Selon l'éditeur, l'auteur refusa catégoriquement, puis accepta après d'âpres négociations, mais la guerre de 1870, puis la mort du poète, vinrent rendre impossible la mise en vente. Genonceaux rapporte que des cartons avaient été préparés pour remplacer les passages les plus dangereux, mais Ducasse était mort au milieu des corrections. La correspondance de Ducasse donne une autre interprétation des faits : dès les premiers échanges avec Poulet-Malassis, Ducasse reconnaît avoir forcé le trait et se dit très disposé à atténuer son œuvre si le besoin se fait sentir pour les éditions futures. Comme nulle trace n'a été retrouvée de ces fameux cartons, il est permis de douter de cette anecdote et de supposer que Lacroix a avancé cette explication pour justifier l'empêchement de la commercialisation du livre, dont il était le premier responsable.

Ducasse et Lacroix ne semblent pas s'être brouillés. Tous deux avaient intérêt à voir la publication aboutir, car Ducasse devait encore verser huit cents francs à son éditeur. Lacroix proposa donc à l'auteur des solutions pour contourner le problème et le mit en contact avec Auguste Poulet-Malassis, qui, depuis son exil en Belgique, s'était spécialisé dans la diffusion de livres interdits²⁰⁵. Alors qu'une solution se profilait, Lacroix, pour une raison inconnue, se refusa au dernier moment à livrer les stocks imprimés à son confrère. Hormis les exemplaires brochés pour Ducasse (une vingtaine selon sa lettre à Poulet-Malassis, une dizaine selon Lacroix), aucun livre ne fut mis en circulation et le reste des feuilles demeura dans l'entrepôt de l'imprimerie jusqu'à ce que la situation se débloque en 1874. Les exemplaires brochés, en revanche, parvinrent à l'auteur, puisqu'il envoya à Victor Hugo une édition intégrale des *Chants de Maldoror*. Ducasse avait déjà de nouveaux projets, et dans sa lettre du 21 février 1870, il annonçait son intention de porter à Lacroix, « aux premiers jours de mars », son nouvel ouvrage où il se proposait de corriger « dans le sens de l'espoir » des morceaux d'anthologie de la poésie française. Il semble que ses relations avec son éditeur étaient restées cordiales ; pourtant, le 12 mars, il avait changé ses projets et parlait maintenant de faire

²⁰⁵ Sur les activités de Poulet-Malassis en Belgique, on pourra se reporter à René Fayt, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles : septembre 1863-mai 1871*, Bruxelles, Les Libraires momentanément réunis, 1993, 166 p.

paraître chez Alphonse Lemerre la préface de son prochain volume : peut-être Lacroix lui avait-il fait remarquer qu'il lui restait encore à régler huit cents francs avant de se lancer dans une nouvelle entreprise de publication. Les *Poésies*, puisque c'est d'elles dont il s'agit, même si elles n'ont pas encore trouvé leur forme de publication permanente, ne paraîtront finalement ni chez Lacroix ni chez Lemerre, et l'éditeur de la Librairie internationale n'interviendra plus dans la vie de Ducasse.

Le stock des *Chants de Maldoror* était encore dans les caves de l'imprimerie bruxelloise de Lacroix et Verboeckhoven. En 1873, lorsque François Ducasse revint en France, l'entreprise franco-belge venait de périr. Il est fort probable qu'il régla la somme que son fils devait encore, débloquent ainsi la situation et permettant la liquidation du stock : Lacroix brada ses invendus auprès d'autres libraires. C'est le libraire bruxellois Jean-Baptiste Rozez qui acheta ce stock parmi d'autres et le fit brocher d'une nouvelle couverture afin de le remettre en vente, donnant ainsi naissance à la première édition commercialisée, quatre ans après la mort de l'auteur. Quant à Albert Lacroix, il se lança tout au long des années 1870 et 1880 dans des entreprises à la fortune variable : des spéculations immobilières, des collections d'ouvrages qui peinaient à trouver leur public... À partir de janvier 1891, il prit la direction du *Magazine français illustré* qui n'allait pas durer longtemps. Dans le numéro du 10 octobre, on trouve un compte rendu un peu tardif de l'édition Genonceaux des *Chants de Maldoror*, parue en 1890. Cette notice est signée Ernest Jaubert. Lacroix avait pourtant été interrogé par Genonceaux quelques mois auparavant sur ses rapports avec Isidore Ducasse, mais il choisit de déléguer la chronique et s'abstint de faire le commentaire lui-même. Il n'avait peut-être rien à ajouter, et comme les informations qu'il a données à Genonceaux sont assez floues sur la personnalité même de l'auteur, on peut supposer qu'il ne le connut que de manière superficielle.

Avait-il conservé les lettres qu'il avait échangées avec l'insignifiant Isidore Ducasse, comme il le faisait avec la plupart des auteurs qu'il avait publiés ? L'éditeur, à la fin de sa vie, montrait volontiers à ses visiteurs son coffre rempli de manuscrits, de lettres et d'inédits. De son côté, Genonceaux prétendit avoir travaillé à son édition à partir du manuscrit original : Lacroix le lui avait-il transmis ? En ce cas, l'éditeur a pu l'emporter dans sa fuite en Angleterre ou bien même lorsqu'il disparut de la circulation. Puisqu'on sait peu de choses sur la fin de sa vie, la piste pour retrouver les écrits de Ducasse semble perdue. Si le manuscrit original n'est pas resté à Bruxelles après que Verboeckhoven l'eut imprimé, ou s'il n'a pas été détruit, il figurait peut-être parmi les papiers que Lacroix avait conservés et qui furent dispersés après sa mort. Baudouin Contzen nous a fait remarquer que les premiers éléments de la malle de Lacroix ont été rendus publics dans *Le Temps* du 20 février 1902, avant la mort de l'éditeur : il avait commencé à vendre une partie de son contenu. Albert Lacroix mourut le 29 septembre 1903, et sa femme en mars 1904. Leur fille Marguerite hérita de leurs

biens, mais en février 1909, on dispersa ce qu'il restait de sa collection d'autographes et de manuscrits.

Plusieurs chercheurs ont émis l'hypothèse que le choix du pseudonyme de Lautréamont avait été proposé, non par Ducasse, mais par Albert Lacroix lui-même, qui venait de rééditer le *Latréaumont* d'Eugène Sue²⁰⁶. En effet, ce nom, dont on ne sait pas s'il est bien orthographié ou s'il s'agit d'une coquille, n'apparaît que sur l'édition de 1869 imprimée par Lacroix. Pas une seule fois dans ses lettres Ducasse ne fait allusion à ce pseudonyme, signant tantôt « l'auteur », tantôt « Isidore Ducasse ». Il avait publié les deux versions du *Chant premier* anonymement, et il publia ensuite ses *Poésies* sous son patronyme. Le poète ne tenait peut-être pas tant à ce nom de plume, il ne sembla pas s'offusquer lorsque Poulet-Malassis dévoila indécemment la véritable identité de l'auteur dans une notice de son *Bulletin trimestriel*.

Même s'il recula au dernier moment, Albert Lacroix est le premier éditeur des *Chants de Maldoror*. Au cours de la réception de l'œuvre de Lautréamont au XX^e siècle, son rôle sera abondamment discuté et réinterprété de façon parfois manichéenne : pour Philippe Soupault, Lacroix est un éditeur frileux et lâche, qui se révéla incapable d'assumer le caractère subversif de l'œuvre que Ducasse lui avait confiée²⁰⁷. Marcelin Pleynet va plus loin : il tient Lacroix pour responsable de la non-diffusion du livre, et accuse l'éditeur de s'être fait « l'allié objectif de la police²⁰⁸ ». De son côté, Maurice Saillet procède à une réhabilitation de l'homme²⁰⁹, dont il rappelle qu'il fut l'un des grands éditeurs de l'époque et que Ducasse était bien conscient, en s'adressant à lui, du prestige qui auréolait sa maison. Il insiste sur les démarches que le patron de la Librairie internationale entreprit pour faire paraître l'œuvre en la cédant d'abord à Poulet-Malassis, puis à Rozez. Il n'est pas certain que Lacroix avait, comme le soutient Saillet, à cœur de voir l'œuvre paraître : la correspondance avec Poulet-Malassis semble indiquer que c'est parfois l'éditeur qui entrave l'avancée des négociations. S'il redirigea Ducasse et lui proposa une autre solution, c'était la moindre des choses pour honorer sa part du contrat et toucher la somme que l'auteur lui devait encore.

Quant à la vente de son stock, elle n'eut lieu qu'au moment où la librairie, croulant sous les dettes, cherchait un moyen d'apaiser les créanciers en se délestant de tout ce qui pouvait rapporter. L'ouvrage de Ducasse n'était qu'un volume parmi d'autres, et cette cession s'étant faite en 1874, elle

²⁰⁶ C'est l'opinion émise par Pascal Pia dans « De Latréaumont à Lautréamont », *Carrefour*, 8 janvier 1964, p. 18. Jean-Jacques Lefrère la reprend à son tour dans le chapitre « De Latréaumont à Lautréamont » de son *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.* p.464-482. Enfin, c'est aussi la thèse que défend Sylvain-Christian David dans son *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1991, 288 p., où il se donne pour tâche de rétablir le nom de l'auteur, abusivement éclipsé par son pseudonyme.

²⁰⁷ *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, étude, commentaires et notes de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, p. 44.

²⁰⁸ Marcelin Pleynet, « Celui qui y croyait et l'autre : Bloy et Lautréamont », *L'Herne*, n° 55, 1988, p. 363.

²⁰⁹ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror, op. cit.* p. 25-34.

n'était pas pour Lacroix une priorité. En revanche, Ducasse ne s'était pas adressé à lui par hasard : stratégiquement, la librairie Lacroix était une excellente vitrine pour se faire connaître. Autant Soupault cherche à rejeter la faute sur Lacroix, autant Saillet cherche à le disculper : il rappelle l'engagement politique et le courage de l'éditeur, qui publia plusieurs ouvrages censurés s'attaquant frontalement à l'Empire. Mais publier *Les Chants de Maldoror* dans le contexte de 1869 aurait été une folie, non un acte de courage : *Les Fleurs du Mal*, bien moins choquantes, avaient été en partie condamnées quelques années auparavant par la censure impériale au terme d'un procès retentissant qui devait servir d'exemple et dissuader les éditeurs de braver la morale publique.

Hippolyte-Louis Verboeckhoven

Né à Bruxelles en 1827, fils du peintre animalier Eugène-Joseph Verboeckhoven, l'associé de la librairie internationale était l'homme de l'ombre, chargé des besognes éditoriales et de l'impression des ouvrages, pendant que Lacroix assurait les relations commerciales et le rayonnement de la firme. Camille Lemonnier eut un jour un mot au sujet de ce personnage méconnu : « Lacroix [...] s'appelait Verboeckhoven pour les auteurs qu'il refusait d'éditer²¹⁰. » Comme Verboeckhoven vivait à Bruxelles, il est probable que Ducasse ne le rencontra jamais, sauf à supposer un voyage en Belgique. En revanche, il eut sans doute des échanges épistolaires avec lui au moment de la correction des épreuves. On a longtemps cru que les trois lettres à Poulet-Malassis étaient adressées à Verboeckhoven. Elles provenaient pourtant, sans qu'il y ait le moindre doute à ce sujet, de l'exemplaire des *Chants de Maldoror* de Poulet-Malassis : l'éditeur de Baudelaire avait lui-même fait relier son exemplaire et y avait intégré les lettres. Hubert Juin, dans son édition de 1973, conclut même que « ces trois lettres ont bien été adressées en leur temps à l'associé de Lacroix, et [...] Verboeckhoven les a ensuite cédées à Poulet-Malassis qui était un collectionneur impénitent²¹¹. » Il ne manque pas de relever certains faits étranges : Ducasse décrit lui-même le livre et son contenu, ce qui est inutile s'il s'adresse à la personne qui vient de le faire imprimer et qui l'a entre les mains. Il parle également d'une cession d'édition, ce qui n'a pas de sens puisque Verboeckhoven travaille dans la même firme que Lacroix. De plus, Ducasse demande à son correspondant qu'il lui envoie un exemplaire du *Complément aux Fleurs du Mal* qu'il avait fait paraître²¹². Le doute est levé, mais cette confusion est un parfait exemple des problèmes que pose le manque de sources dont nous disposons sur le réseau d'Isidore Ducasse : Poulet-Malassis a désormais repris la place importante qu'il a

²¹⁰ Camille Lemonnier, *La Vie belge*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 87.

²¹¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 442.

²¹² Il s'agit en fait d'une plaquette contenant les six pièces condamnées. Charles Baudelaire, *Complément aux Fleurs du mal*, Bruxelles, chez tous les libraires, 1869, 36 p.

vraisemblablement occupée dans la vie de Ducasse, tandis que celle de Verboeckhoven se trouve réduite au simple rôle d'imprimeur. En revanche, c'est peut-être lui, ou l'un des deux autres associés de la firme, Émile Wolfcarius ou Eugène Lequeux, qui avertirent depuis Bruxelles l'éditeur resté à Paris du caractère subversif de l'ouvrage qu'ils venaient d'imprimer. L'associé de Lacroix mourut en 1883, deux ans avant la redécouverte belge des *Chants de Maldoror*.

Auguste Poulet-Malassis

Auguste Poulet-Malassis intervint dans la vie d'Isidore Ducasse en 1869, au moment où Albert Lacroix refusa de mettre en vente le livre qu'il venait de faire imprimer. L'éditeur exilé en Belgique fut envisagé pour écouler clandestinement le stock. Poulet-Malassis était depuis six ans à Bruxelles. Il jouissait aux yeux de Ducasse du prestige d'être l'éditeur subversif des *Fleurs du Mal*. Bibliophile amateur de *curiosa*, il était contraint de demeurer à l'étranger afin d'éviter la prison. Il avait donc commencé une nouvelle carrière, se spécialisant dans la publication d'ouvrages censurés, qu'il faisait passer en France en contrebande ou qu'il diffusait à l'étranger : romans licencieux, pamphlets anti-impériaux, etc. Sa position d'exilé était devenue un atout : il n'avait plus rien à craindre de la justice française. Régulièrement, les éditeurs faisaient appel à lui pour écouler des stocks d'ouvrages interdits, et Lacroix avait déjà eu l'occasion de collaborer avec lui, même s'ils ne s'aimaient guère. Poulet-Malassis diffusait les volumes auprès de collectionneurs particuliers ou de libraires²¹³. Il tenait d'ailleurs un *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*, qui lui servait de catalogue pour faire connaître ses livres, d'où des notices parfois mordantes, afin de susciter la curiosité du lecteur et de lui donner envie de se procurer le livre interdit.

Ducasse entra en correspondance avec lui afin de donner une seconde chance à l'édition avortée de ses *Chants de Maldoror*. De cet échange, Poulet-Malassis a conservé trois lettres qu'il a insérées dans son exemplaire personnel de *Maldoror*, sur lequel il avait fait apposer son ex-libris « Je l'ai ! » Il y eut probablement d'autres lettres et il n'est pas exclu que Ducasse ait effectué un voyage à Bruxelles afin de rencontrer l'éditeur en personne. Ces lettres furent publiées pour la première fois en 1925, dans l'édition du Sans-Pareil²¹⁴. La première lettre date du 23 octobre 1869, mais rien n'indique qu'il s'agissait du premier contact entre les deux hommes. Ducasse donnait son accord pour la mise en vente de son livre, tout en précisant ses conditions. Il exigeait notamment que le livre soit

²¹³ Pour plus d'informations sur la vie d'Auguste Poulet-Malassis, on pourra consulter la biographie de Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, 284 p. ; et sur la période bruxelloise de l'éditeur, René Fayt, *op. cit.*

²¹⁴ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec cinq lettres de l'auteur et le fac-similé de l'une d'entre elles, Paris, Au Sans Pareil, coll. « La Bonne Compagnie », 1925, 301 p.

diffusé aux critiques – les « principaux lundistes²¹⁵ », probablement la vingtaine de critiques évoquée dans une autre lettre – afin qu'ils en assurent la promotion. À ces négociations Ducasse ajoutait des considérations plus littéraires, expliquant notamment son projet à celui qui était chargé de le diffuser auprès de revendeurs. Poulet-Malassis ne se fit pas attendre : deux jours plus tard, le 25 octobre²¹⁶, l'éditeur rendait compte des *Chants de Maldoror* dans la septième livraison de son *Bulletin trimestriel*. La comparaison entre la lettre de Ducasse et la notice de Poulet-Malassis montre clairement que l'éditeur y reprend des éléments développés par le poète : il range le Comte de Lautréamont, dont il révèle le nom, aux côtés de Baudelaire et de Flaubert, parmi ceux qui peignent la beauté du mal par « la plus vive appétition du bien, la plus haute moralité²¹⁷ » : c'était précisément ce que lui expliquait Ducasse dans sa lettre. L'annonce se termine par un argument publicitaire qui promet la consécration de l'auteur : « Le sacrement de la sixième chambre ne lui eût pas manqué²¹⁸. »

Le 27 octobre, Isidore Ducasse écrivit de nouveau à Poulet-Malassis. Il mentionnait le catalogue que venait de faire imprimer son correspondant, qui avait dû le lui faire parvenir. L'éditeur avait en outre chargé Ducasse de parler à Lacroix, car il refusait de vendre les *Chants de Maldoror* en France, sans doute par crainte des douaniers. Il était question de se tourner vers la Suisse, d'où il serait plus facile de faire revenir les livres en France. Ducasse accepta toutes ces conditions et évoqua Ernest Naville, philosophe genevois à qui il comptait faire parvenir un exemplaire. Lacroix sembla accepter les conditions, mais quatre mois plus tard, le 21 février 1870, Ducasse écrivit un nouveau billet à l'éditeur en exil. La transaction n'avait toujours pas abouti. La missive est étrangement construite : le prétexte de Ducasse est la commande d'un *Complément aux Fleurs du Mal* dont il a besoin pour ses *Poésies*, mais le post-scriptum, véritable enjeu de la prise de contact, est trois fois plus long que le corps de la lettre : il demande des nouvelles de la transaction, n'ayant plus revu Lacroix depuis quelque temps et ne voyant guère les choses évoluer. Il revient ensuite sur ses nouveaux projets, à savoir la correction des plus belles poésies françaises. S'il y a une certaine effronterie de la part de Ducasse à déclarer à Poulet-Malassis qu'il s'apprête à corriger certaines pièces de Baudelaire, l'évocation du nom du poète sert aussi de sésame que Ducasse emploie stratégiquement, en le plaçant dans ses lettres de manière à capter l'attention de son correspondant.

²¹⁵ Lautréamont, *op. cit.* p. 271.

²¹⁶ C'est peut-être là l'origine de la confusion d'Hubert Juin, qui date le compte rendu de Poulet-Malassis du 23 octobre, ce qui rend impossible la chronologie des lettres.

²¹⁷ Auguste Poulet-Malassis, *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*, n° 7, octobre 1869, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 320.

²¹⁸ *Ibid.*

Charles Asselineau

Né en 1820, Charles Asselineau était un critique renommé et un bibliophile érudit qui avait rencontré Baudelaire en 1854 et avait été son ami jusqu'à la fin de sa vie. Il était resté proche d'Auguste Poulet-Malassis, avec qui il collaborait encore régulièrement, par exemple en écrivant parfois des notules pour son *Bulletin trimestriel*. En mai 1870, sa chronique littéraire du *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* fut suivie d'une brève critique des *Chants de Maldoror* dans l'édition d'Albert Lacroix. La critique n'est pas signée, mais elle est sur la même page que l'article d'Asselineau. En outre, qui donc pouvait avoir accès à ce livre introuvable, sinon un proche de Poulet-Malassis ? Sans doute l'éditeur lui demanda-t-il de signaler cette nouvelle parution qu'il devait écouler. Pourtant, les choses semblaient bloquées en mai 1870, et la notice paraissait bien tard : on se serait plutôt attendu à ce qu'elle paraisse peu après octobre 1869, quand Poulet-Malassis avait ajouté le livre à son catalogue. Dans son compte rendu, Asselineau jugeait le livre de Ducasse assez durement. La lecture du volume ne l'avait pas enthousiasmé, et le compte rendu qu'il en fait semble un peu rapide : il extrait quelques citations au hasard et réduit l'ouvrage à une curiosité pour les esthètes mais sans grand intérêt littéraire.

Le rôle d'Asselineau dans la vie de Ducasse s'arrête là. On peut cependant s'étonner du nombre de liens indirects qui le rattachent à l'entourage du poète, parfaite illustration de la théorie du petit monde formulée par Stanley Milgram selon laquelle, avec une moyenne de cinq ou six intermédiaires, on peut relier deux personnes prises au hasard quelles qu'elles soient. Ainsi, le nom de Charles Asselineau figure dans l'*Album amicorum* de Madeleine Dazet, mère de Georges Dazet²¹⁹. Celle-ci avait coutume de faire signer un album à ses invités et d'ajouter la liste des personnes passées dans leur salon. Ducasse eut peut-être l'occasion de croiser sans le savoir, chez Jean Dazet, son correspondant à Tarbes, l'homme qui un jour écrivait l'une des rares critiques des *Chants de Maldoror* parues de son vivant. La sœur d'Asselineau, Hélène, épousa Alphonse Dosseur, un lointain parent du banquier Raymond Dosseur, associé de Joseph Darasse, le banquier d'Isidore. Ce Raymond Dosseur était, par ailleurs, un cousin d'Edmond Dragon de Gomiécourt, l'un des amis d'enfance d'Isidore Ducasse lors de ses années passées dans le sud de la France²²⁰.

Victor Hugo

Victor Hugo était en contact avec de nombreuses relations d'Isidore Ducasse. Alfred Sircos, Frédéric Damé, Louise Bader et Évariste Carrance avaient tous placé leurs revues sous le patronage

²¹⁹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.* p. 457.

²²⁰ C'est Jean-Jacques Lefrère qui met au jour ces recoupements dans *op. cit.*, p. 459.

du poète exilé à Guernesey, et quand Ducasse dut choisir son éditeur, c'est Albert Lacroix, l'un des éditeurs de Victor Hugo, qu'il choisit pour ses *Chants de Maldoror*. Il est difficile de conclure à des convictions républicaines bien ancrées chez Isidore Ducasse, tant le rayonnement du poète était grand dans les années 1860 : les jeunes poètes qui se lançaient, en particulier lorsqu'ils se revendiquaient de l'influence du romantisme, cherchaient l'appui du maître. C'est ce que fit, par exemple, Baudelaire, même si par la suite, la relation épistolaire, qui allait durer jusqu'à sa mort, serait parfois houleuse. Faisant le point sur les rapports entre les deux poètes, André Guyaux rappelle que Charles Baudelaire chercha d'abord à obtenir l'aval de Victor Hugo en lui demandant l'autorisation de publier sa lettre du 6 octobre 1859 comme préface à ses *Fleurs du mal*²²¹. Par la suite, les rapports entre le maître et le disciple se complexifièrent et Baudelaire s'agaça : Hugo voulait voir dans sa poésie une littérature du progrès et le mettait en garde contre l'art pour l'art. S'il restait fasciné par le génie du poète en exil, dont il salua *La Légende des siècles*, l'auteur des *Fleurs du Mal* manifesta à plusieurs reprises dans sa correspondance privée son mépris pour l'idéologue et le romancier progressiste²²². Ainsi que l'écrit André Guyaux, « Hugo l'encombra. C'est de lui, avant tout, dans l'héritage romantique, qu'il se démarque²²³. » Baudelaire semble distinguer deux facettes de l'œuvre de Victor Hugo, le romancier qu'il condamne, le poète qu'il continue d'admirer. Les deux écrivains conservèrent une distance respectueuse mais continuèrent d'entretenir des rapports cordiaux, et Baudelaire dédicaça quelques pièces des *Fleurs du mal*, notamment « Le Cygne », au poète de Guernesey. La relation entre Victor Hugo et Isidore Ducasse est moins documentée, mais elle semble avoir suivi une trajectoire identique : l'auteur des *Chants de Maldoror* va d'abord chercher soutien et approbation avant de se montrer très critique à l'égard du grand poète.

Depuis 1859, Victor Hugo avait été amnistié par Napoléon III, mais il avait pourtant refusé de rentrer à Paris afin de protester contre le régime en place qu'il continuait à brocarder. Il avait pris ainsi une place majeure en devenant aux yeux de la jeunesse le symbole de la résistance, et il soutenait très volontiers toutes les revues et toutes les publications républicaines, révolutionnaires et contestataires. Pour tout poète désireux de faire ses preuves en littérature, il était de coutume d'adresser quelques pièces à Victor Hugo afin d'obtenir une lettre de soutien et peut-être la chance de capter son attention bienveillante. Mais c'est une lettre de recommandation que Ducasse sollicite : il est alors en train de négocier avec Albert Lacroix, qui ne semble pas particulièrement enthousiaste à l'idée de publier sa plaquette – l'éditeur n'acceptera qu'à condition que le poète prenne en charge

²²¹ André Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal. 1855-1905*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 985-986.

²²² Sur la question de leurs rapports, on pourra se référer à l'ouvrage de Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Paris, José Corti, 1970, 284 p. ; ou au deuxième volume de la biographie de Hugo par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo. II. Pendant l'exil. 1851-1864*, Paris, Fayard, 2008, 1285 p., qui aborde à plusieurs reprises l'évolution de leur relation, en particulier p. 724, 839-842 et 886-889.

²²³ André Guyaux, *op. cit.*

tous les frais. En écrivant à Hugo sous prétexte d'avoir vu son buste dans la vitrine de la Librairie Internationale, Ducasse faisait savoir à son correspondant qu'il comptait bien être publié chez Lacroix et requérait son aide pour accélérer les démarches: « Si vous vouliez m'écrire une lettre, je suis bien sûr qu'en la lui montrant, il se rendrait plus prompt et qu'il lirait le plus tôt possible les deux chants pour les faire imprimer²²⁴. »

Ducasse se plia à l'exercice de mauvaise grâce. Le 10 novembre 1868, un jour après avoir envoyé son *Chant premier* aux critiques, il écrivit une lettre à destination du maître de Hauteville House, à laquelle il joignit deux exemplaires de son œuvre. Pour s'adresser à son illustre correspondant, le jeune poète a pris un beau papier à lettres comportant, dans le coin supérieur gauche, ses initiales en lettres gothiques²²⁵. Le ton qu'il emploie passe du respect dû au mentor à l'audace insolente d'un poète sûr de son génie. Comme dans presque toutes les lettres de Ducasse, quelques bizarreries parsèment sa missive comme autant de digressions : ainsi, il commence par justifier le retard de la parution de son *Chant premier* sans donner la moindre explication, comme si Victor Hugo pouvait être au courant de la sortie de cet opuscule que personne n'attendait. Après cette curieuse entrée en matière, il fait la promotion de son ouvrage et mentionne le compte rendu paru dans *La Jeunesse* de Sircos, mais il se trompe sur la date du numéro où il figure.

De manière alambiquée, Ducasse dit que l'idée lui est venue d'écrire à Hugo après avoir vu à la poste « un gamin qui tenait *L'Avenir national* entre ses mains²²⁶ avec [son] adresse ». Il fournit là un prétexte assez étrange, comme s'il tenait à souligner que sa lettre relève d'une décision prise à la dernière minute plus que d'une volonté réelle de prendre contact avec un écrivain qu'il admire. Mais Ducasse s'est en effet rendu à la poste le 9 novembre 1868, afin d'expédier les lettres adressées aux critiques : il est possible que les choses se soient passées ainsi, mais cela ne justifie pas la précipitation ni la désinvolture que Ducasse manifeste en écrivant une lettre assez maladroite. Jean-Jacques Lefrère fait remarquer que *L'Avenir national* était un journal d'opposition, et le mentionner est peut-être un moyen de signaler, de manière peu fine, des sympathies anti-impérialistes. Plus loin, Ducasse adresse une autre flatterie à son correspondant, qui semble tout aussi peu sincère : « Depuis dix ans je nourris l'envie d'aller vous voir, mais je n'ai pas le sou²²⁷. » En 1858, Isidore Ducasse n'avait que douze ans. Avait-il seulement lu les œuvres du poète en exil, alors qu'il n'a même pas encore mis les pieds sur le sol français ? Il s'agit d'une stratégie que Rimbaud employa également : se vieillir pour ainsi gagner en crédibilité. Quant au prétexte donné, il est tout aussi fallacieux : installé dans le quartier

²²⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 504.

²²⁵ Isidore Ducasse n'a pas toujours utilisé ce papier. Son existence confirme cependant que le poète était loin d'être sans le sou.

²²⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 503.

²²⁷ *Ibid.* p. 504.

élégant de Paris, publiant ses plaquettes à compte d'auteur, Isidore Ducasse aurait tout à fait pu s'offrir un voyage à Guernesey.

Ducasse signale dans sa lettre trois coquilles. Comme le souligne Jean-Jacques Lefrère²²⁸, l'usage était plutôt de corriger directement sur l'exemplaire : espérait-il que Hugo les reporterait lui-même dans le texte ? Personne ne l'a fait. Il s'agit certainement d'une invitation à ouvrir l'exemplaire et à le parcourir, d'autant plus qu'il y avait d'autres coquilles qu'il n'a pas signalées. Voulait-il que son correspondant lise ces strophes en particulier ? Il a, dans ce cas, fait un choix des plus étonnants : la première des coquilles se trouve dans la strophe 6 du *Chant premier*, où Maldoror conseille de « laisser pousser ses ongles pendant quinze jours²²⁹ » afin de pouvoir lacérer un enfant. Il est peu probable que le poète, qui avait dépeint la mort de Gavroche et celle de l'enfant dans « Souvenir de la nuit du 4 », et qui allait publier, en 1877, un *Art d'être grand-père*, a savouré les délices de cruauté complaisamment détaillées dans ces pages. Ducasse cherchait-il à le scandaliser ? Son envoi était-il une sorte de provocation ? Quand, quelques mois plus tard, il publia une deuxième version de son *Chant premier* dans les *Parfums de l'âme*, Ducasse avait corrigé ces trois coquilles ainsi que les autres. La fin de la lettre, déjà évoquée au chapitre précédent, est un peu brutale et sonne, elle aussi, comme une sorte de provocation :

Et maintenant, parvenu à la fin de ma lettre, je regarde mon audace avec plus de sang-froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous y êtes le Tout²³⁰.

Sous des airs de modestie, l'auteur affirme son orgueil et ne semble pas un instant douter du rôle qu'il est appelé à jouer dans son époque. Il reprend ainsi l'affirmation de la fin du *Chant premier* où le poète se révèle impatient de percer :

La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature) ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire²³¹.

La lettre s'achève sans aucune formule de politesse.

Victor Hugo répondit au courrier de Ducasse, puisqu'on y trouve apposée la lettre R. Ainsi, Isidore Ducasse reçut une réponse dont nous ignorons la teneur. Jean-Jacques Lefrère suppose qu'elle était probablement du même genre que toutes les réponses que Hugo envoyait aux jeunes poètes pour les encourager, tout en variant habilement les formulations dithyrambiques, mais il arrivait parfois

²²⁸ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 332.

²²⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 22.

²³⁰ *Ibid.* p. 504.

²³¹ *Ibid.* p. 56-57.

que le grand homme daigne développer davantage – ce qu’il fit, par exemple, pour sa première lettre à Verlaine, mêlant aux traditionnels encouragements, quelques phrases plus personnelles. Dans un entrefilet de *L’Image – Paris-comique* du 24 février 1868, Firmin Javel ironisait en effet sur ces réponses lapidaires mais excessives du maître : « Victor Hugo aimerait *comme un père* les 500 000 jeunes crétiens qui lui écrivent tous les ans, et en vers, – et auxquels le maître est assez bon (ou assez méchant) pour répondre invariablement²³². » Jean-Pierre Lassalle a suggéré que Ducasse a pu intégrer des éléments de cette réponse dans la lettre que Maldoror écrit à Mervyn²³³ :

Jeune homme, je m’intéresse à vous ; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l’Océanie. [...] Jeune homme, je te salue, et à bientôt²³⁴.

Ducasse ne tarda pas à condamner la quasi-totalité de la production de Victor Hugo, qu’il qualifia, dans ses *Poésies*, de « Funèbre-Échalas-Vert » et de « femmelette²³⁵ », auteur de « vaudevilles barbares²³⁶ ». Hugo figure parmi les auteurs qu’Isidore Ducasse entreprend de corriger dans le projet dont il fait état dans sa correspondance, mais malgré ce mépris affiché, il envoie tout de même l’édition de 1869 des *Chants de Maldoror*, probablement accompagnée d’une lettre qui n’a pas été retrouvée²³⁷. De ce volume, seules les pages 52 à 85 et 204 à 242 ont été coupées, selon l’habitude de Victor Hugo de lire quelques extraits seulement des œuvres qu’il recevait afin d’en capter la tonalité générale. Les extraits a priori consultés sont les strophes 13 du Chant premier à 7 du Chant II, et 5 du Chant IV à 2 du Chant V²³⁸. Rien ne permet cependant d’affirmer que c’est Hugo lui-même qui les a lus : après sa mort, de nombreuses personnes sont venues consulter les volumes de sa bibliothèque. Ducasse, quant à lui, ne semble pas avoir jugé nécessaire de lui envoyer les *Poésies* où il égratignait son maître.

²³² Cité par Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 333.

²³³ Jean-Pierre Lassalle, « La correspondance entre Hugo et Ducasse », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1988, p. 78.

²³⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 240-241.

²³⁵ *Ibid.* p. 293.

²³⁶ *Ibid.* p. 304. Il s’agit d’un procédé courant de la caricature que de remplacer un terme noble par un autre plus moderne et dérisoire, ce qui a pour effet de dégrader l’ensemble de la production de Victor Hugo ; mais le qualificatif « barbare » peut davantage laisser penser que Ducasse vise une pièce comme *Lucrece Borgia*.

²³⁷ Tandis que le *Chant premier* a été retrouvé en 1980 avec sa lettre dans un placard situé dans les anciennes cuisines d’Hauteville House – on ignore qui l’avait mis là et depuis quand il y était, mais avant cette date il ne figure pas dans les recensements de la bibliothèque –, l’édition complète des *Chants de Maldoror* avait été recensée par Julie Chenay, la belle-sœur de Hugo, quand elle fit l’inventaire. Nulle lettre ne semble alors accompagner le volume.

²³⁸ Plus précisément, de « -cals et de vautours qui désireraient faire... » p. 52 à « guirlandes folles et l’imprégnèrent » p. 85 ; et de « dedans. L’anus a été intercepté... » p. 204 à « sur son tertre l’impassibilité majestueuse » p. 242.

Félix Rabbe

En 2012, Jean-Pierre Goldenstein, exploitant le moteur de recherche de Google Books, mit au jour un second compte rendu du *Chant premier* de 1868²³⁹. Jusqu'alors, seul celui d'Épistémon dans *La Jeunesse* était connu, mais la découverte de cet article confirme que Ducasse avait effectivement envoyé ses exemplaires à différents critiques pour obtenir des retours. Ce deuxième compte rendu, dû à la plume de Félix Rabbe, a paru dans la *Revue de l'Instruction publique de la littérature et des sciences* du 17 juin 1869. On peut se demander pourquoi Rabbe, qui avait probablement reçu l'exemplaire en novembre, a attendu sept mois pour donner son avis sur la brochure, à moins que Ducasse ne lui ait envoyé la plaquette que plusieurs mois après les autres critiques.

Théodore Félix Rabbe était né à Auxonne, en Côte d'Or, le 11 juin 1834. Après des études en lettres et en rhétorique qui le mèneraient à publier plusieurs essais philosophiques et religieux, ainsi que des traductions d'auteurs romantiques anglais, notamment Shelley, il était entré dans les ordres en 1852. Les archives du diocèse de Dijon donnent quelques dates sur ses débuts : tonsure le 3 juillet 1852, ordres mineurs un an plus tard, sous-diaconat le 30 septembre 1855. À partir de là, le dossier devient lacunaire : rien n'est dit au sujet de son diaconat, mais il passe son Ordination sacerdotale le 18 septembre 1858. Sa vie reste méconnue : Rabbe, qui devait avoir des titres universitaires, fut professeur de la classe de Seconde. On ne retrouve sa trace qu'en 1867, lorsque les archives du diocèse de Paris signalent son arrivée dans la capitale. Pour autant, Rabbe n'a jamais été incardiné dans la ville où il passera le reste de sa vie. Il reçut les pouvoirs en 1867 pour exercer pendant une période de six mois, à partir du mois de mars. Ainsi, Ducasse et lui ont dû s'installer à Paris à peu près à la même époque. Pourquoi Félix Rabbe ne poursuivit-il pas la carrière ecclésiastique qu'il avait si bien commencée ? On l'ignore, mais la suite de son parcours fut plus atypique : on le voit publier en 1890 un ouvrage plus léger consacré aux *Maîtresses authentiques de Lord Byron* et en 1900, année de sa mort, son nom est mentionné dans la revue jésuite *Études* où il est traité de prêtre défroqué²⁴⁰. L'un des lecteurs de Ducasse venait donc des sphères religieuses, même s'il allait, un peu plus tard, s'y faire remarquer – et peut-être en être exclu – pour sa légèreté. Ducasse pourrait-il avoir personnellement connu l'abbé Rabbe ?

Dans la notice nécrologique que lui consacre le *Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement de Paris*, il n'est pas fait allusion à son passé de religieux : on salue « son érudition, son amabilité, son dévouement », ainsi que son investissement au sein de la société, et au moment de

²³⁹ Jean-Pierre Goldenstein, « D'un piège à rats perpétuel », *Histoires littéraires* n° 50, avril-juin 2012, p. 43-56 ; recueilli sur le site des *Cahiers Lautréamont numériques* : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/11/dun-piege-a-rats-perpetuel/>

²⁴⁰ Sylvain-Christian David, « La Mort d'Isidore Ducasse », *Cahiers d'Occitanie* n°51, décembre 2012, p. 119.

rappeler le parcours de « M. Félix Rabbe », on ne mentionne que des conférences sur des thèmes non-religieux. On peut même penser que le passé religieux de l'homme est volontairement passé sous silence :

Avant d'appartenir à notre Société, M. Rabbe s'était fait connaître par des travaux sur l'histoire littéraire, tels que *Shelley, sa vie et ses œuvres* (in-12, 1887) ; *Les Maîtresses authentiques de Lord Byron* [sic] (in-12, 1890) et des traductions du *Théâtre de Marlowe* et des *Œuvres poétiques de Shelley* (3 vol. in-12, 1886-1887), etc²⁴¹.

À aucun moment Rabbe n'est désigné par un titre religieux, comme s'il avait volontairement effacé cet épisode de sa vie. Félix Rabbe était décédé le 17 janvier 1900 au 5, rue d'Arras, dans le V^e arrondissement, mais nous lui connaissons au moins deux autres domiciles : le 55, rue Saint-Placide, dans le VI^e arrondissement, et le 32, avenue du Maine, dans le XIV^e. On ignore à quelle époque il déménagea et où il habitait quand Ducasse était en vie.

Ducasse lui avait-il personnellement envoyé sa plaquette ou bien avait-on confié à Rabbe la tâche d'en faire le compte rendu ? Le contexte dans lequel la mention apparaît laisse penser que Ducasse s'était bien adressé à Rabbe : elle s'insère dans un article où l'abbé rend compte d'un autre ouvrage avec lequel Ducasse semble avoir dialogué, *Le Problème du mal*, d'Ernest Naville. Le jeune poète, qui allait se tourner, quelques mois plus tard, vers la philosophie, cherchait à se placer dans un débat sur l'origine du mal et il s'était adressé à des critiques susceptibles de se pencher sur le problème et de le mettre en relation avec Ernest Naville. *La Revue de l'Instruction publique* n'était pas une publication à gros tirage, elle avait principalement pour lectorat le corps enseignant pour lequel elle était une sorte de bulletin d'informations sur le métier complété par une bibliographie critique des publications récentes. Si c'est bien Ducasse qui chercha à obtenir un compte rendu dans cette revue, c'était un choix étrange car les chances étaient minces pour qu'une recension dans ces pages touche le grand public ou le monde littéraire. L'auteur avait peut-être contacté Félix Rabbe en personne en demandant un compte rendu critique, pensant que l'abbé aurait choisi une autre revue, plus visible.

En envoyant son *Chant* à un ecclésiastique, comme il le ferait plus tard avec Ernest Naville, Ducasse cherchait à entrer en contact, soit pour les subvertir, soit pour les intégrer sincèrement, avec des milieux plus conservateurs et réactionnaires que les milieux étudiants et républicains de la rive gauche parisienne. Il n'est pas non plus exclu qu'il ait espéré obtenir un succès de scandale, en offusquant des cercles qui lui auraient fait, en voulant dénoncer sa publication, une publicité involontaire. Quoi qu'il en soit, Rabbe insère dans son article sur Naville quelques lignes sur *Maldoror*. Après avoir fustigé l'individualisme, présenté comme un mauvais usage de la liberté, il ajoute : « [Naville] ne désavouerait pas la sombre et cruelle peinture qu'a essayée tout récemment du

²⁴¹ Félix Herbet, *Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement*, année 1899, p. 108. Félix Rabbe était décédé le 17 janvier 1900, juste avant que le bulletin ne soit mis sous presse.

génie du mal dans l'humanité un poète en prose, qui laisse bien loin derrière lui, pour l'énergie sauvage, la crudité des tableaux, l'exagération des couleurs, tous les peintres de l'enfer et du mal²⁴². » La note de bas de page ajoute que le critique attend la parution du deuxième chant pour parler plus amplement de l'œuvre, qui ne vit jamais le jour. Si Rabbe donne un avis plutôt élogieux de la production de Ducasse, reconnaissant en lui un poète en prose, il reprend probablement, lorsqu'il décrit l'œuvre, les mots de l'auteur. Dans une lettre à Poulet-Malassis, Ducasse lui-même écrivait : « Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède²⁴³. »

Cette conscience aiguë d'avoir pratiqué l'exagération dans sa prose, exagération qu'il condamnera comme un trait du romantisme dans ses *Poésies*, semble révéler un projet très mûri qui ferait des *Chants* une réflexion sur le mal à ne pas prendre au premier degré comme une œuvre de révolte pure, mais peut-être davantage comme une condamnation sincère des excès et des travers de l'homme. La découverte d'Ernest Naville par Ducasse semble s'être faite très tôt, au moment même où il écrivait les *Chants*, et ce projet avoué par Ducasse, que l'on a trop souvent pris pour une affirmation hypocrite visant à rassurer des éditeurs et un banquier frileux, a peut-être profondément marqué la composition du recueil. Rabbe mentionne enfin la parution prochaine du deuxième chant, qui est évoquée dans la lettre envoyée aux critiques le 9 novembre 1868. On peut donc penser qu'il faisait partie de ceux-ci et que, s'il ne rendit pas compte du livre dès réception, il avait été suffisamment marqué par celui-ci pour y repenser, sept mois plus tard, au moment où il dissertait sur le problème du mal.

En 1891, un autre catholique fervent, découvreur de *Maldoror*, Léon Bloy, allait croiser Félix Rabbe dans un contexte étonnant : le nom de l'abbé apparaît dans l'article « Revanche des lys », repris dans *Belluaires et Porchers* avec « Le Cabanon de Prométhée ». On lit : « J'eus, l'autre jour, la curiosité de voir et d'ouïr, au petit théâtre des Marionnettes de la galerie Vivienne, le Noël de Maurice Bouchor, ou, si on veut, le *Mystère de la Nativité*, mis en vers, en quatre tableaux, dont les rôles sont lus, derrière la coulisse, par MM Jean Richepin, Raoul Ponchon, Félix Rabbe et Amédée Pigeon²⁴⁴. » Ainsi se trouvèrent réunis, dans la rue où Ducasse avait vécu, Léon Bloy, lecteur de Lautréamont, Félix Rabbe, l'un de ses premiers critiques, et Jean Richepin, camarade d'Alfred Sircos qui avait fait partie de *La Jeunesse*. De ces trois personnes, seul Léon Bloy devait encore avoir en tête les strophes des *Chants de Maldoror*. Jean Richepin n'en était pas à sa première collaboration

²⁴² Félix Rabbe, « Le Problème du mal », *Revue de l'Instruction publique de la littérature et des sciences en France et dans les pays étrangers*, n° 12, 17 juin 1869, p. 183.

²⁴³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 271.

²⁴⁴ Léon Bloy, « Revanche des lys », *La Plume*, n° 44, 15 février 1891, p. 65.

avec l'abbé Rabbe : c'est lui qui avait signé la préface de sa traduction du *Théâtre* de Christopher Marlowe, en 1889²⁴⁵. Ducasse avait-il eu l'occasion de prendre contact avec Félix Rabbe après une suggestion de Jean Richepin, qu'il avait pu rencontrer grâce à Alfred Sircos ? Le futur auteur de *La Chanson des gueux* n'avait alors que vingt ans et étudiait encore à l'École normale supérieure : il n'est pas certain qu'il connaissait déjà Félix Rabbe.

Ernest Naville

On ne sait si Isidore Ducasse fut en contact direct avec le philosophe genevois Ernest Naville. Dans sa lettre du 27 octobre 1869 adressée à Auguste Poulet-Malassis, il écrit au sujet de la Suisse, où devraient être mis en vente *Les Chants de Maldoror* :

Au reste, de ce côté-là, les esprits seront mieux préparés qu'en France pour savourer cette poésie de révolte. Ernest Naville (correspondant de l'Institut de France) a fait l'année dernière, en citant les philosophes et les poètes maudits, des conférences sur *Le problème du mal*, à Genève et à Lausanne, qui ont dû marquer leur trace dans les esprits par un courant insensible qui va de plus en plus en s'élargissant. Il les a ensuite réunies en un volume. Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je reprends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange, et son livre, qui a paru à Paris, chez Cherbuliez le libraire, correspondant de la Suisse Romande et de la Belgique, et à Genève, dans la même librairie, me fera connaître indirectement en France²⁴⁶.

Ducasse semble donc très bien informé sur Naville, dont il a pu entendre parler dans l'*Annuaire philosophique* de janvier-février 1869, de Louis-Auguste Martin, qui contestait d'ailleurs les thèses de ce philosophe sur le problème du mal, mais qu'il connaissait peut-être déjà bien avant. La question n'a pas manqué d'intéresser l'auteur de *Maldoror*, qui affirme dans sa correspondance n'avoir dépeint le mal que pour ramener le lecteur vers le bien. Ducasse, autoproclamé dans ses années de lycée « philosophe incompréhensibiliste », est également très sensible aux courants philosophiques de son temps, dans lesquels il cherche probablement à s'inscrire avec ses *Poésies*.

Ernest Naville était né en 1816. Il était professeur d'histoire de la philosophie et de théologie protestante à la Faculté de Genève. C'était également un philosophe chrétien réputé pour être un brillant conférencier, et l'auteur de plusieurs discours philosophiques et religieux qui connurent un certain succès. *Le Problème du mal*, paru en octobre 1868, réunit les textes de sept conférences données en Suisse au cours de l'année 1867. En 1929, lorsque Paul Éluard, qui faisait des recherches sur les sources de Ducasse, se procura chez un bouquiniste parisien une édition originale du *Problème du mal*, il eut la surprise de découvrir, dans les marges, des annotations manuscrites de la main de

²⁴⁵ Christopher Marlowe, *Théâtre*, traduction de Félix Rabbe, avec une préface de Jean Richepin, Paris, Albert Savine, 1889, deux volumes.

²⁴⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 272-273.

Ducasse²⁴⁷. Le jeune homme s'était donc procuré un exemplaire, qu'il devait avoir sous la main en écrivant à Poulet-Malassis puisqu'il donne des indications bibliographiques précises. Il l'avait certainement acheté chez Cherbuliez, qui était le représentant de la Librairie Lacroix à Genève.

Les annotations du jeune poète montrent son scepticisme face aux thèses émises par le penseur chrétien, peut-être sous l'influence des objections déjà émises par Louis-Auguste Martin. Celui-ci contestait en effet la responsabilité de l'homme face au péché originel, rejetant la responsabilité du mal sur le Créateur qui a rendu sa créature faillible et laissé le mal exister dans sa Création supposée parfaite. Ducasse se fait plus mordant, mais son œuvre, en particulier *Les Chants de Maldoror*, présente également un monde où le mal et l'injustice triomphent, et où l'homme n'est que la victime d'un dieu cruel et méchant. À la page 180 de son exemplaire, dans un chapitre rousseauiste qui évoque l'« État primitif de l'humanité », Ducasse semble avoir été agacé à la lecture des lignes suivantes :

Qui estimez-vous plus libre, par exemple, ce jeune marchand qui, en ouvrant pour la première fois son magasin, se demande s'il essaiera de tromper ses pratiques, ou s'il veut faire un commerce honnête, et qui a dans cette hésitation même le témoignage et la conscience de sa liberté, ou ce même marchand blanchi par un travail honorable, enchaîné par l'acte réitéré de sa volonté à la loi de l'honneur, et qui, se sentant désormais comme incapable de tromper, s'est fait, par l'emploi même de son libre arbitre, le serviteur de sa probité ? [...] Nous estimons libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal. L'obéissance en face de la tentation vaincue est l'acte de la liberté naissante qui choisit le bien ; et lorsque la tentation a disparu devant l'amour du bien, l'obéissance pleine, entière, joyeuse, sans hésitation, est l'accomplissement et la plénitude de la liberté²⁴⁸.

Il écrit en marge du début de ce passage ce commentaire sarcastique : « Et ceux qui emportent la caisse ? après 30 ans de travail. L'habitude n'est pas une loi absolue ; ce serait au bout d'un certain temps la négation, la perte même de la liberté. » Et en face de « Nous estimons libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal », il ajoute : « N'écrivez pas cette phrase puisqu'il n'y a que Dieu qui soit affranchi du mal. Et encore ! » Le rapport que Ducasse entretient avec Naville n'est donc pas un rapport d'admiration servile mais plutôt de contestation, et s'il envoya en effet ses *Chants* au philosophe²⁴⁹, c'était, comme il l'explique à Poulet-Malassis, dans l'espoir de provoquer une réaction et d'obtenir quelque publicité, fût-elle scandaleuse.

²⁴⁷ Cela semble indiquer que les affaires d'Isidore, après sa mort, ne demeurèrent pas à tout jamais dans une malle mais furent au contraire dispersées. Passé en salle des ventes les 20 et 21 avril 1989 avec le reste de la bibliothèque du colonel Daniel Sickles, l'exemplaire était alors estimé à 100 000 francs. Il appartient aujourd'hui à un collectionneur privé.

²⁴⁸ Cité par Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 452.

²⁴⁹ Jean-Pierre Lassalle, qui a fouillé le fonds Naville à Genève, n'a pas trouvé de lettre de Ducasse, mais une grande partie de la correspondance des années 1868 à 1870 est manquante et une autre partie des archives personnelles du philosophe sont conservées par la famille, qui les tient secrètes. Naville se rendit à Paris entre le 13 avril 1869 et le 5 mai, mais son journal ne mentionne aucun Ducasse parmi les personnes rencontrées. On peut cependant supposer que le poète fit tout son possible pour le rencontrer ou aller l'écouter. Jean-Pierre Lassalle, « Ernest Naville, lecteur de Lautréamont », *Les Lecteurs de Lautréamont*, *op. cit.* p. 329-342.

Gabrie

La librairie Gabrie était l'un des points de vente des *Poésies*. Elle était située dans le passage Verdeau, qui donnait sur la rue du Faubourg Montmartre, à deux pas de chez Ducasse. Était-ce la seule proximité qui avait conduit le jeune homme à choisir ce dépositaire ? Probablement pas : c'était aussi le point de vente de *L'Union des jeunes*, la nouvelle revue d'Alfred Sircos en 1870. La librairie était récente, elle n'avait obtenu son brevet qu'en 1868. D'après les recherches menées par Michaël Pakenham²⁵⁰, elle était tenue par une veuve, madame Gabrie, née Emery, qui succédait à une « veuve Poitrine ». Seuls trois livres figurent sur le catalogue de la librairie : les deux exemplaires des *Poésies* d'Isidore Ducasse, en 1870, et *L'Élève*, pièce en un acte de Paul Dufour, un an auparavant. Ce Dufour, on l'a vu, collaborait à *La Jeunesse* de Sircos : il semble que ce soit par le biais de ces jeunes littérateurs que Ducasse a entendu parler de la librairie de la veuve Gabrie.

Les autres dédicataires des Poésies

Tous les dédicataires des *Poésies* n'ont pas été pour Ducasse des contacts intéressés lui servant de passerelles pour entrer dans le monde des lettres : certains amis et certaines connaissances de l'auteur reçurent un exemplaire et entrent, à ce titre, parmi les premiers lecteurs de l'œuvre. Leur importance littéraire est moindre, mais ils méritent néanmoins qu'on leur prête attention.

Les exemplaires de *Poésies* envoyés à Henri Mue ont été retrouvés. Mue ne figure pas à la rubrique des condisciples de la dédicace, mais à la première ligne, en deuxième place, juste après Georges Dazet. Jean-Jacques Lefrère en déduit qu'« il est permis de présumer que Ducasse le considérait comme un de ses meilleurs amis et non comme un ancien camarade de collègue²⁵¹ ». Il était né le 25 avril 1849 à Saint-Denis, et ses parents déménagèrent à Tarbes où ils ouvrirent un magasin d'articles de chasse et de pêche. C'est au lycée impérial qu'il rencontra Ducasse. Il y fit de bonnes études et fut reçu au baccalauréat ès lettres de Toulouse en août 1866, avant d'enchaîner sur un baccalauréat ès sciences qu'il obtint également. De 1866 à 1868, Henri Mue résida à Paris et dès janvier 1868, il entra à la Régie des Tabacs où il allait commencer une longue carrière administrative. Mue était passionné de botanique. À sa mort, sa bibliothèque fut transportée dans la propriété familiale, mais son exemplaire de *Poésies I* fut racheté par un collectionneur versaillais. Les relations de Mue et de Ducasse avaient donc duré jusqu'en 1870, probablement jusqu'à la mort de l'auteur. On peut en effet penser que Mue et Ducasse étaient proches, et que le dédicataire avait conservé

²⁵⁰ Michaël Pakenham, « Ducasse et ses libraires », *Isidore Ducasse à Paris*, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXIX-XXXX, 2^e semestre 1996, p. 91-92.

²⁵¹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 114-115.

l'exemplaire des *Poésies* en souvenir de son ami de jeunesse, mort brutalement et prématurément. L'exemplaire porte une mention manuscrite, visiblement de la plume de Ducasse : « M. ~~Henri~~ Mue Henri ». Le prénom a été biffé puis ajouté au crayon après le nom : il ne s'agit pas d'une dédicace à proprement parler mais d'une simple indication sur le destinataire de cet exemplaire. Ducasse a collé à l'envers le timbre-poste, daté du 13 avril 1870, sur l'angle supérieur droit de la couverture. C'est place de la Bourse qu'il posta le volume. Mue avait déjà quitté Paris depuis un an.

On a déjà beaucoup parlé de Paul Lespès et du témoignage précieux qu'il laissa sur Ducasse. Il était né à Bayonne en 1846 et c'est au lycée de Pau, où il était interne, qu'il rencontra le futur auteur des *Chants de Maldoror* ainsi que son grand ami, Georges Minvielle. Après un baccalauréat brillamment obtenu, Lespès se rendit à Paris pour étudier le droit. En 1870, il devint avocat et s'inscrivit au barreau de Bayonne. Il mena une carrière de magistrat sans incident, tout en s'adonnant à sa passion pour l'ornithologie qui lui avait jadis permis de répondre à quelques questions de son condisciple Ducasse. Esprit classique épris de littérature, Paul Lespès mourut en 1935, à 89 ans. Dans la dédicace des *Poésies*, son nom est placé à côté de celui de Georges Minvielle. Né en 1846 également, à Pau, ce dernier était le fils d'un négociant aisé. Il fit d'excellentes études et fut le grand rival de Lespès pour le titre de premier de la classe, pendant les années au lycée de Pau. Ayant obtenu son baccalauréat ès lettres en août 1865, il resta à Pau jusqu'en 1867 pour préparer celui de sciences. En 1868 et 1869, il vint à Paris pour étudier le droit également. En 1870, il rentra à Pau et reprit quelque temps le commerce de son père avant de devenir juge de paix. Il mourut en 1923, juste avant que François Alicot ne commence ses investigations et ne vienne interroger Paul Lespès. Ducasse rencontra ces deux condisciples en 1864, dans la classe de rhétorique. Lespès et Minvielle figurent sur la liste des élèves figurant dans l'exemplaire des *Esquisses de philosophie morale* de Dugald Stewart du lycée de Pau : si Ducasse avait choisi d'être un « philosophe incompréhensibiliste », Lespès fut, sans originalité, un « déïste [*sic*] » et Minvielle, plus fantasque, un « philosophe omnibus ». On se rappelle le jugement émis par ces deux bons élèves au sujet de leur camarade venu d'Uruguay : « un esprit fantasque et rêveur », « un brave garçon, mais un peu timbré ». Ils n'avaient pas beaucoup d'estime pour lui et furent quelque peu ahuris par leur lecture des *Chants de Maldoror*.

Le témoignage de Lespès, déjà mentionné, est à prendre avec précaution : homme intègre et scrupuleux, le magistrat venait néanmoins de rafraîchir sa mémoire en relisant l'œuvre, ce qui a pu l'amener à mettre l'accent sur certains épisodes. Paul Lespès affirme ne pas avoir revu Ducasse après le lycée, bien que celui-ci eût pris son adresse. Ils étaient à Paris au même moment. En revanche, il croit se rappeler que Georges Minvielle avait eu l'occasion de l'y revoir, mais dans une lettre suivante, il se rétracte et affirme qu'à sa connaissance, ils n'ont eu aucune relation. Il est certain qu'ils ne devaient pas être en contact régulier, puisque l'avocat dit avoir tout ignoré des circonstances de la

mort du poète. Ducasse leur envoya pourtant son *Maldoror*, et très probablement ses *Poésies* dont Lespès ne semble pas avoir gardé souvenir. Le vieil homme interrogé par Alicot se rappellera aussi avoir reçu le *Chant premier* à Bayonne, sans un mot ni même une signature. Selon lui, Minvielle eut son propre exemplaire, et tous deux n'eurent aucun mal à reconnaître le style de Ducasse²⁵². Il est plus probable qu'ils reconnurent l'auteur à la fin du *Chant premier*, où le poète proclame haut et fort ses origines montevidéennes. L'avis de ces deux condisciples importait-il au jeune homme ? Au lycée, il leur avait montré quelques textes – peut-être les brouillons de certaines pièces qui allaient figurer dans les *Chants* ? –, mais les deux bons élèves ne l'avaient pas encouragé, condamnant au contraire son style qui leur semblait désordonné et peu maîtrisé. Minvielle, qui avait aussi dit à son ami Lespès que Ducasse avait « une araignée dans le plafond », aurait également répondu à Ducasse pour le remercier de l'un de ses envois. Selon une anecdote transmise dans la famille de génération en génération²⁵³, Georges aurait ajouté : « Isidore, au lycée, tu étais le roi de la plaisanterie, mais c'est ta meilleure ! » Vexé, le poète aurait coupé les ponts. Cet épisode, s'il est avéré, conforte l'hypothèse selon laquelle la dédicace des *Poésies* serait ironique.

Auguste Delmas est le troisième condisciple à apparaître dans la dédicace des *Poésies*. Ducasse le rencontra à Tarbes, où il était de deux classes plus âgé que lui. Ils étaient visiblement amis puisqu'ils allaient ensemble à la bibliothèque municipale. C'est à Éric Nicolas que l'on doit cette récente découverte : en 2009, il a retrouvé les signatures de Ducasse et Delmas sur les registres de prêt de l'année 1863²⁵⁴. Le futur poète emprunta des œuvres de Sénèque, *La Revue des deux mondes*, *La Revue contemporaine* et *L'Artiste*²⁵⁵. Delmas se rendait à la même étude que Ducasse, il était né à Tarbes en 1845, d'une famille modeste, et il fit des études brillantes. À partir de la rentrée 1864, il retrouva son ami à Pau, où il était devenu répétiteur, puis il revint à Tarbes en 1868 pour exercer la même fonction. Il y était encore en 1870. Delmas allait plus tard devenir professeur d'histoire. Sa fille Thérèse, pianiste et catholique pratiquante, sera une amie de Léon Bloy, l'un des découvreurs de Lautréamont. Delmas n'avait pas retrouvé Ducasse à Paris, mais il avait suffisamment compté pour figurer dans les dédicataires et probablement recevoir, lui aussi, les exemplaires de l'auteur.

²⁵² Les deux exemplaires sont aujourd'hui perdus.

²⁵³ Rapportée dans les notes sur les lettres de Paul Lespès à François Alicot, *Cahiers Lautréamont*, livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 40. L'anecdote est à prendre avec beaucoup de précautions, car Pierre Minvielle qui la transmet rapporte qu'il s'agissait d'une réaction à la lecture des *Chants de Maldoror*. Ducasse dédicaca pourtant ses *Poésies*, un an après, à cet ami ingrat.

²⁵⁴ Josiane Battoue, « De nouveaux indices dans l'énigme Lautréamont », *La Nouvelle République des Pyrénées*, 9 juillet 2009, consultable à l'URL : <http://www.ladepeche.fr/article/2009/07/09/636753-tarbes-de-nouveaux-indices-dans-l-énigme-lautreamont.html>.

²⁵⁵ Les informations du registre ne sont malheureusement pas plus précises et ne nous permettent pas de savoir avec exactitude ce que Ducasse a pu consulter.

Parmi les douze personnes à qui Ducasse a dédié ses maximes philosophiques, il en est une qui surprend par son statut : l' « ancien professeur de rhétorique²⁵⁶ », Gustave Hinstin, l'un des seuls à bénéficier d'un titre, de l'appellation « monsieur », et à se trouver isolé sur une ligne à part. Hinstin était né en 1834 et sortait de la prestigieuse École d'Athènes. Après avoir été reçu à l'agrégation de lettres de 1858, il entra dans l'enseignement, d'abord à Lille puis à Pau à partir de 1864, année où il rencontra Isidore Ducasse. Cet helléniste avait publié plusieurs plaquettes telles qu'*En Arcadie* ou *Souvenirs d'Athènes*. On peut s'étonner de voir les *Poésies* dédiées à Hinstin, quand on connaît le témoignage de Paul Lespès et ce qu'il dit des rapports entre le professeur et son élève atypique. On s'en étonne moins si l'on considère les *Poésies* comme un brûlot contre la rhétorique et l'enseignement scolaire. D'après son condisciple, Ducasse était vivement intéressé par le cours de rhétorique, mais il eut plusieurs accrochages avec son professeur, qui portaient sur des conceptions divergentes du style : Hinstin prônait la mesure, la sobriété et l'élégance ; Ducasse aimait la surenchère, les images baroques et une imagination débordante. À plusieurs reprises, le professeur épingla l'outrance de son style et ses bizarreries. Il se fâcha contre une des compositions de son élève et la lut devant la classe afin d'en ridiculiser les excès, mais Ducasse n'avait nullement cherché à faire de la provocation, il avait au contraire le sentiment d'avoir produit un texte de qualité et riche en innovations techniques. Il fut vexé de cet incident et de la punition qu'il reçut, qu'il jugeait injuste.

Lespès se rappelle cette composition, peut-être sous l'influence de sa lecture des *Chants de Maldoror* : « Pas une phrase où la pensée faite en quelque sorte d'images accumulées et de métaphores incompréhensibles ne fût encore obscurcie par des inventions verbales et des formes de style qui ne respectaient pas toujours la syntaxe²⁵⁷. » La place que Lespès accorde à cet épisode est-elle excessive ? Peut-être pas, car si Ducasse a dédié ses *Poésies*, avec ses réflexions sur le style et la morale, à Gustave Hinstin, et non à un autre de ses professeurs – son professeur de philosophie par exemple –, ce n'est pas anodin. Dans les souvenirs de Lespès, qui n'avait pas relu les *Poésies*, Ducasse n'aimait pas les exercices de traduction et de versification latines que leur professeur leur donnait. Il avait notamment protesté contre une traduction du pélican de Musset qu'ils eurent à composer en vers : l'exercice lui semblait absurde. On retrouve plusieurs allusions à ce genre d'exercices dans les *Poésies*, et notamment une traduction en vers hébreux qui semble faite pour dégoûter les élèves.

Est-ce par ressentiment que Ducasse dédia à son ancien professeur ces pièces faussement assagies ? Faut-il voir dans le titre respectueux, « Monsieur », l'expression de dédain d'un élève qui a pris sa revanche ou au contraire une conversion sincère quoi qu'en soit à la rhétorique classique ? Il est même permis de se demander si l'on doit placer Hinstin parmi les lecteurs de

²⁵⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 280.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 455.

Lautréamont, car nous ne savons pas si Ducasse lui avait envoyé un exemplaire : il aurait pour cela fallu qu'il eût eu l'adresse de son maître, et, s'il l'avait, cela signifierait qu'il l'avait quitté sans rancune ou qu'il s'était débrouillé pour la récupérer auprès de l'un de ses anciens camarades. Les *Poésies* sont-elles donc un hommage ou une vengeance calculée sous forme de provocation espiègle ? Dans les années qui suivirent la mort d'Isidore Ducasse, Gustave Hinstin vit sa carrière entachée par un scandale : après sa mutation à Lyon, il fut accusé par un élève d'attouchements. On étouffa plus ou moins l'affaire, mais son évolution professionnelle s'en trouva fortement ralentie. Le professeur, revenu à Paris, mourut en 1894. Léon-Paul Fargue, qui lut précisément Lautréamont dans ces années-là, prétendit bien plus tard l'avoir retrouvé en tant que professeur surnuméraire à Henri IV et avoir eu l'occasion de l'interroger²⁵⁸. Ces assertions sont douteuses : il n'est pas prouvé qu'Hinstin ait jamais enseigné dans ce lycée et il est encore moins certain qu'il aurait accepté de parler d'un passé un peu trouble qui avait été assombri par des accusations de pédérastie.

Il y a moins de choses à dire sur les derniers dédicataires. Don Pedro Saenz de Zumáran était un notable de Montevideo et une relation de François Ducasse. Né en 1808 en Castille, issu d'une famille de la noblesse espagnole, il avait émigré en Amérique du Sud en 1832. En 1845, il devint vice-consul de son pays à Montevideo et secrétaire honoraire du roi d'Espagne. Il joua un rôle de négociateur pendant la *Guerra Grande*. Par la suite, il multiplia les hautes fonctions : président de la Banco Comercial, négociant, administrateur du théâtre Solis et du marché du port, membre du directoire de la société de navigation *Del Plata*, etc. C'était donc une personnalité importante de la ville. Sa femme tenait salon et organisait des bals fréquentés par tout ce que Montevideo comptait de personnalités importantes. François Ducasse, le Chancelier, devait certainement s'y trouver régulièrement. Une tradition orale de la famille Zumáran²⁵⁹ prétend que don Pedro serait intervenu auprès du père d'Isidore, très sceptique face aux écrits de son fils, et que c'est lui qui aurait convaincu François de laisser le jeune homme tenter sa chance à Paris. Enrique Pichon-Rivière, qui ne cite pas sa source, prétend que Ducasse fit parvenir à Zumáran un exemplaire des *Chants* avec une dédicace où il l'appelait son « protecteur²⁶⁰ ».

Deux des trois derniers dédicataires ne sont pas encore identifiés et constituent, selon Jean-Jacques Lefrère, les « grands inconnus de l'univers ducassien²⁶¹ ». Joseph Bleumstein est-il le Johan Bleumstein identifié par Michel Pierssens²⁶², devenu Juan au moment de son émigration en Amérique

²⁵⁸ C'est ce qu'il rapporta à Valery Larbaud, qui en parla dans son article. Valery Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, p. 149.

²⁵⁹ Recueillie par Pierre Gibert dans « Ducasse avant Paris », *Isidore Ducasse à Paris, op. cit.*, p. 26-27.

²⁶⁰ Rapporté par Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 298.

²⁶¹ *Ibid.* p. 296.

²⁶² Michel Pierssens, « Joseph Bleumstein reste introuvable », *Cahiers Lautréamont numériques*, 17 décembre 2012. URL : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/17/joseph-bleumstein-reste-introuvable/>

du Sud ? C'était également un homme d'affaires et entrepreneur important qui travaillait dans une grande compagnie des eaux, à Buenos Aires. Son petit-neveu, Jean-Louis Frédéric, né en 1858, suivit en 1866 les cours préparatoires de la Division élémentaire du lycée de Pau, mais il était de douze ans plus jeune que Ducasse. À ce jour, aucun Joseph Bleumsteim ou Bleumstein n'a été retrouvé. Joseph Durand, garde encore tout son mystère en raison de son nom, très commun. Tout récemment, Jean-Paul Goujon a retrouvé un article de 1925 dans lequel on rapporte que Bertrand Guégan a identifié Joseph Durand comme un professeur du lycée de Tarbes²⁶³. L'information reste encore à vérifier. Quant à Louis Durcour, son identification très récente et la place qu'il dut occuper dans la vie de Ducasse nous amènent à le traiter à part.

Au sujet de ces douze dédicataires, Sylvain-Christian David a formulé une hypothèse intéressante²⁶⁴. Une partie d'entre eux n'a jamais rendu à Ducasse la politesse de lui faire de la publicité en retour ; l'un d'eux, Georges Dazet, a été traité de crapaud et s'est vu métamorphosé, par Ducasse, en toutes sortes de créatures disgracieuses ; deux autres lui ont tenu des propos méprisants au sujet de son talent littéraire et le considéraient avec condescendance ; un autre enfin, son ancien professeur, l'a plusieurs fois rabaissé au sujet de son style. Les *Poésies* seraient donc l'occasion de régler des comptes, en s'attaquant par exemple à la rhétorique et à l'institution scolaire ; et puisque Ducasse nous invite dès l'exergue à remplacer un mot par son contraire dans le but de réécrire dans le sens du bien, il faudrait peut-être lire, à la place des « amis » passés, présents et futurs, des ennemis à qui l'auteur témoigne tout son mépris. Devenant pamphlétaire, Ducasse continuerait sous une forme nouvelle son œuvre de révolte.

On peut penser que comme Henri Mue, Paul Lespès et Georges Minvielle, les neuf autres dédicataires des *Poésies* ont reçu de Ducasse quelque exemplaire personnel de ses publications et qu'ils constituent à ce titre le noyau des premiers lecteurs de l'œuvre, ceux dont nous ne connaissons probablement jamais les impressions de lecture.

Évariste Carrance

Toute l'activité littéraire de Ducasse ne s'est pas faite à Paris. En 1867, le Bordelais Évariste Carrance lança dans sa ville son deuxième concours poétique. Il s'agissait d'une opération commerciale qui consistait à réunir des auteurs, sous le prétexte d'un concours de poésie où tout le monde sortait gagnant, et à les publier dans un recueil collectif. Mais Carrance demandait aux

²⁶³ « Informations littéraires », *L'Europe nouvelle*, 4 avril 1925, p. 460. Nous remercions Jean-Paul Goujon pour cette information inédite. Des recherches restent encore à mener pour découvrir ce qu'enseignait Joseph Durand.

²⁶⁴ Sylvain-Christian David, « Isidore dédicace », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 106.

collaborateurs de verser une somme d'argent en fonction de la taille du texte, ce qui en faisait ni plus ni moins qu'une publication à compte d'auteur déguisée. Rusé, l'éditeur jouait volontiers de la crédulité de jeunes auteurs désireux d'être lus et il leur faisait miroiter une sorte de consécration qui n'avait aucune valeur. Évariste Carrance était né en 1842, et après des études de droit, il s'était lancé dans la littérature, dans la presse et dans l'édition. Polygraphe des plus prolifiques, il parvint à placer ses articles dans les périodiques locaux et se fit peu à peu un nom dans le monde journalistique. Il écrivait aussi des vers, de piètre qualité mais d'une abondance remarquable, qu'il éditait lui-même.

L'appel pour le premier volume de la série *Littérature contemporaine* fut lancé en 1867, et *Les Voix poétiques* parurent en juillet 1868 avec une lettre-préface de Victor Hugo. L'entreprise allait perdurer jusqu'en 1891 à raison de deux volumes par an. Carrance avait réuni un jury avec un pseudo-comité d'honneur – grâce à deux pseudonymes, l'éditeur représentait à lui seul trois membres du jury. Il y avait une quarantaine de participants dans les deux premiers recueils, puis le nombre s'accrut au fil du temps. Carrance n'hésitant pas non plus à insérer sa propre prose, ainsi que des poèmes à sa gloire. La publication des recueils ne lui coûtait rien, car tout était financé par les auteurs eux-mêmes. Dans le monde des lettres, de Bordeaux et d'ailleurs, ces procédés étaient raillés, quand ils ne provoquaient pas la colère de certains auteurs et journalistes. L'un des futurs découvreurs de Lautréamont, le poète belge Max Waller, écrivit dans *La Jeune Belgique* du 15 juillet 1882 un article²⁶⁵ pour fustiger Évariste Carrance, qu'il qualifiait d'escroc. La date limite des envois pour le deuxième recueil était le 1^{er} décembre. L'éditeur avait fait de la publicité dans plusieurs périodiques parisiens que semblait lire Ducasse, comme la *Revue populaire de Paris*. Peut-être est-ce Gustave Rivet, collaborateur à la *Jeunesse* de Sircos et qui avait déjà publié dans *Les Voix poétiques*, qui parla de ce concours à l'auteur des *Chants de Maldoror* : toujours est-il que Ducasse venait de faire paraître son *Chant premier*. Il se décida à puiser dans les fonds que son père lui envoyait afin d'inclure l'intégralité de ce Chant dans le deuxième volume lancé par Carrance. La version qu'il envoya à l'éditeur bordelais avait été corrigée, les coquilles signalées à Hugo avaient disparu et le nom de Georges Dazet était réduit à l'initiale D. Le volume fut imprimé et mis en circulation au mois de février 1869, sous le titre des *Parfums de l'Âme*. Ducasse n'avait pas emporté le concours, mais recevait tout de même une « mention très honorable ».

Son texte, le seul en prose, est le plus long du volume. Il est anonyme, l'auteur étant désigné par trois astérisques. S'il a été un bon client pour Carrance, le poète ne publiera plus dans les concours suivants, probablement parce que la publication des *Chants* chez Lacroix était en cours de négociation, et ne fera pas non plus figurer le Bordelais dans les dédicataires de *Poésies*. Il semble néanmoins qu'il soit resté en bons termes avec l'éditeur : en janvier 1870, Carrance placera sur la

²⁶⁵ Max Waller, « Le Nommé Carrance », *La Jeune Belgique*, 15 juillet 1882, p. 254.

quatrième de couverture du volume de *Fleurs et fruits* une publicité pour *Les Chants de Maldoror*, tandis que Ducasse, dans *Poésies II*, fera une réclame pour les *Concours poétiques de Bordeaux*. On ignore ce qu'Évariste Carrance put penser à la lecture du texte envoyé par Ducasse, et on ignore tout autant ce que pensèrent les autres auteurs des *Parfums de l'Âme*. Il n'y eut pas d'échos dans la presse non plus, car à part quelques commanditaires, les seuls lecteurs des recueils poétiques de Carrance étaient les auteurs eux-mêmes, contraints de souscrire à l'achat d'un volume en même temps qu'ils envoyaient leur texte.

Félix Ducasse

Les quelques noms qui vont suivre n'ont pas été en contact avec Ducasse, mais ils permettent de révéler l'existence d'un petit groupe de relations communes, ce que les sociologues appellent une clique, dans les relations de Carrance. En 1927, une polémique éclata entre les surréalistes et Philippe Soupault, récemment exclu du groupe, au sujet d'une regrettable confusion : s'appuyant sur un autre Ducasse dont il avait retrouvé la trace et qui avait inspiré Jules Vallès dans son roman *L'Insurgé*, Soupault avait affirmé que l'auteur des *Chants de Maldoror* s'était fait remarquer pour ses opinions révolutionnaires et ses talents d'orateur politique. Cet homonyme était Félix Ducasse, né en 1844, qui faisait en effet de plus en plus parler de lui, dans les mois qui précédèrent la Commune, pour ses opinions politiques révolutionnaires. Il avait débuté en collaborant à diverses revues de Bordeaux et de Toulouse, et dès 1863, ses agissements subversifs lui valurent de passer une journée en prison, après avoir sifflé la pièce d'un auteur suspecté d'être un mouchard de la police. Après un passage par la Suisse, il vint s'établir à Paris en 1866, afin d'étudier le droit, et il collabora à *L'Avenir national* ainsi qu'à la revue de Louis Ariste *La Fraternité*. En 1867, il fut condamné pour avoir manifesté contre Napoléon III et l'empereur d'Autriche : il avait osé arrêter la voiture officielle et crier des injures aux deux hommes d'État. Au lieu de se calmer, il se radicalisa et devint l'un des orateurs les plus célèbres des clubs d'extrême-gauche. Il fut encore arrêté à plusieurs reprises dans les mois qui suivirent, et même accusé de complot contre la sûreté de l'État. Surveillé par la police, il était la cible des journaux conservateurs et des organes de presse de l'Empire.

Isidore avait-il eu vent des activités dangereuses de son homonyme Félix ? Peut-être est-ce Lacroix qui lui suggéra, pour ne pas être inquiété, de changer de nom pour publier son livre. Marius Boisson, écrivant au sujet de la polémique ouverte par Philippe Soupault afin de distinguer les deux Ducasse, diffusa dans la revue *Comœdia* une note reçue par un certain Gaston Pernollet, qui se présentait comme le neveu de Félix Ducasse. Selon Pernollet, le poète aurait eu l'occasion d'entendre un discours de l'orateur. Méprisant et fort de ses penchants conservateurs, il se serait écrié : « Quelle

farce²⁶⁶ ! » D'après cette note que Pernollet tenait de son oncle, le tribun n'avait aucune sympathie pour Isidore, qu'il connaissait en personne. Au cours d'une conversation qu'ils auraient eue chez Vallès, Isidore aurait également sévèrement critiqué Victor Hugo en le qualifiant de « tonitruant saltimbanque » et de « républicain qui a commencé par lécher les bottes des rois ».

Louis Ariste

Avocat et journaliste toulousain, Louis Ariste, né en 1841, était le rédacteur en chef de la revue bruxelloise *La Fraternité*. Parmi les collaborateurs de ce journal, dont la durée de vie fut brève, on trouve Eugène Vermersch, Félix Ducasse et Arthur Monnanteuil, ce petit groupe également lié à Évariste Carrance. Jean-Pierre Lassalle a découvert, à la bibliothèque municipale de Toulouse, un exemplaire des *Parfums de l'Âme* dédié par Évariste Carrance à son ami Louis Ariste. Il a donc pu lire, s'il est allé jusqu'au bout de cette prose compacte placée au milieu de productions versifiées de qualité variable, l'une des premières versions du *Chant premier*. Par le plus grand des hasards, Ariste, qui ne connaissait pas Ducasse et n'avait peut-être pas lu ses œuvres, fut initié en 1875 dans la loge maçonnique des Vrais Amis Réunis, à l'Orient de Toulouse, où Georges Dazet allait également être initié en 1886.

Arthur Monnanteuil

Arthur Monnanteuil faisait partie du petit groupe de *La Fraternité* et il côtoyait donc Félix Ducasse, l'homonyme turbulent du jeune poète inconnu, Louis Ariste, Eugène Vermersch, et Évariste Carrance. Par une curieuse coïncidence, Monnanteuil est aussi, à partir de décembre 1869, le gérant de la revue *L'Avenir* de Frédéric Damé, l'un des douze dédicataires des *Poésies*, revue à laquelle il collaborait régulièrement et qui eut, elle aussi, maille à partir avec la censure impériale.

Eugène Vermersch

Le futur communal Eugène Vermersch était l'un des membres du groupe de *La Fraternité*. Il partageait les opinions révolutionnaires de ses camarades Félix Ducasse et Arthur Monnanteuil,

²⁶⁶ Marius Boisson, « Les Deux Ducasse », *Comœdia*, 30 septembre 1927 ; recueilli dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons I et II, premier semestre 1988, p. 44. Marius Boisson ajoute aussitôt la réserve suivante : « La vie mystérieuse de l'auteur des *Chants de Maldoror* permet toutes les suppositions, toutes les mystifications aussi. »

même si elles étaient encore discrètes. Mais Vermersch, qui n’entendit probablement jamais parler d’Isidore Ducasse, collabora aussi à *La Jeunesse* d’Alfred Sircos.

Eugène Loudun

En 1999 fut découvert, dans la bibliothèque d’un collectionneur parisien, un nouvel exemplaire de chacun des deux fascicules de *Poésies*. Ils étaient adressés à Eugène Loudun. Né en 1818, Loudun était entré, en 1849, à la bibliothèque de l’Arsenal après avoir été critique littéraire. Il quitta son poste en 1861 mais conserva un titre de conservateur honoraire. Fervent défenseur de Napoléon III, il vivait au 5, rue du Cherche-Midi et c’est probablement à cette adresse que Ducasse adressa ses plaquettes. Le bibliothécaire les fait apparaître dans son carnet de lectures, à la date du 25 juin 1870. Loudun ne semblait pas connaître le poète très intimement, puisque son nom ne figure nulle part dans les *Notes sur ma vie* qu’il a laissées, ni dans les listes d’amis, de connaissances nouvelles ou de personnes ayant fréquenté son salon qu’il a dressées. Jean-Jacques Lefrère, qui a parcouru ces listes de noms, y relève tout de même²⁶⁷ la présence de plusieurs collaborateurs de la *Revue populaire de Paris* de Louise Bader, du poète et ami Thalès Bernard, ainsi qu’un homme de lettres, Alexandre Guyard de Saint-Chéron, qui habitait comme Ducasse au 15, rue Vivienne : l’auteur des *Chants de Maldoror* pourrait-il avoir été conseillé par son voisin de palier ? Ou peut-être encore par le libraire Daniel Giraud, au 7 de la rue Vivienne, qui éditait *Le Mois artistique*, la revue de Loudun ? Dans les archives de ce dernier, on ne trouve pas le moindre billet de Ducasse, mais peut-être le bibliothécaire l’a-t-il jeté. On ignore tout des rapports entre Ducasse et Loudun, et même comment le poète entendit parler du conservateur. Un ouvrage de celui-ci, *Victoires du 1^{er} Empire*, figurait dans la liste des prix distribués aux élèves du Lycée impérial de Tarbes à la fin de l’année 1860-1861 : peut-être Ducasse l’avait-il lu et apprécié. Sur les deux exemplaires que l’auteur envoya, le prix et le point de vente sont barrés. Ils sont accompagnés de dédicaces de l’auteur : « M. E. Loudun,/ Conservateur honoraire à la/ Bibliothèque de l’Arsenal/ Cherche-Midi, 5 » et « M. E. Loudun/ Le Gérant,/ I.D./ Rue du Faubourg, Montmartre, 7. » Qu’espérait Ducasse en adressant ses *Poésies* à ce bibliothécaire ? Outre le fait qu’il puisse rédiger un compte rendu pour sa revue, Loudun aurait pu faire connaître la plaquette en la mettant en avant à la bibliothèque de l’Arsenal.

²⁶⁷ Jean-Jacques Lefrère, « Deux ex-donos inconnus d’Isidore Ducasse : les exemplaires de *Poésies* d’Eugène Loudun », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LI et LII, 2^e semestre 1999, p. 19.

Frédéric Damé

Frédéric Damé est l'autre directeur de revue mentionné dans la dédicace des *Poésies*. Né en 1849 dans l'Yonne dans une famille d'avocats, Frédéric Damé s'intéressa à la poésie au lycée. En 1868, étudiant le droit à Paris, il publie une plaquette, *Les Lanières, satires*, et il crée dans le même temps avec ses amis un journal littéraire, *L'Avenir*, dont il est le rédacteur en chef. Rien n'indique que Ducasse y ait collaboré, mais ses *Poésies* seront imprimées chez Balitout, qui était également en charge de l'impression de la revue de Frédéric Damé. Le poète eut certainement des échanges avec le directeur de *L'Avenir*, puisqu'il lui dédia sa plaquette aux côtés de Sircos. La revue était dirigée par des étudiants du quartier Latin et l'adresse donnée était celle du rédacteur en chef, qui vivait encore chez ses parents au 7, place Saint-Michel.

Le premier numéro était paru en novembre 1868 et dans son éditorial, Damé présentait son équipe comme les « représentants de l'Avenir, [les] soldats du Progrès²⁶⁸ ». Le sous-titre du journal hebdomadaire indiquait qu'il s'agissait d'une revue « littéraire, philosophique, scientifique », et en effet, les rubriques étaient variées. Pleine de promesse, la publication étudiante avait reçu plusieurs lettres de soutien, dont une de Louise Bader, mais l'aventure tourna court : après cinq livraisons, *L'Avenir* fut poursuivi pour avoir publié sans autorisation des articles à caractère politique, puis finalement interdit en janvier 1869. Damé relança pourtant l'entreprise, un an plus tard, en décembre 1869, mais après six livraisons, la revue cessa à nouveau de paraître, en février 1870, probablement toujours à cause de son contenu contestataire. Damé et Sircos se connaissaient très certainement, puisque leurs revues partageaient certains points de vente et certains collaborateurs. Frédéric Damé collabora également à d'autres revues, telles que le *Figaro* ou encore *La Revue populaire de Paris*, animée par Louise Bader. De ses rapports avec Ducasse, on ne sait finalement rien.

Malgré ses opinions anti-impériales et sa sympathie pour les idées révolutionnaires, Damé ne participa guère à la Commune et se montra même, dans les années qui suivirent, farouchement réactionnaire. Il quitta Paris pour la Roumanie, et s'il revint en 1874, c'est désormais là-bas qu'il allait passer la plus grande part de sa vie et fonder de nouvelles revues. Il allait également collaborer à *L'Indépendance roumaine* qui, dans son supplément littéraire du 11 février 1891, donnerait la strophe I,8 des *Chants de Maldoror* à l'occasion de la réédition de Genonceaux²⁶⁹. Mais nul commentaire de Damé n'accompagnait cette strophe, qui figurait d'ailleurs parmi d'autres textes qui se voulaient un florilège de l'actualité littéraire française. Damé rentra à Paris à la fin de l'année 1891

²⁶⁸ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 506.

²⁶⁹ Alexandru Paleologu annonça, en 1982, avoir aperçu dans *L'Indépendance roumaine* deux notices de Frédéric Damé sur Lautréamont. Au moment d'apporter les preuves, il se rétracta en expliquant qu'il n'était plus très sûr de l'endroit où il les avait vues. L'anecdote est rapportée par Luca Pitu dans *Lautréamont, la rhétorique et nous*, Brasov, Éditions Aula, 2006, p. 69.

mais ne tarda pas à repartir pour la Suisse, puis à nouveau la Roumanie où il poursuivit sa carrière de critique et journaliste dans des journaux conservateurs. Il mourut en 1907.

Théodomire Geslain

Participant des *Voix poétiques* puis des *Parfums de l'Âme* dans lesquels lui aussi s'était vu décerner une « mention très honorable » par Évariste Carrance, Théodomire Geslain n'est lié directement à Ducasse que par l'insertion par ce dernier d'une réclame pour l'*Histoire de la littérature contemporaine en Province* à la fin du volume de *Poésies II*. Geslain était né en 1848 près de Mortagne, dans l'Orne, et avait collaboré à des journaux de province. Il avait vingt ans au moment où il publia son poème « Cosette et Marius » dans les *Parfums de l'Âme*, accompagné de deux autres pièces, dont « Dans les bois, ballade imitée de Goethe », dédiée à son ami Thalès Bernard. Cette même année 1868, Geslain fit imprimer à Bourges un recueil de poésies, *Chants du soir*, puis l'année suivante un poème, à Paris cette fois, intitulé « Le Dernier Ami ». Mais le poète avait d'autres activités : il édita lui aussi un recueil collectif de *Sonnets provinciaux* dans la lignée des opérations menées par Évariste Carrance (d'ailleurs présent et remercié dans ce volume), et composa effectivement une *Histoire de la littérature contemporaine en province* en deux volumes dont Ducasse fera la publicité. Le volume ne paraîtra qu'en 1873, le projet, de nature encyclopédique, ayant été fortement ralenti par les événements politiques. Geslain était en excellents termes avec Carrance, mais aussi avec Thalès Bernard et avec François-Paul Polydore, avec qui il avait cofondé *Le Concours des muses*. Théodomire Geslain allait publier jusqu'en 1890, tout en continuant à participer à plusieurs revues. On trouve parfois son nom dans *La Plume*, ainsi que dans les listes des participants des soirées organisées par la revue symboliste. Il lut probablement l'article de Léon Bloy sur *Les Chants de Maldoror*, mais sut-il qu'il s'agissait du même Isidore Ducasse qui lui avait fait de la réclame en 1870 ? Geslain ne lui avait pas rendu la pareille.

Thalès Bernard

Le poète Thalès Bernard bénéficia lui aussi d'une réclame de la part de Ducasse pour la huitième livraison de ses *Mélodies pastorales*. Jean-Jacques Lefrère écrit : « S'il est parfaitement oublié aujourd'hui, Thalès Bernard était en 1870 le moins obscur des bénéficiaires des annonces de *Poésies II*²⁷⁰. » Né à Paris en 1821, il avait décidé de se consacrer à la littérature vers le milieu des années 1840 et était devenu un ami proche de Leconte de Lisle et de Louis Ménard. Tous trois avaient

²⁷⁰ *Ibid.* p. 567.

acquis une renommée, même si Leconte de Lisle avait largement éclipsé les deux autres. Il n'en demeure pas moins que Thalès Bernard était également entouré d'un certain nombre de jeunes poètes. Il se brouilla d'abord avec Leconte de Lisle²⁷¹, puis avec Ménard en 1855. Bernard continua sa carrière de poète lyrique de son côté par une publication régulière et assez abondante, mais de qualité médiocre. Il mourut en 1873, dans la précarité. La publication à laquelle Ducasse fait référence, la série des *Mélodies pastorales*, en était à sa huitième livraison en mai 1870. Il s'agissait de plaquettes de huit pages, dont la première avait paru en 1856 et la neuvième et dernière parut en 1871. Le début de la série était produit à compte d'auteur, mais le poète mit bientôt en place un système de souscription. Parmi les abonnés, on trouvait quelques noms connus, parmi lesquels son ami Théodomire Geslain, Louise Bader, Louis-Auguste Martin, Eugène Loudun et, sur la toute dernière livraison, un Ducasse qui est probablement Isidore, mort avant que ne paraisse la plaquette. Évariste Carrance n'y figure pas. Jean-Jacques Lefrère suggère²⁷² que Ducasse a pu s'inspirer de la forme de publication permanente des *Mélodies pastorales* lorsqu'il décida de faire paraître ses *Poésies* en livraisons. S'il fit de la publicité pour Thalès Bernard, celui-ci ne donna rien en retour.

François-Paul Polydore

Les réclames de la fin des *Poésies* mentionnent un certain « *Concours des Muses*, journal des Poètes », à Bordeaux. Il s'agissait d'une revue fondée en 1867 par François-Paul Polydore, et qui s'éteignit en mars 1870 après une cinquantaine de livraisons. Dans ce dernier numéro, le plus proche de la date à laquelle parurent les *Poésies II*, il était annoncé que la revue déménageait et s'installait provisoirement à Paris. Ducasse avait plus de six mois de retard quand il donnait une adresse qui était encore celle des locaux de Bordeaux. Polydore avait publié dans sa ville plusieurs ouvrages poétiques, en ayant recours au même imprimeur qu'Évariste Carrance. Une fois par an, le rédacteur en chef du *Concours des muses*, s'appuyant sur les votes des lecteurs, décernait une lyre d'or au vainqueur d'un

²⁷¹ Ni le motif réel de la querelle ni la date exacte ne sont connus. Fernand Calmettes rapporte une anecdote qui a pu être l'élément déclencheur ou ce qui mit définitivement un terme à leur amitié : « Ainsi préparée, la brouille devait tôt ou tard se produire. Elle éclata pour la cause la plus futile. Leconte de Lisle et Thalès Bernard s'intéressaient aux évocations, débarquées tout récemment d'Amérique et qui jouirent aussitôt en France d'une singulière faveur, grâce à leur infatigable vulgarisateur Allan Kardec. Certain soir, un jeune médium, étendu sur un divan et simulant le sommeil extra-naturel, s'était mis en rapport spirite avec une ancienne maîtresse de Thalès, partie depuis deux ou trois ans pour la Russie : « Je la vois... Elle est pâle... les joues creusées... les cheveux blanchis... — C'est par le chagrin de la séparation », reprit aussitôt Thalès qui, sur ce thème flatteur pour sa vanité, improvisa des tirades romantiques en rappelant quels feux Elle avait dans le regard et de quelle ardeur il était adoré d'Elle. Or, au cours de ce lyrisme rétrospectif, le jeune médium rouvrit les yeux et lança du côté de Leconte de Lisle des œillades de polisson tout fier d'avoir fait une bonne dupe. Leconte de Lisle, agacé de ces grimaces, ne put soutenir l'idée que Thalès fût impunément berné par un drôle ; la séance achevée, il ne voulut pas sortir sans l'avoir détrompé. Malheureusement, dès les premiers mots, l'autre riposta par des acerbités de fatuité froissée, telles que Leconte de Lisle dut définitivement se retirer. » Fernand Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1902, p. 78-79.

²⁷² *Ibid.* p. 577.

concours poétique, rivalisant ainsi avec les compétitions organisées par Carrance. Polydore avait cofondé la revue avec Théodomire Geslain, et il était également en relation avec Thalès Bernard. Lui non plus ne fit en retour aucune réclame pour Isidore Ducasse.

Louis-Anne Maretheux

Instituteur et franc-maçon, Louis-Anne Maretheux dirigeait un hebdomadaire, *L'Homme*, sous-titré « Organe scientifique, philosophique et littéraire du triple développement physique, intellectuel et moral de l'humanité ». La revue parut entre le 15 mai et le 24 juillet 1870, avant d'être suspendue, à son onzième numéro, par les autorités. Ducasse faisait donc la promotion d'une publication philosophique toute récente, dont il avait pu apprendre l'existence dans *L'Annuaire philosophique* de Louis-Auguste Martin ou dans *La Revue populaire de Paris* de Louise Bader. On ne trouve, dans les pages de cette revue, aucune publicité en faveur des publications de Ducasse.

La Voce del Popolo

La Voce del Popolo est la seule publication pour laquelle Ducasse fit de la publicité à provenir d'Italie. Cet hebdomadaire publié à Lentini, en Sicile, édité par Francesco Galati et dirigé par Tommaso Ciampini, fut diffusé entre mars 1869 et novembre 1870. *L'Annuaire philosophique* de Louis-Auguste Martin avait présenté cette revue, que l'on pouvait se procurer à Paris. Visiblement, la ligne directrice de *La Voce del Popolo* ne plaisait pas particulièrement à la censure, puisque sa parution fut interrompue à deux reprises et à chaque fois le ton devenait plus prudent. Ducasse ne participa pas à la revue, mais sans doute en était-il un lecteur. *La Voce del Popolo* n'inséra aucune publicité pour les œuvres du poète en remerciement de celle qu'il leur avait faite.

Alexandre Guyard de Saint-Chéron

On sait peu de choses sur cet homme de lettres qui fut le voisin de palier d'Isidore Ducasse au 15, rue Vivienne. Alexandre Guyard de Saint-Chéron n'était pas de la même génération que lui : il était né en 1807 à Loches. Dans les années 1830, il participa à l'enthousiasme de la génération romantique en publiant en 1833 un ouvrage sur les poésies de Victor Hugo²⁷³ et en fréquentant les disciples de Saint-Simon. En 1834, il épousa Marie-Claire Bazard, la fille de Saint-Amand Bazard,

²⁷³ Alexandre de Saint-Chéron, *De la poésie et des beaux-arts dans notre époque... Victor Hugo*, s. l., 1833, 223 p.

autre saint-simonien célèbre. Il eut avec elle sept enfants, mais en 1868, à plus de soixante ans, il ne vivait probablement plus avec eux. Guyard de Saint-Chéron fut surtout actif dans les années 1830 et 1840. Fervent catholique, il fit paraître une traduction d'un ouvrage sur le pape Innocent III dont il signa la préface²⁷⁴, une *Histoire de la papauté*²⁷⁵, *La Vie, les travaux et la conversion de Frédéric Hurter*²⁷⁶ ainsi qu'un volume au titre plus surprenant : *La Politique de Satan au dix-neuvième siècle. Rapport confidentiel adressé au diable sur les hommes, les institutions et les œuvres du catholicisme à Paris*²⁷⁷. D'autres publications religieuses confirment son attachement à l'église des jésuites²⁷⁸ et à la papauté²⁷⁹. En 1872, deux ans après la mort de Ducasse, il publiera encore un *Programme politique du Comte de Chambord* qui témoigne de ses sympathies monarchistes²⁸⁰. Si son jeune voisin avait été amené à le fréquenter à l'époque de la rue Vivienne, cela confirmerait l'intégration de l'auteur des *Poésies* dans des milieux réactionnaires et conservateurs. En matière de doctrine artistique, Saint-Chéron revendiquait la nécessité d'un art chrétien et humanitaire, fustigeant l'art pour l'art et préférant les auteurs qui, tels Victor Hugo, se montraient désireux d'apporter à la société.

Alexandre Guyard de Saint-Chéron avait collaboré à plusieurs revues dans les années 1830 : *Le Globe*, *La France catholique*, *L'Artiste* et *La Revue de Paris*²⁸¹. Mais au début des années 1860, ses prises de positions politiques lui valurent des ennuis avec la justice. Saint-Chéron avait en effet fait circuler des tracts monarchistes qu'il avait envoyés à différentes revues. La censure du Second Empire n'avait pas tardé à sévir : la cour impériale prononça le 14 mai 1864 une condamnation. Guyard de Saint-Chéron cessa alors de publier mais fit appel et l'affaire se poursuivit jusqu'en cassation avant de se terminer par un non-lieu. Vers la fin des années 1860, l'homme de lettres fréquentait également le salon d'Eugène Loudun. C'est peut-être lui qui parla du conservateur de l' Arsenal à Isidore Ducasse et qui l'invita à lui écrire. Saint-Chéron joua-t-il un rôle jusqu'ici sous-estimé dans la carrière du jeune poète ? L'écrivain monarchiste a laissé si peu de traces. On pourrait émettre l'hypothèse qu'il ait pu jouer pour son voisin, novice en littérature, le rôle d'un mentor, et

²⁷⁴ Friedrich von Hurter, *Histoire du pape Innocent III et de ses contemporains*, traduite de l'allemand par Alexandre de Saint-Chéron et Jean-Baptiste Haiber, avec une introduction d'Alexandre de Saint-Chéron, Paris, Debécourt, 1838, 3 vol.

²⁷⁵ Léopold von Ranke, *Histoire de la papauté pendant les XVI^e et XVII^e siècles*, traduite de l'allemand par Jean-Baptiste Haiber, précédée d'une introduction d'Alexandre de Saint-Chéron, Paris, Sagnier et Bray, 1848, 3 vol.

²⁷⁶ Alexandre de Saint-Chéron, *La Vie, les travaux et la conversion de Frédéric Hurter*, Paris, Sagnier/Bray, 1844, 158 p.

²⁷⁷ Id., *La Politique de Satan au dix-neuvième siècle. Rapport confidentiel adressé au diable sur les hommes, les institutions et les œuvres du catholicisme à Paris*, Paris, Sagnier et Bray, 1844, 182 p.

²⁷⁸ Id., *L'Église, son autorité, ses institutions et l'Ordre des Jésuites, défendus contre les attaques et les calomnies de leurs ennemis, instruction pastorale par Mgr. l'archevêque de Paris, Christophe de Beaumont, suivie des témoignages et jugements rendus en faveur des Jésuites... documents recueillis, annotés, augmentés d'une introduction et d'une conclusion, par un homme d'État*, Paris, Debécourt, 1844, 285 p.

²⁷⁹ Id., *Histoire du pontificat de saint Léon le Grand et de son siècle*, Paris, Sagnier et Bray, 1846, 2 vol.

²⁸⁰ Id., *Programme politique du Comte de Chambord*, Paris, Imprimerie de Rigal, 1872, 2 p.

²⁸¹ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 404. Bénichou montre que Saint-Chéron fut dans un premier temps un disciple de Saint-Simon, attiré par les doctrines sur l'art humanitaire, mais qu'il semble s'être converti au catholicisme entre 1833 et 1835. Il ne s'agit pas nécessairement d'une contradiction, mais l'écrivain allait se montrer plus actif dans les revues telles que *La France catholique* et *L'Univers catholique* où il prônerait la nécessité d'un art chrétien, tout en affirmant de nouvelles positions politiques favorables à Louis-Philippe.

qu'il ait pu lui faire découvrir les revues conservatrices qui cimentent la pensée moraliste des *Poésies*. Cela expliquerait d'une façon tout à fait nouvelle la conversion de Ducasse au lendemain de ses *Chants de Maldoror*. De même, il serait intéressant de savoir ce que faisait Saint-Chéron en 1869 : il n'avait plus écrit depuis presque vingt ans et ne semblait pas diriger de revue. Ses démêlés judiciaires s'étaient achevés en 1865, mais il allait attendre encore sept ans avant de reprendre la plume. S'investissait-il dans d'autres cercles que Ducasse aurait pu fréquenter ?

Louis d'Hurcourt

Révéle par un article de Gérard Touzeau en avril 2016²⁸², le baron Louis-Joseph Robert-d'Hurcourt avait jusqu'alors posé un problème aux biographes d'Isidore Ducasse. Dans la dédicace des *Poésies*, Ducasse mentionnait un « Louis Durcour », mais ce patronyme n'existait pas. En décembre 2013, Jean-Jacques Lefrère en avait pourtant retrouvé la trace dans *Le Gaulois* du 3 juillet 1913, dans un article à propos des obsèques du maître escrimeur Kirchhoffer, et dans *Le Figaro* du 11 juillet 1914 au sujet d'une assemblée de la Ligue des Patriotes²⁸³. Dans son article, Gérard Touzeau avait retrouvé un article de *L'Aéro* du 3 juillet 1913 qui rendait compte des obsèques de Kirchhoffer, au cours desquelles le baron Louis d'Hurcourt a prononcé un discours au nom de la Ligue des Patriotes. Né à Paris en 1853, Louis d'Hurcourt était donc âgé de seize ans en 1869, lorsqu'Isidore Ducasse, qu'il avait rencontré dans des circonstances qui nous sont inconnues, décida de le faire figurer dans le Chant VI de Maldoror. Ayant retenu la leçon de son erreur précédente, il ne conserva pas le patronyme comme il l'avait fait avec Georges Dazet dans le *Chant premier* de 1868 mais le transforma en celui de Mervyn, jeune aristocrate anglais probablement inspiré par la lecture d'un roman²⁸⁴. Le « fils de la blonde Angleterre » demeure pourtant dans la rue du Faubourg Saint-Denis, comme la famille d'Hurcourt²⁸⁵, est âgé de seize ans et quatre mois, et sort de sa leçon d'escrime rue Vivienne lorsque Maldoror le prend pour cible de ses amours. Louis d'Hurcourt avait-il dans sa jeunesse des penchants homosexuels qu'il se sera efforcé de cacher par la suite ? Ou Ducasse essaya-

²⁸² Gérard Touzeau, « Louis d'Hurcourt, dédicataire des *Poésies* d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont numériques*, 5 avril 2016 : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2016/04/05/louis-dhurcourt-dedicataire-des-poesies-disidore-ducasse-1/>

²⁸³ Jean-Jacques Lefrère, « Louis Durcour enfin identifié ? », *Cahiers Lautréamont numériques*, 5 décembre 2013 : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2013/12/05/louis-durcour-enfin-identifie/>

²⁸⁴ Parmi les sources proposées pour ce nom de personnage, on cite *Le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet (Sylvain-Christian David, « L'Armée des signes », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXXIX-LXXXXII, 2009, p. 80-95) ; *Whitefriars* d'Emma Robinson (Jean-Pierre Lassalle, « Mervyn et Mervyn », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXV-XXXVI, 2^e semestre 1995, p. 125-126) ; ou encore *Guy Mannering* de Walter Scott (Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, thèse dactylographiée soutenue à la Sorbonne, 1950, n. p.).

²⁸⁵ François Caradec supposait que la fin du trajet de Mervyn cachait un secret qu'il faudrait lever, mais jusqu'à l'article de Gérard Touzeau, personne n'avait pu déterminer ce qui s'y trouvait. François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 1975, p. 252-254.

t-il un refus qui l'amena ensuite à se venger par voie littéraire en propulsant l'avatar de d'Hurcourt sur le dôme du Panthéon ? Peut-être la famille de « Mervyn », particulièrement son père le baron Édouard Armand Robert-d'Hurcourt, capitaine d'artillerie, œuvra-t-elle pour écarter de leur fils une influence jugée peu recommandable. On ignore tout des relations entre Ducasse et Louis d'Hurcourt, mais après Georges Dazet et Edmond Dragon de Gomiécourt, le jeune baron vient s'ajouter à la liste des amitiés troubles qui semblent jalonner l'adolescence du poète. Jean-Luc Steinmetz soulignait avec raison²⁸⁶ que les *Chants de Maldoror* étaient avant tout un drame homosexuel, dimension négligée par les lecteurs de Lautréamont pendant près d'un siècle. La présence de d'Hurcourt, littérairement mis à mort à la fin des *Chants de Maldoror*, parmi les dédicataires des *Poésies*, conforte la thèse qu'il pourrait s'agir d'un règlement de compte avec d'anciens amis qui avaient déçu Ducasse.

Ducasse, en 1866, avait été incorporé à la Garde nationale mobile. En juillet 1870, au moment où éclata la guerre franco-prussienne, Louis d'Hurcourt se porta volontaire et intégra les Tirailleurs de la Seine, un corps qui allait combattre aux côtés de la Garde mobile pendant le siège de Paris. Ducasse prit-il part à la défense de la ville, comme ses camarades d'Hurcourt et Alfred Sircos ? D'Hurcourt allait survivre aux événements et vivre encore près d'un demi-siècle. Une carrière militaire l'attendait, où il allait se révéler un amateur d'armes et un fervent patriote. Après 1880, il commença à collaborer à plusieurs revues d'importance pour des chroniques sportives ou du reportage de guerre : *Le Temps*, *Le Gil Blas*, *L'Écho de Paris*... Il fut lui-même directeur de la revue patriotique *Le Drapeau*, fondée en 1881. Proche de Paul Déroulède, il était pleinement intégré à la vie littéraire parisienne lorsqu'en 1890, Léon Genonceaux fit rééditer *Les Chants de Maldoror*. Si la nouvelle de cette réédition lui parvint, il avait intérêt à taire le secret de l'identité de Mervyn. D'Hurcourt s'était marié en 1888 mais n'eut pas d'enfant. Il écrivit aussi en 1899 un roman, *Le Sabre du notaire, mémoire d'un poltron*, et quelques nouvelles et pièces de théâtre. Ni dans son œuvre, légère, ni dans ses chroniques il n'évoqua son amitié avec l'illustre inconnu qu'était encore Isidore Ducasse. Il mourut en 1920. L'insertion d'un tel personnage dans le réseau des relations parisiennes d'Isidore Ducasse vient conforter la thèse formulée par Sylvain-Christian David selon laquelle l'auteur des *Chants de Maldoror* était davantage un poète réactionnaire et conservateur qu'un révolutionnaire²⁸⁷.

²⁸⁶ Lors d'une conférence donnée au Musée d'Orsay le jeudi 15 octobre 2009 pour le lancement de son édition Pléiade.

²⁸⁷ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1992, p. 177-178. Cette thèse a été depuis approfondie par l'auteur dans ses nombreux articles des *Cahiers Lautréamont* et des *Cahiers d'Occitanie*.

Chapitre III

Quelques spécificités du réseau d'Isidore Ducasse

L'étude sociologique du réseau d'Isidore Ducasse permet de mieux comprendre sa situation dans le champ littéraire. Tout d'abord, en faisant émerger les différents cercles littéraires qu'il côtoie, on fait de lui un individu intégré dans le milieu et non plus un poète isolé par un dédain superbe pour ses contemporains insensibles à son génie. La mise en vente de ses *Chants de Maldoror* ayant été refusée par l'éditeur, Ducasse en envoya quelques exemplaires à ses amis, mais aussi à quelques critiques susceptibles d'en parler. En se fondant sur la biographie du poète, on peut compter entre vingt et trente relations que le poète a entretenues. Jean-Jacques Lefrère analyse ces fréquentations :

Les contacts que Ducasse a pu avoir avec des Parisiens comme Thalès Bernard ou Louise Bader furent-ils seulement épistolaires ? [...] Ducasse a beau affirmer dans une lettre à son banquier qu'il est chez lui « à toute heure du jour », il s'agit sans doute d'une information rassurante destinée à un correspondant de son père et propre à confirmer au Chancelier que son rejeton travaillait et ne se dissipait pas dans le quartier animé de la capitale où il vivait. Pour peu qu'on autorise Isidore Ducasse à sortir de temps à autre de chez lui et qu'on lui permette de rendre visite à des personnes avec lesquelles il est établi qu'il fut en contact, comme Sircos, Damé, Bernard, Louise Bader, on cristallise un ensemble d'indices qui indiquent que l'auteur de *Maldoror* n'a pas été un homme de lettres perpétuellement confiné dans sa chambre meublée de la rue Vivienne ou de la rue du Faubourg-Montmartre²⁸⁸.

À ces relations il faut ajouter François Ducasse, qui avait probablement un droit de regard sur la manière dont son argent était utilisé. Il n'est pas certain que chacun de ces contacts reçut le *Chant premier*, les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* : les amitiés se font et se défont, et peut-être la vingtaine d'exemplaires distribués n'a-t-elle pas toujours été destinée aux mêmes personnes. Malgré toutes les lacunes qui subsistent dans notre connaissance de la vie du poète, la reconstitution de son réseau social met en évidence l'intégration d'Isidore Ducasse dans un milieu littéraire spécifique, celui des petites revues philosophiques parisiennes. Que le poète soit resté à la marge de ce microcosme est un fait, mais ceci doit être interprété avec prudence : peut-être était-ce par mépris pour les professions journalistiques, ou par timidité de sa part. Sa carrière fut un échec parce que ses choix, tant esthétiques que relationnels, n'allaient pas dans le sens que semblait prendre l'évolution littéraire ; mais sa mort prématurée vint interrompre brutalement une intégration en cours qui aurait pu couronner de succès les ambitions de l'auteur. L'échec de Ducasse est relatif : il est mort alors qu'il travaillait activement et qu'il essayait encore de trouver sa place dans le Paris littéraire de son temps. Peu de ses premiers lecteurs se prononcèrent sur les publications de Ducasse. Comme le note

²⁸⁸ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 589.

Patrick Besnier, « un livre non diffusé ne pouvait guère trouver d'écho que dans ces revues très spécialisées. Mais on voit que dès l'origine Ducasse a eu des lecteurs, évidemment déconcertés, mais attentifs²⁸⁹. »

La structure du champ littéraire

Depuis que Pierre Bourdieu a développé le concept de « champ littéraire²⁹⁰ », de nombreuses études se sont intéressées à son fonctionnement et à ses mécanismes, en particulier dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Parue avant l'étude de Bourdieu, celle de Luc Badesco portant sur *La Génération poétique de 1860*²⁹¹ fait le portrait de la génération des auteurs du Parnasse, tout en redéfinissant le contexte culturel et philosophique duquel elle émerge. Badesco rappelle comment les auteurs qui allaient contribuer au *Parnasse contemporain* se trouvaient dans un milieu littéraire encore majoritairement dominé par les auteurs romantiques. La nouvelle génération s'était positionnée contre un certain romantisme, celui de l'épanchement lyrique et de l'exaltation du moi ; et elle se livrait à la critique de Musset pour prôner, dans la lignée des *Émaux et camées* de Théophile Gautier, la retenue et l'impassibilité. Luc Badesco étudie dans son ouvrage la génération de 1860 : d'un côté les progressistes du Quartier latin, poètes sociaux disciples de Hugo, de l'autre les fantaisistes de la Rive droite, publiant dans de petites revues, comme la *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès qui paraît en 1861. À partir de 1863, les groupes se réunissent autour de la *Revue nouvelle* et de la *Nouvelle Revue de Paris*, puis de *L'Art*, mus par une même conception de la poésie qui aboutira à la publication du premier *Parnasse contemporain*. L'étude de Luc Badesco s'arrête en 1866, soit deux ans avant les premières publications de Ducasse.

Disciple de Pierre Bourdieu, Rémy Ponton a rédigé sous sa direction une thèse intitulée *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*²⁹², dans laquelle il définit les acteurs de ce champ. À partir d'un relevé de six cents hommes de lettres, parmi lesquels se trouvent probablement plusieurs des lundistes que visait Ducasse, il se livre à des études statistiques qui permettent de mettre en lumière les différences de statut des écrivains. Si la poésie occupe toujours la place la plus noble dans la hiérarchie des genres littéraires, elle rapporte peu : les tirages des recueils poétiques dépassent rarement les trois cents exemplaires pour un auteur reconnu, et les revues de l'avant-garde poétique

²⁸⁹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, édition établie par Patrick Besnier, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 367.

²⁹⁰ En particulier dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

²⁹¹ Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, deux tomes, 1427 p.

²⁹² Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, thèse inédite sous la direction de Pierre Bourdieu, 1977, 315 f.

telles que *Le Mercure de France* dans la dernière décennie du siècle ne comptent que trois mille lecteurs en 1905. En comparaison, la production romanesque connaît un essor remarquable après 1860. Avec l'apparition des volumes à deux francs chez Calmann-Lévy, Charpentier et Hachette, le roman se diffuse et les tirages atteignent 2 500 à 3 000 exemplaires. En 1905, les plus gros succès de Zola ont été vendus à plus de 200 000 exemplaires, chiffre colossal lorsque l'on se rappelle la boutade d'Alphonse Lemerre : « Un volume de vers, quand on en vend par an soixante exemplaires, c'est une bonne vente²⁹³. » La poésie n'attire pas le grand public et n'est lue que par un public de spécialistes et d'amateurs, souvent les écrivains eux-mêmes. On comprend dans ces conditions le succès du mythe de la Bohème, qui trouve une nouvelle fortune à l'heure où la littérature s'industrialise, ou celui de l'artiste maudit : pour la grande majorité des poètes, la bataille pour accéder à une reconnaissance dans le champ littéraire est un enjeu vital. Les romanciers prospèrent : selon les chiffres avancés par Marcel Prévost, en 1905, une quinzaine de romanciers gagnent plus de 50 000 francs par an et quatre ou cinq gagnent près de 100 000 francs²⁹⁴. Certains sont polygraphes, ils s'adonnent également à des activités de journaliste ou de chroniqueur, tandis que d'autres s'assurent, par la pratique du feuilleton, un salaire régulier et confortable.

Le roman, genre encore méprisé quelques décennies plus tôt, est parfois synonyme de compromission : ainsi le succès de Paul Bourget, qui met au goût du jour le roman psychologique, lui vaut un succès indéniable en même temps qu'il attire sur lui le mépris d'une partie des écrivains. Mais cette hiérarchie des genres se bouscule et le roman est en train de conquérir sa place, comme en témoigne l'élection de romanciers à l'Académie française. Quant aux poètes, certains Parnassiens sont couronnés de succès, comme leur mentor Leconte de Lisle ou les poètes plus jeunes Sully Prudhomme et François Coppée, mais d'autres se détournent, dans les années 1880, de la poésie pour se consacrer au roman. Le théâtre connaît également une période faste sous le Second Empire avec le succès des pièces de boulevard, et le succès du vaudeville ne se démentira pas jusqu'à la Belle Époque. Un triomphe sur les planches peut rapporter jusqu'à 180 000 francs par an²⁹⁵. Mais le théâtre d'avant-garde et notamment le théâtre symboliste n'apporte que rarement l'aisance matérielle. La société bourgeoise qui se met en place au XIX^e siècle est peu sensible aux préoccupations des littérateurs, et ses goûts sont rarement compatibles avec les valeurs esthétiques et morales de ces derniers. Aussi l'opposition des artistes de la Bohème au bourgeois, qui se renforce après 1850, naît-elle avant tout de cette incompatibilité et d'un mépris réciproque : les poètes dédaignent le grand

²⁹³ Propos rapporté par Paul Léautaud dans son *Journal littéraire*, t. I, Paris, Mercure de France, 1954, p. 284.

²⁹⁴ Marcel Prévost, « Les Gros Tirages littéraires », *Je sais tout*, 2^e année, 1^{er} semestre, 1905, p. 273-282.

²⁹⁵ Rémy Ponton, *op. cit.*, p. 54-58.

public qui les ignore et ne les comprend pas, et ils se renferment sur eux-mêmes pour établir un champ littéraire autonome qui fonctionne en milieu fermé. Ainsi, comme l'écrit Bourdieu,

il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde « bourgeois » qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante de la production culturelle²⁹⁶.

La notion de champ désigne pour Bourdieu un réseau qui structure un domaine de l'activité humaine : comme il y a un champ politique et un champ scientifique, il y a un champ artistique et littéraire. Les acteurs de ce réseau constituent le « milieu » littéraire et occupent des positions diverses, allant de la marginalité qui condamne à l'isolement à la centralité la plus manifeste. Le champ littéraire a la particularité de fixer lui-même ses normes et ses valeurs, faisant ainsi abstraction des logiques économiques et commerciales pour lui substituer d'autres critères d'évaluation des œuvres. Mais il est aussi habité par des conflits entre ses acteurs, qui renégocient constamment ces critères : des luttes surviennent entre différentes factions qui se partagent ce que Joseph Maguire a appelé les « zones de prestige²⁹⁷. » Ainsi en est-il du conflit entre les institutions littéraires, qui ont pour vocation de consacrer un auteur et de le faire entrer dans le patrimoine, et les avant-gardes. Le symbolisme peinera lui aussi à obtenir la reconnaissance officielle : mis à part Henri de Régnier, il faudra attendre 1925 et l'élection de Paul Valéry pour voir le dernier grand mouvement littéraire du siècle représenté à l'Académie.

Gisèle Sapiro pense que les choix esthétiques sont souvent liés à la position occupée dans le champ littéraire²⁹⁸. Les écrivains reconnus, étant parvenus à occuper une position dominante, peuvent imposer leur conception de la littérature, tandis que les arrivants doivent composer avec un milieu préexistant en se positionnant sur des questions esthétiques au centre de la réflexion littéraire. Il y a donc souvent une opposition assez nette entre les écrivains établis, qui cherchent à maintenir l'état des choses et qui ont parfois intégré les institutions, et les nouveaux venus, qui cherchent à opérer un renversement – comme on le voit dans le vocabulaire militaire employé par les avant-gardes, il s'agit bel et bien de prendre le pouvoir et de déposséder les aînés de leur légitimité. Ce constat se manifeste à la fois dans les œuvres et dans les discours critiques qu'ils livrent à travers les revues. Comme l'écrit Gisèle Sapiro, « plus le critique occupe une position dominante, plus il tend à adopter un discours académique euphémisé et dépolitisé – dans la forme – selon les règles de convenance du débat

²⁹⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 103.

²⁹⁷ Joseph Maguire, « Power and Global Sport : Zones of Prestige, Emulation and Resistance », in *Sociology Today : Social Transformations in a Globalizing World*, études réunies par Arnaud Sales, Londres, Sage, 2012, p. 339-357.

²⁹⁸ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2014, 128 p.

intellectuel. À l'inverse, plus il occupe une position dominée, plus son discours tend à se politiser et à dénoncer le conformisme et l'académisme des points de vue dominants²⁹⁹. »

Le champ littéraire est d'abord un lieu d'affrontement et de rapports de force. Qu'il s'agisse pour un auteur ou pour une génération de s'imposer et d'obtenir la reconnaissance du public et l'estime de ses pairs, ou bien tout simplement d'exister en s'inscrivant dans les préoccupations de son époque, la vie littéraire implique un dialogue avec les autres qui force l'artiste créateur à abandonner sa tour d'ivoire pour intégrer un microcosme structuré et obéissant à des lois. Toute entrée dans la vie littéraire implique donc des choix stratégiques et des prises de position : le « champ littéraire » est une notion qui aura permis de substituer à la succession chronologique des écoles et des mouvements une vision plus complexe où les chapelles rivales cohabitent et dialoguent dans un réseau plus complexe mais aussi plus riche.

Rivalités et postures littéraires

S'intéressant plus largement aux réseaux d'intellectuels à travers le temps et l'espace, le sociologue américain Randall Collins insiste sur les liens qui unissent créativité et rivalité³⁰⁰. En effet, le monde intellectuel est une sorte de réseau très dense où tout individu est relié aux autres à des degrés divers. Les positions des acteurs ne sont évidemment pas toutes similaires : on trouve des individus en position de centralité, les intellectuels éminents, et d'autres marginalisés et possédant peu de ressources. Un écrivain comme Victor Hugo, malgré son éloignement géographique, exerce une influence considérable sur l'ensemble du champ littéraire : on l'écoute, il dispose de nombreux contacts et il a le pouvoir d'imposer sa volonté aux éditeurs et aux autres acteurs. Quand un individu a en outre des relations en dehors du champ, par exemple dans le champ politique, il dispose alors d'atouts considérables, mais qui ne lui seront d'aucune utilité s'il ne répond pas également aux critères littéraires qui confèrent la valeur reconnue par ses pairs. Quant aux marginaux, dont Ducasse fait partie, les seuls liens qu'ils ont tissés ne leur sont d'aucun secours pour rompre leur isolement. Les artistes gravitent autour des pôles magnétiques que constituent les auteurs éminents, espérant pouvoir entrer à leur tour dans la zone de prestige. Plusieurs stratégies sont possibles, parmi lesquelles celle de l'épigone, qui se veut continuateur, et celle du dissident, qui rompt avec le maître et la tradition.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰⁰ Randall Collins, *The Sociology of Philosophies : A Global Theory of Intellectual Changes*, Cambridge [Massachusetts], Belknap Press of Harvard University Press, 1998, 1098 p.

Mais Randall Collins affirme que le champ littéraire est régi par une « loi des petits nombres » : lorsqu'une idée nouvelle émerge dans le monde intellectuel, les acteurs se positionnent aussitôt et émergent très vite des factions rivales et concurrentes qui viennent contester l'apport et le bouleversement produit. Dans son étude sur l'histoire des intellectuels, Collins ne dénombre généralement que cinq à six positions rivales simultanées. Au-delà de ce chiffre, certaines des écoles s'éteignent d'elles-mêmes à défaut de pouvoir réellement faire entendre leur voix. Quand trop d'écoles coexistent, c'est le signe qu'aucune d'elles ne parvient à convaincre et à emporter l'adhésion. L'émulation se perd alors dans des querelles stériles et les esthétiques s'essoufflent d'elles-mêmes sans avoir fait fortune. Ainsi, le champ intellectuel est limité et il n'y a pas suffisamment de place pour que tout le monde puisse être au centre de l'attention, ce qui fait de lui un domaine particulièrement soumis à la compétition et aux rivalités. Cela a néanmoins un effet positif : la contestation permet le débat, qui permet à la créativité de s'épanouir davantage parce que chacun doit sans cesse réajuster sa position. Les conflits rythment donc la vie intellectuelle car chaque artiste a une foi totale en son art et l'intime conviction d'avoir atteint une forme de vérité.

C'est dans ce champ où se jouent des luttes perpétuelles que le jeune écrivain doit s'imposer à son tour en s'inscrivant comme l'héritier d'une tradition littéraire mais aussi comme un novateur que l'on distinguera de ses concurrents. Bourdieu qualifie le champ littéraire d'« espace des possibles³⁰¹ », ou encore de « champ de possibilités stratégiques³⁰² » : c'est qu'en effet, pour atteindre le but qu'il s'est fixé, l'écrivain doit adopter une posture et faire des choix qui l'inscriront précisément dans une filiation identifiable par l'ensemble du champ littéraire. Insistant sur l'aspect polysémique de la notion d'auteur, à la fois l'inscripteur – celui qui parle dans le texte –, l'auteur dont le pseudonyme apparaît sur la couverture et le sujet réel – Isidore Ducasse par exemple –, Dominique Maingueneau invitait à reconsidérer la notion d'*ethos* dans toute sa complexité³⁰³. À sa suite, Jérôme Meizoz s'est particulièrement intéressé à la question de ce qu'il appelle la posture littéraire³⁰⁴ : les écrivains se forgent une image et une personnalité publique pour se représenter et se présenter à autrui, se poser en auteur et ainsi prendre place dans le champ littéraire en étant reconnu comme écrivain à part entière.

Pour Jérôme Meizoz, cette construction d'une *persona*, mise en scène de soi, articule le singulier et le collectif et se manifeste dans le discours littéraire – journaux intimes, correspondances ou encore entretiens. La posture est un élément de l'*ethos* de l'écrivain et Meizoz la définit comme

³⁰¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 237.

³⁰² *Ibid.*, p. 278-279.

³⁰³ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

³⁰⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p. ; *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, 282 p.

« la manière singulière d’occuper une position dans le champ littéraire³⁰⁵ » : l’auteur construit une image de lui-même qu’il livre au public pour être caractérisé comme poète, comme romancier régionaliste ou encore comme auteur de comédies de boulevard. Le regard d’autrui est important dans le processus de légitimation : se poser en auteur permettra d’être reconnu comme tel. Il ne s’agit pas toujours d’une pose ou d’un artifice conscient, mais la posture révèle les choix esthétiques, les stratégies littéraires, l’inscription dans un champ qui existait préalablement et la manière dont on l’occupe. Il peut s’agir d’une conduite, particulièrement chez les auteurs médiatiques qui vivent du scandale que suscite leur personnage et qui contrôlent minutieusement leur image, mais c’est, plus encore, un discours sur l’œuvre littéraire qui éclaire sur la poétique de l’auteur et correspond à une conception primordiale de la littérature.

Il y a des postures d’écrivain qui relèvent de types parfois déjà figés au moment où un auteur s’en empare : le dandy, le poète maudit, le poète de cour... L’auteur qui entre en lice doit se positionner par rapport à ces différentes figures reconnues et les renouveler ou les contester. Nathalie Heinich s’est beaucoup intéressée aux modalités du statut d’écrivain. Dans *L’Élite artiste*³⁰⁶, elle montre comment le XIX^e siècle s’intéresse, à partir de la publication en 1831 du *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac, à la représentation de l’artiste. Du génie de l’artiste inspiré et incompris au mythe des communautés d’artistes, des Jeunes-France à la Bohème, les écrivains ne cessent de représenter leur condition et les questions qui les préoccupent : les sacrifices que l’art exige, l’opposition entre la prospérité ou la postérité, la tension entre singularité et marginalité ou, au contraire, l’appartenance à un groupe, le divorce entre l’artiste et la société, les rapports entre folie et création et la souffrance du créateur nécessaire, selon la conception romantique, à la genèse d’une grande œuvre. Nathalie Heinich recense un certain nombre de figures de l’écrivain qui correspondent à autant de conceptions du métier³⁰⁷ : l’écrivain de la Bohème, voué à la marginalité et à la pauvreté mais appartenant en même temps à une communauté dont Murger et Champfleury ont fourni les descriptions, l’écrivain-journaliste ou l’écrivain de roman-feuilleton, qui choisit un mode de production lucratif pour vivre en renonçant parfois à ses idéaux, l’écrivain qui sacrifie tout à sa vocation, convaincu de son génie, l’écrivain mondain, l’artiste maudit au destin tragique, victime d’un sort injuste mais que la postérité vient rétablir, le dandy, qui transpose son art jusque dans sa vie...

Toutes ces postures sont au départ non concertées : les premiers dandys ont fait des choix de vie radicaux et marginaux, mais avec le temps, le dandysme devient une posture assumée avec artifice et parfois avec une crédibilité douteuse. Il en va de même pour le poète maudit : même la figure de

³⁰⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*, op. cit., p. 18.

³⁰⁶ Nathalie Heinich, *L’Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

³⁰⁷ Voir notamment son ouvrage *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 368 p.

l'artiste fou a pu devenir une mode et une posture, et tous ceux qui l'ont reproduite n'ont pas toujours eu le destin tragique d'un Van Gogh. De même, il faut se méfier de l'artiste pauvre : Isidore Ducasse n'hésite pas à se présenter sans le sou à Victor Hugo, alors qu'il n'en est rien. Ce demi-mensonge vise peut-être à cacher que financièrement, le poète est encore sous la dépendance de son père, mais les dépenses engagées dans la publication de ses œuvres montrent qu'il est loin d'être dans la précarité.

Le choix d'une posture dépend de la personnalité de l'écrivain, mais aussi du contexte et du milieu social dans lequel il évolue. Sa personnalité, ses idées et ses ambitions le mèneront vers le type de l'écrivain bohème ou au contraire celui du feuilletoniste. Il importe donc de prendre en compte les stratégies de l'auteur ou ce qu'Alain Viala a appelé sa trajectoire dans l'espace sociétal³⁰⁸. De l'auteur occasionnel et amateur, qui publie un traité dans sa vie mais n'a aucune prétention à investir le champ littéraire, à celui qui fait vœu de vivre de sa plume et revendique un choix vocationnel, il y a un investissement et des enjeux différents. L'amateur a souvent une autre source de revenu et n'écrit pas pour gagner sa vie, tandis que l'écrivain professionnel fait le choix d'une vie incertaine, où le succès n'est pas garanti, et il devra donc adopter une véritable stratégie.

Alain Viala distingue deux grands types de carrières. Le premier est fondé sur le travail, le mérite et une formation classique : ce sont les écrivains issus des institutions et destinés à y entrer, qui respectent les normes et le fonctionnement du système dans lequel ils sont parfaitement intégrés. Par un travail patient, studieux, lent mais solide, ils se destinent à devenir des représentants de la vie littéraire en gagnant progressivement la reconnaissance des instances, puis du public. Ils sont souvent les disciples d'auteurs reconnus qui les prennent sous leur protection, souvent des Académiciens. À côté de leur œuvre littéraire, ils sont aussi poéticiens et critiques et réfléchissent à la reconnaissance de la profession. En suivant le *cursus honorum*, ils deviendront un jour des hommes de lettres et connaîtront aussi une promotion sociale qui pourra les mener à coopérer avec les sphères politiques et à accepter de hauts postes à responsabilités. L'autre type de carrière repose sur le coup d'éclat : ce sont les écrivains qui entrent avec fulgurance et fracas dans le champ littéraire en s'imposant par leur audace et par le scandale. Ces écrivains vont d'abord être reconnus par leurs pairs ou par le public, et auront parfois à se battre pour obtenir la consécration des instances. Leur carrière est plus spectaculaire, mais également plus fragile et plus souvent éphémère : si leur esthétique, originale, séduit dans un premier temps, elle doit aussi savoir s'imposer durablement. Puisque ces auteurs ne jouent pas le jeu littéraire et cherchent à en contourner les règles, ils doivent réussir à faire en sorte que leurs innovations deviennent la norme de demain, afin de prouver que leur entrée fracassante n'était pas vaine et qu'ils n'ont pas usurpé leur place. S'ils parviennent à gagner la reconnaissance,

³⁰⁸ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985, p. 178.

ils intégreront souvent les institutions en se faisant reconnaître comme les spécialistes de leur domaine. Isidore Ducasse était un écrivain de ce type : il espérait visiblement que son œuvre fasse scandale et le révèle au public.

Randall Collins, en s'intéressant à la dimension compétitive du monde intellectuel et aux mécanismes de rivalité³⁰⁹, distingue également deux façons d'être reconnu, assez similaires à celles présentées par Alain Viala : par des idées nouvelles – il s'agit des auteurs d'avant-garde, qui font irruption dans un milieu qu'ils entendent révolutionner – ou par des idées importantes – il s'agirait plutôt des auteurs plus classiques, qui reviennent à des valeurs essentielles qu'ils maintiennent et réaffirment. Mais pour que l'idée nouvelle soit pertinente, il faut qu'elle s'inscrive dans les préoccupations des contemporains et qu'elle apporte une réponse à des attentes. Pour accéder à la notoriété, le jeune écrivain pourra choisir de créer une polémique en contestant l'autorité d'un auteur établi, ou au contraire se placer dans la lignée d'un mentor qu'il s'est choisi. Collins considère qu'un intellectuel devient éminent dès lors qu'il est cité et qu'il influence les autres, même s'il s'agit de réactions de rejet ou de désapprobation. L'auteur se construit donc une posture par choix idéologique : il forge son image et la maintient ou l'infléchit selon ses objectifs et ses ambitions. Sur la scène du monde littéraire, il joue un rôle, se donne en représentation et adapte ses masques à son environnement. L'enjeu n'est pas négligeable : il s'agit de se donner une crédibilité, une prestance en tant qu'écrivain pour légitimer la prise de parole et la prétention que l'on a à prendre place dans le champ littéraire. Jérôme Meizoz rappelle que la posture diffère de l'*ethos*, qui est restreint au discours, parce qu'elle dicte aussi les conduites sociales et les comportements.

Posture et trajectoire d'Isidore Ducasse

Pour comprendre les stratégies d'Isidore Ducasse, la notion de posture constitue un bon point de départ. Nous disposons de peu de documents nous permettant de comprendre comment il se présente à ses éditeurs et à ses contemporains, et le témoignage de Lacroix recueilli par Léon Genonceaux n'est guère plus éclairant : Ducasse y apparaît trop discret pour que l'on puisse saisir la *persona* qu'il pourrait avoir endossée. Sa correspondance et son œuvre, en revanche, peuvent nous donner une idée de la manière dont il se représente. *Les Chants de Maldoror* sont marqués par une forte présence du moi, qui s'exprime avec impudeur sur un mode lyrique et épique de plus en plus parodique. Cette première personne du singulier renvoie parfois à Maldoror, parfois au poète « qui

³⁰⁹ Randall Collins, « The Creativity of Intellectual Networks and the Struggle over Attention Space », in *Knowledge, Communication and Creativity*, études réunies par Arnaud Sales, Londres, Sage, 2007, p. 156-166.

ne fait encore qu'essayer sa lyre³¹⁰ », le plus souvent à un aède dont l'identité n'est pas clairement définie et change parfois en cours de strophe. Au début de son œuvre, quand il publie son *Chant premier* séparément, Ducasse se pose donc volontiers en poète romantique : ces premières strophes sont fortement imprégnées de l'influence de Byron et de Lamartine. Il n'y a pas encore de mise à distance critique par l'ironie ou la bouffonnerie, comme ce sera le cas dans la suite des *Chants*. Celui qui signera plus tard son volume du pseudonyme de « comte de Lautréamont », qu'il l'ait choisi ou non, se donne volontiers des airs aristocratiques.

Dans sa correspondance, il se montre hautain avec les personnes avec qui il traite, en particulier lorsqu'il s'agit de considérations matérielles. Il dédaigne les codes de sociabilité et expédie souvent la formule de politesse avec dédain : « Agréez, Monsieur, mes salutations empressées³¹¹ », « T.A.V.³¹² », ou encore, à Auguste Poulet-Malassis, « J'ai l'honneur etc³¹³ ». Il n'hésite pas non plus à donner des ordres, y compris à l'éditeur de Baudelaire à qui il écrit avec fermeté et sans souci de mettre les formes : « Quand vous m'enverrez les exemplaires, vous m'en ferez parvenir 20, ils suffiront³¹⁴. » Avec un orgueil assumé, il se présente à son banquier, vis-à-vis de qui il se montre parfois désagréable, comme « un monsieur qui vient habiter la capitale³¹⁵ » et en écrivant à Victor Hugo, il n'hésite pas à se vieillir en prétendant désirer lui rendre visite « depuis dix ans³¹⁶. » Il le fait également dans son œuvre, où il se place parfois, dès le *Chant premier*, dans la posture d'un homme plein d'expérience : « J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leur semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens³¹⁷. » Cette posture du moraliste sera celle qu'il prendra vers la fin de sa courte vie, en écrivant les *Poésies*.

À ses débuts, Ducasse se considère volontiers comme un chantre du romantisme. Lorsqu'il présente son livre à Poulet-Malassis, il écrit : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiévickz [sic], Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc³¹⁸. » Il ajoute avoir « naturellement [...] exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède³¹⁹. » Ces lignes, datées d'octobre 1869, révèlent que Ducasse, parvenu au terme de ses *Chants*, a pris ses distances avec le romantisme qu'il semblait chanter avec conviction un an plus tôt. Désormais, il range Victor

³¹⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 86.

³¹¹ *Ibid.*, p. 269.

³¹² *Ibid.*, p. 272 et 273. « T.A.V. » est l'abréviation pour « Tout à vous ».

³¹³ *Ibid.*, p. 273.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 270.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 504.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 270.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

³¹⁹ *Ibid.*

Hugo dans « l'ancienne école », dont presque tous les représentants sont morts. Après l'épigone de Byron, Ducasse se fait plus critique et se présente plus volontiers en épigone de Baudelaire – on aura reconnu, dans le projet qu'il esquisse à Poulet-Malassis, les arguments que l'auteur des *Fleurs du mal* avait avancés à son procès. Ducasse se révèle assez cynique quant à sa pratique de la poésie et explique très clairement qu'il a cherché à « faire du nouveau » : ce n'est que de la sorte qu'il pourra en effet trouver sa place dans le champ littéraire, en se présentant comme un héritier de Baudelaire et des romantiques, mais un héritier original et qui pousse la peinture du mal à ses dernières extrémités.

Ducasse a-t-il vraiment cherché à sonner le glas du romantisme et, comme on l'a trop souvent affirmé, à « dynamiter³²⁰ » la littérature ? Il court-circuite avec cynisme et ironie ses propres strophes, comme le montre l'invasion de parenthèses sarcastiques dans les derniers chants³²¹ qui viennent discréditer le propos de l'aède. Au début du Chant VI, l'auteur change soudainement de tactique et ce passage témoigne d'une perte de foi en l'idéal romantique qu'il défendait jusqu'alors, et dont il se défait désormais : en se dévêtant des oripeaux de l'aède pour endosser le costume du feuilletoniste, Ducasse fait choir de son piédestal la poésie, placée au sommet de la hiérarchie des genres, pour l'abâtardir avec le genre déconsidéré de la littérature des journaux : c'est la reléguer au rang d'une littérature impure et commerciale et confondre la vocation sacrée du poète avec celle du polygraphe mercantile payé à la ligne. On assiste à un changement de posture qu'accompagne un nouveau discours : « Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptées par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman³²² ! » Si l'on en croit Ducasse à l'ouverture de ce chant sixième, d'autres petits romans du même type auraient dû suivre : il a donc, un temps, adopté la posture d'un romancier-feuilletoniste avant de l'abandonner à son tour.

Peu après avoir achevé ses *Chants de Maldoror*, Ducasse se renouvelle et change une nouvelle fois de *persona*. Il ne nous est pas possible de dire si c'est l'échec de la publication de son volume qui l'a poussé à se reconvertir dans un autre genre ou si cette évolution est concertée et fait partie d'un projet plus global, comme l'affirme Michel Pierssens dans son *Éthique à Maldoror*³²³. Quoi qu'il en soit, le dernier visage de Ducasse est celui d'un moraliste revenu vers le Bien et les valeurs morales qu'il n'aura de cesse de marteler sur un ton parfois proche du pamphlet. Sa correspondance

³²⁰ C'est Julien Gracq qui qualifie Lautréamont de « dynamiteur archangélique » dans « Lautréamont toujours », préface à Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et œuvres complètes*, avec un essai de Julien Gracq, Paris, La Jeune Parque, coll. « Le Cheval parlant », 1947, 288 p. ; recueilli dans l'édition de Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.* p. 471-489.

³²¹ Le rôle de ces parenthèses a notamment été étudié dans Rym Abdelack, *Le Travail de la parenthèse dans « Les Chants de Maldoror »*, Tunis, Sud Éditions, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 143 p.

³²² Lautréamont, *op. cit.*, p. 229.

³²³ Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 213 p. La thèse de l'auteur est qu'Isidore Ducasse n'a eu qu'un seul objectif, au cours de son œuvre, à savoir ramener le lecteur vers le Bien et la morale. Ses différentes postures ne sont ainsi que des changements de méthode et non pas d'intention.

à Auguste Poulet-Malassis explique très clairement son projet : « Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir ; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc., etc.)³²⁴. » Dans une lettre à son banquier Joseph Darasse, le 12 mars 1870, il revient sur l'échec des *Chants de Maldoror* : « Cela me fit ouvrir les yeux. [...] Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que *l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR*³²⁵. » Que Ducasse ait été sincère lorsqu'il exposait son projet ou qu'il agisse dans un but qu'il se garde d'exposer au banquier de son père en cachant ses véritables motivations, il se présente désormais sous un nouveau visage radicalement opposé à celui de ses débuts.

La trajectoire d'Isidore Ducasse a été brisée alors qu'il avait peut-être d'autres projets encore. Et si, comme le suggérait Philippe Soupault, les *Poésies* n'avaient été que la préface à une œuvre future³²⁶, peut-être aurions-nous assisté à une nouvelle métamorphose de l'écrivain. Le succès ne venant pas, le jeune homme a essayé plusieurs postures en espérant trouver celle qui lui permettrait de se faire reconnaître de ses pairs et du public. Ce souci de la notoriété apparaît en effet assez nettement dans les lettres, et il n'est pas impossible que les multiples volte-face de Ducasse s'expliquent par son opportunisme : le poète aurait cherché dans le champ littéraire une place qui lui conférerait le succès et la reconnaissance. À Poulet-Malassis, Ducasse, qui attend le succès, écrit :

Vendez, je ne vous en empêche pas : que faut-il que je fasse pour cela ? Faites vos conditions. Ce que je voudrais, c'est que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes. [...] Je vous en serai reconnaissant, parce que si la critique en disait du bien, je pourrais dans les éditions suivantes retrancher quelques pièces, trop puissantes. Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul³²⁷.

On le voit s'intéresser d'assez près à la vente de son ouvrage, notamment dans sa lettre du 27 octobre où il aborde clairement les conditions de vente de Lacroix. À la fin de cette lettre, il ajoute au sujet de la consécration : « C'est une affaire de temps³²⁸. »

On peut légitimement se demander jusqu'où Ducasse est prêt à se renier pour se faire connaître, lui qui accepte de retrancher les pièces sensibles de son œuvre et se propose de les corriger en les renversant pour leur faire dire le contraire³²⁹. Dans sa lettre à Joseph Darasse du 12 mars 1870, il écrit encore, après avoir décrit ses *Chants de Maldoror* comme un livre « terrible » aux « couleurs trop amères » : « L'édition avait coûté 1 200 f., dont j'avais déjà fourni 400 f. Mais, le tout est tombé

³²⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 274.

³²⁵ *Ibid.*, p. 275.

³²⁶ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, Paris, La Sirène, 1922, 125 p.

³²⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 271-272.

³²⁸ *Ibid.*, p. 273.

³²⁹ *Ibid.*, p. 274. Il corrige aussi quelques grands auteurs établis, peut-être dans l'espoir de créer la polémique.

dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux³³⁰. » Sa conversion serait motivée autant par des considérations financières que par une solide conviction. « Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive ; et par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter [...]. Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode [...]³³¹. »

Michel Pierssens souligne que Ducasse ne s'est jamais tout à fait contredit : il n'a peut-être pas changé le contenu de ses propos mais seulement la manière de les transmettre³³². Ainsi, dans les *Chants de Maldoror*, il aurait, à la manière de Baudelaire, fait la peinture du Mal pour en dégoûter le lecteur et le ramener vers le Bien, d'où la présence de l'ironie, des excès et du mauvais goût, tandis que dans les *Poésies*, la défense du Bien serait à prendre au premier degré comme le propos d'un auteur qui rejette toute contestation des valeurs fondamentales, trop souvent mises en doute par le cynisme ambiant de son époque. Quoiqu'il en soit, le problème des intentions de Ducasse ne saurait être résolu en l'absence de nouveaux documents biographiques et l'ambiguïté demeure. Cette ambiguïté tient en partie aux différentes postures, successives mais contradictoires, adoptées par le poète, et par sa trajectoire déroutante. Entre 1868 et 1870, Ducasse semble se chercher en tant qu'écrivain : les multiples changements dans la forme et dans la méthode révèlent que l'auteur hésite encore et n'a pas choisi la place qu'il va occuper dans le champ littéraire.

Posture auctoriale et représentation sociale

La posture d'un auteur n'est pas toujours bien comprise. Isidore Ducasse semble avoir été l'objet d'un contresens magistral lorsque les surréalistes ont fait de lui l'incarnation de la révolte en littérature : l'auteur des *Poésies* affirme n'avoir jamais cherché qu'à célébrer l'ordre et le devoir. Si cette déclaration est vraie et si on laisse de côté les aspects subversifs et provocateurs des *Chants de Maldoror*, comment expliquer que les lecteurs aient pu faire dire à une œuvre le contraire de son propos ? Brève et inachevée, l'œuvre de Ducasse laisse planer le doute sur la manière dont elle doit être lue. L'auteur, n'ayant pas réussi à faire entendre sa voix, n'a pas expliqué clairement son projet à ses contemporains, si ce n'est dans les quelques lettres qui nous sont parvenues. Il y a donc un écart très net entre les choix conscients du poète, ses stratégies assumées, et la façon dont l'œuvre a été

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*, p. 274.

³³² Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, *op. cit.*

reçue par ses lecteurs successifs. Le sujet ayant disparu en ne laissant que de maigres traces, il ne reste qu'un objet à interpréter, souvent qualifié d'étrange et suscitant la perplexité.

S'intéresser à la réception d'une œuvre, à ses lectures et à ses déformations, c'est d'abord s'intéresser à l'histoire des représentations. Au-delà du sens donné par l'auteur à son œuvre, le livre est parfois le réceptacle des fantasmes et des préoccupations des époques qu'il traverse. Pierre Mannoni définit les représentations sociales comme « le prisme par lequel notre pensée appréhende le monde³³³. » En ce sens, la représentation se soucie peu de la vérité et peut être construite sur une vision erronée. Il s'agit d'un phénomène collectif et empirique : même lorsqu'un critique isolé s'intéresse à la plaquette que lui a envoyée Ducasse, son discours s'inscrit dans ce que Marc Angenot appelle le discours social de son temps³³⁴, c'est-à-dire qu'il est étroitement lié au contexte de sa production. La représentation sociale puise dans un fonds commun : on rattache l'œuvre à ce que l'on connaît, on l'interprète à partir des archétypes que sont la posture de l'auteur, le ton de l'œuvre, le style, les thèmes... Il y a donc une grande part de subjectivité dans la manière dont se construit la représentation sociale avant de se diffuser : c'est une représentation mentale, c'est-à-dire une élaboration par l'esprit d'un individu à partir de ce qu'il a perçu. Pour appréhender l'objet nouveau, l'homme possède des représentations types dont certaines sont culturelles, implantées dans le milieu où il évolue, et partagées. Il saisit quelques images préexistantes qui lui permettront, par analogie, de constituer un récit afin de donner du sens. Le postulat de départ est donc une impression personnelle, qui va être érigée en un mode de lecture recevable aux yeux des autres. Il s'agit en particulier de combler les vides du récit et de faire en sorte que l'interprétation proposée soit cohérente. Pierre Mannoni insiste sur la charge émotionnelle que ces récits comportent souvent : puisqu'il y a implication personnelle de celui qui les fonde, il y a souvent une visée morale dans la lecture qui est donnée, soit que l'auteur devienne sujet d'admiration, soit qu'il devienne au contraire la victime d'une fatalité injuste.

Une fois l'image mentale constituée, c'est-à-dire l'objet saisi et interprété de manière à pouvoir être livré au jugement d'autrui, le récit se propage au-delà de la sphère individuelle pour devenir une représentation sociale, c'est-à-dire un phénomène partagé et qui permet d'élaborer une interprétation du réel recevable. Cette représentation se construit par les échanges, car c'est le groupe qui valide le récit et lui donne une certaine réalité ou au contraire le remet en cause. Tant que le récit n'est pas partagé, il reste un produit de l'imagination, un fantasme, mais s'il se propage et ne souffre pas de contestation, il acquiert une crédibilité et devient la réalité communément admise. Mais cette

³³³ Pierre Mannoni, *Les Représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 4.

³³⁴ Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p. ; publication en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>.

lecture peut être fausse et pourtant acceptée par la communauté : c'est bien la preuve que la représentation sociale n'est jamais qu'une projection des fantasmes et des attentes du groupe. Dans l'histoire de la réception d'une œuvre, on voit les lectures se succéder en s'invalisant les unes après les autres. Dans l'exemple du mythe de Rimbaud étudié par Étiemble³³⁵, l'aspect polymorphe de la réception de l'œuvre est très net : chaque groupe et chaque génération ont projeté dans l'œuvre du poète ce qu'il souhaitait y trouver, d'où les lectures très contradictoires faisant tour à tour de Rimbaud un poète nationaliste et chrétien pour les vichystes ou au contraire un poète anarchiste refusant la tyrannie pour les résistants.

Pierre Mannoni explique que les représentations sociales reposent souvent sur des clichés et des préjugés et qu'elles sont souvent une vision réductrice du réel, le point de vue dominant dans un groupe³³⁶. Plus la représentation est admise et assimilée, plus elle devient un raccourci de pensée : il n'est plus nécessaire de préciser ce qui la fonde. Elle devient devenu une convention tacite : l'emploi du nom convoque aussitôt dans l'esprit une série d'images et de notions symboliques. Le cliché est efficace parce qu'il emporte l'adhésion en se faisant passer pour une évidence : il sert à se faire comprendre aisément et il est une économie de parole. La vulgarisation de la représentation entérine une lecture des faits qui se passera désormais de remise en question ou d'exactitude. Voilà comment la représentation de Ducasse dans le temps se construira par approximations successives et par un éloignement progressif des faits biographiques : c'est ainsi que naît et s'élabore, au fil des récupérations dont il fera l'objet, le mythe autour de l'œuvre de Lautréamont.

De l'individu au réseau

Pour comprendre le projet d'un auteur, il faut le replacer dans le champ littéraire où il s'inscrit. Depuis la chambre où il écrit, Ducasse est amené à aller au contact de plusieurs acteurs qui permettront à l'œuvre de prendre corps. Dans *Enquête sur les modes d'existence*, le sociologue Bruno Latour propose une autre conception du réseau qui, sans être contradictoire avec les représentations en étoile plus traditionnelles – le sujet au centre et ses contacts autour de lui, comme nous l'avons proposé précédemment pour le réseau de Ducasse –, complète l'analyse et invite à un autre mode de lecture. Le réseau est perçu comme la série d'acteurs que l'on mobilise pour parvenir à produire un résultat : c'est donc une chaîne.

L'essence d'une situation, si l'on peut dire, ce sera [...] la liste des autres êtres par lesquels il convient de passer pour que cette situation dure, se prolonge, se maintienne ou s'étende. Tracer un réseau, c'est donc toujours reconstituer par une épreuve [...] les antécédents et les

³³⁵ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, *op. cit.*

³³⁶ Pierre Mannoni, *op. cit.*, p. 26-29.

conséquents, ou, pour le dire encore sous une autre forme, les précurseurs et les héritiers, les tenants et les aboutissants d'un être. Ou pour parler plus philosophiquement, les *autres* par lesquels on doit passer pour devenir ou demeurer le *même*³³⁷.

On pourrait donc concevoir le réseau qui a permis à Ducasse de se faire publier et s'interroger sur les chaînons manquants. Ainsi, dans la proposition suivante, nous matérialisons la circulation physique de ce qui va devenir l'édition première du livre, depuis le manuscrit de l'auteur :

Ducasse > Lacroix > Verboeckhoven > Lacroix > Poulet-Malassis > etc.

Mais doit-on ajouter un chaînon entre, par exemple, Ducasse et Lacroix ? Quelqu'un aurait-il introduit le jeune homme auprès de l'éditeur ? Il n'y a pas lieu de le penser, mais nous voyons que les incertitudes demeurent. En revanche, cette simulation permet de mettre en lumière les obstacles de la publication :

Ducasse > Lacroix > Verboeckhoven > Lacroix.

Lacroix > Poulet-Malassis.

Lacroix > Rozez > Max Waller > *Jeune Belgique* > etc.

Ducasse confia son manuscrit à Lacroix, qui l'envoya à son associé Verboeckhoven pour le faire imprimer. Au moment de mettre l'édition en vente, Lacroix, qui avait le dernier mot pour les livres qu'il allait publier, décida de se rétracter. Il chargea alors Auguste Poulet-Malassis d'écouler les stocks, mais les deux éditeurs ne purent se mettre d'accord sur les conditions de vente et l'affaire n'aboutit pas non plus. Celle-ci ne se débloqua qu'en 1873 lorsque le libraire bruxellois Rozez, ayant acquis une partie des fonds de la Librairie internationale de Lacroix, décida de remettre en vente le livre de Ducasse et lui permit ainsi d'atteindre son premier public.

Cette conception du réseau offre l'avantage de présenter une configuration chronologique des événements qui mènent à la publication de l'œuvre, tout en mettant en évidence l'intervention de plusieurs acteurs. Elle permet de présenter la circulation de l'œuvre avec ses heurts et ses obstacles, comme une série discontinue faite de hiatus et de problèmes surmontés. Bruno Latour rappelle que le réseau véhicule un contenu à chaque étape de la chaîne, et ce contenu est toujours repensé et rediscuté avant d'être négocié dans son essence. Quand Lacroix décide de ne pas publier l'ouvrage, c'est parce qu'il a statué sur son contenu et l'a jugé trop dangereux. En revanche, Poulet-Malassis livre le même examen mais, plus affranchi de la justice française, y voit un ouvrage sulfureux et donc susceptible de séduire son lectorat. Quant à Rozez, il remit le livre en vente en Belgique et après la chute du Second Empire : le contexte avait changé. Malgré cela, il prit la précaution, nous le verrons, d'expliquer l'œuvre par une fable qui en atténuait la portée. Chaque intermédiaire du réseau vient

³³⁷ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 53.

donc repenser l'œuvre et s'interroger : faut-il la censurer ? Utiliser des cartons pour éclipser les passages les plus problématiques ? Renégocier le contenu avec l'auteur ? Proposer une autre manière de la lire ? L'approuver ou la condamner ? Chaque acteur qui reçoit l'œuvre doit donc se positionner par rapport à elle, l'approuver ou la contester, favoriser sa réception comme le fera par exemple Léon Bloy, ou lui faire obstacle.

L'approche traditionnelle qui présente le réseau personnel sous la forme d'une étoile appelle quelques remarques. Elle offre l'avantage de reconstituer visuellement l'entourage d'un individu. Dans le cas d'Isidore Ducasse, nous voyons qu'il se situe en marge de plusieurs groupes sans tout à fait s'intégrer à eux. Ces groupes sont cependant en contact les uns avec les autres et forment un microcosme assez cohérent au sein du milieu littéraire. Les contacts de Ducasse sont parfois reliés, même lorsqu'ils n'appartiennent pas aux mêmes cercles. Frédéric Damé, directeur de *L'Avenir*, connaît ainsi Alfred Sircos, directeur de *La Jeunesse*, Louise Bader, directrice de *La Revue populaire*, et Arthur Monnanteuil, qui lui-même avait fréquenté Évariste Carrance. Dans l'analyse de réseaux, la densité permet de mesurer le degré d'interconnexion entre les individus du réseau, et de voir si l'on a affaire à un groupe soudé ou non. Dans le cas du réseau de Ducasse, la densité est moyenne : il y a des petits groupes avec une densité élevée, des passerelles entre ces groupes, mais tous ne sont pas en relation. Le milieu littéraire est constitué de petits cercles qui peuvent communiquer entre eux mais sont parfois rivaux. Ducasse ne s'inféode pas à l'un de ces groupes, mais il est en relation avec plusieurs d'entre eux. On ne peut donc pas dire qu'il est isolé³³⁸ mais plutôt qu'il semble vouloir intégrer un microcosme et certainement une place particulière du champ littéraire, déjà occupée par les revues de Frédéric Damé, Alfred Sircos et Louise Bader.

Le graphe en étoile révèle aussi la présence de cliques : ces petits groupes d'individus interconnectés ont une densité maximale. Le groupe de *La Jeunesse* forme une clique : tous les membres de la rédaction de ce petit journal étudiant se connaissent et se fréquentent. Ducasse a tissé des liens avec plusieurs d'entre eux : Alfred Sircos, à qui il dédie ses *Poésies*, Paul Dufour avec qui il partage le privilège de figurer au catalogue de la librairie Gabrie, Christian Calmeau, qui signera le compte rendu de son œuvre dans la revue, Gustave Rivet enfin peut-être, qui participe aux concours lancés par Évariste Carrance. Les auteurs pour lesquels Ducasse a placé une publicité à la fin de ses *Poésies* semblent également se connaître entre eux ; c'est la preuve d'un réseau déjà existant dans

³³⁸ L'enquête sociologique « Relations de la vie quotidienne et isolement », réalisée par l'Insee en 1997, définit comme isolé un individu qui a moins de cinq contacts dans la semaine. Il est impossible de vérifier les contacts de Ducasse avec le reste des Parisiens, mais la reconstitution du réseau et le quartier qu'il a choisi d'habiter montrent qu'il semble au contraire chercher à multiplier les relations et à s'intégrer plutôt qu'à s'isoler. Cité par Pierre Mercklé, *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, p. 39.

lequel Ducasse cherche à s'inscrire. Ainsi Évariste Carrance, François-Paul Polydore, Thalès Bernard et Théodomire Geslain sont-ils en contact, et Ducasse s'intéresse à cette clique en espérant y créer des liens plus durables.

La reconstitution du réseau soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Par exemple, on peut se demander quels sont les rapports entre Ducasse et la clique qui reliait autour de la revue *La Fraternité* Évariste Carrance, Félix Ducasse, Louis Ariste, Arthur Monnanteuil et Eugène Vermersch. L'un est un homonyme de l'auteur des *Chants de Maldoror* avec lequel il sera confondu cinquante ans plus tard, et deux autres sont liés aux revues dont Ducasse est proche. De même, dans la triade formée par Isidore Ducasse, Félix Rabbe et Ernest Naville, tous les liens sont prouvés, mais il faudrait encore savoir dans quel ordre chronologique ils se sont constitués : Ducasse a-t-il contacté Félix Rabbe en espérant qu'il parle de lui à Ernest Naville ? Ou bien est-ce Naville qui l'aurait recommandé à Rabbe ? Ces problèmes fondamentaux de chronologie sont nombreux dans le réseau et ne sauraient être résolus sans la découverte de lettres ou de documents inédits qui nous éclaireraient sur les démarches de Ducasse. La dimension dynamique et diachronique du réseau, qui évolue et se construit dans le temps au fil d'alliances qui se font et se défont, doit également être prise en compte.

Faute de documents, nous ne pouvons aller plus loin dans les spéculations sur les stratégies du jeune homme pour investir le champ littéraire, mais il est possible d'échafauder des hypothèses qui permettraient d'expliquer les liens entre Ducasse et d'autres acteurs du réseau. Comment a-t-il fait la connaissance d'Eugène Loudun, conservateur honoraire qui n'était plus que très rarement à la bibliothèque de l'Arsenal et dont il a réussi à obtenir l'adresse ? Comme ce fut le cas pour Félix Rabbe lorsque furent mis au jour ses liens avec Ernest Naville, nous devons chercher à découvrir les liens qui permettent de rattacher Loudun aux relations de Ducasse. Nous avons relevé quatre hypothèses : Ducasse a pu entendre parler de lui par Thalès Bernard s'il a eu l'occasion de le fréquenter, par l'un des collaborateurs de la revue de Louise Bader, s'il les connaissait, ou par son voisin de palier Alexandre Guyard de Saint-Chéron, homme de lettres qui fréquentait le salon de Loudun, ou encore par le libraire de la rue Vivienne qui éditait *Le Mois artistique*, la revue de Loudun. Ces deux hypothèses semblent les plus probables, mais Ducasse pourrait avoir fait connaissance avec Loudun dans d'autres circonstances.

Le réseau de Ducasse nous permet encore de mettre au jour des chaînes de relations, mais leur interprétation demeure problématique. Ainsi, Georges Dazet a pour correspondant à Paris le célèbre caricaturiste Charles Tronsens. Dazet a également pu rencontrer Charles Asselineau, venu rendre visite à ses parents, à Tarbes, où il dédicacéa le *Liber amicorum* de sa mère. Ducasse, encore adolescent, était-il présent ce jour-là, et se souvenait-il d'Asselineau lorsque celui-ci signa un court compte rendu des *Chants de Maldoror*, probablement à la demande de Poulet-Malassis ? Y eut-il

d'autres liens entre Asselineau et Ducasse ? Le critique avait pour beau-frère un parent de Raymond Dosseur, l'associé du banquier Joseph Darasse, avec qui Ducasse était en correspondance. On a supposé que le choix de cette banque avait été fait par François Ducasse, bien que celui-ci ne fût pas rentré en France depuis plusieurs années. Est-il possible que ce soit Isidore Ducasse qui ait choisi la banque, parce qu'elle lui avait été recommandée par son ami Edmond Dragon de Gomiécourt, lui-même de la famille de Dosseur ? Il est difficile de peser le rôle exact des influences dans le parcours de Ducasse et dans ses choix, tant personnels que professionnels.

L'étude des réseaux doit se méfier de deux écueils : celui de négliger les liens entre individus et celui de vouloir à tout prix déceler dans chaque lien une influence ou une passerelle vers d'autres individus. Pour ce qui est du premier écueil, Mark Granovetter a montré comment les liens faibles étaient particulièrement puissants dans les opérations de cooptation. Dans un article fondamental³³⁹, il distingue en effet les liens forts, marqués par un investissement personnel très riche, par une confiance et une intimité solidement établies, et les liens faibles, c'est-à-dire les simples connaissances. Or, paradoxalement, ce sont souvent les liens faibles qui sont les plus intéressants pour favoriser l'ascension sociale. En effet, les liens forts relient entre eux des individus déjà susceptibles de se connaître : il est ainsi probable que, si Ducasse a fréquenté Georges Dazet, il a rencontré l'essentiel de ses amis. Dazet ne pouvait donc pas le faire accéder à d'autres cercles. Les liens forts fonctionnent en circuit fermé et renforcent la cohésion du groupe, au détriment de l'extérieur. C'est au contraire lorsque l'individu sort du groupe pour faire appel à des contacts avec lesquels il est moins proche qu'il a le plus de chances d'accéder à de nouvelles ressources qui lui étaient alors inaccessibles. Le lien faible apporte donc plus d'opportunités, mais la relation sollicitée sera peut-être moins disposée à s'investir pour celui qui la requiert.

Dans le réseau de Ducasse, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle Félix Rabbe n'aurait été qu'un intermédiaire auquel le poète aurait fait appel pour atteindre sa véritable cible, le Genevois Ernest Naville, bien plus renommé mais éloigné de Paris. Félix Rabbe est un lien faible pour Ducasse, mais si le jeune homme parvient à susciter l'intérêt de son correspondant, celui-ci ne manquera pas de parler de lui à Ernest Naville. Cette stratégie a pour but d'exploiter les « trous structuraux³⁴⁰ » du réseau. Dans la lettre qu'il écrit à Victor Hugo, Ducasse suggère au poète de le recommander à Albert Lacroix, avec lequel il ne parvient pas à faire aboutir les négociations : ne parvenant pas à mettre en place un lien suffisamment solide avec l'éditeur, il cherche l'appui d'un tiers qui pourra convaincre

³³⁹ Mark Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology* vol. 78, n° 6, May 1973, p. 1360-1380.

³⁴⁰ Le terme a été proposé par Ronald Burt, qui l'emploie pour « désigner l'absence de liaison entre des contacts non redondants ». Ronald Burt, *Structural holes. The Social structure of competition*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 17-18.

et faire fléchir Lacroix. Les trous structuraux sont nombreux dans le réseau de Ducasse : il dépend souvent du bon vouloir de ses contacts, qui ne sont pas toujours pressés de faire aboutir sa demande.

Penser en termes de trous structuraux et de liens faibles ou forts revient à réduire le réseau à sa dimension utilitaire, qui ferait de Ducasse un opportuniste prêt à tout pour percer : c'est là l'autre écueil de l'analyse des réseaux. Ces outils, développés par les sociologues qui s'intéressent beaucoup au monde des entreprises, valent dans les environnements compétitifs ; or la particularité du champ littéraire est que la rivalité, bien réelle, s'accompagne aussi de réelles amitiés. Sans négliger les coïncidences qui mettent parfois en contact deux individus, il faut rappeler que le milieu littéraire parisien n'est pas infini, et que dans ce microcosme précis, avec ses sociabilités, la théorie du petit monde fonctionne plus que jamais et permet de relier facilement deux acteurs pris au hasard dans ce champ. Mais qui dit rencontre et création d'un lien ne dit pas forcément influence avérée. Ronald Burt, l'inventeur de la théorie des trous structuraux, a nuancé ses propres conclusions sur l'outil qu'il avait créé. Dans *Brokerage and Closure*³⁴¹, il ajoute en effet que toutes les relations au sein du réseau dépendent d'un autre facteur non-quantifiable, indispensable dans les rapports humains : la confiance. Or, dans le champ littéraire, cette confiance repose essentiellement sur la réputation de l'individu : c'est elle qui motivera un autre acteur à collaborer avec lui.

Ainsi, Isidore Ducasse a beau multiplier les approches, s'il n'est pas reconnu par ses pairs, s'il n'obtient pas quelque recommandation, il risque de n'essayer que des refus. C'est tout le problème du réseau qu'il a élaboré : nous ne savons pas s'il bénéficie de soutiens réels prêts à l'aider. Les relations de Ducasse sont-elles réciproques et satisfaisantes ? Jusqu'où est-il parvenu à s'intégrer ? Nous avons constaté que Ducasse ne semble pas avoir publié dans les revues dont il parle. S'il s'est volontairement tenu à distance, ses contacts n'étaient sans doute pas prêts à l'aider. Mais il est aussi possible que ce soit les directeurs de revue qui n'aient pas répondu aux sollicitations de Ducasse : celui-ci a peut-être essayé de placer ses textes dans les revues et n'a essayé que des refus. Quoi qu'il en soit, il est très probable que, sur la trentaine de contacts que nous avons recensés, seul un faible nombre soutenait les ambitions littéraires du poète. Compléter le graphe présentant le réseau personnel du jeune homme en orientant les liens à l'aide de flèches, comme il est courant de le faire en sociologie pour illustrer la réciprocité ou non des échanges, s'avère donc problématique. En de très rares cas, la tentative de capter l'attention est payante : c'est le cas d'Alfred Sircos qui fait paraître dans sa revue la critique de Calmeau, ou le cas de Félix Rabbe, qui évoque les *Chants de Maldoror* sur lesquels il semble avoir des informations provenant directement de l'auteur. Mais en contrepartie,

³⁴¹ Ronald Burt, *Brokerage and Closure*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 279 p.

on ne sait rien de l'attitude d'Eugène Loudun, de Louise Bader, de Frédéric Damé ou encore d'Ernest Naville vis-à-vis de Ducasse. S'il les a sollicités, lui ont-ils répondu ?

Capital social et sociabilités littéraires

« Avoir des amis est un pouvoir³⁴². » Par cette maxime, Hobbes posait en 1651 les bases du capital social que Pierre Bourdieu allait développer. Dans son article « Le Capital social : notes provisoires³⁴³ », il présente la notion tout en l'inféodant aux autres capitaux, parce qu'elle n'aurait pas la même autonomie. Les échanges relationnels sont dictés par le principe d'homophilie, d'abord conditionné par le milieu social, c'est-à-dire le capital économique et le capital culturel. Le réseau d'un individu dépend d'abord de sa situation financière et du milieu auquel il appartient et le capital social ne fait qu'ancrer davantage les réseaux personnels au sein d'une classe sociale, en multipliant les inégalités. Les successeurs de Bourdieu ont fortement contesté cette thèse. Dans « Les Ressources sociales : une théorie du capital social³⁴⁴ », Nan Lin a par exemple démontré que, dans un milieu social homogène où les acteurs possèdent un salaire et un capital culturel à peu près identiques, les ressources sociales jouent un rôle fondamental et parfois même plus grand que le niveau d'instruction. Le capital social est donc une ressource à part entière dont il ne faut pas négliger les effets : dans un milieu présentant de fortes inégalités sociales, comme le milieu littéraire, c'est le réseau personnel d'un auteur qui lui permettra d'accéder à des revues où il pourra publier ses textes, et acquérir ainsi une visibilité qu'un auteur plus isolé n'aurait pas pu gagner.

Nan Lin définit le capital social comme l'ensemble des ressources relationnelles que l'on peut mobiliser pour parvenir à obtenir un résultat. Il s'agit bien d'un capital, car il peut être accumulé au fil du temps à condition d'y travailler. Dans le milieu littéraire, il s'agit de créer des liens solides en intégrant la vie littéraire et ses organes – revues, lieux de sociabilité, etc. Comme l'écrit Bourdieu,

l'existence d'un réseau de liaisons n'est pas un donné naturel, ni même un "donné social", constitué une fois pour toutes [...], mais le produit du travail d'instauration et d'entretien qui est nécessaire pour produire et reproduire des liaisons durables et utiles, propres à procurer des profits matériels ou symboliques. Autrement dit, le réseau de liaisons est le produit de stratégies d'investissement social consciemment ou inconsciemment orientées³⁴⁵.

Ce n'est pas tant le nombre des contacts qui importe, que leur prestige, c'est-à-dire leur position dans le champ littéraire, les ressources dont eux-mêmes disposent, et leur bonne volonté à en faire profiter

³⁴² Thomas Hobbes, *Le Léviathan*, paru en 1651, traduction de François Tricaud, Paris, Sirey, 1971, p. 82.

³⁴³ Pierre Bourdieu, « Le capital social. Notes provisoires », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 31, janvier 1980, p. 2-3.

³⁴⁴ Nan Lin, « Les Ressources sociales : une théorie du capital social », *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 685-704.

³⁴⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 2

celui qui les sollicite : c'est pourquoi l'intégration est essentielle. Ducasse est entouré de personnes qui n'ont qu'une influence médiocre, et les « pistons » dont il pourrait bénéficier grâce à eux ne le propulseraient pas très haut. En outre, il n'est pas certain que Ducasse se soit véritablement investi dans les relations qu'il a créées : s'il sollicite les personnes dont il a besoin pour que l'on diffuse ses écrits, nous ne savons rien de ses affinités électives, et il semble parfois qu'il garde volontairement ses distances avec les revues, à moins que ce ne soit elles qui n'aient pas voulu de lui. Son intégration se fait lentement et avec quelques difficultés : il est certain que le poète aurait préféré entrer avec plus de fracas dans le microcosme des lettres parisiennes. Ducasse a-t-il fréquenté les lieux de sociabilité littéraire de son temps ? À vrai dire, sa présence n'a été rapportée par personne, mais peut-être simplement parce que l'attention des chroniqueurs était plus focalisée sur les acteurs plus renommés de l'époque.

Dans sa lettre à Victor Hugo, Isidore Ducasse dit avoir remarqué le buste du poète dans la vitrine de la Librairie internationale d'Albert Lacroix³⁴⁶. Si cette phrase n'est même pas la garantie qu'il ait pu fréquenter la boutique, il faut bien cependant qu'il ait passé la porte, pour négocier avec l'éditeur. On pouvait alors, dans ce lieu, retrouver des auteurs de renom, principalement des écrivains de gauche publiés par Lacroix. Ducasse eut-il l'occasion de se joindre à leurs conversations ? Plusieurs de ses contacts – Louise Bader et Eugène Loudun par exemple – ont un salon, et si le nom du jeune homme n'est rapporté par personne, il n'est pas exclu que celui que Paul Lespès décrit comme une personne taciturne³⁴⁷ ait un jour eu l'occasion d'y pénétrer. Enfin, il a également pu se joindre à des réunions moins officielles dans les cabarets du Quartier latin, où les étudiants des revues *La Jeunesse* et *L'Avenir* pouvaient se retrouver.

Dans son avant-propos aux *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent* consacré aux sociabilités intellectuelles³⁴⁸, Michel Trebitsch note que les sociabilités littéraires ont des formes diverses. Permanentes ou temporaires, toutes ne sont pas institutionnalisées et certaines relèvent de la libre association. Au-delà de la mise en commun des intérêts que Bourdieu estime inévitable dans les relations sociales, les individus se rassemblent par solidarité, par amitié, parfois aussi par une hostilité commune contre un troisième acteur du champ littéraire. Certaines de ces sociabilités sont fermées et exclusives, comme les cénacles, dans lesquels on n'entre pas sans être coopté ; tandis que d'autres sont ouvertes et favorisent les passages d'un cercle à l'autre. Ces lieux ouverts sont souvent associés à la topographie de la ville qui reflète la composition du milieu littéraire : fréquenter la rive droite ou au contraire le Quartier latin – ou, vingt ans plus tard, Montmartre – relève presque d'un

³⁴⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 503.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 454.

³⁴⁸ Michel Trebitsch, « Avant-propos : la chapelle, le clan et le microcosme », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n°20, « Sociabilités intellectuelles : lieux, milieux, réseaux », mars 1992, p. 12-21.

choix idéologique qui peut avoir un impact sur la production littéraire elle-même. Par exemple, des cabarets fréquentés dans les années 1880 par la Bohème littéraire, émerge une forme de poésie fantaisiste marquée par un humour potache qui se forge contre les institutions littéraires³⁴⁹. Les lieux de la vie intellectuelle à Paris sont des territoires circonscrits et les choix de fréquentation sont souvent révélateurs, sauf à faire de Ducasse un auteur particulièrement réfractaire à toute influence. Or, son œuvre, notamment les *Poésies*, se nourrit d'influences contemporaines.

Michel Trebitsch se demande ce qui légitime un lieu de sociabilité. À l'époque où Ducasse écrit, le salon est parfois dénigré à cause de la mondanité qui le gagne, et le modèle du cénacle va peu à peu le supplanter. Le salon survit, mais il est réservé à l'aristocratie et à l'élite. Les avant-gardes vont davantage se constituer par la fréquentation de lieux populaires, comme les cafés. L'histoire des intellectuels dépend aussi de l'histoire sociale et politique : connaître les lieux que Ducasse fréquentait nous permettrait sans doute de comprendre son orientation politique. Au contraire, le cénacle est une forme fermée sur l'extérieur et restreinte à un petit groupe qui se réserve une reconnaissance mutuelle. Anthony Glinoyer et Vincent Laisney en proposent une définition complexe : il s'agit d'un « phénomène historiquement circonscrit qui condense en lui-même trois ordres de réalité : une forme de sociabilité, une institution littéraire et une construction imaginaire³⁵⁰ ». C'est une réunion régulière d'artistes dans un lieu privé, souvent le domicile de l'un d'eux, où l'on discute principalement d'art. Contrairement au salon mondain, on ne s'y divertit pas, et les écrivains viennent au contraire soumettre sa production au regard de leurs pairs. Le cénacle est souvent le lieu où se forment les esthétiques, au cours de débats théoriques qui peuvent parfois déboucher sur la fondation d'une revue, d'un recueil ou d'un manifeste. Au sein d'un cénacle ont souvent lieu des opérations de cooptation ou d'autocélébration de ses membres. Un cénacle repose sur le sentiment d'appartenir à un groupe uni contre le reste du champ littéraire et il est tiraillé entre le désir de rester secret et exclusif, et celui d'éclater au grand jour pour faire triompher son idéal. Il repose souvent sur la figure d'un chef de file et sur un protocole presque rituel, et il se délite généralement au moment où il s'institutionnalise : c'est par exemple ce qui se produit lorsque son chef de file est élu à l'Académie, triomphe dans les salons ou connaît un succès retentissant qui le place sur le devant de la scène. Ainsi, d'après Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, le cénacle repose sur ce paradoxe : s'il refuse d'entrer dans l'arène littéraire, il perdra en pertinence, et s'il assume sa légitimité grandissante, il risque

³⁴⁹ Sur ce sujet, voir l'ouvrage de Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, *Les Bohèmes 1840-1870 : écrivains – journalistes – artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, 1434 p. ; et l'anthologie de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, Paris, Omnibus, 2011, 1007 p.

³⁵⁰ Anthony Glinoyer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 16.

d'acquérir une autorité qui aura raison de lui, car ses membres, auréolés d'une nouvelle reconnaissance littéraire, deviendront les cibles de nouveaux cénacles.

L'ouvrage d'Anthony Glinoe et de Vincent Laisney rappelle l'émergence de nouveaux cercles à partir de 1862 : le salon de Leconte de Lisle entre 1863 et 1876, le cénacle de Catulle Mendès de 1864 à 1866, le salon de Louis-Xavier de Ricard de 1864 à 1867, celui de Nina de Villard entre 1868 et 1870, ainsi que l'entresol de la boutique d'Alphonse Lemerre à partir de 1865. En dehors des cercles parnassiens avec lesquels Ducasse ne semble avoir aucun lien, même s'il n'a pas pu ignorer la parution, en 1866, du premier recueil collectif du *Parnasse contemporain*, on se réunit également chez Flaubert et chez les Goncourt. La forme du cénacle, après 1870, sera délaissée par des groupes qui cherchent à se débarrasser du sérieux de ces réunions, avant de connaître un nouveau succès chez les symbolistes. Il existe également de petits cénacles.

Ducasse fut-il l'un des habitués du grenier de l'un de ses contemporains aujourd'hui oublié ? Le cénacle en effet, parce qu'il se soucie peu du dehors, n'offre pas la consécration mais plutôt un succès d'estime entre pairs. On peut néanmoins douter que l'auteur des *Chants de Maldoror* ait fait partie de ce genre de sociabilité : les membres d'un même cénacle, s'ils taisent parfois leur appartenance à ce qui ressemble fort à une petite société secrète d'artistes, se rendent hommage en public. Même quand le cénacle est gangrené par des rivalités internes et des ambitions, face à l'extérieur il se montre uni et solidaire. Si Ducasse avait fait partie d'un tel cercle, on aurait probablement trouvé plus d'échos de son nom dans la presse de l'époque, sous la plume de ses amis, d'autant qu'il fréquente des gens qui dirigent des revues. Si les éloges sur l'œuvre de Lautréamont sont rares, les compliments de contemporains sur l'individu Isidore Ducasse sont, eux, inexistant à ce jour ; et on ne connaît aucune anecdote rapportée qui mette en scène le jeune poète. Il n'est pas présent dans les comptes rendus qui sont faits des sociabilités publiques. Pas un acteur de la scène littéraire des années 1890 n'est venu proclamer qu'il avait fréquenté ce comte de Lautréamont à ses débuts, pas même dans un groupe restreint et secret. On peut imaginer que, dans notre reconstitution du réseau de Ducasse, nous ayons omis tout un pan de ses relations dont l'existence ne nous est pas connue. C'est l'hypothèse qu'a soulevée Michel Pierssens.

Une inconnue dans le réseau : Ducasse et le milieu des littérateurs sud-américains à Paris

Dans son article « Paris latin³⁵¹ », Michel Pierssens suggère d'étudier le milieu sud-américain parisien que Ducasse semble bien connaître. Le *Paris-Guide* de 1867 indique que cette communauté

³⁵¹ Michel Pierssens, « Paris latin », *Ducasse et Lautréamont, l'envers et l'endroit*, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, p. 29-40.

s'était installée non loin du boulevard Montmartre, près du boulevard des Italiens. Était-ce par hasard que le jeune homme avait choisi la rue Vivienne ? Michel Pierssens note que deux hôtels recommandés par les guides espagnols de Paris se trouvaient dans cette rue³⁵². Il y avait passage Jouffroy une Libreria española. Très actifs, les Sud-Américains de Paris avaient leurs propres publications, comme la revue *El Eco Hispano-Americano* de Ramon de la Sagra, qui paraît à Paris entre 1854 et 1872 et présente l'actualité sur le continent américain. Ducasse pouvait lire aussi *El Correo internacional. Monitor de los extranjeros*³⁵³, *El Correo de ultramar*³⁵⁴, *La Revista americana. Periodico mensual de Paris*³⁵⁵, *El Correo hispano-americano*³⁵⁶ ou encore *Los Dos Mundos*³⁵⁷ : les organes ne manquent pas à cette communauté pour diffuser ses idées et faire le lien entre sa propre activité, l'actualité parisienne et celle de l'Amérique du sud à l'intention des expatriés. Il existait également une Sociedad latino-americana científico-literaria, à laquelle participaient plusieurs personnalités intellectuelles, comme David Guzman, journaliste d'*El Eco Hispano-Americano*, ou José Pedro Varela, qui deviendra le fondateur du système scolaire moderne en Uruguay. Ducasse devait donc croiser de nombreux hispanophones près de chez lui et il a pu fréquenter cette jeune intelligentsia comprenant des artistes, des exilés politiques et des fils de diplomates venus faire comme lui leurs études en France.

Que reste-t-il de ce milieu dont on ne sait rien ? Les publications étaient en espagnol, et beaucoup de ses acteurs sont ensuite retournés dans leur pays natal, rapportant avec eux des anecdotes sur le Paris littéraire qui fascinait les Sud-Américains. Dans les années 1890, c'est le même phénomène qui conduira Ruben Dario à rapporter, dans ses chroniques réunies outre-Atlantique sous le titre de *Los Raros*, sa découverte de Lautréamont, créant ainsi un nouveau foyer pour la réception de l'œuvre hors de France. Il n'est donc pas exclu que quelqu'un ait mentionné Isidore Ducasse dans les publications sud-américaines dès 1868. Ce serait alors le signe que le poète était actif dans ces milieux.

Ce qui avait amené Michel Pierssens à supposer des liens entre Ducasse et ce milieu, c'était la mention, dans *Poésies*, du suicide de la poétesse Dolorès de Veintemilla, encore peu connue du public. Si Ducasse avait été parmi les premiers informés, c'est qu'il devait fréquenter des intellectuels

³⁵² *Ibid.*, p. 33.

³⁵³ Le premier numéro était paru le 12 décembre 1866. La publication, dirigée par Henry Tournier, devait se poursuivre jusqu'en 1881.

³⁵⁴ *El Correo de ultramar. Periódico político, literario, mercantil e industrial* était un journal important qui parut entre 1842 et 1886 et donna lieu à plusieurs éditions mettant davantage l'accent sur un pays en particulier. Ducasse pouvait avoir lu l'édition de La Plata.

³⁵⁵ Cette revue mensuelle, dont Michel Pierssens signale l'existence bien qu'il n'en reste aucun exemplaire à la Bibliothèque nationale, avait ses locaux place de la Bourse, non loin de chez Ducasse.

³⁵⁶ Dirigée par Henri Prudhomme, cette revue bimensuelle parut entre février et septembre 1870.

³⁵⁷ Cette revue, plutôt de gauche, fut lancée par D. Eduardo G. Gordon le 1^{er} juillet 1870. Les troubles politiques qui agitèrent Paris eurent raison d'elle : après le numéro d'octobre, elle disparut.

d'Amérique du Sud à Paris qui pouvaient le tenir informé des actualités les plus récentes. Dans le prolongement des travaux de Michel Pierssens, Sylvain-Christian David a découvert³⁵⁸ une anthologie de poésie en langue espagnole, *Lira ecuatoriana*³⁵⁹, contenant des notices sur plusieurs personnalités de la scène littéraire sud-américaine. Dès 1866, Isidore Ducasse put ainsi lire une présentation de Dolorès de Veintemilla établie par l'auteur du livre, Vicente Emilio Molestina. Né en 1832 en Équateur, fils d'un Grand-maître de la franc-maçonnerie locale, Molestina était avocat mais aussi le directeur d'*El Album literario, histórico, científico, religioso*, revue équatorienne fondée en 1857 et consacrée à la littérature du pays. Le père de Molestina, doté d'une grande fortune, était également bibliophile. Son fils entreprit de célébrer les poètes d'Équateur, et son anthologie présente, en 340 pages, quatorze d'entre eux. L'ouvrage eut un succès considérable et contribua à faire connaître à travers le continent les lettres équatoriennes, laissant entrevoir dans l'esprit de nombreux littérateurs la possibilité d'une littérature nationale aussi prestigieuse que les grandes littératures européennes.

Dans cette *Lira ecuatoriana*, Sylvain-Christian David a repéré deux poèmes de Miguel Angel Corral, « Un dia en el Panteon » et « A la infausta memoria de la señora Dolor es [sic] Veintemilla ». Une coquille typographique vient isoler, dans le nom de la poétesse, le mot « Dolor », et transforme le titre-hommage en « l'infâme mémoire de la dame douleur est Veintemilla. » Comme Rimbaud, Miguel Angel Corral abandonna la poésie. Ducasse avait-il lu ce livre, quand il implorait la pitié du lecteur, à la fin du *Chant premier*, pour « celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre³⁶⁰ » dans un passage où il rappelle justement son origine uruguayenne ? C'est l'opinion de Sylvain-Christian David, pour qui Ducasse a cherché à s'inscrire dans ce mouvement de littérature nationale émergente en affirmant son origine dès les premières pages. C'était également l'avis de Leyla Perrone-Moisés³⁶¹, qui a dénoncé l'appropriation, par les Français, d'Isidore Ducasse, dont on a fait un auteur exclusivement français au détriment de sa double nationalité. Guy Laflèche affirme au contraire que l'œuvre de Ducasse abonde en hispanismes³⁶², que l'on a longtemps pris pour des incorrections grammaticales. De même, Sylvain-Christian David note que l'expression « le Grand Tout », employée par Ducasse pour désigner Dieu, renvoie peut-être à la vision panthéiste de Dolorès de

³⁵⁸ Sylvain-Christian David, « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », *Cahiers d'Occitanie* n° 50, juin 2012, p. 91-120 ; repris dans les *Cahiers Lautréamont numériques* :

<https://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/09/oiseaux-douleur-dieux-sanguinaires/>

³⁵⁹ *Lira ecuatoriana. Colección de poesías líricas nacionales escojidas i ordenadas con apuntamientos biográficos por Vicente Emilio Molestina, doctor en jurisprudencia*, Guayaquil, Imprenta y Encuadernación de Calvo, 1866, 340 p.

³⁶⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 56.

³⁶¹ Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, *Lautréamont, l'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2001, 106 p.

³⁶² La Moustache de Lautréamont, site sur les hispanismes dans l'œuvre de Ducasse tenu par Guy Laflèche : <http://singulier.info/ma>

Veintemilla³⁶³. En effet, l'emploi de cette expression par la poétesse avait déclenché la colère d'un fanatique religieux, qui mena contre elle une campagne de persécution jusqu'à la pousser au suicide. Après sa mort, Dolorès fut réhabilitée et devint une sorte de martyre, victime de l'acharnement d'un prêtre mal intentionné.

Sylvain-Christian David conclut que, vers 1867 et 1868, Ducasse semble avoir, une conscience vive des préoccupations de la littérature sud-américaine. Cette conscience semble par la suite se résorber à mesure qu'il intègre le microcosme parisien, au point qu'en 1870, il pourra rejeter Dolorès de Veintemilla avec tous les auteurs romantiques français coupables du relâchement des mœurs en ces temps dissolus. L'époque où Ducasse fréquentait les cercles sud-américains serait certainement celle des débuts de l'écriture des *Chants* : c'est là que l'on trouve les trois mentions du « Grand Tout », et l'écriture n'y est pas encore subvertie par une ironie grinçante qui va à l'encontre des inspirations lyriques, modernistes et romantiques des poètes réunis par Molestina. Ducasse a pu cependant conserver quelques liens avec le milieu sud-américain, ou se procurer des revues, comme la *Revista de Sud-America* : en 1861, une étude de Ricardo Palma consacrée à Dolorès y était parue, où figurait sa citation sur le Grand Tout.

Ducasse homme de lettres

Le 21 novembre 1870, sur l'acte de décès d'Isidore Ducasse, est portée la mention « homme de lettres ». C'est ainsi que le jeune homme se présentait à son logeur – et non pas, comme on a pu le supposer, comme étudiant à Polytechnique ou autre. Ce qualificatif inscrit Ducasse dans le champ littéraire de son temps, même s'il en est peut-être relégué à la marge, faute d'avoir pu s'intégrer. La question des stratégies de Ducasse est primordiale pour comprendre son insertion dans un milieu avec ses règles de fonctionnement propres. Il reste peut-être encore beaucoup d'inconnues dans le réseau personnel du poète : lui découvrir un contact sud-américain à Paris conduirait peut-être à repenser entièrement cette carrière avortée que l'on avait qualifiée d'échec ou de début laborieux. Quoiqu'il en soit, l'isolement du jeune homme n'a pas été total : de très rares exemplaires de son œuvre avaient été distribués aux critiques, et certains en rendirent compte, initiant, encore très timidement, la réception des *Chants de Maldoror*.

³⁶³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 113-114.

Chapitre IV

La réception contemporaine des *Chants de Maldoror* (1868-1870)

Les revues littéraires ont joué un rôle important dans la redécouverte de Lautréamont. En 1885, un extrait des *Chants de Maldoror* est publié dans les pages de *La Jeune Belgique* avec retentissement³⁶⁴. En 1890, le *Mercure de France* consacre une série d'articles visant à promouvoir la première réédition de l'œuvre par Léon Genonceaux³⁶⁵. Peu avant la Première Guerre mondiale, les revues *Vers et Prose*³⁶⁶ et *La Phalange* donnent à lire l'intégralité du *Chant Premier* et l'article capital de Valery Larbaud sur les *Poésies*³⁶⁷. Les revues sont le lieu privilégié de la réception de l'œuvre : on y rend compte des découvertes sur Isidore Ducasse, on y tente de donner un visage à l'écrivain, on y confronte les opinions sur son œuvre. Tous ces articles – celui de Léon Bloy³⁶⁸, celui de Larbaud et les notices de Gourmont³⁶⁹ qui exhument des documents administratifs rares permettant de mieux cerner Ducasse – font progresser la connaissance de l'auteur en même temps qu'ils contribuent à la formation du mythe.

Les petites revues et l'élaboration du mythe

La recherche biographique se fait collectivement : chacun apporte sa pierre à l'édifice et chacun tente de faire valoir ses propres découvertes pour s'imposer publiquement comme « l'inventeur de Maldoror ». De telles batailles ne sont pas rares : dans les mêmes années, il en est une plus féroce encore qui se livre autour de la figure de Rimbaud, autre mythe en cours d'élaboration. À lire l'ouvrage d'Étiemble *Le Mythe de Rimbaud*³⁷⁰, on constate que la presse littéraire est l'un des endroits où s'élabore le mythe d'un auteur. C'est également par voie de presse que celui de Lautréamont s'impose en Amérique du Sud : le texte que Rubén Darío recueille dans *Los Raros* en

³⁶⁴ « Maldoror », strophe I, 11, *La Jeune Belgique* n° 10, Bruxelles, 5 octobre 1885, p. 496-500.

³⁶⁵ Remy de Gourmont, « La Littérature Maldoror », *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106 ; Camille Lemonnier, « Une préface », *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 65-73.

³⁶⁶ « Chant premier », *Vers et prose*, 9^e année, t. XXXVI, janvier-février-mars 1914, p. 41-58.

³⁶⁷ Valery Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, p. 148-155.

³⁶⁸ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume* n° 33, 1^{er} septembre 1890 ; article repris dans *Belluaires et Porchers*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1965, p. 45-60.

³⁶⁹ Ces différentes notices sont réunies dans l'ouvrage de Christian Buat, *Sur Lautréamont*, Paris, Éditions du Sandre, 2010, 56 p.

³⁷⁰ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 1 : *Genèse du mythe, 1869-1949 : bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, Paris, Gallimard, 1952. Deuxième édition revue et augmentée, 1968, 544 p. ; t. 2 : *Structures du Mythe*, Paris, Gallimard, 1952, 504 p.

1896 est repris l'année suivante dans la revue argentine *La Plata*³⁷¹, où Armand Vasseur le lira pour la première fois. Les milieux littéraires sud-américains tenteront aussi de s'approprier Lautréamont, objet de rivalité entre diverses factions réunies autour de revues, comme *La Alborada*, dont les poètes modernistes vouaient, d'après les Guillot-Muñoz, un culte à Isidore Ducasse³⁷². On constate enfin une diffusion par les revues en Italie et en Hollande, avec *De Nieuwe Gids*, *Nieuw Leven* et *Lacerba* qui révèlent que les littérateurs de l'époque les plus tournés vers les lettres françaises avaient eux aussi pris connaissance du phénomène récemment redécouvert. Il convient donc de préciser le rôle des petites revues dans la diffusion et dans la connaissance de l'auteur et de son œuvre. Objet de légitimation et support stratégique, la revue apporte en effet la reconnaissance du milieu littéraire³⁷³.

La deuxième moitié du XIX^e siècle connaît un développement considérable des revues. Il est difficile de les dénombrer avec exactitude. Certaines ne dépassent pas le seuil du premier numéro ; d'autres au contraire sont promises à la longévité et deviennent des institutions. Les revues sont parfois les supports de poétiques bien définies – ainsi, le *Mercur de France*, revue symboliste, se verra supplanté après 1909 par la *Nouvelle Revue française*, plus moderne. Le symbolisme a fait son heure. Tout le monde lance des revues, y compris dans les relations de Ducasse : Paul Émion et Frédéric Damé n'ont pas d'œuvre, mais ce sont des fils de notables dont le père s'est porté garant et qui ont pu ainsi lancer leur propre organe de presse. Chaque revue tente de se dégager des autres et de faire valoir son originalité, mais les différences de lignes éditoriales ne sont pas toujours très nettes et ces publications sont aussi le reflet d'un esprit du temps et de préoccupations communes. S'intéressant aux petites revues des années 1880, Bénédicte Didier montre par exemple qu'elles constituent un bouillon de culture dans lequel, sous couvert de fantaisie et d'irrévérence, se côtoient des anarchistes et des ironistes, des naturalistes et des idéalistes, des lyriques et des fumistes, des chrétiens et des païens, des socialistes et des réactionnaires... Mais sous les différences de ton, elles multiplient toutes les textes à valeur de manifeste et mènent une politique tapageuse pour attirer l'attention et pallier une diffusion restreinte³⁷⁴.

Toutes les petites revues des années 1860 que nous avons mentionnées précédemment ont en commun une rhétorique « jeuniste » – la relève contre l'académisme sclérosé, lieu commun des avant-gardes –, l'indispensable mot d'encouragement du maître Victor Hugo, les provocations envers la censure impériale, plus ou moins habiles et prudentes. De même, les revues belges des années 1880,

³⁷¹ Rubén Darío, « El Conde de Lautréamont », *Los Raros*, Buenos Aires, Nosotros, 1896 ; réédition Barcelone, Mareci, 1905, 1952, p. 159-163. La publication des préoriginales en revue est rapportée par Armand Vasseur dans *Infancia y juventud*, Montevideo, Arca, 1969, p. 13.

³⁷² Guillot-Muñoz, Alvaro, *Lautréamont à Montevideo*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p. 49-53.

³⁷³ Françoise Levailant, « Préface », dans Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 9.

³⁷⁴ Bénédicte Didier, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, 380 p.

qu'elles soient néo-parnassiennes, farouchement opposées au symbolisme, ou consacrées à la constitution d'un art social, ont en commun l'amour des lettres et la volonté de doter la Belgique d'une littérature nationale – c'est ainsi qu'on peut voir des Naturalistes livrer une prose crue et des considérations sociales dans la *Jeune Belgique*, qui s'est pourtant vouée à l'art pour l'art.

Dans *1889 : État d'un discours social*³⁷⁵, Marc Angenot donne quelques chiffres indicatifs du développement de la presse. Paris compte alors cent cinquante quotidiens et deux mille périodiques (sans compter les revues de province). Il y aurait plus de cent mille personnes travaillant dans le journalisme, et plus de 44 000 à avoir publié un livre au cours de cette année. À Paris, on dénombre 170 éditeurs qui publient au moins dix ouvrages par an. « Jamais, à aucune époque, écrit Maurice Du Seigneur cité par Marc Angenot³⁷⁶, il ne s'est produit autant de livres mais jamais aussi il ne s'en est autant vendu. » La concurrence est rude, et la littérature est devenue un marché florissant grâce à une population de plus en plus alphabétisée. Pour autant, le monde des lettres reste constitué de gens issus de la bourgeoisie. Livres et journaux sont en rivalité : « le développement galopant de la revue et du journal a encombré la carrière écrivaine de plumitifs en surnombre.³⁷⁷ » En effet, face à cette abondance de la production et à cette multiplication des hommes de lettres, il devient de plus en plus difficile de « vivre de sa plume » et l'écrivain doit, le plus souvent, compter sur des rentes personnelles, sur le journalisme comme travail d'appoint, sur une carrière de fonctionnaire, ou au contraire faire le choix de la marginalité ou de la vie misérable de la bohème.

Marc Angenot cite Henri Avenel qui recense 926 nouvelles revues lancées au cours de 1889 : les trois quarts vont disparaître après quelques numéros. « Rien de plus fluctuant, écrit-il, que le nombre total des *périodiques* publiés en France ; il en naît et il en meurt plus de mille chaque année. Rien de moins fiable pour qui veut être "exhaustif", d'autre part, que les grands annuaires de la presse³⁷⁸. » Il y a en cette deuxième moitié du XIX^e siècle une effervescence de la presse, que confirme l'évolution des tirages. D'après Élisabeth Parinet, dans les années 1830, des journaux comme *Le Constitutionnel* ou *Le Journal des débats* ne dépassaient pas les vingt mille exemplaires, et le tirage cumulé des journaux parisiens culminait à 61 000 exemplaires. Avec la diminution du prix de vente et surtout l'apparition du feuilleton romanesque, les revues acquièrent un lectorat plus large et plus fidèle ; et le tirage cumulé des quotidiens parisiens, pour l'année 1846, atteint les 180 000 exemplaires. Mais sous le Second Empire la presse, grâce à des journaux à cinq centimes, remporte un succès auprès des classes populaires. *Le Petit Journal* parvient, le 19 janvier 1870, jour de

³⁷⁵ Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p. ; publication en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>.

³⁷⁶ *Ibid.* p. 75 ; publication en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=11799#ftn7>.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.* p. 509 ; publication en ligne : <http://www.medias19.org/index.php?id=12303#tocto1n1>.

l'exécution de Jean-Baptiste Troppmann, à se vendre à plus de 500 000 exemplaires³⁷⁹. En 1890, ses ventes dépasseront un million d'exemplaires. Frédéric Barbier calcule que la production imprimée a été multipliée par 2,3 entre 1790 et 1840, puis elle a quadruplé jusqu'aux années 1910³⁸⁰. Mais cet âge d'or de la presse s'essouffle au siècle suivant :

Le nombre des journaux quotidiens va aller en décroissant jusqu'à la Guerre mondiale. Les innombrables feuilles politiques qui vivotaient des « fonds secrets » et de subventions occultes diverses finiront par disparaître et une certaine restructuration de la presse au profit des grands titres d'information va s'opérer. [...] C'est au cours des années 1875-1890 que s'est produite en France la grande mutation – quantitative d'abord – du système de la chose imprimée : une véritable explosion de titres périodiques nouveaux, une saturation jusque dans les chefs-lieux les plus reculés et une spécialisation par « sensibilités » politiques, par intérêts professionnels, culturels et régionaux, par degrés de distinction, véritablement exacerbée³⁸¹.

La petite revue est donc un phénomène d'époque, une reconfiguration du champ littéraire à travers une multitude d'organes de presse. Les recensements effectués par plusieurs chercheurs, à la suite de Remy de Gourmont dans son ouvrage *Les Petites Revues*³⁸², paru en 1900, ne sont pas exhaustifs mais constituent une base de travail précieuse. Gourmont recense 130 titres de revues à la période symboliste sous la forme d'un catalogue par ordre alphabétique. Chaque titre est accompagné d'une notice qui donne les principaux collaborateurs, le format de la revue, le nombre de numéros, le début et la fin de parution. Le travail de Gourmont a été complété en 1956 par celui de Roméo Arbour, consacré aux *Revue littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914*³⁸³ et constitué de 185 titres – mais qui négligeait les revues plus durables et les revues de province ; par la *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*³⁸⁴ de Jean-Michel Place et André Vasseur, en trois volumes, qui, à force d'exhaustivité, ne couvre finalement qu'un tout petit nombre de revues ; et par l'ouvrage de Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*³⁸⁵, lui aussi sous la forme d'un catalogue. Tous ces recensements, auxquels on peut ajouter l'ouvrage de Jean-Didier Wagner et de Françoise Cestor sur *Les Bohèmes*³⁸⁶, parce qu'il apporte aussi un éclairage intéressant sur les revues bohèmes, nous permettent de constituer un répertoire assez détaillé de cette presse florissante de l'époque. Parcourir chacun des titres recensés à

³⁷⁹ Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p. 33-34.

³⁸⁰ Frédéric Barbier, « Une production multipliée », *Histoire de l'édition française*, dirigée par Henri-Jean Martin et Roger Chartier, t. 3, *Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, p. 104.

³⁸¹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 510. Pour des travaux plus récents sur la presse au XIX^e siècle, on pourra consulter le site de Guillaume Pinson, <http://www.medias19.org/>, ou encore la plate-forme du projet PRELIA spécialisé dans l'étude des petites revues de littérature et d'art, <http://prelia.hypotheses.org/>.

³⁸² Remy de Gourmont, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, 34 p.

³⁸³ Roméo Arbour, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914*, Paris, Corti, 1956, 96 p.

³⁸⁴ Jean-Michel Place et André Vasseur, *Bibliographie des Revues et Journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres françaises, 1973-1977, trois volumes.

³⁸⁵ Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor, 1998, 194 p.

³⁸⁶ Jean-Didier Wagner et Françoise Cestor, *Les bohèmes 1840-1870 : écrivains - journalistes – artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, 1434 p.

la recherche d'occurrences du nom de Lautréamont est une tâche colossale – sans compter qu'à l'époque, les noms de « Maldoror » et de « Lautréamont », mal connus du public, sont souvent déformés et mal orthographiés.

Les revues littéraires fleurissent et c'est par leur intermédiaire que se développe la connaissance que l'on a des auteurs dits « mineurs ». Pour se démarquer, un périodique a besoin d'informations nouvelles. Verlaine vient tout juste de donner une reconnaissance posthume à un certain nombre d'auteurs par son étude sur *Les Poètes maudits*³⁸⁷ et l'exclusivité de découvrir et de « lancer » un nouveau Rimbaud est une perspective stimulante pour tout rédacteur en chef : c'est une manière de passer à la postérité comme découvreur. Le même enjeu anime les éditeurs lorsqu'ils font le pari de lancer un auteur inconnu : il s'agit d'avoir le goût sûr et d'espérer que la postérité confirmera leur intuition. Cette course au sensationnalisme explique la hâte avec laquelle les auteurs sont parfois présentés, ainsi que les inexactitudes dans les notices de présentation. La *Jeune Belgique* publie une strophe d'un certain « Vicomte de Lautréamont » en annonçant qu'une étude d'Iwan Gilkin suivra³⁸⁸. Cette étude n'eut jamais lieu. La revue a fait connaître l'auteur de *Maldoror* dans les cercles belges, mais Max Waller a sans doute précipité la publication de l'extrait afin que l'éditeur Rozez ne se tourne pas vers un autre périodique. Ces inexactitudes, qui vont perdurer et être reproduites, expliquent la naissance du mythe.

Enfin, au-delà du prestige pour la revue, la découverte d'un auteur est aussi un événement qui contribue à la cohésion d'un groupe. Ainsi les surréalistes savent parfaitement ce qu'ils doivent aux articles de Valéry Larbaud et de Remy de Gourmont sur Lautréamont ; mais ils vont se présenter comme ceux qui ont le plus œuvré pour sa connaissance. Dans les propos virulents d'André Breton, qui voudrait empêcher sa diffusion³⁸⁹, ou dans le récit nostalgique d'Aragon³⁹⁰, Isidore Ducasse fait l'objet d'une sacralisation. Placé sur un piédestal, il permet une communion du groupe en un même idéal. La canonisation posthume sert à créer des modèles nouveaux tout en rejetant les aînés trop encombrants ; elle sert aussi à proposer une relecture de l'œuvre qui peut parfois s'avérer malhonnête. Dans son ouvrage *The Anxiety of Influence*³⁹¹, Harold Bloom a décrit le complexe qui anime souvent les nouveaux écrivains et qui les situe par rapport à la question de l'héritage littéraire.

³⁸⁷ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884, 56 p. Les préoriginales étaient parues dans la revue *Lutèce* en 1883.

³⁸⁸ *La Jeune Belgique* n° 10, 5 octobre 1885, *op. cit.*

³⁸⁹ André Breton, « Réponse », *Le Disque vert*, numéro spécial *Le Cas Lautréamont*, 1925, p. 90-91.

³⁹⁰ Louis Aragon, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992, 98 p ; préoriginales dans *Les Lettres françaises* n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 7-9, et n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

³⁹¹ « Ce livre tient l'histoire de la poésie pour indissociable de la question de l'influence poétique, puisque ce sont les poètes puissants qui font cette histoire en se mélangant les uns les autres, afin de faire de la place à leur propre imagination. » Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 5 ; trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, p. 55.

Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves³⁹².

Les poètes subissent l'influence de leurs aînés, mais en même temps, puisque, depuis le romantisme, ils cherchent à se distinguer par leur originalité, ils ont une horreur de la dette et de la contamination. Prêter allégeance à un auteur mort comme le font les surréalistes, c'est avoir le champ libre pour réaliser le *clinamen* dont parle Bloom, c'est-à-dire une légère inflexion du sens de l'œuvre, une relecture qui peut parfois trahir le sens premier. Le critique parle de révisionnisme littéraire et de cet écart naît souvent le mythe. C'est ainsi qu'il y a eu un Lautréamont décadent, qui, par sa cruauté, fascinait Huysmans en 1885³⁹³ ; un Lautréamont symboliste, celui de Gourmont et de Jarry dans les années 1890 ; un Lautréamont moderniste, celui de Larbaud et de Fort dans les années 1900 ; un Lautréamont surréaliste à partir de 1917.

Étiemble constate le même phénomène lorsqu'il relève les différentes facettes du mythe de Rimbaud, objet protéiforme et évolutif³⁹⁴. Dans *Éthique à Maldoror*, Michel Pierssens évoque l'idée d'une possession par Lautréamont de ses lecteurs³⁹⁵. On a en effet l'impression, dans ces réceptions de groupe, d'une sorte d'hallucination collective et fantasmatique autour d'une figure de Lautréamont qui n'a pas grand-chose à voir avec le bien moins flamboyant Isidore Ducasse. Étiemble décrit le mythe comme une « affection de l'imaginaire collectif³⁹⁶. » Il reste à étudier et à comprendre les modalités de cette construction du mythe. Ces reconstitutions variables de l'objet érigé sont souvent des récupérations idéologiques, intégrées dans un système de représentation cohérent allant de pair avec une vision du monde ; et ces idéologies dépendent fortement d'un contexte sociologique et d'une époque.

Dans son ouvrage *1889*, Marc Angenot note que tout discours véhicule des valeurs et des systèmes de représentation³⁹⁷ : la chronique de mode du *Figaro*, par exemple, donne une vision de la femme de l'époque, de son rôle et de ce qu'elle doit être. Les discours s'entremêlent ainsi dans une vision du monde propre à une époque, et Angenot nomme ce phénomène l'interdiscursivité. Le mythe qui s'élabore au cours des relectures successives de l'œuvre et de la vie de Lautréamont n'est pas indépendant de cette hégémonie des discours extérieurs. L'observateur cherchant à comprendre le monde reconstitue un récit logique, rationnel et cohérent en comblant les trous, si bien que tout discours, même scientifique ou politique, devient une narration qui se charge au besoin d'une part de fiction, de pathos ou de romanesque, ceci afin de fournir une explication complète et rationnelle du

³⁹² *Ibid.*, p. 5.

³⁹³ Joris-Karl Huysmans, lettre du 27 septembre 1885, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1967, p. 52-58.

³⁹⁴ René Étiemble, *op. cit.*

³⁹⁵ Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 196 et suivantes.

³⁹⁶ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 2 : *Structures du Mythe*, *op. cit.* p. 54.

³⁹⁷ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 13-15.

monde. Cette tendance naturelle est très nette dans le discours journalistique, où les chroniqueurs tracent des portraits psychologiques suivant des types figés. Celui de Lautréamont ne sera qu'une énième réécriture du poète maudit et sa biographie deviendra une construction empruntant ses principaux éléments à ce modèle déjà constitué.

D'après Étiemble, le mythe se constitue d'une manière progressive et collective, c'est-à-dire que les « inventeurs » (pour reprendre le terme de Saillet) ajoutent leur pierre à l'édifice par des déformations ou des correctifs qui infléchissent l'image que l'on a de l'auteur. On ne saurait donc étudier la formation du mythe sans en respecter la chronologie : l'objet d'étude initial est recouvert par des strates successives qui sont autant de micro-récits, d'anecdotes qui viennent apporter une couleur exotique et souvent rocambolesque. Parce que ces micro-récits ont un pouvoir de suggestion plus fort que la réalité, ils frappent plus durablement l'imaginaire : les correctifs apportés par Genonceaux dans sa préface, par exemple, ne suffiront pas à venir à bout du mythe de la folie de Ducasse. « Tout mythe, écrit Étiemble, naît d'une imposture³⁹⁸. » Mais s'agit-il vraiment d'une imposture ? Étudiant le phénomène des rumeurs, Jean-Noël Kapferer remarque qu'il n'est pas rare que celles-ci soient propagées par ceux qui ont envie d'y croire et qui partent en croisade pour les propager avec la meilleure volonté du monde³⁹⁹. De même, le mythe n'est pas toujours une fabrication consciente ; il est même, le plus souvent, ce qui échappe au contrôle et ce qui se répand sans que l'on puisse y voir l'œuvre de quelqu'un. S'il peut y avoir une négligence dans la vérification des informations, celui qui diffuse la rumeur n'a pas toujours l'intention de duper.

Il faut comprendre le mythe, non comme une tentative de mystification, mais plutôt comme une déformation naturelle et non volontaire de faits, commise par les héritiers d'une œuvre, afin de masquer les inconnues et de reconstituer une figure forte et cohérente : il faut un visage à Lautréamont, il faut un être de chair derrière cette œuvre, et si cet être se dérobe, on se figure celui qu'il a pu être. C'est pourquoi le mythe est souvent le reflet d'une époque parce qu'il est la projection des aspirations et des préoccupations des lecteurs⁴⁰⁰. Le mythe est dynamique, il évolue, il se corrige. Il se nourrit de *topoi* et d'archétypes préexistants. Il existe même avant d'être actualisé par la figure d'un écrivain : sans être une abstraction détachée de ses incarnations, il synthétise les attentes d'un public en quête d'un idéal. Il peut s'enrichir ou s'atténuer au gré des tempéraments de ceux qui y contribuent : les sceptiques rationalistes, qui veulent une approche scientifique, ou les passionnés,

³⁹⁸ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 1 : *Genèse du mythe, 1869-1949 : bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, op. cit. p. 16.

³⁹⁹ Jean-Noël Kapferer, *Rumeurs*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 66-67.

⁴⁰⁰ Alain Montandon définit la sociopoétique des mythes comme « la manière dont le mythe est repris, réécrit, réinvesti à différentes époques, dans différentes sociétés » : à chaque période s'opère une « redistribution des mythes », une « réorganisation en fonction d'un imaginaire précisément daté ». Alain Montandon, « Avant-propos », *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 7.

dont l'imagination s'enflamme. On fait de Lautréamont un poète maudit et l'on réinvente sa vie au moyen de plusieurs clichés – les insomnies, le piano nocturne, le destin tragique, la mort précoce, le tempérament mélancolique – qui font de lui un nouveau Chatterton⁴⁰¹. Le fonctionnement du mythe est ambivalent : tentative pour saisir l'auteur, c'est aussi une manière de le mettre hors de portée, de le faire entrer dans la légende en lui donnant des qualités remarquables et quasi-divines – puisque le mythe cherche à provoquer la fascination, voire la ferveur religieuse. Construction paresseuse, il permet de ne pas expliquer l'œuvre qualifiée de « géniale » en la plaçant hors de portée des discours critiques⁴⁰².

Dans son mémoire sur la *Figure mythique du comte de Lautréamont*, Pierre Belisle montre qu'il y a eu une déification de Lautréamont comme pour Rimbaud⁴⁰³ : elle se caractérise par le refus de parler du poète, devenu une idole intouchable. Ainsi Paul Éluard peut-il s'écrier, dans le numéro du *Disque vert* consacré à Lautréamont, « À quoi bon parler du comte de Lautréamont⁴⁰⁴ ? » ; et Aragon réclame « l'avortement des études maldororiennes⁴⁰⁵ ». S'exprimer au sujet de Ducasse passe presque, dans les années 1920, pour un blasphème : « Il me serait odieux, il me paraîtrait sacrilège d'essayer une mosaïque de cailloux critiques autour de Maldoror⁴⁰⁶ », déclare René Crevel. Philippe Soupault invite à se prosterner devant lui : « On ne juge pas M. de Lautréamont. On le reconnaît au passage et on salue jusqu'à terre. Je donne ma vie à celui ou à celle qui me le fera oublier à jamais⁴⁰⁷. »

Fonctions du mythe

Ces réflexions sur la dimension religieuse ou sacrée du mythe appellent quelques remarques. Dans la préface de son *Dictionnaire des mythes littéraires*⁴⁰⁸, Pierre Brunel constate un flou terminologique au sujet des mythes littéraires et de ce qui relève du mythe ou du mythique en littérature⁴⁰⁹. Laissant de côté l'acception qui était celle d'Étiemble, celle du mythe comme mensonge et comme tromperie collective, il propose de définir le mythe par ses fonctions. La première est la

⁴⁰¹ Sur la constitution du mythe romantique du poète malheureux, on pourra lire avec intérêt l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol. VII, n° 1, hiver 1982, p. 75-86.

⁴⁰² La fonction première du *mythos* est pourtant, au contraire, d'expliquer l'inexplicable, selon Pierre Brunel, « Avant-propos », *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 8.

⁴⁰³ Pierre Belisle, *op. cit.* p. 100-110.

⁴⁰⁴ Paul Éluard, *Le Disque vert*, Paris-Bruxelles, 1925, p. 95.

⁴⁰⁵ Louis Aragon, « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930, p. 22-24.

⁴⁰⁶ René Crevel, « Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège », *Le Disque vert*, *op. cit.* p. 46.

⁴⁰⁷ Philippe Soupault, « Mon cher ami Ducasse », *Le Disque vert*, *op. cit.* p. 22.

⁴⁰⁸ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.

⁴⁰⁹ Voir aussi Pierre Brunel, « L'étude des mythes en littérature comparée », dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 27-37.

fonction religieuse, mise en lumière par Mircea Éliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial [...] des commencements⁴¹⁰. » Le mythologue roumain s'intéresse au récit antique. Parce qu'il est fondateur d'une culture, le mythe *raconte* et agence une représentation du monde. Gilbert Durand souligne quant à lui l'aspect dynamique du mythe : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit⁴¹¹. » La valeur symbolique du mythe peut devenir si forte que le récit s'efface, jusqu'à ce qu'il ne reste plus, dans la mémoire collective, qu'une image puissante : Prométhée enchaîné, Sisyphé poussant son rocher, etc.

La deuxième fonction du mythe antique relevée par Pierre Brunel est explicative : le récit revient à l'origine pour *expliquer* et raconter comment une situation s'est imposée. Il propose ainsi une réponse à une question essentielle. Le mythe a également une troisième fonction : il *révèle* le divin ou l'essence des choses. Il implique une conception religieuse du monde, ce qui explique que certains puissent se montrer sceptiques et refuser le mythe, considérant qu'il s'agit de superstitions. Dans le cas du mythe strictement littéraire⁴¹², la dimension religieuse est souvent moins essentielle que dans le mythe antique : à l'ère moderne, il a davantage valeur de symbole. Il ne constitue plus le fondement d'une civilisation mais sert de modèle et d'étendard pour promouvoir les valeurs que les auteurs ont voulu leur donner. Incarnation d'un idéal, le mythe est la projection d'un imaginaire collectif. Le mythe de Lautréamont remplit bien ces trois fonctions : il raconte, inventant une biographie fictive du poète ; il tente d'expliquer la genèse d'une œuvre insaisissable et mystérieuse ; enfin il révèle, par le mythème de la folie, faisant de Ducasse un prophète visionnaire désespéré qui bataille avec Dieu et incarne la condition humaine.

Afin de pallier ce flou terminologique et le problème de la définition du mythe littéraire, Philippe Sellier s'interroge dans son article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?⁴¹³ » sur ce qu'on pourrait considérer comme mythe et ce que l'on devait rejeter. Si les ethnologues et les mythologues, de Lévi-Strauss à Dumézil en passant par Eliade, sont à peu près d'accord sur la définition du terme ; les littéraires se sont souvent contentés de transposer le vocable sans le définir pour désigner des scénarios devenus prestigieux et qui se trouvent répétés d'auteurs en auteurs, avec des variations : ce sont les thèmes étudiés par Raymond Trousson, c'est-à-dire « lorsqu'un motif, qui apparaît comme

⁴¹⁰ Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.15.

⁴¹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études 14 », 1973, p. 64.

⁴¹² Le terme de « mythe littéraire » pose problème, car tout mythe est un récit et donc littérature, de même que la littérature naît aussi des virtualités du mythe.

⁴¹³ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, 1984, p. 112-126. Les débats sur ce qu'est un mythe ne sont pas clos, comme en témoigne le grand nombre d'ouvrages s'intéressant au mythe et tentant, vainement, d'en proposer une définition synthétique satisfaisante. Mieux vaut s'intéresser à son fonctionnement plutôt que de se perdre dans la polysémie du mot, dont les acceptions changent selon les domaines – littérature, ethnologie, mythocritique.

un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation particulière, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire⁴¹⁴ ». Pour les ethnologues, le mythe est un récit fondateur, anonyme et collectif, élaboré oralement et à travers le temps, tenu pour vrai et avec une fonction religieuse.

D'après Philippe Sellier, le mythe littéraire ne fonde rien, il n'est ni anonyme ni collectif puisqu'il naît de la plume d'un auteur, et il n'est plus tenu pour vrai. Il s'élabore principalement par écrit, même s'il peut aussi être une construction sociale, et sa fonction religieuse est remplacée par une valeur symbolique ou sacrée. Il garde tout de même sa vocation de tracer « des destins hors du commun, traversés de mystères, perçus comme extraordinaires ou surnaturels⁴¹⁵ ». Une autre différence tient à la forme fragmentaire du mythe, souvent réduit à quelques épisodes clés dont l'ordre chronologique n'est pas toujours clair, tandis que la littérature, au contraire, est plus développée et agence davantage les faits : en se fixant par écrit, le mythe organise le récit, brode, ajoute de nouveaux épisodes et élargit le récit au-delà de sa fonction symbolique. Sur cette définition proposée par Philippe Sellier, on peut émettre quelques réserves. Le mythe littéraire participe parfois à la fondation des mouvements littéraires : le promeneur solitaire de Rousseau est l'archétype du penseur mélancolique qui trouve refuge dans la nature et qui servira de modèle aux écrivains du mouvement romantique. De même, le mythe littéraire n'est pas toujours anonyme, mais il naît parfois sous la plume de plusieurs hommes de lettres et finit par dépasser leurs œuvres pour devenir le produit d'une conscience collective.

Philippe Sellier distingue des mythes littéraires tirés de la mythologie et de la Bible, comme Antigone, Caïn ou Lilith, et des mythes nouveau-nés, proprement littéraires, comme Don Juan, Tristan ou Faust. Il rejette en revanche les mythes politiques, comme Napoléon ou César, car il s'agit plutôt d'une transposition sur le mode épique d'une réalité historique⁴¹⁶. Pour qu'il y ait mythe, il faut

⁴¹⁴ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 23.

⁴¹⁵ Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 42.

⁴¹⁶ Le processus qui transforme une figure existante en figure mythique a été étudié par Nicole Ferrier-Caverivière dans « Figure mythiques et figures historiques », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 597-605. C'est par le biais de l'héroïsme qu'un individu trouve, souvent dans la mort ou face aux épreuves, une apothéose qui fait de lui un surhomme glorieux. Cette aura, qui survient après coup, permet d'expliquer le mystère d'un comportement hors-norme. Le mythe vient répondre aux attentes d'une communauté, il satisfait ses espoirs et cristallise ses fantasmes sur un personnage dont il ne reste qu'une image simplifiée et amplifiée, divinisée par l'usage de symboles. Nicole Ferrier-Caverivière note que « la mort représente souvent un moment privilégié pour l'éclosion » d'un mythe : c'est l'instant où la vie devient destin, celui où l'imagination fait entrer le personnage dans le monde grandiose et simplifié du mythe sacré. Comme les figures historiques, le destin de Lautréamont, prométhéen, semble un modèle proposé au genre humain : transfiguré, Isidore Ducasse regarde vers l'ailleurs et a partie liée avec le surnaturel. Pascale Auraix-Jonchière décompose en trois temps ce processus de mythification qu'elle définit comme la magnification d'une personnalité sur le mode épique : d'abord un temps d'élection, le personnage venant combler une attente et, s'avérant propice à la mythification, incarner un mythe pré-existant ; ensuite une sublimation où la figure historique se voit détachée de son contexte pour devenir l'incarnation transhistorique et idéalisée d'autre chose ; enfin la structuration d'un canevas composé de mythes qui viennent scénariser la geste du personnage. Ce canevas est souvent commun à toutes ces figures : épiphanie, épreuves puis apothéose dans la mort, parfois réduit à un récit d'ascension et de chute. Pour qu'un

que le récit originel soit repris dans une trame assez ferme et respectée. Il convient en outre de distinguer la figure mythique du personnage : Véronique Léonard-Roques souligne que le personnage est le héros qui donne naissance au mythe, possédant des traits particuliers, tandis que la figure mythique est la somme de tous les avatars qui réactualisent le mythe⁴¹⁷. La figure mythique inscrit le personnage dans une dimension plus grande et qui le dépasse. Isidore Ducasse n'est plus seulement lui-même, mais le symbole d'autre chose. Le personnage devient exemplaire, son récit appelle à l'interprétation et offre une réflexion, voire une réponse, sur les questions essentielles que se pose l'humanité.

En ce sens, Lautréamont est autant un mythe en lui-même, qui s'incarnera en autant de représentations fantasmées que de lecteurs, que la réactualisation d'un mythe plus large, celui du poète prométhéen ou du maudit, fantasme de la Bohème réactualisé par l'ouvrage de Verlaine⁴¹⁸. Ainsi, les thèmes de la folie, de l'adolescent mort trop tôt et de la misère sont des mythes récurrents et inévitables sous la plume des auteurs qui l'évoquent. Cette définition du mythe comme variations autour d'un récit était déjà celle de Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* : « Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un seul coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes⁴¹⁹. » Le mythe se définit donc comme l'ensemble des variantes et des récits découlant d'un texte source, ici *Les Chants de Maldoror* et le premier article consacré à la figure de Lautréamont, à savoir « Le Cabanon de Prométhée » de Léon Bloy ; ou encore l'ensemble de ses avatars ultérieurs qui viennent réactualiser la figure du poète par une multiplication de portraits et de biographies imaginaires. S'appuyant sur la catégorisation de Gérard Genette, Véronique Léonard-Roques souligne que le mythe est une relation entre un hypotexte et des avatars hypertextuels qui opèrent sur le personnage des transvalorisations, invitant les lecteurs à changer de regard sur lui et à réévaluer sa charge symbolique⁴²⁰. Dynamique par nature, le mythe

personnage devienne mythe, il faut des éléments favorisant la mythification : lacunes et mystères dans sa vie, qui fascinent et laissent place au surnaturel, excès et contradiction, ambivalence morale, et enfin un parcours moral qui fascine autant qu'il scandalise. Pascale Auraix-Jonchière, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 235-254.

⁴¹⁷ Id., « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *op. cit.*, p. 26. Pour une réflexion sur le syntagme « figure mythique », on lira, dans le même ouvrage, l'« Avant-propos » de Véronique Léonard-Roques, p. 11-16.

⁴¹⁸ Il faut se garder, comme le rappellent Pierre Brunel et Véronique Léonard-Roques, de vouloir partir en quête de la figure mythique primordiale. Comme l'écrit Brunel dans *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994, p. 10 : « L'erreur, c'est de s'entêter à vouloir parler du mythe, quand on se trouve face à la multiplicité des mythes, d'aller à la recherche d'un concept impossible quand les figures nous environnent et nous envahissent. » La quête de l'origine étant vouée à l'échec, le mythe se nourrissant d'archétypes préexistants parfois anciens, il convient de se pencher sur les figures qui incarnent le mythe. Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 5.

⁴²⁰ Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *op. cit.*, p. 33.

est appelé à évoluer au gré de ses lecteurs, rencontrant des phases d'usures, où il se réduit à des stéréotypes, et des phases de reviviscence, où il est soumis à des créations originales.

Philippe Sellier conclut que le mythe littéraire conserve, par rapport au mythe antique, la saturation symbolique qui lui confère une universalité et un sens parabolique, une structure serrée du récit – ainsi, le mythe littéraire est bref et peut parfois se réduire à une seule image marquante –, et enfin un éclairage métaphysique. Le mythe de Lautréamont comprend tous ces éléments. Mais le mythe ne se développe que parce qu'il répond à un besoin. C'est la définition qu'en donne André Dabezies dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel : « un récit symbolique, qui prend valeur fascinante et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action⁴²¹. » Dabezies donne l'exemple de Napoléon, que rejetait Philippe Sellier dans sa définition : son personnage ne devient un mythe que parce que plusieurs individus célèbrent sa grandeur en créant une analogie avec les héros antiques. Comme le note Pierre Brunel, « c'est parfois dans la conscience commune que se produit la "mythisation", et la littérature l'enregistre. Mais c'est parfois aussi la littérature qui en a l'initiative⁴²². » C'est ce qui se produit avec Lautréamont⁴²³.

Ces définitions nous permettent de constater la polysémie du terme *mythe*. Pour transposer la notion en tant que construction fantasmée autour de la représentation qu'un groupe se fait d'un auteur, il convient de la dépouiller de ses aspects religieux et fondateurs. Le mythe littéraire, dans le sens où Étienne l'entend, est une construction collective qui s'explique par la fascination qu'exercent une œuvre ou son auteur. Roger Caillois propose une définition similaire, en le décrivant comme une « représentation assez puissante sur les imaginations pour que jamais ne soit posée la question de son exactitude, créée de toutes pièces [...], assez répandue néanmoins pour faire partie de l'atmosphère mentale collective et posséder par suite une certaine force de contrainte⁴²⁴. » Cette fascination perdure et c'est elle qui maintient le mythe vivant.

Le mythe est à la fois, comme l'écrivait Denis de Rougemont, une variation autour de traits réactualisés, et une construction nouvelle qui permet d'expliquer la singularité de l'auteur et de son œuvre. Dans une étude consacrée à Œdipe, Marie Delcourt définit le mythe comme « un essai d'explication d'une réalité sentie comme mystérieuse⁴²⁵ » : quand le mystère s'épuise, le mythe s'essouffle. Les auteurs dont l'œuvre est occultée par des anecdotes et des récits qui, réunis, forment

⁴²¹ André Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in Pierre Brunel, *op. cit.* p. 1131.

⁴²² Pierre Brunel, *op. cit.* p. 14.

⁴²³ Sur les rapports entre la biographie de personnages réels et leur transformation en mythe, on lira avec intérêt l'article de Daniel Madelénat, « Biographie et mythe », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 51-58, qui montre comment se produit une cristallisation, la vie de l'auteur étant réduite à un récit anecdotique amplifié.

⁴²⁴ Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, p. 153.

⁴²⁵ Marie Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1944, p. 223.

un mythe littéraire, sont le plus souvent des auteurs dont une partie de la vie nous est mal connue : Rimbaud, dont l'adieu à la littérature a paru un geste fascinant qu'on s'est empressé d'interpréter, le marquis de Sade, isolé car dangereux. Les thèmes du mal, de la folie et de la mort précoce ou tragique fascinent et sont souvent le point de départ d'un mythe littéraire, car ils évoquent un mystère qui demande à être expliqué par les interprétations des lecteurs. Ainsi, Pascal Brissette, qui s'intéresse à la figure du poète québécois Émile Nelligan, définit la notion de mythe comme

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'opposable⁴²⁶.

Le mythe de Lutraumont doit donc être étudié dans son aspect dynamique, c'est-à-dire à travers ses versions successives. La première est problématique : c'est le mythe que Ducasse a essayé de forger en se construisant comme auteur. Mais dès l'instant où l'œuvre est entrée en contact avec des lecteurs contemporains, la mentalité collective de l'époque a pu s'emparer de l'objet pour l'appréhender à sa manière. Par la suite, chaque nouveau cercle de récepteurs a récupéré le mythe en même temps que l'œuvre elle-même, intacte, mais chargée également des lectures précédentes. D'une génération à l'autre, la figure mythique de l'auteur est réactualisée et la lecture produit des représentations nouvelles.

Étiemble souligne que le mythe est une construction ambivalente de l'esprit et de l'imagination⁴²⁷ : il s'adapte, se module au besoin selon la volonté de ceux qui l'élaborent. Le mythe littéraire est constitué de stéréotypes qui viennent conforter l'attente d'un lectorat et qui ont valeur de symboles : l'auteur devient un parangon, l'incarnation d'un idéal. Pascal Brissette, étudiant le mythe du « maudit » en littérature, conclut que le mythe est à la fois ce qui entrave la pleine compréhension du monde et ce qui révèle beaucoup sur le monde : c'est une grille de lecture rassurante pour orienter la compréhension et fournir une explication simplifiée⁴²⁸. Pierre Belisle avance une idée similaire : le mythe n'est pas qu'une fausse explication, c'est une construction nécessaire, une tentation irrésistible pour pallier l'insuffisance des éléments connus. Il insiste sur le caractère dynamique du mythe qui est « une organisation en vue d'une tentative d'explication d'un phénomène. [...] Le mythe possède une logique propre, il tente de construire⁴²⁹. » La prolifération de micro-récits fictifs autour du poète ne cesse de différer la connaissance qu'on en a. Or, dans le mythe de Lutraumont,

⁴²⁶ Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états: un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1998, p. 32.

⁴²⁷ René Étiemble, *op. cit.* p. 39-55.

⁴²⁸ Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 37-39.

⁴²⁹ Pierre Belisle, *La Personne mythique du comte de Lutraumont*, mémoire de maîtrise dactylographié dirigé par Marc Angenot, McGill University, 1970, p. 7.

l'ignorance que les écrivains ont du poète ou la banalité de sa vie produisent une facette étonnante du mythe : Ducasse devient l'inconnu, hors d'atteinte ; le secret de son œuvre reste scellé. C'est un lieu commun de la critique ducassienne qui ne cesse de proclamer son impuissance : le poète devient l'incarnation du mystère, celui qui est inaccessible au commun des mortels – on voit là un premier phénomène de déification, principalement nourri par l'absence de portrait. Cette sacralisation de Ducasse durera longtemps : chez les surréalistes, on proclame le refus de parler du texte, comme si en livrer le sens était sacrilège, et cet effacement de l'auteur culmine chez Marcelin Pleynet qui fait des *Chants de Maldoror* un texte sans auteur⁴³⁰. L'élaboration du mythe se poursuit au XX^e siècle dans les périodiques, qu'ils soient surréalistes ou telquelien.

Le mythe littéraire d'un auteur naît des apports successifs qui sont faits le plus souvent dans les pages des revues. Elles sont le lieu du débat, c'est là que se dessine et se modifie le visage de l'auteur que l'on transfigure, sans toujours chercher consciemment à élaborer un mythe. Le développement du mythe ressemble beaucoup, dans son fonctionnement, au phénomène de la rumeur. Jean-Noël Kapferer définit celle-ci comme une déclaration destinée à être crue et qui se répand sans être vérifiée, indépendamment de sa véracité, en cherchant à convaincre⁴³¹. Elle peut contenir un germe de vérité et naît en général d'une ambiguïté, d'un manque d'information qui amène un groupe à compenser l'absence d'information en imaginant une explication qui fait le plus souvent appel à des scénarios types relevant du fantasme collectif. Cette explication n'aurait pas été divulguée parce qu'elle est gênante, d'où l'aspect sensationnaliste que l'on retrouve dans le mythe. La rumeur est une création commune pour parvenir à une interprétation satisfaisante des faits. Comme le mythe, elle se répand parce que des gens y prêtent foi. À mesure que le récit est repris, il se voit amplifié, il gagne en pittoresque ou en pseudo-réalisme de manière à conforter une opinion préexistante, une attente. Il y a dans la rumeur, comme dans le mythe, une dimension affective : le récepteur doit être excité, surpris ou ému, pour colporter à son tour le récit. Enfin, elle a souvent aussi une fonction morale : ce récit dit quelque chose, met en garde ou délivre un enseignement.

Jean-Noël Kapferer se demande quel intérêt on peut avoir à véhiculer une rumeur ou à accorder du crédit à un mythe⁴³². D'abord, celui qui raconte et détient l'exclusivité du récit en tire du prestige : il fascine l'auditoire et marque les esprits. Mais transmettre la rumeur, c'est aussi répandre le verbe et partir en croisade pour diffuser ce qu'on pense être une vérité : il s'agit de convaincre, au risque d'être rejeté en même temps que le message. Celui qui contribue à la diffusion du mythe doit avoir une implication totale dans le contenu de ce qu'il dit, il doit le considérer comme une vérité

⁴³⁰ Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, 176 p.

⁴³¹ Cette définition est élaborée par Jean-Noël Kapferer, *op. cit.*, p. 10-30.

⁴³² Jean-Noël Kapferer, *op. cit.* p. 60-80.

révlée. C'est l'attitude de Léon Bloy, qui s'attachera à défendre sa vision mystique de Lautréamont contre la vision rationnelle et mesurée de Genonceaux. Du côté du récepteur enfin, la rumeur ne convainc pas, elle séduit et persuade. On y croit parce que l'on désire y croire. Elle apporte une explication qui correspond à l'image que l'on se fait déjà de la vérité ; et la dimension spectaculaire achève de la rendre séduisante. Tous ces éléments relatifs au fonctionnement de la rumeur s'appliquent de la même façon au mythe ; et s'il circule quant à lui par des récits écrits dans les revues, il a une origine orale, comme le rappelle l'étymologie de *mythos*, « la parole ». Ce sont de tels procédés qui permettent, au sein des groupes et des revues, l'élaboration progressive d'une figure mythique de Lautréamont façonnée collectivement et en toute bonne foi pour incarner un idéal. Au cours des cinq décennies qui précèdent le Lautréamont des surréalistes, ces mécanismes de construction du mythe s'observent dans une lutte entre groupes littéraires pour la possession de l'auteur. Dès 1868, les recensions des *Chants de Maldoror* posent, avec une intuition souvent juste, les premiers jalons de la représentation de la figure du Comte.

Les signalements du Chant premier dans la presse de 1868

Peu de critiques reçurent les plaquettes d'Isidore Ducasse, et encore moins jugèrent utile d'en signaler la parution. Les contemporains du poète ont ignoré ses efforts pour se faire connaître, et quand ils furent informés de son œuvre, ils exprimèrent, au mieux, une vague sympathie et quelques encouragements bienveillants. Ducasse ne fut pas compris de ses contemporains, mais il fut très peu lu. Combien d'exemplaires du *Chant premier* furent achetés et lus, parmi les cent cinquante du tirage original ?

Au mois d'août 1868, Ducasse disposait d'une vingtaine d'exemplaires. Il en fit parvenir un à *La Jeunesse* d'Alfred Sircos, qui en rendit compte dans le numéro de la première quinzaine de septembre – et non dans celui du mois d'août, comme l'écrit l'auteur dans sa lettre à Hugo. Les autres critiques retenus par Ducasse ne reçurent leur exemplaire qu'en novembre, de même que Victor Hugo. La publication avait été retardée. À l'heure actuelle, un seul chroniqueur semble avoir évoqué cette plaquette : Félix Rabbe, qui, dans sa chronique de la *Revue de l'Instruction publique, de la littérature et des sciences* du 17 juin 1869, signale les parentés que ce *Chant premier* offre avec la réflexion philosophique d'Ernest Naville. Dans les lignes qu'il consacre au *Chant premier*, le critique insiste sur « la sombre et cruelle peinture qu'a essayée tout récemment du génie du mal dans l'humanité un poète en prose, qui laisse bien loin derrière lui, pour l'énergie sauvage, la crudité des

tableaux, l'exagération des couleurs, tous les peintres de l'Enfer et du mal⁴³³ » : c'est placer Ducasse dans une lignée de poètes épiques et romantiques allant de Dante à Byron en passant par Milton, sans oublier Baudelaire. Mais le compte rendu, déjà en retard de plus de six mois, est encore différé : Rabbe attend la parution du deuxième chant pour en parler plus amplement, conformément au projet annoncé par Ducasse dans sa lettre. Cette deuxième plaquette ne vit jamais le jour, et l'édition des six chants réunis fut, elle aussi, compromise, si bien que Félix Rabbe n'eut jamais l'occasion de s'exprimer sur l'œuvre d'Isidore Ducasse. Ainsi, hormis cette brève évocation, le seul véritable compte rendu dont nous disposons à propos du *Chant premier* de Maldoror est celui d'Épistémon, *alias* Jean-Christian Calmeau, dans les pages de *La Jeunesse*.

Comme le compte rendu d'Épistémon a paru avant la diffusion de la plaquette et avant les envois aux critiques en novembre 1868, on peut en conclure que la revue reçut en exclusivité un exemplaire, sans doute de la main de l'auteur lui-même. Ils sont ainsi chronologiquement les tout premiers lecteurs de *Maldoror*, avant même sa mise en vente. Jean-Jacques Lefrère donne cet argument : « On peut tenir pour certain qu'en novembre 1868 le compte rendu paru dans *La Jeunesse* sur le *Chant premier* était resté unique : Ducasse, qui le mentionne dans sa lettre à Hugo, eût sans doute signalé tout autre écho de presse sur son œuvre⁴³⁴. » C'est aussi le seul compte rendu dont on sait que l'auteur a eu connaissance : non seulement il n'a pas jugé nécessaire de rectifier ce que Calmeau a écrit au sujet de son œuvre, mais on peut même penser qu'il a livré quelques clés de lecture à son premier critique. Voici ce compte rendu :

Les Chants de Maldoror (1) par ***

Le premier effet produit par la lecture de ce livre est l'étonnement : l'emphase hyperbolique du style, l'étrangeté sauvage, la vigueur désespérée d'idées, le contraste de ce langage passionné avec les plus fades élucubrations de notre temps, jettent d'abord l'esprit dans une stupeur profonde.

Alfred de Musset parle quelque part de ce qu'il appelle « la Maladie du Siècle » : c'est l'incertitude de l'avenir, le mépris du passé, ou l'incrédulité et le désespoir. Maldoror est atteint de ce mal ; sceptique, il devient méchant, et tourne vers la cruauté toutes les forces de son génie. Cousin de Child-Harold et de Faust, il connaît les hommes et les méprise. L'envie le dévore, et son cœur, toujours vide, s'agite sans cesse dans de sombres pensées, sans pouvoir jamais atteindre ce but vague et idéal qu'il cherche et qu'il devine.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen de ce livre. Il faut le lire pour sentir l'inspiration puissante qui l'anime, le désespoir sombre répandu dans ces pages lugubres. Malgré ses défauts, qui sont nombreux, l'incorrection du style, la confusion des tableaux, cet ouvrage, nous le croyons, ne passera pas confondu avec les autres publications du jour : son originalité peu commune nous est garante.

Épistémon.

(1) Un volume in-octavo, chez Defaux, rue du Croissant, 8⁴³⁵.

⁴³³ Félix Rabbe, « Le Problème du mal », *Revue de l'Instruction publique, de la littérature et des sciences en France et dans les pays étrangers*, n° 12, 17 juin 1869, p. 183.

⁴³⁴ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, *op. cit.* p. 341, note 42.

⁴³⁵ Épistémon, « *Les Chants de Maldoror* par *** », *La Jeunesse* n° 5, 1^{er}-15 septembre 1868, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 319.

Les termes employés par Épistémon pour décrire le livre ne sont guère différents de ceux de l'abbé Rabbe : la sauvagerie, le génie du mal, des tableaux sombres, mais originaux. Le critique de *La Jeunesse* insiste davantage sur la stupeur ressentie à la lecture. L'œuvre est « peu commune », et les qualificatifs se multiplient pour décrire l'effet produit par la lecture : « étonnement », « étrangeté », « originalité ». Comme le note Michel Philip⁴³⁶, le livre semble un météore surgi de nulle part. Le chroniqueur est embarrassé et désespéré devant le foisonnement de cette prose qu'il trouve parfois confuse ; aussi cherche-t-il à la rattacher à lui trouver des modèles. Cette attitude permet dans un premier temps de saisir l'objet qui déconcerte et de l'appréhender en le comparant à quelque chose de connu. Pour Épistémon, ce sera le mal du siècle d'Alfred de Musset, la noirceur épique de Byron et de *Faust* : Lautréamont sera classé parmi ces écrivains du doute que Ducasse fustigera dans ses *Poésies*, les jugeant coupables de tous les amollissements de la pensée. En fait, Épistémon fait la distinction : ce n'est pas Lautréamont qui est pessimiste ou sceptique, encore moins Ducasse, mais bien Maldoror, son personnage : la nuance est importante, car le jeune écrivain n'aurait peut-être pas accepté de se voir relégué parmi ces écrivains qu'il prétendra combattre un an et demi plus tard. En ce sens, le critique a bien cerné l'essentiel du propos de Ducasse, même s'il ne soulève pas la possibilité d'une œuvre parodique, polémique ou critique.

Épistémon a été attentif et assez perspicace dans sa lecture du *Chant premier*, qu'il semble parfois paraphraser ou citer directement. La notion de sauvagerie et « le désespoir sombre répandu dans ces pages lugubres » rappellent le lecteur féroce et les « pages sombres et pleines de poison⁴³⁷ » des premières lignes du *Chant*. Le pastiche de Byron est surtout visible dans l'hymne au Vieil Océan, même si l'auteur anglais imprègne la prose de Ducasse à travers ce *Chant premier*. Quant à Goethe, s'il est tentant d'évoquer *Faust* pour la tradition satanique, c'est davantage la ballade du *Roi des aulnes*, traduite par Gérard de Nerval, que le poète a en tête lorsqu'il écrit la strophe 11, la seule à se présenter d'ailleurs sous la forme d'un petit drame théâtral. Le mal du siècle qui frappe Maldoror est décrit dans la troisième strophe, même s'il diffère sensiblement de celui que décrit Musset – auteur méprisé par Ducasse :

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put pendant un grand nombre d'années ; mais à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête, jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... ; atmosphère douce ! Qui l'aurait dit ⁴³⁸?

La façon très partielle dont Épistémon décrit le mal du siècle (« incertitude de l'avenir », « mépris du passé », « incrédulité » et « désespoir ») témoigne d'un parti pris idéologique qui reflète

⁴³⁶ Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 12.

⁴³⁷ Lautréamont, *op. cit.* p. 17.

⁴³⁸ *Ibid* p. 19.

peu de sympathie pour les romantiques : cette attitude sera également celle de Ducasse dans ses *Poésies*. Le chroniqueur annonce avec beaucoup de perspicacité la démonstration que le poète fera plus tard et qu'il tenta peut-être de faire plus implicitement dans ses *Chants*, se laissant détourner de son objectif par la complaisance à peindre le mal : le romantisme conduit au scepticisme, le scepticisme au non-respect des valeurs morales, puis à l'immoralité, à la méchanceté, et finalement à la cruauté la plus outrée. Maldoror est ainsi présenté comme un contre-modèle, le support d'une démonstration philosophique qui sera présentée de manière plus aride mais plus explicite dans les *Poésies*. Épistémon tenait-il de Ducasse ces clés de lecture ? Il réproche très nettement le parcours moral de Maldoror : « L'envie le dévore, et son cœur, toujours vide, s'agite sans cesse dans de sombres pensées, sans pouvoir jamais atteindre ce but vague et idéal qu'il cherche et qu'il devine. » Les traits retenus par Épistémon ne rendent pas compte de la complexité du personnage, qui n'est pas aussi unilatéral : il ne dit pas un mot sur la compassion de Maldoror envers les hommes, ni sur la cause, plus noble, qu'il s'impose en défendant ses semblables contre un Créateur injuste, ni enfin sur le sublime dont font preuve ses réflexions métaphysiques.

L'examen du livre, assez sommaire, invite le lecteur à se reporter par lui-même au volume pour en savoir plus. Dans les dernières lignes de son compte rendu, Calmeau relève les défauts « qui sont nombreux » : s'il était un ami de Ducasse, il a eu l'honnêteté intellectuelle de lui dire le fond de sa pensée et de lui livrer quelques conseils. Épistémon juge ainsi le style du poète parfois incorrect, souvent pompeux – il parle d'« emphase hyperbolique » – et ses tableaux confus. Ces reproches reviendront très souvent dans les jugements portés sur l'œuvre de Ducasse au cours des décennies à venir, jusqu'à l'article d'Henri Duvernois qui viendra consacrer *Les Chants de Maldoror* comme « chef-d'œuvre du mauvais goût⁴³⁹ ».

Mais qu'est-ce qu'un style incorrect ? Ducasse semble écrire vite, il l'indique lui-même en évoquant « le développement extrêmement rapide de [s]es phrases⁴⁴⁰ ». Les commentateurs de son œuvre ont débattu sur la raison d'être de ces coquilles. Jean-Luc Steinmetz, qui a publié les *Œuvres complètes* de Lautréamont dans la collection Bibliothèque de la Pléiade en 2009⁴⁴¹, a choisi de normaliser l'orthographe en rétablissant la graphie moderne (*poète* au lieu de *poëte*) et en corrigeant les anomalies du texte. D'autres exégètes, comme Sylvain-Christian David et Jean-Jacques Lefrère⁴⁴², estiment que ces anomalies sont à étudier de près parce qu'elles révéleraient des éléments sur la

⁴³⁹ Henri Duvernois, « La Fleur du mauvais goût », *Je sais tout* n° 80, 15 septembre 1911, p. 173-180.

⁴⁴⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁴¹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 794 p.

⁴⁴² Jean-Jacques Lefrère, « Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué », *L'Express.fr*, 16 février 2010. URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/peut-on-critiquer-la-pleiade_849081.html; Sylvain-Christian David, « L'Armée des signes », *Cahiers Lautréamont*, année 2009, p. 65-98.

formation intellectuelle d'Isidore Ducasse. Guy Laflèche, qui tenait un site internet consacré aux hispanismes du poète⁴⁴³, avait relevé, à la suite de Leyla Perrone-Moisés⁴⁴⁴, une imprégnation du style de Ducasse par des tournures de phrases espagnoles. Ce que les premiers lecteurs de Lautréamont ont pris pour des incorrections et des barbarismes était peut-être une contagion lexicale due au bilinguisme d'un jeune homme qui avait passé une grande partie de son enfance en Amérique du Sud. De même, Michel Pierssens se demande si certaines bizarreries de sa prose ne seraient pas des anglicismes, puisque le jeune homme avait également appris l'anglais à l'école et lisait peut-être Byron dans sa langue d'origine.

Leyla Perrone-Moisés invite à rétablir le barbare en Ducasse⁴⁴⁵ : le jeune homme n'est pas un pur produit de la civilisation européenne, mais un *gaucho*, un cow-boy venu d'Uruguay. La sauvagerie de sa pensée relevée par les critiques aurait une origine biographique et révélerait l'incompréhension des européens, prisonniers d'un ethnocentrisme qui les pousse à voir en Lautréamont uniquement un poète français, face à un texte dont les référents langagiers et culturels sont à chercher sur un autre continent. Si les revendications des critiques sud-américains sont fondées, il convient néanmoins de les relativiser : élevé par un père ancien instituteur et devenu chancelier à l'ambassade de France en Uruguay, sans doute confié à des précepteurs avant d'être envoyé en France faire ses études secondaires, Isidore Ducasse a probablement été plongé très jeune dans la culture française. Si son imaginaire et son langage ont pu rester marqués par ses jeunes années en Amérique, il n'a pourtant rien d'un *gaucho* ou d'un enfant des rues de Montevideo. Son bilinguisme est avéré depuis la découverte d'un volume d'Homère ayant appartenu à Isidore et annoté de sa main en espagnol⁴⁴⁶, mais rien ne laisse penser qu'il maîtrisait mal le français.

Jean-Jacques Lefrère qualifie Montevideo à l'époque de Ducasse de « véritable Babel où l'on entendait tout autant l'espagnol et l'italien. La colonie française de Montevideo, qui fut importante tout au long du siècle, se composa de natifs de France jusque dans les années 1850, de sujets d'ascendance française ensuite⁴⁴⁷. » La langue qu'ils parlaient était un français infléchi par une forte influence de l'espagnol, qui gagnait du terrain et allait s'imposer, au début du siècle suivant, comme la langue dominante. D'après Leyla Perrone-Moisés⁴⁴⁸, ce que Robert Faurisson⁴⁴⁹ épingle comme autant de fautes de français, ces bizarreries qui constituent le style de Ducasse, seraient des

⁴⁴³ La Moustache de Lautréamont, site sur les hispanismes dans l'œuvre de Ducasse tenu depuis 1996 par Guy Laflèche. URL : <http://singulier.info/ma>.

⁴⁴⁴ Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, *Lautréamont, l'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2001, 106 p.

⁴⁴⁵ *Ibid.* p. 100-104

⁴⁴⁶ [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p.

⁴⁴⁷ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*, *op. cit.* p. 72.

⁴⁴⁸ Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, *op. cit.*

⁴⁴⁹ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *op. cit.*, p. 408-424.

hispanismes. Par exemple, lorsqu'il écrit « mets-te-le dans la tête⁴⁵⁰ », il calque la tournure tout à fait correcte « métetelo en la cabeza » ; et lorsqu'il confond l'auxiliaire *être* et l'auxiliaire *avoir* dans l'expression « t'ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiteras⁴⁵¹ », il transpose « habiéndote apartado », qui utilise effectivement le verbe *haber*. Bien d'autres hispanismes ont été relevés par les critiques, soit pour s'en moquer comme Faurisson, soit pour être analysés comme effets de style⁴⁵² : l'emploi curieux du participe présent dans « Est-ce possible que tu sois encore respirant⁴⁵³ ? », qui traduit « Es posible que estés aún respirando ? », « se narguer de toi⁴⁵⁴ » pour « burlarse de ti », etc. Ce n'est pas seulement la syntaxe qui est affectée par l'influence espagnole, mais aussi le style : emploi abusif de constructions se rapprochant des épithètes homériques qui peut tout autant provenir du baroque espagnol, antéposition des adjectifs épithètes, ou encore néologismes (« les lois préservatrices »). Leyla Perrone-Moisés conclut :

Le bilinguisme de Lautréamont serait ainsi à l'origine non seulement de ses fautes, mais également de ses réussites stylistiques, dans la mesure où cette condition de bilingue lui a permis d'innover dans la langue française avec plus de liberté que ceux qui n'en sont pas sortis⁴⁵⁵.

Outre les contaminations étrangères, qui ont été perçues comme une atteinte à la pureté de la langue française, peut-on parler d'un style incorrect ? Michel Philip s'interroge : « Le style est incorrect, critique qui surprend, et laisse perplexe : si l'on peut parler de correction en ce qui concerne la langue, il n'est pas facile de dire ce que c'est qu'un style correct. Peut-être Épistémon exprime-t-il ici simplement une impression : le style est surprenant, quelquefois torturé, inhabituel souvent⁴⁵⁶. » Le propre du style n'est-il pas justement d'être une manière d'écrire singulière qui distingue l'écrivain de ses semblables ? Le *Trésor de la langue française* donne comme définition du style « l'ensemble des traits expressifs qui dénotent l'auteur⁴⁵⁷ ». Pour Antoine Compagnon, le style est effectivement ce qui distingue le texte littéraire du langage courant tout en exprimant la singularité de son auteur. Reconnaisant la difficulté de définir le style, il fait remarquer que c'est d'abord une norme, un canon esthétique, un modèle à imiter et à partir duquel l'écrivain peut commettre des écarts. Ces écarts sont autant d'ornements qui confèrent au message du texte une élégance et un cachet personnel⁴⁵⁸. Partant d'une définition similaire proposée par Charles Bruneau, selon laquelle « la stylistique est la science des écarts⁴⁵⁹ », Dominique Combe définit la norme comme une écriture blanche, qui n'existe pas,

⁴⁵⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵² Michel Charles, « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », *La Nouvelle Revue française* n° 217, janvier 1971, p. 76-87.

⁴⁵³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵⁵ Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, *op. cit.* p. 78.

⁴⁵⁶ Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁷ <http://atilf.atilf.fr/>

⁴⁵⁸ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 198-199.

⁴⁵⁹ Charles Bruneau, « La Stylistique », *Romance philology*, V, 1951-1952, p. 6.

mais qui correspondrait à l'usage commun et à l'expression la plus neutre⁴⁶⁰. Mais il ajoute aussitôt que le style est parfois un phénomène inconscient qui trahit la personnalité et la singularité de son auteur. C'est également la position de Léo Spitzer⁴⁶¹, pour qui le style est un symptôme qui permet de saisir, par ses écarts, la personnalité de l'écrivain. Le style serait alors l'accent personnel, une fois le texte débarrassé de ce qui relève de la rhétorique, des effets de mode et du parler de l'époque. Le style est donc bien un écart et un moyen de se démarquer, mais il n'implique pas nécessairement une incorrection grammaticale.

Dans une étude consacrée à la notion d'originalité⁴⁶², Roland Mortier montre comment le XVIII^e siècle a constitué un moment important dans l'histoire de l'esthétique : c'est le moment où la conception de l'art comme imitation de la belle nature est abandonnée, parce que la tradition et les règles qui avaient auparavant aidé à la création de chefs-d'œuvre sont devenues pesantes et commencent à être contestées. Qu'elle soit imputable à l'apparition d'une sensibilité préromantique qui fait la part belle au génie personnel, à l'avènement de la classe bourgeoise qui fait siennes les valeurs de mérite et d'individualisme, ou à la notion de progrès, mise en avant par les philosophes des Lumières, on voit apparaître une nouvelle catégorie esthétique qui se justifie par la recherche de la surprise, de l'étonnement et du piquant. Mais après le romantisme, mouvement qui exalte le « frisson nouveau⁴⁶³ » et marque le triomphe de toutes ces valeurs, l'originalité devient un critère nécessaire et indispensable, au point que Jean Paulhan parlera, à propos des avant-gardes et de leur injonction à transgresser, de terrorisme artistique⁴⁶⁴.

À l'époque où Épistémon rend compte de ce *Chant premier*, on enseigne encore la rhétorique comme un art de bien formuler ses idées et de bien s'exprimer, et sauf du côté des avant-gardes, dont les membres de *La Jeunesse* ne font pas partie, on ne conçoit pas nécessairement le progrès littéraire comme une rupture radicale sur le plan formel. Les belles tournures de la langue française et l'esprit classique, défenseur d'une certaine harmonie dans la forme, dominant largement les esprits. En ce sens, les outrances de Lautréamont, son lexique très riche, son goût pour les vocables rares, ses périodes parfois démesurées et son goût généralisé pour l'excès sont autant de provocations qui iront s'amplifiant dans les *Chants* suivants. Le *Chant premier* est encore très proche de ses modèles épiques et lyriques, mais plus on avance dans l'œuvre et plus on constate l'émergence d'une voix discordante et parodique, qui vient désacraliser la grandeur du romantisme finissant. Incorrect et confus, Ducasse l'est peut-être, mais plus sciemment que ne l'ont perçu ses premiers lecteurs ; cette incorrection et

⁴⁶⁰ Dominique Combe, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, p. 68-73.

⁴⁶¹ Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, 531 p.

⁴⁶² Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982, 218 p.

⁴⁶³ Ducasse emploie d'ailleurs l'expression. Lautréamont, *op. cit.* p. 191.

⁴⁶⁴ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941, 226 p.

cette posture iconoclaste ont fait de lui, au prix d'un contresens probable sur ses intentions, un auteur subversif et un modèle de la contestation.

Dans son *Dictionnaire du Cacique*, à l'article sur Épistémon, Jacques Noizet écrit que Ducasse semble avoir tenu compte des critiques de Calmeau, non pour mettre un terme à ses outrances mais pour normaliser son texte et lui donner une plus grande cohérence : dans la version finale du *Chant premier*, il a réécrit les scènes dialoguées présentées comme du théâtre et il a ajouté de nombreuses virgules. « On peut parier que Ducasse a lu à haute voix ce *Chant* à ses amis [...], peut-être en s'accompagnant au piano, ce qui lui aura permis de marquer certaines scansions, inapparentes dans la version 1 et que Calmeau ou un autre a pu lui conseiller de noter sur sa "partition" : dans la version 2, virgules et points-virgules sont en effet utilisés pour marquer les temps de façon quasi normalisée⁴⁶⁵. » Pour ce qui est du contenu, au contraire, le poète allait radicaliser ses choix. Épistémon livra donc une première critique qui n'était pas sans perspicacité, mais qui ne rendait pas bien compte de la complexité de l'œuvre, dont il n'avait d'ailleurs que le premier Chant. Son analyse psychologique du personnage de Maldoror, choisissant de faire le mal parce qu'il souffre d'un idéal qu'il a perdu, n'était pas fausse mais trop simplificatrice. Puisqu'il insistait justement sur le caractère novateur de l'œuvre, les explications qu'il donnait, consistant à rattacher le texte à quelque chose de connu ou à en livrer les clés de manière claire et définitive, ne pouvaient qu'être décevantes et peu satisfaisantes. La chronique s'achève sur un jugement que la postérité allait confirmer : en mentionnant l'originalité hors norme de ce texte et en écrivant que l'ouvrage « ne passer[ait] pas confondu avec les autres publications du jour », le critique semblait le réserver à un public amateur de curiosités littéraires. Calmeau connaissant vraisemblablement l'auteur, il n'était cependant pas question d'une quelconque folie. Il ne se trompait pas : pendant vingt ans, seuls les bibliophiles et les esthètes auraient connaissance de cet ouvrage rarissime.

Les signalements des Chants de Maldoror dans la presse de 1869

L'édition de 1869 ne risquait pas de faire parler d'elle, puisque sa diffusion fut retardée, puis finalement annulée. Une personne pourtant prit à cœur de la faire connaître : Auguste Poulet-Malassis, qui avait désormais à charge d'écouler hors de France le stock que Lacroix ne voulait plus distribuer. Le 25 octobre, l'éditeur installé à Bruxelles évoquait *Les Chants de Maldoror* dans son septième *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger* :

⁴⁶⁵ Jacques Noizet, « Calmeau, Christian », article du *Dictionnaire du Cacique*, dans *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1997, p. 17.

« Il n'y a plus de manichéens, disait Panglos[s]. – Il y a moi », répondait Martin. L'auteur de ce livre n'est pas d'une espèce moins rare. Comme Baudelaire, comme Flaubert, il croit que l'expression esthétique du mal implique la plus vive appétition du bien, la plus haute moralité. M. Isidore Ducasse (nous avons eu la curiosité de connaître son nom) a eu tort de ne pas faire imprimer en France *Les Chants de Maldoror*. Le sacrement de la sixième chambre ne lui eût pas manqué⁴⁶⁶.

Ce compte rendu tenait davantage de la publicité, comme en témoignent les effets destinés à susciter l'intérêt de l'acheteur : l'éditeur emploie de nombreux superlatifs (« la plus vive appétition du bien », « la plus haute moralité »), range l'auteur parmi ces hommes rares qui croient encore en la vertu, et promet à son lecteur les frissons d'une œuvre interdite. La comparaison avec Baudelaire et Flaubert tient plus au caractère sulfureux du livre, qui aurait en effet très certainement été condamné, car si l'on peut voir en Ducasse un disciple du poète des *Fleurs du mal* pour les thèmes macabres et sataniques, il est bien plus difficile de voir en lui un héritier du réalisme de Flaubert. Mais Poulet-Malassis ne cherche guère à commenter l'œuvre ou à la décrire, il ne se soucie pas, comme Épistémon, de l'inscrire dans une quelconque tradition littéraire.

Le recours à un dialogue tiré du chapitre XX de *Candide* le montre : il y a certainement des rapprochements plus éloquents à faire pour décrire *Les Chants de Maldoror*. Le passage est cité de mémoire et avec inexactitude. Tout d'abord, ce n'est pas avec Pangloss que discute Martin, mais avec Candide, après que celui-ci l'a interrogé sur le mal moral et le mal physique. Le philosophe lui donne une réponse pessimiste et manichéenne, tout en expliquant avoir beaucoup côtoyé le mal sur la terre sans jamais réellement trouver le bien. Ces considérations n'auraient pas manqué de retenir l'attention du jeune poète intéressé par le « problème du mal ». Enfin, cet échange a lieu sur le pont d'un bateau qui fait route depuis Surinam vers Bordeaux, une traversée de l'océan Atlantique que Ducasse a également accomplie dans sa vie. Était-ce le poète qui avait proposé cette comparaison à Poulet-Malassis ? Si Ducasse n'est pas particulièrement un grand lecteur de Voltaire, on sait en revanche le goût de l'éditeur pour le XVIII^e siècle.

Auguste Poulet-Malassis a mis en avant les enjeux des *Chants de Maldoror* et le problème au cœur de la démarche de l'auteur : cette œuvre maléfique aurait dû servir à ramener ses lecteurs vers le bien. C'est la position défendue par Ducasse dans ses lettres, c'est également celle du moraliste des *Poésies* ; on peut donc penser que le chroniqueur ne faisait que reprendre les propos de l'auteur. On n'a pas manqué de faire remarquer l'indiscrétion avec laquelle Poulet-Malassis lève le voile sur le véritable nom du poète : sans doute avait-il l'accord d'Isidore Ducasse, qui ne semblait guère attaché à l'emploi de son pseudonyme, qu'il abandonna quelques mois plus tard.

⁴⁶⁶ Auguste Poulet-Malassis, *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*, n° 7, octobre 1869, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 320.

Poulet-Malassis fut sans doute également à l'origine de la critique publiée dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* de mai 1870, que l'on doit à la plume de son ami Charles Asselineau. Cette fois, le compte rendu n'est pas aussi laudatif :

Ce volume, imprimé à Bruxelles, a été, nous assure-t-on, tiré à petit nombre et supprimé ensuite par l'auteur qui a dissimulé son véritable nom sous un pseudonyme. Il tiendra une place parmi les singularités bibliographiques ; point de préface, une série de visions et de réflexions en style bizarre, une espèce d'Apocalypse dont il serait fort inutile de chercher à deviner le sens. Est-ce une gageure ? L'écrivain a l'air fort sérieux, et rien n'est plus lugubre que les tableaux qu'il place sous les yeux de ses lecteurs. Il débute ainsi : [suit une citation du début du *Chant premier*]

Prenons au hasard un passage qui donnera une idée suffisante de la forme et du fond des *Chants de Maldoror* ; ce sera sans doute suffisant ; si nous parlons de cette production étrange, c'est qu'elle restera sans doute inconnue en France. Nous lisons au commencement du chant IV : [suit une citation de la strophe du temple de Dendérah]

Un mot sur deux autres ouvrages plus sérieux et d'un genre tout différent⁴⁶⁷.

Charles Asselineau tenait l'ouvrage d'Auguste Poulet-Malassis. La chronique qu'il écrivit n'avait rien d'enthousiaste. Jean-Jacques Lefrère parle à juste titre d'un « examen bâclé et hostile⁴⁶⁸ ». Le compte rendu est effectué en quelques lignes et deux citations, relativement longues, remplissent l'espace en prenant autant de place que les mots du chroniqueur. L'examen est superficiel. La citation du Chant IV n'est guère commentée, elle vient illustrer les propos du critique, qui admet l'avoir prise « au hasard ». On peut supposer qu'Asselineau n'a même pas lu l'intégralité des *Chants* : ce prélèvement, censé donner « une idée suffisante » de l'œuvre, n'est pas très parlant, et certaines strophes auraient davantage pu retenir l'attention du chroniqueur. Pas un mot sur la portée subversive de l'ouvrage ni sur ses provocations : pour Asselineau, les *Chants de Maldoror* ne sont qu'un non-sens apocalyptique de faible intérêt, écrit « en style bizarre ». À n'en pas douter, cette originalité du style contribue à la singularité de l'ouvrage, qui semble une fois encore réservé à un public restreint de bibliophiles amateurs de curiosités.

Obscurité de l'expression, obscurité de la pensée également : les *Chants* ne sont qu'une succession de « visions » – les critiques précédents parlaient de tableaux, mais les deux termes insistent sur la dimension picturale et visuelle de l'œuvre. Asselineau s'interroge même sur le sérieux de l'auteur, sans toutefois parler de canular. Ce sera en revanche la thèse de Robert Faurisson, qui verra en 1970 dans *Les Chants de Maldoror* une imposture et une charge contre la bêtise bourgeoise, et se moquera des critiques peu clairvoyants qui se sont laissé mystifier⁴⁶⁹. Asselineau rejette rapidement l'hypothèse d'une lecture distanciée et ironique : « L'écrivain a l'air fort sérieux : rien n'est plus lugubre que les tableaux qu'il place sous les yeux de ses lecteurs. » Lautréamont est

⁴⁶⁷ Charles Asselineau, *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, mai 1870, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 321-322.

⁴⁶⁸ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, *op. cit.* p. 458.

⁴⁶⁹ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, Paris, Gallimard, 1972, 433 p.

implicitement placé dans une tradition que l'on pourrait rattacher au roman gothique, au roman noir ou frénétique. Les autres exemplaires, probablement envoyés à d'autres critiques, n'ont pas été retrouvés, pas plus que les éventuels échos qu'ils auraient pu soulever dans la presse. Quant aux *Poésies* de 1870, aucune des deux plaquettes ne semble avoir été évoquée avant que Remy de Gourmont ne révèle leur existence au début des années 1890.

Isidore Ducasse, incompris de ses contemporains

Dès la première réception de l'œuvre, des flottements entourent les jugements sur le livre et contribuent involontairement à le rendre inaccessible. Poulet-Malassis doit rectifier sa notice en précisant qu'au dernier moment, l'éditeur – Lacroix – s'est refusé à livrer les exemplaires. Selon Asselineau, c'est l'auteur qui aurait supprimé ses propres livres, dont la distribution était déjà confidentielle. Épistémon indique un point de vente qui n'est plus actuel, et où le lecteur risque fort de ne pas trouver le *Chant premier* qu'il pourrait vouloir se procurer ; quant à Félix Rabbe, il attend la parution des chants suivants, qui n'arriveront pas. « Si nous parlons de cette production étrange, admet Charles Asselineau, c'est qu'elle restera sans doute inconnue en France. »

Ainsi, on parle du livre avec inexactitude, et d'un livre qui, ne se trouvant pas accessible, n'existe quasiment pas. La question du pseudonyme intrigue également : Poulet-Malassis se plaît à le lever, maintenant que l'auteur est à l'abri de la sixième chambre, et Asselineau y voit un procédé de dissimulation. Les critiques insistent également sur l'originalité d'une œuvre qui se démarque des autres productions de son temps, tout en blâmant les incorrections et les excès du style. Lautréamont est souvent jugé comme un épigone des romantiques ou de Baudelaire, ou comme un héritier du roman gothique ou frénétique. Si tous les chroniqueurs saluent la singularité de Ducasse, aucun ne cherche à la définir réellement ni ne voit en lui un poète novateur qui pourrait engager la poésie dans une direction inédite. Le projet de l'auteur, enfin, n'apparaît pas clairement, et les lecteurs élaborent des hypothèses de lecture qui ne seront ni démenties ni confirmées, puisqu'un siècle plus tard, notre connaissance du projet ducassien n'a pas beaucoup évolué. Ainsi, la critique contemporaine de Ducasse, une critique de la perplexité, a hésité entre deux attitudes : rattacher l'œuvre à une tradition littéraire, ou conclure au non-sens pour ne pas s'avouer désemparée.

Malgré l'agressivité et les provocations qu'il manifestait à l'égard de son lecteur⁴⁷⁰, Ducasse se préoccupait de la réception de ses publications : il se chargeait lui-même d'envoyer l'exemplaire aux critiques en l'accompagnant d'une lettre ou d'explications plus précises. Il surveillait aussi les

⁴⁷⁰ « Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » Lautréamont, *op. cit.* p. 18.

échos qu'il suscitait, et les mentionnait à ses correspondants afin de montrer qu'il existait littérairement. Il attendait une reconnaissance qui mettait plus de temps que prévu à venir. Son œuvre ne fut pas comprise, elle suscita de rares encouragements, teintés de réserves sur le style, et des jugements plus mitigés où l'on déplorait le manque de lisibilité de sa prose. Peut-être son œuvre, trop novatrice, ne pouvait-elle pas être comprise par ses contemporains, peu armés pour comprendre la voie singulière qu'avait empruntée l'auteur de *Maldoror*. La répercussion immédiate fut presque nulle, les publications retardées ou empêchées. Le sort s'acharnait contre l'auteur, qui faisait pourtant son possible pour trouver son public mais se heurtait à des difficultés matérielles au moment de la distribution. La guerre de 1870 fut le coup fatal porté à sa carrière : on se plongea dans le bouillonnement des troubles politiques, et Ducasse, assailli par la faim et les conditions précaires du siège de Paris, trouva subitement la mort. Son échec est donc à relativiser, car il est probable que sa démonstration n'était pas achevée : *Poésies* devait être une publication permanente et régulière. Ducasse disparu, la transaction avec Poulet-Malassis demeura bloquée et il ne fut plus question de mettre en vente *Les Chants de Maldoror*. Quant à Lacroix, il n'avait toujours pas reçu le paiement de Ducasse et n'avait aucun intérêt à se battre pour un livre gênant. Les amis du poète avaient d'autres préoccupations, si tant est qu'ils furent informés de sa mort. La survie littéraire de l'œuvre de Ducasse semblait compromise. Sa résurrection fut inespérée.

Deuxième partie

Lautréamont et les Jeunes Belgique (1870-1885)

Chapitre V

« Le purgatoire de Maldoror »

Entre la mort d'Isidore Ducasse, en novembre 1870, et la publication d'une strophe des *Chants de Maldoror* dans la revue d'avant-garde *La Jeune Belgique*, en octobre 1885, il se passa quinze années que Maurice Saillet a appelées « le purgatoire de Maldoror⁴⁷¹ » : l'œuvre de Lautréamont ne fut disponible pour personne et fut inconnue de tous. Sa redécouverte allait venir du rédacteur en chef d'une petite revue belge d'inspiration parnassienne, qui allait jouer un rôle déterminant dans l'élaboration du mythe de Lautréamont.

Reconfiguration du champ littéraire

Le champ littéraire se transforme radicalement en quinze ans. Tandis que certains auteurs tombent en disgrâce au lendemain de la Commune – Leconte de Lisle, par exemple, lorsqu'on découvre qu'il touchait une pension du régime impérial –, de nouveaux acteurs apparaissent, porteurs de nouvelles esthétiques. L'émergence du naturalisme dans le domaine romanesque et du symbolisme en poésie, le développement, avec les cabarets, d'une poésie populaire, potache et parfois grivoise, témoignent de cet esprit fin-de-siècle dont parlent les écrivains à l'approche de l'année 1900. Les temps ont changé et la défaite de 1870 a engendré, avec le sentiment de décadence, un pessimisme général.

La presse en France ne s'est jamais aussi bien portée. Les gros tirages se maintiennent tandis que naissent chaque année de nouvelles petites revues à la durée de vie très variable. D'après les chiffres de Rémy Ponton, en moyenne, 4,6 revues sont créées chaque année entre 1871 et 1878. Entre 1879 et 1886, cette moyenne passe à 13,7 ; et entre 1887 et 1894, elle atteint le chiffre de 16,6⁴⁷². Remy de Gourmont sera particulièrement sensible à ce phénomène qu'il entreprendra de recenser.

⁴⁷¹ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 35.

⁴⁷² Rémy Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., p. 112.

C'est que le mouvement symboliste a hérité du Parnasse et de l'art pour l'art une conception sacerdotale de la création : le créateur, se voulant ascète, ne cesse de témoigner son mépris du public bourgeois et de la presse en général. Paradoxalement, c'est souvent grâce à la presse que l'écrivain peut gagner l'argent nécessaire à la poursuite de son activité artistique. Les petites revues sont une solution pour les écrivains qui ont besoin de publier pour être lus et reconnus, sans se compromettre en livrant leur plume aux grands journaux : elles sont tenues par d'autres écrivains et camarades ; elles cherchent l'originalité et l'anticonformisme ; elles dénoncent la bêtise bourgeoise et ne sont le plus souvent lues que par d'autres artistes et écrivains. Cet entre soi volontaire confère à la petite revue une exigence et une rareté qui sont des gages de qualité et l'oppose à la grande presse mercantile, qui ne donne la parole qu'aux auteurs réputés.

Mallarmé reproche au journalisme d'être une forme dégradée de la littérature, écrite à la hâte pour servir les goûts du public, en cherchant le sensationnalisme plutôt que la réflexion⁴⁷³. Face à ces condamnations, les journaux gardent la plupart du temps le silence et ignorent des attaques qui leur font peu de tort. Si quelques critiques, pris à partie, se donnent la peine de répondre, c'est pour railler ces jeunes ambitieux et leur prose fumiste ou incompréhensible. Mais comme l'a montré Alain Vaillant, l'idée que le journalisme aurait tué la littérature existe déjà depuis *Les Illusions perdues* de Balzac : il serait « le mécanisme diabolique qui soumet l'écrivain à la nécessité absurde de la périodicité et à la pression du public⁴⁷⁴ », destituant le poète pour faire de lui un individu inutile à la société moderne. Pourtant, la poésie n'est pas morte : tandis que ce discours alarmiste résonne à travers le siècle, les revues consacrées à l'activité poétique sont plus nombreuses que jamais.

Ainsi, les petites revues se veulent l'alliée des littérateurs dans un monde où ils se sentent de plus en plus marginalisés, et elle peut servir d'arme contre les aînés et les auteurs en place, qui publient dans la grande presse. Si l'on en croit les propos d'Ernest Raynaud dans *La Mêlée symboliste*, ces auteurs chercheraient à en interdire l'accès aux nouveaux arrivants : « Vers 1885, une violente effervescence se produisait dans le monde des lettres. Une nouvelle génération, arrivée à l'âge d'homme, voulut prendre sa place au soleil. Elle se heurte à l'hostilité opiniâtre des aînés⁴⁷⁵. » Ce conflit de générations était déjà observable à l'époque de Ducasse comme à l'époque du romantisme. Comme dans les revues d'Alfred Sircos et de Frédéric Damé en leur temps, les petites revues des

⁴⁷³ Si Mallarmé distingue en effet deux usages du langage, celui de la littérature qu'il oppose à la fin de « Crise de vers » à l'« universel reportage », et s'il dénigre le journalisme comme de nombreux partisans de l'art pour l'art, il fut néanmoins l'éditeur de *La Dernière Mode* et publia ses « Gossips » dans les pages de *L'Atheneum*. Une section de ses *Divagations* porte d'ailleurs le titre « Grands faits divers ». La préface de Bertrand Marchal dans l'édition de la Pléiade rappelle d'ailleurs la fécondité des activités journalistiques de Mallarmé, qui s'appliquaient à s'extraire du fait divers banal pour se confondre avec une écriture poétique en prose. Bertrand Marchal, « Avant-propos », in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. X-XIV.

⁴⁷⁴ Alain Vaillant, « Le Journal, creuset de l'invention poétique », in Alain Vaillant et Marie-Eve Thérenty, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 317-328.

⁴⁷⁵ Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste*, Paris, Nizet, 1971, p. 48.

années 1880 affichent volontiers une rhétorique qui emprunte au domaine militaire, afin de mieux illustrer le combat qu'elles mènent contre « l'arrière-garde » qu'elle entend déloger. Elles prônent une haute conception de l'art qui n'accepte aucun compromis : ce sera par exemple la position du *Mercure de France*, s'engageant, dans son premier éditorial, en janvier 1890, à ne publier que « des œuvres purement artistiques⁴⁷⁶ ». Cette dissociation entre un art pur et un art mercantile ou corrompu est également au centre du discours de *La Jeune Belgique*, dans le combat qu'elle mène contre le naturalisme et l'art social. Au-delà des conflits internes qui révèlent parfois des divergences réelles entre différentes conceptions de l'art, ces revues s'en prennent aussi systématiquement aux institutions et à la littérature consacrée, la critique établie leur semblant ne refléter que la bêtise d'un lectorat bourgeois.

Le concept de génération littéraire

Les petites revues sont souvent le lieu de rassemblement d'un groupe de littérateurs : elles permettent de dépasser l'expérience individuelle pour faire de l'art une aventure collective. Elles ne sont pas des réseaux mais plutôt des milieux dans lesquels se rencontrent des écrivains qui tissent entre eux des relations. Beaucoup contribuent d'ailleurs à plusieurs revues, aussi les réseaux se tissent-ils entre les milieux⁴⁷⁷. La revue correspond également à une forme de sociabilité : les groupes se réunissent dans un salon, un café ou dans des banquets. Comme l'écrit Michel Leymarie, « l'histoire des revues est une histoire des amitiés et des inimitiés, des affinités électives et des ruptures⁴⁷⁸. » Mais un autre facteur qui contribue à lier entre eux les littérateurs est le sentiment d'appartenir à une même génération. La première évocation de l'idée de « génération poétique » se trouve probablement au début de *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset. Dans ce passage célèbre, le poète insiste sur le rôle de la jeunesse romantique et sur le combat esthétique qu'elle doit mener contre les vieux tenants du classicisme. Bien plus que la réunion d'individus nés à une époque précise, la génération serait donc une sorte d'identité collective, le sentiment d'appartenir à un groupe et de partager ainsi une expérience commune à travers les événements historiques et les pratiques de sociabilité. La génération serait enfin caractérisée par le sentiment d'une rupture avec les idéals des prédécesseurs, ce qui rend l'héritage des valeurs problématique. Il convient de définir précisément cette notion de génération littéraire.

⁴⁷⁶ Alfred Vallette, « Aux lecteurs », *Mercure de France*, n°1, janvier 1890, p. 4.

⁴⁷⁷ Nous reprenons ici la terminologie du Christophe Prochasson dans *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre*, Paris, Seuil, 1993, 354 p.

⁴⁷⁸ Michel Leymarie, « La Belle Époque des revues ? », *La Belle Époque des revues*, Paris, Institut des Mémoires de l'Édition Collective, 2002, p. 14.

Dans la conclusion de sa thèse, Moraru Viorel-Dragos affirme radicalement que le concept de génération littéraire ne veut rien dire et n'est pas un objet d'étude valide, même s'il peut s'avérer pratique⁴⁷⁹. Si le mot est en effet très clair lorsque l'on choisit son acception biologique, la génération familiale qui permet de définir clairement les rôles sur un arbre généalogique, ou démographique, les personnes nées dans un laps de temps défini, il est en revanche confus lorsqu'on l'applique à l'histoire littéraire. Les calculs qui ont été proposés par Henri Peyre⁴⁸⁰ ou Albert Thibaudet⁴⁸¹ pour mesurer une génération proposent des conclusions fort variées. La mathématique de « génération » est davantage une mystique des nombres. Les générations ne sont pas clairement délimitées d'une année X à Y. Le concept est mouvant, comme l'écrit Thibaudet : « La réalité sociale humaine est une réalité où tous les âges sont mêlés, agissent et réagissent l'un sur l'autre⁴⁸². » Les individus appartiennent à des époques différentes mais qui se renouvellent constamment sans interruption, sans que rien ne commence ni ne finisse. Il n'y a pas un moment précis où l'on peut dire que l'on est passé d'une génération à la suivante. La théorie des générations postule néanmoins qu'il y aurait des traits communs, une identité, un sentiment d'appartenance ou simplement un même terreau culturel qui relierait les individus nés dans un temps assez proche. C'est l'opinion de Jules Romains, qui affirme dans la *NRf* qu'il n'y a pas de génération sans une unité souterraine⁴⁸³, mais cette impression est le plus souvent un effet rétrospectif : par exemple, la Bohème décrite par Murger est une construction *a posteriori*.

Mais comment dater les générations et définir ce laps de temps? Pour Thibaudet, la moyenne de vie sociale utile pour un homme (c'est-à-dire la vie d'adulte productif) est d'environ trente-trois ans, ce qui veut dire qu'un siècle serait constitué de trois générations et que dans sa vie, un individu connaîtrait trois générations : celle de ses parents dont il va se séparer, la sienne, et celle de ses enfants, qui se détachent de lui⁴⁸⁴. Henri Peyre évalue quant à lui la durée d'une génération à une quinzaine d'années, plutôt dix à partir de l'époque moderne puisque la pratique de la table rase est de coutume au temps des avant-gardes. Il applique sa théorie au symbolisme et constate par exemple qu'il y a eu trois générations de symbolistes : la génération des précurseurs nés vers 1840 – Mallarmé, Verlaine, Corbière, Lautréamont, Villiers de l'Isle Adam et Cros –, celle des premiers disciples nés vers 1860, qui se revendiquent comme symbolistes, rédigent des manifestes et inventent le vers libre – Verhaeren, Rodenbach, Moréas, Kahn, Samain, Laforgue, Dujardin, Maeterlinck, Ghil, de Régnier,

⁴⁷⁹ Moraru Viorel-Dragos, *Les Générations dans l'histoire littéraire*, thèse sous la direction de Monique Moser-Verrey, Université Laval, Québec, 2009 [<http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/fichiers/26155/26155.html>].

⁴⁸⁰ Henri Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948, 266 p.

⁴⁸¹ Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature : l'idée de génération », *La Nouvelle Revue française*, t. XVI, n° 90, mars 1921, p. 344-353.

⁴⁸² Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁸³ Jules Romains, « La Génération nouvelle et son unité », *La Nouvelle Revue française*, n° 7, août 1909, p. 30-39.

⁴⁸⁴ Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 348.

Vielé-Griffin –, et enfin la génération tardive, né vers 1870, qui hérite d'un symbolisme déjà en place – Schwob, Mockel, Claudel, Jammes, Valéry, Fort, Jarry⁴⁸⁵. Ces « calculs » nous semblent toujours contestables, mais permettent quelques remarques sur le problème générationnel.

Tout d'abord, il y a bien un phénomène social que l'on peut appeler *génération* : un certain nombre d'individus naissent en même temps, bénéficient d'une même forme d'éducation de la part des instances (écoles, parents) composées par leurs aînés, et atteignent la vingtaine d'années au même moment. Ils reçoivent donc en formation le legs de la génération précédente qu'ils assimilent, et au moment où cette génération précédente doit leur céder la place, ils réévaluent cet héritage et mettent en place, par une contestation plus ou moins violente, une nouvelle échelle de valeurs qu'ils tiendront pour plus juste et qu'ils tenteront à leur tour d'imposer puis de transmettre. On peut donc dire que les gens d'une même génération auraient effectivement des aspirations et des idées communes dans le rejet des valeurs et l'établissement de nouvelles valeurs. Il y a bel et bien un conflit entre la génération qui décline, caractérisée par son conservatisme et l'expérience qu'elle se targue d'avoir acquise au fil du temps, et celle qui monte, plus tumultueuse et animée par un esprit de rénovation – selon le lieu commun positiviste que la jeunesse représenterait le progrès en marche. Moraru Viorel-Dragos résume cette idée en une formule concise : le conflit de générations, c'est quand « la rupture devient une culture⁴⁸⁶ ». C'est la conscience d'une génération qui tend à s'affirmer et à se représenter comme un groupe unifié.

En littérature, ces considérations sont encore plus marquées : l'artiste ne trouve sa voie qu'en s'affranchissant des modèles, en prenant ses distances et en explorant de nouveaux territoires qui seront souvent regardés par les aînés comme une forme de décadence. On peut donc reconnaître l'existence de générations, mais il est plus difficile de les définir nettement. Il faut ajouter l'évolution personnelle des individus, qui conduit par exemple Théophile Gautier à faire subir au romantisme dont il est issu une « bifurcation » au nom de la rigueur formelle, faisant ainsi volte-face pour s'engager dans une autre voie que ses camarades. Pour Henri Peyre, il y a plusieurs temps dans la vie d'un homme de lettres : le temps de la jeunesse, des batailles et des revendications, et le temps de la maturité, souvent caractérisé par un retour au classicisme et une canonisation.

Dans son article « Le Temps des groupes », Michel Pierssens invite à se méfier des classifications et des périodisations, toujours réductrices⁴⁸⁷. L'histoire littéraire n'est pas une progression linéaire limpide et simple, mais la cohabitation d'histoires plurielles, parallèles, de

⁴⁸⁵ Henri Peyre, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁸⁶ Moraru Viorel-Dragos, *op. cit.*

⁴⁸⁷ Michel Pierssens, « Le Temps des groupes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, année 102, septembre-octobre 2002, p. 789-797.

trajectoires qui se complètent, s'opposent, se rejoignent parfois ou au contraire se disjoignent. On peut néanmoins faire quelques remarques sur la manière dont les groupes générationnels s'opposent. La génération nouvelle se construit, la plupart du temps, par le rejet de la précédente. Il existe des contre-exemples – ce que l'on appelle les générations faibles, qui poursuivent l'héritage des aînés sans le contester – mais dans la plupart des cas, comme le dit Thibaudet, la génération est affaire de succession et d'évolution. La jeunesse participe d'un mouvement de renouvellement du monde, tout du moins en intention. Ce sentiment est très net dans les textes qui ont valeur de manifeste pour une génération (*Racine et Shakespeare* de Stendhal, *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset...) qui opposent les goûts de deux générations pour se construire par opposition à celle des prédécesseurs. Tous ces textes donnent le sentiment, peut-être illusoire, d'une conscience de génération, et trouvent une résonance en chacun grâce à une rhétorique de cohésion. Moraru Viorel-Dragos soutient pour sa part que la génération n'existe pas : ce serait les discours sur les générations qui donneraient une existence à la notion. En fait, la génération n'existerait que parce qu'on lui donnerait du crédit. C'est pourtant la théorie inverse que défend Karl Mannheim : pour qu'on puisse parler de changement de génération de manière nette, il faut qu'il y ait un changement de mentalité, c'est-à-dire une nouvelle entéléchie, une nouvelle conception du monde commune à toute une génération⁴⁸⁸. Celle-ci ne peut se produire qu'à la suite d'un événement historique majeur qui provoque une rupture entre la jeunesse et les anciens. Ainsi, il n'existerait pas d'esprit du temps, mais il y aurait bien une influence de l'histoire sur les mentalités qui forgerait le caractère.

Mais cette entéléchie n'est jamais qu'un esprit dominant à une époque donnée, une *doxa*, ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas y avoir des groupes ou des individus à contre-courant. Julius Petersen, dans une démonstration reprise par Karl Mannheim, donne l'exemple du romantisme : il y a un tempérament romantique dominant, mais il peut y avoir des individus d'un tout autre tempérament qui auront le choix entre embrasser la tendance malgré eux, quitte à produire une œuvre médiocre, ou bien aller à contre-courant et être marginalisés, voire stigmatisés comme des épigones de la génération précédente. Il est clair qu'il n'y a pas une unité absolue dans les générations, et l'on trouve à toute époque autant d'écrivains adhérant au mouvement dominant que d'écrivains l'abhorrant et le rejetant ; de même, on voit simultanément les écrivains naturalistes embrasser le réel dans ce qu'il a de plus cru et leurs contemporains symbolistes tourner le dos à ce même réel dans une attitude opposée. Il n'y a pas non plus de générations de droite ou de gauche. Thibaudet conclut qu'une génération a bien des traits particuliers, mais qui naissent d'un mouvement et ne se réduisent pas à une unité dans les idées.

⁴⁸⁸ Karl Mannheim, *Le Problème des générations*, Paris, Nathan, 1990, 122 p.

Enfin, il faut aussi prendre en compte l'influence du milieu et la trajectoire des individus. Un article de Philippe Bénéton dans la *Revue française de science politique* éclaire ce que le « sentiment de génération » peut avoir d'artificiel⁴⁸⁹ : il prend pour objet d'étude la génération des 18-25 ans entre 1912 et 1914, et s'appuyant sur des sondages d'époque, il montre comment le discours dominant de la presse bourgeoise fait le portrait d'une génération saine, énergique, vigoureuse et optimiste, nourrie par la pensée de Barrès et de Bergson et revenue des déliquescentes pessimistes de la génération fin-de-siècle. Or, ce mythe d'une génération vitaliste est avant tout un instrument de propagande : les sondages sont biaisés, ne portent que sur des jeunes étudiants appartenant à la bourgeoisie et le portrait uniforme de cette jeunesse conforte les attentes des aînés. La génération serait donc une construction. Pour Luc Badesco, qui s'intéresse à *La Génération poétique de 1860*⁴⁹⁰, dont il montre d'ailleurs la diversité des écoles et des productions, ce concept n'a d'autre sens que chronologique : il n'y a pas de style propre à une génération, il n'y a pas non plus un principe d'explication fondamental qui donne la clé d'une génération. La génération, c'est simplement le milieu favorable d'où éclosent parfois un génie collectif, une esthétique et une réflexion commune.

Moraru Viorel-Dragos arrive à la même conclusion : deux contemporains ne partagent pas nécessairement une situation sociale commune et une idéologie commune, mais ils ont la possibilité de participer aux mêmes événements. Le groupe d'âge constitue simplement la possibilité de créer une expérience commune. Une génération est composée de groupes différents qui peuvent avoir une histoire et des valeurs en commun mais tout aussi bien s'opposer. Ces groupes doivent aussi composer avec les autres générations encore présentes – rejeter les aînés ou s'inféoder, se choisir des maîtres ou en refuser, etc. On voit qu'il est difficile de parler d'une génération car aucune génération n'est uniformément menée par un grand projet collectif – et l'exemple de Lautréamont, en marge des plus grands de ses contemporains, en est une preuve. Il faut donc plutôt parler en terme de groupes, selon Michel Pierssens, le groupe « non pas comme entité cristallisée pourvue d'une doctrine, mais conçu plutôt comme une dynamique, sans rapport mécanique avec des œuvres identifiables ou une poétique formalisée⁴⁹¹ », c'est-à-dire le groupe comme reflet de son époque, mais un reflet parmi d'autres et dialoguant avec les autres. On pourra ainsi identifier, au sein de la génération du Premier Empire, la génération romantique comme groupe constitué des écrivains d'inspiration romantique. Cette génération littéraire, elle-même composée de micro-groupes réunis autour de cénacles ou d'événements comme la bataille d'Hernani, ne comprend cependant pas tous les individus de la même classe d'âge. De même, la génération parnassienne ne représente qu'un groupe d'écrivain partageant

⁴⁸⁹ Philippe Bénéton, « La Génération de 1912-1914. Image, mythe et réalité », *Revue française de science politique*, t. XXI, n° 5, octobre 1971, p. 981-1009.

⁴⁹⁰ Luc Badesco, *op. cit.*

⁴⁹¹ Michel Pierssens, *op. cit.*, p. 794.

des idées, une même inspiration, et travaillant à l'élaboration du *Parnasse contemporain*, mais elle n'inclut pas tous les écrivains nés dans les années 1840 et publiant entre 1865 et 1870.

Le concept de *génération* a ses limites et semble difficile à appliquer ; mais à condition d'être défini avec précaution, il présente un intérêt dans les questions de filiation et d'héritage culturel, en particulier si nous abordons la réception de l'œuvre de Lautréamont sous un angle diachronique dans la période comprise entre 1870 et 1917. *Les Chants de Maldoror* circulent aussi dans le temps, et les effets que produit sa lecture dépendent du milieu de sa réception : c'est le propre du mythe que d'évoluer dans le temps. Les questions de conscience collective, d'effets de génération ou d'« esprit du temps » peuvent donc se révéler cruciaux pour expliquer certaines réactions. Dans son ouvrage consacré aux réseaux d'intellectuels, Randall Collins s'est intéressé aux rapports du maître et du disciple et à la question de la transmission du savoir⁴⁹². Chaque intellectuel commence son parcours en glorifiant l'image d'un mentor, dont il rêve plus ou moins consciemment de prendre la place. Il va donc se positionner par rapport à ses idées et plusieurs attitudes sont possibles. On peut se revendiquer héritier, se placer dans la lignée d'un maître : c'est ce que Randall Collins appelle un lignage dans le temps. On peut, au contraire, décider de rompre avec la tradition du maître, quitte à déclencher une polémique, et ouvrir ainsi une nouvelle voie pour de futurs auteurs.

Quoi qu'il en soit, la transmission du savoir et des modèles littéraires dans les réseaux intellectuels, est toujours sujette à être rediscutée. Elle ne va pas de soi et la notoriété d'un auteur peut ainsi fluctuer dans le temps : tel poète, autrefois admiré, tombe dans l'oubli parce qu'il est trop éloigné des considérations de la nouvelle génération, qui s'est choisi de nouveaux modèles ; tel autre, qui n'avait pas connu de succès auparavant, est redécouvert et ouvre le champ à de nouvelles pratiques littéraires. Ce sera le cas de Rimbaud, dont les mots d'ordre et la conception de la poésie comme voyance et comme dérèglement des sens vont très nettement influencer la génération de poètes qui le découvre grâce aux *Poètes maudits* de Verlaine ; ce sera également le cas de Lautréamont au moment de sa redécouverte par les futurs surréalistes, qui voient en son œuvre visionnaire et cauchemardesque la première application de l'écriture automatique. Dans le contexte du conflit des générations, il n'est pas rare de voir les successeurs d'un maître rejeter ses influences pour en choisir de nouvelles, dissidentes. Sans ce réajustement et cette remise en question des valeurs établies, le disciple ne pourra guère se détacher de l'œuvre de son maître pour trouver sa propre forme d'écriture et il risque de n'être qu'un épigone qui perpétue une œuvre sans la renouveler.

⁴⁹² Randall Collins, *The Sociology of Philosophies : A Global Theory of Intellectual Changes*, Cambridge [Massachusetts], Belknap Press of Harvard University Press, 1998, 1098 p.

De ce point de vue, la question générationnelle présente un intérêt plus grand que la mathématique hasardeuse supputant les rythmes de changement de génération. On peut en effet considérer les lignages comme une forme de sociabilité qui s'étendrait à travers le temps : du choix du mentor, de telle ou telle école littéraire, de l'envie de rompre ou de faire perdurer une tradition, dépendront aussi les conditions dans lesquelles une œuvre comme celle de Lautréamont sera reçue. On parlera donc de génération, au sens chronologique et démographique, pour désigner le passage d'un cercle de lecteurs à un autre lorsqu'il y a écart chronologique et une rupture nette : il y a bien en 1885 une nouvelle génération de lecteur, car elle découvre Lautréamont et son œuvre indépendamment de ce qui en avait été dit en 1870 ; de même on peut en distinguer une autre qui réhabilite Lautréamont après 1905, sans que les symbolistes de 1890, encore vivants et actifs, n'y soient pour quelque chose. On parlera encore de génération, au sens littéraire cette fois, pour désigner les écrivains qui, nés dans une période chronologique définie, partagent des valeurs et une conception de la littérature qui les amènent à pratiquer de l'œuvre de Lautréamont une relecture correspondant à leurs préoccupations. La génération de *La Jeune Belgique* sera ainsi constituée des membres de la revue ainsi que de leurs contemporains belges qui contribuent au phénomène de réception de l'œuvre de Lautréamont aux alentours de 1885 ; quant à la génération symboliste, elle comprendra les écrivains qui découvrent Lautréamont en France entre 1885 et 1895, même si certains ont près de vingt ans d'écart.

Un passeur entre deux générations de lecteurs : Jean-Baptiste Rozez

Au lendemain de la mort d'Isidore Ducasse le 24 novembre 1870, le stock des *Chants de Maldoror* imprimé par Lacroix était, semble-t-il, toujours à Bruxelles, dans les caves de l'imprimerie où Verboeckhoven attendait l'accord de son associé pour le faire relier. La tractation avec Auguste Poulet-Malassis prenait du retard et l'auteur devait toujours huit cents francs à son éditeur. Il n'était donc pas question de mettre en vente cet ouvrage subversif, et les mois passèrent sans qu'aucune solution ne soit trouvée. Quant aux *Poésies*, imprimées par les soins de l'auteur et déposées dans une petite librairie, elles cessèrent naturellement d'être réapprovisionnées et on oublia, pour plusieurs décennies, ces fascicules que personne ne semblait avoir lus.

La situation de la Librairie internationale Albert Lacroix, Verboeckhoven & Cie était mauvaise. Le 3 février 1872, l'entreprise fut déclarée en cessation de paiement, et le 23 juillet la faillite fut prononcée. Le 10 août, la société fut mise en liquidation. Lacroix et ses trois associés gérants avaient accumulé une dette de plus d'un million de francs. Un accord fut conclu le 7 juillet de l'année suivante : après un remboursement de cinquante mille francs comptant aux créanciers,

Lacroix s'engagea à rembourser seul 20 % de la dette, échelonnés sur quatre années, de 1874 à 1877. Dès le mois de décembre 1873, il avait cependant recouvré la plénitude de ses droits de commerçant et repris ses activités d'éditeur⁴⁹³. La vente du stock des *Chants de Maldoror* allait donc se placer dans ce contexte particulier, à un moment où Albert Lacroix, devant réunir tous les ans la somme de cinquante mille francs, cherchait par tous les moyens à obtenir quelque entrée d'argent. Si l'on en croit le témoignage de Jean Richepin⁴⁹⁴, Lacroix ne céda jamais les manuscrits et les lettres des écrivains qu'il avait édités et conserva, jusqu'à la fin de sa vie, une malle dont il tirait parfois tel ou tel document original d'une valeur immense. Ce coffre, qui contenait peut-être quelques lettres ou écrits d'Isidore Ducasse, fut dispersé après sa mort par ses héritiers. En revanche, il avait commencé à brader ses stocks d'invendus et c'est le destin qui attendait *Les Chants de Maldoror*, imprimés depuis 1869. La transaction dut se situer vers la fin de l'année 1873 ou au début de l'année suivante, car lorsque Rozez décida de « rhabiller » les feuillets d'une nouvelle couverture, celle-ci porterait la date de 1874. Mais il faut revenir sur un épisode à peu près contemporain qui avait peut-être à voir avec l'écoulement du stock.

Après la mort de son fils, François Ducasse ne s'était pas rendu à Paris pour se recueillir sur la dépouille de son unique héritier. La capitale française était certes assiégée, et le contexte politique en Uruguay n'était guère plus pacifié, mais on pourrait néanmoins s'étonner de l'attitude du chancelier qui, après avoir perdu son épouse très tôt, puis son fils de manière précoce, ne revint en France que quelques années plus tard pour régler des questions d'argent et d'héritage à l'occasion du décès de son frère. Faut-il voir dans ce père, qui avait envoyé son fils sur un autre continent, un individu froid et peu aimant ? Ce n'est pas en effet la mort d'Isidore qui le motiva à revenir, pour la première fois depuis trente-quatre ans, au pays natal. Il fit sa demande de congé le 28 novembre 1872, mais elle n'aboutit que quelques mois plus tard, et François Ducasse embarqua sur *La Gironde*, à destination de Bordeaux, le 12 avril 1873, avec une permission de six mois. Son frère Marc était décédé l'année précédente et il fallait procéder à la liquidation de ses biens immobiliers à Tarbes. Michel Pierssens s'étonne⁴⁹⁵ : François Ducasse, qui devait reprendre son service à Montevideo le 12 octobre 1873, aurait dû entreprendre son trajet de retour à la fin de septembre. Or, le 16 septembre, il est toujours à Tarbes où il signe, avec son autre frère Bernard-Lucien, des documents administratifs liés au décès de Marc. On se serait attendu à ce qu'il rembarque au plus vite, mais le 4 mai 1874, la Police générale délivre aux deux frères un passeport pour se rendre à Buenos Aires. Ils déclarent habiter Bordeaux. Le Chancelier était-il parvenu à prolonger son séjour de six mois supplémentaires

⁴⁹³ Les étapes de cette faillite sont présentées par Jean-Yves Mollier dans son article « Emile Zola et le système éditorial français », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, en particulier p. 256 à 262.

⁴⁹⁴ Jean Richepin, « Copains et copines », *Demain*, n° 16, juillet 1925, p. 15-29.

⁴⁹⁵ Michel Pierssens, « Lucien et François vont en bateau », *Cahiers Lautréamont numériques*, 2012 : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/13/54/>.

malgré ses responsabilités en Uruguay, ou était-il revenu rapidement par un second voyage, lui qui avait mis trente-quatre ans à retraverser l'Atlantique ? En ce cas, quelle affaire urgente pouvait bien motiver ce retour aussi précipité ?

La chronologie nous invite à penser que François Ducasse a pu jouer un rôle dans la vente des exemplaires à Rozez, par exemple en réglant à Lacroix les huit cents francs restants afin que l'ouvrage puisse enfin être mis en circulation. Jean-Jacques Lefrère suggère qu'Albert Lacroix aurait pu mettre l'ayant-droit en relation avec Rozez : François Ducasse cédait le stock comme solde de tout compte, et Lacroix le revendait à son confrère. Le Chancelier était-il venu régler les affaires de son fils et notamment récupérer ses biens personnels ? On ne s'explique pas en effet comment les affaires d'Isidore ont pu être éparpillées : on retrouve son édition espagnole de *L'Illiade* dans la Maison Mère de Bazet, propriété des Ducasse près de Tarbes⁴⁹⁶, mais son exemplaire du *Problème du mal* d'Ernest Naville est racheté par Éluard, quelques décennies plus tard, chez un libraire parisien. Il est probable que le Chancelier, revenu en France à la suite du décès de son frère alors qu'il n'avait pas fait le déplacement à la mort de son fils, n'ait guère senti la nécessité de conserver ses effets personnels. Il ne pouvait non plus se recueillir sur la tombe d'Isidore, celle-ci ayant été détruite pour permettre la construction d'un nouvel hôpital et les restes du poète ayant été, avec les autres, transférés dans un ossuaire. Quant aux *Chants de Maldoror*, il ne devait pas y être plus attaché.

Maurice Saillet se trompe lorsqu'il loue l'admirable instinct qui poussa Albert Lacroix à conserver, jusque dans les épreuves de la faillite, les exemplaires non brochés. Il y voit la preuve que l'éditeur était convaincu du génie de cette œuvre⁴⁹⁷. En réalité, les exemplaires des *Chants de Maldoror* furent rachetés avec d'autres ouvrages, et il n'eut donc pas à négocier pour convaincre Rozez d'acheter ce livre sans lecteurs. Cet éditeur, installé à Bruxelles, s'était d'ailleurs fait une spécialité de racheter à ses confrères des ouvrages réputés invendables. Il récupérait les stocks à bas prix, les revêtait d'une nouvelle couverture et les revendait à des prix très modestes. *Maldoror* fit donc partie d'un lot.

Comme les Ducasse, Jean-Baptiste Rozez était né dans les environs de Tarbes en 1803. Il s'était installé à Bruxelles dans les années 1830 et avait ouvert sa maison d'édition, après avoir racheté dans les années 1860 la *Librairie agricole* d'Émile Tarlier, située au 5, rue Montagne de l'Oratoire, qu'il renomma *Librairie universelle*. Il se spécialisa dans la contrefaçon, les ouvrages licencieux et les pamphlets contre Napoléon III, qu'il introduisait clandestinement en France. Ennemi du Second

⁴⁹⁶ Cette découverte est relatée dans [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Horay, 1977, 200 p.

⁴⁹⁷ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 33-34.

Empire, républicain convaincu, Rozez était surveillé par la police. On sait peu de choses sur cet éditeur, sinon qu'il publia les premiers ouvrages de Camille Lemonnier. René Fayt, qui s'intéresse au personnage dans sa biographie consacrée à Auguste Poulet-Malassis, écrit :

Le nom des Rozez reste attaché à une œuvre d'une tout autre nature que le *Glossaire érotique*, et d'une autre dimension : *Les Chants de Maldoror*. Nous disons bien les Rozez, car contrairement à ce qu'ont pu croire la plupart des historiens littéraires, c'est toute la famille Rozez qui se trouva impliquée dans la rocambolesque aventure d'un des grands textes de la littérature universelle⁴⁹⁸...

En effet, il y a des confusions entre les différents Rozez dans les récits relatifs à la remise en vente des *Chants de Maldoror*. Jean-Baptiste Rozez mourut en août 1877, laissant sa veuve Albertine et ses deux fils Charles et Alphonse à la tête de la librairie. En 1874, c'est bien Jean-Baptiste qui récupéra le stock des *Chants de Maldoror* que Lacroix avait auparavant, d'après les dires de Genonceaux, refusé de céder à Poulet-Malassis. C'est encore lui qui le fit brocher en lui donnant une nouvelle couverture. L'ouvrage fut, semble-t-il, mis en vitrine, mais il ne rencontra aucun succès et n'eut guère d'échos. Il retourna probablement dans les caves de la librairie. Maurice Saillet suggère ainsi : « En fait, *Maldoror* ne sortit des caves de l'imprimeur que pour s'enfouir plus profondément dans celles du soldeur⁴⁹⁹. » Après quatre ans d'attente chez Lacroix, il resterait encore onze ans chez Rozez avant de trouver un public.

La couverture de l'édition Lacroix était jaune : Rozez la remplaça par une couverture marron-brun. Il s'agissait des feuillets de 1869, avec les mêmes coquilles, mais revêtus d'une couverture datée de 1874 et d'une page de faux-titre⁵⁰⁰. Sur celle-ci, on peut lire la mention de l'imprimeur E. Wittmann. On a longtemps cru qu'il n'existait pas : Genonceaux affirme par exemple dans sa préface que cette firme était « fausse, aucun imprimeur du nom de Wittmann n'ayant existé à Bruxelles⁵⁰¹ ». En réalité, comme l'a découvert René Fayt, il existait bien un typographe, Émile Wittmann, imprimeur de la version belge du journal *La Lanterne* que dirigeait Alphonse Rozez, le fils de l'éditeur. C'était donc un collaborateur régulier de Jean-Baptiste Rozez. Ainsi rhabillée, la première édition des *Chants de Maldoror* put enfin être mise en vente, cinq ans après avoir été déposée chez Lacroix et Verboeckhoven. Comme l'écrit Maurice Saillet, « le chef-d'œuvre inconnu gardait ses chances intactes auprès du lecteur inconnu⁵⁰². »

⁴⁹⁸ René Fayt, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁹⁹ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁰ Le catalogue de la vente de la Librairie Giraud-Badin du 2 décembre 2016 fait état d'un très curieux exemplaire de l'édition 1874 possédant, après la couverture de Rozez, la moitié gauche de la couverture de 1869, coupée nette dans le sens vertical. Malgré une reliure moderne de 1978, il semble que la double couverture ait été présente dès 1874. S'agissait-il d'une erreur de brochage, ou de l'exemplaire personnel de l'éditeur ?

⁵⁰¹ Léon Genonceaux, « Préface », reproduit dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁰² Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 34.

La diffusion fut très discrète. Pour Maurice Saillet, Rozez n'était pas dupe et savait que le livre était encore passible de prison. Il aurait ainsi multiplié les ruses pour brouiller les pistes. Saillet pensait, comme Genonceaux, que Wittmann était un imprimeur imaginaire renvoyant au nom d'une rue de Bruxelles. S'il se trompe sur ce point, il n'en est pas moins vrai que l'éditeur s'abstint de mettre son nom sur le volume. Saillet poursuit :

Ce caractère compromettant échappa si peu à Rozez qu'il ne se décida point à mettre l'ouvrage en vente, qu'il ne le tint même pas dans sa librairie, où l'auraient à coup sûr déniché de fervents bouquineurs tels que Céard et Huysmans, qui séjournèrent plusieurs fois en Belgique, ou leur ami bruxellois Théo Hannon, qui renseignait alors des Esseintes sur les curiosités de sa capitale⁵⁰³.

On ne connaît quasiment aucun écho de cette édition entre 1874 et 1884. Rozez lui-même s'est abstenu de l'inscrire sur les catalogues de sa librairie. Jean-Jacques Lefrère invite à y voir l'action de François Ducasse : peut-être s'agit-il là des affaires qui le retinrent en France plus longtemps⁵⁰⁴.

En effet, dans le *Catalogue de livres anciens et modernes, rares ou curieux* que le libraire Jean-Jules Gay fit paraître en mars 1882, on peut lire la notice suivante :

49 – *Les Chants de Maldoror* ; par le comte de Lautréamont. *Paris et Bruxelles*, 1874, in-12 broché. – Prix : 3 fr. 50.
– Poème en prose, par un fou érotico-mystique ; les exemplaires ont été retirés du commerce par la famille⁵⁰⁵.

Qui sinon Rozez pouvait avoir mis en circulation quelques exemplaires de ce livre ? Et qui pouvait avoir expliqué à Jean Gay la raison pour laquelle les livres n'étaient plus disponibles dans sa boutique ? Le fait qu'Isidore Ducasse soit présenté comme « un fou érotico-mystique » ne surprend guère : lorsque Rozez donnera à Max Waller, quelques années plus tard, un exemplaire des *Chants de Maldoror*, il présenta à nouveau l'œuvre comme celle d'un fou. Fernand Drujon reprit la notice dans son *Essai bibliographique sur la destruction volontaire des livres ou bibliolytie* de 1889, y ajoutant un élément de son cru :

N° 161 – *Chants (les) de Maldoror*, par le comte de Lautréamont – Paris et Bruxelles, 1874, in-12.
Poème en prose composé, dit M. J.-J. Gay, par un fou érotico-mystique ; les exemplaires ont été retirés du commerce par la famille de l'auteur et supprimés⁵⁰⁶.

On pourrait donc supposer, comme le suggère la notice de Jean-Jules Gay, que c'est François Ducasse qui intervint pour empêcher la mise en circulation des exemplaires, intervenant *in extremis*, en 1874,

⁵⁰³ *Ibid.* p. 35.

⁵⁰⁴ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 642.

⁵⁰⁵ Jean-Jules Gay, *Catalogue de livres anciens et modernes, rares ou curieux*, Bruxelles, Jean-Jules Gay, mars 1882, n. p.

⁵⁰⁶ Fernand Drujon, *Essai bibliographique sur la destruction volontaire des livres ou bibliolytie*, Paris, Quantin, 1889, p. 39.

au moment où Rozez s'apprêtait à distribuer le stock qu'il venait d'acquérir. Le Chancelier mourut en 1889 : l'ouvrage, avec ou sans son accord, circulait déjà depuis quatre ans.

Jean-Baptiste Rozez avait donc renoncé à vendre *Les Chants de Maldoror*. Il mourut le 3 août 1877. Sa veuve, Albertine, changea le nom de la librairie, qui devint la Librairie universelle de Vve Rozez, et elle poursuivit l'activité de son époux jusqu'à la fin des années 1880. Tandis qu'Alphonse Rozez s'était détourné des activités éditoriales pour devenir négociant en vins, Charles Rozez assistait sa mère dans l'entreprise familiale. Les récits sur la redécouverte des *Chants de Maldoror* par les Jeunes Belgique font souvent mention d'un « Rozez » qui aurait donné un exemplaire à Max Waller : ce n'était donc pas, comme le pense Maurice Saillet⁵⁰⁷, Jean-Baptiste, mort depuis huit ans, mais bien son fils Charles.

Lautréamont au café Sésino : l'œuvre d'un fou

Les éditeurs n'avaient pas vraiment donné au livre les moyens de rencontrer son public. Il fallut attendre 1885 pour que *Les Chants de Maldoror* suscitent l'intérêt de Maurice Warlomont, plus connu dans le milieu des lettres bruxelloises sous le pseudonyme de Max Waller. Âgé alors de vingt-cinq ans, il était le directeur de l'une des revues d'avant-garde les plus importantes, *La Jeune Belgique*. Waller était un habitué de la librairie de la veuve Rozez, qui éditait *La Jeune Belgique* entre 1881 et 1882. Plus tard, après qu'il en eut confié la publication à d'autres éditeurs, il continuait à se rendre régulièrement dans la boutique de la rue de La Madeleine, haut lieu de la vie littéraire bruxelloise. En août 1885, Charles Rozez lui présenta un livre étrange qui encombrait ses caves et ne se vendait pas : *Les Chants de Maldoror*.

De cet épisode, on possède trois témoignages indirects : il s'agit des propos rapportés par Valère Gille, d'après ce que lui avait raconté son ami Iwan Gilkin. La première version fit l'objet d'une conférence, prononcée le 11 février 1939 devant l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique⁵⁰⁸. Quatre ans plus tard, Gille revint sur cet épisode dans *La Jeune Belgique au hasard des souvenirs*⁵⁰⁹. Mais les deux témoignages étaient passés inaperçus à l'époque et l'on pensait généralement que les surréalistes avaient été les découvreurs de Lautréamont. En 1954, Gérard Bauër rapporta dans *Le Figaro littéraire* une troisième version, que lui avait oralement contée

⁵⁰⁷ Il parle du « vieux Jean-Baptiste Rozez ». Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁸ Valère Gille, « La Découverte des Chants de Maldoror », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome 18, fasc. 1, 1939, p.1-3.

⁵⁰⁹ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *Office de Publicité*, n° 28, 1943 ; réédité par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 472-475.

Valère Gille⁵¹⁰. Ces textes ont été écrits plus de cinquante ans après les faits, par un écrivain qui n'avait pas assisté à la scène et la rapportait d'après ce qu'on lui en avait dit. En outre, personne n'est venu confirmer ou infirmer ces dires. Valère Gille était en effet un peu plus jeune que les membres de la revue *La Jeune Belgique*. Il n'avait, en 1885, que dix-huit ans. Il intégra le comité de rédaction en 1887 et devint le directeur de la revue après la disparition de Max Waller en 1889.

Émile Van Balberghe a entrepris de comparer les trois récits⁵¹¹. Le premier a été rédigé à l'occasion de la sortie de l'édition G.L.M. des œuvres de Lautréamont : Valère Gille veut alors compléter par une anecdote personnelle la destinée de cet auteur, en rendant hommage à son ami Iwan Gilkin, disparu en 1924 et qui avait perçu le génie de l'œuvre à une époque où elle était encore inconnue. Dans son livre de souvenirs, il fait précéder son récit de sa propre découverte de Lautréamont, en octobre 1885, lorsque *La Jeune Belgique* fit paraître, dans ses pages un extrait des *Chants de Maldoror*. Valère Gille retranscrit sous forme dialoguée une conversation qu'il eut avec Gilkin au sujet d'une étude que ce dernier devait écrire sur cet auteur : on apprend ainsi l'épisode de la découverte par les propos rapportés de l'ami disparu. Enfin, Gérard Bauër a publié son article, « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », avec des intentions polémiques : il s'agit de déposséder « la vieille garde surréaliste⁵¹² » du mérite de cette prestigieuse découverte.

À la fin de l'été 1885, Max Waller rejoignit ses amis de *La Jeune Belgique* au café Sesino, où ils avaient l'habitude de se retrouver. Le poète était excité :

Un jour, on vit arriver au rendez-vous un peu en retard, se dandinant élégamment à son habitude, Max Waller, en veston de velours noir, lavallière au vent, et brandissant joyeusement un livre⁵¹³.

La deuxième version du récit, datée de 1943, confirme cette impatience de présenter sa trouvaille : « Voilà soudain qu'il arrive, en se dandinant un peu plus que d'habitude et brandissant joyeusement un livre⁵¹⁴. » L'ouvrage est décrit comme « un volume du format 3,50⁵¹⁵ – expression d'avant-guerre – broché, couverture d'un jaune terni que l'on reconnaissait comme appartenant à la collection Lacroix-Verboeckhoven, et qui portait comme titre : *Les Chants de Maldoror*⁵¹⁶ ». La version de Gérard Bauër, plus concise, fait état d'un « livre jaune [...] intitulé *Les Chants de Maldoror*⁵¹⁷ ». Ce

⁵¹⁰ Gérard Bauër, « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », *Le Figaro littéraire*, 27 février 1954, p. 5.

⁵¹¹ Émile Van Balberghe, « Rozez, Wittmann, Waller, Bloy, Verhaeren et les autres : de la cave au cabanon », *La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, Paris, Du Lérot, 2005, p. 237-252.

⁵¹² Gérard Bauër, *op. cit.*

⁵¹³ Valère Gille, « La Découverte des Chants de Maldoror », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁴ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.*, p. 473.

⁵¹⁵ L'expression fait référence au format 18,3 x 11,5 cm des Livres de poche, qui étaient généralement vendus pour 3 francs 50.

⁵¹⁶ Id., « La Découverte des Chants de Maldoror », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁷ Gérard Bauër, *op. cit.*, p. 5.

dernier article a beau préciser que l'impression remontait à 1874, la couleur jaune un peu passée, détail précis que l'on retrouve dans les deux récits de Valère Gille, ne laisse aucune doute : il s'agit bien de l'édition Lacroix de 1869. Ainsi, pour une raison inconnue, Max Waller ne reçut des mains de Rozez pas un exemplaire « rhabillé » mais un volume ayant conservé la couverture originale.

Le premier récit indique la présence, « entre autres », d'Albert Giraud, d'Iwan Gilkin, de Georges Eekhoud et d'Henri Maubel lors de cette présentation des *Chants* au café Sesino. Dans le récit de 1943, Valère Gille ne se montre guère plus précis : se fiant à Gilkin, il précise qu' « il y avait là Albert Giraud, Eekhoud, Maubel, d'autres⁵¹⁸. » Gérard Bauër ajoute Francis Nautet à la liste. Mais, comme le fait remarquer Émile Van Balberghe, les textes de 1939 et de 1954 donnent la liste des habitués du café et pas nécessairement celle des écrivains présents ce jour-là⁵¹⁹. Georges Eekhoud ne mentionnera jamais cet épisode, ni dans sa « Chronique de Bruxelles » consacré au Sésino dans le *Mercure de France* de décembre 1901⁵²⁰, ni lorsque *Le Disque vert*, en 1925, lui demanda son opinion sur Lautréamont⁵²¹. Aucun témoignage ne vient affiner la liste avancée par Valère Gille, mais de nombreuses traces ultérieures viennent attester que la nouvelle se répandit rapidement dans les rangs de *La Jeune Belgique*. Dans sa livraison du 5 octobre 1885, la revue rendra publique sa découverte.

Valère Gille poursuit son récit, qui ne diffère pas beaucoup dans les deux versions :

Max Waller, ayant pris place parmi ses amis, leur expliqua qu'il avait reçu ce livre des mains du libraire-éditeur Rosez [*sic*] qui en avait découvert un stock au fond de sa cave. C'était, disait-il, l'œuvre d'un fou qu'après composition, on n'avait pas osé mettre en vente. Max Waller ouvrit le volume et, pour égayer ses compagnons, se mit à lire quelques pages⁵²².

La version de 1943 ajoute : « On riait follement autour de lui. Et en effet, le style en était imprévu⁵²³. » Il est clair que ce n'est pas Jean-Baptiste Rozez, mort en 1877, qui lui remit le livre. En outre, on voit mal comment Rozez aurait pu découvrir un stock au fond de sa propre cave. C'est donc l'un des fils, probablement Charles, qui trouva dans la remise ces exemplaires que son père avait dû retirer des rayons, s'il les y avait jamais mis. Dans l'article de Gérard Bauër, le stock de la cave devient « un grand nombre » d'exemplaires. Dès lors, puisque le fils Rozez semble avoir « trouvé » le livre sans savoir de quoi il s'agissait, on peut se demander ce qu'il savait réellement de la tractation avec Lacroix et des raisons qui avaient poussé ce dernier à renoncer à la mise en vente des exemplaires imprimés.

C'est ici que la thèse de la folie prend sa source, par la tentative d'un libraire de comprendre comment ce livre, destiné à être commercialisé en France en 1869, se retrouvait dans son arrière-

⁵¹⁸ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.*, p. 473.

⁵¹⁹ Émile Van Balberghe, *op. cit.*, p. 243-244.

⁵²⁰ Georges Eekhoud, « Chronique de Bruxelles », *Le Mercure de France*, 1^{er} décembre 1901, p. 833-836.

⁵²¹ Id., « Opinion », *Le Disque vert*, Paris-Bruxelles, 1925, p. 94-95.

⁵²² Valère Gille, « La Découverte des Chants de Maldoror », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.*, p. 3.

⁵²³ Id., « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.*, p. 473-474.

boutique affublé d'une fausse couverture affichant 1874. Charles Rozez devait connaître les activités de son père, ou bien sa mère, Albertine Vanderhaegen, qui dirigeait désormais la librairie, pouvait l'avoir renseigné. Il devait savoir que son père rachetait des stocks qui ne s'écoulaient pas pour les brader, mais que savait-il des raisons pour lesquelles le livre n'avait pas été mis en vente ? Le récit de 1943 ajoute que le livre n'avait pas été mis en vente « à cause de ses audaces⁵²⁴ », et c'est également ce qu'affirmera Genonceaux après avoir interrogé le principal intéressé, Albert Lacroix lui-même⁵²⁵. En revanche, Genonceaux allait mettre un point d'honneur à contester la thèse de la folie : elle provenait donc de Rozez et non de Lacroix.

Le but était de piquer la curiosité de Max Waller. Comment mieux susciter l'intérêt du jeune poète que de lui présenter un poète maudit totalement inconnu ? Charles Rozez avait dû parcourir le volume et relever les audaces de style qui ne manquaient pas de frapper et de dérouter les premiers lecteurs. Il connaissait Max Waller, puisque c'est chez eux que *La Jeune Belgique* avait paru au cours de sa première année. Il n'ignorait donc pas la profession de foi parnassienne du poète et son attachement à l'exigence du style. Il devait donc se douter qu'une telle œuvre retiendrait son attention. C'est pour mieux la ridiculiser que Waller la rapporta au café Sésino et qu'il en fit la lecture, provoquant l'hilarité générale. Mais cet exercice allait avoir des conséquences inattendues :

Soudain, le visage d'Iwan Gilkin se fit sérieux. Il s'écria : « Mais il y a du génie dans cette œuvre ! » Et s'emparant du volume que tenait Max Waller, il l'emporta chez lui et le lut toute la nuit. Le lendemain, il annonçait à son ami Albert Giraud qu'il avait découvert l'œuvre la plus étrange mais aussi la plus remarquable de ces temps⁵²⁶.

La version de 1943, qui adopte le point de vue de Gilkin, est plus précise : « Soudain je fus pris d'une curiosité intense. Fou peut-être, mais génial ! Je m'emparai du volume, l'emportai chez moi et, toute la nuit, je le lus avec une passion désordonnée⁵²⁷. » Enfin, Gérard Bauër se fait plus dramatique : « [...] mais bientôt Ivan [*sic*] Gilkin ne souriait plus et, prenant le livre des mains de Waller, affirmait gravement : “Il y a du génie dans cette œuvre !...” Il lut *Les Chants* toute la nuit et, le lendemain, proclamait son enthousiasme⁵²⁸. »

Iwan Gilkin fut donc le premier admirateur de Lautréamont, mais sa poésie fut assez peu marquée du sceau de cette lecture. Le récit insiste sur la révélation que constitua, pour lui, la découverte des *Chants de Maldoror* : Gilkin quitte le café Sésino en emportant le livre avec lui, comme s'il était déjà profondément bouleversé. C'est enfin lui qui suggérera, contre le mythe de la

⁵²⁴ *Ibid.* p. 474.

⁵²⁵ Léon Genonceaux, « Préface », reproduit dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 335.

⁵²⁶ Valère Gille, « La Découverte des Chants de Maldoror », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.*, p. 3.

⁵²⁷ *Id.*, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.*, p. 474.

⁵²⁸ Gérard Bauër, *op. cit.*, p. 5.

folie, celui, indissociable, du génie⁵²⁹. Le lendemain, Gilkin revint auprès de ses amis et « convertit à ses vues Albert Giraud, puis Max Waller, Eckhoud [*sic*] et les autres » : « Ils coururent chez Rosez [*sic*] [...]. Ils achetèrent une dizaine d'exemplaires et les adressèrent à J. K. Huysmans, à Joséphin Péladan, à Léon Bloy, à d'autres encore⁵³⁰. » Avant de revenir plus en détails sur le rôle que joua Iwan Gilkin dans la diffusion de l'œuvre, il convient de s'interroger sur la place qu'occupait alors *La Jeune Belgique* dans le champ des lettres belges.

Max Waller et le renouveau des lettres belges : petite histoire de La Jeune Belgique

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la Belgique avait pris, sur les lettres françaises, un retard certain. L'académisme triomphait alors, dans les Salons comme en littérature, et les tendances néo-classiques, romantiques ou réalistes ne parvenaient guère à retenir l'attention des auteurs français. Baudelaire, s'étant rendu à Bruxelles pour une série de conférences, écrivit un article assez injuste⁵³¹ où il condamnait sans appel la totalité de la production artistique belge des années 1860, faisant le portrait d'un peuple grossier dépourvu de toute sensibilité artistique. Ce préjugé marquera durablement les esprits français, et ce n'est que dans les années 1870 qu'une nouvelle génération d'artistes, composée notamment de Théodore Hannon et de Camille Lemonnier, qui publie dans la revue *L'Art libre*, entreprend de s'affranchir de l'art institutionnalisé pour proposer une littérature capable de rivaliser avec la littérature française. Avec son roman naturaliste *Un Mâle*, publié en 1880, Lemonnier bénéficie d'un succès de scandale qui lui vaut le soutien de la nouvelle génération, tout en faisant connaître en France les préoccupations littéraires des auteurs belges. Le pays est alors frappé par une crise économique sans précédent, qui s'accompagne de mouvements ouvriers. Les auteurs belges sont donc particulièrement sensibles aux thématiques naturalistes, même si le naturalisme belge est plus lyrique que celui d'un Zola et plus inspiré de la tradition picturale flamande. Les liens entre Paris et Bruxelles ne vont cesser de s'accroître dans les années 1880 et 1890. Il y aura également un symbolisme belge et une littérature décadente très riche. Auteurs français et auteurs belges sont désormais en correspondance et les débats littéraires se poursuivent au-delà des frontières. Comme l'explique Raymond Vervliet,

La renaissance, comme on l'appelle, des lettres françaises est habituellement associée à *La Jeune Belgique*, dont la parution a même été qualifiée d'aventure miraculeuse. Mais si sensationnelle et innovatrice qu'elle ait été pour les contemporains, elle n'éclata cependant pas comme une bombe. Dès avant 1880 s'étaient profilés les signes avant-coureurs d'un

⁵²⁹ On retrouve cette dualité dans l'ouvrage de Jean-Pierre Soulier, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964, 159 p.

⁵³⁰ Valère Gille, « La Découverte des *Chants de Maldoror* », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.*, p. 3.

⁵³¹ Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique ! », *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 819-979. Ces notes inachevées de Baudelaire appartenaient à Auguste Poulet-Malassis et avaient été communiquées à Charles Asselineau, qui les mentionna dans son *Charles Baudelaire* de 1868.

changement de mentalité. *La Jeune Belgique* eut le mérite de tirer parti de ces vents favorables pour regrouper des tentatives disparates de tendance avancée, et accélérer par-là les mutations littéraires. [...] Elle réussit donc à secouer l'apathie de la bourgeoisie belge et à polariser l'attention du public⁵³².

En 1880, Maurice Warlomont, étudiant en droit à l'Université catholique de Louvain, avait fondé la revue littéraire *Le Type*, rapidement suspendue parce qu'elle menait une guerre un peu trop bruyante contre une autre revue du campus, *La Semaine des étudiants*, dirigée par Émile Verhaeren et Albert Giraud. Mais dès l'année suivante, les équipes rivales se réconcilièrent, et lorsque Warlomont, qui avait désormais adopté le pseudonyme de Max Waller, racheta, grâce à l'argent de son père, *La Jeune Belgique*, revue bruxelloise fondée par Albert Bauwens, il fit aussitôt appel à ses anciens concurrents pour constituer une équipe solide et décidée à livrer bataille. Lancée en décembre 1881, la publication s'ouvrait sur un avis « Au lecteur » qui établissait le programme ambitieux que la revue s'était fixé :

Nous faisons de la Littérature et de l'Art avant tout. La Jeune Belgique ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter. Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier, jamais. Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles, à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise : *Soyons-nous*⁵³³.

Il s'agissait donc de doter la Belgique d'une littérature nationale qui puisse souffrir la comparaison avec la France. Dès les premières pages, la revue se fit remarquer par son impertinence et son mépris de l'académisme, représenté par Charles Potvin, dont ils avaient fait leur bête noire. En ne se revendiquant d'aucune école, la publication se voulait éclectique, car les auteurs réunis embrassaient des styles divers, allant du naturalisme d'un Georges Eekhoud à la poésie néo-parnassienne d'Albert Giraud. Tous s'accordaient néanmoins sur deux points : la primauté de l'art pour l'art et l'impeccabilité de la langue. Max Waller allait ainsi théoriser la synthèse de ces deux mouvements opposés en se revendiquant de Barbey d'Aurevilly, de Catulle Mendès ou de Théodore de Banville, auteurs qui conciliaient recherche de la vérité et souci de la forme et du style⁵³⁴.

La Jeune Belgique était un curieux paradoxe : groupe d'avant-garde, elle cherchait à choquer le bourgeois, en témoignent les tenues provocatrices – cheveux longs, gilets rouges – et l'attitude bruyante de ses membres qui avaient installé leurs quartiers au café Sésino de Bruxelles, ainsi que les positions radicales et polémiques sans cesse réaffirmées dans des manifestes publiés collectivement dans la revue. Pourtant, sur le plan idéologique, il s'agissait d'un journal apolitique sinon conservateur : ses auteurs se revendiquaient de Baudelaire et de Gautier et ne cachaient pas leur

⁵³² Raymond Vervliet, « Lever de rideau : les précurseurs », in Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 43.

⁵³³ Max Waller, « Au lecteur », *La Jeune Belgique*, décembre 1881, p. 1.

⁵³⁴ Id., « L'enseignement de la Littérature française dans les Universités », *La Jeune Belgique*, 1^{er} mars 1882, p. 119.

mépris pour les combats sociaux. Sur le plan formel, contrairement à la plupart des avant-gardes, Waller, Giraud et Gilkin étaient hostiles à toute révolution langagière, ne cessant de fulminer contre le jargon obscur des symbolistes qu'ils appelaient « le macaque flamboyant⁵³⁵ ». La revue, dès ses débuts, afficha une position parnassienne : ses débats portaient sur des questions formelles et refusaient l'engagement pour valoriser le travail de l'écriture. Si, dans les années 1880, sa position primordiale pour la reconnaissance d'une génération nouvelle en littérature lui conférait succès et estime, à partir des années 1890, elle devint aux yeux des jeunes auteurs le bastion du conservatisme par son refus de reconnaître le symbolisme comme un mouvement littéraire.

Dans ses premières années, entre 1881 et 1885, le groupe de la *Jeune Belgique* était composé de Max Waller, Albert Giraud, Georges Eekhoud, Georges Rodenbach, Charles Mettange, Henri Maubel, Jacques Arnoux, André Fontainas, Jules Destrée, Émile Verhaeren, Iwan Gilkin, Francis Nautet, Georges Khnopff et Émile Van Arenbergh. Nombre de ces auteurs allaient par la suite connaître une carrière remarquable et plusieurs entreraient, au début du XX^e siècle, à l'Académie Royale de Belgique. En outre, la revue avait été parrainée par Théo Hannon et par Camille Lemonnier, présenté par Max Waller comme « le plus grand écrivain belge⁵³⁶ ». On trouvait dans ses pages des poèmes d'inspiration parnassienne ou réaliste, des nouvelles, des essais, des articles sur divers sujets de société. D'autres rubriques rendaient compte de la vie artistique belge et des expositions de peinture notamment. Afin de conserver ses prétentions à l'éclectisme, Max Waller n'hésitait pas à célébrer le naturalisme de son ami Georges Eekhoud, pourtant fort éloigné de sa propre production poétique. Il alla même jusqu'à publier, à la fin de l'année 1882, *Nais Mircoulat* de Zola. Tenus au fait de la vie littéraire parisienne, les Jeunes Belgique écrivaient aussi des articles sur de nouveaux auteurs : ici une étude d'Albert Giraud sur Jean Richepin⁵³⁷, là une autre de Frantz Mahutte sur Maurice Rollinat⁵³⁸... Par ailleurs, la revue condamnait sans relâche les auteurs établis des années 1860 et 1870 qui, par une œuvre lyrique et nationaliste, faisaient à leurs yeux perdurer un romantisme suranné. Max Waller et Albert Giraud s'illustrèrent très rapidement comme les deux polémistes du journal.

L'année 1883 fut importante pour la revue. En avril, Max Waller lança une protestation contre le refus du jury d'attribuer le prix quinquennal à Camille Lemonnier. Après avoir égratigné les membres de cette institution, le directeur de la revue organisa un « Banquet solennel de protestation⁵³⁹ » auquel s'associèrent toutes les autres revues de l'avant-garde belge. Quelques mois

⁵³⁵ Albert Giraud, « Memento », *La Jeune Belgique*, septembre 1892, p. 354.

⁵³⁶ Max Waller, « Nos romanciers. Camille Lemonnier », *La Jeune Belgique*, 1^{er} février 1882, p. 66.

⁵³⁷ Albert Giraud, « Jean Richepin », *La Jeune Belgique*, 15 février 1882, p. 92-94.

⁵³⁸ Frantz Mahutte, « Gloire en toc », *La Jeune Belgique*, 5 janvier 1883, p. 59-61.

⁵³⁹ Max Waller, « Le Prix quinquennal. Manifestation Lemonnier », *La Jeune Belgique*, 28 avril 1883, p. 201-209.

plus tard, vers la fin de l'année, une querelle éclata avec une revue rivale, *L'Art moderne*, fondée elle aussi en 1881 par l'avocat et homme de lettres Edmond Picard et par Octave Maus. Si *L'Art moderne* faisait partie de cette avant-garde soucieuse de doter la Belgique d'une littérature de qualité, elle s'opposait en revanche à la *Jeune Belgique* en ce qu'elle prônait la nécessité d'un art social et engagé. C'est Picard qui ouvrit les hostilités, en publiant pendant plusieurs mois des articles railleurs où il fustigeait les préoccupations formelles de Waller et les siens, les jugeant futiles et exagérées face à la nécessité de l'engagement littéraire au service du progrès social.

Max Waller, irrité, répondit avec intransigeance qu'il ne changerait pas le cap de sa revue⁵⁴⁰. Albert Giraud lui apporta son soutien et, si la situation s'apaisa provisoirement, les tensions n'allaient guère cesser. Le 5 avril 1885, *La Jeune Belgique* condamnait définitivement l'art social et rejetait avec mépris les conseils qu'Edmond Picard s'était permis de leur donner⁵⁴¹. Au cours de l'année précédente, la publication dans leurs pages de « L'Hystérique » de Camille Lemonnier avait en effet choqué un journal conservateur, *Le Patriote*, et *La Jeune Belgique* s'était engagée pour soutenir leur ami. Edmond Picard avait saisi cette occasion pour déclarer son plaisir de voir la revue se politiser enfin et mener le combat contre les conservateurs. Il les avait donc invités à renoncer à ce qu'il considérait comme des pastiches du Parnasse français pour embrasser l'art social. Les ouvrages que la revue publie montrent pourtant combien Waller et ses collaborateurs sont éloignés des considérations de Picard : ils diffusent en effet les œuvres de Joris-Karl Huysmans, de Joséphin Péladan ou encore de Barbey d'Aurevilly, trois auteurs avec lesquels ils sont en contact direct.

La fin de La Jeune Belgique

Gabriel Tarde fut le premier à s'intéresser à l'influence du groupe sur l'individu⁵⁴² et à montrer comment l'homme se choisit des modèles référents. Les études de Gustave Le Bon sur *La Psychologie des foules* permirent de mettre en lumière les mécanismes de groupe et en particulier la faculté des individus à se délester de leur personnalité pour adhérer à une sorte d'âme collective⁵⁴³. Appliquées à un groupe de poètes, fortes personnalités attachés à leur singularité, ces théories sont à relativiser. Mais l'effet de groupe influence bien les individus, et la contagion mentale peut parfois mener au dogmatisme et à un conformisme de pensée. Ces constats ont mené Gustave-Nicolas Fischer

⁵⁴⁰ Max Waller, « Le Jeune Mouvement littéraire », *La Jeune Belgique*, 1^{er} août 1883, p. 329-335. Le mois suivant, Albert Giraud poursuivit la polémique dans un nouvel article, « Études d'esthétique. L'Art social », *La Jeune Belgique*, 1^{er} septembre 1883, p. 369-379.

⁵⁴¹ « Memento », *La Jeune Belgique*, 5 avril 1885, p. 269.

⁵⁴² Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890, 431 p.

⁵⁴³ Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895, 200 p.

à établir en 1987 les fondements de la « psychologie sociale⁵⁴⁴ », qui interroge les rapports entre le groupe et l'individu. Fischer montre que le groupe est un acteur collectif composé d'individualités qui n'ont pas toutes le même rôle. Il distingue les meneurs, modèles charismatiques et influents, qui déclenchent les réactions, des autres membres, liés par un sentiment de fraternité. Le comportement d'un individu se trouve modifié au contact du groupe : les émotions et les opinions s'y communiquent par contagion, non par la contrainte mais par un pouvoir de suggestion. C'est d'autant plus vrai dans les groupes d'intellectuels, comme l'a montré Randall Collins, parce qu'ils ont souvent une foi en une vérité absolue pour laquelle ils se battent. Les individus qui se côtoient tendent à modeler leur comportement les uns sur les autres en se prenant pour modèles implicites. Il y a donc des jeux d'influences, mais aussi des conflits et des rivalités dues à la structure hiérarchisée du groupe, et enfin des pressions puisque le groupe exige une adhésion à un projet ou un idéal. Des conduites sociales découlent de la fréquentation des autres, ainsi que l'adoption de représentations mentales et d'une vision du monde spécifique. Les artistes, surtout à leurs débuts, sont attirés par les groupes et par les idéologies, qui sont un moyen puissant de bénéficier d'une grande visibilité pour affirmer son identité. *La Jeune Belgique* avait défendu un idéal avec une ferveur qui n'allait pas tarder à virer au dogmatisme. On se soumet volontiers à la norme tant que celui qui l'établit conserve son prestige et fait figure de modèle, mais si la légitimité de l'autorité est douteuse ou entachée, ou si la norme établie n'apparaît plus comme fondée ou en adéquation avec les convictions personnelles, alors la contestation apparaît. Précisément au moment où elle découvrait Lautréamont, l'équipe commençait à montrer les premiers signes de scission.

La Jeune Belgique était devenue, en 1885, une revue d'importance première dans le renouveau des lettres belges. C'est au nom de l'éclectisme qu'elle ménagea dans ses pages une place pour Lautréamont, comme elle faisait aussi coexister prose naturaliste et poésie d'inspiration parnassienne. Philippe Robert-Jones, dans son ouvrage *Bruxelles fin-de-siècle*⁵⁴⁵, note que les revues des années 1880 expriment le désir d'une génération de se consacrer à l'art pour l'art et de fuir le réel. En rejouant la querelle des modernes contre les anciens, la *Jeune Belgique* avait fédéré autour d'elle des tendances diverses. À partir de 1885, elle commença à se radicaliser. Jules Destrée, lassé du dogmatisme de Max Waller et de ses diatribes contre l'art social, prit ses distances avec *La Jeune Belgique*. L'année suivante, Valère Gille fit son entrée dans le comité de rédaction. Âgé de dix-neuf ans alors que la plupart des membres avaient entre vingt-cinq et trente ans, il suivait pourtant déjà la revue depuis

⁵⁴⁴ Fischer définit la psychologie sociale comme: « un domaine de la psychologie qui étudie les relations et les processus de la vie sociale inscrits dans les formes organisées de la société (groupes, institutions, etc.), d'une part, et pensés et vécus par les individus, d'autre part ; l'approche du social comme ensemble de processus relationnels met en lumière la nature dynamique des conduites et des phénomènes sociaux, qui se traduit par l'importance des influences sociales et la valeur des représentations en œuvre dans un contexte déterminé. » Gustave-Nicolas Fischer, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris-Montréal, Dunod / Presses universitaires de Montréal, 1987, p. 14.

⁵⁴⁵ Philippe Robert-Jones, *Bruxelles fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 62.

quelques années et partageait ses convictions parnassiennes. Renato Poggioli, spécialiste des avant-gardes, a défini la vie d'un mouvement en quatre temps : le premier est celui de l'activisme, le deuxième celui de l'antagonisme. Mais une fois la place conquise et l'opposition vaincue, le mouvement n'a plus rien à affronter et il entre dans une phase de nihilisme qui le mènera peu à peu vers une phase d'agonie⁵⁴⁶. *La Jeune Belgique* commençait sa transition vers ce troisième temps. N'ayant plus rien à affronter, elle allait perdre sa raison d'être et se chercher vainement de nouveaux combats, basculant ainsi dans le clan des conservateurs, hostiles aux nouvelles esthétiques. Max Waller, réputé pour sa personnalité aimable et douce comme sa poésie, allait se révéler un tyran dans la direction de sa revue et les exclusions allaient bientôt se multiplier, au nom de divergences répétées⁵⁴⁷.

Les rapports de la revue de Max Waller avec *L'Art moderne* s'étaient détériorés. Le numéro d'octobre 1885 de *La Jeune Belgique* avait traité Edmond Picard d' « imbécile⁵⁴⁸ ». Celui-ci réagit et défia Albert Giraud en duel. Personne ne fut blessé dans ce règlement de comptes, mais les tensions ne s'apaisèrent pas. La publication de *Pro Arte*, où Picard s'attaquait aux théories de l'art pour l'art, sonna la reprise du combat. Les grèves et les troubles politiques qui agitaient la Belgique divisaient aussi les membres de la revue, et certains, comme Jules Destrée, Émile Verhaeren, Camille Lemonnier ou Georges Rodenbach, quittèrent les rangs pour embrasser la cause du peuple. Giraud et Waller, au contraire, optèrent pour une posture aristocratique et continuèrent à témoigner leur mépris pour les foules, mais dans la tourmente des événements politiques, pour la première fois, ils n'étaient plus à l'avant-garde. À la fin de 1886, le bilan de « Six années⁵⁴⁹ » que dresse Max Waller montre que *La Jeune Belgique* ne désarme pas, mais doit faire face aux ennemis de toute part : en plus de l'art social, la revue s'est engagée dans une guerre intransigeante contre le mouvement symboliste qui est en train de gagner du terrain dans les revues belges. Par son ton polémique, *La Jeune Belgique* devient le bastion du conservatisme littéraire, où subsistent les tenants d'une poésie héritière du Parnasse en perte de vitesse. *La Wallonie*, nouvelle publication fondée à Liège par Albert Mockel, ouvre volontiers ses colonnes aux symbolistes et va bientôt détrôner la revue des poètes de Bruxelles.

Au cours de 1887, *La Jeune Belgique* fit paraître un *Parnasse de la Jeune Belgique* afin de court-circuiter le projet d'Edmond Picard de constituer une *Anthologie d'auteurs belges*. Ce recueil collectif fut un succès ; il réunissait dix-huit écrivains mais d'autres noms brillaient aussi par leur

⁵⁴⁶ Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, 277 p.; traduit par Gerald Fitzgerald, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge [Massachusetts], The Belknap Press of Harvard University, 1968, 250 p.

⁵⁴⁷ Les témoignages sur l'histoire de la Jeune Belgique ne manquent pas. On pourra lire ainsi *Les Origines estudiantines de La Jeune Belgique* d'Iwan Gilkin, *La Miraculeuse Aventure des Jeunes Belgique* d'Oscar Thiry, ainsi que le récit de Valère Gille, *La Jeune Belgique au hasard des souvenirs, tous trois réunis dans La Légende de La Jeune Belgique*, édité par Raymond Trousson, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 2000, 560 p.

⁵⁴⁸ « Memento », *La Jeune Belgique*, 5 octobre 1885, p. 518. L'article n'est pas signé.

⁵⁴⁹ Max Waller, « Six années », *La Jeune Belgique*, 5 décembre 1886, p. 479-489.

absence, comme ceux de Rodenbach et de Verhaeren, qui s'abstinrent de participer, ayant rejoint les rangs de *L'Art moderne*. Mais les polémiques incessantes déclenchées par Max Waller, qui avait écrit au ministre des Beaux-Arts pour protester contre l'*Anthologie* de Picard et qui refusait de voir certains auteurs de sa revue présentés dans cet ouvrage, avaient pour conséquence d'isoler *La Jeune Belgique*. Celle-ci avait recruté de nouveaux membres, et notamment trois poètes de Gand : Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe. Pour assurer son prestige, elle recherchait aussi le parrainage d'auteurs français. Après Péladan et Barbey d'Aurevilly, elle accueillit dans ses colonnes, au début de 1887, Léon Bloy, victime en France d'une conspiration du silence⁵⁵⁰.

Les insultes se poursuivirent entre Max Waller et Edmond Picard. Suite à un article, Picard répliqua, dans *L'Art moderne* du 19 juin, que *La Jeune Belgique* était une « revue, jadis sympathique et charmante, qui se meurt d'être devenue exclusivement un exutoire pour ses rancunes, ses jalousies et ses déceptions⁵⁵¹ ». Les dissensions internes s'accrochèrent également. Albert Giraud fut décontenancé par les poèmes que publiait Maurice Maeterlinck et qui seraient par la suite recueillis dans *Serres chaudes*. Mais surtout, la santé de Max Waller se dégradait. En son absence, Iwan Gilkin et Albert Giraud se partageaient la direction du périodique. Valère Gille prenait également de plus en plus part à sa conception et l'on vit se constituer le trio des « trois G ». En 1888, *La Jeune Belgique*, qui s'est déclarée morte – ironiquement – à la fin de 1887, annonça sa renaissance, affichant quelque temps une position plus conciliante à l'égard du symbolisme. Giraud donna une étude élogieuse sur Paul Verlaine. Mais dès 1889, le débat fut ravivé par la publication des *Serres Chaudes* de Maeterlinck. Gilkin, qui en rendit compte, célébra un grand poète belge tout en condamnant le flou symboliste et en rejetant le choix du vers libre⁵⁵².

Le 6 mars 1889, Max Waller mourut d'une longue maladie des poumons. Le numéro qui parut s'ouvrit sur un portrait du directeur de la revue tandis qu'une bande noire encadrait les pages pour marquer le deuil. *La Jeune Belgique* appartenait désormais à Georges Eekhoud, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Francis Nautet et Henri Maubel. Ce dernier fut choisi pour succéder à Max Waller, mais il céda rapidement la place à Valère Gille. La revue était en difficulté et son avenir compromis. On estima le benjamin des Jeunes Belgique le mieux placé pour rajeunir le périodique, quitte à laisser la place aux nouvelles idées littéraires. *La Jeune Belgique* se laissa séduire un temps par le symbolisme et l'accueillit dans ses pages. On publia des vers de Mallarmé, que Valère Gille célébrait comme le

⁵⁵⁰ S'étant brouillé avec Louis Veuillot et ayant affiché des positions doctrinales peu compatibles avec celles du clergé officiel, Bloy n'était plus désirable dans les milieux catholiques. Il fut ostracisé d'à peu près toutes les revues littéraires françaises à cause de ses portraits à charge. Les rares où il parvenait à publier encore étaient le plus souvent des revues nouvelles, où ses amis Huysmans et Villiers avaient réussi à négocier une place pour lui.

⁵⁵¹ Edmond Picard, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 19 juin 1887, p. 199.

⁵⁵² Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, août-sept 1889, p. 294-297.

« plus pur des poètes⁵⁵³ ». Maeterlinck ayant été révélé en France par l'article d'Octave Mirbeau⁵⁵⁴, la revue put se targuer de l'avoir lancé, même si son esthétique avait pris une orientation clairement symboliste fort éloignée de ce que Gilkin et Giraud défendaient. Ceux-ci continuèrent, surtout Giraud, de prendre position contre le symbolisme. Leur production poétique était toujours aussi attentive à la clarté de la forme.

En juin 1891, après plusieurs mois passés à prôner l'éclectisme, *La Jeune Belgique* procéda à un nouveau changement de directeur et de ligne éditoriale. C'est Gilkin qui prit la tête du périodique et bientôt le procès des symbolistes reprit. Dans *La Société nouvelle* de septembre 1891, Albert Giraud les avait taxés de barbares. Gilkin prit à son tour violemment position contre le vers libre dans un article paru dans *La Nation* mais repris dans *La Jeune Belgique* de décembre 1891. Il déplorait la dislocation du mètre ainsi que le flou impressionniste qui avait remplacé la clarté d'autrefois au nom d'une esthétique de la suggestion. En 1892, Albert Mockel, directeur de *La Wallonie*, la revue qui avait le plus œuvré à la reconnaissance du symbolisme en Belgique, décida d'en cesser la parution, estimant que le combat était gagné. En effet, malgré le succès du banquet célébrant les dix ans de *La Jeune Belgique*, les trois G, Gille, Gilkin et Giraud étaient à peu près les seuls réfractaires et personne ne prêtait plus attention à leurs fulminations. En septembre, la revue reprit l'offensive et décida de ne plus tolérer dans ses pages la moindre poésie symboliste. Albert Giraud publia une charge virulente pour dénoncer « l'invasion des barbares » en littérature, appelant le style de ces poètes « le macaque flamboyant » :

Nous proposons d'appeler ainsi le nouvel idiome instauré chez nous par un groupe de jeunes écrivains d'une spontanéité redoutable. Le MACAQUE FLAMBOYANT est fondé sur l'ignorance absolue de la grammaire, de la syntaxe et de la langue, sur le culte du barbarisme, du solécisme, du flandricisme, du wallonisme, du contre-sens, du non-sens et du pataquès. Ce nouvel idiome est appelé MACAQUE parce qu'il singe les défauts des mauvais écrivains français, et FLAMBOYANT parce qu'il revêt ces défauts d'une lumière éblouissante⁵⁵⁵.

L'attaque était suivie d'un florilège prélevé dans les revues symbolistes, impitoyablement raillées par Giraud qui ne manquait pas d'épingler les néologismes et les barbarismes, rubrique que l'on retrouva désormais dans chaque numéro. De son côté, Gilkin livra une série de « Petites études de poétique française » où il cherchait à montrer la vacuité des théories symbolistes pour appeler à la nécessité d'une rigueur formelle et d'une versification impeccable.

La Jeune Belgique s'orientait politiquement de plus en plus à droite. En janvier 1893, l'éditorial « Déclarations », rédigé par Gilkin, fustigeait l'anarchie qui menaçait la poésie belge,

⁵⁵³ Valère Gille, « Stéphane Mallarmé », *La Jeune Belgique*, mars 1890, p. 152.

⁵⁵⁴ Octave Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890, p. 1.

⁵⁵⁵ Albert Giraud, « Memento », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 354.

portée par les « prêtres du désordre⁵⁵⁶ » qui s'en prenaient à la glorieuse versification. La revue en arrivait même à nier son appartenance à l'avant-garde :

On nous a pris pour des rebelles parce que nous nous révoltions contre les stupides gardiens qui avaient laissé entre leurs mains pataudes les lois saintes de l'art se couvrir de rouille et de crasse ; nous n'avons fait que nettoyer ces lois et l'on a cru que nous voulions les briser⁵⁵⁷.

Protestant contre l'amorphisme en poésie, Gilkin et Giraud entendaient mener campagne afin de mettre un terme aux expérimentations du symbolisme.

Il faut que cela cesse. Il faut, en même temps que l'on s'insurge contre l'amorphisme académique, que l'on se détourne avec horreur de l'amorphisme décadent. L'un et l'autre ne conduisent qu'au néant final. Lorsque nous avons relevé le culte de LA FORME contre nos Potvin et nos Huymans, nous n'entendons pas abdiquer un jour devant une tapée de petits cancre qui érigent en dogme l'ignorance de la syntaxe et le mépris de la logique⁵⁵⁸.

De telles déclarations laissèrent perplexe une partie de l'équipe de la revue, et une nouvelle scission se produisit, conduisant aux départs successifs de Georges Eekhoud, Henri Maubel et Francis Nautet. En effet, Giraud et Gilkin ne désarmaient pas ; et plus *La Jeune Belgique* s'enlisait dans des polémiques stériles, plus elle perdait de son prestige et de son lectorat. En 1894, Gilkin céda la direction du périodique à Giraud, qui maintint le cap avec tout autant de fermeté. Il ne resta bientôt plus que les trois G, ainsi que quelques-uns des contributeurs des débuts, parmi lesquels Émile Van Arenbergh. En revanche, les transfuges s'étaient regroupés dans de nouvelles revues : Grégoire Le Roy avait fondé *Le Réveil* et Georges Eekhoud réunit autour de lui six anciens Jeunes Belgique se consacrant désormais au vers libre et à l'art social pour créer *Le Coq rouge*. Avec la mort de Leconte de Lisle, Émile Verhaeren sonna, dans un article de *L'Art moderne* du 12 août 1894, le glas de la poésie parnassienne. Valère Gille lui répliqua dès le numéro de septembre de *La Jeune Belgique*, mais personne ne prit la peine de lui répondre.

À partir de sa fondation en mai 1895, *Le Coq rouge* attaqua régulièrement *La Jeune Belgique*. Dès l'éditorial de son premier numéro, les sept transfuges avaient pris position : leur déclaration d'intention⁵⁵⁹ était écrite dans un style que ses auteurs revendiquaient comme du « macaque flamboyant ». Ils accusaient notamment Gilkin et les siens de chercher à empêcher l'épanouissement de la poésie. La revue riposta en traitant Georges Eekhoud de butor et en révélant sa participation à une revue conservatrice. Ivre et furieux, le romancier alla trouver Albert Giraud et l'agressa. *La Jeune Belgique* porta plainte et Eekhoud fut condamné pour coups et blessures. À la fin de l'année, Gilkin reprit la direction du périodique et déclara que, désormais, la mission que *La Jeune Belgique* se fixait

⁵⁵⁶ Iwan Gilkin, « Déclarations », *La Jeune Belgique*, janvier 1893, p. 6.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵⁹ Le Comité, « Le Coq rouge », *Le Coq rouge*, mai 1895, p. 1-5.

était de contribuer à la renaissance des lettres belges. Ce programme ne fut pas suivi d'un réel renouvellement du contenu, au contraire, la revue continua à se scléroser et à être la cible des quolibets. Ainsi, à la mort de Verlaine en 1896, tandis que toutes les revues belges rendaient hommage au poète, Gilkin, intransigeant, lui reprocha d'avoir liquéfié le vers et la pensée⁵⁶⁰. En perte de vitesse, *La Jeune Belgique* changea de format et devint hebdomadaire. Finalement, en 1897, quelques mois après s'être réjoui de la disparition du *Coq rouge*, Gilkin, Giraud et Gille durent se résoudre à faire cesser la parution d'une revue moribonde depuis longtemps déjà. Dans l'éditorial du 25 décembre 1897, intitulé « Au public », on put lire : « *La Jeune Belgique* cesse de paraître⁵⁶¹. » Les poètes allaient désormais se consacrer à leur œuvre personnelle.

Lautréamont et les Jeunes Belgique : élaboration collective d'une représentation

Une des fonctions du groupe est d'ériger des constructions mentales et sociales. Dans le processus de cognition qui nous permet d'appréhender le réel, l'effet de groupe modèle notre perception individuelle. Pierre Mannoni a montré comment les représentations sociales se construisent le plus souvent sur la base de superstitions irrationnelles⁵⁶² : collectives, elles découlent d'une perception empirique et affective des phénomènes où l'impact psychologique immédiat joue un rôle plus important que la prise de distance critique. Construction mentale souvent produite dans l'enthousiasme du moment, la représentation illustre la facilité avec laquelle, selon Gustave Le Bon, une foule a tôt fait de s'emporter en des jugements déraisonnés. La représentation puise dans le fonds commun des stéréotypes culturels, au risque de raccourcis et d'amalgames. Notre appréhension du réel est toujours perçue à travers une schématisation, qui se reproduit également dans les échanges avec le groupe, car les communications impliquent nécessairement une simplification des concepts. On ne retient de l'objet représenté que l'essentiel, ses traits les plus marquants, et l'esprit gomme les nuances dans la représentation qu'il se fait, en particulier lors des discussions.

C'est ainsi que lorsqu'une image se constitue au sein d'un groupe, elle s'élabore de façon souvent caricaturale par des stéréotypes qui reflètent le point de vue dominant : à cause de sa vision réductrice du réel, le stéréotype se passe d'explications. Il est partagé et constitue une convention sociale qu'il est inutile d'explicitier : il a pour lui la force de l'évidence. Ruth Amossy le définit comme une construction élaborée, un ensemble de sèmes renvoyant à une représentation préexistante,

⁵⁶⁰ Iwan Gikin, « Paul Verlaine », *La Jeune Belgique*, 18 janvier 1896, p. 3.

⁵⁶¹ *La Jeune Belgique*, « Au public », *La Jeune Belgique*, 25 décembre 1897, p. 1.

⁵⁶² Pierre Mannoni, *Les Représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 9-39.

qui s'est vidée de sa substance à force d'être répétée et imitée⁵⁶³. Raccourci de la pensée, il est lié aux représentations sociales et aux idéologèmes, ces idées qui se répètent de bouche en bouche, avec quelques variantes, parce qu'elles sont dans l'air du temps⁵⁶⁴. La représentation sociale est donc une conception mentale stéréotypée que l'individu élabore sous l'influence d'une pensée dominante qui est celle de son temps ou de son groupe.

Serge Moscovici décrit la construction des représentations en deux étapes⁵⁶⁵ : une phase d'objectivation pendant laquelle on schématise l'élément appréhendé par une réduction à ses schèmes les plus marquants, puis une phase d'ancrage, d'enracinement progressif dans l'imaginaire collectif. En assimilant l'objet, l'esprit simplifie, retire des éléments discordants, accentue les détails qui confortent sa vision des choses, introduit éventuellement d'autres éléments extérieurs – provenant, par exemple, d'autres représentations voisines –, et n'hésite pas non plus à déformer le réel pour fixer une image frappante susceptible de marquer les consciences. La réalité est remodelée à l'aune de la perception pour produire une information cohérente et signifiante qui n'est qu'un scénario possible, une manière simplifiée de percevoir et d'expliquer le réel. Une fois établie, l'image évolue dans le temps et se réajuste aux perceptions de ceux qui la convoquent. C'est de cette représentation sociale, élaborée parmi les Jeunes Belgique à la lecture des *Chants de Maldoror*, que va germer le mythe.

Michel Pierssens évoquait un phénomène d'hallucination collective et fantasmatique autour de la figure énigmatique du Comte de Lautréamont⁵⁶⁶. Les mythes qui accompagnent la réception constituent autant de représentations sociales élaborées collectivement sur la base de perceptions subjectives et parfois erronées, répondant davantage aux préoccupations personnelles de ceux qui redécouvrent l'œuvre. Qui pouvait introduire en Belgique un nouvel auteur subversif, marginal et totalement inconnu, sinon les membres d'une revue reconnue dans le milieu des lettres belges et dont le jugement compte ? C'est précisément le statut qu'avait *La Jeune Belgique* qui fédérait en 1885 toute l'avant-garde du pays. C'est donc par son intermédiaire que Lautréamont, pourtant fort éloigné des conceptions littéraires personnelles de son directeur Max Waller, fut révélé aux autres membres du groupe et parmi eux, à Iwan Gilkin, selon Maurice Saillet, « le plus baudelairien de tous⁵⁶⁷ ».

⁵⁶³ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 13-17 et 28-31. Michael Riffaterre propose de définir le cliché comme « un groupe de mots qui suscitent des réactions comme : déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé, etc. » Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162.

⁵⁶⁴ Marc Angenot, *1889 : Etat d'un discours social*, op. cit.

⁵⁶⁵ Serge Moscovici, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 107-126.

⁵⁶⁶ Michel Pierssens, op. cit., p. 9.

⁵⁶⁷ Maurice Saillet, op. cit., p. 37.

Chapitre VI

Lautréamont dans les lettres belges

L'existence des *Chants de Maldoror* avait été révélée par la publication d'une strophe dont l'origine était à peine indiquée dans le numéro d'octobre 1885 de *La Jeune Belgique*. Pourtant, cette insertion discrète d'un passage peu représentatif d'une œuvre d'un auteur inconnu allait être suffisamment remarquée pour que l'on trouve des références à l'œuvre du « Vicomte » [sic] de Lautréamont dans les revues littéraires belges, ainsi que des influences notables sur plusieurs productions poétiques contemporaines. En France, la redécouverte de *Maldoror* eut lieu en 1890 : on ne peut voir que l'influence de *La Jeune Belgique* dans cette diffusion de l'œuvre dans les cercles belges. D'abord restreinte au cercle des poètes néo-parnassiens réunis autour de Max Waller, elle s'étendit peu à peu à d'autres revues poétiques, au point de gagner sa place parmi les modèles de la nouvelle génération, au même titre que Rimbaud. De même que la diffusion des idées suit une courbe irrégulière – lente au début, la nouveauté se répand peu à peu et de plus en plus vite, puis le phénomène, désormais intégré, s'épuise et cesse progressivement de se développer⁵⁶⁸ –, la découverte de Lautréamont s'est diffusée progressivement parmi les Jeunes Belgique. Tous n'ont pas été sensibles aux *Chants de Maldoror* pour les mêmes raisons, mais c'est avec eux que commence l'élaboration du mythe de Lautréamont.

Lautréamont chez les Jeunes Belgique

Selon Valère Gille, les premiers découvreurs des *Chants de Maldoror*, réunis au Café Sésino, étaient Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Georges Eekhoud et Henri Maubel. Son témoignage est cependant imprécis, car il n'est pas direct. Gérard Bauër ajoutait Francis Nautet à cette liste, pour compléter le « entre autres » de Gille. Ces auteurs forment, en 1885, le noyau dur de la revue. Si l'influence des *Chants de Maldoror* sur la poésie d'Iwan Gilkin est décelable, il n'en va pas de même

⁵⁶⁸ Cette théorie, avancée par Gabriel Tarde, est confirmée par Bryce Ryan et Neal Gross : les nouvelles idées sont l'apanage de quelques esprits éclairés et avant-gardistes, mais elles se diffusent de manière exponentielles avant d'être remplacées par d'autres idées plus neuves. Le statut de ces colporteurs est évidemment capital : pour que l'idée trouve un écho, il faut que ce soit des personnes influentes, en position de centralité et de pouvoir dans les réseaux, et dotés d'un capital social important. En outre, ces personnes doivent être attentives à la nouveauté et promptes à saisir ce qui trouvera une résonance dans l'air du temps. Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, op. cit. ; Bryce Ryan et Neal Gross, « The Diffusion of Hybrid Seed Corn in two Iowa Communities », *Rural Sociology*, n° 8, 1943, p. 15-24.

chez tous ses camarades. Ceci s'explique vraisemblablement par la manière maladroite dont *Les Chants de Maldoror* avaient été mis en lumière dans *La Jeune Belgique*.

Un des mécanismes de groupe étudié par Gustave-Nicolas Fischer est la question de l'influence dans les relations. Définie comme une pression, exercée par une personne, qui devient une prescription et qui oriente la conduite d'une autre personne⁵⁶⁹, l'influence se produit parfois sous l'effet d'une admiration, d'un intérêt curieux, ou par simple mimétisme. Dans tout système social, l'intégration repose sur une uniformisation des comportements : on ne peut être accepté sans intégrer les éléments dominants. Pour Gustave Le Bon, l'influence, le plus souvent diffuse, implicite voire inconsciente, est comparable à une suggestion hypnotique : il s'agit d'une sorte d'attraction invisible qui nous pousse à vouloir ressembler aux autres ou à les imiter. Le refus de céder à cette pression sociale peut entraîner un rejet du groupe, au nom de l'homogénéité.

Ces remarques expliquent les nombreuses allusions aux *Chants de Maldoror* qui vont être faites, par sympathie et intérêt poli, dans les revues belges de l'époque. La curiosité n'est pas toujours poussée très loin et l'on cite Lautréamont comme un signe de connivence, pour marquer son appartenance au groupe. L'équipe de *La Jeune Belgique* forme une clique. En parcourant les numéros de la revue, on peut relever le nombre et les noms de ses collaborateurs. De 1880 à 1885, il y a un peu plus d'une quinzaine de rédacteurs réguliers, auxquels il faut ajouter ceux qui la parrainent, tels que Camille Lemonnier et Théodore Hannon, les auteurs invités, comme Zola, Péladan ou Bloy, ainsi que divers contributeurs occasionnels. De nombreux membres collaborent également à des revues concurrentes, comme *L'Art moderne*. Une représentation graphique de cette clique donnerait un schéma peu lisible, constitué d'une quinzaine de sommets tous reliés les uns aux autres : Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Henri Maubel, Francis Nautet, Georges Eekhoud, Jules Destrée, Georges Destrée, Georges Rodenbach, Jacques Arnoux, Émile Verhaeren, Émile Van Arenbergh, André Fontainas et Georges Khnopff forment alors le noyau des contributeurs les plus réguliers. L'équipe sera enrichie, dès l'année 1886, de nouvelles plumes de première importance.

Max Waller et Iwan Gilkin sont les premiers à faire connaître le livre de Lautréamont, mais pour des raisons différentes : l'un pour distraire et amuser ses amis, l'autre avec conviction. Waller ne s'est jamais prononcé directement sur l'œuvre qu'il avait rapportée de chez Rozez et qui l'avait tant amusé. En outre, ses préoccupations littéraires sont très différentes de celles d'Isidore Ducasse : il cultive un style élégant, précieux et légèrement suranné, tout en raffinements et fort éloigné des violences outrancières déployées dans les *Chants*. Le directeur de la revue est l'un de ceux qui ont contribué à son orientation néo-parnassienne. En revanche, Gilkin, dès le lendemain de sa lecture des *Chants de*

⁵⁶⁹ Gustave-Nicolas Fischer, *op. cit.*, p. 63 et suivantes.

Maldoror, se donna pour mission de convertir ses amis à la prose poétique du comte de Lautréamont. Valère Gille rapporte que le poète entraîna ses camarades à la librairie de Rozez pour acheter plusieurs exemplaires. Albert Giraud et Georges Eekhoud se procurèrent l'œuvre, et dans les jours qui suivirent, ils l'expédièrent à plusieurs de leurs correspondants français.

*Iwan Gilkin, lecteur discret mais attentif*⁵⁷⁰

C'est parce qu'il était d'abord baudelairien que Gilkin, plus qu'un autre, a pu voir l'intérêt et la profondeur de Lautréamont. La lecture des *Chants de Maldoror*, lors de l'été de 1885, ne marqua guère de manière très visible son œuvre poétique. On peut néanmoins prouver qu'il connaissait suffisamment l'œuvre de Lautréamont pour la citer discrètement.

Né en 1858 dans une famille bruxelloise bourgeoise et catholique, Iwan Gilkin découvrit très tôt les œuvres de Dante, de Milton et de Victor Hugo. À l'âge de seize ans, il rencontra Théodore Hannon, qui venait d'abandonner la médecine pour se lancer dans les lettres. Hannon, converti à la théorie de l'art pour l'art, l'invita à se détacher des idoles romantiques pour adopter une plus grande rigueur formelle. Il lut Banville, Gautier et surtout Baudelaire, qui le marquèrent fortement. À dix-huit ans, il s'inscrivit à la Faculté de droit de Louvain, mais il rêvait déjà d'une carrière de poète. Il rencontra Émile Verhaeren et Albert Giraud, et tous trois fondèrent, en 1879, *La Semaine des étudiants*. L'orientation politique y était conservatrice, et Gilkin resta fidèle à ses convictions catholiques. C'est dans les pages de cette revue étudiante que se dessinèrent peu à peu des revendications qui annonçaient celles de *La Jeune Belgique* : la Belgique devait cesser d'imiter la France et infléchir le naturalisme, en s'inspirant de la peinture flamande, pour exprimer des considérations nationales. Mais dans le même temps, elle devait regarder comme prioritaire le souci d'une langue pure et ciselée avec labeur. En décembre 1881, *La Jeune Belgique* naquit de la fusion avec la revue étudiante de Max Waller, *Le Type*. Gilkin ne pouvait que s'épanouir dans cette revue aux positions néo-parnassiennes. Il rejoignit l'équipe à l'été 1882, après que son ami Albert Giraud l'y eut introduit. Bien qu'il s'y impliquât avec ferveur, Gilkin poursuivait sa carrière d'avocat, et il fit son stage dans le cabinet d'Edmond Picard. Ce n'est qu'en 1886 qu'il allait décider de se consacrer aux lettres et de vivre du journalisme.

Gilkin fit bientôt partie du noyau de *La Jeune Belgique*. Aux côtés de Giraud et de Waller, il était de toutes les polémiques. Quelques dissidences commencèrent pourtant à apparaître. Au début de l'année 1885, Henri Nizet, l'un des premiers membres de la revue, publia un roman, *Les Béotiens*, violente charge contre les milieux littéraires belges où *La Jeune Belgique* se trouvait décrite comme

⁵⁷⁰ Voir l'étude de Raymond Trousson, *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Bruxelles, Labor, 1999, 358 p.

un « conglomérat de nullités » ; et Jules Destrée commençait à s'agacer de l'autorité du directeur⁵⁷¹. Gilkin ne fut pas de ceux-là, au contraire. Après la mort prématurée de Max Waller en 1889, il joua un rôle capital dans la survie de la revue, dont il fut directeur en 1893, puis de 1895 à 1897. Avec Giraud, il radicalisa l'intransigeance néo-parnassienne de *La Jeune Belgique*, farouchement hostile au symbolisme, et tenir bon jusqu'à ce que la publication, devenue pour la nouvelle génération l'emblème du conservatisme, s'essouffle d'elle-même et dépose le bilan.

La découverte de 1885

Le récit de Valère Gille est un témoignage indirect recueilli auprès d'Iwan Gilkin. Il fait de celui-ci le principal artisan de la fortune posthume du comte de Lautréamont et de son œuvre, au point que Jean-José Marchand a pu écrire qu'il était le véritable découvreur de Lautréamont⁵⁷². Gilkin l'affirme également, d'après la version de 1943 : « J'étais celui qui avait véritablement découvert les *Chants de Maldoror*⁵⁷³. » C'est en effet lui qui prit le volume des mains de Max Waller, lors de la lecture du café Sésino, pour y prêter une attention plus soutenue et considérer l'œuvre, non plus sous l'angle de la bouffonnerie, mais avec sérieux. Après avoir passé la nuit à lire l'ouvrage « avec une passion désordonnée⁵⁷⁴ », Gilkin convertit plusieurs de ses amis de *La Jeune Belgique* :

Le lendemain, je fis part de ma découverte à Albert Giraud. Je le forçai à partager ma surprise et mon admiration. Je convertis Eekhoud, Waller. Ils allèrent tous acheter des *Chants de Maldoror* chez Rozez. Waller se chargea d'expédier des exemplaires à Joséphin Péladan et à Léon Bloy, avec qui il était en correspondance, Giraud adressa de son côté un volume à J.-K. Huysmans⁵⁷⁵.

La première action de Gilkin en faveur de Lautréamont aura été le prosélytisme. L'œuvre se diffuse rapidement dans l'équipe de *La Jeune Belgique*, avant d'atteindre quelques correspondants français. Les deux autres versions du récit de Valère Gille précisent qu'il y eut d'autres correspondants français encore que ceux que nous connaissons⁵⁷⁶. Cet épisode s'est déroulé vers la fin de l'été 1885, et le numéro du 1^{er} septembre était probablement déjà achevé, car c'est dans celui du 5 octobre que se trouve une preuve de cette découverte. Le mois de septembre fut celui au cours duquel on discuta de la valeur de l'œuvre, comme l'atteste Jules Destrée, qui consigne dans son journal à la date du 21 septembre une discussion avec Gilkin au sujet de « Taine, *La Révolution*, et *Maldoror*, un étrange

⁵⁷¹ Dans une lettre de la fin de 1884 adressée à Verhaeren et conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Giraud raconte que Max Waller s'était un jour autoproclamé dictateur de la revue. Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, ML AcR 231/9 ; lettre citée par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷² Jean-José Marchand, « État présent de la question Genonceaux », *Cahiers Lautréamont*, livraisons V-VI, 1^{er} semestre 1988, p. 52.

⁵⁷³ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.* p. 473.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 474.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Valère Gille, « La Découverte des Chants de Maldoror », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome 18, fasc. 1, 1939, p. 3.

bouquin de fou découvert dernièrement à Bruxelles⁵⁷⁷. » L'œuvre continuait à circuler, propageant avec elle le mythe de la folie de son auteur.

Au sommaire du numéro du 5 octobre 1885 de *La Jeune Belgique*, on pouvait lire, entre les « Airs de flûte » de Siebel – *alias* Max Waller – et le poème « À la nuit » d'Émile Van Arenbergh, un texte intitulé « Maldoror » d'un certain « Vicomte de Lautréamont ». Il s'agissait en fait de la strophe 11 du Chant premier, publiée aux pages 496 à 500. Le texte était accompagné d'une note : « Nous donnerons prochainement une étude sur le vicomte de Lautréamont⁵⁷⁸. » Aucune autre indication ne permettait au lecteur d'en savoir plus sur ce livre. Dans son récit de 1943, Gille rapporte la question qu'il posa un jour à Gilkin et qui lui permit de recueillir la confession : « Mais, dis-je un jour à Iwan Gilkin, on n'entend plus parler à la *Jeune Belgique* de ce Lautréamont qui a publié dans la revue des fragments curieux des *Chants de Maldoror* ? Quel est ce mystère ? On annonçait pourtant une étude de l'œuvre, et des révélations sur l'auteur⁵⁷⁹. » La question de Valère Gille, artifice pour permettre d'introduire l'anecdote, est faussement naïve : il feint d'ignorer qui est Lautréamont alors qu'il sait que la strophe publiée était un fragment d'une œuvre plus vaste. En réalité, le lecteur de *La Jeune Belgique* en 1885 ne pouvait guère connaître le titre complet du recueil, ni même son existence puisqu'aucune indication ne venait préciser au lecteur que le livre pouvait être acheté à la librairie Rozez. Le pseudonyme de Ducasse, enfin, était également déformé dans son titre nobiliaire. Ces approximations semblent témoigner d'une négligence dans la présentation de l'auteur. L'équipe de la revue, consciente d'avoir l'exclusivité d'un auteur étonnant et encore inconnu, s'était probablement dépêchée de le faire connaître avant qu'une autre ne le fasse. Ainsi, l'étude promise n'avait pas été jointe à ce numéro, ce qui aurait pourtant permis aux lecteurs d'avoir quelques informations supplémentaires. Cette étude ne vit jamais le jour, comme Gilkin l'expliqua à son ami Valère Gille : « Ma bienheureuse paresse m'empêcha de donner suite à ce projet comme à beaucoup d'autres⁵⁸⁰. » Il aurait été intéressant de recueillir les impressions de lecture d'Iwan Gilkin, car s'il ne parla pas plus ouvertement de *Maldoror*, son intérêt pour l'œuvre n'allait pas faiblir dans la décennie à suivre.

La publication d'une œuvre, jusqu'alors jugée écrite dans un style barbare et incorrect, dans une revue d'obédience parnassienne, a de quoi étonner. Les images baroques d'Isidore Ducasse, son style ample, lyrique et excessivement romantique, tranchent avec les vers délicats de Max Waller ou d'Albert Giraud. Cependant, *La Jeune Belgique* ne se voulait d'aucune école et elle publiait tout aussi bien la prose naturaliste de Georges Eekhoud. *Les Chants de Maldoror* n'avaient rien à voir non plus

⁵⁷⁷ Jules Destrée, « Lundi 21 septembre 1885 », journal inédit conservé aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. M.L. 6593/4.

⁵⁷⁸ Vicomte de Lautréamont, « Maldoror », *La Jeune Belgique*, 5 octobre 1885, p. 486.

⁵⁷⁹ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.* p. 472.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 474.

avec les raffinements des symbolistes, contre lesquels l'équipe de la revue s'était liguée. Enfin, c'était encore une publication d'avant-garde. Waller, toujours à l'affût des nouveautés, se donnait parfois pour tâche de publier dans sa revue des auteurs français qu'il admirait et qu'il souhaitait promouvoir en Belgique, comme Péladan, dont il inséra plusieurs textes cette année-là.

Le choix de la strophe publiée, la onzième du Chant premier, étonne. Il s'agit d'un fragment essentiellement dialogué. La première version de ce texte, dans l'édition de 1868 du *Chant premier*, prend d'ailleurs la forme d'un dialogue théâtral. Le lyrisme n'est pas absent de ce dialogue, mais la violence des sentiments et l'horreur sont davantage suggérés que montrés. De même, la portée comique du passage, qui repose principalement sur l'emphase, ne transparaît pas clairement pour qui ne connaîtrait pas la tonalité du reste de l'œuvre. Dans ce passage, Maldoror, qui n'est pas clairement décrit, semble « hors scène » tandis que l'attention est portée sur l'intérieur d'un foyer. L'enfant et ses parents, enfermés chez eux près du feu, tentent de se rassurer et de prier Dieu, tandis que dans la nuit au dehors, la tempête se déchaîne et apporte présages de mort et menaces impalpables. Maldoror a jeté son dévolu sur l'enfant et tente de l'attirer à l'extérieur pour en faire sa proie : de ce petit drame en sourdine découlera la destruction du foyer. Ducasse n'a pas déployé le sublime ni la grandiloquence qui caractériseront les strophes plus mémorables des Chants suivants. Plus subtile, la strophe est aussi moins subversive que d'autres. C'est pourtant ce passage qui allait influencer les jeunes écrivains belges qui le découvrirent en 1885, peut-être en raison des liens intertextuels avec *Le Roi des Aulnes* qui faisaient écho à leur propre goût pour la littérature germanique et scandinave. Ainsi Valère Gille met-t-il en scène sa découverte, retraçant sans doute le cheminement que dut parcourir mentalement le jeune Maurice Maeterlinck, alors à Gand :

La Jeune Belgique d'octobre 1885 me parvient. Je parcours le sommaire. Tiens ! un nom inconnu ! Quelque nouveau collaborateur sans doute ? Vicomte de Lautréamont ? Il publie des pages étranges, *Maldoror*. Quel est ce nouveau Jeune-Belgique ? Il faut que je m'informe. Une notice de la rédaction, placée au bas de la page, nous dit : « Nous donnerons prochainement une étude sur le vicomte de Lautréamont ». Ce n'est donc pas un début dans la littérature. Attendons l'étude promise⁵⁸¹.

Ce premier contact, tronqué et erroné, allait donner naissance à des textes parfois fort éloignés du ton des *Chants de Maldoror*.

L'influence de Maldoror sur la poésie de Gilkin

L'œuvre poétique d'Iwan Gilkin mit du temps à prendre forme. Dans les années 1880, Gilkin écrivit des poèmes qu'il publia dans *La Revue moderne*, puis dans *La Jeune Belgique*, sans pour autant les recueillir en volume. Il fallut attendre 1890 pour que paraisse enfin *La Damnation de*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 393.

l'artiste, son premier recueil. Dans la recension qu'il en fit pour *La Jeune Belgique*, Giraud souligne l'influence de Baudelaire, mais pas celle de Lautréamont. Le plus intransigent des poètes de la revue n'était pourtant pas sans connaître *Les Chants de Maldoror*, puisqu'il avait assisté à la découverte de cette œuvre, mais l'influence de *Maldoror* sur ce premier recueil est presque nulle. Tout au plus peut-on relever, comme l'a fait Robert Frickx⁵⁸², des similitudes entre les deux œuvres : comme Ducasse qui détournait, au seuil de son Chant Premier, *La Divine Comédie* de Dante, Gilkin choisit dans l'« Invocation » liminaire de se placer sous le patronage du poète florentin. Dans une *captatio malevolentiae* qui fait jaillir la voix du poète du gouffre infernal, il annonce une œuvre torturée aux accents baudelairiens. Dans la préface à son recueil *La Nuit* paru en 1897, qui reprend notamment les poèmes de *La Damnation de l'artiste*, Iwan Gilkin rend explicite l'inspiration dantesque :

L'auteur l'avoue en tremblant : il tente d'accomplir sur un plan lyrique le sublime pèlerinage de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Toutefois ce n'est pas un voyageur qui erre dans ces mondes augustes et redoutables et qui décrit ce qu'il y voit, c'est un acteur multiple et passif, qui les trouve dans l'intérieur de son âme, qui souffre tour à tour les supplices de l'Enfer, qui pleurera toutes les larmes du Purgatoire, qui chantera toutes les béatitudes du Paradis. [...] Ici donc c'est l'Enfer. Vous qui voulez entrer, vous êtes avertis⁵⁸³.

Comme Ducasse dans sa correspondance, Gilkin s'excuse du satanisme de ses poèmes en expliquant :

Que si on lui reproche d'avoir peint le Mal sous des couleurs attrayantes, il répondra que, privé de séductions, le Mal n'existerait pas. [...] Cependant, au milieu des pires ivresses, cette âme collective, que l'auteur fait parler, ne perd pas un instant la notion claire du bien et du mal ; elle appelle péché ce qui est péché, mensonge ce qui est mensonge ; prisonnière du mal, elle souffre, elle pleure, elle crie en attendant la délivrance⁵⁸⁴.

La défense qu'affichent ces deux disciples rappelle celle du procès des *Fleurs du Mal*. Satanique malgré lui, catholique contrit qui ne demande qu'à revenir au Bien, Gilkin peint le mal avec une conscience morale proche de celle de Ducasse, qui confie dans sa correspondance avoir contribué à cette « littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède⁵⁸⁵ ». Maurice Maeterlinck reprochera à Gilkin, dans un compte rendu de la *Damnation de l'artiste*⁵⁸⁶, l'hétérodoxie de sa foi, marquée par la noirceur, l'horreur, le blasphème et le doute. Gilkin lui avait cependant adressé le même reproche au sujet des *Serres chaudes*⁵⁸⁷.

Robert Frickx estime que « l'influence des *Chants de Maldoror* l'emporte nettement sur celle des *Fleurs du mal*⁵⁸⁸ » dans l'œuvre de Gilkin. Si l'on peut relever des thèmes communs entre les pièces du poète belge et l'ouvrage sulfureux du comte de Lautréamont, c'est surtout parce que les

⁵⁸² Robert Frickx, « L'Influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, Bruxelles, A. de Rache, 1976, p. 149-150.

⁵⁸³ Iwan Gilkin, « Avertissement », *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897, p. 7 et 8.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁵ Lautréamont, lettre du 23 octobre 1869 à Auguste Poulet-Malassis, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁸⁶ Maurice Maeterlinck, « À propos de *La Damnation de l'artiste* d'Iwan Gilkin », *La Pléiade*, février 1890, p. 17-19.

⁵⁸⁷ Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, août-septembre 1889, p. 294-297.

⁵⁸⁸ Robert Frickx, *op. cit.*, p. 150.

deux auteurs ont lu Baudelaire. *La Damnation de l'artiste* présente peu de preuves d'une imprégnation ducassienne. En outre, une partie des pièces écrites avant 1885 témoignent déjà de thèmes et d'images que Gilkin pourra retrouver dans *Les Chants de Maldoror*⁵⁸⁹. Ainsi, le poème « Anatomie », qui date de 1882, préfigure, malgré l'évidente tonalité baudelairienne, une prédilection pour les motifs qui se trouvent aussi dans l'œuvre de Ducasse, notamment celui de la métamorphose qui exhibe l'animalité de l'homme. Maldoror, suivant le même procédé, se change tantôt en poulpe, tantôt en porc, et le rire ou le visage humain sont plusieurs fois comparés à ceux de la hyène. On connaît l'importance du bestiaire dans *Les Chants de Maldoror* depuis que Gaston Bachelard en a souligné les principales caractéristiques⁵⁹⁰ : il vise à souligner la violence et les bassesses de l'homme. Robert Frickx a relevé, dans le recueil *La Nuit*, cinquante-sept espèces animales qui constituent un bestiaire inquiétant. Au moins vingt parmi elles sont rares ou exceptionnelles en poésie⁵⁹¹. Comme Ducasse qui n'hésitait pas à parcourir les encyclopédies des naturalistes pour y prélever des espèces singulières, Gilkin cherche à convoquer avec érudition, dans ses strophes, une faune exotique propre à susciter le dégoût du lecteur. La chronologie montre cependant que ce goût pour l'animal rare et bizarre est antérieur à la découverte des *Chants*. Il faut donc nuancer les conclusions de Robert Frickx, qui voyait par exemple dans l'« Invocation » liminaire un pastiche de Lautréamont annonçant un pèlerinage en enfer.

Comme la poésie de Rollinat, celle de Gilkin semble parfois surenchérir sur l'aspect macabre des images baudelairiennes, au risque de verser dans la parodie et le mauvais goût. Les poèmes qui cherchent à susciter l'horreur du lecteur sont parfois excessifs et en deviennent grotesques, comme c'est aussi le cas chez Lautréamont, qui assume plus clairement sa dimension humoristique. Sur le plan philosophique et moral, Gilkin, tout comme Ducasse, se fait volontiers tentateur et corrupteur et leur conception de l'amour se teinte d'un sadisme que l'on trouvait déjà chez leur modèle commun, Baudelaire. Quant aux victimes et aux amours décrites par Gilkin, elles concernent souvent des jeunes hommes à la pureté angélique. Dans son œuvre, les androgynes sont nombreux et rappellent les amours de Maldoror ; ainsi, dans une strophe du Chant II, le lecteur surprend un hermaphrodite sommeillant dans un bosquet, et qui a mouillé de ses pleurs le gazon. Dans « L'Étang », poème publié pour la première fois en 1886, Gilkin reproduit ce cadre idyllique et topique dont l'origine remonte à Ovide. Dans le poème inédit « Ave », il décrit un couple

⁵⁸⁹ Ainsi, malgré son ton morbide, « Psychologie », poème qui dit l'amour d'un médecin pour les cadavres qu'il dissèque, emprunte davantage à « Mademoiselle Bistouri » de Baudelaire et aux thèmes de la décadence qu'au recueil de Ducasse que Gilkin ne connaissait pas encore en 1882.

⁵⁹⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 60-76.

⁵⁹¹ Selon Robert Fricks, qui ne précise pas lesquelles. *Op. cit.*, p. 151. Raymond Trousson y voit également l'influence de la poésie de Ducasse et il relève certaines espèces communes aux deux bestiaires : vautour, mouche, ver, stercoraire, poulpe, porc, bouc, hyène, chacal, murène, phoque, bivalves, squal, méduse, mollusques, pieuvres et autres monstres invertébrés. *Op. cit.*, p. 189.

d'adolescents enlacés dans un jardin sauvage. Le paysage est encore fait de « chastes étangs », d' « herbe en fleurs » et d'arbres « au feuillage embrasé ». Les amants endormis invitent la nature à se refermer pour protéger la pureté de leur amour asexué⁵⁹². Maldoror, touché lui aussi par la grâce de l'hermaphrodite, aura un mouvement de recul respectueux⁵⁹³. Ce thème, qui continuera à hanter Gilkin dans ses recueils, trouve sa source dans *Le Banquet* de Platon. Mais le tableau de l'hermaphrodite alangui à l'ombre d'un bosquet et couché sur le gazon provient davantage du livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'épisode de Salmacis et d'Hermaphrodite⁵⁹⁴. À l'époque décadente, les androgynes ne cessent de se manifester à travers les productions romanesques de Jean Lorrain, de Rachilde ou du Sâr Péladan. Il serait donc périlleux d'affirmer que Gilkin ait pris pour source la strophe de Ducasse.

À la dernière page de son recueil, Gilkin annonçait : « *La Damnation de l'artiste* fait partie d'un ouvrage dont le second cahier paraîtra sous ce titre : *Satan*⁵⁹⁵. » Mais le poète allait plusieurs fois modifier son projet. *La Damnation de l'artiste* avait reçu des critiques encourageantes, mais ce recueil surprit aussi les amis de Gilkin. Émile Verhaeren, sacrant l'auteur premier des poètes belges, salua le satanisme de son œuvre⁵⁹⁶, mais Valère Gille lui écrivit le 8 janvier 1890 pour manifester son étonnement. Il connaissait Gilkin chrétien et découvrait une œuvre marquée par le doute, l'angoisse et l'omniprésence du mal :

C'est *toi* que je vois derrière ces poèmes d'une douleur divine ! Qu'as-tu donc fait pour incarner ainsi la souffrance du monde ? Est-ce ta curiosité, ta soif de science qui est punie, es-tu condamné pour avoir dérobé les secrets des dieux⁵⁹⁷ ?

De même, Maeterlinck admirait des vers de qualité et une œuvre profonde, tout en décrivant le sentiment d'horreur produit par la lecture :

Votre œuvre est terrible, et lorsqu'on en sort, les mains moites, le premier mouvement est d'ouvrir sa fenêtre à la fraîcheur des étoiles. On vient d'assister à un drame asphyxiant au fond d'une mine de houille, dont vos vers lèchent les parois de deuil, comme des flammes désespérées, opiniâtres et sombres. [...] Il est inutile je pense, de vous dire mon admiration... vous avez été l'un de mes initiateurs et de mes maîtres préférés⁵⁹⁸.

Lui aussi lecteur de Lautréamont, il terminait sa lettre par une expression ducassienne : « Albert Giraud, ici, comme toujours d'ailleurs, me semble avoir dit exactement ce qu'il fallait dire, en indiquant, éternellement aux aguets (sic) au fond de votre œuvre, le poulpe énorme de la sainte curiosité⁵⁹⁹. » Non seulement la formule fait appel à un animal important du bestiaire des *Chants de*

⁵⁹² Id., « *Ave* », *op. cit.*, p. 82.

⁵⁹³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 75-79.

⁵⁹⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 144.

⁵⁹⁵ Iwan Gilkin, *La Damnation de l'artiste*, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹⁶ Émile Verhaeren, « Iwan Gilkin. *La Damnation de l'artiste* », *L'Art moderne*, 15 décembre 1889, p. 393-396.

⁵⁹⁷ Lettre du 8 janvier 1890, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Bruxelles, sans cote.

⁵⁹⁸ Maurice Maeterlinck, lettre du 24 janvier 1890 à Iwan Gilkin, conservée dans le Cabinet Maeterlinck de Gand et citée dans Henri Liebrecht, *Iwan Gilkin*, Bruxelles, Office de publicité, 1941, p. 73-74.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

Maldoror, animal que Gilkin avait évoqué dans son recueil, mais la structure du syntagme, construit sur l'assemblage d'une image concrète et d'un terme immatériel, est un procédé régulièrement employé par Ducasse dans son œuvre.

C'est Albert Giraud qui rendit compte de *La Damnation de l'artiste* dans *La Jeune Belgique*. Le critique commençait par rappeler l'image que l'on avait de Gilkin, considéré par beaucoup comme « un petit Charles Baudelaire⁶⁰⁰ ». Il voyait chez son ami une soif de connaissance infinie, « irrésistible et malsaine comme la morphine et l'opium⁶⁰¹ », et soulignait que son goût pour l'horrible, le macabre et la cruauté n'était en fait que « l'indice d'une profonde sensibilité refoulée⁶⁰² ». Dans les mois qui suivirent la publication de *La Damnation de l'artiste*, Gilkin continua à publier dans *La Jeune Belgique* des poèmes destinés à figurer dans son second recueil. La composition de celui-ci était déjà bien avancée et à la fin de l'année 1890, un tiers en était déjà écrit. Il ne parut qu'en novembre 1892 et ne s'intitulait plus *Satan*, comme l'auteur l'avait annoncé, mais *Ténèbres*. Au début du volume se trouve cette indication : « *Ténèbres* est le deuxième cahier d'une série dont le premier a paru sous ce titre : *La Damnation de l'artiste*. Le troisième sera intitulé *Satan*. »

Ténèbres reprend également quelques poèmes anciens qui avaient été écartées de la *Damnation* : les premières datent de 1883. La plupart des poèmes ont cependant été écrits entre 1890 et 1892, et le recueil sera légèrement remanié lors de la parution de *La Nuit*. Raymond Trousson note par exemple que *Ténèbres* s'ouvre sur « Renaissance », un poème d'espoir⁶⁰³, mais cette pièce liminaire n'a été ajoutée qu'en 1897 pour faire la jonction avec *La Damnation de l'artiste*. En réalité, le ton n'a guère changé et ce recueil est dans la continuité du précédent : le pessimisme, le spleen et le désespoir hantent les méditations de Gilkin. Là où *La Damnation de l'artiste* portait sur l'horreur du monde un regard curieux et fasciné, *Ténèbres* marque au contraire le repli sur soi, la solitude, le silence et le désintérêt. Les thèmes sont caractéristiques de la décadence : lecteur de Huysmans et de Schopenhauer, Gilkin exprime sa misanthropie, sa fascination pour le mal et pour la mort, et son dégoût pour une société qui part à vau-l'eau. Sur le plan formel en revanche, les vers restent assez respectueux de la versification traditionnelle.

Ténèbres reprend les mêmes thèmes que le recueil précédent. L'imaginaire de Gilkin est à nouveau hanté par la figure des jeunes adolescents retirés loin du monde dans un *locus amoenus*. « Pays de rêve » et « Précurseur » reprennent une nouvelle fois ce paysage intemporel déjà décrit, où de jeunes éphèbes, pensifs, peuvent se mirer dans un étang, allongés sur le gazon moelleux

⁶⁰⁰ Albert Giraud, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, 15 janvier 1890, p. 83.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 86.

⁶⁰³ Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 175.

d'un bosquet qui cache leur nudité⁶⁰⁴. La fascination pour le mal est toujours aussi vive dans *Ténèbres*. Comme le comte de Lautréamont et comme Baudelaire avant lui, Gilkin décrit avec complaisance les vices de l'homme et les noirceurs de ce monde. Le mal prend souvent une apparence féminine, comme dans « Transfiguration », autre poème qui décline le motif de la dissection, déjà présent dans les poèmes « Anatomie » et « Amour d'hôpital » de *La Damnation de l'artiste*. Dans ce texte, les quatrains donnent à voir avec une précision chirurgicale le spectacle qui se dévoile à l'amant disséquant son amie :

Pareille aux rouges écorchés
Des estampes d'anatomie,
Tu n'es plus, adorable amie,
Qu'un tas de muscles rattachés.

Dans leurs viandes sanguinolentes
Ton torse, tes jambes, tes bras,
Marbrés de filets blancs et gras,
Tordent les veines somnolentes.

Et leurs tuyaux flasques et bleus
Aux rouges tubes des artères
Emmêlent leurs visqueux mystères
En longs réseaux vermiculeux.

Sous ces rougeâtres transparences,
(Est-ce un cauchemar d'opium ?)
– Comme en un trouble aquarium
Avec d'ignobles tumescences

Se bombent les poulpes bulbeux,
Gonflés de haines et de ruses,
Ou les ballons mous des méduses
Et les mollusques sirupeux, –

Ainsi tes horribles viscères,
S'enflent d'un hideux mouvement,
Hélas ! à l'épouvantement
De mes pauvres yeux trop sincères⁶⁰⁵ !

Les deux premiers vers rappellent « Le Squelette laboureur » de Baudelaire. Le lexique anatomique, très richement déployé, se double d'une étonnante comparaison avec un aquarium empli de poulpes et de méduses. On assiste progressivement, non pas à une transfiguration qui projetterait la bien-aimée vers un sublime élevé, mais au contraire à un glissement vers le grotesque : l'attention du poète est ensuite attirée vers la vessie de l'amante, puis vers son intestin, prosaïquement qualifié de « ver monstrueux⁶⁰⁶ ». De la femme aimée, l'amant sadique se complaisant dans le spectacle du démembrement ne voit bientôt plus qu'un tas informe d'immondices.

⁶⁰⁴ Iwan Gilkin, « Pays de rêve » et « Précurseur », *Ténèbres*, Bruxelles, E. Deman, 1892, p. 18 et 84.

⁶⁰⁵ Id., « Transfiguration », *op. cit.*, p. 75-77.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 77.

C'est dans *Ténèbres* que l'on trouve la première trace probante d'une lecture de Lautréamont, au début du sonnet « La Bonté » : « Bonté ! ton nom devrait être : *le Suicide*⁶⁰⁷. » Ce vers initial semble une reprise de l'aphorisme de Ducasse, « Bonté ! ton nom est homme⁶⁰⁸. » Mais cette maxime se trouve dans le second fascicule des *Poésies* et non dans *Les Chants de Maldoror*. Gilkin avait pu découvrir la seconde œuvre de Ducasse par l'article de Remy de Gourmont paru dans le *Mercur de France* de février 1891⁶⁰⁹. Dans les dernières pages, après avoir présenté les *Poésies*, Gourmont en donnait quatorze extraits choisis. Le passage en question n'y figure pas. Comme *La Jeune Belgique* était en contact avec la revue d'Alfred Vallette, on peut émettre l'hypothèse que Gilkin, malgré son aversion pour le symbolisme, avait contacté, entre février 1891 et novembre 1892, Remy de Gourmont, afin de lui demander l'intégralité des deux plaquettes. On pourrait également penser que la ressemblance des deux formules vient d'un intertexte commun qui resterait à identifier. La plupart des éditions des *Œuvres* de Lautréamont⁶¹⁰ donnent comme source probable un vers d'*Hamlet* : « Fragilité, ton nom est femme⁶¹¹. » La reprise de Gilkin est pourtant plus proche de la phrase de Ducasse que de celle de Shakespeare, et la coïncidence, qui aurait fait, pour les deux auteurs, remplacer « fragilité » par « bonté », trop grande. Si la lecture des *Poésies* par Gilkin pouvait être confirmée, ce serait la preuve d'une connaissance de ces fascicules par les Jeunes Belgique.

La parution de *Ténèbres* fut saluée par Albert Giraud, qui voyait dans ce recueil le témoignage d'une plus grande maturité que dans le précédent⁶¹². Mais le camarade de *La Jeune Belgique* invitait également à se défier des interprétations biographiques⁶¹³ : Gilkin avait mis de lui-même dans son ouvrage, mais faire l'apologie de Satan n'était pas non plus son but. La troisième partie du triptyque poétique de Gilkin devait pourtant porter ce titre, et dès 1893, les premiers poèmes commencèrent à paraître dans la revue.

La Nuit était en fait le quatrième recueil de Gilkin, qui succédait à *Stances dorées*, regroupement de poèmes bien moins pessimistes que ceux qu'il avait publiés jusqu'alors. *Satan*, annoncé depuis 1890, ne parut finalement pas, même si les pièces qui auraient dû le constituer allaient se retrouver dans *La Nuit*. Gilkin avait conçu un triptyque : sans qu'il n'y ait de sections ou de délimitations, le recueil reprend, en conservant leur ordre, l'intégralité des poèmes de *La Damnation de l'artiste* – à l'exception de « Confarreatio » – et de *Ténèbres*, en y ajoutant quelques inédits. À la

⁶⁰⁷ Id., « La Bonté », *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁰⁹ Remy de Gourmont, « La Littérature "Maldoror" », avec des extraits des *Poésies*, *Mercur de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106.

⁶¹⁰ Par exemple, l'édition d'Hubert Juin, *op. cit.*, p. 470 ; ou celle de Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 673.

⁶¹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 2, *Oeuvres complètes: tragédies*, t.I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 699.

⁶¹² Albert Giraud, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, janvier 1893, p.80-82.

⁶¹³ Lettre datée d'un « mardi soir », sans doute de décembre 1892, conservée aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles et citée par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 177.

suite de *Ténèbres*, de nouveaux poèmes, parus dans *La Jeune Belgique* entre 1892 et 1897, complètent l'œuvre satanique de Gilkin. La présence, à la fin de *La Nuit*, de deux poèmes adressés à Satan confirme qu'il s'agit bien du troisième cahier annoncé et jamais publié à part. D'ailleurs, presque toutes les pièces avaient été prépubliées dans la revue sous le titre *Satan*. La composition de *La Nuit* était donc presque achevée en 1895.

L'ouvrage est dédié à Albert Giraud, ami et compagnon de toujours. « Invocation », le poème liminaire – le premier de *La Damnation de l'artiste* – était précédé d'un « Avertissement » de l'auteur. Gilkin explique que *La Nuit* n'est que la première partie d'un nouveau triptyque, composé également de *L'Aube* et de *La Lumière*. Ces deux ouvrages ne verront jamais le jour. Le mouvement général devait reprendre celui de la trilogie de Dante et reproduire un cheminement allant de la damnation à la rédemption. Puisqu'il n'écrivit que le premier volet, Gilkin n'offrit au lecteur qu'une poésie du désespoir, où nulle rédemption n'était perceptible. Lues successivement, les trois parties qui composent *La Nuit* formaient une œuvre noire et suffocante. Mis à part quelques modifications, comme l'ajout d'un poème inédit, « Les Adieux de Sapho », *La Damnation de l'artiste* est identique à la version publiée en 1890. Après le dernier poème, « Châtiment », Gilkin ajouta une courte composition, « Renaissance », destinée à faire la transition avec les poèmes de *Ténèbres*. Il semble que le poète y trouve un moment d'apaisement avant de replonger dans ses méditations désespérées. Dans la section constituée des poèmes de *Ténèbres*, Gilkin ajouta deux poèmes nouveaux, « Les Livres » et « Absolution ». Le premier est un hommage du poète aux livres « tout chargés de poison⁶¹⁴ » qui l'ont nourri. « Jettatura » et « Lucifer » sont relégués à la fin du recueil. *Satan* contient cinquante poèmes. Dieu et Satan semblent souvent se confondre sous la plume de Gilkin. Dans cet univers, le Mal est impuni, et Gilkin adresse ses reproches au Créateur, souvent présenté sous un jour monstrueux et satanique.

Certaines images du recueil ont vraisemblablement été motivées par une relecture récente des *Chants de Maldoror*. Ainsi, le poème « *Fatum* » contient, avec une modification pour la versification, la reprise d'une phrase de Lautréamont. On lit dans le tercet final de ce sonnet :

Ah ! j'ai reçu la vie ainsi qu'une blessure
Dont les lèvres jamais ne se doivent fermer
Et je hurle à la mort lorsque je veux aimer⁶¹⁵.

On trouve dans la première strophe du Chant III des *Chants de Maldoror* :

J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtement que je lui inflige⁶¹⁶.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁶¹⁵ Iwan Gilkin, « *Fatum* », *op. cit.*, p. 157.

⁶¹⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 127.

La réécriture semble indiquer qu'Iwan Gilkin avait parfois recours aux *Chants de Maldoror* ou qu'il les relut au cours de la composition de *La Nuit*. L'univers cauchemardesque qui s'y déploie, en particulier dans les derniers poèmes dédiés à Satan, ressemble fort à celui qu'Isidore Ducasse a créé dans son œuvre : il s'agit d'un monde laissé à l'abandon par un créateur maléfique qui se désintéresse du sort de l'homme ; aussi le mal est-il partout et la vie ressemble-t-elle davantage à un geste lâche et désespéré, presque absurde. Comme celui de Baudelaire, le christianisme de Gilkin prend la forme d'un long cri de désespoir parfois blasphématoire.

Dans plusieurs passages, Maldoror se plaint de torpeurs et de migraines, jusqu'à la dernière strophe du Chant V, où il découvre que tous les soirs, une araignée vient le paralyser et lui sucer le cerveau⁶¹⁷. Dans « Hallucination », la vampirisation se produit par l'action d'une pieuvre :

Quelqu'un a dévissé le sommet de ma tête ;
Mon cerveau rouge luit comme une horrible bête.

Sac vineux d'une pieuvre énorme, il s'arrondit,
Il palpite, il s'agite et tout à coup bondit.

Traînant de longs filets de nerfs tentaculaires,
Il nage, peuplant l'air de suçoirs circulaires. [...]

Malheur aux jeunes fronts fiers, rêveurs et pensifs :
La bête les enlace en ses nœuds convulsifs.

Elle a faim de la pulpe où saignent les idées
Et son bec dur se plaît aux têtes bien vidées.

Elle dévore tout : rêves, craintes, désirs,
La neige des vertus et le feu des plaisirs.

Et, le repas fini, la monstrueuse bête
Rentre, pour digérer et dormir, dans ma tête⁶¹⁸.

Le thème des adolescents nubiles dans les bosquets est encore décliné dans « L'Amour dans les ronces », poème évoquant, semble-t-il, l'homosexualité. Robert Frickx a voulu voir dans « Hermaphrodite » une réécriture de la strophe de Ducasse. Dès les premières strophes, la vision de cet androgyne endormi sur le gazon, à l'ombre d'un bois, reprend presque tous les éléments développés par Ducasse, avec quelques variations. L'auteur de *Maldoror* avait situé le cadre « dans un bosquet entouré de fleurs⁶¹⁹ », Gilkin présente à son tour le personnage endormi « dans la clairière en fleurs au fond des bois⁶²⁰ ». Dans le premier cas, les rayons de la lune caressent l'adolescent ; dans le second ce sont ceux du soleil.

Il dort, nu, rose et pur comme une fleur divine,
L'être mystérieux des rêves d'autrefois ;
Couché dans l'herbe comme un rameau d'églatine,

⁶¹⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 218-219.

⁶¹⁸ Iwan Gilkin, « Hallucination », *op. cit.*, p. 158-159.

⁶¹⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 75.

⁶²⁰ Iwan Gilkin, « Hermaphrodite », *op. cit.*, p. 241.

Il dort dans la clairière en fleurs au fond des bois.

Son bras est replié sous sa tête charmante ;
Sur son corps délicat les regards du soleil
Attardent longuement leur caresse dormante
Et glissent en tremblant de la nuque à l'orteil.

Près du jeune dormeur, avec de doux murmures,
Un ruisseau transparent court dans les gazons frais
À l'ombre des figuiers chargés de figues mûres
Et fuit dans les iris vers les sombres forêts⁶²¹.

Chez Lautréamont, les traits de l'hermaphrodite laissent deviner « l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste⁶²² ». Celui de Gilkin possède « la candeur de la vierge » et un « ventre viril » qui n'en fait plus tout à fait un hermaphrodite. La position du dormeur, autre topos antique, est encore identique, car on peut lire chez Ducasse : « Il a le bras recourbé sur le front, l'autre main appuyée contre la poitrine, comme pour comprimer les battements d'un cœur fermé à toutes les confidences, et chargé du pesant fardeau d'un secret éternel⁶²³. » Comme dans la strophe où Maldoror contemple ému le bel endormi, le poète souligne la quiétude de son sommeil. Mais Maldoror renonce à le réveiller et s'éclipse à pas de loup : « Ne te réveille pas, hermaphrodite ; ne te réveille pas encore [...] n'ouvre pas tes yeux⁶²⁴ ! » Gilkin appelle au contraire le réveil : « Doux être, éveille-toi ! Soulève tes paupières ! / Tourne-toi vers l'amour qui s'approche de toi⁶²⁵ ! » S'ensuit une méditation sur l'amour que peut connaître un tel être, éternellement déchiré par sa double nature. En ce sens, Lautréamont comme Gilkin respectent la vision traditionnelle du mythe tel qu'il a été présenté par Platon dans *Le Banquet*. Les deux poèmes s'achèvent sur une célébration de la nature supérieure de l'hermaphrodite. Tous ces éléments sont devenus topiques à une époque où les hermaphrodites sont légion dans la production décadente, et les éléments relevés ne suffisent pas à prouver que la strophe de Ducasse ait servi d'intertexte à Gilkin.

La critique ne releva guère l'influence discrète d'Isidore Ducasse sur Gilkin ; et Remy de Gourmont, pourtant l'un des plus disposés à la reconnaître, condamna le recueil comme un condensé de satanisme éculé et déjà-vu. Il reprocha à Gilkin de faire du Baudelaire⁶²⁶ et de coller à la mode décadente⁶²⁷. Raymond Trousson note pourtant que le poète de la Jeune Belgique était plus outrancier, plus exaspéré et plus furieux, ce qui le rapprocherait de Lautréamont. Si les thèmes baudelairiens sont effectivement présents, *La Nuit* est, comme *Les Névroses* de Rollinat, plus cauchemardesque et plus tragique. Dans une notice pour l'*Annuaire de l'Académie royale de Belgique* en 1928, Albert Giraud

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Lautréamont, *op. cit.*, p. 75.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁶²⁵ Iwan Gilkin, « Hermaphrodite », *op. cit.*, p. 242.

⁶²⁶ Remy de Gourmont, *La Belgique littéraire*, Paris, Georges Crès et Cie, 1915, p. 61-62.

⁶²⁷ Un des titres envisagés pour le recueil fut d'ailleurs *La Fin d'un monde*, parfait témoignage des obsessions finiséculars de l'auteur.

écrit, comme pour signifier que Gilkin avait dépassé Baudelaire en noirceur : « Les vraies fleurs du mal, les voilà⁶²⁸ ! » De fait, le recueil fut accusé, comme son illustre prédécesseur, d'immoralité et d'avoir une influence délétère. Il n'y eut cependant pas de procès.

Gilkin n'écrivit jamais les deux autres volets de son triptyque. Il chercha cependant à se débarrasser de son image de poète du désespoir en publiant, en 1899, *Le Cerisier fleuri*, un recueil de vers printaniers et bucoliques. Il s'empara ensuite de la figure de Prométhée pour rédiger une pièce de théâtre du même nom, avec l'intention de contribuer à l'élaboration d'un répertoire national, entreprise rendue possible depuis le triomphe de Maeterlinck. Le théâtre de Gilkin comporte peu d'action et adopte un style très solennel, tandis qu'il aborde des thèmes religieux et politiques de grande ampleur. Dans son *Prométhée*, Gilkin s'interroge sur les rapports entre la foi et la science et développe sa vision religieuse, syncrétisme faisant coïncider un christianisme affirmé avec un panthéisme plus surprenant. La pièce se veut ambitieuse et rappelle les grands drames de Goethe. L'auteur surprit tout le monde car après plus d'une décennie passée à s'en prendre aux symbolistes, il venait de se convertir au vers libre avec brio. *Prométhée* lui apporta la consécration et la reconnaissance des institutions. En 1902, il faillit obtenir le prix Nobel de littérature, finalement attribué à Theodor Mommsen.

À partir de 1900, Gilkin n'écrivit plus beaucoup de poésie. Cette année-là, son roman *Jonas* offrit une parabole fantaisiste dans laquelle le descendant du Jonas biblique se voyait chargé d'annoncer la destruction d'une ville. Les prophéties du personnage étaient un prétexte pour fustiger le capitalisme et la décadence des sociétés modernes. Dans l'une d'elle intitulée « De la misère des rois », on peut lire : « Tous les kakatoès philanthropiques tourbillonneraient autour de vous, en battant des ailes et en criant à tue-tête : Chassez ce buveur de sang⁶²⁹ ! » L'image, incongrue, rappelle les « kakatoès humains⁶³⁰ » du Chant III de *Maldoror*. Le caquètement des humains est souvent comparé à celui des cacatoès. Ailleurs, Gilkin évoque « le bavardage des kakatoès⁶³¹ », et une section entière du recueil est intitulée « Les Cacatois⁶³² », selon l'autre orthographe admise à l'époque. Cette fois, Jonas y décrit bien les perroquets qu'il voit au Jardin des Animaux. Mais les oiseaux parlent un langage humain et piaillent en un vacarme assourdissant des mots d'ordre politiques. S'adressant à eux en essayant de couvrir leurs bruits, le prophète s'écrie : « Cacatois ! Vous êtes de profonds penseurs et des orateurs remarquables. Vous répétez en nazillant [*sic*] ce que les hommes vous ont

⁶²⁸ Albert Giraud, « Notice sur Iwan Gilkin », *Annuaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles, Gembloux, 1928 ; cité par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 192.

⁶²⁹ Iwan Gilkin, *Jonas*, Bruxelles, Lamertin, 1900, p. 43. Cette remarque nous a été faite par Jean de Palacio, que nous remercions.

⁶³⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 124.

⁶³¹ Iwan Gilkin, *op. cit.*, p. 36.

⁶³² *Ibid.*, p. 61-73.

appris⁶³³. » Si Gilkin se souvenait effectivement du Chant III de *Maldoror*, cette réminiscence au cœur d'un roman politique et social est surprenante.

Le poète s'investit également dans les débats pour la création d'une Académie des lettres françaises de Belgique et se montra favorable au projet, lui qui avait sans cesse lutté contre l'académisme dans les années 1880. Il se tourna aussi vers le drame historique à la Shakespeare et se reconvertis avec succès en auteur de théâtre. Aucune de ses pièces ne puise, comme certains poèmes des années 1890, son inspiration chez Lautréamont. Fait chevalier de la Légion d'honneur et décoré de l'Ordre de Léopold en 1908, Gilkin fut choisi pour être l'un des dix membres fondateurs de l'Académie royale de langue et de littérature françaises fondée en 1920 par Jules Destrée, devenu ministre. Il y retrouva d'anciens compagnons de *La Jeune Belgique* : Georges Eekhoud, Albert Giraud, Hubert Krains, Maurice Maeterlinck et Albert Mockel. Épuisé et malade, il mourut en 1924.

« Disparu trop tôt pour mesurer l'importance de [la découverte de Lautréamont], écrit Maurice Saillet, Max Waller ne l'a consignée nulle part⁶³⁴. » De même, Gilkin s'est peu épanché sur une œuvre qu'il n'avait pourtant pas oubliée ni reniée. Il est difficile d'évaluer à quel point elle peut se trouver derrière les thèmes et les images de *La Nuit* et il faut se méfier du mirage des sources qui inciterait à voir des réécritures de Lautréamont partout. Pourtant, si Gilkin est resté très discret sur sa dette, on peut au moins affirmer qu'il connaissait bien *Les Chants de Maldoror* et qu'il les manipulait à l'occasion, puisqu'il les démarque textuellement à plusieurs reprises. Mais si la présence de Maldoror flotte derrière l'épaule de Gilkin, attablé à son pupitre d'écrivain, c'est de manière ectoplasmique : elle est là, perceptible mais le plus souvent presque impossible à prouver. De son propre aveu, la « sainte paresse » de Gilkin l'avait empêché de produire un article critique qui nous aurait permis de mieux cerner l'influence des *Chants de Maldoror* sur les Jeunes Belgique. Michel Philip, commentant cette première époque de la réception de Lautréamont, la qualifie de temps de l'étonnement, et sous-titre : « Le Météore⁶³⁵ ». L'incompréhension et la curiosité sont en effet les attitudes dominantes, mais ne parler que d'étonnement pour Iwan Gilkin, c'est réduire la portée de l'œuvre et le rôle qu'elle joua en Belgique. C'est avec lui que, pour la première fois, *Les Chants de Maldoror* sont considérés avec sérieux comme une œuvre dotée de qualités littéraires réelles. Jusqu'alors, les critiques n'avaient guère pris la peine de s'attarder sur le livre, sur lequel ils prononçaient des jugements hâtifs concluant rarement au génie. Les propos de Max Waller sur le livre ne sont pas restés, mais la réception qu'il en fit était d'ordre comique et il dut souligner le grotesque et l'emphase du style de Ducasse afin de faire rire son auditoire. Robert Faurisson, qui ne voit en l'œuvre de Ducasse qu'une mystification, souligne que le rédacteur en chef de *La Jeune Belgique* fit partie des rares lecteurs qui ne tombèrent

⁶³³ *Ibid.*, p. 63-64.

⁶³⁴ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 35.

⁶³⁵ Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 12.

pas dans le piège ; mais la lecture sérieuse, dénuée de toute ironie, qu'en fit Gilkin emporta davantage l'adhésion des autres membres du groupe⁶³⁶. À la suite du poète de *La Nuit*, certains auteurs ne se contentèrent pas de regarder craintivement *Les Chants de Maldoror*, ils s'y confrontèrent réellement. D'autres Jeunes Belgique figurent parmi ces lecteurs de Lautréamont.

Albert Giraud

L'influence de Lautréamont sur Albert Giraud est étonnante et ambiguë. Il est certain que le Jeune Belgique avait une connaissance assez précise de son œuvre. Si jamais il n'évoqua clairement l'influence que le recueil avait pu produire sur lui, il y fit référence au moins une fois de manière explicite. Dans *La Jeune Belgique* de janvier 1892, rendant compte du *Reliquaire* d'Arthur Rimbaud, publié chez l'éditeur Genonceaux, il écrit en effet :

Le visionnaire des *Illuminations* et d'*Une saison en Enfer* n'est pas moins génial que le poète. Ces kaléidoscopes sont d'une richesse aveuglante et folle. Jamais, pas même chez Lautréamont, torrent plus splendide d'images énormes et féeriques ne roula, plus éperdument, au travers d'un cerveau de proie. Mais, au rebours des beaux poèmes du *Reliquaire*, ces admirables divagations ne sont que des ébauches, des cris sans suite lancés au passant par un frénétique qui poursuit son ombre⁶³⁷.

À ce moment, *Les Chants de Maldoror* ne sont plus l'œuvre confidentielle connue de quelques écrivains comme en 1885, et elle est suffisamment connue des lecteurs de la revue – qui n'en a pourtant jamais reparlé – pour servir de point de comparaison à la description d'un recueil. En sept ans, *Les Chants de Maldoror* sont devenus un repère. Giraud évoque l'ouvrage pour ses images et pour les visions du poète, qu'il juge néanmoins inférieures à celles de Rimbaud. La comparaison entre Rimbaud et Lautréamont s'esquisse déjà et deviendra, au cours des dernières années du siècle, un lieu commun de la critique qui assimile les deux génies précoces en un « couple dioscurique⁶³⁸ ». En faisant appel à l'œuvre de Ducasse pour décrire les « admirables divagations » et les « cris sans suite » de Rimbaud « lancés au passant par un frénétique qui poursuit son ombre », Giraud fait de ces expériences poétiques visionnaires une quête de sens qui frôle à tout moment la folie, signe que la signification n'a pas toujours été saisie par les contemporains. Sans tenir Lautréamont en mauvaise estime, puisqu'il le place au-dessus des *Illuminations* et d'*Une Saison en Enfer*, Giraud donne cependant sa préférence aux poèmes du *Reliquaire* qu'il juge plus achevés. Mais peut-être est-ce davantage un choix personnel, car le critique est en effet le plus intransigeant des Jeunes Belgique et

⁶³⁶ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, Paris, Gallimard, 1972, p. 314. Faurisson conclut : « Pour notre part, nous dirons que cet épisode illustre une vérité bien connue : les gens graves en imposent facilement et il arrive qu'en leur présence on se croie obligé de ne plus trouver aucun sel à ce qui tout à l'heure paraissait désopilant. » Gilkin figure donc, selon Faurisson, parmi les innombrables lecteurs qui ont été mystifiés par l'esprit farceur d'Isidore Ducasse.

⁶³⁷ Albert Giraud, « Chroniques littéraires », *La Jeune Belgique*, janvier 1892, p. 81.

⁶³⁸ Ce couple est étudié dans René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, op. cit., t. II, p. 296-303.

le plus attaché au travail de la forme. Si la revue accueille parfois des poèmes en prose, comme ceux d'Arnold Goffin dont il sera question plus loin, Giraud n'approuve guère ce qu'il considère comme une poésie bâtarde ou, selon ses propres mots, « hermaphrodite⁶³⁹ ». Mais face au succès du vers libre, pour les Jeunes Belgique, le poème en prose est encore le mode d'expression le plus propre à symboliser la modernité et à traduire les impressions. S'opposant au vers traditionnel, le poème en prose permet une souplesse et des libertés nouvelles que l'on tolère, même si elles passent parfois pour un aveu d'impuissance à maîtriser les formes versifiées. « N'importe, conclut Suzanne Bernard, la formule du poème en prose se révèle précieuse toutes les fois que l'écrivain veut échapper à l'esprit du Parnasse⁶⁴⁰. »

Valère Gille rapporte, à la fin de son récit, que c'est Albert Giraud qui fit parvenir *Les Chants de Maldoror* à Joris-Karl Huysmans⁶⁴¹. Georges Rouzet et Maurice Saillet, s'appuyant sur cette source, reprennent ce propos et déduisent qu'il dut recevoir deux exemplaires. Mais l'on sait désormais que c'est Jules Destrée, et non Giraud⁶⁴², qui fit parvenir à l'auteur d'*À Rebours* le livre récemment découvert. Il est peu probable que Giraud et Destrée aient envoyé, en même temps, un exemplaire chacun au même correspondant. Il ne semble pas que l'auteur des *Pierrots* ait été immédiatement séduit par la poésie d'Isidore Ducasse. Son *Pierrot lunaire* de 1884 lui a apporté quelque succès, et cette esthétique diaphane, exposant des scènes parfois cruelles sous la douceur froide d'un clair de lune, n'avait pas grand-chose de commun avec *Les Chants de Maldoror*. Ce n'est qu'en 1888 que Giraud délaissa son personnage pour rechercher de nouveaux modèles. Il fit alors paraître un recueil, *Hors du siècle*, dont le titre révèle les préoccupations finiséculars, mais aussi une posture finalement proche de celle des Parnassiens et des symbolistes : rebuté par son temps et mû par une haine de la modernité, le poète se donna pour tâche de faire revivre les siècles passés en choisissant des modèles dans la grande Histoire. Son attitude n'est guère surprenante de la part d'un disciple de Leconte de Lisle. Dès le poème liminaire, reprenant Horace, il affirme : « La multitude abjecte est par moi détestée⁶⁴³ ». Dans ce recueil s'exprime la misanthropie du poète, en décalage avec son temps, et une fascination pour le crime et la cruauté. Si, parmi les figures historiques qu'il fait revivre, ses préférences vont vers les adolescents cruels, ces pièces historiques sont pourtant fort éloignées du ton de *Maldoror*. Quand il évoque dans « Le Regret de l'enfance » un baiser arraché aux lèvres sanguinolentes d'un enfant, on pense à la strophe 6 du Chant Premier, où Maldoror rêve de consoler l'enfant qu'il a torturé et de baiser ses lèvres mouillées de larmes et de sang⁶⁴⁴. Mais sur le

⁶³⁹ Albert Giraud, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, décembre 1891, p. 442

⁶⁴⁰ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 477.

⁶⁴¹ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.* p. 474.

⁶⁴² Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, Solédi, 1946, p. 103 ; et Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴³ Albert Giraud, « Hors du siècle », *Hors du siècle*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 11.

⁶⁴⁴ Id., « Le Regret de l'enfance », *op. cit.*, p. 49.

plan formel, la prose de Ducasse n'a pas grand-chose en commun avec les alexandrins et les ballades en quintils de Giraud. En outre, l'inspiration sadique du poète n'a rien d'original en pleine vogue décadente et elle n'est en rien la preuve d'une influence de Ducasse. Comme son ami Gilkin, Giraud décline fréquemment le thème de l'androgynie. Enfin, « Le Charme de la mer » sacrifie à l'exercice de l'ode éminemment lyrique adressée à l'Océan. Celui que célèbre Giraud est, dans la tradition parnassienne, l'expression d'une défiance envers l'élément marin. Dans cette noire description des fonds océaniques, les « poulpes visqueux » occupent les derniers vers. On se gardera de conclure, derrière chaque évocation d'un poulpe sous la plume d'un Jeune Belgique, à une réminiscence des *Chants de Maldoror* : *Vingt Mille Lieues sous les mers* et *Les Travailleurs de la mer* étaient encore présents dans les esprits.

La deuxième série du recueil *Hors du siècle*, publiée en 1894 chez Lacomblez, contient plusieurs poèmes évoquant l'homosexualité, comme « Jalousie », « Le Glaive et la rose » ou « La Confession de Henri III ». Dans ce dernier poème, le « roi prostitué » fait aveu de sa pédérastie. Au début d'une strophe, on relève cette tournure très ducassienne : « J'entends hurler les chiens de ma peine éternelle⁶⁴⁵. » Le thème des chiens qui hurlent à la lune est une référence au poème de Leconte de Lisle, « Les Hurlleurs », mais cette pièce avait fait l'objet d'une réécriture par Ducasse dans son Chant premier. En outre, on retrouve ici une forme de syntagme qui abonde dans *Les Chants de Maldoror* : l'emploi métaphorique d'un mot concret, souvent d'origine animale, pour décrire un sentiment ou une notion abstraite. La formule avait été largement reprise par Maurice Maeterlinck qui, peu de temps après avoir découvert Lautréamont, en avait parsemé ses *Serres chaudes*.

Ce type de syntagme rappelle fortement un procédé très utilisé dans la littérature précieuse. Dans l'ouvrage de Frédéric Deloffre consacré au marivaudage et à la préciosité⁶⁴⁶, un chapitre est consacré au remplacement du gérondif par un substantif, tournure élégante apparue au XVII^e siècle et parodiée par Molière, au même titre que les substantifs abstraits suivis d'un complément partitif qui servent à décrire les qualités. Mais dans la langue des précieuses, la construction repose le plus souvent sur l'association de deux termes liés au registre des sentiments, ou tout du moins abstraits. Ainsi, des tournures comme « les tourments de mon cœur » apparaissent, à l'époque de Ducasse, comme quelque chose de fort banal. Lorsque Molière se moque du procédé, il en raille la sophistication qui opacifie le propos et le rend parfois incompréhensible. Insistant sur la fortune de ces syntagmes chez les néo-précieux du XVIII^e siècle, Frédéric Deloffre relève par exemple, chez Marmontel, cette sentence : « La vanité abuse du silence de la pudeur⁶⁴⁷. » S'il est avéré que Ducasse avait lu Marmontel, dont il mentionne les tragédies dans ses *Poésies*, et s'il a pu avoir une

⁶⁴⁵ Id., « La Confession de Henri III », *Hors du siècle II*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1894, p. 71.

⁶⁴⁶ Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Genève, Slatkine, 1993, 617 p.

⁶⁴⁷ Jean-François Marmontel, « Heureusement », *Contes moraux*, t. II, cité par Frédéric Deloffre, *op. cit.*, p. 330.

connaissance de ces auteurs au style précieux qui constituaient le fond littéraire donné à étudier aux lycéens du Second Empire, il détourne le procédé afin de produire un effet nouveau.

Tout d'abord, ses syntagmes font une entorse au bon sens et à la clarté, règles essentielles du style à l'âge classique qui restreignait la métaphore à un usage raisonnable. Frédéric Deloffre rappelle que Marivaux, devant faire face aux critiques qui l'accusaient de faire du style et de n'être pas naturel, prit parti en faveur des phrases inhabituelles et des néologismes, deux caractéristiques du style précieux que l'on retrouve dans le marivaudage afin d'exprimer la sophistication de l'analyse psychologique. Mais si Marivaux s'amuse parfois à jouer sur les sens figurés et propres d'un même mot, ses audaces n'ont que très peu à voir avec les images poétiques que Ducasse crée dans ces syntagmes. En outre, les expressions de Ducasse ont quelque chose de trivial, notamment par l'usage qu'il fait des noms d'animaux associés aux sentiments, là où l'élégance précieuse aurait préféré redoubler de termes abstraits pour maintenir l'association dans un registre élevé. Les syntagmes ducassiens produisent deux effets : d'une part, un obscurcissement du sens qui rend l'expression problématique à interpréter – Robert Faurisson ne manque pas d'y voir une marque du style bouffon de La Fontaine⁶⁴⁸ –, d'autre part, une rupture poétique dans le propos, qui fait soudainement appel à une image étonnante pour le lecteur. Il y a bien un trait de style dans la défiguration parodique que Ducasse fait subir de manière presque systématique aux gérondifs substantivés de la préciosité, et cette construction va être reprise par plusieurs de ses lecteurs belges.

En 1891, Albert Giraud fit paraître un autre recueil, *Les Dernières Fêtes*, que Robert Frickx considère comme le plus nettement marqué par l'influence de La Fontaine. Le volume est dédié à Arnold Goffin, autre lecteur des *Chants de Maldoror*. On y trouve tous les thèmes déjà relevés au sujet de Giraud : l'attraction morbide pour le mal, la nostalgie de la pureté, le sadisme, la cruauté. Ici encore, les adolescents torturés sont nombreux, comme celui de « L'Étonné », nouveau Saint-Sébastien attaché à un poteau et criblé de flèches ; les images sanglantes abondent et les poèmes déclinent un à un toutes les variations possibles sur la sexualité, s'inscrivant dans la lignée de la poésie décadente : prostitution dans « Tableau anonyme », androgynie et homosexualité dans « Les Interversis », blasphème dans « Le Missel », cruauté en amour dans « Vocation ». Le recueil, comme l'indique la pièce liminaire en guise de déclaration d'intention, est peuplé par « un cortège d'enfants tardifs / Promenant leurs grâces malsaines⁶⁴⁹ ». Dans « Monseigneur de Paphos », poème au sujet d'un évêque qui tue l'ennui en faisant brûler des femmes et en lâchant ses dogues sur des innocents, Giraud évoque en une expression aux accents ducassiens les « loups de son désir⁶⁵⁰ ».

⁶⁴⁸ Robert Faurisson, *A-t-on lu La Fontaine ?*, *op. cit.*

⁶⁴⁹ Albert Giraud, « Allégorie », *Les Dernières Fêtes*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1891, p. 8.

⁶⁵⁰ Id., « Monseigneur de Paphos », *op. cit.*, p. 62.

Dans ce texte comme dans la plupart de ceux qui composent *Les Dernières Fêtes*, le cadre est, une nouvelle fois, situé dans un temps lointain et indéfini, qui colore tout le recueil d'une atmosphère médiévale au charme parfois désuet. Robert Frickx écrit que « si Giraud sacrifie parfois à la frénésie et à la cruauté, sa sensualité raffinée n'est dépourvue ni de pudeur ni d'émotion » et que « son sens très sûr de la langue et son goût délicat de l'image plastique l'ont préservé généralement des pièges de l'emphase et de la démesure⁶⁵¹ ». Il faut relativiser la prétendue impassibilité parnassienne du poète, qui, dès 1884, donnait dans ses *Pierrots lunaires* des poèmes sanglants et décadents très éloignés du charme diaphane des Pierrots traditionnels – « Décollation », « Messe rouge », « Rouge et blanc ». Mais on ne peut pas dire pour autant que l'œuvre de Giraud a été marquée de sa lecture de Lautréamont. Dans la forme, il n'y a pas grand rapport entre les pièces élégantes du Jeune Belgique, qui s'attache à faire revivre, dans les formes et dans les thèmes, la poésie d'une autre époque, et celles en prose, plus brutes et moins concentrées, d'Isidore Ducasse. La lecture des *Chants de Maldoror* par les Jeunes Belgique semble surtout s'être concentrée sur les premiers Chants, moins ironiques et moins critiques vis-à-vis des thèmes décadents et de la littérature.

Les Proses lyriques d'Arnold Goffin

Né en 1863, Arnold Goffin s'était fait connaître en publiant dès 1884 dans *La Basoche* de petits poèmes en prose qui furent réunis dans son premier recueil, *Impressions et sensations*. La même année, il avait fait paraître un roman artiste, le *Journal d'André*. Ses textes étaient parfois attribués à Delzire Moris, pseudonyme qui allait être celui de l'un des personnages d'un roman du même titre paru en 1887. Cette année-là, il commença à collaborer régulièrement à *La Jeune Belgique* par des « Proses lyriques », courts fragments en prose. Cependant, la revue de Max Waller n'avait pas l'exclusivité de cette production poétique : d'autres poèmes sont publiés dans la revue d'Albert Mockel, *La Wallonie*, d'obédience symboliste. Si la collaboration de Goffin à *La Jeune Belgique* se poursuivit jusqu'en 1897, le poète n'intégra l'équipe qu'après avoir fréquenté d'autres cercles.

Le premier recueil en prose de Goffin, ses *Impressions et sensations* de 1888, est marqué par l'influence de Poe et de Baudelaire. Le poète se présente en individu cynique, parfois même sadique, qui observe depuis sa chambre le temps qui passe, le monde à l'extérieur et l'ironie de la condition humaine. Pétri de philosophie schopenhauerienne, Goffin ne cesse de proclamer son dégoût de vivre tandis qu'il se laisse aller à un spleen un peu affecté. Mais comme chez beaucoup d'auteurs belges de cette période, son pessimisme s'enracine dans sa Belgique flamande, dont il décrit, de façon impressionniste, les paysages gris et mélancoliques. Certaines des pièces de Goffin rappellent les

⁶⁵¹ Robert Frickx, « L'Influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », *op. cit.*, p. 150.

petits tableaux du *Spleen de Paris*. L'inspiration baudelairienne est très nette à la fin d'un poème, où il accuse le « lecteur malévole » qui condamnerait sa méchanceté d'être un hypocrite, lui qui parcourt tranquillement son recueil au coin du feu⁶⁵². Dans « Les Spectres vivants », on peut lire également l'adjectif « spleenétique⁶⁵³ », également employé par Ducasse dans le Chant II de *Maldoror*, mais dont l'origine remonte à Baudelaire : on le trouve par exemple dans le poème en prose « Chacun sa chimère ». Ainsi, comme Gilkin, le premier maître de Goffin est donc l'auteur du *Spleen de Paris*. Le recueil s'achève sur une pièce plus longue intitulée « Visions », qui tente de retranscrire les affres et les sensations d'un individu hyperesthésique en proie à la solitude et peut-être à la drogue. Dans le quatrième fragment, le narrateur est soudain saisi d'une torpeur inexplicable et sombre dans un sommeil fiévreux⁶⁵⁴. Sa perception de la réalité disparaît alors et il commence à voyager par le rêve, voyant défiler devant ses yeux des visions hallucinées. « Visions », paru dans *La Basoche* de février 1886, est daté de septembre 1885. Le texte reprend la situation de « La Chambre double » du *Spleen de Paris*, et pour qu'une influence de *Maldoror* soit possible dans les scènes apocalyptiques qui se matérialisent dans l'esprit du rêveur, il faudrait qu'Arnold Goffin ait fréquenté, dès cette période, les membres de *La Jeune Belgique* qui n'avaient pas encore publié la strophe dans leur revue. La chose n'est pas impossible, d'autant plus que Goffin connaissait Albert Giraud à qui il dédia un poème de mars 1886⁶⁵⁵. Mais ce n'est qu'en 1887 que Goffin commencera à publier dans la revue.

Les Chants de Maldoror ont en revanche une influence plus avérée sur Arnold Goffin quand il écrit ses « Proses lyriques », réunies en 1892 sous le titre *Le Fou raisonnable*. Ces petits poèmes en prose ont paru en 1885 dans *La Basoche*, puis, de manière irrégulière, dans *La Wallonie*, *Le Réveil de Gand* et *La Jeune Belgique* entre cette date et 1892⁶⁵⁶. S'intéressant à l'évolution du poème en prose, Suzanne Bernard note que les compositions d'Arnold Goffin subissent l'influence de Rimbaud et de Lautréamont⁶⁵⁷. Cette dernière est indéniable, puisque l'une des pièces publiées dans le numéro de mars-avril 1891 a pour titre « Maldoror⁶⁵⁸ ». Il s'agit d'un poème narratif qui met en scène un personnage dont le nom n'est pas donné et qui voyage en train. Son attention se porte très rapidement sur un adolescent du même wagon, et ses regards insistants indisposent l'enfant. Celui-ci détourne la tête et ferme les yeux, puis s'endort. Le voyageur peut alors le contempler à son aise et s'adonner à une rêverie toute platonique. Enfin, le voyage prend fin et l'homme dépose un baiser sur la main de son amour passager, avant de disparaître dans la ville.

⁶⁵² Arnold Goffin, « Rien n'est mieux prouvé... », XIII, *Impressions et sensations*, Léon Vanier, 1888, p. 45.

⁶⁵³ Id., « Les Spectres vivants », *op. cit.*, p. 60.

⁶⁵⁴ Id., « Visions », *op. cit.*, p. 122.

⁶⁵⁵ Arnold Goffin, « Expiation », *La Basoche*, avril 1886, p. 204-205.

⁶⁵⁶ Après la publication du recueil, d'autres « Proses lyriques » verront le jour avant d'être réunies dans *Le Thyrses*. Mais comme nous le verrons, il n'y a pas lieu de penser qu'elles puissent encore subir l'influence des *Chants de Maldoror*.

⁶⁵⁷ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 477.

⁶⁵⁸ Arnold Goffin, « Proses lyriques. Maldoror », *La Jeune Belgique*, mars-avril 1891, p. 135-136, reproduit en annexe I.

On reconnaît la dette de Goffin à l'égard de Lautréamont. Le personnage de Maldoror a retenu l'attention du Jeune Belgique, qui n'en garde qu'un aspect : celui de l'amant en quête d'idéal, tout occupé de conquêtes homosexuelles toujours intenses et décevantes. Un des grands regrets de Maldoror est son incapacité à « trouver une âme qui [lui] ressemblât » parmi l'espèce humaine, et les strophes des six chants qui composent l'œuvre de Lautréamont nous donnent plusieurs exemples de ces amours qui se terminent mal pour l'élu : quand l'inévitable déception entache l'admiration de Maldoror pour son amant – ou au contraire, afin d'éviter que la réalité ne ternisse un jour un amour parfait –, Maldoror met inéluctablement à mort ceux à qui il a offert ses faveurs. Ainsi s'achève l'idylle avec Falmer, que le redoutable surhomme finit par scalper⁶⁵⁹, celle avec Holzer, presque noyé dans la Seine⁶⁶⁰, celle avec Réginald, poignardé au flanc par un stylet, et celle avec Elsseneur, à qui Maldoror a tranché un poignet⁶⁶¹. Un traitement plus détaillé est réservé à Mervyn, protagoniste du Chant VI. Dans ce récit de séduction homosexuelle, qui fait suite aux cinq premiers chants en embrassant la formule du roman-feuilleton, Maldoror parvient à attirer dans ses griffes un jeune aristocrate anglais qu'il traîne dans un sac jusqu'à la colonne Vendôme d'où il le propulsera sous forme de fronde humaine par-dessus les toits de Paris⁶⁶².

Le rappel de ces épisodes met en lumière une constante dans la façon dont Ducasse représente l'amour dans son œuvre. De nombreuses strophes, parmi lesquelles celle de l'hermaphrodite déjà mentionnée, évoquent sur le mode de la déploration l'impossibilité à établir une fusion parfaite avec l'être aimé. On retrouve peut-être en filigrane ici le mythe des âmes sœurs tel qu'Aristophane le décrit : l'amour serait une quête impossible pour retrouver notre moitié et atteindre l'unité perdue. Ducasse présente souvent l'amour comme une chose pure, et cette idéalisation en rend la réalisation difficile, voire impossible. Les biographes ont suggéré plusieurs interprétations possibles à ce thème récurrent, qui trouverait certainement son origine dans les amitiés adolescentes et fusionnelles du jeune Isidore avec Georges Dazet, Edmond Dragon de Gomiécourt ou encore Louis d'Hurcourt. Les amours ducassiennes sont vouées à l'échec et ne génèrent qu'incompréhension et frustration :

Qu'il n'arrive pas le jour où, Lohengrin et moi, nous passerons dans la rue, l'un à côté de l'autre, sans nous regarder, en nous frôlant le coude, comme deux passants pressés ! Oh ! qu'on me laisse fuir à jamais loin de cette supposition⁶⁶³ !

L'amant, Maldoror, est aussi une menace redoutable pour celui sur qui il a posé ses yeux, car il n'entrevoit pas d'autre issue à la liaison que la mort de l'autre. Ce geste permet en effet d'immortaliser le souvenir de l'être aimé avant qu'il ne se soit délité.

⁶⁵⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 186-188.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 112-113.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 217-226.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 260-266.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 63-65.

La strophe des *Chants de Maldoror* publiée dans les pages de *La Jeune Belgique* abordait déjà ce thème. Maldoror était une voix, une présence menaçante à l'extérieur de la maison, qui tentait d'attirer à elle l'enfant en faisant naître en lui la passion. Dans la « Prose lyrique » d'Arnold Goffin, le thème est transposé dans un cadre plus moderne – un wagon de train – mais la trame reste sensiblement la même : le voyageur inconnu, dont le nom n'est pas donné et dont nous ne saurons rien – mais le titre nous invite à reconnaître le héros de Ducasse –, est fasciné par un enfant qu'il indispose par ses regards. Comme dans la strophe de *Maldoror*, la victime est d'abord gênée mais en même temps troublée. La ressemblance s'arrête cependant ici. La strophe d'Arnold Goffin est plus chaste que celle de son modèle : l'enfant ne cède pas et se détourne du tentateur, et l'auteur, qui a dû lire les autres *Chants de Maldoror*, se tourne davantage vers les strophes qui célèbrent l'amour pur et intact, celui qu'il ne faut pas toucher sous peine de le dégrader. La strophe de l'hermaphrodite, que nous avons déjà mentionnée pour ses ressemblances avec certains poèmes de Gilkin, paraît à ce titre pouvoir être celle qui aurait influencé le chaste dénouement de Goffin. À la fin de sa « Prose lyrique », le voyageur s'émeut du spectacle de l'enfant endormi dont il contemple la grâce et l'innocence. De même Maldoror, surprenant l'hermaphrodite endormi dans un bosquet, se retire, ému, et fait ses adieux au bel être endormi, comme le fera le mystérieux voyageur du train, qui a cependant osé déposer un baiser sur sa main.

Sur le plan stylistique, l'influence de Lautréamont est à peu près nulle dans ce texte. Goffin, auteur décadent, vient de changer de maître et délaisse Baudelaire pour suivre les leçons de Mallarmé. Il est d'ailleurs étonnant de voir cette prose publiée dans *La Jeune Belgique* : son style n'est autre qu'un parfait exemple du « macaque flamboyant » fustigé par Giraud. On y retrouve en effet tous les excès du symbolisme, en particulier la dislocation de la syntaxe, la multiplication des virgules et des tirets, le goût du vocable rare et précieux et l'emploi abusif d'adjectifs et d'adverbes :

Après quelques pas secs et irrités sur le quai, il monte en wagon, l'âme décolorée toute, et bien anonchalie, — au sortir trop immédiat de ce soir de pures émotions, douces et terribles, qui lui ont restitué la subite, intégrale et paroxyste notion de lui-même... Les thèmes fulgurants de cette musique vibrent encore, — rauques, stridents, colères, — dans ses nerfs endoloris, — et pareils, pour lui, aux torches flamboyantes précipitées à la vénéneuse ténèbre livide d'une crypte, lui éclairent, soudain, les profondeurs ruinées d'une très noire conscience... La figure juvénile d'un passager lui apparaît, alors, et le salut de fiers yeux bruns, veloutés de mélancolie et dont l'anxiété cherche sur son visage, à lui, la consonante sympathie attristée du voyage. À un coup d'œil, distant d'abord, froidement courroucé, comme à une intrusion désagréable, — l'enfant désappointé blêmit un peu, détourne une physionomie boudeuse⁶⁶⁴.

Le texte s'attache à décrire les sensations dans un style éthéré et par de fréquents recours aux correspondances synesthésiques. Comme l'écrit Frans De Haes, « le style agressif et plein de soubresauts sarcastiques de Ducasse [se] trouve remplacé par une écriture symboliste extrêmement

⁶⁶⁴ Arnold Goffin, *op. cit.*, p. 135.

fade, gonflée d'adjectifs rares qui se retrouvent presque tous dans le glossaire de Plowert⁶⁶⁵. » Goffin est en effet tout entier converti au symbolisme, et cette prose ressemble parfois à un pastiche un peu grossier tant les tics stylistiques sont réunis en peu de lignes. Cette « Prose lyrique » est une variation symboliste sur un thème des *Chants de Maldoror*, la séduction d'un adolescent, dont Goffin ne conserve que les aspirations à l'idéal dans le domaine de l'amour.

Frans De Haes conclut : « Outre le titre et le motif du morceau, quelques formules, des métaphores hyperboliques et abstraites dénotent une lecture rapide et puritaine des *Chants* [...]. Nous avons donc affaire à un Lautréamont enrôlé de force sous la bannière « symboliste », autant dire incompris⁶⁶⁶. » La tentation homosexuelle n'est en effet que chastement esquissée et ne se concrétise jamais, mais peut-être faut-il davantage y voir une conception idéaliste de l'amour qui préfère la suggestion, l'Idée, à son accomplissement. Quoi qu'il en soit, le séducteur de Goffin n'a ni le charisme d'un Maldoror ni sa cruauté, et cette prose lyrique présente un intérêt limité.

Goffin n'était pourtant pas passé à côté de la portée subversive des *Chants de Maldoror*. En janvier 1890, dans les « Notes cursives » qu'il publiait dans *La Jeune Belgique*, on lit ce fragment qui nous permet de dater sa lecture de Lautréamont à la fin de 1889 au plus tard :

Cette singulièrement passionnante et décisive expérience : Découvrir un cerveau intact, une intelligence neuve, dans la plénitude de ses facultés d'enthousiasme, un être sensitif, compréhensif, mais d'imagination stérile ; le transplanter, soudain, des terres classiques dont il sortirait, au milieu de la serre surchauffée et ardente où s'érigent les vertigineuses floraisons des *Fleurs du mal* ; féconder l'humus, ivre de sève, de cet intellect avec les ferments exaspérés de la vision artistique moderne ; lire et commenter à l'adolescent élu, les pages de l'extraordinaire anthologie : Baudelaire, Poe, Huysmans, Dostoïewsky, Villiers, Barbey, Verlaine, Mallarmé et ce monstrueux *Maldoror* ; lui donner à feuilleter un idéal album [...] ; le saturer de quelque ténébreuse musique, d'harmonies triomphales et funèbres. Maléfiquement, l'assiéger des savantes et compliquées circonvallations des cercles de plus en plus concentriques, de ce merveilleux sortilège ; lui faire subir, enfin, par une patiente et intensive culture, une sorte de complet déviation de la colonne *cérébrale*, un irréparable désorbitement ; le transmuier en un être saturnien, lunaire, – privé de ce tout puissant contrepoids : la force créatrice. Et, surtout, ne pas se surprendre à aimer son élève ; car – quel dénouement s'offre à une pareille aventure⁶⁶⁷ !

L'œuvre de Ducasse est placée à la fin de cette liste qui imagine une anthologie de la littérature du mal que Goffin voudrait composer. *Maldoror* semble bénéficier d'un traitement particulier : c'est la seule œuvre mentionnée – les autres sont réduites à un nom d'auteur – et c'est également la seule à se voir accoler un adjectif qualificatif, « monstrueux », qui confère au livre une aura de mystère et de souffre. Le nom de Lautréamont n'apparaît cependant pas, peut-être à cause de la confusion qui règne autour du pseudonyme – *La Jeune Belgique* avait écrit « Vicomte de Lautréamont » – ou parce que

⁶⁶⁵ Frans De Haes, *Images de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, op. cit., p. 57-58.

⁶⁶⁶ Id., « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *France - Belgique (1848-1914). Affinités – ambiguïtés*, actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, p. 283.

⁶⁶⁷ Arnold Goffin, « Notes cursives », *La Jeune Belgique*, janvier 1890, p. 31.

l'on ne savait rien de l'auteur. Si la strophe 11 du Chant Premier, celle qu'avaient publiée les Jeunes Belgique, montrait aussi Maldoror tentant de corrompre une âme innocente, il est plus probable que Goffin a eu en tête d'autres passages de l'œuvre, en particulier ceux où Maldoror s'improvise « professeur en corruption⁶⁶⁸ ».

On s'est peu intéressé aux autres « Proses lyriques » de Goffin ou au recueil du *Fou raisonnable* dans lequel elles ont été recueillies. Il y a pourtant lieu de s'interroger plus avant sur l'influence que la lecture de Lautréamont a pu causer chez le poète, surtout quand on connaît le dénouement de cette fascination temporaire. En effet, la prose intitulée « Maldoror » avait paru dans *La Jeune Belgique* de mars-avril 1891. En août de la même année, Goffin fit paraître dans *La Société nouvelle* une étude consacrée à son autre récent modèle, Mallarmé, qu'il dénigrait avec une rage inattendue. D'autres études du même genre doivent suivre, expliquait Goffin qui annonçait « une série de *Notes cursives* qui seront consacrées à Paul Verlaine, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud et Lautréamont⁶⁶⁹ » : un programme qui entend visiblement régler ses comptes au symbolisme. Ces articles ne verront jamais le jour. En revanche, le fait que Lautréamont soit placé dans cette énumération des maîtres de l'école poétique est révélateur de la place qu'il occupe désormais, sept ans après sa découverte par Max Waller. Goffin, qui en quelques mois s'est converti au catholicisme et a renoncé à la littérature symboliste ou décadente, renie également l'auteur de *Maldoror* à la fin de sa « Note cursive ». Après avoir fait le procès de Mallarmé, l'article se termine sur ces mots catégoriques : « Redon, en ce cas, et jusqu'à Lautréamont, auraient droit à être proclamés chefs d'école ! – *Les Chants de Maldoror* peuvent à peine être considérés comme une œuvre d'art⁶⁷⁰. »

Comme le suggère Frans De Haes, on a le sentiment que la crise morale traversée par Goffin, et qui le mènera, à la manière de Huysmans, du pessimisme de Schopenhauer au catholicisme de Saint-François d'Assise, s'accompagne du sentiment de s'être fourvoyé et d'avoir été dupe. Arnold Goffin n'est que le premier des Jeunes Belgique à renier l'œuvre de Ducasse. Ce qui est plus étonnant, c'est que ce reniement se produise entre avril et août, soit en l'espace de quatre mois seulement. Frans De Haes suggère que ce revirement soudain est à mettre sur le compte des attaques portées par *La Jeune Belgique* contre le symbolisme : il fallait en effet que Goffin ait la sympathie des « trois G » pour que ses « Proses lyriques » soient été insérées dans la revue, où elles détonnaient quelque peu.

Mais s'il dénie toute qualité esthétique au texte qui l'a inspiré, il ne va pas pour autant abandonner la prose lyrique qu'il en a tirée. Quand paraît, en juin 1892, *Le Fou raisonnable*, le texte y figure sous un titre nouveau destiné à maquiller l'emprunt : « L'Éternel Décevoir ». Il n'est plus un

⁶⁶⁸ Voir en particulier la strophe II,6 où Maldoror trouble par sa rhétorique dévoyée un enfant rencontré aux Tuileries.

⁶⁶⁹ Arnold Goffin, « Stéphane Mallarmé », *La Société nouvelle*, 31 août 1891, p. 135.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

clin d'œil au lecteur qui pourrait reconnaître en l'inconnu le personnage de Lautréamont, mais il attire désormais l'attention sur le thème emprunté : la déception inévitable en amour. Comme bien des pièces du recueil, le poème a été singulièrement remanié. La dédicace à Eugène Demolder, camarade de *La Jeune Belgique*, a été remplacée par une citation de *Richard III*. Les autres modifications concernent la ponctuation et le lexique, mais elles ne vont pas nécessairement dans le sens d'une épuration des tics du symbolisme. Par exemple, si « l'âme décolorée » est remplacée par « l'âme désorientée », certains changements maintiennent ou accentuent ce maniérisme : « pures émotions » est remplacé par « plénières émotions », « la subite, intégrale et paroxyste notion de lui-même » par « l'inopinée, paroxyste et intégrale notion de lui-même », « les thèmes fulgurants » par « les thèmes fulguraux », « la vénéneuse ténèbre » par « la lépreuse ténèbre », etc. On le voit, ce sont principalement les nombreux adjectifs épithètes qui ont subi des modifications, mais la phrase reste tout autant disloquée et le vocabulaire rare et précieux⁶⁷¹.

Le Fou raisonnable réunit une partie des « Proses lyriques » de Goffin écrites entre octobre 1885 et juin 1892. Les premières pièces ne témoignent pas d'une quelconque influence de Ducasse : par exemple, « Au-delà », qui ouvre le recueil et avait été publié dans *La Basoche* de janvier 1886 avec la date du 16 octobre 1885, assimile la vie à un rêve et le poète à un somnambule. On retrouve là un thème classique du symbolisme et de la philosophie schopenhaurienne. L'un des thèmes récurrents de ces poèmes est celui de l'amitié, que Goffin examine avec attention. Inquiétude face aux sentiments qui s'éteignent (« Adieu »), ou au contraire, joie de connaître un ami intime (« Incognito »), voire de mourir pour lui (« Jusqu'à la mort ») : le poète exprime toutes les variations possibles d'un sentiment qu'il place à un rang au moins égal à celui de l'amour. Suzanne Bernard, décrivant sa poésie, note qu'il s'agit souvent de petites études, des impressions et des sensations fugitives au symbolisme diffus⁶⁷². De son premier recueil en effet, Goffin a gardé la manière impressionniste avec laquelle il traite le sentiment sans le nommer dans toute son intensité. Ces amitiés, souvent masculines, s'expriment donc sur un mode plus pudique que chez Lautréamont, mais l'on comprend cependant pourquoi le thème repris dans sa prose « Maldoror », devenue « L'Éternel Décevoir » et placée en avant-dernière place du recueil, avait pu le séduire. Dans plusieurs poèmes, l'amitié se mêle à la cruauté dans un jeu malsain qui peut rappeler celui de Maldoror et de ses amants. Ainsi dans « La Voix », le narrateur est rappelé au spectacle des persécutions qu'il a fait subir à l'un de ses amis. Comme Maldoror à la fin du Chant V, il doit rendre compte de sa méchanceté. « Amitié » présente le sentiment, censé être noble et pur, d'une manière très contrastée : le lexique du dédain et de la violence entache une relation qui repose davantage sur la froideur et la souffrance infligée à

⁶⁷¹ Pour une comparaison des deux versions du texte, consulter l'annexe I.

⁶⁷² Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 477.

l'autre que sur une estime mutuelle. C'est une conception sadomasochiste des relations humaines qui se déploie, la plupart du temps conçues comme un rapport de domination et un jeu à la fois.

Stylistiquement, la lecture de *Maldoror* a laissé chez Goffin peu de traces. Si influence il y a eu, elle se trouve plutôt dans les pièces de 1891, c'est-à-dire celles qui ont été écrites à peu près au même moment que la strophe intitulée « Maldoror ». Avant cette date, la prose de Goffin offre peu de points de comparaison avec celle de Ducasse. Tout au plus dans « Spleen satanique », pièce au titre très baudelairien, trouve-t-on une situation qui peut rappeler un épisode des *Chants de Maldoror* : le poète, qui ne sait s'il a vécu ou rêvé cette scène, reçoit la visite d'Azraël, avatar de Satan. Celui-ci lui conte un épisode dans lequel l'ange déchu, pour tromper son ennui, entreprend de décrocher toutes les étoiles du ciel. Dieu décide alors d'intervenir :

Le Créateur sortant, enfin, de sa paix prominante, ordonne à Israfel, le plus beau des Séraphins, d'aller reprendre aux Fils du Limon, les constellations dérobées. Mais, accueilli par des quolibets et des huées, lapidé et honni, l'Envoyé du Très-Haut rapporta à son Maître la moquerie dont il lui fut, partout, répondu :

Que nous importent les sublinités stellaires et comment les perpétuelles ténèbres nous effraieraient-elles ? Ne détenons-nous pas la Joie, *maintenant*, le Bonheur, et la Vertu et la Gloire⁶⁷³ ?

Le récit rappelle le passage du Chant VI où le Créateur – c'est également le terme qu'emploie Isidore Ducasse dans son œuvre – envoie un émissaire, un archange qui a pris l'apparence d'un crabe, afin de raisonner le malfaiteur :

Le Tout-Puissant avait envoyé sur la terre un de ses archanges, afin de sauver l'adolescent d'une mort certaine. [...] Pour ne pas être reconnu, l'archange avait pris la forme d'un crabe tourteau, grand comme une vigogne. Il se tenait sur la pointe d'un écueil, au milieu de la mer, et attendait le favorable moment de la marée, pour opérer sa descente sur le rivage. L'homme aux lèvres de jaspé, caché derrière une sinuosité de la plage, épiait l'animal, un bâton à la main. Qui aurait désiré lire dans la pensée de ces deux êtres ? Le premier ne se cachait pas qu'il avait une mission difficile à accomplir [...]. Le second faisait les réflexions suivantes ; elles trouvèrent un écho, jusque dans la coupole azurée qu'elles souillèrent : « Il a l'air plein d'inexpérience ; je lui réglerai son compte avec promptitude. Il vient sans doute d'en haut, envoyé par celui qui craint tant de venir lui-même ! Nous verrons, à l'œuvre, s'il est aussi impérieux qu'il en a l'air ; ce n'est pas un habitant de l'abricot terrestre ; il trahit son origine séraphique par ses yeux errants et indécis. » Le crabe tourteau, qui, depuis quelque temps, promenait sa vue sur un espace délimité de la côte, aperçut notre héros (celui-ci, alors, se releva de toute la hauteur de sa taille herculéenne), et l'apostropha dans les termes qui vont suivre : « N'essaie pas la lutte et rends-toi. Je suis envoyé par quelqu'un qui est supérieur à nous deux, afin de te charger de chaînes, et mettre les deux membres complices de ta pensée dans l'impossibilité de remuer.⁶⁷⁴ »

La mission de l'archange se soldera elle aussi par un échec, mais Maldoror ne se contente pas de mettre en fuite son adversaire, il le tuera afin de contraindre Dieu à descendre lui-même à sa rencontre. « Spleen satanique », écrit en février 1886, fut publié en avril 1886 dans *La Basoche*. Il est pourtant difficile d'affirmer que ce récit doive son sujet à une lecture de Ducasse.

⁶⁷³ Pièce recueillie dans Arnold Goffin, *Le Fou raisonnable*, Bruxelles, Charles Vos, 1892, p. 26-27.

⁶⁷⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 253-254.

Les poèmes de 1891 retiennent davantage notre attention, d'autant plus que l'on sait que Goffin a alors à l'esprit *Maldoror*. Parue en janvier de cette année-là, « Diablerie » reprend les clichés du satanisme en faisant le portrait d'un poète possédé dont les strophes résonnent d'un son nouveau, inouï et déroutant. Plus intéressant est le poème « Amitié », paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891 également, et qui décline une fois de plus le thème des cruelles amitiés.

Oui, c'était un haut et très vigoureux cerveau, mais quel méprisable cœur ! Un cœur d'enfant, déraisonnable et fol, sur lequel son esprit ne possédait aucun empire, sinon pour le supplicier, lui découvrir les calvaires illimités, l'éblouir de l'infini phrénétique [*sic*] des jalousies et des délires irrémédiables.

Ah ! souvent, lorsqu'il arrivait au rendez-vous, enivré du toujours neuf plaisir de me voir, - quelque bilieux démon m'inspirant, sans doute, - je jouissais, à mon salut négligent, fort correct et avaro, de son instantanée détresse et de la surprise éplorée de ses yeux.

Je l'aimais, certes ; il savait le péril de se montrer vulnérable [...]. Et, sans merci, par des questions blasées, d'ennuyés sourires désappointés, j'envenimais les plaies de son expugnable cœur⁶⁷⁵.

Plus la victime est innocente et pure, plus le sadisme du narrateur se trouve décuplé et fortifié par le plaisir cruel de blesser l'autre. On retrouve chez le poète comme chez Ducasse, la conviction d'être supérieur à l'amant et de le dominer.

Toutes les « Proses lyriques » d'Arnold Goffin ne se retrouvent pas dans le recueil du *Fou raisonnable*. Parue en juin 1887 dans *La Jeune Belgique*, « Vision » décrit une plongée dans la folie. Ce n'est pas la première fois que Goffin met en scène un malade en proie aux hallucinations : c'était déjà le thème des « Visions » parues en janvier 1886 dans *La Basoche* et intégrées au recueil *Impressions et sensations*. Les scènes décrites paraissent cependant fades comparées à celles de *Maldoror*. Suzanne Bernard, reprenant les mots du poète, qualifie les proses de Goffin de « délires de visionnaires », de « phrases entrecoupées qui torturent la langue » et veulent évoquer des « contrées imprécises, limitrophes de la folie⁶⁷⁶ ». Rendant compte du recueil *Impressions et sensations*, Iwan Gilkin décrivit la poésie de Goffin comme « du subjectivisme à outrance⁶⁷⁷ ». En ce sens, Goffin se rapproche de Lautréamont lorsqu'il trouve son inspiration aux confins de la folie et du rêve, mais il est aussi poète symboliste. Albert Giraud dut être quelque peu embarrassé lorsqu'il eut à rendre compte du recueil dans la livraison de juillet-août 1892 de *La Jeune Belgique*. Il avait par le passé critiqué la forme du poème en prose, coupable à ses yeux d'être une forme relâchée de poésie : il l'excusait désormais et la tolérait, en reprenant les propos de Théophile Gautier, pour rapporter le détail rare et circonstancié de la vie moderne⁶⁷⁸. Giraud décrivait le recueil en des termes qui en soulignaient le sadisme :

⁶⁷⁵ Arnold Goffin, « Amitié », *Le Fou raisonnable*, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁷⁶ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 477.

⁶⁷⁷ Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, août 1888, p. 262.

⁶⁷⁸ Albert Giraud, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, juillet-août 1892, p. 314-316. Giraud paraphrase les considérations de Théophile Gautier dans son étude sur Baudelaire et cite cette phrase : « Sans avoir, comme jadis, l'horreur du mot propre et l'amour de la périphrase, le vers français se refuse, par sa structure même, à l'expression de la

Les lecteurs de *La Jeune Belgique* connaissent l'espèce de sensibilité particulière à M. Arnold Goffin, cette sensibilité douloureuse que des refoulements nécessaires changent parfois en une ironie blasphématoire, en une frénésie de faire mal aux autres, ou plutôt de se faire mal dans les autres. Ce sont là des ruses et des sornoiseries de paroles dont la passion est coutumière, et le sarcasme tord la bouche autant qu'un sanglot. [...] Seuls quelques morceaux de douceur et de tendresse font la lumière dans ce livre noir⁶⁷⁹.

Après avoir fait l'éloge de l'analyse psychologique chez Goffin et de la souplesse de sa langue, il terminait en émettant des réserves sur l'usage des mots rares empruntés au jargon symboliste.

Une fois *Le Fou raisonnable* publié, Arnold Goffin se tourna vers la critique littéraire et artistique. Il continua à publier de façon très irrégulière des « Proses lyriques » dans *La Jeune Belgique*, et ce n'est qu'en 1897 qu'il réunit suffisamment de matière pour publier *Le Thyrses*, son troisième recueil du genre au titre renvoyant à un poème en prose de Baudelaire. Cette fois, l'ambiance médiévale rappelle plutôt les poèmes d'Aloysius Bertrand et la littérature gothique. Les descriptions de paysages, souvent fantomatiques, abondent et le style ne s'est dépouillé ni de ses termes rares ni de son symbolisme éthéré et abstrait. Les personnages qui peuplent le recueil sont toujours hantés par l'angoisse de la mort et leur esprit est occupé de pensées morbides. Mais l'influence de *Maldoror* a disparu.

Un passeur et un lecteur partagé : Jules Destrée

Si Jules Destrée ne figure pas dans la liste des membres de *La Jeune Belgique* présents au Café Sésino, il fut en revanche l'un des premiers à qui l'on parla de la découverte de Lautréamont. Dès septembre 1885, il fait état de sa propre expérience de l'œuvre. Le 21, il note dans son journal :

[Iwan Gilkin] est resté quelques jours. Je l'aime décidément beaucoup. C'est un garçon très bon, aimant, très fin et très raffiné et ça a été pour moi grand plaisir de l'avoir pendant un certain temps. Nous avons été voir une verrerie et un laminoir, nous avons discuté Taine : *La Révolution* et *Maldoror* : un étrange bouquin de fou découvert dernièrement à Bruxelles⁶⁸⁰.

Mais, ce n'est que le 7 novembre 1885, toujours dans les pages de son journal, que Destrée ajoute à la liste de ses dernières lectures « les étranges et irritants *Chants de Maldoror*⁶⁸¹ ». L'enthousiasme de Destrée, après lecture, est donc à modérer : si l'œuvre a pu soulever sa curiosité, d'autant plus qu'elle était présentée comme « un étrange bouquin de fou », les excentricités de Ducasse semblent en revanche l'avoir davantage irrité que séduit. Destrée allait vite passer à autre chose et ne reparlerait presque plus jamais de *Maldoror*. Il mentionne cependant l'ouvrage dans un article sur Barbey d'Aurevilly publié en août 1890 dans *La Société nouvelle* :

particularité significative. » Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 72.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 315.

⁶⁸⁰ Jules Destrée, *Journal inédit* conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles sous la cote M.L. 6593/4.

⁶⁸¹ *Ibid.*

Psychologie très adroitement démêlée, application de cette loi signalée par Dostoïevski, ce grand scrutateur d'âmes : « On a d'autant plus de pensées immondes qu'on est supérieur », et qu'est venu confirmer encore, avec une exactitude étonnante, un livre merveilleux et fou, d'un détraqué de génie resté inconnu : *Les Chants de Maldoror*⁶⁸².

Réduit à un bréviaire de la psychologie du mal, *Les Chants de Maldoror* deviennent le parangon de la littérature décadente. Enfin, dans une « Chronique littéraire » de janvier 1892 au sujet du *Thulé des Brumes* d'Adolphe Retté, Destrée écrivit encore :

Au surplus étaient venus Rimbaud, Mallarmé, Laforgue et cet incohérent splendide Maldoror, des contrées du rêve les plus récents et magnifiques suzerains. M. A. Retté est le cousin de tous ces seigneurs⁶⁸³.

On voit que Destrée continue de percevoir l'auteur des *Chants de Maldoror* comme un fou, même s'il reconnaît à son œuvre un caractère sublime. L'expression « incohérent splendide » dit assez bien l'ambiguïté avec laquelle le génie de Ducasse est accueilli dans les milieux belges : si l'on reconnaît le sublime de ses images poétiques – et l'adjectif « splendide » revient en effet assez fréquemment sous la plume des Jeunes Belgique qui écrivent à son sujet –, on est souvent décontenancé par la veine burlesque qui contamine progressivement *Les Chants de Maldoror* et les éloigne peu à peu du lyrisme romantique des premières strophes. Cette ironie affecte l'écriture et le langage et contribue à l'« incorrection » du style maintes fois dénoncée.

Adolphe Retté s'était fait connaître en 1889 avec le succès de son recueil de poèmes symbolistes *Cloches en la nuit*. Ces pièces en vers libres à la syntaxe déstructurée déployaient une atmosphère nocturne et funèbre. Mais le *Thulé des Brumes* dont il est question ici était un étrange roman paru à la fin de l'année 1891. Composé de fragments en prose, il mettait en scène un protagoniste qui recevait la vision d'un royaume lointain situé sur une île légendaire, Thulé. Tout comme dans *Les Chants de Maldoror*, les fragments étaient à la fois des récits autonomes, à l'écriture poétique et très hermétique, et des parties d'un récit plus large avec une certaine continuité. L'univers déployé dans le recueil était caractéristique du symbolisme : le protagoniste fuit une réalité par le rêve et l'évasion, et les visions présentent un folklore médiéval proche des romans gothiques – crapauds, sorcières, pèlerins, prédominance de la nuit, etc. – qui se mêle dans un syncrétisme à des symboles ésotériques issus d'autres cultures. La cohérence de l'ensemble n'était guère le souci principal de l'auteur, et cela ajouté à la syntaxe complexe, au lexique rare et à l'hermétisme des visions, fit grand bruit dans le monde littéraire. À la lecture du roman, il était difficile de dissocier ce qui était rêve et ce qui était réalité. L'auteur prétendait, dès la préface, avoir tiré les scènes décrites de ses expériences avec les drogues. Mais au-delà du scandale, le livre fut acclamé pour son souffle poétique indéniable, son sens du rythme et sa radicalité. Le rapprochement avec Lautréamont était donc assez pertinent :

⁶⁸² Jules Destrée, « Notes et silhouettes. Essai de critique esthétique. Jules Barbey d'Aureville. III », *La Société nouvelle*, août 1890, p. 152.

⁶⁸³ Jules Destrée, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, janvier 1892, p. 87.

comme *Les Chants de Maldoror*, *Thulé des Brumes* posait la question de son interprétation. Certains crièrent au canular, d'autres à la folie de l'auteur et se scandalisaient devant les images macabres, tandis que d'autres encore s'inclinaient devant le génie de l'auteur, poète visionnaire à l'égal de Rimbaud et de Ducasse.

On constate, dans sa chronique, que Destrée inscrit Lautréamont dans la lignée des poètes ou des précurseurs de l'esthétique symboliste. Enfin, perdue cette approximation sur le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur. Les Jeunes Belgique, dont la plupart d'entre eux ont considéré l'œuvre avec négligence, n'ont jamais rectifié l'erreur qui avait été imprimée en octobre 1885 et qui faisait du « vicomte de Lautréamont » l'auteur de « *Maldoror* ». Cités de manière un peu rapide, Isidore Ducasse et même son pseudonyme sont éclipsés par le nom de Maldoror, qui devient cet auteur fou et splendide dont l'œuvre ne semble même pas avoir été lue de près.

Destrée s'était lié d'amitié avec plusieurs écrivains parisiens, parmi lesquels Villiers de L'Isle-Adam, Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans. Avec ce dernier, il entretenait une correspondance qui témoigne de leur estime mutuelle depuis que le Belge avait écrit son admiration à l'auteur d'*À rebours*, en 1884. Ils s'envoyaient régulièrement des livres qui avaient retenu leur attention. C'est tout naturellement que Jules Destrée lui fit parvenir, à la fin de septembre, certainement juste après que Gilkin lui en eut parlé comme d'une œuvre folle mais géniale, un exemplaire de l'édition Rozez des *Chants de Maldoror*. Huysmans lui adressa des remerciements aussitôt sa lecture finie, et dans sa lettre du 27 septembre, il l'incita à écrire une étude sur le sujet⁶⁸⁴. À l'instar de Gilkin, Destrée ne mena jamais à bien ce projet : pas un des premiers Jeunes Belgique n'allait consacrer quelques pages à rendre compte du livre stupéfiant trouvé par Max Waller.

Le rôle de Destrée pose quelques problèmes de chronologie. Quand Gilkin repartit le 21 septembre, le critique d'art ne semblait pas encore avoir lu les *Chants*. La strophe n'avait pas encore été publiée dans *La Jeune Belgique*, et il est fort probable que c'est Gilkin qui porta à sa connaissance le livre dont il se faisait décidément le promoteur. Destrée dut aussitôt en envoyer un exemplaire à Huysmans, qui, lui, s'empressa de le lire et lui répondit dans la semaine. Ce n'est qu'alors que Destrée se plongea dans la lecture, mais elle dut lui sembler laborieuse car il ne l'acheva qu'en novembre. Maurice Saillet rapporte les propos de Georges Rouzet, qui affirmait que Huysmans avait en fait reçu deux exemplaires, l'un de Destrée et l'autre de Giraud. Nous pensons plutôt qu'il s'agit d'une confusion : Valère Gille avait affirmé que c'était Giraud qui avait envoyé le volume, mais la lettre de Huysmans révèle un envoi de Destrée. Nous n'avons aucune trace de l'envoi de Giraud, si ce n'est la parole de Valère Gille qui intervient un demi-siècle plus tard avec de nombreuses inexactitudes. Dans

⁶⁸⁴ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1967, p. 54. Nous reviendrons plus loin sur la réaction de Huysmans.

sa lettre, Huysmans ne mentionne pas avoir déjà reçu le livre ni le connaître, mais cela pourrait être simplement une délicatesse de sa part. Si, en revanche, Giraud avait également envoyé un exemplaire, cela viendrait probablement relativiser la vitesse avec laquelle Huysmans semble avoir lu le livre. Huysmans, en tout cas, a été un lecteur de *Maldoror* plus assidu que Destrée lui-même.

La trilogie noire d'Émile Verhaeren

Avec Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren est certainement le plus célèbre et le plus talentueux des poètes issus de *La Jeune Belgique*. Dès la fin des années 1870, il fréquente à Louvain Van Arenbergh, Gilkin, Giraud et Waller. Il arrive à Bruxelles en 1881 pour faire son stage de fin d'étude chez l'avocat Edmond Picard. Très vite, il fréquente son salon et y rencontre les peintres des XX. C'est par la critique d'art qu'il fait son entrée dans les revues belges, publiant à la fois dans *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* et *La Société nouvelle*. Son premier recueil de poèmes, *Les Flamandes*, paraît en 1883. Comme dans *Les Moines*, qui suit en 1886, Verhaeren trouve d'abord son inspiration dans les paysages gris de sa Flandre natale et dans son catholicisme de jeunesse.

On ne sait pas exactement quand Verhaeren a lu *Les Chants de Maldoror*. Son écriture évolue beaucoup à partir de 1886 sans que l'on doive nécessairement y voir l'influence de Lautréamont. C'est une année importante pour le poète, qui rompt avec *La Jeune Belgique* pour rejoindre le camp de *L'Art moderne* au nom du progrès social et celui de *La Wallonie* au nom d'une esthétique de plus en plus symboliste. Ainsi, à propos des *Moines*, Albert Giraud pourra écrire dix ans plus tard : « C'est un congrès international de fautes de français, de vers boiteux, de tournures baroques, d'images fausses, de métaphores incompréhensibles... On dirait des mots qui courent dans des sacs⁶⁸⁵. » Verhaeren rejoint les rangs des « macaques flamboyants », des briseurs d'alexandrins, mais il emporte avec lui sa connaissance de *Maldoror*. Commence alors une nouvelle période de son œuvre poétique que la critique a souvent qualifiée de « trilogie noire ». Cette période, qui durera jusqu'en 1892, correspond à une crise grave dans la vie du poète. Son œuvre est marquée par le spleen et par un pessimisme profond. S'il reste encore des traces de sa première inspiration, les scènes flamandes qu'il décrit sont désormais plus noires et plus douloureuses. Émile Verhaeren souffre d'une grave dépression. Il a perdu la foi et son art est la seule chose à laquelle il se raccroche. Dans ce monde où Dieu est désormais absent, quand il ne fait pas l'objet de blasphèmes, Verhaeren tire de sa souffrance des tableaux désolés à la beauté remarquable. Le suicide le hante, et il y songera beaucoup après la publication des *Flambeaux noirs* en 1891. C'est finalement l'amour qui le tirera de ses pensées sombres, puis l'engagement politique, qui lui redonnera foi en l'humanité. Il est singulier que la

⁶⁸⁵ Albert Giraud, « Les Moines », *La Jeune Belgique*, juillet 1886, p. 308.

composition de cette « trilogie noire » coïncide avec les expérimentations formelles de Verhaeren, qui, avant d'adopter définitivement le vers libre, s'essaie au poème en prose. Or, les premiers de ces textes apparaissent en 1887, au moment où Verhaeren s'exprime au sujet de Lautréamont.

Verhaeren possédait un exemplaire des *Chants de Maldoror*, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles⁶⁸⁶. Le livre a été soigneusement relié ; il s'agit de l'édition de 1874. Ce n'est que le 30 janvier 1887 que le poète laisse un indice de sa lecture. Dans *L'Art moderne*, alors qu'il rend compte du *Désespéré* de Léon Bloy, ouvrage qui, nous le verrons, mentionne explicitement le livre de Ducasse, Verhaeren termine par cette comparaison : « À certain relais du récit, Marchenoir parle de *Maldoror*. Les deux écrits, le sien et celui de Lautréamont, ont tel air de parenté. Ils sont tous les deux énergumènes et grands, éclatants et désorbités. Oh! les belles comètes errantes vers l'inconnu, tragiques⁶⁸⁷! » *Maldoror* est perçu comme un mélange de génie sublime et de folie. Cette vision a été radicalisée par les propos que Bloy tient dans son ouvrage, sur lequel s'appuie Verhaeren.

Le « Mendiant ingrat » avait découvert *Les Chants de Maldoror* par l'intermédiaire des Jeunes Belgique. Il semble qu'il ait en fait reçu deux exemplaires, et il y a eu plusieurs confusions à ce sujet. Valère Gille rapporte que Max Waller lui en avait envoyé un dès septembre 1885. Mais vers le début de l'année 1887, Émile Verhaeren lui en fit parvenir un second par l'intermédiaire de son cousin Émile Van Mons. Émile Van Balberghe s'est intéressé à cette question et souligne les ambiguïtés chronologiques qu'elle fait apparaître⁶⁸⁸. Une carte non datée de Verhaeren à Bloy a été mise au jour par Georges Rouzet. On peut y lire : « Voici *Maldoror* que M. Émile Van Maus [*sic*] vous envoie. En plus d'un exemplaire du *Désespéré* qu'il vous prie d'orner d'une dédicace en souvenir de la soirée passée⁶⁸⁹. » Le roman de Bloy n'avait paru qu'en décembre 1886, ce qui situe l'envoi de cette carte au plus tôt en janvier 1887, peut-être au mois de mai alors que Verhaeren était à Paris. Or, puisque *Le Désespéré* évoque *Les Chants de Maldoror*, cela signifie que Bloy en possédait sûrement un exemplaire, probablement celui que Max Waller lui avait envoyé. En 1895, lorsqu'il décidera de se séparer de son volume, Bloy ne fera pas état d'un deuxième exemplaire. Émile Van Balberghe émet l'hypothèse que la carte de Verhaeren puisse être bien plus tardive et qu'il pourrait s'agir d'une édition Genonceaux de 1890 ; à moins que Bloy n'ait jamais disposé de sa propre édition des *Chants* avant l'envoi de Verhaeren, empruntant au besoin celle de son ami Huysmans. Quoi qu'il en soit, l'amitié entre Bloy et Verhaeren, qui était née en novembre 1884 lorsque le poète belge avait publié un compte

⁶⁸⁶ Sous la cote FS XVI 719.

⁶⁸⁷ Émile Verhaeren, « Léon Bloy. *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 30 janvier 1887, p. 33-35.

⁶⁸⁸ Émile Van Balberghe, « Mais qui donc a envoyé *Les Chants de Maldoror* à Léon Bloy ? », *Cahiers du Cédic* n°1, décembre 1999, p. 12-20 ; et « Rozez, Wittmann, Waller, Bloy, Verhaeren et les autres : de la cave au cabanon », *La littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, Paris, Du Lérot, 2005, p. 244.

⁶⁸⁹ Georges Rouzet, *op. cit.*, p. 19.

rendu élogieux des *Propos d'un entrepreneur de démolitions*⁶⁹⁰, allait se relâcher dans la décennie suivante sans toutefois jamais s'éteindre. Bloy continuera à faire parvenir chacun de ses livres dédicacés à Verhaeren jusqu'en 1902.

Au sujet de la trilogie noire de Verhaeren, Robert Frickx écrit :

En ce qui concerne Verhaeren, encore qu'il soit impossible d'établir avec certitude si l'inspiration des *Soirs*, des *Débâcles* et des *Flambeaux noirs* doit quelque chose à l'univers paranoïaque des *Chants*[.] on ne peut manquer, toutefois, d'être frappé par les analogies de thèmes et surtout d'atmosphère ou de sentiment⁶⁹¹.

Il convient de regarder de plus près ces trois recueils qui constituent la période la plus sombre de la poésie de Verhaeren, au moment où le poète avait la lecture des *Chants de Maldoror* encore suffisamment à l'esprit pour y faire référence dans un article critique. Premier recueil de la trilogie, *Les Soirs*, parus en 1887, mettent en place dès les premiers poèmes une atmosphère nocturne inquiétante et oppressante. Le promeneur solitaire, qui arpente ces campagnes mornes et silencieuses battues par un froid glacial, est encerclé par les ombres et saisi d'un sentiment de tristesse. S'il reste encore dans ces descriptions de paysages flamands des traces des débuts naturalistes de Verhaeren, le ton lugubre et l'omniprésence du silence et de la nuit les rapprochent davantage des thèmes symbolistes développés, par exemple, par Maurice Maeterlinck. On ne trouve, dans ces peintures en nuances de gris, nulle trace de la sauvagerie de Lautréamont. Dieu, quand il apparaît dans le recueil, c'est-à-dire rarement, est absent, silencieux et glacial⁶⁹².

Une image semble cependant hanter le poète à l'évocation de ces campagnes éteintes : celle des chiens hurlant à la lune. Avant d'être repris par Isidore Ducasse dans la strophe 8 du Chant premier, ce motif trouve son origine dans un poème de Leconte de Lisle, « Les Hurlleurs ». Or, le silence des campagnes de Verhaeren n'est brisé que par des hurlements effrayants. Ainsi, « Fleur fatale » évoque les « lointains échos mordus de tintamarres / Et d'abolements, là-bas, et pleins de chiens vermeils⁶⁹³ ». Ce poème est un éloge de la folie, comparée à une fleur qui croît dans les cerveaux. Plus loin dans le recueil, « Les Vieux Chênes » évoque encore

⁶⁹⁰ Sur les rapports entre Verhaeren et Bloy, on pourra se reporter à la plaquette d'Émile Van Balberghe, « *Voici quelqu'un* » : *Émile Verhaeren, critique de Léon Bloy*, Bruxelles, Les Libraires momentanément réunis, 1997, 97 p.

⁶⁹¹ Robert Frickx, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁹² Émile Verhaeren, « Le Gel », *Les Soirs*, dans Émile Verhaeren, *Poèmes*, recueil réunissant la trilogie noire, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 38.

⁶⁹³ Id., « Fleur fatale », *op. cit.*, p. 43.

[...] le râlement brusque et terrible, si loin
Que les bêtes des grand'routes hurlent de haine

Et se couchent, là-bas, dans les sillons, de peur.
Puis un apaisement sinistre et despotique,
– Une attente de glaive et d'ombre et de fureur, –
Et tout à coup la rage énorme et frénétique,

Tout l'infini qui grince et se brise et se tord
Et se déchire et vole en lambeaux de colère,
À travers la campagne, et beugle au loin la mort
De l'un à l'autre point de l'espace solaire.⁶⁹⁴

Le poème suivant, « Le Cri », peint une campagne morne soudainement déchirée par un cri strident⁶⁹⁵. Dans « Ressouvenir », ce sont cette fois les morts que l'on entend hurler⁶⁹⁶. On peut remarquer que dans la strophe des *Chants de Maldoror* publiée dans *La Jeune Belgique*, on trouve une phrase qui fait office de refrain, répétée plusieurs fois comme un leitmotiv qui a pu nourrir également l'imagination de Verhaeren : « J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante⁶⁹⁷. » La nature de ces cris est établie par le père de la famille, qui explique à son fils :

Voilà des cris que l'on entend quelquefois, dans le silence des nuits sans étoiles. Quoique nous entendions ces cris, néanmoins, celui qui les pousse n'est pas près d'ici ; car, on peut entendre ces gémissements à trois lieues de distance, transportés par le vent d'une cité à une autre⁶⁹⁸.

Ces cris qui déchirent la campagne plongée dans l'obscurité nocturne sont d'origine humaine. Mais chez Verhaeren, le cri est le plus souvent celui des chiens : le motif reparaît, vers la fin du recueil, dans « Infiniment » : « Les chiens du désespoir, les chiens du vent d'automne / Mordent de leurs abois les échos noirs des soirs⁶⁹⁹. » Dans ces mornes immensités, le poète, abandonné à sa douleur, exprime son angoisse sous la forme du blasphème. « Insatiablement » est à ce titre la pièce la plus blasphématoire du recueil : l'écrivain, ivre de désespoir, ricane et outrage le Créateur tout en recherchant sa propre souffrance avec sadisme et cruauté⁷⁰⁰.

Dans *La Jeune Belgique* de mars-avril 1888, Iwan Gilkin déplora que la versification du transfuge, passé à *L'Art moderne*, soit « un peu lâchée ». « Mais, s'empressa-t-il d'ajouter avec ironie, il se peut que nous soyons *parnassien* à l'excès⁷⁰¹. » Il loua en revanche les images « énergiques jusqu'à la violence, parfois jusqu'au sublime ». Verhaeren s'était déjà attelé à la composition de son recueil suivant, *Les Débâcles*, qui parut à la fin de 1888 avec le sous-titre *Déformation morale*. L'influence de la philosophie pessimiste était cette fois plus explicite, et Verhaeren exploitait tous les

⁶⁹⁴ Id., « Les Vieux Chênes », *op. cit.*, p. 60-61.

⁶⁹⁵ Id., « Le Cri », *op. cit.*, p. 63-64.

⁶⁹⁶ Id., « Ressouvenir », *op. cit.* Voir notamment le dernier vers : « O mon âme des soirs, entends les morts hurler aux morts ! » p. 36.

⁶⁹⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹⁹ Émile Verhaeren, « Infiniment », *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰⁰ Id., « Insatiablement », *op. cit.*, p. 39-40.

⁷⁰¹ Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, mars-avril 1888, p. 129.

thèmes décadents. Dans le poème baudelairien « Éperdument », le plaisir s'entremêle à un sentiment d'horreur métaphysique⁷⁰². Masochiste, le poète devient parfois sadique. Dans « Là-bas », il se rêve en idole païenne, bestiale et cruelle. Dans « Le Meurtre », il rêve encore de trancher la gorge d'un innocent pour ensuite le consoler, comme Maldoror à la sixième strophe du Chant I :

Et vivement, avec des pleurs et de l'effroi,
Avec des mains repentantes et caressantes
Pour apaiser ce mort soudain et qui sera
Le fantôme des nuits lourdes et malfaisantes⁷⁰³.

De la même manière que le personnage de Lautréamont, Verhaeren dans ce poème justifie le meurtre comme un défi lancé à la toute-puissance de Dieu, dont on prouve les limites et l'injustice. Enfin, le poème « Heure d'hiver » revient sur le thème récurrent qui hantait *Les Soirs*, décrivant des « molosses d'hiver » qui « hurlent à la mort » et « s'enfui[ent], avec des pleurs, vers le néant » :

Et toi, mon cœur piteux, caduque et vieillissant,
Et toi, mon incurable et nocturne blessure,
Tu sens aussi ces chiens rués, à travers toi.
Oh cet interminable et novembrab aboi
Des chiens, des mauvais chiens, hurleurs au clair de lune,
Comme ils geignent ton deuil et combien longuement
Raillent leurs cris, leurs cris de hargne et de rancune,
Tes naufrages d'espoir vers le renoncement⁷⁰⁴.

Même si l'on trouve le terme « hurleurs » qui renvoie au poème de Leconte de Lisle, les images noires de cette réécriture, l'évocation du sang, du pus, de la lèpre et de la pourriture, ou encore le caractère mauvais de ces chiens rappellent davantage les excès violents de Lautréamont.

Le dernier volume de la trilogie, *Les Flambeaux noirs*, parut en 1890. Dès le poème « La Dame en noir », on trouvait, une nouvelle fois, l'image des « chiens du noir espoir » aboyant longuement à la lune⁷⁰⁵. Mais, pour la première fois dans la poésie de Verhaeren, on voit surgir un bestiaire de créatures rares – « Les Villes », et surtout « Le Roc » où l'homme se tient face à la mer, qui abrite en son sein crapauds, reptiles et oiseaux marins. Succédant au poème « Les Dieux », portrait d'une divinité haineuse et malfaisante, « avec du rouge en feu dans ses mâchoires⁷⁰⁶ », « Les Nombres », poème initiatique et ésotérique, est un éloge des mathématiques dont Verhaeren loue la froide et parfaite éternité :

[Les Nombres] me fixent, avec les yeux de leurs problèmes ;
Ils sont, pour éternellement rester : les mêmes.
Primordiaux et définis,
Ils tiennent le monde entre leurs infinis ;

⁷⁰² Émile Verhaeren, « Éperdument », *Les Débâcles*, dans Émile Verhaeren, *Poèmes*, recueil réunissant la trilogie noire, Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 88.

⁷⁰³ Id., « Le Meurtre », *op. cit.*, p. 127.

⁷⁰⁴ Émile Verhaeren, « Heure d'hiver », *op. cit.*, p. 83-84.

⁷⁰⁵ Id., « La Dame en noir », *Les Flambeaux noirs*, dans Émile Verhaeren, *Poèmes*, recueil réunissant la trilogie noire, Paris, Mercure de France, 1896, p. 159.

⁷⁰⁶ Id., « Les Dieux », *op. cit.*, p. 184.

Ils expliquent le fond et l'essence des choses,
Puisqu'à travers les temps, planent leurs causes⁷⁰⁷.

De même Maldoror, dans la strophe II, 10, célébrait-il, sous une forme différente, la beauté surhumaine des mathématiques⁷⁰⁸.

Entre 1886 et 1895, Émile Verhaeren publia une quarantaine de poèmes en prose, principalement dans les pages de *La Société nouvelle* et de *La Wallonie*. La plupart – mais pas tous – ont été réunis dans le volume *Impressions. Première Série*, paru en 1926 au Mercure de France⁷⁰⁹. Au sujet de cette incursion dans un genre qu'il délaissera rapidement, Suzanne Bernard note que « la prose a été pour lui comme une matière ductile à tordre en tous sens pour la plier à la démarche tortueuse de sa pensée, et, aussi, le mode d'expression le plus favorable au jaillissement lyrique d'une sorte de confession délirante, bouillonnante d'idées et d'images⁷¹⁰ ». Si un climat de folie, d'angoisse et de paranoïa marque certains de ces poèmes, il convient avant tout de rappeler que ceux-ci ont été écrits au cours de la crise nerveuse d'où fut tirée la part la plus morbide de sa production poétique. Pourtant, Verhaeren a surtout été influencé par le pessimisme de Schopenhauer et par le spleen de Baudelaire. Comme l'a montré Christian Berg, certains poèmes en prose de Verhaeren ne sont que des variations sur des thèmes empruntés à Baudelaire ou à Mallarmé⁷¹¹. Si ces pièces ne sont souvent guère originales, elles permettent au poète d'expérimenter la forme et de chercher une expression qui, libérée de toute contrainte formelle, s'adapte plus parfaitement à la pensée. Avec plus d'habileté qu'Arnold Goffin, il disloque la syntaxe et tord la langue pour tenter, comme l'avait enseigné Mallarmé, de trouver la musique vibratoire qui fera résonner le mot et l'image. Verhaeren délaissera ensuite la versification traditionnelle pour adopter le vers libre.

Parmi les thèmes récurrents de cette production, une large place est accordée à la maladie ainsi qu'à la folie, comme dans le poème intitulé « Maison de fous ». Le poète scrute les mouvements de son âme avec une froideur méticuleuse pour en exhiber les failles. Replié sur lui-même dans l'espace clos de sa chambre, il tourne le dos au monde et retranscrit les tourments de son être à l'agonie. Quelques rares poèmes ont, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bertrand, des accents lautréamontiens⁷¹². On y trouve en effet, outre l'habituelle expression du spleen, des images plus torturées de corps suppliciés et un rapport conflictuel au monde, presque schizophrénique, qui rompt définitivement avec l'ancien désir de communion des romantiques avec la nature. Parmi ces poèmes,

⁷⁰⁷ Id., « Les Nombres », *op. cit.*, p. 188.

⁷⁰⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 89-90.

⁷⁰⁹ Émile Verhaeren, *Impressions. Première série*, Paris, Mercure de France, 1926, 253 p.

⁷¹⁰ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 479.

⁷¹¹ Christian Berg, « Lecture », dans Émile Verhaeren, *Les Villages illusoirs*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 183 : « Pour soi » est une variation de « À une heure du matin » du *Spleen de Paris* ; « Un mot » reprend des éléments de « La pénultième est morte » de Mallarmé ; la pièce « L'Aquarium » emprunte également un thème cher à Mallarmé.

⁷¹² Jean-Pierre Bertrand, « La Prose de la modernité : les *Poèmes en prose* de Verhaeren », dans *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité. 1880-1914*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 73.

« Tout seul », précédemment publié en 1887 dans *La Société nouvelle*, est hanté par la figure du Christ ou de Saint Sébastien :

Nœuds tordus comme un supplice, flèches dardées comme des peines, croix larges comme des souffrances, tenailles titanisées comme des angoisses, clous parmi le sang, épines dans le crâne, oh ! la passion totale, en ma chair et mon âme, et surtout ni Dieu, ni ciel, ni rien – rien ! si ce n'est qu'une plaine vide, avec ses mares mirantes pour refléter les épines et les clous et les tenailles et les croix et les flèches et moi-même, tout seul, infiniment, là-bas !

*

Il y aura des oiseaux qui boiront ma torture et des becs et des griffes et des ailes criantes et grinçantes, et des lunes qui verdtront mon agonie et des étoiles hostiles et fixes, et des feux nocturnes dans la bruyère, des feux ! et peut-être de grands bergers rêveurs, pierres de vieillesse et de solitude, fous immobiles, hallucinés d'astres et qui me regarderont finir sans un cri, sans un geste, sans une larme, au fond de la plaine vide, avec ses mares mirantes pour refléter les épines et les clous et les tenailles et les croix et les flèches et moi-même, tout seul, infiniment, là-bas.

A toi, vieil hibou de la mort, perché sur ta colonne de fer, les pattes serrées, les yeux mi-clos, nocturnement, à toi⁷¹³ !

Le poème, en deux parties symétriques, procède par des effets d'accumulation renforcés par la polysyndète et la reprise, dans le deuxième paragraphe, des mots du premier. Le poète se dissèque, morcelé par son regard et réduit à des portions de corps torturées et agacées par les supplices du martyr. Malgré la présence du hibou, animal cher au bestiaire de Lautréamont, et la multiplication d'images sadomasochistes, on ne peut conclure à une influence de Lautréamont dans ces lignes, d'autant que la figure christique est totalement absente des *Chants de Maldoror*. Tout au plus peut-on souligner, avec Jean-Pierre Bertrand, un ton et des « accents lautréamontiens » : ces textes se nourrissent des goûts de l'époque pour le morbide, le bizarre, les délices de la cruauté. L'esprit torturé dont témoignent les poèmes de Verhaeren est-il autant à mettre sur le compte d'une véritable crise que d'une mode décadente avec ses topoï.

Avec *Les Bords de la route*, parus en 1890, Verhaeren mit un terme à l'inspiration morbide de sa trilogie noire pour entamer une évolution qui le mènera peu à peu vers l'apologie de la modernité et du socialisme. Si l'on retrouve encore dans la section des « Décors tristes » les mornes campagnes de la Flandre natale, il s'agit davantage de descriptions naturalistes de paysages enneigés sans rapport avec la noirceur maldororienne. Verhaeren emploie encore cependant des images macabres et l'inspiration décadente n'est jamais loin, comme dans le poème « Au carrefour de la mort » où le poète célèbre une morte qu'il a aimée⁷¹⁴. « Comme tous les soirs » décrit les coassements d'un crapaud dans la nuit noire et silencieuse. De cette image banale, Verhaeren tire une analogie avec sa tristesse et son ennui et fait du batracien, comme Tristan Corbière avant lui, un double du poète. Le crapaud est alors qualifié de « vieux crapaud de la nuit glauque », puis de « vieux crapaud de mes sanglots », syntagmes construits sur le modèle des associations courantes dans *Les Chants de*

⁷¹³ Émile Verhaeren, « Tout seul », *Impressions. Première série, op. cit.*, p. 89-90.

⁷¹⁴ Id., « Au carrefour de la mort », *Les Bords de la route*, dans Émile Verhaeren, *Les Flamandes. Les Bords de la route suivis de Poèmes inédits*, Bruxelles, Aux Éditions du Nord, 1927, p. 114.

Maldoror d'un substantif concret avec un complément du nom abstrait, souvent relatif aux sentiments. Ces périphrases insolites se multiplient dans l'œuvre de Ducasse : le « canard du doute aux lèvres de vermouth⁷¹⁵ », les « marcassins de l'humanité⁷¹⁶ », les « kanguroos implacables du rire⁷¹⁷ », etc. Si l'emploi d'un nom d'animal permet de rendre l'image plus visuelle, le sens reste toutefois hermétique. Ces constructions ont pour but de produire un effet de surprise et de déconcerter le lecteur ; elles ont servi à Robert Faurisson pour illustrer sa thèse d'un Ducasse fumiste. Pourtant, aussi peu orthodoxes que puissent sembler ces expressions hallucinées et obscures, parfois aberrantes ou incompréhensibles, elles contribuent à renouveler la perception du réel du lecteur, et en ce sens, elles ont bien une fonction poétique évidente qui dépasse la simple fumisterie. On comprend qu'à l'époque des analogies symbolistes, elles aient pu trouver un terreau favorable dans l'imaginaire des poètes qui avaient lu Lautréamont. Si l'œuvre de Ducasse a pu paraître barbare, ce n'est pas tant pour son style incorrect, même si celui-ci a été un reproche fréquent, que pour l'usage novateur qu'il fait de l'image poétique. Son manque de clarté et de limpidité, qui en fait le contraire d'une œuvre classique, est à rapprocher des reproches qui ont été faits à la poésie symboliste en son temps. Verhaeren lui aussi, allait se voir accusé par Albert Giraud de parler le « macaque flamboyant ».

Il est néanmoins délicat de conclure à un hypotexte lautréamontien derrière les poèmes des *Bords de la route*. De fait, même si le crapaud est un animal important du bestiaire de Lautréamont – il apparaît à la fin du Chant Premier pour tenter de raisonner Maldoror –, le poème « Comme tous les soirs » n'a rien de la délirante imagination d'Isidore Ducasse. Il serait plus raisonnable de conclure que l'influence de Lautréamont sur *Les Bords de la route* est nulle, mais ce ne fut pourtant pas l'avis de Maeterlinck, qui écrivit ces mots à Verhaeren pour le féliciter :

J'ai reçu votre volume *Au bord de la route* [*sic*] et, du fond du cœur, vous remercie de l'envoi. Il y a là-dedans des choses absolument précieuses, et qui, très curieusement, m'ont confirmé, en prose, ce poète de la race erratique qui me requiert entre toutes, et à laquelle appartiennent, si divers, Rimbaud [*sic*], Maldoror, Walt Whitman. Puis cette étrange philosophie qui va chercher la sagesse au fond de la maladie volontaire et s'y complait. J'ai là-dessus les mêmes idées que vous, et je crois que les maladies, le sommeil et la mort, sont des fêtes profondes, mystérieuses et incomprises de la chair. Je crois qu'il y a beaucoup à chercher de ce côté que vous avez exploré le premier et que l'hôpital est peut-être le temple d'Isis⁷¹⁸.

Nous reviendrons plus loin sur la lecture que Maurice Maeterlinck fit des *Chants de Maldoror*, mais il est intéressant de noter que ce qu'il retient de ce recueil, ce sont les traces de décadence qui persistent et qui rapprochent Verhaeren des *Chants de Maldoror*.

⁷¹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 289.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁷¹⁸ Maurice Maeterlinck, lettre datée du 19 août 1890 insérée dans un exemplaire de *La Princesse Maleine* de la bibliothèque de Verhaeren, conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles sous la cote FS XVI 719. Citée par Frans de Haes dans « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *France - Belgique (1848-1914). Affinités – ambiguïtés*, *op. cit.*, p. 286.

Verhaeren vainquit son pessimisme et son œuvre poétique prit une teinte plus lumineuse, mais aussi plus politique. Sa conversion au socialisme et son engagement pour la cause ouvrière se ressentent de plus en plus dans les recueils qui suivent. Progressivement, le poète délaisse les représentations de sa Flandre rurale, encore présentes dans *Les Campagnes hallucinées*, pour se rapprocher des foules – *Les Villages illusoires* puis *Les Villes tentaculaires*. Il devient alors le chantre d'une Belgique moderne en pleine évolution industrielle. Dans « La Ville », premier poème des *Campagnes hallucinées*, il célèbre « la ville tentaculaire, / La pieuvre ardente et l'ossuaire⁷¹⁹. » À travers la métaphore d'une pieuvre, la ville se déploie et chasse les campagnes désertes et mornes qui l'inspiraient jusqu'ici. En 1895, Verhaeren reçut de Stéphane Richelle, à qui il avait envoyé ses *Villages illusoires*, une lettre de remerciement. Celui-ci reconnaissait encore dans le recueil des similitudes avec *Les Chants de Maldoror* :

Certains de vos poèmes, particulièrement, comme ceux du « Meunier » et des « Pêcheurs », traînent après eux comme un relent de pourritures et de désolation terrible qui vous laissent une impression pareille à telles pages des plus empoignantes du comte de Lautréamont. Et cependant, les angoisses n'y halètent pas, comme chez ce dernier, d'une façon irrémédiablement continue, au milieu d'irrévocables ténèbres⁷²⁰.

L'influence maldororienne était cependant en train de s'estomper. *Les Campagnes hallucinées*, comme l'indique le titre, faisaient encore parfois jaillir des visions étonnantes et inquiétantes. Les campagnes décrites sont placées sous le signe de la peur et de l'inquiétude, et la superstition rurale contribue à la dimension fantastique des poèmes. Dans « Le Donneur de mauvais conseils », il est question d'un voyageur qui va de village en village, annonciateur de mauvais présages. Les rôdeurs et les fous errants, souvent étrangers, sont toujours la source de mauvaises rencontres. Si le thème n'est pas neuf et trouve probablement sa source dans les croyances et les légendes locales, on peut également rappeler que Maldoror est lui-même l'un de ces voyageurs qui arpentent la campagne et les villes, semant le malheur et faisant figure de mauvais présage, comme on peut le lire dans la strophe publiée dans *La Jeune Belgique* : « Il va de contrée en contrée, abhorré de partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur⁷²¹. » Assimilé tantôt à un vampire, tantôt à un mauvais esprit, Maldoror est aussi le juif errant, lui-même associé au diable dans la superstition populaire. Dans le poème du même nom, « Le Pêché » est matérialisé sous la forme d'une araignée⁷²². À la fin du Chant V, c'est la culpabilité qui apparaît toutes les nuits à Maldoror sous cette forme. Enfin, « Le Fléau » et la cinquième « Chanson de fou » du recueil décrivent un autre spectacle de mauvais augure, celui des

⁷¹⁹ Émile Verhaeren, *Les Campagnes Hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893, p. 8.

⁷²⁰ Stéphane Richelle, lettre à Émile Verhaeren, non datée, conservée aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote FS16 00145/0004.

⁷²¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 42.

⁷²² Émile Verhaeren, « Le Pêché », *Les Campagnes hallucinées*, *op. cit.*, p. 44.

processions funéraires qui sillonnent la campagne. On en trouve une au Chant V, mais il n'est pas nécessaire d'aller chercher une source intertextuelle pour une scène que Verhaeren aurait pu voir aisément de lui-même. Le poète abandonne progressivement la veine macabre pour célébrer, avec un enthousiasme retrouvé, l'humanité et le progrès. *Maldoror* est bien loin désormais.

Lautréamont chez les autres Jeunes Belgique

Les Jeunes Belgique réagirent de manière fort différente à la découverte de Lautréamont. Si les œuvres d'Iwan Gilkin ou de Verhaeren peuvent présenter des thèmes communs avec ceux des *Chants de Maldoror*, d'autres écrivains se montrèrent totalement imperméables, souvent parce que leur œuvre et leurs préoccupations étaient très éloignées des poèmes en prose sataniques d'Isidore Ducasse. Max Waller ne fut pas le seul à accueillir cette œuvre avec sarcasme ou scepticisme. Ainsi, le romancier Georges Eekhoud confia en 1925, dans *Le Disque vert* :

Je serais très embarrassé s'il me fallait vous parler en suffisante connaissance de cause de Lautréamont et de son *Maldoror* aussi mirifique qu'énigmatique. D'ailleurs tout me semble avoir été dit sur ce phénomène ou sur ce monstre qui passionna les régions littéraires d'il y a à peu près un demi-siècle (Notez que je l'appelle monstre dans le sens le moins péjoratif de ce mot). Pour ma part, je ne le lus jamais avec assez de sympathie ou de curiosité. Il ne m'emballa ni ne me troubla. Le pessimisme exaspéré d'un Jonathan Swift me requiert bien autrement. De *Maldoror* les quelques pages que je connais m'intéressent exclusivement pour leur luxuriance verbale, par la truculence des images, par une incontestable virtuosité. Nous trouvons-nous en présence d'un fou, comme l'affirmait Léon Bloy ? Je n'en crois rien et il me paraît même assez plaisant de voir un énergi-gumène mystique tenter de ravalier un autre paroxyste du verbe. Lautréamont n'aurait-il pas plutôt simulé la folie ! N'y avait-il point là une gageure, une manière de mystification ! Le passage que *La Jeune Belgique* détacha autrefois de l'œuvre d'Isidore Ducasse révèle beaucoup d'habileté de talent, de raison ; je dirais presque de roublardise. Il s'agit d'une agréable paraphrase ou plutôt d'une nouvelle version de la légende que Goethe utilisa pour son *Roi des Aulnes*. Le morceau est on ne peut plus logiquement construit et ordonné⁷²³.

En qualifiant l'ouvrage de « monstre », Eekhoud reprend les propos de Léon Bloy. Certes, il rejette la thèse de la folie, mais il ne faut pas oublier que cette opinion est exprimée bien plus tardivement, en 1925, dans un contexte tout autre. Depuis huit ans, les surréalistes ont entrepris de réhabiliter l'auteur en montrant qu'il n'avait pas été compris et qu'il avait été un peu trop hâtivement taxé de folie. L'essentiel des textes réunis dans ce numéro d'hommage viennent contester la démente de Ducasse pour faire valoir son génie singulier. Il n'est pas certain qu'Eekhoud aurait eu, en 1887, une opinion aussi différente de celle de ses camarades.

L'embarras qu'il manifeste au début de son texte et la méconnaissance qu'il avoue révèlent que ce jugement est une manière polie de ne pas se prononcer plutôt que l'expression d'une réelle sympathie pour l'œuvre. Eekhoud préfère en effet vanter l'originalité des images, la truculence

⁷²³ Georges Eekhoud, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 94. Le texte n'a pas été repris par Jean-Luc Steinmetz dans les extraits proposés dans son édition.

verbale, la virtuosité qu'il reconnaît, mais qui ne le trouble pas. Ce texte sera la seule fois où il s'exprimera publiquement sur l'œuvre d'Isidore Ducasse. Il semble n'y avoir prêté qu'un intérêt distant, mais il connaît néanmoins assez bien l'histoire de l'œuvre : il peut répondre à Léon Bloy, mentionner les articles de Gourmont et revenir sur la strophe que *La Jeune Belgique* avait publiée pour en faire un commentaire assez juste. La réécriture du *Roi des Aulnes* qui s'opère dans la strophe publiée n'avait pas été signalée auparavant, même si les Jeunes Belgique en avaient peut-être parlé entre eux. On peut penser qu'ils avaient apprécié ce jeu intertextuel et que c'est une des raisons pour lesquelles ils avaient choisi cette strophe en particulier. Eekhoud, rappelons-le, avait été au premier rang au moment de la découverte. En août 1885, il figurait parmi les cinq ou six Jeunes Belgique réunis au Café Sésino. Valère Gille rapporte également qu'il figure parmi ceux que Gilkin entraîna, le lendemain, à la librairie Rozez pour acheter d'autres exemplaires.

Parmi les deux autres noms cités dans le souvenir de Gilkin rapporté par Valère Gille, Henri Maubel est le seul qui, à notre connaissance, n'y fit pas la moindre allusion. En revanche, Francis Nautet, que Valère Gille ne cite pas mais qui figure dans la version des faits rapportée par Gérard Bauër, évoque Lautréamont dans le tome II de son *Histoire des lettres belges d'expression française* au sujet de l'éclectisme de Camille Lemonnier :

Aujourd'hui vous le voyez communiant avec les Goncourt, demain avec M. Jules Barbey d'Aureville, une autre fois avec M. Émile Zola, et, en ces derniers temps, ainsi que témoignent certaines nouvelles de *Dames de volupté* ou encore certains signes révélés par une de ses meilleurs chroniques parisiennes récentes : *L'Amour vainqueur de la mort*, communiant avec le mystérieux auteur des *Chants de Maldoror*, le comte de Lautréamont. Influences éphémères, empreintes molles. Le voyageur, chaque fois qu'il change de chemin, secoue la poussière de ses bottes qui sont bien à lui et s'engage sur une nouvelle route en reprenant à chaque pas sa cadence et ses façons personnelles⁷²⁴.

Après la publication de la strophe dans la revue, c'est toute *La Jeune Belgique* qui connaît et pratique Lautréamont. En février 1890, Jacques Arnoux, rendant compte du Salon des XX dans sa « Chronique artistique », écrit ainsi au détour de sa conversation :

James Ensor est un des coloristes les plus parfaits des XX, il a des tons extraordinaires d'un Goya soudainement éclairé d'un midi incendié, des couleurs à scandales, comme ses sujets. Il fait penser à cette lignée terrible et maudite : Maldoror, Rimbaud. Scrutez ces œuvres et vous y trouverez rendu le grotesque carnaval de la Vie, soudainement apparu à ceux qui en cherchèrent le but⁷²⁵.

Associer la peinture d'Ensor et l'œuvre de Lautréamont ne va pas nécessairement de soi, mais il est vrai que *Les Chants de Maldoror* portent un regard cynique sur une humanité dont la lâcheté est sévèrement mise au jour. Maldoror en a très vite fait le procès, mais il condamne également l'ensemble de la Création et le Créateur lui-même. La vie ressemble en effet à une mascarade et le héros prométhéen de Ducasse se donne pour mission de faire tomber les masques et de dévoiler la

⁷²⁴ Francis Nautet, *Histoire des lettres belges d'expression française*, t. II, Bruxelles, Charles Rozez, 1893, p. 14-15.

⁷²⁵ Jacques Arnoux, « Chronique artistique », *La Jeune Belgique*, février 1890, p. 123.

misère. Aussi, le visage solennel qui est le sien laisse parfois place à un rictus ironique et désabusé. Avec Ensor, peintre expressionniste avant l'heure, Ducasse pouvait partager un goût pour le bizarre et le macabre. Son style, entremêlant gothique fantastique et visions chrétiennes, s'exprime aussi à travers une peinture expressive et très subjective de l'univers, aux tonalités grinçantes et agressives. Comme Ducasse, Ensor s'est peu à peu détaché de l'art respectable – le romantisme épique pour le premier, la peinture réaliste ou impressionniste, déjà devenue académique pour le second – pour y insuffler des éléments étranges, un caractère fantomatique et un humour irrévérencieux. Mais la comparaison s'arrête là. Au-delà des figures grimaçantes et des squelettes, Ducasse ne s'attarde guère, sauf à quelques moments du Chant VI, à la peinture satirique de la petite bourgeoisie de son temps, tandis qu'Ensor, dans ses tableaux, commente son époque et raille les notables d'Ostende.

Valère Gille, même s'il rapporte l'anecdote que lui avait contée Gilkin, ne donna jamais ses impressions sur le livre, qu'il se contente de qualifier d'« étrange⁷²⁶ ». Sa production poétique est souvent précieuse et antiquisante, et a peu à voir avec la violence des *Chants de Maldoror*. Il célèbre d'ailleurs le Créateur et presque jamais Satan. Les poèmes de Georges Rodenbach, d'André Fontainas, de Fernand Severin, d'Hector Chainaye, de Louis Delattre ou d'Eugène Demolder ne semblent pas non plus avoir subi l'influence de Lautréamont⁷²⁷. L'œuvre de Lautréamont continua cependant de se diffuser en Belgique. Il faut signaler pour terminer cette mention de l'œuvre dans une brève, non-signée, de la rubrique « Memento » de *La Jeune Belgique* d'octobre 1890 :

Dans *La Plume*, un nouvel article de Bloy : *Cabanon de Prométhée*. L'auteur, d'un *Brelan d'excommuniés*, consacre une longue étude à un livre prodigieux publié en Belgique, en 1869, et dont la *Jeune Belgique* publia des fragments, il y a quelques années. Il s'agit des *Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont. On se rappelle qu'après l'envoi, par nous, en France, de cette œuvre extraordinaire, Léon Bloy y consacra quelques lignes dans son *Désespéré*. La voix du grand écrivain fera-t-elle enfin sortir de l'ombre ce livre dont la place est marquée à côté des poèmes les plus beaux ? Ici, en Belgique, nous n'avons pu que le faire connaître des rares et purs artistes qui nous secondent ; peut-être à Paris, où Léon Bloy en a voulu être le parrain, sera-t-il accueilli plus favorablement ? N'importe ! le fier écrivain du *Désespéré* était seul digne de présenter ce livre et nous l'en remercions⁷²⁸.

Il a souvent été dit que *La Jeune Belgique* ne fit plus aucune allusion aux *Chants de Maldoror* : au contraire, cette brève déplore le caractère encore trop confidentiel de leur diffusion. La revue en était pourtant responsable, puisque Gilkin et Destrée avaient renoncé à écrire une étude de l'œuvre qui aurait pu lui donner une publicité importante. Cette fois, l'auteur de la brève a pris soin de rectifier le nom de l'auteur et de lui rendre le titre nobiliaire approprié. Il semble aussi indiquer que plusieurs membres de l'équipe avaient œuvré à faire connaître l'œuvre en Belgique – à moins qu'il s'agisse d'un « nous » de modestie qui désignerait alors, vraisemblablement, Iwan Gilkin, le plus rallié à la

⁷²⁶ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *op. cit.*, p. 393.

⁷²⁷ Quant à Émile Van Arenbergh, si son poème intitulé « A l'Océan », dans *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, a des accents lyriques qui le rapprochent de la célèbre strophe de *Maldoror*, il faut n'y voir aucune influence : il avait été publié dès 1884 dans *La Jeune Belgique* et s'inspire des grands poèmes marins de Hugo et de Sully Prudhomme.

⁷²⁸ « Memento », *La Jeune Belgique*, octobre 1890, p. 387.

cause de Lautréamont. On notera enfin que le renvoi à la strophe publiée quelques années plus tôt est très imprécis ; de même l'auteur fait référence à « des fragments » alors qu'il n'y eut qu'une seule strophe à paraître. La brève répond-elle à un sujet qui touche personnellement son auteur ? Ou bien Lautréamont avait-il conservé suffisamment d'importance dans les cercles littéraires belges pour mériter une recension de l'article de Léon Bloy ?

En fait, la strophe parue dans *La Jeune Belgique* d'octobre 1885 avait vraisemblablement marqué ses lecteurs, et à plusieurs reprises la revue se fit la publiciste de Maldoror. Ainsi, en février 1887, dans la section « Boîte aux lettres », elle répondait à la demande d'un lecteur : « J. Gérard. Verviers. La librairie Rozez doit avoir *Les Chants de Maldoror*. Salve⁷²⁹. » Le nom de l'auteur est manquant car inutile pour identifier l'œuvre en question. De même, en novembre 1890, dans la même rubrique : « 88. — O. Colson, Liège. Vous trouverez encore quelques exemplaires des *Chants de Maldoror* chez Lacomblez, 33, rue des Paroissiens, à Bruxelles, au prix de fr. 3-50. Bien à vous⁷³⁰. » Les exemplaires de l'édition Rozez n'étaient toujours pas écoulés.

1890 allait en effet voir la résurrection des *Chants de Maldoror*, mais Léon Bloy, proscrit de bien des revues parisiennes, n'était peut-être pas le héraut le plus apte à en faire la promotion, encore que son article allait être publié dans l'une des plus grandes revues symbolistes. *La Jeune Belgique* continuait à suivre les aventures posthumes d'Isidore Ducasse. On a souvent dit⁷³¹ qu'elle avait fait silence sur la réédition parisienne de Léon Genonceaux, et qu'elle en profita même pour remettre au goût du jour celle de Rozez en la soldant, ce qui causerait l'échec commercial de l'édition française. En réalité, elle la signala, fort discrètement il est vrai, dans son « Memento » de janvier 1891. Très à l'affût, elle avait fait savoir la parution du volume dès le mois suivant : « Chez Genonceaux : *les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont, édition de grand luxe, avec frontispice, au prix de 10 francs⁷³². » Cette nouvelle édition allait réactiver l'intérêt pour Lautréamont de plusieurs auteurs belges, qui le découvrirent d'abord dans les pages des revues symbolistes françaises.

Lautréamont au-delà de La Jeune Belgique

Au fil des années, *La Jeune Belgique* a vu plusieurs de ses membres quitter ses rangs, quand ils n'avaient pas pris l'habitude, comme Arnold Goffin, de publier dans plusieurs revues

⁷²⁹ « Boîte aux lettres », *La Jeune Belgique*, février 1887, non paginé.

⁷³⁰ « Boîte aux lettres », *La Jeune Belgique*, novembre 1890, non paginé.

⁷³¹ C'est par exemple ce qu'écrit Jean-Jacques Lefrère dans *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 646.

⁷³² « Memento », *La Jeune Belgique*, janvier 1891, p. 95.

simultanément. Par un élargissement progressif en une série de cercles concentriques, la connaissance de Lautréamont fut portée dans les revues concurrentes à *La Jeune Belgique* par ses transfuges.

Hubert Krains avait débuté à *La Jeune Belgique* en 1890, mais pour des raisons politiques et nationalistes, il se rapprocha très vite de *La Wallonie* d'Albert Mockel. Mais c'est dans *La Société nouvelle* du 31 janvier 1891, à l'occasion de la réédition de Genonceaux, qu'il évoque *Les Chants de Maldoror*, reprenant principalement dans son article les propos que Léon Bloy avait tenus dans son article « Le Cabanon de Prométhée ».

C'est peut-être le moment de signaler à nos lecteurs ce livre étrange, publié il y a une quinzaine d'années, à peu près inconnu malgré cela, et dont quelques artistes sont seuls à savourer les troublantes beautés⁷³³.

L'erreur dans la date indique que l'auteur ne connaît guère très bien le livre dont il fait la chronique. Il l'avoue d'ailleurs plus loin – « Je ne connais rien de la vie du comte de Lautréamont. On raconte seulement qu'il est mort fou⁷³⁴. » – et s'en réfère très vite à une autorité qu'il juge plus compétente : évoquant l'avertissement de la première strophe, où Ducasse conseillait à son lecteur de refermer le livre, Krains commente : « Le public a écouté ce loyal avertissement et a bien fait. Quand des œuvres comme celles de Léon Bloy le font hurler, on se demande à quelles extravagances il se serait livré pour manifester son indignation, s'il avait eu l'imprudence de lire les *Chants de Maldoror*⁷³⁵. »

C'est bien sur les propos de Léon Bloy qu'Hubert Krains s'appuie, reprenant principalement la thèse que celui-ci a déployée. Le public, fustigé pour sa bêtise, ne peut rien comprendre à des œuvres dont la beauté dépasse la raison, et

le comte de Lautréamont est le moins raisonnable des écrivains, c'est même un fou, j'ajouterai un fou de génie, mais le génie n'excuse rien ; les splendeurs de ses chants sont tellement éblouissantes qu'elles vous forcent à cligner des yeux comme quand vous regardez le soleil⁷³⁶.

Nous aurons l'occasion de revenir sur la lecture que Léon Bloy fit de l'œuvre et de la vie d'Isidore Ducasse. Notons simplement que celle-ci étoffe le mythe de la folie en faisant de l'auteur un prophète inspiré, sorte d'ange déchu qui, dans son désespoir, aurait blasphémé Dieu par incapacité à l'aimer. La folie bien réelle de l'écrivain lui donnerait une supériorité par rapport à ceux qui blasphèment par mode, ou pour imiter Baudelaire, car Lautréamont n'a pas cherché à susciter l'étonnement ou l'admiration, il a été désespérément sincère dans son œuvre. Étonnante est, à ce sujet, la tentative de compréhension de l'œuvre à laquelle s'adonne Hubert Krains : partant de l'aveu qu'il ne connaît rien sur l'auteur, il s'en remet tout d'abord à la rumeur de sa folie, qu'ont véhiculée les Jeunes Belgique et Léon Bloy, avant de s'engager dans des suppositions hasardeuses : « C'est avec l'aide de ce seul

⁷³³ Hubert Krains, « Chronique littéraire », *La Société nouvelle*, 31 janvier 1891, p. 120.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁷³⁶ *Ibid.*

détail, ajouté à l'idée, toujours vague, qu'on peut se faire d'un écrivain par la lecture de son œuvre, que j'essaie de me représenter l'auteur des *Chants de Maldoror*⁷³⁷. »

Se livrant au périlleux exercice de la méthode Sainte-Beuve, le chroniqueur relève le goût de Ducasse pour « la forme abstraite du langage philosophique » et pour le « vocabulaire des sciences ». Il en déduit que l'auteur est un esprit inquiet qui cherche la réponse à la question de son existence, réponse qu'il n'a pu trouver ni dans les sciences ni dans la philosophie. Cette quête l'a progressivement mené à la folie :

Surchauffé à l'extrême par des études arides et fastidieuses qui le ramenaient désespérément à son point de départ, cet esprit a fini par acquérir une acuité prodigieuse, et la pensée du comte de Lautréamont s'est élevée à des hauteurs où notre pauvre raison ne peut la suivre. Toutes ses plus précieuses facultés se sont embrasées à la fois, et des flammes infernales ont illuminé pendant quelque temps ce cerveau qui n'allait pas tarder à s'enfoncer pour toujours dans les ténèbres. [...] On se représente le comte de Lautréamont comme un possédé tendant ses poings crispés vers le ciel, comme un démon terrassé qui crache sa bave à la face de l'archange vainqueur et darde vers lui sa langue de feu⁷³⁸.

Ces images infernales découlent directement de l'article de Bloy, qui en arrivait aux mêmes conclusions. Ainsi, Maldoror n'est plus qu'une « pauvre âme errante », qui fait le mal parce qu'il a « la nostalgie des cieux » et est gagné par l'ennui. Hubert Krains a néanmoins lu l'ouvrage : son compte rendu est illustré de nombreux exemples qui montrent les procédés que Maldoror déploie pour corrompre des âmes innocentes et pour humilier son rival, le Créateur. Il relève également la cyclothymie qui semble parfois caractériser le personnage : ses actes de révolte sauvage sont contrebalancés par des moments d'intense mélancolie, où un Maldoror plus passif et plus accablé adresse à Dieu des supplications vaines : « c'est le désespéré qui reproche à l'Éternel de ne pas nous révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe⁷³⁹ ».

Les images développées font penser, selon Hubert Krains, aux lithographies d'Odilon Redon :

Devant cet esprit surexcité surgissent alors les fantasmagories les plus bizarres et les plus folles ; des bêtes apocalyptiques s'approchent de lui, des monstres qui font songer à certains dessins fantastiques de Redon, l'entourent et lui grimpent sur le corps ; Maldoror les considère d'un œil calme, il décrit leurs formes et raconte ce qu'ils symbolisent ; c'est un malade, un fiévreux qui, par miracle, a gardé dans son mal la force de fixer en un style séduisant les diverses phases de ses hallucinations⁷⁴⁰.

À la fin de son article, il nuance la grandeur de l'œuvre en insistant sur la misère de son auteur :

Ce sang-froid, cette lucidité, cette logique dans la folie feraient douter qu'une œuvre comme les *Chants de Maldoror* fût sortie d'un cerveau humain, si de temps à autre une réflexion saugrenue, une comparaison cocasse, une dissertation insensée ne révélaient que le Titan orgueilleux qui s'efforce d'escalader le ciel, n'est qu'un pauvre homme, faible et malade, dont l'esprit se consume dans une lutte désespérée contre de vaines chimères⁷⁴¹.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁴¹ *Ibid.*

Mais Hubert Krains confond ici l'auteur et son personnage, faisant du présumé-fou comte de Lautréamont et de son héros prométhéen Maldoror, parti à la conquête du ciel, une seule et même personne. Frans De Haes écrivait, au sujet de cet article, que le critique « s'irrite de certains aspects bouffons du style » et « se déclare déconcerté⁷⁴² » par certains aspects du livre. Au contraire, pour Maurice Saillet, le compte rendu est « dithyrambique⁷⁴³ ». Il ne nous semble pas qu'Hubert Krains manifeste dans ces pages une quelconque irritation envers l'œuvre. Les dernières lignes soulignent à nouveau les beautés, inégales certes, du livre :

L'ouvrage du comte de Lautréamont, à cause de ses qualités et de ses défauts, de ses merveilles et de ses brèches, produit une singulière impression : il vous transporte comme la vue d'un palais d'une beauté et d'une richesse éblouissantes, et vous attriste, en même temps, comme une ruine⁷⁴⁴.

Le terme de « ruine » qui vient clore l'article est emprunté lui aussi à Léon Bloy, qui ouvre son article par une évocation des ruines antiques pour aborder ensuite une ruine humaine, celle d'un homme que la raison a déserté. En revanche, il est certain que cet éloge est à nuancer, car Hubert Krains ne fait que reprendre les formules d'un autre. Sa connaissance du livre ne révèle pas une fréquentation très assidue et il s'en remet plus volontiers aux préjugés qui auréolaient le livre d'une aura sulfureuse, ne laissant finalement que très peu percer son avis personnel. Probablement fut-il déconcerté par cette prose dont il souligne l'étrangeté. La lecture tragique qu'à la suite de Bloy il faisait du livre n'envisageait aucunement une place pour l'ironie et la dérision.

L'œuvre de Krains avait peu à voir avec le romantisme épique des *Chants de Maldoror*. Le chroniqueur se spécialisa dans les récits et les contes rustiques et campagnards. Dans ses *Histoires lunatiques* de 1895, une nouvelle, « Madeleine », rappelle la situation qui était présentée dans la strophe de *Maldoror* parue dans *La Jeune Belgique* : une chaumière, à la lisière d'une forêt, un ancrage nocturne, un rôdeur autour de la maison qui constitue une menace pour le foyer. Mais les ressemblances ne vont guère plus loin. Ici, l'écrivain a choisi de faire du voyageur au dehors le narrateur, et sa proie est une jeune fille, Madeleine, qu'il a effrayée par sa folie sauvage. L'histoire diffère grandement et, contrairement à d'autres réécritures que nous aborderons au chapitre suivant, le point de vue adopté n'est plus l'intérieur du foyer menacé par les forces maléfiques qui agissent au-dehors, mais celui de l'intrus qui cherche à pénétrer dans la maison.

Lautréamont apparaît à plusieurs reprises dans la principale revue concurrente de *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* d'Edmond Picard. Fondée en 1881, elle prônait un art engagé et une poésie sociale à l'opposé des considérations esthétiques des Jeunes Belges. Ses directeurs étaient pour la plupart des membres du barreau de Bruxelles : Picard lui-même, Octave Maus, Victor Arnould et

⁷⁴² Frans De Haes, *Images de Lautréamont*, op. cit., p. 56.

⁷⁴³ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 70.

⁷⁴⁴ Hubert Krains, op. cit., p. 123.

Eugène Robert. Plus ouverte à la modernité que *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* allait saluer la plupart des combats esthétiques de l'époque, y compris dans le domaine plastique en soutenant les peintres des XX. La revue recueillit dans ses rangs plusieurs transfuges de *La Jeune Belgique*, parmi lesquels, dès 1886, Émile Verhaeren. En 1887, rendant compte du *Désespéré* de Léon Bloy, le poète introduisit une comparaison entre Caïn Marchenoir, protagoniste du *Désespéré*, et le Maldoror de Lautréamont. Le 27 mars de la même année, Edmond Picard écrivit à son tour :

Je lisais récemment *Le Désespéré*, de Léon Bloy, un monstre de livre comme lui-même le dit des *Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont, un livre plus âpre et plus terrible que les plus terribles et les plus âpres de Jules Vallès. Lui aussi parle de ce Barâthre où tombent parfois les écrivains, de cet Ergastule de la presse où, dit-il, on met tremper la fleur humaine dans le pot de chambre de Circé. Est-ce là que vous agonisez? Êtes-vous parmi les haïsseurs de toute virilité intellectuelle? Êtes-vous dans les rangs des impuissants comblés des dons de la médiocrité? Logez-vous entre les murailles de bêtise de la grrrande publicité? Vous nourrissez-vous de ses victuailles? Écrivez-vous désormais comme un cocher dans l'espoir d'être cru un automédon de la pensée bourgeoise? Êtes-vous exposé à tous ces dards impitoyables que *le Désespéré* décoche, en ses fureurs, contre ceux qui ont perdu pour quelques misères matérielles l'indépendance de leur esprit⁷⁴⁵ ?

On peut raisonnablement penser que c'est Verhaeren qui fit découvrir au directeur de *L'Art moderne* ce livre qu'il avait connu à *La Jeune Belgique* mais qui n'avait eu, malgré la publication d'une strophe dans la revue, qu'une diffusion somme toute confidentielle. À partir de ce moment, *L'Art moderne* allait promouvoir *Les Chants de Maldoror* avec la même discrète mais indéfectible constance que *La Jeune Belgique*. On ne lut jamais dans ses pages le moindre article sur ce livre, mais dans le « Memento » du 14 septembre 1890, on put trouver : « Lire dans la *Plume* du 1^{er} septembre, un bel article de M. Léon Bloy sur les *Chants de Maldoror* intitulé : *Le Cabanon de Prométhée*⁷⁴⁶. » Dans celui du 16 novembre 1890 : « Une édition nouvelle des *Chants de Maldoror* paraîtra le 20 courant, chez l'éditeur L. Genonceaux, à Paris. L'ouvrage, tiré à 150 exemplaires sur papier du Marais, et dix sur Japon, contiendra un frontispice de José Roy, un autographe fac-similé de l'auteur et une notice de l'éditeur⁷⁴⁷. » Il est piquant de voir que la principale revue concurrente de *La Jeune Belgique* est aussi celle qui avait le mieux assimilé leur découverte. D'autres revues importantes de la scène littéraire bruxelloise, telles que *La Basoche*, *La Belgique artistique et littéraire*, *Durendal*, *Floréal*, ou *La Revue littéraire indépendante* n'en parleront jamais. Enfin, dans le numéro du 5 septembre 1897, les lecteurs de *L'Art moderne* purent lire un compte rendu anonyme du recueil *Nuits subversives* réunissant des poèmes en prose de Georges Lebacqz d'inspiration baudelairienne et symboliste.

Toute l'exaltation qui a fait bondir le cœur du poète se retrouve dans l'expression de sa pensée. Ces pages de fou sont d'un lyrisme profondément impressionnant qui rappelle Maldoror. L'écriture se ploie sous la nerveuse volonté de l'auteur, aux nombreuses fantaisies de son esprit⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ Edmond Picard, « La Walkirigole », *L'Art moderne*, 27 mars 1887, p. 99.

⁷⁴⁶ « Memento », *L'Art moderne*, 14 septembre 1890, p. 295.

⁷⁴⁷ « Memento », *L'Art moderne*, 16 novembre 1890, p. 367.

⁷⁴⁸ « Nuits subversives », *L'Art moderne*, 5 septembre 1897, p. 289.

La rubrique « Cueillette de livres » n'est pas signée, mais le comité de rédaction indiqué sur la première page comprend les noms d'Octave Maus, Edmond Picard et Émile Verhaeren. C'est vraisemblablement l'un de ces deux derniers qui proposa la comparaison.

La Wallonie ne parla jamais de Lautréamont. Nous ne connaissons en effet aucunement l'opinion d'Albert Mockel sur cet ouvrage, et on ne trouve, dans la revue symboliste belge, aucun article consacré aux *Chants de Maldoror*. En revanche, dans le numéro de février 1889, Pierre-Marie Olin, neveu d'Edmond Picard, place en épigraphe au quatrième cahier de « Mes Mémoires » cette citation du Chant IV : « Libre comme la Tempête il est venu échouer un jour sur les plages indomptables de sa terrible volonté. Il ne craint rien si ce n'est lui-même⁷⁴⁹. » La ponctuation initiale n'est pas respectée et aucun titre d'œuvre n'est donné. En septembre 1896, un transfuge plus tardif de *La Jeune Belgique* fait entrer Maldoror dans les pages du *Coq rouge*. Cette revue avait été fondée en mai 1895 par Georges Eekhoud, Hubert Krains, Émile Verhaeren, Louis Delattre, Eugène Demolder, Francis Nautet et Maurice Maeterlinck. Tous étaient des dissidents de *La Jeune Belgique*, mais ils avaient décidé de s'associer pour fonder une revue en réaction à sa radicalisation parnassienne. Contestant la théorie de l'art pour l'art qu'ils jugeaient trop restrictive, ils créèrent *Le Coq rouge* pour exprimer leurs sympathies socialistes et anarchistes, et ils affirmèrent leur intention de promouvoir sinon l'art social, du moins un art pour tous. Les sommaires comprenaient des poèmes en vers libres, en prose, mais aussi du théâtre symboliste et des romans naturalistes ou réalistes. En septembre 1896, Maurice Des Ombiaux rejoignit leurs rangs et publia un éditorial intitulé « Nous tous » destiné à clarifier leurs positions esthétiques. Au détour de considérations théoriques, Des Ombiaux condamnait sans ambages les excès de ceux qui avaient jadis sacré *Maldoror* :

Si le snobisme la fit se livrer [la jeunesse] parfois à des contorsions bizarres au point de sacrer grand homme le vicomte de Lautréamont, et chef d'œuvre *Les Chants de Maldoror*, il faut reconnaître que cet inconvénient fut moindre que le service rendu à nos écrivains en les faisant soigner la correction de leurs œuvres, dans un milieu où l'on n'était que trop facilement enclin à l'incorrection⁷⁵⁰.

Il n'avait jamais proclamé son admiration pour *Les Chants de Maldoror* à une heure où tous les célébraient. Il profitait peut-être ainsi d'un sentiment général : après le temps de la fascination, les auteurs qui les avaient admirés dans leur jeunesse s'étaient lassés puis détournés. Les reniements que l'on dénombre le prouvent : Goffin et Destrée ne sont que les premiers à manifester leur détachement. Des Ombiaux, qui a gardé de son passage à *La Jeune Belgique* un respect des formes poétiques traditionnelles, fustige les « contorsions bizarres » de certains écrivains : il s'agit plus vraisemblablement de la mode décadente plutôt que du symbolisme, auquel plusieurs membres du *Coq rouge* adhèrent. Des Ombiaux ne semble pas avoir lu assidûment *Les Chants de Maldoror* : il

⁷⁴⁹ Pierre-Marie Olin, « Mes Mémoires », *La Wallonie*, février-mars 1889, p. 77.

⁷⁵⁰ Maurice Des Ombiaux, « Nous tous », *Le Coq rouge*, septembre 1896, p. 193.

parle encore du « vicomte » de Lautreámont, comme il avait été par erreur nommé dans *La Jeune Belgique*. Un simple examen de la couverture du livre lui aurait permis de lire le véritable pseudonyme de Ducasse. Selon lui, l'œuvre, largement surestimée, a eu pour effet positif de mettre en garde les écrivains contre un style leste et relâché. Coïncidence curieuse, Des Ombiaux allait faire appel à Léon Genonceaux pour la publication de son recueil *Jeux de cœur*, en 1899.

Deux peintres belges illustreurs de Lautreámont

Dans un article intitulé « Jean Delville dans la genèse du symbolisme », Denis Laoureux signale la mention de deux œuvres malheureusement disparues aujourd'hui dans les catalogues des expositions de l'Essor de 1887 et 1891⁷⁵¹. Ces salons étaient, dans la Belgique de l'époque, la seule alternative pour tout artiste débutant soucieux de participer à l'avant-garde, mais n'ayant pas été retenu pour exposer au salon des XX.

En 1887, c'est d'abord Léon Dardenne qui présente un frontispice inspiré des *Chants de Maldoror*. Peintre aujourd'hui tombé dans l'oubli, Dardenne avait commencé à faire parler de lui à partir de 1884, peu après sa sortie de l'Académie des Beaux-Arts. En 1886, *La Jeune Belgique* signala le talent de celui qui n'allait pas tarder à intégrer ses rangs. Dardenne se lia avec le groupe de Max Waller et illustra bientôt les couvertures d'œuvres d'Arnold Goffin et de Georges Eekhoud. On trouve même son nom dans les sommaires de la revue à partir de l'année 1890, où il livre sa première critique d'art. Mais à partir de 1886, Léon Dardenne avait surtout été admis à l'Essor, où il exposa tous les ans, principalement des paysages. Le frontispice n'a malheureusement pas été retrouvé et aucun détail supplémentaire n'est donné sur cette œuvre, qui témoigne seulement, s'il en était encore nécessaire, de l'importance des *Chants de Maldoror* pour les artistes belges. À partir de 1898, Dardenne partit pour l'Afrique Centrale afin de se joindre à l'une des expéditions au Congo Belge : ses croquis et tableaux rendent compte des paysages qu'il découvre, et délaissent les inspirations des débuts.

1887 est aussi l'année à laquelle le peintre Jean Delville expose pour la première fois à l'Essor. Aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands symbolistes belges, Delville est pourtant à l'époque en marge des principaux cercles de la vie artistique de son pays : les XX le refusent et *L'Art moderne* ne parle guère de ses œuvres. Seul Jules Destrée, qui tient la chronique artistique de *La Jeune Belgique*, signale régulièrement avec enthousiasme son génie méconnu. Pourtant, le peintre est plus proche, par ses théories idéalistes, des positions symbolistes de *La Wallonie* d'Albert Mockel, dans laquelle il publie régulièrement des poèmes. Les sujets de ses tableaux sont souvent littéraires :

⁷⁵¹ Denis Laoureux, « Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892) », *Jean Delville (1867-1953). Maître de l'idéal*, Paris, Somogy, p. 56.

Tristan et Yseult en 1887, *Les Aveugles* en 1891 ou encore ce frontispice aujourd'hui perdu inspiré des *Chants de Maldoror*. Ce dernier est présenté au salon de l'Essor de 1891. La description précise « un frontispice pour le quatrième chant des *Chants de Maldoror* » mais nul détail plus précis n'est donné. En plus de fréquenter ses compatriotes de *La Jeune Belgique*, Jean Delville est aussi devenu un proche du Sâr Joséphin Péladan, dont il rejoint la Rose+Croix, attiré par l'occultisme et l'ésotérisme. Peintre littéraire, il écrit aussi de la poésie et publie plusieurs recueils. On peut lire, en exergue de son poème « Âmes lasses », extrait des *Horizons hantés*, une citation attribuée, non à Lautréamont ou Isidore Ducasse, mais à Maldoror : « Ils ont eu soif d'infini comme toi, comme moi, comme le reste des humains. » Le poème est un sonnet :

Il est des âmes si lasses qu'elles en meurent
Le long des soirs saignants où pantelaient leurs pas
Vers les ailleurs de la vie qui n'existent pas,
Lasses d'aller vers où leurs nostalgies pleurent.

Plus loin que leurs désirs, plus loin que les là-bas,
Sur les horizons flottants de leur espoir d'extases,
Elles allaient dresser les hauts palais sans base –
Que ne percevaient plus les hordes d'ici-bas.

Âmes dont le rêve unique est de vouloir étreindre
Du rêve qui n'était pas ce qu'il avait conçu,
Elles tombent lasses en un grand geste déçu,

Meurtries et lasses de n'avoir pu atteindre
Les lointains idéals et l'extatique terre,
– Tombent en maudissant le ventre de leur mère⁷⁵².

C'est une nouvelle fois une lecture décadente qui est proposée des *Chants de Maldoror*, tour à tour associée à la lassitude, au dégoût de vivre, ou au contraire à l'idéalisme le plus élevé. La citation placée en exergue, extraite de la strophe des chiens hurlant à l'infini, illustre parfaitement ce déchirement métaphysique omniprésent dans la poésie fin-de-siècle.

Le cas d'Odilon Redon

Dans son article cité précédemment⁷⁵³, Hubert Krains rapproche certaines images des *Chants de Maldoror* des tableaux insolites du peintre Odilon Redon. En 1885, répondant à Jules Destrée qui lui avait envoyé l'œuvre, Huysmans traçait aussi un parallèle entre l'écrivain et l'artiste : « C'est vrai qu'il y a là-dedans des cauchemars à la Redon⁷⁵⁴. » Et Destrée lui-même, en 1891, alors qu'il publiait un catalogue descriptif de l'œuvre du peintre, remarquait :

Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, l'œuvre redonesque offre d'étonnantes similitudes avec un livre certainement ignoré de Redon, les *Chants de Maldoror*, publiés il y a vingt ans,

⁷⁵² Jean Delville, « Âmes lasses », *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892, p. 53-54.

⁷⁵³ Hubert Krains, « Chronique littéraire », *La Société nouvelle*, 31 janvier 1891, p. 120.

⁷⁵⁴ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, op. cit., p. 54.

livre encore inconnu, et pourtant formidable, pataugeant dans les marécages de l'aliénation mentale à la lueur d'éclairs de génie fulgurants et splendides⁷⁵⁵.

Dans cette description lapidaire du livre de Ducasse, la folie est une nouvelle fois associée avec le génie de l'inspiration.

L'œuvre d'Odilon Redon avait trouvé un public dans les milieux littéraires et artistiques belges, avant que Huysmans ne le révèle en 1884 dans *À rebours* et que son exposition au Salon des XX en 1886 ne lui assure une audience plus large. L'inspiration onirique du peintre bordelais fut constamment associée au souvenir de la lecture de Lautréamont, aussi bien par ses admirateurs que par ses détracteurs. C'est ce que fait encore Arnold Goffin, au moment de renier l'œuvre de Ducasse :

Redon, en ce cas, et jusqu'à Lautréamont, auraient droit à être proclamés chefs d'école ! –
Les Chants de Maldoror peuvent à peine être considérés comme une œuvre d'art⁷⁵⁶.

Redon et Ducasse ont en commun de pratiquer un art très personnel, éloigné des canons esthétiques de leur époque et semblant composé par un autodidacte – ou un fou. Aux yeux de Goffin, si *Les Chants de Maldoror* ne sont pas une œuvre d'art, les toiles d'Odilon Redon sont, elles aussi, des aberrations esthétiques. Pour la génération de 1890 qui constitue la deuxième vague des contributeurs aux revues littéraires belges, la comparaison était fréquente. Elle révèle que Lautréamont est devenu une sorte de symbole, celui d'une littérature de l'excès, aussi folle que géniale, atypique en tout cas au point d'être citée quand on veut évoquer la puissance créatrice des images. Ducasse et Redon allaient avoir un point commun, celui d'être redécouverts et célébrés par les surréalistes qui verraient dans leurs œuvres respectives le triomphe du rêve et de l'imagination. Ricardo Manuel Valente de Castro s'est intéressé aux œuvres des deux artistes :

A obra de Redon é a obra gráfica mais próxima do trabalho literário de Lautréamont. Odilon Redon era uma personagem curiosamente pouco errática para o trabalho quase macabro que apresentava, nem nunca foi um génio precoce – em tudo oposto a Lautréamont⁷⁵⁷.

Redon menait en effet une vie simple et sa vocation ne se déclara que très tardivement. Son univers n'en est pas moins peuplé de créatures étranges et délicates. Conscient de son art très personnel et singulier, Redon puise son inspiration dans le monde qui l'entoure : « J'ai fait un art selon moi. Je l'ai fait avec les yeux ouverts sur les merveilles du monde visible, et quoi qu'on en ait pu dire, avec le souci constant d'obéir aux lois de la nature et de la vie⁷⁵⁸. » Les monstres bizarres peints par Redon

⁷⁵⁵ Jules Destrée, *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon*, Bruxelles, Deman, 1891, p. 23.

⁷⁵⁶ Arnold Goffin, « Stéphane Mallarmé », *La Société nouvelle*, op. cit., p. 147.

⁷⁵⁷ « L'œuvre d'Odilon Redon est le travail graphique qui se rapproche le plus du travail littéraire de Lautréamont. Odilon Redon était un personnage curieusement peu erratique pour le travail presque macabre qu'il réalisa, et il n'a jamais été un génie précoce – tout le contraire de Lautréamont. » Ricardo Manuel Valente de Castro, « Lautréamont, Odilon Redon e Alfred Kubin », conférence donnée lors du séminaire des doctorants de la Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisbonne, février 2010. Nous traduisons.
<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12170402/lautre-amont-odilon-redon-e-alfred-kubin>.

⁷⁵⁸ Odilon Redon, « Confidences d'artiste », *A soi-même. Journal. 1867-1915*, Paris, Corti, 2000, p. 14. Ce jugement a posteriori a été formulé en 1915, au moment de la première édition du journal.

rappellent les sombres visions d'Isidore Ducasse : *Le Monstre*⁷⁵⁹ est une inquiétante huile sur canevas qui représente un vampire ; *Des peuples divers habitent les pays de l'Océan*⁷⁶⁰ permet au peintre imaginant les fonds marins de laisser libre cours à son imagination pour créer, parmi les hippocampes et les coquillages, de nouvelles espèces tapies dans l'obscurité ; quant au cyclope souriant de la lithographie *Le Polype difforme flottait sur les rivages*⁷⁶¹ et aux différentes fleurs à visage humain⁷⁶², ils proviennent eux aussi d'un monde où l'imaginaire de l'artiste repousse constamment les lois de la nature pour faire triompher sa fantaisie.

Mais à aucun moment dans son journal le peintre ne fait allusion à l'œuvre d'Isidore Ducasse. Une influence inverse n'est pas non plus envisageable : en 1868, Odilon Redon n'a pas encore trouvé son mode d'expression et il s'intéresse encore à la peinture réaliste. De fait, le peintre est encore un parfait inconnu dont Isidore Ducasse ne pouvait avoir entendu parler. Pierre Lambert note pourtant qu'« il est permis, en revanche, de penser que Redon (qui avait déjà croisé, sur le sentier de ses rêveries, le génial visionnaire sans le connaître) a pu, sinon lire les *Chants*, du moins en entendre vanter la « singularité » par Huysmans et par Jules Destrée⁷⁶³ ». En effet, en 1885, au moment où Huysmans lisait avec enthousiasme *Maldoror*, il était en contact avec le peintre. Lambert ajoute que Huysmans et Destrée étaient fréquemment conviés à dîner chez Redon.

Il est impossible de prouver une influence avérée, mais la plupart de ses œuvres les plus cauchemardesques sont postérieures à 1885. C'est le cas de lithographies comme *La Nuit*, *L'Araignée* ou encore *Songes*. Redon choisit souvent pour sujet des œuvres littéraires ou des figures connues, sans nullement à cacher la référence. Citons par exemple *Ophelia*⁷⁶⁴, *Dante et Béatrice*⁷⁶⁵, *The Raven*⁷⁶⁶ et toute la série des lithographies *À Edgar Poe*⁷⁶⁷, ou encore les eaux fortes réalisées en 1890 pour illustrer *Les Fleurs du Mal*⁷⁶⁸. Aucune de ses œuvres ne fait allusion aux *Chants de Maldoror*.

Élise Sureau-Hale s'est attachée à tracer le parallèle entre les deux œuvres⁷⁶⁹. Elle note que la poésie de Ducasse est avant tout visuelle et que Ducasse exhibe et donne à voir, avec force détails, pratiquant fréquemment l'hypotypose. De même, Redon, s'inspire des avancées de la science, de la

⁷⁵⁹ Id., *Le Monstre*, huile sur canevas, collection privée, sans date.

⁷⁶⁰ Id., *Des peuples divers habitent les pays de l'Océan*, lithographie sur papier, Frankfort, Städel Museum, 1896.

⁷⁶¹ Id., *Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux*, lithographie sur papier de Chine, reproduite dans le portfolio *Les Origines*, Paris, Dumont, 1883.

⁷⁶² Id., *Fleur de marécage*, reproduite dans l'album *Hommage à Goya*, Paris, Edmond Deman, 6 f., 1885.

⁷⁶³ Pierre Lambert, « J.K. Huysmans et Lautréamont », *La Nouvelle Revue française* n° 7, juillet 1953, p. 180.

⁷⁶⁴ Odilon Redon, *Ophelia*, pastel sur papier cartonné, New York, Dian Woodner Collection, 1900-1905.

⁷⁶⁵ Id., *Dante et Béatrice*, huile sur canevas, Tokyo, Fujikawa Galleries, 1914.

⁷⁶⁶ Id., *The Raven*, fusain sur papier vergé, Ottawa, National Gallery of Canada, 1882.

⁷⁶⁷ Id., *À Edgar Poe*, série de six lithographies, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1882.

⁷⁶⁸ Cette édition, envisagée par Edmond Deman, ne parut finalement pas. Le portfolio contenant les neuf estampes fut tiré à quarante-trois exemplaires en 1890 par Deman. Odilon Redon, *Les Fleurs du mal. Interprétations par Odilon Redon*, Bruxelles, Edmond Deman, 9 f., 1890.

⁷⁶⁹ Élise-Sureau Hale, « Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc », *Orbis Litterarum*, vol. 63, n° 2, 2008, p. 133-151.

botanique et de l'apparition du microscope, pour donner à voir le monde sous une forme nouvelle. Ducasse était également attentif aux avancées scientifiques de son temps et il était également fêru de zoologie. Tous deux héritent encore de la tentation de l'évasion par le rêve, mais s'en détachent progressivement pour fonder leur propre esthétique – si Redon est classé parmi les peintres symbolistes, son symbolisme n'a pas grand-chose à voir avec celui de Gustave Moreau. Dans l'œuvre des deux artistes, le noir est la couleur dominante et les scènes nocturnes se multiplient. Cette obscurité crée un climat propice au mystère, au fantasme et à l'expression de peurs refoulées.

Élise Sureau-Hale souligne enfin la proximité des araignées d'Odilon Redon avec celle que Ducasse fait apparaître à la fin de son Chant V : créatures hybrides à visage humain, elles symbolisent les peurs et le refoulé. Dans *Les Chants de Maldoror*, l'araignée qui visite Maldoror est en fait constituée de deux de ses anciens amants qu'il a trahis et abandonnés ; ils reviennent toutes les nuits le hanter jusqu'à ce qu'il prenne conscience du mal qu'il a commis. Cette araignée, qui le plonge dans une torpeur, participe ainsi de ce second type d'agression que Gaston Bachelard, décelant là un thème récurrent dans l'œuvre, a symbolisé par la ventouse, à savoir une agression moins frontale mais qui, sournoisement, aspire les forces vitales⁷⁷⁰. Les araignées de Redon ont un visage humain, qui les rapproche de l'homme. *L'Araignée qui pleure*⁷⁷¹ affiche un visage triste, en pleurs, et sa tête est disproportionnée par rapport au reste du corps comme pour en accentuer l'anthropomorphisme. On ne sait ce qui attriste cette créature, mais sa nature se situe entre l'humanité et l'animalité, et son apparition est funeste. L'araignée, toute en contraste de noir et de gris, inspire la tristesse. Son pendant réalisé la même année, *L'Araignée souriant*⁷⁷², affiche un sourire carnassier aux dents acérées. Redon et Ducasse ont tous deux cherché à confondre l'homme et l'animal dans une conception du monde où domine le sentiment d'étrangeté inquiétante. La violence qui se manifeste ouvertement chez Ducasse est plus discrète chez Redon, même si son œuvre reste empreinte de noirceur et de désespoir.

La paradoxale omniprésence de Lautréamont en Belgique

Qui, en 1885, était lecteur de *La Jeune Belgique* ? À peu près toute l'avant-garde littéraire belge, et même quelques correspondants parisiens. La revue occupait une place importante et était lue, même par ceux qui désapprouvaient ses positions idéologiques. Les revues concurrentes, et plus que tout autre *L'Art moderne*, lisaient avec attention les articles de Max Waller et des siens, toujours prompts à s'engouffrer dans les polémiques. Au cours des douze années qui lui restaient à vivre, *La Jeune Belgique* vit aussi plusieurs de ses membres quitter ses rangs et certains transportèrent avec

⁷⁷⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 41-45.

⁷⁷¹ Odilon Redon, *L'Araignée qui pleure*, fusain, collection particulière, 1881.

⁷⁷² Id., *L'Araignée souriant*, fusain, Paris, Musée d'Orsay, 1881.

eux leur connaissance de Lautréamont. La strophe publiée dans le numéro d'octobre 1885 détonnait par son étrangeté, parmi les autres publications de la revue. On peut affirmer qu'elle ne passa pas inaperçue dans les cercles bruxellois, et même si les opinions sur cette prose parfois jugée chaotique ou irritante n'allaient pas toutes dans le sens de la louange, *Maldoror* fut discuté en Belgique dans ces années-là. Une seconde génération de lecteurs belges allait revenir à Lautréamont cinq ans plus tard : il s'agissait de la deuxième vague des écrivains belges, celle qui s'était formée en lisant *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne*, *La Wallonie*, mais surtout les revues symbolistes parisiennes où, après 1890, on parlait à nouveau des *Chants de Maldoror*.

Nous donnerons encore trois exemples de cette présence d'Isidore Ducasse dans les esprits belges. Le premier est hasardeux, nous le rapportons à titre d'anecdote. Daniel de Graaf, critique de Lautréamont souvent prompt aux extrapolations et aux interprétations complotistes, remarqua que Camille Lemonnier parle dans ses *Souvenirs* de la librairie Rozez et se rappelle avoir vu en vitrine *Les Fleurs du Mal* exposées en évidence. De Graaf en conclut que Rozez n'était pas un éditeur frileux, mais plutôt un provocateur aimant les scandales publicitaires. De là, il suppose encore que c'est Lemonnier qui, le premier, entendit parler de l'édition de *Maldoror*. Ce serait lui, en tant que mentor des Jeunes Belgique, qui aurait incité ses cadets à se procurer le volume⁷⁷³. Aucune preuve ne nous permet de confirmer ces hypothèses, qui vont à l'encontre du récit de Valère Gille. En revanche, Camille Lemonnier et Léon Genonceaux se connaissaient, et il est possible que c'est l'écrivain belge qui ait parlé pour la première fois des *Chants de Maldoror* au futur éditeur venu s'installer à Paris.

Plus certaine en revanche est la réaction de Willem Kloos, poète hollandais, qui allait ensuite écrire, en 1891, un article sur *Maldoror* dans sa langue natale⁷⁷⁴. Kloos était en contact avec de nombreux littérateurs belges de langue flamande. Dans son texte, il revient sur la thèse de la folie de l'auteur, dont on a vu qu'elle découlait d'abord des Jeunes Belgique et de Rozez. L'œuvre de Ducasse avait fait son chemin dans la Belgique flamande.

Enfin, Georges Rouzet rapporte, dans son ouvrage consacré à *Léon Bloy et ses amis belges*, que Gaston-Denys Périer possédait un exemplaire de 1874 qu'il avait acheté en sa jeunesse pour dix centimes⁷⁷⁵. Né en 1879 à Saint-Gilles en Belgique, ce romancier et conteur belge, futur haut fonctionnaire au Ministère des Colonies de la Belgique, n'avait donc que six ans en 1885. Il put cependant acheter un exemplaire de l'édition Rozez vers la fin du siècle, celle-ci n'ayant pas été épuisée. Même si Gaston-Denys Périer allait surtout se faire connaître par son érudition et sa passion

⁷⁷³ Daniel de Graaf, « Approximations sur Lautréamont », *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 70, 1969, p. 12-13.

⁷⁷⁴ Willem Kloos, « Nieuwste Fransche Letteren », *De nieuwe Gids*, 6^e année, 2^e partie, 1891, p. 75-91 ; repris dans *Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis*, Amsterdam, Van Looy en H.Gerlings, 1896, t. II, p. 221-225 ; réédition 1904, t. II, p. 235-239. Nous reviendrons sur ce texte dans le dernier chapitre.

⁷⁷⁵ Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, op. cit., p. 20.

de l'art africain, en particulier congolais, il avait gardé un attachement à l'œuvre de Lautréamont, au point de pouvoir renseigner Georges Rouzet sur l'existence d'une rue Émile Wittmann à Bruxelles – du nom de l'imprimeur sollicité par Rozez pour refaire une nouvelle couverture à son édition des *Chants de Maldoror*. Il mourut en 1962 : il n'avait pas participé à l'effervescence de la découverte par les Jeunes Belgique, mais il avait pu assister à sa redécouverte par les surréalistes français.

Étonnante attitude que celle de *La Jeune Belgique* face à la découverte de Lautréamont. On est frappé par le silence et la discrétion dans laquelle les auteurs belges laissèrent l'œuvre, après en avoir brièvement parlé en 1885. L'intérêt était-il retombé ? Les correspondances et des allusions éparses, révèlent pourtant que Lautréamont n'était pas oublié, mais au contraire assimilé comme une référence. En outre, aucune trace ne nous reste des nombreuses conversations orales dont Lautréamont fut le sujet. On discuta l'œuvre et on proposa certainement des interprétations. Nous savons qu'il en fut question au café Sésino, puis lors d'une conversation entre Gilkin et Destrée, puis, plus tard, lorsque Valère Gille interrogea Gilkin. Il en fut nécessairement longtemps question, dans les locaux de *La Jeune Belgique*, puisque des collaborateurs comme Hubert Krains, faisant partie de la seconde génération arrivée à partir de 1890, connaissaient l'auteur. Verhaeren dut aussi en parler longuement avec Edmond Picard, ainsi qu'avec son cousin Émile Van Mons, lors d'une soirée chez Léon Bloy. De tout cela, il ne reste aucune trace, et les interprétations que proposèrent les Jeunes Belgique pour dépasser la question de la folie sont aujourd'hui majoritairement perdues.

Le mystère qui entourait la figure de l'auteur dissuadait peut-être ces poètes de faire des hypothèses trop avancées sur son œuvre. Frans De Haes, constatant que les Jeunes Belgique ont été peu disert au sujet de l'œuvre, suppose qu'ils n'osaient pas manifester leur ferveur en public : « C'est le début d'une présence vague [...]. Comme les symbolistes français, ils le lisent et parfois s'enthousiasment ; ils le relisent et – la plupart du temps – se découragent. Cette hésitation souvent irritée explique le peu de traces que finalement cette lecture a laissées⁷⁷⁶. » C'est en effet une lecture ambiguë, et ceux qui citent Maldoror le font souvent avec prudence, se contentant de répéter ce qu'ils ont entendu – l'auteur est mort fou – sans trop se prononcer personnellement.

Cette ferveur reste toutefois difficile à cerner. On ne saurait déterminer [...] dans quelle mesure et dans quel esprit ces jeunes écrivains avaient lu les *Chants de Maldoror*, comment ils interprétaient une prose si déconcertante. On cherche en vain une étude de l'un d'entre eux qui nous permette d'en juger avec plus de précision⁷⁷⁷.

D'autres au contraire s'agacent d'une œuvre dont la signification leur échappe, et fustigent ce galimatias qui leur semble un parfait exemple des excès de l'écriture décadente – sa violence et son immoralité – ou symboliste – son hermétisme, son style ampoulé. Le simple fait que Lautréamont

⁷⁷⁶ Frans De Haes, « Lautréamont et la Belgique », *Cahiers de midi* n° 27-28, 8^e année, 1969, p. 5.

⁷⁷⁷ Id., *Images de Lautréamont, op. cit.*, p. 56.

soit porté aux nues serait un symptôme de la décadence de la littérature contemporaine, désormais contaminée par le mauvais goût et les irrégularités formelles.

Pour Robert Frickx, il est indéniable que *Les Chants de Maldoror* furent, pour la plupart de ces auteurs, une révélation profonde et peut-être un secret partagé. Ce n'est pas le propos véritable de l'œuvre qui les aurait séduits – ils se sont d'ailleurs peu interrogés sur sa signification, aucun d'entre eux n'a souligné la prise de distance progressive avec le romantisme byronien du Chant premier – mais son style audacieux et outrancier ; et ses images délirantes et cauchemardesques. On reproduit quelques images saisissantes, quelques tournures de phrase percutantes et novatrices, sans jamais véritablement se rapprocher du modèle. Pour ces auteurs, Lautréamont devient une inspiration, même s'il est rapidement enfermé dans une lecture symboliste ou décadente. La réception belge de Lautréamont est problématique : si l'on constate parfois des phénomènes de contagion, voire une imprégnation chez des auteurs comme Goffin, d'autres écrivains semblent réticents face à l'œuvre. Pour d'autres, parmi lesquels Gilkin, l'enthousiasme est réel mais n'apparaît dans les textes que d'une manière très discrète. Il est difficile de mesurer à quel point l'influence fut profonde. Le Maldoror des Jeunes Belgique s'échappe sans cesse. Peut-être n'ont-ils pas compris toute la portée de ce texte, et les rares lectures qu'ils en proposent manquent le plus souvent de pertinence et d'approfondissement. À l'étincelle de l'engouement initial succède une sorte de ratage dans l'appréhension du texte. Leur rôle est davantage celui de passeurs : héritant du livre transmis par Rozez, accompagné de sa légende, ils le diffusent en prenant soin d'en contextualiser la genèse : l'auteur, génie précoce et incompris, est mort fou dans le Paris de 1870. Ses visions hallucinées, uniques en leur genre, confinent au sublime, mais parce qu'elles se perdent dans le délire de la fièvre. Ce ne sont pas les Jeunes Belgique qui vont développer le mythe de Lautréamont : ils en posent les premiers éléments, mais il faudra encore l'imagination d'un autre mystique, Léon Bloy, pour donner à cette thèse toute son ampleur. S'ils parlent toujours de Lautréamont avec discrétion en public, les poètes belges diffusent son œuvre en coulisse. Il est frappant de voir la négligence avec laquelle Max Waller et les siens ont accueilli les propos de Rozez. Saillet reconnaît l'importance du témoignage de Valère Gille, mais l'aborde avec prudence. On y trouve la genèse d'un mythe, celui de la folie d'Isidore Ducasse : « Sans doute au hasard de quelques paroles imprudemment jetées dans la conversation, Max Waller la transmet en même temps que le volume à Léon Bloy – qui ne pouvait manquer de l'accréditer, tant elle flattait son goût de l'outrance lyrique⁷⁷⁸. » Cette théorie ne s'appuie sur aucun fait biographique : du vivant de l'auteur, personne n'a remis en question la santé mentale d'Isidore Ducasse, qui aurait sans doute été très surpris de voir qu'on le prenait pour un dément. Il s'agit vraisemblablement d'un argument commercial avancé par Rozez pour donner aux *Chants de*

⁷⁷⁸ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 37.

Maldoror, œuvre outrancière, mystérieuse et fascinante, un intérêt paradoxal mais nouveau : ils devenaient ainsi une curiosité qu'il fallait avoir lue, et personne n'était plus embarrassé par la question du sens, réglée de manière simpliste.

Aucun membre du groupe n'a entrepris des recherches pour vérifier ces dires, aucun n'a cherché à en savoir plus sur Isidore Ducasse. Le plus souvent, le nom du poète est à peine connu, son pseudonyme est déformé en « vicomte », et le titre de l'œuvre est amputé en *Maldoror*. L'imprécision est telle que, dans les journaux et les correspondances, Maldoror est souvent placé dans des lignes d'écrivains, aux côtés de Rimbaud et de quelques autres poètes, géniaux ou maudits. Le fou halluciné n'est plus Isidore Ducasse, ni même Lautréamont, mais Maldoror lui-même, auteur d'une œuvre qui prend soudainement des accents autobiographiques. On comprend alors qu'elle n'ait pu être considérée que comme délirante. De nombreux lecteurs contemporains, s'appuyant davantage sur le Chant premier que sur les suivants, ont commis l'erreur de prendre l'œuvre trop au sérieux, sans se méfier un instant des jeux du langage et du potentiel subversif, voire parfois potache, de l'œuvre. Ils ne purent interpréter le texte que comme le délire verbal d'un jeune homme tombé dans la folie, et exprimèrent, parfois avec virulence, leur sentiment d'avoir été floués. Aucun en effet n'envisage la place de l'ironie dans la prose de Ducasse.

Quelques années plus tard, les Jeunes Belgique ont souvent renié Lautréamont. Frans De Haes estime que ce revirement soudain est dû aux attaques contre le symbolisme. En 1890, *La Jeune Belgique* est la seule à fulminer contre la nouvelle école poétique, mais dix années plus tard, Maurice Le Blond et son naturisme ont porté un coup fatal à une esthétique dont on commence à se lasser. Certains Jeunes Belgique avaient toujours été hostiles au symbolisme : ils se montrèrent agacés de la récupération de Lautréamont par ces derniers. Par ses vocables rares, ses tournures atypiques et parfois incorrectes, par son goût de l'excès, du macabre et par ses visions cauchemardesques, Isidore Ducasse avait été perçu comme un précurseur des décadents et des symbolistes, alors que les Jeunes Belgique auraient peut-être préféré le placer dans la lignée d'un Baudelaire et mettre l'accent sur sa maîtrise du poème en prose et des longues périodes. Il leur revient d'avoir été les premiers à répandre l'idée de la folie de Ducasse, thèse dont le succès aurait la vie longue.

Chapitre VII

Trois poètes gantois

Van Lerberghe, Le Roy, Maeterlinck

La Jeune Belgique était principalement une aventure bruxelloise. Mais dans le numéro du 5 juillet 1886 de la revue, Georges Rodenbach dévoila au public de la capitale trois jeunes écrivains installés à Gand⁷⁷⁹. Un dimanche, se promenant à Gand, il fut abordé par deux jeunes gens intimidés qui se présentèrent à lui comme des lecteurs fidèles de *La Jeune Belgique*. Charles Van Lerberghe et Grégoire Le Roy, de sept ans plus jeunes que lui, s'étaient en effet formés dès le lycée par la lecture de la revue qui était alors la plus avant-gardiste de Belgique. Le troisième membre de leur groupe, Maurice Maeterlinck, était même parvenu à y glisser quelques vers en 1883, sous couvert d'un pseudonyme. Rodenbach fut conquis par les productions que lui envoya quelques jours plus tard Van Lerberghe : il ne s'agissait ni de poètes de province ni de simples imitateurs, mais de jeunes talents prometteurs. Qui plus est, les conceptions esthétiques de Van Lerberghe rencontraient parfaitement celles de *La Jeune Belgique* : « C'était donc un pur poète ! L'art pour l'art, dans le sens d'art dégagé, hautain, rêvé, — sans cesser d'être humain ; mais aucune tare politique, aucune manie d'apostolat social ou philosophique⁷⁸⁰. » Rodenbach saluait « la besogne de bon ouvrier, tout à fait en possession de l'outil, qui a damasquiné l'épée vierge de ce beau vers⁷⁸¹ ».

Charmants, doux, impressionnistes, les vers bien construits de Van Lerberghe trouvèrent rapidement leur place dans la revue. Rodenbach eut l'occasion de revoir Le Roy peu après à Paris, et il y fit la connaissance de Maeterlinck. Les deux Gantois venaient de lancer une revue, *La Pléiade*, et de pénétrer les cercles littéraires parisiens. Ils s'enthousiasmaient désormais pour Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine et Mallarmé. En révélant l'existence de ces trois poètes, Rodenbach accompagnait son article de poèmes écrits par chacun d'eux. Le trio gantois faisait son entrée officielle à *La Jeune Belgique*, au moment où ils commençaient à s'interroger sur les théories symbolistes qui allaient progressivement les éloigner de la manière néo-parnassienne chère à Max Waller et à ses camarades. L'article de Rodenbach se terminait par un avertissement. Tout en encourageant les nouvelles recrues,

⁷⁷⁹ Georges Rodenbach, « Trois nouveaux poètes », *La Jeune Belgique*, 5 juillet 1886, p. 313-322.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁸¹ *Ibid.*

il espérait les prémunir de l'influence décadente et symboliste conduisant les versificateurs à se fourvoyer dans la liquéfaction du vers :

J'espère que les trois jeunes poètes flamands que je me suis plu à signaler ici, éviteront de tomber en de pareils excès. Qu'ils restent eux-mêmes et se gardent de cette naïveté d'imiter des tentatives qui ne sont pas même nouvelles [...]. Qu'ils fassent mou, tant qu'ils voudront – ce sera exquis ! qu'ils fassent brumeux, effacé, et que leurs vers se distendent et se fondent en longues bandes de brouillard pâle. [...] Mais gardons la tradition respectable, de la Langue et du Vers français dont bien des génies se sont contentés pour faire des chefs-d'œuvre et au lieu de tant chercher de nouvelles césures et de nouveaux mètres, tâchons avant tout de vibrer, de haïr, d'aimer – c'est encore le moyen le plus sûr pour faire de beaux vers⁷⁸².

Van Lerberghe, Le Roy et Maeterlinck publièrent régulièrement dans *La Jeune Belgique*. En 1886, ils firent partie des dix-huit auteurs de l'anthologie poétique du *Parnasse de la Jeune Belgique*.

Formation intellectuelle

Né en 1861 dans une famille bourgeoise, Charles Van Lerberghe reçut une solide éducation catholique. Mais en 1875, sa mère mourut et il se retrouva orphelin. Dès ses premiers poèmes, son imaginaire fut marqué par une obsession de la mort en même temps que de l'amour. La femme occupera une place importante dans son œuvre : c'est à la figure d'Ève qu'il consacra son œuvre la plus célèbre. Toute sa vie, il s'attachera à chanter l'amour d'une manière presque mystique. Alors qu'il entre au collège Sainte-Barbe, l'un des établissements les plus réputés de Gand, il fait la connaissance de Maurice Maeterlinck et de Grégoire Le Roy. Maeterlinck, qui signe encore Mooris, à la manière flamande, est lui aussi issu d'une famille bourgeoise. À douze ans, il fut placé au pensionnat du collège jésuite Sainte-Barbe. Il y passa sept années de souffrance, reprochant aux pères leur sévérité et leur manque de compassion. La vie de Maeterlinck, sans événement majeur notable, ne permet pas d'expliquer son œuvre et sa fascination pour l'invisible. Paul Gorceix attribue l'omniprésence de la mort, thème commun dans l'œuvre des trois poètes, au souvenir des enseignements des Jésuites, qui terrorisaient leurs jeunes esprits par la hantise du péché et par la représentation d'un Christ terrible et intransigent⁷⁸³. Bientôt, Maeterlinck se détacha du catholicisme de sa famille, qu'il jugeait hypocrite. S'il acquit à Sainte-Barbe une solide culture classique, il en sortit dégoûté. Il reviendrait plus tard à la religion, par la voie d'un mysticisme redécouvert ailleurs.

Grégoire Le Roy est également issu d'une famille bourgeoise de Gand. Né en 1862, comme Maurice Maeterlinck, il se dirige d'abord vers la peinture et la musique. En 1885, il se rend à Paris pour suivre les cours de l'École des Beaux-Arts. Au contact des symbolistes français, il bifurque vers

⁷⁸² *Ibid.*, p. 321.

⁷⁸³ Paul Gorceix, « L'Itinéraire de l'homme et de l'écrivain », in Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 17-19.

la littérature. Des trois amis gantois, il est celui que la postérité a le plus oublié. Au début des années 1890, alors qu'il est connu dans les cercles d'avant-garde belges, il se tourne vers le monde des affaires et se reconvertis en industriel à Anvers. Il ne revient à la littérature qu'en 1907 par la réédition de ses premières œuvres, puis en devenant bibliothécaire de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Il reprend son activité littéraire avant et après la Première Guerre mondiale, jusqu'à sa mort en 1941. Outre Villiers, son modèle est Verlaine, qu'il rencontra à Paris et dont l'influence pèse sur toute la production, douce et mélancolique, des années 1880. Van Lerberghe, grand ami de Le Roy, faisait cependant peu de cas de son œuvre poétique : s'il donna une critique positive du recueil *Mon cœur pleure d'autrefois*, son journal révèle des jugements beaucoup plus sévères, comme cette remarque : « Greg n'a en aucune façon la vocation de poète. Il s'est égaré dans les lettres à notre suite⁷⁸⁴. »

En 1881, les trois poètes fréquentent encore la même classe. C'est Grégoire Le Roy qui initie les autres à l'écriture, après leur avoir fait découvrir la poésie nouvelle qui est en train de voir le jour en Belgique autour de *La Jeune Belgique* et de *L'Art moderne*. Suivant la volonté de son père, Maeterlinck poursuit sans enthousiasme des études de droit à l'Université de Gand : il se sent beaucoup plus intéressé par la poésie. Ses premiers poèmes, notamment ceux qu'il envoie à *La Jeune Belgique* en 1883, sont d'inspiration parnassienne. En 1886, il se rend à Paris pour s'inscrire au barreau. C'est du moins ce qu'il affirme à son père. Il y passe quelques mois en compagnie de Grégoire Le Roy, mais ce sont davantage les cafés littéraires qui retiennent leur attention. Ils se lient d'amitié avec plusieurs poètes symbolistes, notamment Rodolphe Darzens, Pierre Quillard, Éphraïm Mikhaël et surtout Villiers de l'Isle-Adam, qu'ils considèrent comme leur mentor. Les enseignements de Villiers les incitent à délaisser le réalisme afin de chercher à exprimer l'invisible et le sacré. Quand ils rentrent à Gand pour y retrouver Van Lerberghe, les trois amis sont définitivement convertis aux thèses symbolistes, malgré la mise en garde de Rodenbach.

Ils publient encore quelque temps dans *La Jeune Belgique*, par une communion d'intérêts plutôt que par conviction : aucun d'entre eux n'est connu et la revue leur offre un moyen de se faire lire. Quant au noyau dur néo-parnassien, s'il ne cesse d'épingler les irrégularités des jeunes poètes, il a aussi besoin de talents pour tenir tête face aux revues concurrentes, surtout après le départ de Rodenbach et de Verhaeren en 1886. En 1887, Van Lerberghe est le premier à livrer à la revue une œuvre achevée, son grand poème « Solyane », repris dans *Le Parnasse de la Jeune Belgique*⁷⁸⁵. Les vers lui valent un témoignage de sympathie de la part d'Albert Mockel, le directeur de *La Wallonie*, qui lui écrit pour le féliciter. L'année suivante, Van Lerberghe délaisse les Jeunes Belgique, et quand,

⁷⁸⁴ Charles Van Lerberghe, *Journal inédit*, t. 3, 1891-1894, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, cote ML 6949/3, feuillet 20.

⁷⁸⁵ Charles Van Lerberghe, « Solyane », *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, Paris, Léon Vannier, 1887, p. 182-186.

en janvier 1889, il veut prépublier sa pièce *Les Flaireurs*, c'est à Mockel, et non plus à *La Jeune Belgique*, qu'il envoie le manuscrit. Maeterlinck attendra 1889 pour publier son premier recueil de poèmes, *Les Serres chaudes*, qui tranchera sans ambiguïté en faveur d'une poésie symboliste. Quant à Grégoire Le Roy, son recueil *Mon cœur pleure d'autrefois*, lui aussi publié en 1889, puisera son inspiration dans les formes médiévales pour faire revivre, à la manière des préraphaélites, un lyrisme archaïque plus proche de l'inspiration germanique des symbolistes que des Jeunes Belgique. Vers 1890, la rupture est consommée, même si elle n'a pas été nette. Grégoire Le Roy fondera même, en 1892, sa propre revue, *Le Réveil*, dont le siège sera établi à Gand.

Trois lecteurs de Lautréamont

En octobre 1885, les trois poètes purent lire la strophe des *Chants de Maldoror* dans *La Jeune Belgique* du 5 octobre 1885⁷⁸⁶. Nous n'avons aucun témoignage de leur réaction de l'époque, mais il est certain que vers 1889-1890, ils revinrent, au moins pour deux d'entre eux, à l'œuvre qu'ils lurent peut-être alors pour la première fois en entier. Il est probable que la découverte des *Chants de Maldoror* se fit pour eux en deux temps : à la fin de l'année 1885, par la lecture d'une strophe isolée, qu'ils eurent le temps de méditer et d'assimiler, puis plus tardivement par la lecture de l'intégralité de l'œuvre. Nous verrons en effet que l'influence est plus marquée à la fin de la décennie, mais qu'ils semblaient avoir une connaissance partielle de l'ouvrage avant cette date. Nous avons une preuve de l'attrait que suscita, chez Maeterlinck, l'œuvre d'Isidore Ducasse. En 1925, ayant reçu le Prix Nobel de littérature entre-temps, le poète fut interrogé sur son expérience de lecteur de *Maldoror*. Sa réponse fut celle d'un écrivain plus âgé, revenu de ses amours littéraires de jeunesse : un autre reniement.

J'ai découvert *Les Chants de Maldoror* il y a quelque trente-cinq ans. Il me semblait alors que c'était l'archétype de l'œuvre de génie – archange noir et foudroyé, d'une beauté indicible, fulgurations éblouissantes, violettes et vertes, dans l'orage primordial, analogies, rapprochements et correspondances électriques et inouïes, métaphores phosphorescentes dans la nuit flamboyante du subconscient, etc.

Aujourd'hui, je n'ai pas le texte sous les yeux, mais je crois bien que tout cela me paraîtrait illisible, démence plus ou moins volontaire et fermentation du tréponème pâle⁷⁸⁷...

Cette réponse en deux temps est moins catégorique que les rejets exprimés par les autres Jeunes Belgique : elle commence d'abord par un éloge du génie, avant de remettre en cause son écriture. La syntaxe employée par Maeterlinck dans cette réponse est elle-même caractéristique de l'écriture symboliste qu'il a faite sienne : les phrases se délitent, un tiret vient en briser la fluidité et le propos s'épuise dans une énumération de groupes nominaux qui illustrent la lecture symboliste que le poète

⁷⁸⁶ Vicomte de Lautréamont, « Maldoror », *La Jeune Belgique*, 5 octobre 1885, p. 496-500.

⁷⁸⁷ Maurice Maeterlinck, « Opinion », *Le Disque vert*, *op. cit.* ; texte recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.* p. 398.

fit de l'œuvre de Ducasse : en faisant de lui un « archange noir et foudroyé », il l'enferme dans une représentation satanique ; en soulignant les « fulgurations éblouissantes, vertes et violettes », il s'empare d'un vocabulaire pictural et tisse des synesthésies pour qualifier sa poésie, voyant en lui un adepte des analogies et des correspondances mallarméennes. On voit enfin que le poète hésite encore, même en 1925, entre le génie aux visions « inouïes » et la démence d'un poète syphilitique : le travail de réhabilitation des surréalistes n'aura pas eu raison, bien au contraire, du mythe du poète maudit qui s'est élaboré dans les décennies précédentes. En faisant remonter sa découverte aux années 1890, Maeterlinck suggère, comme l'a signalé Jean-Luc Steinmetz⁷⁸⁸, qu'il a lu Lautréamont dans l'édition Genonceaux. Il avait pourtant déjà fait allusion à l'œuvre avant que celle-ci ne paraisse.

Van Lerberghe avait peut-être entendu parler des *Chants* auparavant ; il avait certainement lu la strophe publiée en 1885. Mais ce n'est qu'en 1889 qu'il découvrit, avec un enthousiasme réel, l'intégralité de l'œuvre. Dans son journal, il note à la date du 14 juin :

Lu un livre génial : Les *Chants de Maldoror* du Cte [sic] de Lautréamont. Le génie sur les derniers confins de la folie. Du Shakespeare, du Dante, du Baudelaire, et pourtant une personnalité très nette. Le chantre de la cruauté – des monstres. Toutes les grandioses images de la nature et des pensées égales en détresse féroce, en sombre clameur. Un style noir, corrosif, pestilentiel et phosphorescent. Une phrase incisive, brève et d'acier dans le sarcasme et dans la voix de l'ange jusqu'aux lignes célestes. À lui mieux qu'à Rollinat s'appliquerait cette remarque : « C'est un peintre intuitif et sincère des plaines profondes où l'œil s'hallucine d'infini, des maisons tristes aux tristes hôtes, des banalités inquiétantes d'une ferme ou d'une métairie, du petit monde bourbeux et féroce d'une mare, des grenouilles [,] des crapauds⁷⁸⁹. » Ce n'est que l'un des côtés de de [sic] Lautréamont. Il justifie la théorie de Lombroso. Pour être un génie, il faut être un malade, un dégénéré. *Nullum magnum ingenium sine quodam mixtura dementiae*. D'après Laplace les découvertes consistent en des rapprochements d'idées susceptibles de se joindre et qui étaient isolées jusqu'alors. Ces associations d'idées abondent chez les fous⁷⁹⁰.

Là encore, on constate que la première impression produite par l'œuvre est fortement influencée par les conditions de sa découverte. Celui qui a transmis à Van Lerberghe un exemplaire des *Chants de Maldoror*, ou lui en a recommandé la lecture, n'aura pas manqué de présenter l'œuvre comme celle d'un dément. Van Lerberghe n'a aucune raison de remettre en doute ces quelques informations biographiques qu'on lui présente comme des faits : « livre génial » certes, mais « le génie sur les derniers confins de la folie ». Le poète, impressionné et n'hésitant pas à inscrire *Les Chants de Maldoror* dans une lignée d'œuvres grandioses, épiques et sataniques – Shakespeare, Dante, Baudelaire : Maldoror est « le chantre de la cruauté » et « des monstres » –, développe dans la suite de ses impressions une réflexion sur la folie de Ducasse. Il renvoie à un penseur dont les thèses

⁷⁸⁸ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.* p. 719.

⁷⁸⁹ Van Lerberghe cite ici une étude de Charles Morice parue dans *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1889, p. 245.

⁷⁹⁰ Charles Van Lerberghe, *Journal inédit*, t. 2, 1889-1891, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, cote ML 6949/2, feuillet 31, juin 1889.

connaissaient un succès, en pleine vogue décadente : Cesare Lombroso, l'un des fondateurs de la criminologie, dont l'ouvrage *L'Homme de génie*, paru en 1877, établissait un lien entre génie et folie :

L'homme de talent, même sans génie, nous offre de toutes manières de légères, mais réelles anomalies ; un talent, même médiocre, peut se fatiguer et s'épuiser au point de présenter les réactions pathologiques, cérébrales, du génie le plus puissant et d'en laisser des traces dans la dégénérescence de ses fils⁷⁹¹.

Être hypersensible, très réceptif au monde qui l'entoure, le génie présenterait des signes de déséquilibre mental. Le talent s'accompagnerait d'un prix à payer, celui de l'instabilité mentale.

Cette thèse était âprement discutée dans les milieux artistiques et littéraires. Elle s'accordait en effet avec une tradition du roman d'artiste qui, depuis les contes d'Hoffmann et *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou, plus récemment, *L'Œuvre* de Zola et *Manette Salomon* des Goncourt, présentait l'artiste en névrosé. Cette idée s'était trouvée renforcée par la fascination qu'exerçaient, depuis *À Rebours*, les représentations d'esthètes malades. La décadence avait exprimé sa fascination pour des psychologies détraquées comme celles des empereurs romains Néron et Caligula, dont on faisait à la fois des êtres cruels et fous et des esthètes incompris. Mais les théories de Lombroso gênaient par leur tendance à stigmatiser les artistes et à les considérer d'un œil médical et clinique, fermé à l'art. Remy de Gourmont rejeta avec violence ces thèses, qu'il aborda d'ailleurs à son tour en parlant de Lautréamont. Van Lerberghe semble conquis par la théorie du criminologue, dont il trouve la confirmation chez Ducasse : « Pour être un génie, il faut être un malade, un dégénéré. » La thèse n'était pas neuve, puisque le poète la complétait par une citation de Sénèque. Il notait enfin chez Lautréamont des associations d'idées surprenantes courantes chez les fous. Ainsi, ce qui fait de Lautréamont un fou, outre le préjugé de lecture, serait l'aspect foisonnant de ses images poétiques échappant à toute logique. On pense à ses célèbres « beau comme », images poétiques construites selon le procédé de l'épanorthose qui permet de mettre sur le plan d'une équivalence logique des éléments dissemblables, sans liens entre eux et sans aucune qualité esthétique qui justifierait leur usage. Les métaphores et comparaisons de Lautréamont sont, comme l'ont souligné les surréalistes qui y ont vu un de leurs prédécesseurs, un défi à l'imaginaire et à la raison. L'analyse stylistique succincte menée par Van Lerberghe témoignait d'une attention aux procédés de Ducasse.

L'autre aspect fascinant de l'œuvre était sa violence féroce. Grandioses, les scènes dépeintes sont désespérées. Le poète juge le style de Ducasse « noir, corrosif, pestilentiel et phosphorescent », sa phrase « incisive, brève et d'acier dans le sarcasme ». Il est l'un des premiers à percevoir la logique

⁷⁹¹ Cesare Lombroso, *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877; traduit en français par Fr. Colonna d'Istria sous le titre *L'Homme de génie*, Paris, Alcan, 1889, p. XXIV.

rigoureuse de Ducasse et sa précision dans l'écriture, qui témoigne d'un style très maîtrisé, contrairement à ce que l'on avait pu dire jusqu'alors en jugeant son style informe, relâché et mal écrit.

Van Lerberghe est attentif à l'écriture ducassienne. Ses intuitions sont justes, même s'il sacrifie lui aussi au mythe de la folie. On peut dater sa lecture des *Chants de Maldoror* de mai ou juin 1889. Le 1^{er} juin, il écrivait une lettre à Albert Mockel pour se plaindre de quelques erreurs que celui-ci avait commises en reproduisant dans *La Wallonie* une de ses contributions. Frans De Haes a relevé dans cette lettre une citation de *Maldoror*, insérée sans guillemets :

Ah ! Vois-tu ! Je t'engage à ne plus reparaître devant mes yeux, si jamais je repasse dans la rue étroite. Je pourrais, en prenant ta tête entre les mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux endoloris par l'insomnie éternelle de la vie⁷⁹².

L'emprunt est extrait de la strophe II, 5. Aussitôt, Van Lerberghe ajoute à l'attention de son correspondant : « Cela est extrait de *Maldoror*. Avez-vous lu ce livre génial ? Je viens de le lire avec ivresse⁷⁹³. » Robert Frickx n'hésitait pas à trouver la source de l'œuvre théâtrale des trois poètes gantois dans une même strophe des *Chants de Maldoror* :

Nous ne doutons plus guère, personnellement, que l'origine de toute une partie du théâtre de Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*) ne réside dans la strophe 11 du chant I ; bien plus, nous inclinons à penser que le même passage a dû inspirer à Le Roy et à Van Lerberghe le sujet de leurs drames respectifs⁷⁹⁴.

Mais la chronologie nous invite à quelques précautions. *Les Fleurs* de Van Lerberghe ont été publiés en janvier 1889 dans *La Wallonie* : ils précèdent donc la lecture de l'œuvre intégrale par le poète – mais pas nécessairement la lecture de la strophe publiée dans *La Jeune Belgique* en 1885. *L'Intruse* de Maeterlinck a été écrite en décembre 1889 et publiée en janvier de l'année suivante dans la revue d'Albert Mockel. Pour ce qui est de Grégoire Le Roy, nous n'avons aucun indice de sa réaction à la lecture des *Chants de Maldoror*, et nous n'avons aucune information sur la date à laquelle il composa sa pièce *L'Annonciatrice*, restée inachevée.

Chronologie et genèse des trois pièces

Dans sa communication sur « La Genèse de *L'Intruse* », Joseph Hanse, aux analyses duquel nous sommes redevables, a tenté de démêler les problèmes que pose la chronologie des trois pièces⁷⁹⁵.

⁷⁹² Frans De Haes, *La Jeune Belgique et après*, France - Belgique (1848-1914). *Affinités – ambiguïtés*, op. cit., p. 281.

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Robert Frickx, op. cit., p. 147.

⁷⁹⁵ Joseph Hanse, « La Genèse de *L'Intruse* », Bruxelles, Palais des Académies, séance du 8 septembre 1962, 1962, 28 p. ; repris dans *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1964, p. 177-202.

En février 1892, *Les Flaireurs* furent adaptés à la scène par le théâtre de Paul Fort. On pensa que Van Lerberghe avait plagié *L'Intruse*⁷⁹⁶. Maeterlinck écrivit alors une lettre au poète et directeur afin de clarifier la situation et lever tout soupçon qui pourrait peser sur son ami Van Lerberghe : « *Les Flaireurs* ne ressemblent pas à *L'Intruse*, mais *L'Intruse* ressemble aux *Flaireurs* et elle est fille de ceux-ci⁷⁹⁷. » *Les Flaireurs* avaient paru un an avant *L'Intruse*, mais le public aurait pu, en découvrant cette pièce, y voir un plagiat de celle de son ami, bien plus renommé. De fait, les carnets de travail de Maeterlinck nous confirment que *L'Intruse* fut rédigée assez rapidement, principalement au cours de décembre 1889, près d'un an, donc, après la pièce de Van Lerberghe.

À ces considérations vient s'ajouter une troisième pièce, celle, restée inachevée, de Grégoire Le Roy, dont les deux premiers actes seuls furent écrits. On ignore à quelle date Le Roy travailla à l'écriture de *L'Annonciatrice*. Mais celui-ci affirma à Pierre Maes⁷⁹⁸ et à Franz Hellens⁷⁹⁹ qu'il était à l'origine des deux autres pièces. Tel est en effet le témoignage que rapporte Franz Hellens :

Grégoire Le Roy m'a raconté plus d'une fois comment il fut, en quelque sorte, amené, en l'occurrence, à être l'inspirateur de ses deux amis, et je ne suis pas le seul à qui il ait fait des confidences à ce sujet. Franz Hellens fut également mis au courant et il est bon de citer ici quelques phrases significatives d'un de ses articles de la « Dernière Heure » (10 juin 1947) : « *Les Flaireurs*, écrit-il, cette pièce en un acte, qui reste un des monuments du Symbolisme dramatique, fut publiée la même année que *L'Intruse* et *Les Aveugles* de Maeterlinck. En réalité, *L'Intruse* et *Les Flaireurs* furent écrits par les deux amis à peu près vers la même époque et dans une atmosphère commune. Ce que l'on ne sait pas, c'est qu'il existe une troisième version, la première en date : elle est l'œuvre du poète de la « Chanson du Pauvre », qui se montra, dans cette circonstance encore, l'inspirateur de ses deux amis. [...] Il faut ajouter tout de suite que les trois amis avaient l'habitude de se partager, si l'on peut dire, leurs inventions, avec un désintéressement qui a sans doute peu d'exemples dans l'histoire littéraire. L'accord le plus parfait régna toujours dans leur petite communauté. Nulle envie entre eux, nulle jalousie. Grégoire Le Roy, avec sa sincérité habituelle et l'absence de vanité qui le rendait si sympathique, m'avoua que sa pièce était de beaucoup la moins bonne des trois, si bien qu'il n'osa jamais la publier. En cela, il avait raison. Mais il reste que ce fut lui l'inspirateur⁸⁰⁰. »

Mais si Le Roy avait été l'inspirateur, comment se fait-il que ni Van Lerberghe ni Maeterlinck ne citèrent son nom au moment où il convenait de lui rendre hommage ? Peut-être parce que la pièce n'avait jamais abouti, ou parce que Le Roy lui-même l'avait désavouée. Dans une lettre du 17 juillet 1890, Maeterlinck demandait à son ami : « Où en est ton drame⁸⁰¹ ? », et lui prodiguait quelques conseils afin d'en réaménager la structure pour le mener à terme.

⁷⁹⁶ C'est ce que crut par exemple *La Revue indépendante* de septembre 1890. Albert Savine, « Les Livres », *La Revue indépendante*, septembre 1890, p. 385.

⁷⁹⁷ Lettre insérée dans le programme des *Flaireurs* et reproduite dans *Vers et prose*, t. XII, décembre 1907- janvier-février 1980, p. 60-61.

⁷⁹⁸ Pierre Maes, « L'Annonciatrice », *Épîtres*, numéro consacré à Le Roy, t. XXIV, fascicule 39, mars 1951, p. 49-54.

⁷⁹⁹ Franz Hellens, « Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. III, 1957, p. 12.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ Lettre reproduite dans le numéro d'*Épître* précédemment cité, *op. cit.*, p. 46-47.

Il est difficile de prouver que l'idée venait de Grégoire Le Roy. On a avancé plusieurs hypothèses pour expliquer la genèse de ces drames de la mort, mais aucune ne tient face à un examen des dates. Ainsi, *L'Annonciatrice* n'avait pas été écrite suite à la mort du père de Grégoire Le Roy, qui mourut, non pas en 1887 comme le pensait Pierre Maes, mais le 22 avril 1893. De même, *L'Intruse* a souvent été mise en relation avec la mort d'Oscar, frère de Maeterlinck. Dans ses *Bulles bleues*, le poète écrit en effet que « c'est dans cette atmosphère de deuil que plus tard fut écrite *L'Intruse* et que la mort entra dans ma vie, la réveilla et m'apprit à vivre⁸⁰² ». Mais la mort d'Oscar ne survint qu'en mai 1891, date à laquelle *L'Intruse* était déjà parue, et le thème de l'attente de la mort est antérieur dans l'œuvre du poète. On peut donc admettre que la pièce de Grégoire Le Roy ait été commencée avant *Les Fleurs* et qu'elle soit la première chronologiquement, mais le sujet doit avoir une autre explication que la perte d'un proche, puisque la biographie le dément.

Face aux différences entre les trois œuvres, Joseph Hanse déduit que Grégoire Le Roy n'a probablement inspiré que le sujet : son traitement est en revanche différent chez les trois auteurs. Robert Van Nuffel fait remarquer qu'à l'époque, les préoccupations esthétiques de ses deux amis étaient fort éloignées du sujet du drame : Maeterlinck se consacrait à l'étude de Ruysbroeck, Van Lerberghe à des poèmes païens d'inspiration mallarméenne⁸⁰³. Il est étonnant qu'ils aient laissé de côté leur travail pour rédiger, en quelques semaines, leur pièce. Il est donc probable que ce soit Grégoire Le Roy qui ait en effet fourni le sujet, qu'il l'aura communiqué à ses amis afin que chacun le traite à sa manière, comme ils avaient projet de le faire si l'un d'eux trouvait un thème intéressant. Une lettre d'Auguste Vermeylen à Emmanuel De Bom, datée du 6 avril 1891, vient confirmer que ce n'est pas a posteriori que Le Roy s'est attribué le crédit d'avoir inspiré ses amis. Vermeylen écrit :

Grégoire Le Roy traça la voie dans laquelle Maeterlinck cueille maintenant des lauriers (c'est une image) et écrivit même un drame qui est plus beau que *L'Intruse*. [...] [II] m'a lu son drame : *L'Annonciatrice*. Deux actes sont écrits depuis longtemps (avant les *Fleurs* et avant *L'Intruse*, note bien). Il mettra sur papier le troisième acte, probablement en flamand. Alors je traduirai les deux premiers actes, et nous pouvons faire représenter cela à Anvers. Cela ferait beaucoup d'effet⁸⁰⁴.

Le Roy aurait-il risqué de se voir contredit par ses amis, plus connus que lui, en s'inventant leur inspirateur ? On peut vraisemblablement considérer qu'il fut le premier à aborder ce drame.

Mais que penser dans ce cas de la remarque que Charles Van Lerberghe note dans son journal à la même période où Maeterlinck donne à Le Roy quelques conseils sur son drame en cours

⁸⁰² « Durant deux ans, je ne vécus plus qu'au jour le jour. Je me crus atteint d'une véritable maladie de cœur, une tachycardie insupportable, des palpitations violentes me suffoquaient sans cesse et me menaçaient d'une mort subite que j'attendais à chacune des contractions de ce cœur qui semblait affolé et près d'éclater » Maurice Maeterlinck, « La Mort d'un frère », *Bulles bleues. Souvenirs heureux*, in *Œuvres* t. I, p. 704.

⁸⁰³ Robert Van Nuffel, préface à l'édition des *Fleurs*, dans Charles Van Lerberghe, *Les Fleurs – Pan*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1993, p. 23-24.

⁸⁰⁴ Lettre citée par Robert Van Nuffel, *ibid.*, p. 24.

d'écriture : « Une pièce en 3 actes qu'il [Le Roy] me lit me déplaît extrêmement à cause du sujet⁸⁰⁵ » ? Il s'agit bien de *L'Annonciatrice*, et si Van Lerberghe souligne que le problème vient du sujet et non du style, c'est qu'il s'estime volé et se froisse de l'indélicatesse de son ami, qui aurait plagié ses *Flaieurs*. Dans une lettre qu'il adresse à Albert Mockel le 27 décembre 1888, au moment de lui faire lire sa pièce, il écrit que le sujet « est entièrement de [s]on invention⁸⁰⁶ ». Alors, pourquoi en vouloir à Le Roy et non à Maeterlinck, qui fera de même un an plus tard ? On sait que les trois amis s'échangeaient régulièrement leurs idées et se partageaient leurs sujets⁸⁰⁷ : il n'y avait donc pas lieu de prendre ombrage dans ce cas précis. En l'absence d'éléments plus déterminants, il nous est impossible de dire, qui de *L'Annonciatrice* ou des *Flaieurs*, fut écrite en premier.

Le récit de la mort faisant brutalement irruption dans un foyer angoissé était précisément le thème de la strophe publiée le 5 octobre 1885 dans *La Jeune Belgique*. C'est peut-être à la lecture répétée de cette strophe, entre 1885 et 1889, que l'idée vint à Grégoire Le Roy, puis à ses deux amis, de composer sur ce thème. À ce sujet, on peut rappeler, comme le faisait Frans De Haes⁸⁰⁸, que, parmi toutes les strophes des *Chants de Maldoror*, celle-ci est la seule à avoir subi un changement générique. Les Jeunes Belgique, qui l'ont choisie pour des raisons inconnues, ne pouvaient pas savoir qu'Isidore Ducasse avait publié, en 1868, une première version du *Chant premier* dans laquelle la strophe apparaissait sous une forme théâtrale. Dans la version définitive de 1869, elle subit un traitement qui en gommait les aspects dramatiques pour l'aligner sur le même modèle que les autres strophes. Ainsi, les didascalies furent supprimées, les indications des personnages remplacées par des tirets de dialogue, et un narrateur interne, s'adressant à la première personne, fut introduit avec une certaine confusion : comme dans bien des endroits des *Chants de Maldoror*, le lecteur est incapable de dire si c'est Maldoror ou Lautréamont qui s'exprime. Mais cette transposition sous forme de récit ne faisait pas disparaître la nature profondément dialoguée de la strophe. Frans De Haes signale d'ailleurs que lors de la publication de la strophe, *La Jeune Belgique* commit une erreur typographique en ce sens en mettant en italique la prière que le père adressait à Dieu tout au long de la strophe. Ce faisant, ils réintroduisaient inconsciemment des didascalies que Ducasse avait justement fait disparaître.

⁸⁰⁵ Charles Van Lerberghe, *Journal inédit*, t. 2, *op. cit.*, p. 174. L'entrée est datée du 5 juillet 1890, la lettre de Maeterlinck à Le Roy au sujet de *L'Annonciatrice* est quant à elle datée du 17 juillet.

⁸⁰⁶ Citée dans l'édition de Robert Van Nuffel, *Les Flaieurs – Pan*, *op. cit.*, p. 27. Cette lettre est également recueillie dans Charles Van Lerberghe, *Lettres à Albert Mockel*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 64.

⁸⁰⁷ C'est ce que rapporte notamment Madame Van Paemel, une des filles de Grégoire Le Roy, interrogée par Joseph Hanse dans « La Genèse de *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 194.

⁸⁰⁸ Frans De Haes, « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *op. cit.*, p. 275.

Maeterlinck et les Visions typhoïdes

La présence de traits stylistiques communs avec l'écriture d'Isidore Ducasse nous permet de penser que Maeterlinck avait lu *Les Chants de Maldoror* bien avant d'écrire *L'Intruse*, même s'il y revint de manière plus visible en 1889. Plus âgé, Maeterlinck était revenu, dans *Le Disque vert*, sur sa découverte des *Chants* et l'avait décrite comme une expérience déterminante de sa jeunesse : « il me semblait alors que c'était l'archétype de l'œuvre de génie⁸⁰⁹ ». Au cours de ces premières années, deux autres révélations esthétiques importantes se mêlent et influencent l'écriture du poète : la découverte du symbolisme et celle du mystique flamand Ruysbroeck, qu'il traduit. Son écriture se cherche encore dans ces premières années où il peaufine ses *Serres chaudes* et écrit un texte resté inédit, « Visions typhoïdes », dont les images hallucinées justifient un examen plus attentif.

Les poèmes de Maeterlinck parus dans *La Jeune Belgique* de novembre 1883 étaient écrits dans un style parnassien, où le poète cultivait l'impersonnalité et le raffinement du langage. Ses envois suivant furent refusés, Max Waller les jugeant « archimauvais⁸¹⁰ ». Charles Van Lerberghe, à qui ces vers étaient dédiés, les décrit dans son journal comme un pastiche de François Coppée⁸¹¹. En 1885, Maeterlinck, qui n'a pas renoncé, travaille à la composition d'un recueil inabouti, qu'il fait lire à son ami afin de bénéficier de ses conseils. Il s'agit encore de poèmes d'inspiration parnassienne sous l'influence de Chénier, de Gautier, de Banville, de Heredia et de Leconte de Lisle. La forme en est classique et régulière ; les sujets sont historiques et antiquisants, parfois aussi d'inspiration orientale ; et le poète affecte une posture philosophique qui rappelle Vigny. Assumant la délicate tâche de critique et de conseiller, Van Lerberghe recommande à son ami de ne pas publier ces pièces qui ne le convainquent pas, certain que le poète peut mieux faire⁸¹².

C'est en juin 1886 qu'a lieu, de façon radicale, l'évolution de Maeterlinck vers une manière nouvelle, le symbolisme qu'il adoptera désormais. En quelques mois, le poète s'est détourné du Parnasse et du réalisme pour embrasser le mysticisme. Son séjour à Paris en est la cause principale. En compagnie de Grégoire Le Roy, il découvre Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, ainsi que Walt Whitman. En mars 1886, les trois amis gantois fondent une revue, *La Pléiade*, qui ne connaîtra que sept numéros. Maeterlinck y publie les premiers poèmes d'un recueil à paraître, *Les Symboliques* : ils sont en fait les premières ébauches des futures *Serres chaudes*. Le titre provisoirement envisagé pour le recueil révèle le divorce avec *La Jeune Belgique*, qui commence à

⁸⁰⁹ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*

⁸¹⁰ « Boîte aux Lettres », *La Jeune Belgique*, 15 juillet 1884, n. p.

⁸¹¹ Cité par Joseph Hanse dans « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. XXXIX, 1961, p. 78 ; d'après le *Journal* de Charles Van Lerberghe conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, t. I.

⁸¹² Lettre du 1^{er} mars 1885, mentionnée par Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 79.

batailler contre les symbolistes nouvellement apparus. Ce sont cinq de ces pièces, accompagnées de sept autres, que le poète donne pour sa contribution au *Parnasse de la Jeune Belgique*. Décontenancé, Albert Giraud écrit à Iwan Gilkin le 25 juillet 1887 :

Reçu les vers de Maurice Maeterlinck. Ils sont très curieux et d'une originalité incontestable. Figure-toi le poète des eaux stagnantes, des mares croupies et des serres hivernales empoisonnées par toutes les méchancetés de la lune. En même temps, une passion qui dort, trop grande pour la vie qui l'enferme et qui s'étire en bâillant, convaincue de l'inutilité de l'effort. C'est très étrange. La couleur dominante est le vert pourri et glacé ! Chose bizarre, c'est par la forme que le vers pêche souvent. Il est aussi un peu trop abstrait, et maladroitement. Somme toute, excellent envoi, d'une physionomie particulière. – Ne va pas t'imaginer que cela ressemble à ce que tu fais. C'est autre chose, absolument⁸¹³.

Maeterlinck a changé en effet. En lisant *À Rebours* de Huysmans, il a découvert de nouveaux modèles littéraires que ceux de son adolescence, et se sent désormais plus proche des décadents parisiens, dont il adopte les tics littéraires, notamment dans *Les Serres chaudes*. À ce moment-là, il estime particulièrement Villiers de l'Isle-Adam, et c'est chez lui qu'il trouve, en opposition avec le réalisme de ses débuts, le goût du mystère, de l'invisible et de la spiritualité. Il commence à s'intéresser à l'occultisme et découvre Ruysbroeck, ce mystique flamand cité par Huysmans dans *À Rebours*. La fréquentation de ses œuvres va progressivement raviver son catholicisme. Une lettre à Rodolphe Darzens du 24 décembre 1885 témoigne du bouleversement que fut pour lui cette découverte⁸¹⁴. Elle est donc quasiment simultanée de la publication de la strophe de Lautréamont. Celle-ci est une influence bien moins importante dans l'œuvre du poète : la pensée de Maeterlinck va se former avec Ruysbroeck, tandis que l'extrait des *Chants de Maldoror*, si on l'accepte comme une lecture fondamentale, ne sera qu'une source qui fournit une situation que Maeterlinck n'aura de cesse de décliner dans son théâtre des débuts. Frans De Haes avait à ce sujet émis des réserves, rappelant que la strophe de Lautréamont était une réécriture du *Roi des Aulnes* de Goethe et qu'elle reprenait en outre un lieu commun du romantisme⁸¹⁵.

Entre 1885 et 1889, Maeterlinck compose *Les Serres chaudes* et travaille aussi à traduire Ruysbroeck. En 1887, un autre projet retient son attention : le roman des visions typhoïdes. Le projet d'écrire une « nouvelle typhoïde⁸¹⁶ » apparaît dans son agenda à la date du 31 mars 1887. Le 16 avril, il parle cette fois d'un « roman de délire typhoïde⁸¹⁷ ». Mais en réalité, l'idée l'occupe dès le début de mars et jusqu'en juillet, sans que le roman n'aboutisse jamais. Maeterlinck puise son inspiration

⁸¹³ Lettre conservée aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, citée par Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 119.

⁸¹⁴ Lettre publiée dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, tome V, 1959 ; également recueillie par Joseph Hanse, *op. cit.*, p. 92-93.

⁸¹⁵ Frans De Haes, « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *op. cit.*, p. 278.

⁸¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, édités par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2002, t. I, p. 364. Pour les citations qui vont suivre, nous respectons la syntaxe parfois fautive et fragmentaire de Maeterlinck.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 371.

dans les romans de Huysmans : il admet vouloir écrire une nouvelle décadente – le 2 avril, il évoque un art semblant être une putréfaction mentale⁸¹⁸ –, et compte s’inspirer des rêves d’*En Rade* pour ses visions. Or, comme on le verra plus loin, Huysmans s’était lui-même inspiré des *Chants de Maldoror* dans la composition de ce roman. Le 6 mars, Maeterlinck note l’idée d’écrire « quelque chose comme un Rabelais malade charriant tout mais non avec une projection de vue éclairant seuls les merdes, les pets, les couilles et les vulves mais d’abominables visions de fièvre vénéneuses⁸¹⁹ ». Le récit sera au départ superbe et lyrique, puis s’affaîssera en devenant presque naturaliste. Le projet s’affine et se concentre sur les visions, les rêves et les hallucinations d’un malade. On peut suivre, au gré de son carnet de notes, ses idées notées sous forme de phrases parfois incomplètes. Le 7 mars : « Pour un drame, une scène parmi des malades d’hôpital et délire d’une⁸²⁰ – ». Le 8, des idées lancées en vrac qui rappellent certains passages des *Chants de Maldoror* : « Et le viol des vulves mortes ! [...] une [pièce] avec les désirs analogues aux crapauds bleus, baves, squales, serpents, caillots, dragons, mollusques sous une lune et une végétation spéciale et une brebis qui est mon oraison au milieu des parfums glauques⁸²¹ ». Ces « vulves mortes » et l’énumération des bêtes qui s’ensuit peuvent être rapprochées d’un passage halluciné des *Chants de Maldoror* où Ducasse évoque « les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables⁸²² ».

Le 10 mars, Maeterlinck rapporte une de ses lectures, *La Vie au fond des mers* d’Henri Filhol. Il pense pouvoir trouver une source d’inspiration dans le bestiaire marin, en particulier des « crapauds d’un mauvais rose. Livide », des « ventouses », des « poulpes⁸²³ ». Le 14, de nouveaux éléments complètent cet inventaire : « Les algues vierges sous la lune / limaces / opaques [...] un dessin voilé par une toile d’araignée bleue. Faunes occultes / plaies⁸²⁴. » Et le 16 mars, un « serpent – vu à travers des yeux de poulpe⁸²⁵ ». Les lithographies d’Odilon Redon sont une autre inspiration qu’il mentionne dans son agenda. Mais le bestiaire n’est pas le seul rapprochement qu’on puisse faire entre les *Visions thyphoïdes* et les *Chants de Maldoror*. L’usage des images est étonnant chez Maeterlinck. Ainsi, le 31 mars, il note dans son carnet : « la nuit était épaisse à couper au couteau comme l’herbe (exemple de comparaisons morbides à employer pour les visions thyphoïdes⁸²⁶ [sic]) ». Le 18 avril, il décrit « la

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 348.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*, p. 349.

⁸²² Lautréamont, *op. cit.*, p. 114.

⁸²³ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, *op. cit.*, p. 351.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 354.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 364.

lune comme un corps en décomposition dans l'espace de glace », autre comparaison du même genre, tout en ajoutant que « le ton du livre doit être une mysticité oblique, délirante et glauque⁸²⁷ ». Et le lendemain, il complète : « obscurs comme les restes des morts, ou analogie objective⁸²⁸ ». Dans son usage de la comparaison, le poète emploie systématiquement le comparatif « comme », sans jamais recourir à un équivalent comme « tel » ou « de même que ». Les images posent, au même titre que les « beau comme » de Lautréamont, un problème de cohérence logique, le rapport de ressemblance entre les deux éléments comparés n'étant pas toujours justifié ou apparent. C'est ce qui donne à l'image, par son morcellement de sens, une dimension hallucinée. Le 7 avril, Maeterlinck écrit de façon lapidaire : « des instruments de chirurgie au milieu des roses ». Pensant vraisemblablement au « beau comme la rencontre entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection », Fabrice Van de Kerckhove note qu'il pourrait s'agir d'une image d'inspiration maldororienne⁸²⁹.

À partir de la fin d'avril 1887, Maeterlinck prend des notes sur les symptômes du typhus. Le 13, il écrit encore : « Sur le marais un vers [*sic*] (tinea, vermis) énorme comme léviathan, à travers lequel on voit la lune luire, et symbolisant le mensonge envers Dieu qui ronge toutes les vertus, ou plutôt le ver de la conscience⁸³⁰ ». Maeterlinck pensait-il à quelque passage des *Chants de Maldoror*, comme la strophe 7 du Chant premier, où Maldoror rencontre un ver luisant, « grand comme une maison⁸³¹ », qui lui montre la Prostitution ? Le ver demande au protagoniste de lapider une femme afin de condamner ses mœurs, mais celui-ci refuse, et se tourne vers lui pour l'écraser. L'action banale devient épique tandis que les proportions des personnages s'accroissent exagérément :

Les larmes dans les yeux, la rage dans le cœur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre ; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine ; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet : de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme ; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé⁸³².

Le 17 mai, Maeterlinck note encore une comparaison, « comme la vessie natatoire d'un poisson retiré des abîmes », et ajoute en guise d'explication : « l'âme est notre vessie natatoire⁸³³ ». Le poète semble, comme Ducasse, puiser ses comparaisons dans les ouvrages des naturalistes – ici Henri Filhol, dont il recopie minutieusement un passage – et affectionner les termes techniques empruntés à la biologie. Il insiste sur la noirceur du récit dont il prépare l'écriture. Le 19 mai, il écrit : « Créer autour de ces visions une atmosphère étrange et noire et obscure d'hallucination⁸³⁴ », et le 20 :

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 372.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 373.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 368.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 389.

⁸³¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 25.

⁸³² *Ibid.*, p. 25-26.

⁸³³ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, *op. cit.*, p. 393.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 398.

« parfois des frénésies de mal et de péché⁸³⁵ ». Les images répertoriées usent et abusent des analogies symbolistes, comme le montre cette annotation du 21 mai, où l'on devine l'influence de Mallarmé : « l'éjaculation bleue des mauvaises vierges en spirales, des adultères rouges de l'envie analogue à la lune, etc⁸³⁶ ».

En juin 1887, Maeterlinck travaille à une image en particulier, qu'il reformule. Le 13, il évoque les « cynocéphales dans la lune (sym[bole] égyptien⁸³⁷) » et le lendemain, il développe : « Les chiens de mes désirs/ La lune descend et enflamme l'alcool⁸³⁸ ». Faut-il y voir un souvenir de la strophe des chiens hurlant à la lune ? Le 29 juin, Maeterlinck écrit encore : « Nous avons l'idée de l'infini/ est-ce une preuve ? Notre vue aussi n'a pas de limite⁸³⁹ ». Si les chiens de *Maldoror* hurlent dans la nuit, c'est parce qu'ils ont « soif insatiable de l'infini [...] comme le reste des humains⁸⁴⁰ ». Le 5 juillet, Maeterlinck note encore cette phrase très maldororienne qui nous rappelle les pérégrinations du héros de Lautréamont à travers les grands espaces : « Il a parcouru, comme tous, les steppes du vide avant d'arriver dans les moissons de l'essence où peu pénètrent⁸⁴¹. » Après cette date, Maeterlinck reprend son étude de Ruysbroeck et met définitivement de côté son projet de roman.

Joseph Hanse rappelle que les *Visions typhoïdes* ont été écrites à une époque où Maeterlinck se revendique comme un poète profondément catholique⁸⁴². Le texte écrit s'ouvre sur une profession de foi très claire. Le thème de la maladie est d'abord un prétexte à l'expérience mystique, et l'influence première est avant tout la lecture de Ruysbroeck⁸⁴³. La fin du texte, en revanche, explose en une gerbe d'images hallucinées et de métaphores novatrices qui rappellent *Maldoror*. Les *Visions typhoïdes* sont constituées de quatre fragments. La première partie est intitulée « Vision de l'énigme ». Dès les premières lignes, Maeterlinck se présente comme un poète à la fois chrétien et symboliste. Sa vision s'intensifie à l'approche de la mort, que le poète accueille avec joie parce qu'il sent qu'elle le rapproche de Dieu. Dans sa fièvre, qui n'est pas encore nommée comme telle, il évoque un absolu inaccessible, indicible et insaisissable, qu'il entrevoit seulement dans son état présent. Maeterlinck a assimilé les leçons de Villiers de l'Isle-Adam et de Mallarmé : l'état fiévreux et la maladie ne sont jamais nommés, mais suggérés par une description des symptômes qui cultive volontiers l'abstraction et l'imprécision symboliste. La couleur verte, qui représente la putréfaction et la maladie, témoigne de l'influence décadente qui a été le point de départ du texte. On la retrouve

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 398-399.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 414.

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 417.

⁸⁴⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 28-29.

⁸⁴¹ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, *op. cit.*, p. 418.

⁸⁴² Joseph Hanse, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », *op. cit.*, p. 114.

⁸⁴³ Paul Gorceix, « L'Itinéraire de l'homme et de l'écrivain », in Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, *op. cit.*, p. 26.

encore au sujet de l'âme, « verdâtre » elle aussi. « Comme comme la vessie natatoire effuse cruellement de la bouche du poisson brusquement élevé des sous-marins abymes, l'âme va s'entrevoir dans la mort, et le reste en elle⁸⁴⁴. » La comparaison empruntée à Henri Filhol, parfaitement intégrée au texte et même développée, rappelle les comparaisons inattendues que livre Isidore Ducasse dans ses derniers *Chants*. À défaut de pouvoir exprimer l'indicible, Maeterlinck décrit les visions du malade : « L'inconnu se couvre immédiatement de visions moyennes entre la vie et la mort, semblables à d'indéfinissables éruptions animales ou végétales au fond de nuits paludéennes⁸⁴⁵. »

Le deuxième fragment ne porte pas de titre, mais il décrit le malade succombant au délire de ses visions. Celui-ci est assailli d'images cauchemardesques qu'il ne parvient à repousser :

Une nuit, je crois cependant avoir dépassé un peu cette première confluence d'horreur où mon âme s'était noyée tant de fois. Je refusais vainement depuis l'apparition de la lune sur ma fenêtre de vivre au milieu des œuvres de mes yeux ; je ne pouvais plus les fermer intérieurement, et néanmoins j'étais déjà sous l'orage de l'agonie où mes jours s'éclairaient de la lumière grossissante de l'épouvante, tandis que les premiers seuls jouaient comme des enfants dans le rayon bleu de la miséricorde. Je savais qu'une limite de ténèbres que je ne voyais pas allait disparaître et malgré cela je nageais encore inutilement dans l'alcool des anciennes tentations. J'essayais de mettre mes mains sur mes yeux pour les fermer enfin au-dehors⁸⁴⁶.

Ancrage nocturne, champ lexical de l'épouvante : il s'agirait bien d'un récit de cauchemar comme les rêves d'*En rade*, si celui-ci ne se faisait éveillé. Le malade essaie de prier mais aucun son ne sort de sa bouche. Il lutte un instant pour repousser la vision, mais celle-ci finit par s'imposer et le narrateur, comme sorti de lui-même, se regarde délirer avec un détachement presque schizophrénique.

Le troisième fragment, sans titre également, est une prière adressée au Seigneur par le malade, qui ne doit rien à Lautréamont. On y trouve des symboles empruntés à la tradition catholique, mêlés à des « tics » symbolistes, notamment un usage presque systématique des adjectifs qualificatifs de couleur. Malheureusement, le texte s'arrête brusquement au début du quatrième fragment, après un début de phrase – « Il faut » – laissé à l'abandon. Suivent, sur les dernières pages du manuscrit, des ébauches juxtaposées. Celle qui s'intitule « Matinée du jugement » est le fragment qui rappelle le plus *Les Chants de Maldoror*. Il s'agit d'une vision apocalyptique. La syntaxe se déploie en de longues phrases complexes qui superposent des images morbides et d'autres cosmiques :

Je suis dans la chair occulte du globe de l'épreuve sous la lune plus pâle encore depuis tant de siècles soufferts. Seuls actuellement, les végétaux cachent l'incarnation de la terre avec d'inouïs jaillissements sur l'infusion des sols et des gélatineux océans qui sentent le sang et la viande dans l'espace continu où les arborescences accablées de membres sont déjà analogues aux ossements, les fleurs aux yeux éteints, les crânes aux fruits morts, et les feuilles et les tiges aux viscères et aux cartilages des hommes disparus. Et tandis que les étoiles obstruées des rêves des saints, et que la lune gonflée de charnures, éjaculent des herbes dans

⁸⁴⁴ Maurice Maeterlinck, « Les Visions typhoïdes », *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, op. cit., p. 119-120.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

le sommeil de Dieu, le soleil sature de songes et de péchés éteint définitivement leurs éruptions dans l'alcool épuisé des luxurieux désirs⁸⁴⁷.

Le Dieu de Maeterlinck ressemble davantage à celui de l'Ancien Testament qu'à celui du Nouveau : il inspire l'épouvante au malade qui le voit et qui ressent cette terreur dans tout son corps convalescent. Dessillé, le narrateur a l'impression de voir pour la première fois et ses visions lui procurent un sentiment d'horreur. Il regarde autour de lui et le monde ne lui inspire que répulsion :

Ô l'universelle chair! ouverture immense des tombeaux! flavescentes incarnations de la mer ! émergence sanglante des continents ! sulfureuses éruptions d'ossements sur les villes ! ébullitions des cartilages houleux sur les eaux ! éclosions torrentielles de muscles ! effilochage violet des artères ! pêches bleues des seins noyés, dans le filet des veines ! efflorescence des muqueuses ! glauques effluences d'entrailles entre l'argent des chevelures! étangs de graisses blanches où cligne une végétation de paupières anciennes ! transfigurations des îles ! rosaires ondulations des montagnes ! marécages d'yeux nus multipliant la lune! déluges de prunelles! effusions noires de l'Afrique ! jets verts des races antédiluviennes ! dégorgements des végétaux! émissions osseuses des glaces polaires! lacustres vomissements des mammouths en des océans virides de peuples! ascensions sous-marines de géants originels! explosions poissonneuses des golfes ! lymphatiques confluences des astres ! éjaculations flaves et bleuissantes des cadavres sucés par la lune à travers les rouges spirales des évolutions de la chair pour la restitution des membres et l'éternelle moisson de l'universel ossuaire⁸⁴⁸ !

La terre est décrite comme un corps qui se meurt. Le champ lexical de l'anatomie, traité de manière dépréciative, s'insère dans ce passage lyrique en forme d'énumération comme autant de visions funèbres d'un monde qui agonise. C'est bien l'Apocalypse qui prend forme sous les yeux du malade. Celui-ci veut détourner le regard, tandis qu'il voit alors défiler sous ses yeux l'humanité pécheresse :

Je ne puis plus fermer mes yeux! seuls les enfants s'éveillent en riant sur les larveuses ondulations et jouent dans le rayon bleu de la miséricorde éternelle. Mais les femmes! les glauques spirales des mauvaises vierges, et la zone pourpre des adultères autour de l'équateur! où sont les pauvres secrets de vos corps pour lesquels nous avons tous péché dans nos cœurs ; vos seins aussi aigus que vos coudes, et vos hanches aussi douces que vos voix, dans ce lenticulaire épanouissement d'épouvantés! D'éternelles noces s'accomplissent maintenant dans une vision cannibale, les premiers naissent des derniers selon les organes génitaux renversés de la mort, les membres des ancêtres jaillissent des corps de leurs enfants, des chairs anciennes sont disputées par des peuples de cadavres; tous ont en leurs membres d'abominables lésions, les mâchoires de leurs descendances dans leurs crânes, des moissons sur leurs poitrines, des racines dans leurs entrailles, des mains de femmes dans leurs yeux, des doigts d'enfants dans leurs bouches, et l'humanité se soude et se fige en un globe⁸⁴⁹.

Le texte s'arrête sur cette image horrifique d'une humanité transformée par son créateur en un amas de chairs compactes. Le Dieu terrible de Maeterlinck est peu évoqué, comme s'il n'était jamais remis en cause, jamais réellement coupable de cruauté. Instance supérieure, par-delà le bien et le mal, il frappe de son courroux et châtie inexorablement sa création qui a manqué à sa parole. Mais sommes-nous si loin du cruel Créateur que Maldoror, ayant souhaité lui aussi dépasser sa condition de mortel

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 125-126.

et connaître « les mystères du ciel⁸⁵⁰ », voit dans la strophe 8 du Chant II, dévorant des hommes, les pieds baignant dans une mare de sang ? Ces deux visions présentent un Dieu terrifiant. Celui de Lautréamont tient de l'ogre et incarne une divinité injuste et maléfique, contre laquelle il faut se révolter ; tandis que celui de Maeterlinck, froid, impassible et absent, est le dieu janséniste qui accomplit sans remords la destruction finale de ce qu'il avait créé. Il n'est guère étonnant de trouver dans ces fragments une citation de Racine placée en épigraphe : la peinture inachevée de cet holocauste aurait probablement débouché sur une exhortation salvifique.

« Archange noir et foudroyé, d'une beauté indicible, fulgurations éblouissantes, violettes et vertes, dans l'orage primordial, analogies, rapprochements et correspondances électriques et inouïes, métaphores phosphorescentes dans la nuit flamboyante du subconscient, etc » : les mots avec lesquels Maeterlinck décrit dans *Le Disque vert* l'œuvre de Lautréamont s'appliquent aux *Visions typhoïdes*, en particulier la quatrième partie du texte. Si l'influence reste du domaine du possible, à défaut d'aveu explicite, elle place Maeterlinck dans une lignée de poètes inspirés et visionnaires, comme l'écrit Paul Gorceix : « *Les Visions typhoïdes* sont un texte à retenir. Il révèle un aspect trop méconnu de Maeterlinck en tant que poète appartenant à ce qu'il appelle lui-même « *la race erratique* » dans laquelle il compte Rimbaud, celui des *Illuminations*, le Lautréamont des *Chants de Maldoror* et Whitman⁸⁵¹. » Cette influence se prolonge dans *Les Serres chaudes*.

Les Serres chaudes

Les Serres chaudes sont publiées chez Léon Vanier le 31 mai 1889. Leur composition hybride témoigne de l'évolution de Maeterlinck : les vingt-six poèmes en vers réguliers ont été écrits et, pour la plupart, prépubliés entre 1887 et 1889, tandis que les sept pièces en vers libres datées de 1888 révèlent la conversion du poète au symbolisme. Joseph Hanse note qu'il y a dans le recueil quelque chose d'emprunté à l'air du temps⁸⁵² : Maeterlinck, dont c'est le seul recueil de poèmes, se cherche et expérimente différents choix esthétiques. De même, la thématique décadente ne semble pas traduire une expérience vécue, l'auteur n'ayant pas connu à cette époque de crise de pessimisme ou de bouleversement dans sa vie privée. Ainsi, *Les Serres chaudes* sont d'abord une tentative de s'approprier des thèmes et des motifs à la mode et de les mêler à des considérations plus personnelles, notamment aux questions spirituelles et mystiques qu'a réveillées en lui la lecture de Ruysbroeck.

⁸⁵⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁵¹ Paul Gorceix, « À propos des « Petits récits » », in Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁵² Joseph Hanse, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », *op. cit.*, p. 86.

Les différentes strates de la composition du recueil ont déjà été mises en lumière⁸⁵³. Le premier titre envisagé était *Tentations* : il correspond à une douzaine de poèmes publiés vers 1887. Au contraire, les sept poèmes en vers libres sont tous inédits : leur composition en 1888 a marqué un tournant essentiel dans l'œuvre. De fait, outre la versification, le lexique et les images changent entre les premières pièces et celles qui sont plus tardives.

Maeterlinck se révèle au public comme un esthète de vingt-sept ans. Le motif de la serre, qui donne son titre au recueil, est un lieu commun de la littérature décadente, que l'on retrouve aussi bien dans « La Chambre double » de Baudelaire que chez Huysmans, au chapitre VIII d'*À Rebours*, ou encore dans *La Curée* de Zola. La métaphore horticole, traditionnellement employée pour désigner le poème et ses beautés, est pervertie à travers un éloge de l'artifice et du contre-nature. La serre, univers clos, est aussi une métaphore de l'âme qui se replie sur elle-même en se détournant du monde. L'influence de Schopenhauer et celle de Baudelaire dominent le recueil, et par moment, des images cauchemardesques rappellent au lecteur le souvenir de *Maldoror*. Au même titre que Gilkin, Maeterlinck, tout en se réclamant d'une poésie chrétienne, avait produit une œuvre noire et satanique⁸⁵⁴. Les effets de style symbolistes retinrent davantage l'attention. Le recueil, élaboré en plusieurs étapes, n'était pas d'une cohérence parfaite, ni dans la forme ni dans le fond. Au fil des textes, la certitude religieuse s'efface progressivement, dans les pièces plus récentes, au profit d'un agnosticisme plus philosophique que l'on retrouvera comme caractéristique du théâtre à venir : chez Maeterlinck, le dieu est le plus souvent silencieux, et son absence est la source d'une angoisse de la part des personnages qui ressentent pourtant l'immanence de l'invisible.

Stylistiquement, *Les Serres chaudes* illustrent les théories symbolistes, notamment par leur usage des correspondances. Non sans préciosité, Maeterlinck associe souvent des adjectifs aux noms pour relier entre eux deux sens à la manière d'une synesthésie. Maurice Saillet, analysant le reniement de Maeterlinck dans *Le Disque vert*, écrivait à ce sujet :

En se déprenant de la sorte, il n'est pas douteux que le poète des *Serres chaudes* regrettait d'avoir eu jadis une complaisance excessive (et proscrivant tout l'humour qu'y mettait son modèle) pour des analogies du genre : « les roses des passions », « l'herbe mauve des absences », « les palmes lentes de mes désirs » – qui viennent en droite ligne des « résédas de la modestie » rencontrés au chant deuxième de *Maldoror*. Renchérissant sur les jeux de l'Hôtel de Rambouillet, ces métaphores dévotieuses et précieuses : « les brebis des tentations », « les chiens jaunes de mes péchés », « les hyènes louches de mes haines », se réfèrent paradoxalement au bestiaire et à l'herbier de Lautréamont⁸⁵⁵.

⁸⁵³ On pourra se reporter à l'article de Joseph Hanse cité plus haut, ou à l'article « Les Vertiges de l'analogie », dans l'édition de Paul Gorceix, Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais, op. cit.*, p. 51-62.

⁸⁵⁴ Dans sa chronique de *La Jeune Belgique*, Gilkin reprochait au poète les irrégularités avec lesquelles sa foi s'exprimait. Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, août-septembre 1889, p. 294-297. Nous avons mentionné, au chapitre précédent, la réaction de Maeterlinck au recueil *La Damnation de l'artiste* et l'allusion qu'il fit aux *Chants de Maldoror* dans sa lettre du 24 janvier 1890 adressée à Gilkin.

⁸⁵⁵ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror, op. cit.*, p. 38-39.

Comme le souligne Saillet, Maeterlinck allait en effet délaissier l'écriture symboliste au tournant du siècle au profit d'une réflexion plus prosaïque et moins métaphysique. *Les Serres chaudes*, témoignage de leur temps, contiennent un grand nombre de ces images qu'il nous faut analyser. Ce procédé est systématique et traverse le recueil et se retrouve dans presque tous les poèmes⁸⁵⁶. Un poème, « Chasses lasses », est entièrement bâti sur ces syntagmes :

Mon âme est malade aujourd'hui
 Mon âme est malade d'absences,
 Mon âme a le mal des silences,
 Et mes yeux l'éclairent d'ennui.

J'entrevois d'immobiles chasses,
 Sous les fouets bleus des souvenirs,
 Et les chiens secrets des désirs,
 Passent le long des pistes lasses.

A travers de tièdes forêts,
 Je vois les meutes de mes songes,
 Et vers les cerfs blancs des mensonges,
 Les jaunes flèches des regrets.

Mon Dieu, mes désirs hors d'haleine,
 Les tièdes désirs de mes yeux,
 Ont voilé de souffles trop bleus
 La lune dont mon âme est pleine⁸⁵⁷.

C'est toujours le même procédé qui est employé pour construire le syntagme contenant l'image poétique : un terme appartenant au registre des sentiments est rendu concret par un autre nom. Maeterlinck complète la métaphore en y ajoutant un adjectif qualificatif sensoriel, le plus souvent celui d'une couleur, qui permet de visualiser le concept abstrait qui termine le syntagme. Dans ces images paradoxales et audacieuses, deux éléments distincts sont soudain juxtaposés par un effet de correspondance baudelairienne. Décontenancé par ces métaphores, le lecteur ne peut que s'imaginer approximativement la réalité suprasensible évoquée par le poète. Maeterlinck multiplie aussi les répétitions au sein d'un poème car le mot répété acquiert une résonance sonore, une puissance vibratoire qui permet d'évoquer de nouvelles réalités. Enfin, l'usage des couleurs, systématique chez

⁸⁵⁶ Citons par exemple « les lys jaunés des lendemains » (« Oraison ») ; « les roses des passions » (« Serre d'ennui ») ; les « glaives bleus de mes luxures », « les chairs rouges de l'orgueil » et « les feuilles mortes de leurs fièvres » (« Tentations ») ; « la faune de mes remords », « les serpents violets de mes rêves », « les tiges rouges des haines » et « les deuils verts de l'amour » (« Offrande obscure ») ; « la cloche de cristal bleu / de mes lasses mélancolies » (« Feuillage du cœur ») ; « les roses des attentes mortes », « les cloches vertes de l'espoir » ou encore « l'herbe mauve des absences » (« Âme chaude ») ; les « troupeaux de mes désirs » et « les tours de mon âme » (« Âme ») ; trois métaphores chrétiennes relevées par Saillet, « les chiens jaunes de mes péchés », « les hyènes louches de mes haines » et « les brebis des tentations » (« Fauves las ») ; « le lys de mon âme » (« Oraison ») ; le « seuil clos de mes rêves » (« Désirs d'hiver ») ; « les serres de l'âme tiède » (« Âme de serre ») et « l'herbe morte de mes regards » (« Âme de nuit »).

⁸⁵⁷ Maurice Maeterlinck, « Chasses lasses », *Les Serres chaudes*, in *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, op. cit., p. 71.

Maeterlinck, qui, en disciple de Mallarmé, affectionne les mauves et les couleurs pâles, s'inscrit dans une logique impressionniste qui confère au syntagme un fort degré de subjectivité.

Maeterlinck applique ce procédé dans tout son recueil, c'est-à-dire, d'après la datation des pièces les plus anciennes, entre 1887 et 1889. Pour autant, les thèmes développés dans *Les Serres chaudes* ne doivent rien aux *Chants de Maldoror* et l'on ne trouve, dans le recueil, aucune réécriture. En revanche, les poèmes mettent souvent en place un cadre nocturne, où les clairs de lune se reflètent sur la verrière, et l'adjectif *glauque* est l'un des plus fréquents du recueil. Les plantes vénéneuses de la serre entretiennent la neurasthénie du poète. Le poème « Hôpital » rappelle les *Visions typhoïdes* : un malade alité regarde par la fenêtre de sa chambre et son esprit est assiégé de visions. Mais elles n'ont ni la grandeur épique et apocalyptique ni l'originalité et la force poétique des visions de *Maldoror* et du texte en prose de 1887. *Les Serres chaudes* sont un recueil provocateur, qui prend le parti d'introduire dans les Lettres belges le symbolisme et sa principale invention formelle, le vers libre. Les procédés de rupture sémantique et syntaxique, la dislocation des vers se multiplient, annonçant le renouveau poétique du siècle suivant.

L'esthétique de Maeterlinck s'était construite contre le classicisme, et dans son compte rendu de *La Jeune Belgique*, Gilkin ne manqua pas de désapprouver cet « amalgame incohérent de métaphores désorbitées⁸⁵⁸ ». En France, la parution des *Serres chaudes* passa inaperçue. Dans *La Vogue* d'août 1889, Gustave Kahn jugea le recueil peu original et condamna le mélange de vers traditionnels et de vers libres. En Belgique, l'accueil fut positif. Verhaeren se montra enthousiaste et affirma son admiration, saluant l'originalité des analogies⁸⁵⁹. Charles Van Lerberghe fut tout aussi élogieux dans son compte rendu pour *La Wallonie*, mais il émettait quant à lui des réserves sur les images qu'il jugeait souvent trop hermétiques⁸⁶⁰. L'écriture du poète allait désormais évoluer vers un style plus épuré et moins démonstratif, en même temps qu'il allait adopter sa forme de prédilection : le drame théâtral. Là encore, son théâtre peut être qualifié d'anticlassique : contre la raison et l'élégance raffinée de l'esprit français, il choisit de célébrer la transcendance, le mystère et l'inconnu. Le théâtre de Maeterlinck accorde une grande place à l'obscurité et au silence. Puisant son inspiration chez les mystiques et les romantiques allemands, il revient à la quête d'une communion spirituelle avec le monde et à l'intuition irrationnelle. De sa lecture des *Chants de Maldoror*, Maeterlinck, particulièrement sensible au mysticisme chrétien de Ruysbroeck, avait peut-être retenu un souffle épique, puissant mais vertigineux, irrationnel et aux frontières de la folie, la parole d'un barbare qui balayait d'un geste furieux la tradition du cartésianisme français.

⁸⁵⁸ Iwan Gilkin, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, septembre 1889, p. 294-295.

⁸⁵⁹ Émile Verhaeren, « Maurice Maeterlinck », *L'Art moderne*, 21 juillet 1889, p. 225.

⁸⁶⁰ Charles Van Lerberghe, « Les *Serres chaudes* », *La Wallonie*, t. IV, 31 juillet 1889, p. 227-231.

Avant la fin de l'année 1889, Maeterlinck publie sa première pièce, *La Princesse Maleine*, drame shakespearien, ainsi qu'un article, « Ruysbroeck l'Admirable⁸⁶¹ », premier aboutissement de ses travaux sur le mystique flamand. Au-delà de la question religieuse, ce qui intéresse Maeterlinck chez Ruysbroeck, c'est sa conception symboliste de l'univers, où la matière n'existe que spirituellement, ainsi que les analogies fulgurantes qu'il développe. Ruysbroeck insiste sur la puissance évocatrice des mots et des images et le rôle primordial de l'intuition et de la perception de l'invisible. Joseph Hanse a rappelé l'attitude presque dévote de Maeterlinck au cours de cette période : *Les Serres Chaudes* mettent en scène un poète qui prie, qui étouffe, qui souffre, qui connaît les tentations et les remords, et qui avoue ses fautes. Son œuvre est une confession⁸⁶². Dans une lettre inédite d'octobre 1887, Gilkin rapporte à Destrée, mi-agacé, mi-amusé, l'attitude de Maeterlinck, qui publie des vers ultra-catholiques, qui voudrait voir son recueil béni par le pape et qui ne cesse de blâmer le satanisme du poète de *La Nuit*, l'incitant à songer au salut de son âme⁸⁶³.

Le 15 mai 1891, le chroniqueur Sainte-Claire, chargé de faire pour *La Plume* le compte rendu de *L'Ornement des noces spirituelles* traduites par Maeterlinck, eut une curieuse intuition en évoquant *Les Chants de Maldoror* à propos de l'œuvre de Ruysbroeck :

Le livre est, sur la route du Paradis, à la même distance de l'Humanité que, sur le chemin de l'Enfer, se trouvent les *Chants de Maldoror* ; c'est le Temple de l'Espoir, si l'autre est l'Église de la Désespérance. L'acceptation du Christianisme impliquant la reconnaissance de Satan, si nous avouons posséder en nous une parcelle de divinité, nous affirmons du même coup qu'une parcelle du Mauvais subsiste en notre Être, et c'est de ces deux parcelles que relèvent, d'un côté, l'*Ornement*, de l'autre, *Les Chants de Maldoror*.⁸⁶⁴

En réalité, l'édition Genonceaux était parue au début de l'année et le *Mercure de France* avait beaucoup contribué à sa diffusion. Plus que jamais, *Maldoror* était en vogue en France. Quant à Maeterlinck, sa période mystique s'atténua après 1891. Il est donc encore tout imprégné de Ruysbroeck quand il écrit *L'Intruse*, si bien qu'il paraît difficile de démêler, entre 1887 et 1891, les fulgurances poétiques que l'on doit à Lautréamont et les « bleuissantes éjaculations⁸⁶⁵ [*sic*] » inspirées par la lecture du mystique flamand.

⁸⁶¹ Maurice Maeterlinck, « Ruysbroeck l'Admirable », *La Revue générale*, Bruxelles, octobre 1889 ; recueilli par Paul Gorceix dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, op. cit., p. 265-289.

⁸⁶² Joseph Hanse, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », op. cit., p. 116.

⁸⁶³ Lettre inédite conservée au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque royale, citée d'après Robert Van Nuffel, « Lettres de Charles Van Lerberghe à Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome VI, 1960 ; et également par Joseph Hanse, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », op. cit., p. 114.

⁸⁶⁴ Sainte-Claire, « Causerie », *La Plume*, 15 mai 1891, p. 169.

⁸⁶⁵ Maurice Maeterlinck, « Ruysbroeck l'Admirable », recueilli dans *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, op. cit., p. 274.

L'Annonciatrice de Grégoire Le Roy

Grégoire Le Roy, Émile Van Lerberghe et Maurice Maeterlinck vont tous les trois consacrer une pièce de théâtre au même thème : l'irruption de la mort dans un foyer paisible. Si Grégoire Le Roy a été le premier, chronologiquement, à écrire sa pièce, et s'il a bien trouvé son sujet dans la strophe 11 du Chant premier des *Chants de Maldoror*, publiée dans *La Jeune Belgique*, il n'en a gardé que le cadre et l'a tant modifié qu'on ne voit plus la ressemblance. Les textes de ses deux autres amis seront plus proches du texte de Ducasse. Intitulé *L'Annonciatrice*, le drame que Le Roy ébaucha mais n'acheva jamais reposait sur une idée simple mais qui ferait fortune lorsqu'il serait repris par Maeterlinck. Dans une maison, on assiste à l'attente angoissée d'une famille sur laquelle plane un drame dont la nature n'est pas bien définie. C'est l'attente de la mort, son omniprésence malgré son invisibilité, qui est au centre de la pièce. Celle-ci repose en effet sur une tension qui va croissant et sur la multiplication des présages : on ne saura guère qui est cette « Annonciatrice » promise par le titre, sinon la sœur de charité qui passe silencieusement au fond de la scène et dont la présence dans un foyer est un signe funeste ; mais on devine dès les premières pages le malheur qu'elle annonce.

Le drame se déroule dans un intérieur bourgeois, puis dans le jardin. Le décor est réaliste et la didascalie précise. Des portes fermées donnent sur des appartements et l'on aperçoit une véranda, fermée elle aussi par d'épais rideaux. Comparées au logis où se situe la scène de *Maldoror*, les informations sont ici plus détaillées mais le foyer a perdu son caractère intime. La strophe de Ducasse indiquait uniquement qu'une famille était réunie autour d'une lampe : cette atmosphère de clair-obscur plongeait l'ensemble de la pièce unique où la veillée avait lieu dans l'obscurité, accentuant la menace des ténèbres qui encerclaient les futures victimes de Maldoror. En outre, il n'y avait pas de porosité entre l'intérieur et l'extérieur : derrière la porte du foyer, on entendait les bruits de la nuit et les appels de Maldoror, tapi dans les ténèbres. La véranda qu'ajoute Grégoire Le Roy transforme le rustique foyer en maison bourgeoise. Maeterlinck, plus intéressé par les espaces intérieurs, préférera une topographie similaire à celle de Ducasse et effacera cet entre-deux que représente le jardin.

Au cours du premier acte est exposé le drame familial. Chez Grégoire Le Roy, il n'a plus rien à voir avec celui auquel Isidore Ducasse soumet sa famille. Maldoror, par ses appels et sa rhétorique fallacieuse, tentait de séduire l'enfant et de l'attirer hors de la maison afin d'en faire sa proie. C'est lui qui, à la fin de la strophe, provoque le malheur dans la maison : l'enfant succombe, la mère meurt de chagrin et le père reste seul avec les cadavres de ses proches. Dans *L'Annonciatrice*, un drame s'est produit dès l'ouverture. Félicité, la mère dont le nom est ironique dans ce contexte dramatique, et sa fille Claire, tentent de cacher ce qui s'est passé à un père de famille vieux et à la santé très fragile. Les événements ne sont pas rapportés, mais plusieurs allusions permettent de comprendre que le fils, Rodolphe, a tué sa bien-aimée avant de prendre la fuite. Tout l'acte repose donc sur l'absence de ce

personnage que le père appelle à ses côtés, tandis que la mère, honteuse du scandale, le renie à contrecœur. Les présages funestes s'accumulent et les personnages ont un pressentiment qui les angoisse : « Je puis bien le dire à présent, s'écrit la mère, que la mort est dans cette maison⁸⁶⁶. » C'est aussi l'impression confuse qu'a le vieil homme, confié aux soins d'une sœur de charité. Dehors, une tempête s'est levée, et à la pluie et au vent s'ajoute un étrange ciel rouge inquiétant. Naïvement, le père constate : « On dirait le soir d'un jour où il est arrivé de grands malheurs⁸⁶⁷ ! » Il sent également une odeur qu'il ne parvient pas à identifier et qui le suivra tout au long de la pièce : c'est l'odeur de sa propre mort. Inconscient du drame qu'on lui cache, ce père essaie d'égayer le foyer par des anecdotes légères. Mais chacune de ses remarques plonge davantage les femmes dans l'affliction.

Le deuxième acte se situe dans le jardin. Les feuilles tombent tristement des arbres : nous sommes au dernier jour de l'automne, la neige va bientôt tomber et l'hiver, symbole de la mort, succédera à la vieillesse. Quelques mois se sont écoulés et une ambiance lugubre s'est installée dans ce foyer jadis heureux, désormais toujours morne. La santé du père décline et il semble que tous se sont arrêtés de vivre. Le secret qui a été enfoui, le déshonneur causé par le crime de Rodolphe, ont tué la joie qui régnait autrefois. L'acte III n'a pas été écrit. L'absence de scène 3 dans l'acte II montre d'ailleurs que la pièce était encore à l'état d'ébauche. L'absence du dénouement nous empêche de connaître le sens que Grégoire Le Roy voulait donner à ces deux actes, mais le symbolisme évident des saisons au cours de l'acte II laisse supposer que le père serait probablement mort dans la troisième partie. On sait, par les confidences que Le Roy fit à Pierre Maes, que son drame devait accorder le rôle principal à la mort, même s'il s'agissait d'un personnage muet – incarné par la sœur de charité, silencieuse mais « annonciatrice » du décès à venir⁸⁶⁸, une idée que Maeterlinck reprendra dans ses pièces ultérieures. Comparant *L'Annonciatrice* et *L'Intruse*, Joseph Hanse note que seul le thème des deux pièces, l'inquiétude des proches, reste commun⁸⁶⁹. Le drame de la mort du père, réaffirmé tout au long des deux actes par les multiples présages funestes, est éclipsé par l'autre intrigue, celle du frère criminel absent qui polarise les pensées de la mère et de la sœur. Il en découle un manque d'unité, que Maeterlinck signala à la lecture du manuscrit, dans une lettre du 17 juillet 1890 :

Où en est ton drame ? J'y ai songé encore, il y a quelque chose là-dedans, mais je ne sais si cela comporte trois actes ; la division en actes ne me semble admissible que lorsqu'il y a un changement de situation ou que l'œuvre serait trop longue d'un trait ; or chez toi il n'y a qu'une situation et justement l'ensemble gagnerait à être abrégé et à voir supprimer les retours sur les mêmes pensées. [...] En tout cas, il ne faut pas laisser se perdre l'idée qui est effrayante⁸⁷⁰.

⁸⁶⁶ Grégoire Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois* suivi de *La Chanson d'un soir* et de *L'Annonciatrice*, Exeter, University of Exeter Press, 2005, p. 53.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁶⁸ Ces propos sont rapportés par Joseph Hanse dans « La Genèse de *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 191.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁷⁰ Lettre reproduite dans *Épîtres*, numéro spécial consacré à Le Roy, t. XXIV, fascicule 39, mars 1951, p. 46-47.

Plus confuse, la pièce de Le Roy réintroduit une intrigue et un suspense qui reposent sur le destin de Rodolphe et qu'on ne trouvait pas dans la strophe de Ducasse, beaucoup plus simple puisqu'elle tenait en une situation de crise allant vers sa résolution. Maeterlinck et Van Lerberghe participent également de cette esthétique minimaliste, faisant reposer leurs drames sur un moment critique de tension, sans s'embarasser d'une intrigue. Par le portrait beaucoup plus psychologique d'un foyer brisé par un drame familial qui pèse comme un secret, Grégoire Le Roy fait de sa pièce un drame plus réaliste et moins métaphysique que ceux que produiront ses deux amis. De l'aveu de son auteur, c'était aussi le moins réussi des trois⁸⁷¹. Si le dramaturge avait pris la base de son sujet dans la strophe de *Maldoror*, il l'avait tellement transformé qu'il n'en restait plus rien.

Les Flaireurs de Van Lerberghe

En janvier 1889, Charles Van Lerberghe fit parvenir à Albert Mockel le manuscrit des *Flaireurs*. Cette pièce parut dans le numéro de février-mars de *La Wallonie*, principal organe de diffusion du symbolisme en Belgique. Le texte avait été rédigé en deux semaines, au cours de décembre 1888. Le journal de l'auteur, composé pour cette année-là de notes éparses et non datées, ne nous permet guère de suivre la très rapide écriture, mais on sait cependant que la lecture intégrale des *Chants de Maldoror* n'eut lieu que six mois plus tard, en juin 1889. Il faut donc écarter toute possibilité d'influence, si ce n'est celle de la strophe parue dans *La Jeune Belgique* en 1885. On peut néanmoins se demander comment le poète vint à lire *Les Chants de Maldoror* en 1889, soit plusieurs mois avant la réédition de Genonceaux et bien des années après la publicité faite au livre par *La Jeune Belgique*. Nous savons que le livre était alors parmi les favoris de Maeterlinck et il est probable qu'il revenait dans les conversations des trois gantois. La strophe parue dans la revue de Max Waller a pu influencer la genèse des drames familiaux écrits par les trois amis. Chacun semble en avoir fait un usage différent et plus ou moins libre, mais *Les Flaireurs* se rapprochent déjà plus de leur modèle possible que *L'Annonciatrice*. Les différences sont grandes entre les deux pièces. Il ne semble pas que Van Lerberghe ait tenu compte du texte de Grégoire Le Roy, puisqu'à Albert Mockel, il affirma que le sujet venait de lui :

Le seul mérite de cette petite chose, s'il y en a, c'est qu'elle est entièrement de mon invention et que le sujet n'est pas pris, comme on pourrait le croire, à quelque légende ou complainte. Je ne sache pas que rien existe de ce genre en flamand ou en français. J'ai construit mon sujet et l'ai développé suivant le procédé indiqué par Poë dans *La Genèse d'un poème* en prenant pour base l'effet de terreur d'un frapement à la porte⁸⁷².

⁸⁷¹ C'est ce que Le Roy confia à Pierre Maes, qui le rapporta dans Pierre Maes, « L'Annonciatrice », *Épîtres*, numéro spécial consacré à Le Roy, *op. cit.*, p. 49-54. Cité par Joseph Hanse dans « La Genèse de *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 190.

⁸⁷² Charles Van Lerberghe, lettre du 27 décembre 1888, *Lettres à Albert Mockel*, *op. cit.*, p. 64.

La pièce repose sur un effet de terreur provoqué par un événement anodin, presque un non-événement, qui est dramatisé à l'extrême pour devenir le signe de l'approche de la mort. La pièce des *Flaireurs* est donc proche du théâtre d'épouvante ; elle multiplie les effets pour traduire l'angoisse et rendre manifestes les réactions de peur des personnages. Au contraire, chez Maeterlinck, la conception dramatique est guidée par une esthétique de l'épure et de l'économie des moyens, préférant la suggestion et optant pour des symboles plus discrets et plus subtils. Lorsqu'en février 1892, *Les Flaireurs* furent portés à la scène, Van Lerberghe donna des instructions de mise en scène en ce sens : il fallait donner à voir un théâtre de fantoches proche du Grand Guignol, et préférer la violence outrée au réalisme. Les exigences de Van Lerberghe étaient précises. L'auteur réclamait une orchestration, des décors et des effets spéciaux : nous sommes loin du minimalisme de Maeterlinck. Tout est fait pour saisir les sens du lecteur ou du spectateur, tandis que dans *L'Intruse*, Maeterlinck, en disciple de Mallarmé, exploite le principe de suggestion pour semer le doute et en appeler davantage à l'imagination du public. Le symbolisme, un peu lourd parfois, que déploie Charles Van Lerberghe, est donc plus explicite et plus prévisible que celui de son ami. De même, c'est pour couper court à toute ambiguïté et pour orienter la lecture que l'auteur a sous-titré sa pièce « Symbole ».

La pièce est précédée d'indications précises : elle doit être jouée « en un crescendo continu, et sans lenteur⁸⁷³ ». L'auteur suggère un accompagnement⁸⁷³ musical à l'orgue, des effets sonores pour que le public puisse entendre les coups « répétés et sourds » qui vont rythmer la pièce. Contrairement à Le Roy, Van Lerberghe situe la scène dans « une chaumière pauvre », plus précisément dans une chambre à coucher avec un lit à baldaquin aux rideaux de serge noire. Un crucifix et deux cierges donnent à la pièce une allure austère et pieuse. La seule ouverture est une fenêtre dont le store a été baissé. Le décor des *Flaireurs* est donc plus proche du modeste logis que Ducasse évoque dans sa strophe : la chambre de Van Lerberghe « n'est éclairée que par la lueur vacillante des deux cierges ». La pièce semble barricadée contre l'extérieur où se déchaîne une « nuit d'orage » menaçante. La didascalie initiale montre l'effroi que le dramaturge veut susciter chez son lecteur ; le cadre, et même les personnages, rappellent les romans gothiques anglais :

Nuit d'orage. On entend le vent qui siffle dans les arbres. La pluie fouette les vitres. Au lever du rideau la scène semble vidée et n'est éclairée que par la lueur vacillante des deux cierges. On entend de nouveaux coups à la porte. Une jeune fille sort précipitamment du lit avec des gestes d'effroi. Elle est mi-nue, des cheveux blonds dénoués⁸⁷⁴.

La structure des trois actes est identique : dans la chambre se trouve une jeune fille, qui veille sur sa mère alitée et proche de la mort. On frappe à la porte : c'est une voix d'homme qui vient faire son devoir auprès de la malade. La fille, refusant d'accepter l'idée que sa mère décède, renvoie le visiteur

⁸⁷³ Charles Van Lerberghe, *Les Flaireurs* suivi de *Pan*, édition de Robert Van Nuffel, Bruxelles, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

et fait croire à sa mère qu'il s'agissait d'un voyageur égaré. La mère lui rappelle leur devoir de chrétien et juge qu'il aurait fallu faire entrer l'homme.

Cette structure ternaire rythme la pièce tout en produisant un effet de crescendo : la mort dont il est question va se préciser et devenir de plus en plus manifeste au cours de la pièce. Le premier acte ménage du mystère, même si le symbolisme mortuaire convoqué permet au spectateur de deviner la nature de l'homme qui frappe à la porte. De façon prosaïque, ces visiteurs préparent une toilette mortuaire, qui se précise au cours des trois actes, et l'horreur de la jeune fille est d'autant plus compréhensible que la mère est encore vivante et consciente. Par rapport à la strophe de Lautréamont, la nature du visiteur venu de l'extérieur a changé : il ne s'agit plus d'un prédateur qui jetterait son dévolu sur la jeune fille dans une scène de séduction se concluant sur un rapt ou sur la mort, mais d'un villageois rustre venant préparer une morte, la mère cette fois, pour les funérailles à venir. Ce personnage est décrit par Van Lerberghe comme « un personnage de contes d'Hoffmann, ironique et légèrement gouailleur⁸⁷⁵ ». Néanmoins, si cette peinture naturaliste est un ajout de Van Lerberghe, qui voulait marquer la pièce d'un cachet flamand, le personnage demeure invisible et, dans le texte, est appelé « la voix », ce qui laisse planer un doute sur son identité. On peut dès lors relever les symboles funèbres qui lui sont associés : l'eau, les chevaux noirs, le linge, le corbillard, le cercueil. Aussi, quand les intrus, à la fin de la pièce, pénètrent dans le logis, c'est la mort qui entre et qui « éteint les deux cierges d'un grand souffle froid⁸⁷⁶ ». Comme dans la strophe d'Isidore Ducasse, la jeune fille n'a pas pu repousser les voix menaçantes de l'extérieur.

Van Lerberghe multiplie les effets afin de rendre la peur de plus en plus palpable au cours de la pièce. Ceux qui rôdent à l'extérieur, autour de la maison, effraient la jeune fille⁸⁷⁷. Au contraire, la mère tente de la rassurer accepte progressivement une mort qu'elle sait imminente. Les présages funestes sont aussi représentés par un autre élément sonore et extérieur, dont Van Lerberghe a pu trouver l'idée dans la strophe de Ducasse : les aboiements des chiens dans le lointain. Ceux-ci sont évoqués dans la didascalie initiale puis à la fin de chaque acte. Si Charles Van Lerberghe a pu conserver des éléments de la strophe des *Chants de Maldoror* dans l'écriture des *Flaireurs*, il ne se livre pas à des emprunts textuels et, du point de vue de l'écriture, les ressemblances ne sont pas frappantes. Pourtant, le climat paroxystique, les ressorts déployés pour suggérer l'angoisse et la mort qui frappent à la porte, la progression, le dénouement et l'extrême simplicité de l'intrigue rappellent le passage des *Chants de Maldoror* que les trois auteurs gantois avaient lu dans *La Jeune Belgique* quelques années auparavant. Dans cette pièce, seule la jeune fille dialogue avec la présence

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 88.

menaçante à l'extérieur, tandis que la mère n'entend que de vagues voix sans percevoir les paroles. Dans la strophe de Lautreámont, l'enfant est également le seul à pouvoir entendre les promesses séductrices de Maldoror, qui tente de le détourner de ses parents.

Les Flaireurs ont été adaptés à la scène par Paul Fort et représentés le 5 février 1892. La pièce allait ensuite être reprise par le Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe jusqu'en 1895, mais les interprétations, jugées fort mauvaises par la critique, ne lui valurent aucun succès. Charles Van Lerberghe se détourna également de son drame, qu'il reconnut comme « trop brutal » et « trop cru⁸⁷⁸ ». Il évolua progressivement vers une esthétique tout à fait différente de celle de ses débuts, mais son œuvre fut éclipsée par le triomphe international de Maeterlinck. On ne trouve pas d'influence d'Isidore Ducasse dans *Les Entrevisions*, recueil symboliste paru en 1897. Van Lerberghe s'était éloigné de ses amis de Gand et se sentait désormais plus proche d'Albert Mockel. Il fit paraître *La Chanson d'Ève*, son œuvre la plus connue, en 1904, et connut à nouveau le succès. Il mourut en 1907. Dans une édition posthume des *Entrevisions* comprenant des pièces écartées et des poèmes inédits, on peut lire une « Ballade », précédemment publiée dans *L'Almanach des poètes* de décembre 1897, et qui reprend certains motifs de la strophe de *Maldoror* et de la pièce *Les Flaireurs*. Il s'agit d'un dialogue entre une mère et son fils :

O Mère ! qu'est-ce donc ce grand bruit dans la nuit ?
 O Mère ! qu'est-ce donc qui souffle et hurle ainsi ?
 - Il neige. C'est la bise qui souffle en tempête
 Dans la neige, et ce sont de pauvres bêtes
 Qui ne peuvent dormir, de faim et de froid,
 Qui soufflent, qui s'agitent, qui courent dans le bois
 Par sauts et par bonds ; qui vont,
 Comme les mendiants, clopin, clopant,
 Où va le froid, où va le vent,
 Où va la neige, où va le sang,
 Au fond du bois, vers une humble auge
 Où brûle un peu de feu d'étoile sur la paille ;
 Là-bas, vers le triste et pauvre berceau,
 Où vient de naître un petit agneau
 Que lèche sa mère de sa langue rose ;
 [...] Et toutes souffrent dans le vent qui souffle,
 Et hurlent et beuglent, et jappent et miaulent,
 Et le vent hurle et beugle,
 Et souffle dans ses trompes rauques, et dans ses cors de corne,
 Et siffle dans ses flûtes aiguës, et claque des dents.
 Et les sapins aussi font un long bruit strident⁸⁷⁹.

Cette étonnante description de la nuit de Noël, qui insiste davantage sur la souffrance que sur la joie, convoque un bestiaire à fonction symbolique pour représenter l'humanité : face à l'innocence de l'agneau, les corbeaux et les loups font couler le sang, et les hiboux font entendre leur lamentation.

⁸⁷⁸ C'est ce qu'il écrit dans une lettre du 5 avril 1903 à Fernand Severin. Charles Van Lerberghe, *Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924, p. 291.

⁸⁷⁹ Charles Van Lerberghe, *Entrevisions*, suivis de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1923, p. 189-190.

Les images sanglantes font revivre, par le biais de la fable, la passion du Christ : l'agneau est dévoré par les prédateurs. L'enfant, impressionné par l'histoire de sa mère, l'interrompt :

- O mère ! Écoute !... Il semble aussi
 Qu'une voix très lointaine chante...
 Ou est-ce ta voix qui chante ainsi ?
 Il fait si noir ; j'ai peur. Est-ce qu'il neige encore ?
 La lampe s'est éteinte et le feu s'est éteint.
 La nuit touche mes yeux. Je m'endors et je pleure...
 O Mère! Donne la bénédiction du soir
 À mon cœur qui a pitié,
 Et chante-moi, en me berçant,
 Cette chanson plaintive et touchante
 Qu'ils chantent, là-bas, sans fin, sans fin⁸⁸⁰...

L'inquiétude grandissante de l'enfant face à une menace mal définie rappelle la pièce que Van Lerberghe avait écrite. L'obscurité se répand, la lampe s'éteint et l'enfant redoute soudain d'être lui aussi mangé comme l'agneau du conte. Sa mère le rassure et lui dit que ce n'est qu'un songe, mais la fin laisse penser que, comme l'enfant convoité par Maldoror, il se sent doucement partir :

O Mère! Alors, comme un bon ange,
 Prends-moi dans tes bras,
 Pendant que le loup me mange.
 Reste près de moi.
 Embrasse-moi⁸⁸¹...

La solennité du poème n'est pas sans rappeler chez Ducasse celle de l'enfant, s'adressant à sa mère : « Ô mère, bien-aimée, à qui je dois le jour, je te promets, si la sainte promesse d'un enfant a quelque valeur, de ne jamais imiter cet homme⁸⁸². » Et à la fin de la strophe, alors que Maldoror se jette sur lui : « Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer... Votre bénédiction⁸⁸³ ! »

L'Intruse de Maurice Maeterlinck

Vraisemblablement le dernier à se prêter à cet exercice d'écriture, Maurice Maeterlinck produisit lui aussi une pièce inspirée par le drame de la mort surgissant dans un foyer. Van Lerberghe avait terminé ses *Flaireurs* depuis près d'un an. Au cours de la composition de la pièce, qui lui est dédiée, Maeterlinck avait apporté ses conseils et donné à son ami quelques suggestions. Mais le drame qu'il allait tirer de ce sujet serait pourtant sans conteste le meilleur des trois, marquant un tournant décisif dans son esthétique de dramaturge. En initiant un théâtre minimaliste reposant sur un symbolisme en sourdine, il portait enfin à la scène les préceptes de Mallarmé, en particulier son

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁸² Lautréamont, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 46.

esthétique de la suggestion, pour réaliser parmi les premiers un théâtre symboliste propre à susciter l'admiration du Maître. À ce titre, *L'Intruse*, premier des « drames statiques », est une pièce capitale. Charles Van Lerberghe ne s'y trompa guère : il écrivit même en 1904, dans une lettre adressée à Émile Lecomte, que c'est l'influence des *Flaireurs* qui détourna Maeterlinck vers un théâtre plus abstrait et plus philosophique, dégagé de toute intrigue⁸⁸⁴.

L'importance du théâtre de Maeterlinck et son pouvoir de subversion ont souvent été occultés ou minimisés. Or, dès *La Princesse Maleine*, comme le souligne Paul Gorceix⁸⁸⁵, le dramaturge prend à contrepied une tradition du théâtre français fondée sur l'analyse psychologique, dans la tradition de Racine, et sur la raison. Revenant davantage à la pensée philosophique et mystique des romantiques allemands, également inspiré par le statisme et la froideur des pièces du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, Maeterlinck réhabilite l'occulte, le silence et le mystère. L'article d'Octave Mirbeau dans *Le Figaro* du 24 août 1890 consacre soudainement Maeterlinck, imposant ainsi le symbolisme à la scène. Les théoriciens du mouvement se défiaient pourtant de la représentation qui, en donnant à voir, tue la puissance de suggestion et d'imagination que contient le poème. Or, le théâtre de Maeterlinck, qui fait place à l'invisible et en particulier dans les premières pièces, réintroduisait la suggestion afin de dépasser les sens. C'était enfin un théâtre idéaliste, qui confrontait le spectateur à des forces innommées qui le dépassaient.

Devenu le nouveau prodige du théâtre belge, Maeterlinck commença, à la fin de 1889, l'écriture de *L'Intruse*. Les *Carnets de travail* de l'auteur nous permettent de suivre l'écriture du drame en cours. Le 2 octobre, s'inspirant du conte de Grimm *The Twelve Dancing Princesses*, il note : « Peut-être drame sur le pressentiment de mort – une chambre dans un château – la nuit pèse étrangement sur la famille assemblée – lune et étoiles au dehors – la mère dans la chambre d'à côté – un prêtre entre, etc. – puis la porte s'ouvre – elle est morte⁸⁸⁶... » Pourtant, on ne saurait oublier que le « pressentiment de mort » était aussi le thème des drames de ses deux amis, que Maeterlinck connaissait. Il avait notamment conseillé Van Lerberghe : on peut donc supposer qu'il cherchait un moyen de traiter le sujet d'une autre manière, à sa façon, et que sa première idée fut trouvée chez Grimm, puis dans la nouvelle « Maître Rhenfried et sa famille » de La Motte Fouqué, deuxième source qu'il admet. Ce récit accumule en effet des présages de malheur, autour d'une famille barricadée chez elle une fois la nuit tombée. Il n'est pas question de *Maldoror* dans les sources d'inspiration : soit parce que la pièce n'en est pas une, soit parce que le dramaturge l'a déjà en tête

⁸⁸⁴ Lettre publiée dans les *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. IV, 1958, p. 29 ; citée par Joseph Hanse, « La Genèse de *L'Intruse* », *op. cit.*, p. 185.

⁸⁸⁵ Paul Gorceix, « De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck », in Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 6.

⁸⁸⁶ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, édités par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2002, t. II, p. 971.

pour ce qu'il prévoit de faire. On sait désormais que Maeterlinck avait connaissance de l'ensemble des *Chants de Maldoror* en 1889. À la date du 17 juillet 1889, il note ce fragment : « Et le vieil océan au visage de cristal⁸⁸⁷ – ». Il s'agit visiblement d'un souvenir de la neuvième strophe du Chant Premier, invocation adressée au « Vieil océan, aux vagues de cristal⁸⁸⁸ ». La citation étant inexacte, on peut supposer qu'il la restitue de mémoire.

Ce n'est que le 12 octobre que Maeterlinck propose le titre *L'Approche*. Le titre de la pièce sera conservé jusqu'en janvier 1890 où, après avoir achevé l'écriture de son drame, Maeterlinck opte finalement pour *L'Intruse*. Les pages des carnets sont pleines de notes dispersées qui révèlent une intrigue que s'ébauchent et des personnages qui se précisent. Une des préoccupations du dramaturge est de matérialiser la mort, l'invisible présente sur scène : il a dans ce but recours à des effets sonores qui demeureront dans la version finale, plus subtils cependant que les signaux de Van Lerberghe. Il emprunte une autre idée à Le Roy : la famille est frappée par une faute dont on ne parle qu'à voix basse. Ce n'est plus ici le fils qui a commis un crime, mais la mère, comme le montre le sous-entendu fait par l'aïeul au sujet de la consanguinité⁸⁸⁹. Les mois d'octobre à décembre 1889 sont consacrés à l'écriture de la pièce. Le 3 décembre, après avoir pensé à situer l'action dans un château, Maeterlinck opte pour une petite maison de campagne qui rappelle davantage la strophe de *Maldoror*. Il reviendra plus tard à l'idée du château. Le 7 décembre, il fait de l'aïeul un aveugle, inaugurant là un thème qu'il reprendra dans sa pièce *Les Aveugles* écrite peu après *L'Intruse*. Enfin, le 19 décembre, le dramaturge écrit : « Fin de l'Approche. 89⁸⁹⁰. » Au cours de janvier, il apporte encore des modifications et note quelques idées sur ce thème : « Vers la fin de la soirée, le vent commence à gémir étrangement aux portes et aux fenêtres. / une scène aperçue par la porte entr'ouverte d'un jardin. / Il faut mettre en branle l'esprit de l'auditeur, comme un pendule, au-dessus de la terreur⁸⁹¹. » Ce n'est finalement que le 16 janvier qu'il note lapidairement le titre définitif de la pièce : « *L'Intruse*⁸⁹² ».

Le drame avait de quoi dérouter les lecteurs de *La Princesse Maleine* : son auteur avait délaissé la forme du drame shakespearien et opté pour une esthétique de l'épure. C'est une conception minimaliste du théâtre que propose Maeterlinck, qui s'attache désormais à retranscrire le tragique du quotidien⁸⁹³ par des moyens dépouillés. Il parle également de « drame statique », expression

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 903. Fabrice Van de Kerckhove note par ailleurs dans son édition que l'image d'une « mer de cristal » se trouve aussi dans *L'Apocalypse*, et qu'elle est commentée par l'abbé Auber dans son ouvrage *Histoire et théorie du symbolisme religieux* que Maeterlinck avait lu en 1887.

⁸⁸⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁸⁹ Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre I*, *op. cit.*, p.248.

⁸⁹⁰ *Id.*, *Carnets de travail (1881-1890)*, *op. cit.*, p. 1037.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 1074.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 1091.

⁸⁹³ Ce sera le titre de l'un de ses articles les plus célèbres paru le 2 avril 1894 dans *Le Figaro* sous le titre « À propos de *Solness le Constructeur* » et recueilli sous son titre définitif dans Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Paris, Fasquelle, 1896 ; puis dans *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, *op. cit.*, p. 487-494.

oxymorique pour désigner ce théâtre où l'action est quasi-nulle et où toute l'attention est concentrée sur l'atmosphère de tension et sur l'expression du vide et de l'attente. Le sujet est le même que dans les pièces de ses deux amis gantois : il s'agit de saisir le moment très bref où la mort fait irruption dans la vie. Cherchant ainsi à capter la tension qu'il fait naître, le drame théâtral repose sur une crise irrationnelle face à l'arbitraire de la vie : les personnages doivent composer avec un élément inconnu qui s'infiltré progressivement jusqu'à devenir réel. Comme le note Maeterlinck lui-même dans la préface de son *Théâtre*, « au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement⁸⁹⁴ ». C'est ce mystère que l'auteur a voulu exprimer avec un minimum de moyens. La pièce se déroule dans un espace clos et confiné, celui du foyer familial, et reprend ainsi l'opposition entre le dedans et le dehors qu'il reprendra plus tard dans *Intérieur*. Il n'y a pas d'action à proprement parler ni de héros. La conversation repose sur des propos qui cherchent à traduire la banalité du quotidien. Toute en sobriété, l'écriture poétique de Maeterlinck est à la fois réaliste et symboliste : réaliste parce que la parole s'encombre de répétitions superflues mais inévitables dans les conversations du quotidien, symboliste parce que sous leurs apparences d'insignifiance, toutes ces phrases témoignent de l'angoisse métaphysique qui préoccupe les personnages.

Dans ce projet qui structure la construction de la pièce depuis que Maeterlinck a commencé à l'ébaucher dans ses *Carnets*, on retrouve le thème fondamental de la strophe de Ducasse : dans un premier temps, la mort n'est envisagée que comme un avertissement ; mais elle devient bientôt plus concrète et le drame se dénoue sur une mort bien réelle. Quand celui-ci s'achève, les dernières paroles sont accordées à un personnage qui a vu, impuissant, la mort emporter les siens : c'est le père de la famille que Maldoror prend pour cible, abandonné avec les cadavres de sa femme et de son fils ; c'est, chez Maeterlinck, l'Aïeul, vieil aveugle resté seul sur scène alors que tous se précipitent auprès du corps de sa fille dans la pièce voisine.

L'Intruse met en scène une famille, qui attend l'arrivée d'une parente, religieuse chargée de veiller sur la mère alitée dans la chambre attenante parce qu'elle vient de mettre au monde un enfant et qu'elle est maintenant hors de danger. Cette religieuse, qui n'arrivera jamais, joue la même fonction que la sœur de charité chez Grégoire Le Roy : elle annonce la mort et se présentera trop tard. Réunis dans une salle mal éclairée, les membres de la famille trompent l'attente en échangeant des propos insignifiants. Seul l'Aïeul reste inquiet, envahi d'un pressentiment diffus qu'il ne cesse de répéter, communiquant provisoirement son angoisse à tous les autres. En fait, l'Intruse est présente dès les premières pages, comme le souligne l'Oncle qui pourtant ne la voit pas : « Une fois que la maladie

⁸⁹⁴ Maurice Maeterlinck, « Préface » à son *Théâtre* de 1901, reprise dans Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, Paris, Gallimard/Poésie, 1983, p. 296.

est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille⁸⁹⁵. » Repliée sur elle-même dans la sécurité de son logis, la famille a pourtant l'impression d'être à l'abri du malheur. La didascalie initiale signale la présence de quatre portes closes dans le décor. Aussi, les présages de l'Aïeul, nouvelle Cassandra que personne n'écoute, agacent les autres, en particulier l'Oncle qui ironise en demandant au vieil aveugle s'il croit mieux voir que lui.

Comme chez Van Lerberghe, l'approche de la mort est annoncée par une accumulation de symboles funèbres : les oiseaux cessent de chanter, l'air se refroidit, l'obscurité descend progressivement... Certains de ces présages ne sont pas plus subtils ce que l'on trouvait dans *Les Fleureurs*. Ainsi, on entend au dehors un jardinier aiguïser sa faux – ce qui, à la tombée de la nuit, ne manque pas d'étonner. De même, la lampe posée sur la table n'a presque plus d'huile et sa flamme vacille. L'accumulation de tous ces présages alourdit la pièce, même si c'est précisément leur répétition qui va progressivement rendre la présence de la mort plus concrète. Finalement, l'une des filles entend un bruit dans le jardin et suppose que quelqu'un y est entré. Maeterlinck prend le contrepied d'un motif présent dans les pièces précédentes, lorsque le Père s'étonne : « Je ne m'explique pas pourquoi les chiens n'aboient point⁸⁹⁶. » Chez Lautréamont au contraire, la présence du rôdeur autour de la maison était trahie par les hurlements des chiens à la lune. L'Aïeul conclut : « Il faut que ce soit un inconnu qui les effraie, car si c'était quelqu'un de la maison, ils ne se tairaient pas⁸⁹⁷. » Le visiteur tarde à se présenter, et ces effets de retardement contribuent à accroître l'inquiétude des personnages. L'Aïeul ressent la présence de quelqu'un dans la pièce, tandis que les autres lui assurent qu'il n'y a personne. Finalement, la lampe s'éteint et la pièce est plongée dans la pénombre. On ouvre alors la fenêtre, qui donne sur une campagne anormalement silencieuse. L'effroi du grand-père a gagné le reste de la famille, qui se tient silencieuse. Minuit sonne, et le nouveau-né dans la pièce voisine pousse un vagissement épouvanté. La sœur de charité sort alors de l'autre pièce pour annoncer le décès de la mère. Tous pénètrent dans la chambre mortuaire, abandonnant l'Aïeul seul dans les ténèbres. Comme chez Lautréamont, une fois la menace retirée, la pièce prend fin dans un silence de mort entrecoupé des sanglots d'une famille endeuillée.

Personnage capital du théâtre de Maeterlinck, l'aveugle est associé au mystère : la privation de la vue lui permet d'aiguïser ses autres sens et de percevoir ce qui est invisible aux autres. Topos traditionnel depuis Homère et Hésiode, l'aveugle compense sa cécité par une vision intérieure et mystique. Il est le seul personnage qui perçoit les symboles et les analogies souterraines qu'il décrypte : les autres personnages, eux, sont frappés d'infirmité spirituelle. Sa présence force les autres

⁸⁹⁵ Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1, op. cit.*, p. 246.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 253.

à tout lui décrire, ce qui produit des dialogues redondants où l'on explicite ce qui ne devrait pas avoir à l'être. L'effet produit est assez proche des dialogues un peu faux de la strophe de *Maldoror*, où le fils de la famille décrit à sa mère ses sensations et des faits qui se produisent dans une pièce où elle se situe également, comme si elle ne les voyait pas. Maeterlinck reprendra le procédé dans sa pièce suivante, justement intitulée *Les Aveugles*.

Les pièces de Van Lerberghe et de Maeterlinck utilisent des procédés très différents. Chez Maeterlinck, la mort ne tambourine pas bruyamment à la porte, elle s'immisce au contraire sournoisement dans l'esprit des personnages. L'action s'est également déplacée : Van Lerberghe situait la scène dans la chambre de la malade, une personne âgée, tandis que Maeterlinck place la femme, invisible et cette fois beaucoup plus jeune, hors de la scène. Van Lerberghe provoque l'angoisse du spectateur par des effets lugubres et violents tandis que Maeterlinck entretient le doute : dans la première partie de la pièce, seul l'Aïeul ressent quelque chose qui n'est pas matérialisé, si bien qu'on peut penser, avec l'Oncle et le Père, qu'il a perdu l'esprit. Ce n'est pas tant par des effets, rarement indiqués dans les didascalies, que procède Maeterlinck, mais par une esthétique impressionniste reposant sur la suggestion et la répétition : c'est dans l'attente silencieuse, dans l'expression confuse de pressentiments indéfinis, de perceptions insaisissables et d'angoisses irrationnelles que le spectateur saisit l'omniprésence de la mort. Le personnage invisible, l'Intruse, devient ainsi de plus en plus concret à mesure que les signes de sa présence s'accumulent. Comme les autres membres de la famille, le spectateur est invité à adhérer progressivement au point de vue de l'Aïeul, qui était dans un premier temps discrédité par les arguments rationnels du Père et de l'Oncle. Ce faisant, Maeterlinck signe l'échec de la raison devant l'invisible. On bascule alors dans un théâtre de l'irrationnel, du mystère et de l'angoisse. La force de ce drame, très justement qualifié de « statique », est de reposer uniquement sur un ressort émotionnel. Comme l'auteur l'expliquera dans son article sur « Le Tragique du quotidien », il s'agit d'une tragédie dépourvue d'héroïsme et de grandeur, qui tente plutôt de saisir le tragique de la condition humaine dans ce qu'elle a de plus banal.

L'année 1890, celle de la publication de *L'Intruse* dans *La Wallonie*, est aussi celle où Maeterlinck est le plus obsédé par *Les Chants de Maldoror*. C'est dans les mois qui suivent la fin de l'écriture de son drame qu'il mentionne le plus grand nombre de fois l'ouvrage de Lautréamont. Ainsi, dans le numéro de *La Pléiade* de février 1890, rendant compte de *La Damnation de l'artiste* d'Iwan Gilkin, le poète gantois salue le sadisme de l'auteur qu'il interprète comme « de l'intérêt et de l'amour que le poète porte à ce qui l'environne », ajoutant :

Il est vrai que le sadisme semble rare chez les races latines. En France, je ne connais pas plus de cinq écrivains qui soient réellement sadiques : Baudelaire, Rimbaud, Michelet, Maldoror

et Jules Laforgue. Ici, Charles Van Lerberghe et peut-être aussi Georges Eekhoud en certains endroits⁸⁹⁸.

L'appellation *Maldoror* renvoie au titre inexact qui avait été donné dans *La Jeune Belgique*. Mais Maeterlinck n'aurait guère hissé Lautréamont aux côtés de Baudelaire et de Rimbaud s'il ne connaissait que la strophe publiée dans la revue, qui reflète mal le sadisme de Maldoror dans le sens où Maeterlinck l'emploie : ce n'est pas une strophe faite de compassion, ce n'est pas un sadisme par désespoir. La lecture « sadique » du poète, particulière, rappelle l'analyse que des Esseintes fait dans *À rebours*, puisqu'il en fait une vertu chrétienne qu'il associe à la pureté et à l'idéal, « incarnation suprême, et quoique hagarde, extrêmement clairvoyante de la sainte curiosité » et « trésor vivant et sans tache de la chasteté⁸⁹⁹ ». On trouverait des traces du sadisme de Maldoror dans les strophes où il se prend en pitié l'humanité et où il défie Dieu, non par plaisir du blasphème ou du mal, mais afin de se révolter contre l'injustice et l'imperfection de sa Création. Le poète est sadique parce qu'il exprime le tragique et la cruauté du monde, mais par sympathie et non par vice.

L'effacement du nom de l'auteur chez un écrivain pourtant érudit et consciencieux comme pouvait l'être Maeterlinck en dit long sur la manière dont le livre avait circulé : personne n'avait pris soin d'y prêter une attention soutenue ou d'en mener un examen attentif. Les réactions étaient surtout affectives et individuelles, chacun prenant dans cette poésie ce qui l'intéressait. Maeterlinck considérait *Les Chants de Maldoror* comme dignes de figurer dans son Panthéon personnel, mais comme bien d'autres, il s'abstenait de tout commentaire qui pouvait expliquer ce choix et ne prêtait guère attention à son auteur. Le poète écrivit personnellement à Gilkin pour saluer son recueil. À la fin de sa lettre, il reprit les mots de son article au sujet du sadisme et de la « sainte curiosité » : « Albert Giraud, ici, comme toujours d'ailleurs, me semble avoir dit exactement ce qu'il fallait dire, en indiquant, éternellement aux aguets au fond de votre œuvre, le poulpe énorme de la sainte curiosité⁹⁰⁰. » Nous avons souligné précédemment ce que ce dernier syntagme doit probablement à la lecture des *Chants*, tant dans la construction que dans le choix d'un animal important du bestiaire maldorien. Il ajoutait enfin, comme un écho à la strophe des chiens hurlants : « Il y a au fond de tout cela une belle soif de vérité ! »

Au cours de l'été 1890, Émile Verhaeren fit parvenir son nouveau recueil, *Les Bords de la route*, à Maurice Maeterlinck qui le remercia ainsi de cet envoi, évoquant une nouvelle fois Maldoror et la « race erratique » à laquelle le poète appartenait⁹⁰¹. C'est encore Maldoror, et non Lautréamont,

⁸⁹⁸ Maurice Maeterlinck, « À propos de *La Damnation de l'artiste* d'Iwan Gilkin », *La Pléiade*, février 1890, p. 17-19.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Lettre datée du 19 août 1890 insérée dans un exemplaire de *La Princesse Maleine* de la bibliothèque de Verhaeren, conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles sous la cote FS XVI 719. Citée par Frans de Haes, « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *France - Belgique (1848-1914). Affinités – ambiguïtés*, op. cit., p. 279.

que Maeterlinck citait avec imprécision. Le terme « erratique », qui vient du latin *erraticus* signifiant « errant, vagabond », désigne aussi une personne instable, inconstante et dont le comportement est imprévisible. Comme Verhaeren qui qualifiait Ducasse et Bloy de « comètes errantes⁹⁰² », on continue à voir en Isidore Ducasse un étrange inconnu soudainement surgi dans le paysage littéraire pour aussitôt disparaître en laissant une trace mystérieuse de son passage. Cette représentation idéalisée et romantique du génie, hors de portée et donc impossible à comprendre, est une des raisons pour lesquelles personne n'a cherché alors à se confronter à son œuvre et à l'existence physique de son auteur, dont il aurait pourtant été possible de retrouver les indices.

Il est à nouveau fait mention de *Maldoror* sous la plume de Maeterlinck en décembre 1890, alors qu'il écrit à Claudel une lettre admirative pour lui dire en des termes très chaleureux l'impression produite par la lecture de *Tête d'Or*. Comme l'a souligné Gilkin, Maeterlinck se revendiquait alors comme un catholique ultra. La lecture qu'il fit de l'œuvre d'Isidore Ducasse fut certainement religieuse et assez proche de celle de Léon Bloy. Le 21 décembre, il fit parvenir à Claudel une missive enflammée, où l'on pouvait lire :

Vous êtes entré dans ma maison comme une horrible tempête ! J'ai parcouru bien des littératures, mais je ne me souviens pas d'avoir lu livre plus extraordinaire et plus déroutant que le vôtre. Je crois avoir Léviathan dans ma chambre ! Êtes-vous le comte de Lautréamont ressuscité ? et *Tête d'Or* est-elle la tragédie de Maldoror ? Il faudra me pardonner cette lettre. Vous m'avez donné tant de coups de marteau sur la tête ! et je suis encore abasourdi comme un plongeur attaqué par un requin et je rends vos merveilleuses images par les oreilles, par la bouche et par le nez ! Il y a des moments où je vous vois au fond d'un cabanon matelassé, et puis vous faites un petit mouvement, vous dites un petit mot suivi d'un tel torrent de petits mots miraculeux que vous m'apparaissez subitement comme le plus grand poète de la terre⁹⁰³ !

Mis à part le caractère épique, *Tête d'Or* n'avait pas grand-chose à voir avec *Maldoror*, les sources du drame étaient très différentes et Claudel loin d'être la réincarnation de Lautréamont. Mais on peut mesurer, à travers ces propos, le bouleversement qu'avait dû produire le livre de Ducasse quand Maeterlinck l'avait lu. Son enthousiasme s'exprime aussi en des termes similaires quand il écrit, le même jour, à Albert Mockel pour lui recommander la lecture de *Tête d'Or* :

Je viens de recevoir de Paris un volume tout à fait inouï : *Tête d'Or* par Paul Claudel. Connaissez-vous cela ? sinon il faut le connaître et je le communiquerai si vous voulez. Je n'ai jamais lu de livre plus déconcertant. C'est à croire que le comte de Lautréamont est ressuscité et que voici la tragédie de Maldoror. Je crois avoir Léviathan dans ma chambre. C'est l'œuvre d'un fou furieux ou du plus prodigieux génie qui ait jamais existé⁹⁰⁴.

⁹⁰² Émile Verhaeren, « Léon Bloy. *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 30 janvier 1887, p. 33-35.

⁹⁰³ Lettre du 21 décembre 1890 publiée par F. Lefèvre, *Revue des Jeunes*, 25 avril 1926 ; reproduite par Jacques Petit, « Autour de la publication de *Tête d'Or* », *Cahiers Paul Claudel*, n° 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 137-138.

⁹⁰⁴ Lettre du 21 décembre 1890 à Albert Mockel, citée par Fabrice Van de Kerckhove dans les *Carnets de travail (1881-1890)*, *op. cit.*, t. II, p. 1381.

Comme l'auteur des *Chants*, Paul Claudel semblait être une âme remarquable située quelque part entre la folie furieuse et le génie littéraire. Mais une semaine plus tard, après relecture, Maeterlinck confessa à Albert Mockel s'être un peu emballé et modéra son enthousiasme⁹⁰⁵.

Maeterlinck après L'Intruse

L'Intruse acheva de faire de Maeterlinck un auteur symboliste reconnu hors de Belgique et marqua un éloignement très net avec *La Jeune Belgique* : à mesure que son esthétique se précisait plus radicalement dans la lignée de Mallarmé, il prenait plus nettement ses distances avec les positions néo-parnassiennes de ses anciens compagnons. En France, Paul Adam en vint à contester son originalité et à définir le symbolisme belge comme une série de plagiat du symbolisme français⁹⁰⁶. C'était mal comprendre la spécificité de cette production nationale, davantage tournée vers le romantisme allemand et les préraphaélites anglais que vers le cartésianisme français qu'elle avait rejeté avec la tradition du classicisme. Le symbolisme belge était assez peu intéressé par la décadence latine par exemple, tandis qu'il trouvait dans la littérature flamande un mysticisme intime faisant écho à la vision intérieure que la poésie était chargée de retranscrire. Sursaut d'idéalisme dans une société positiviste, le symbolisme belge conjugait le rêve d'un retour vers une littérature originelle et la recherche d'une transcendance métaphysique en soi-même.

Ce n'est pas un hasard si *L'Intruse* fut représentée au Théâtre d'Art de Paul Fort, d'après une mise en scène de Lugné-Poe. C'était la première fois qu'on portait à la scène une pièce de Maeterlinck, et seul un théâtre symboliste aurait pu l'inscrire à sa programmation. Le succès fut considérable : dans ses mémoires, Paul Fort note que ce fut « le jour d'*Hernani* » du symbolisme⁹⁰⁷. À peine un an plus tard, le 5 février 1892, la Gaîté Montparnasse fit représenter *Les Fleurs* de Van Lerberghe et, comme on criait au plagiat de *L'Intruse*⁹⁰⁸, Maurice Maeterlinck demanda à Paul Fort d'insérer dans les programmes une note à l'attention du public :

Il importe [...] d'assigner à l'initiateur, et à celui qui n'a fait que suivre ses traces, leurs places respectives que des hasards aveugles auraient pu intervertir dans la pensée de plusieurs. *Les Fleurs* parurent en janvier 1889, *La Princesse Maleine* fut publiée vers la fin du mois d'août de la même année et *L'Intruse* en janvier 1890. Je pense que ces simples dates suffiront à prouver tout ce qu'il faut prouver. [...] *Les Fleurs* ne ressemblent pas à *L'Intruse*, mais *L'Intruse* ressemble aux *Fleurs* et elle est la fille de ceux-ci⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ Lettre du 29 décembre 1890 à Albert Mockel. *Ibid.*

⁹⁰⁶ Paul Adam, « Remarques sur la libération du territoire », *Les Entretiens politiques et littéraires*, août 1890, p. 146.

⁹⁰⁷ Paul Fort, *Mes mémoires*, cité par Paul Gorceix dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1, op. cit.*, p. 243.

⁹⁰⁸ Déjà, le 14 octobre 1890, Van Lerberghe rapportait à Albert Mockel qu'il avait eu vent de rumeurs l'accusant de plagiat. *Lettres à Albert Mockel, op. cit.*, p. 138-139.

⁹⁰⁹ Lettre à Paul Fort, janvier 1892, citée dans Paul Gorceix, *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, Paris, Eurédit, 2005, p. 13.

Touché de cette loyauté, Charles Van Lerberghe demanda à son ami de retirer cette lettre, affirmant avoir parfois été influencé aussi par l'auteur de *L'Intruse*.

Maeterlinck avait trouvé sa voie. Les pièces écrites jusqu'en 1895 constituent sa première période, celle qu'il a qualifiée de « théâtre statique ». Parmi les pièces de ces années-là, il en est deux que Joseph Hanse rattache à *L'Intruse* et dans lesquelles il retrouve le thème de l'approche mystérieuse de la mort : *La Mort de Tintagiles*, drame médiévalisant paru en 1894, et *Intérieur*, parue la même année. Cette pièce témoigne de ressemblances très nettes avec *L'Intruse*, au point qu'on puisse y voir une réécriture. La situation initiale est la même et le point de départ pourrait à nouveau être trouvé dans la strophe des *Chants de Maldoror* lue en 1885 : un jardin plongé dans la nuit, une maison dans laquelle « on aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe⁹¹⁰ ». Intérieur et extérieur sont à nouveau opposés, mais cette fois, le regard du spectateur se déplace dans le jardin, avec d'autres personnages qui voient la famille à l'intérieur, protégée contre les éléments funestes et la nuit alentours. Un Vieillard et un Étranger sont chargés de venir annoncer la mort d'une des filles, qui s'est noyée dans la rivière. Ainsi, le malheur venu du dehors va s'abattre sur cette famille qui ne se doute de rien. Les effets déployés par le dramaturge sont encore plus minimalistes que dans *L'Intruse* et l'intrigue tient en peu de mots, mais le projet reste identique : il s'agit de représenter le moment où la mort surgit. Ce « drame statique » repose sur l'attente et la montée de la tension, qui n'est plus entretenue par des effets sonores, mais par les flambeaux de la procession des villageois qui se rapprochent, apportant le corps. On retrouve certains symboles de *L'Intruse*, comme les portes closes qui donnent aux personnages enfermés chez eux le sentiment illusoire d'être protégés contre le malheur du dehors. Enfin, comme dans la strophe de *Maldoror*, c'est un étranger qui apporte la mort en venant annoncer la nouvelle.

Une influence souterraine et problématique

À la suite de nos prédécesseurs⁹¹¹, nous nous sommes attaché à mettre en lumière les affinités et les points de convergence entre l'œuvre d'Isidore Ducasse et celles de Maurice Maeterlinck, Grégoire Le Roy et Charles Van Lerberghe. S'il est certain que les auteurs des *Flaireurs* et de *L'Intruse* ont lu *Les Chants de Maldoror* dans leur intégralité aux alentours de 1889, la question de l'influence de la strophe publiée en 1885 dans *La Jeune Belgique* est plus épineuse. Grégoire Le Roy, qui semble avoir été le premier à publier son drame, n'a jamais mentionné Lautréamont. Il n'y a

⁹¹⁰ Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre 1*, op. cit., p. 503.

⁹¹¹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 285 ; Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 38 ; Robert Frickx, « L'Influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », op. cit., p. 147 et Joseph Hanse, op. cit.

aucune preuve non plus, malgré les rapprochements que l'on peut faire à la lecture du recueil, pour affirmer que *Les Serres chaudes* doivent leurs images étonnantes à une récente lecture de la poésie délirante d'Isidore Ducasse. Frans De Haes rappelle avec quelles précautions oratoires Joseph Hanse avait formulé son hypothèse sur « la genèse de *L'Intruse* ». Selon lui, l'influence des *Chants de Maldoror* reste hypothétique, tant le thème de l'irruption de la mort dans une famille qui veille est un lieu commun du romantisme⁹¹². À ce sujet, Georges Eekhoud rappelle⁹¹³ que la strophe du Chant premier que *La Jeune Belgique* avait publiée est elle-même une réécriture du poème de Goethe, « Le Roi des Aulnes ». Dans ce texte, un père chevauche de nuit à travers une forêt, serrant contre lui son enfant. Le fils, effrayé, croit voir le Roi des Aulnes, mais son père le rassure en opposant aux signes qu'il interprète des explications rationnelles. Au fur et à mesure, l'emprise du Roi des Aulnes se fait de plus en plus forte, et quand ils arrivent à destination, l'enfant que le père serrait dans ses bras est mort. Si Ducasse se nourrit en effet de la structure dialoguée du poème de Goethe, il lui appartient d'avoir déplacé l'action dans une chaumière, autour d'une lampe où une famille veille, tableau repris par les poètes gantois.

Frans De Haes rappelle encore que le thème de l'imminence de la mort est décliné dans *La Mort de Tintagiles* et dans *Intérieur* sans qu'on ne trouve cette fois de solides points communs qui conduiraient à y voir l'influence de Lautréamont. Au fil de ses examens successifs de la question, ce scepticisme perdure au point que Frans De Haes en arrive à nier tout lien entre les textes⁹¹⁴. C'est également l'opinion de Fabrice Van de Kerckhove, qui s'appuie sur les *Carnets de travail* de Maeterlinck pour relever les sources de la pièce explicitement nommées par le dramaturge⁹¹⁵. Ces récits proposent en effet une situation similaire : un groupe qui attend la mort enfermé dans une maison, tout en ayant le pressentiment qu'un drame va se jouer. Pourtant, Maeterlinck ne dit pas un mot non plus des pièces de Van Lerberghe et de Le Roy, dont il s'inspire malgré tout.

Toutes ces hypothèses n'empêchent pas nécessairement qu'il puisse y avoir une influence de Ducasse, non pas formelle mais thématique. D'une part, Maeterlinck lui-même reconnaît dans *Le Disque vert* avoir été subjugué par l'œuvre. On a vu également à quel point cette lecture l'a bouleversé, comme il l'écrit à Paul Claudel. En outre, s'il commence à élaborer sérieusement le projet de *L'Intruse* en octobre 1889, la mention, en juillet de cette même année, d'un « vieil océan au visage de cristal » laisse penser que l'œuvre avait été lue ou relue il y a peu. Maeterlinck se garde de donner

⁹¹² Frans De Haes, « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *op. cit.*, p. 278.

⁹¹³ Georges Eekhoud, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 94.

⁹¹⁴ Frans De Haes, « Lautréamont et la Belgique », *Cahiers de Midi*, n° 27-28, 1969, p. 5 ; *Images de Lautréamont. Histoire d'une renommée et état de la question*, *op. cit.*, p. 58-59 ; « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *op. cit.*, p. 278.

⁹¹⁵ Fabrice Van de Kerckhove, dans son édition de Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort. L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, Bruxelles, Pire, 2009, p. 221-223.

la source, et il ne nomme jamais explicitement dans ses *Carnets* le nom de Maldoror ou celui de Lautréamont. Ou bien, comme le pense Fabrice Van de Kerckhove, c'est la preuve que l'œuvre de Ducasse n'occupe pas de place dans la création de ces années-là ; ou bien, c'est qu'il connaît le livre assez bien et qu'il n'a pas besoin d'explicitement ses notes quand il pense à Ducasse, contrairement, par exemple, au conte de La Motte Fouqué dont il note la référence afin de revenir au texte un peu plus tard. Si le point de départ de trois pièces est bien la strophe de Maldoror, alors Maeterlinck, qui avait épaulé Van Lerberghe dans la rédaction des *Flaireurs*, qui avait également conseillé Le Roy sur les choix esthétiques de *L'Annonciatrice*, n'avait aucunement besoin de noter quelque part qu'il devait relire cette strophe, pas plus qu'il n'avait à s'interroger sur ce qu'il y puiserait. Constatons cependant que les trois auteurs ont traité le sujet de manière assez différente, s'éloignant parfois nettement de la situation que l'on pouvait trouver chez Ducasse. Des trois, c'est bien Maeterlinck le plus proche.

Dans le même numéro du *Disque vert*, en 1925, un autre auteur belge, Henry Dommartin, évoque la présence de Lautréamont dans les lettres belges. Il constate une parenté entre le théâtre de Maeterlinck et *Les Chants de Maldoror* :

Une atmosphère d'angoisse indicible y plane assez semblable à celle qui règne dans le théâtre de Maeterlinck. Le sujet même de *L'Intruse* et surtout de *l'Intérieur* prête à ce rapprochement. Maeterlinck qui éprouva un vif enthousiasme pour *Les Chants de Maldoror* vers 1885 a certainement, à cette époque, subi l'influence d'Isidore Ducasse qu'il connut personnellement. [...] Il est au moins curieux de constater que le principal ressort du théâtre de Maeterlinck – le mystère de l'inconnu – se trouve dans l'œuvre de Lautréamont⁹¹⁶.

Il est regrettable que Dommartin n'ait pas creusé la question, qu'il ne faisait qu'effleurer avec de remarquables inexactitudes : une erreur sur la date de publication de la strophe dans *La Jeune Belgique*, pire encore, l'assertion selon laquelle Ducasse avait fréquenté Maeterlinck... Mais les surréalistes avaient réécrit l'histoire, et il n'y avait plus alors personne pour se souvenir de la fortune de Maldoror à l'heure du symbolisme.

⁹¹⁶ Henry Dommartin, « Portrait », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 57.

Chapitre VIII

Les passeurs

Quel bilan peut-on tirer de la découverte d'Isidore Ducasse par les écrivains belges ? On assiste tout d'abord à un engouement, à la lecture des *Chants de Maldoror*, mais celui-ci s'essouffle et ne fait pas nécessairement de *Maldoror* une influence pour ses lecteurs : à l'exception de quelques-uns comme Maeterlinck, les Jeunes Belgique sont passés à côté de l'auteur qu'ils avaient trouvé chez Rozez. Andrea S. Thomas avance l'hypothèse selon laquelle les Jeunes Belgique se seraient servis des *Chants de Maldoror* comme d'un laissez-passer pour pénétrer les cercles littéraires parisiens. En brandissant un poète français inconnu, dont l'œuvre a été soumise à une relecture post-romantique, décadente et pré-symboliste, ils sont parvenus à capter l'attention des écrivains français afin d'inscrire la littérature belge dans les débats les plus actuels sur la modernité poétique. Isidore Ducasse aurait été un cheval de Troie, l'arme belge faisant pendant à Rimbaud et donnant à Max Waller et les siens une légitimité à s'exprimer sur la poésie⁹¹⁷. Sans nécessairement leur prêter une visée stratégique aussi calculée, force est de constater qu'ils placèrent la strophe des *Chants* dans leur revue, au milieu de leurs propres publications, et que, pour la plupart d'entre eux, ils n'en firent pas par la suite grand usage. Cependant, valoriser un poète de la marge, le promouvoir en France, c'était rappeler l'importance, malgré leur position périphérique, des écrivains belges francophones dans les années 1880. Avec Isidore Ducasse, les Jeunes Belgique tenaient un poète maudit qui ferait leur renommée.

L'intérêt s'est rapidement éteint parce qu'il manquait un récit fondateur qui aurait permis l'élaboration du mythe et parce que, finalement, *Les Chants de Maldoror* n'avaient pas grand-chose à voir avec les préoccupations de *La Jeune Belgique*, qui n'en poursuivit pas la promotion. À ce stade, on n'avait retenu qu'un aspect de Lautréamont : c'est un génie, mais un génie fou. Et chacun se garde bien de spéculer sur la véritable identité d'Isidore Ducasse. Le mythe ne prend pas. On considère *Les Chants de Maldoror* comme une curiosité, remarquable par la force de ses visions, mais qui manque souvent de clarté et de maîtrise. Ceux qui, tels Gilkin ou Maeterlinck, sont impressionnés par la puissance poétique de l'œuvre, n'ont plus qu'à garder pour eux leur admiration et à la consigner, au mieux, dans quelques lettres à des amis proches ou dans des journaux intimes.

L'étude de ce livre semble d'abord inenvisageable. Aucun de ses lecteurs ne s'y risque, peut-être à cause du caractère unique et équivoque des *Chants de Maldoror*. Les revues belges accueillait

⁹¹⁷ Andrea S. Thomas, *Lautréamont, Subject to Interpretation*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, p. 42.

pourtant favorablement les informations nouvelles sur Isidore Ducasse, et elles auraient tout à fait pu faire place à un tel article. Faute de traiter véritablement le sujet, les écrivains l'évoquent en passant, parmi d'autres auteurs reconnus comme des influences majeures – Rimbaud, Laforgue, Baudelaire, Whitman – et on range Lautréamont, selon les besoins, parmi les précurseurs du symbolisme, parmi les disciples de l'auteur des *Fleurs du mal*, ou encore parmi les décadents. Des *Chants de Maldoror*, on ne retient que quelques motifs, quelques scènes, quelques thèmes. Ceux-ci ne sont pas toujours ceux que la postérité a retenus : à ce stade, personne n'a encore écrit sur le livre pour en souligner les enjeux ou les images les plus fortes, et ce que chacun en retient est toujours un écho aux aspirations personnelles : la fulgurance des visions, hallucinées et surréalistes avant l'heure, les audacieuses comparaisons qui semblent repenser le fonctionnement de l'image poétique, le lyrisme noir et désespéré, néanmoins renouvelé par le cynisme, l'ironie et l'emphase bouffonne déployée par un poète revenu des excès du romantisme, les paysages gigantesques et nocturnes, campagnes mortes où l'on entend les chiens hurler à la mort, le bestiaire rare et le lexique scientifique, les scènes de séduction homosexuelles qui s'achèvent toujours par l'holocauste de l'éphèbe innocent, ou bien encore la menace du prédateur Maldoror, prêt à fondre sur la famille réunie autour d'une lampe.

Maldoror décadent et Maldoror symboliste

Deux récupérations de Maldoror s'opèrent dans des contextes différents et par un effort collectif. Les Jeunes Belgique, attachés à l'impeccabilité formelle et à l'art pour l'art, se gardent bien de souligner les audaces formelles d'un auteur dont la prose leur apparaît parfois trop relâchée. Ils applaudissent en revanche au satanisme d'une œuvre qui rappelle Baudelaire, et ils y trouvent un foisonnement d'images dans lesquelles ils peuvent puiser. Quoiqu'ils en disent en s'affirmant poètes catholiques, Gilkin, Giraud et leurs amis sont fascinés par le problème du mal et n'utilisent pas toujours leur plume afin de chanter le bien. Le plus souvent, ils exposent, dans leurs poèmes, de petites scènes de sadisme et de cruauté. Tout entiers gagnés à la décadence, qui leur permet de fustiger, non sans complaisance, les dévoiements des sociétés modernes, ils saluent dans *Les Chants de Maldoror* une poésie de la noirceur et de l'immoralité, un monde de violence et d'excès où l'auteur fait le procès du Créateur et de la Création, cédant davantage au blasphème qu'à un véritable satanisme. Lautréamont chante le mal ou, pour le dire avec les mots de Charles Van Lerberghe, il est « le chantre de la cruauté – des monstres⁹¹⁸ ». Cette fascination pour le bizarre, l'anomalie et le monstrueux s'accorde avec les goûts des esthètes fin-de-siècle qui, au nom de l'Art pour l'Art,

⁹¹⁸ Charles Van Lerberghe, *Journal inédit*, t. 2, 1889-1891, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, cote ML 6949/2, feuillet 31, juin 1889.

voudraient que l'œuvre soit détachée de toute considération morale. Décadent également, cet intérêt porté au mythe de l'auteur fou, variation autour du thème du poète maudit. Le génie confinant à la folie, poncif fin-de-siècle que l'on trouvait déjà chez Baudelaire⁹¹⁹ et que l'on retrouve dans la réhabilitation des figures d'empereurs romains tels que Néron ou Caligula, entremêle à la fois une dimension esthétique et une dimension tragique dans la conception de l'artiste. L'artiste fou fascine parce qu'il a tout sacrifié, jusqu'à sa propre santé mentale, sur l'autel de l'art. Léon Bloy ira plus loin encore en ajoutant une troisième valeur à cette représentation de Lautréamont, une dimension chrétienne qui fera de Ducasse un martyr. Mais pour que le mythe de Lautréamont, poète décadent et artiste fou, prenne, il aurait fallu un récit plus consistant ; or à ce stade, sa biographie n'était pas encore connue. C'est Bloy qui apportera ce récit hagiographique.

D'un autre côté, les écrits d'Isidore Ducasse quittèrent bientôt les cercles des Jeunes Belgique pour circuler parmi les autres sphères de la vie littéraire bruxelloise. Si Edmond Picard ne fit pas le périlleux exercice d'une récupération socialisante des *Chants de Maldoror*, les symbolistes en revanche en savourèrent les fulgurantes visions poétiques et les beautés nouvelles, les images splendides mais incohérentes, la richesse du lexique et le goût de l'auteur pour les termes rares, le langage affecté voire alambiqué, ou encore le propos, tour à tour désordonné ou sublime. Par conséquent, Ducasse fut annexé à la production symboliste par des poètes comme Arnold Goffin, Émile Verhaeren ou Maurice Maeterlinck. On le compara au *Thulé des brumes*, roman clé du symbolisme, et l'on inscrivit « Maldoror » dans une lignée de poètes erratiques aux côtés de Rimbaud. Plus que quiconque, Isidore était parvenu au « dérèglement de tous les sens », et chacun voulait que ses visions fussent celles d'un fou. L'incorrection de son style, encore fustigée par Maurice Des Ombiaux, par Arnold Goffin et plus tard par Maeterlinck, plut à ceux qui cherchaient précisément à disloquer la syntaxe, à en finir avec la versification traditionnelle et à manipuler la langue dans tous les sens et librement afin d'en tirer des beautés nouvelles. On enviait la puissance oratoire et visuelle des strophes qui se déployait au mépris de la culture classique et encourageait les nouvelles audaces des vers-libristes qui, comme lui, dénigraient la tradition latine pour renouer avec une poésie originelle. Le mystère de l'œuvre ne pouvait manquer de flatter le goût des disciples de Mallarmé pour le silence, l'évanescence, la suggestion et la disparition : l'auteur lui-même s'était évaporé.

⁹¹⁹ Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. I, p. 319-323.

La circulation de l'œuvre en Belgique

Proposer une représentation graphique sous la forme d'un réseau de relations entre les littérateurs belges dont nous avons parlé serait d'une pertinence limitée : il s'agirait d'une clique constituée d'une trentaine de sommets tous reliés les uns aux autres, donc peu lisible. En effet, le monde de l'avant-garde littéraire bruxelloise n'était pas grand et même lorsqu'elles étaient rivales, les équipes des diverses revues se connaissaient et avaient souvent l'occasion de fréquenter les mêmes banquets et événements littéraires. On insisterait probablement sur le noyau de *La Jeune Belgique*, constitué de Max Waller, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Henri Maubel, Francis Nautet, Georges Eekhoud, Jules Destrée, Georges Rodenbach, Jacques Arnoux, Émile Verhaeren, Émile Van Arenbergh, André Fontainas et Georges Khnopff, les contributeurs les plus réguliers à l'époque. On y ajouterait les auteurs plus tardifs – Valère Gille, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Arnold Goffin – et les membres des autres revues – Edmond Picard, Albert Mockel... Il est plus pertinent de construire le réseau en nous appuyant uniquement sur les échanges qui nous intéressent et qui ont trait à Lautréamont, tout en gardant à l'esprit que dans ce réseau, tous les points sont reliés. Rappelons tout d'abord les chaînages que nous avons tracés en nous appuyant sur la méthode de Bruno Latour. Afin de matérialiser la circulation du livre et les obstacles qui l'empêchèrent, nous avons proposé cette simulation pour la période 1868-1885 :

Ducasse > Lacroix > Verboeckhoven > Lacroix.

Lacroix > Poulet-Malassis.

Lacroix > Rozez > Max Waller > Jeune Belgique > etc.

Ce procédé nous permettra de montrer comment le livre sort progressivement du cercle confiné où il est découvert pour se déployer dans les milieux littéraires belges. On peut désormais représenter sa diffusion avec plus de précision.

1868-1870 :

Ducasse > Lacroix > Verboeckhoven > Lacroix.

Lacroix > Poulet-Malassis.

1874 :

Lacroix > Rozez.

Rozez transmet ensuite le livre à Max Waller, qui va le faire connaître à ses amis réunis au café Sésino, puis en envoyer un exemplaire à Léon Bloy et un autre à Joséphin Péladan. Dans le groupe du café Sésino, c'est Iwan Gilkin qui devient le relais de la diffusion de l'œuvre en décidant d'en publier un extrait dans *La Jeune Belgique*. Par ailleurs, Jules Destrée va à son tour transmettre l'ouvrage à l'un de ses correspondants français, Joris-Karl Huysmans.

1885 :

Rozez >	Waller >	Giraud, Gilkin, Eekhoud, Maubel, Nautet, "d'autres".
	Waller >	Bloy.
	Waller >	Péladan.
	Gilkin >	<i>La Jeune Belgique.</i>
	Destrée >	Huysmans.

La publication dans la revue a un effet considérable. Waller et Destrée ont fait sortir l'œuvre des frontières de la Belgique en lui offrant un premier contact avec quelques littérateurs français ; et Gilkin a révélé *Les Chants de Maldoror* aux Belges. Le chaînage ci-dessous ne représente que les éléments de diffusion connus. Il y en eut peut-être d'autres. À la suite de *La Jeune Belgique*, on vit bientôt *L'Art moderne*, *La Société nouvelle*, *La Wallonie*, *Le Coq rouge* et même *De Nieuwe Gids*, une revue hollandaise, évoquer *Les Chants de Maldoror*. L'œuvre était sortie de sa clandestinité.

1885 :

Gilkin >	<i>La Jeune Belgique.</i>	
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Valère Gille.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Maeterlinck, Van Lerberghe, Le Roy.
		Van Lerberghe >
		Mockel.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Arnold Goffin.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Jacques Arnoux.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Edmond Picard >
	<i>La Jeune Belgique</i> >	<i>L'Art moderne.</i>
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Émile Verhaeren.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Hubert Krains >
	<i>La Jeune Belgique</i> >	<i>La Société nouvelle.</i>
	<i>La Jeune Belgique</i> >	<i>La Wallonie.</i>
	<i>La Jeune Belgique</i> >	<i>Le Coq rouge.</i>
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Gaston Denys-Périer.
	<i>La Jeune Belgique</i> >	Willem Kloos >
		<i>De Nieuwe Gids</i>
		[revue hollandaise]

Ce schéma prouve que le livre était lu et connu. Il révèle aussi la volonté des premiers lecteurs belges des *Chants de Maldoror* de sortir le livre de leurs cercles restreints en lui donnant la diffusion qu'il mérite. Néanmoins, sa présence reste épisodique et finalement discrète dans les revues. C'est véritablement en France que se fera la construction du mythe de Lautréamont.

Cartographie des lecteurs belges des Chants de Maldoror

La cartographie proposée en annexe XIX, à la suite de la première, vise à représenter la progressive diffusion des *Chants de Maldoror* en Belgique. Les arcs reliant les acteurs du réseau les uns aux autres sont terminés par des flèches qui précisent dans quel sens l'ouvrage fut communiqué. Le graphique fait ressortir les deux moments essentiels de la redécouverte : une première diffusion, dont Max Waller est à l'origine, parmi les habitués du café Sésino ; une seconde, cette fois provoquée par Iwan Gilkin, par l'intermédiaire de *La Jeune Belgique*. Il en découle donc une représentation en deux « étoiles » qui montrent combien la réception de l'œuvre dans les milieux belges fut avant tout une aventure collective : l'image mythologique et fantasmée de Lautréamont, symboliste ou

décadente, se construisit progressivement par les échanges et par la transmission d'une légende, quoique sommaire, qui accompagnait l'origine de ce livre. Les notices récapitulatives qui suivent le graphe dans l'annexe XIX rappellent les étapes de cette diffusion.

Les premiers lecteurs français des Chants de Maldoror

Si les Belges furent responsables de la fondation du mythe de Lautréamont, s'ils en posèrent les premières pierres, ce n'est guère chez eux qu'il prit son essor. L'image qu'ils ont élaborée du poète a été peu examinée, discutée ou repensée. Cinquante ans plus tard, on avait même oublié que c'était eux qui avaient découvert Lautréamont et il fallut un article tonitruant de Gérard Bauër, hostile au surréalisme et écrit dans l'intention de les déposséder de leur trésor, pour que le récit de Valère Gille soit entendu. En revanche, ils eurent une intuition très juste en communiquant à leurs correspondants français des exemplaires qu'ils avaient achetés chez Rozez. Sans cela, il est probable que Lautréamont serait tôt ou tard retombé dans l'oubli d'où ils l'avaient tiré. Plutôt que d'élaborer un mythe collectif, les Jeunes Belgique semblent plutôt avoir eu le sentiment de partager un secret sur lequel il n'était pas nécessaire de revenir publiquement, du moins par écrit.

On connaît le nom de trois des correspondants français à qui furent envoyés *Les Chants de Maldoror* : Joséphin Péladan, Joris-Karl Huysmans et Léon Bloy. Dans le récit qu'il tient de Gilkin, Valère Gille précise vaguement qu'il y en eut d'autres mais ne donne aucun nom⁹²⁰. Plusieurs suppositions ont été faites pour identifier ces premiers lecteurs. Maurice Saillet pense qu'il est très probable que Barbey d'Aurevilly, qui avait préfacé, en 1884, *Le Révélateur du globe* de Léon Bloy et *Le Vice suprême* de Péladan, en reçut un exemplaire⁹²¹. Villiers de l'Isle-Adam dut aussi avoir le sien : les Jeunes Belgique étaient en contact avec lui. Enfin, Saillet ajoute à cette liste Charles Buet, autre écrivain catholique, également collaborateur de *La Jeune Belgique*⁹²². Il écrit :

En somme, les poètes bruxellois furent bien inspirés de faire connaître le comte de Lautréamont aux derniers grands seigneurs romantiques et à leurs émules, plutôt qu'aux symbolistes et décadents, alors tout empêtrés dans des questions de glossaire et de prosodie. Et malgré l'évolution rapide d'un Huysmans, d'un Bloy ou d'un Péladan vers le prosélytisme pieux ou « magique », il ne faut pas oublier que c'est parmi les réactionnaires excentriques et « prophètes du passé » à la manière de Baudelaire – et non du côté des disciples de Verlaine, Rimbaud, Corbière ou Laforgue – que fut le véritable berceau de la gloire littéraire de Maldoror⁹²³.

⁹²⁰ Valère Gille, « La Découverte des *Chants de Maldoror* », lecture faite à la séance du 11 février 1939, *op. cit.* p. 3.

⁹²¹ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 39.

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ibid.*, p. 39-40.

L'un n'empêchait pas l'autre : certains Jeunes Belgique allaient eux-mêmes se tourner vers le symbolisme et y faire entrer Lautréamont. Il est vrai cependant que les premiers lecteurs français appartenaient à un cercle de littérateurs catholiques qui n'avait pas grand-chose à voir avec l'avant-garde parisienne. En écrivant ces lignes, Saillet se moquait des surréalistes, qui avaient voulu faire d'Isidore Ducasse un révolutionnaire ou un anarchiste. Dans des notes inédites, non datées, préparées en vue d'une émission radiophonique sur laquelle nous ne savons rien, Noël Arnaud rejoignait les observations de Maurice Saillet :

Il n'y a pas de miracle : Waller, Giraud, Gilkin ne sont pas des décadents ou des symbolistes. Ce sont des romantiques baudelairiens qui flirtent avec le Parnasse. Et ce n'est pas aux décadents ou aux symbolistes à proprement parler que ces jeunes Belges vont transmettre les *Chants de Maldoror*, mais aux derniers romantiques. La clé du passage du romantisme au symbolisme se trouve chez Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam qui, parmi les tous premiers, reçurent *Maldoror*⁹²⁴.

Noël Arnaud se trompe dans les destinataires véritablement connus à qui les Jeunes Belgique envoyèrent les exemplaires, et appose un peu rapidement des étiquettes qui pourraient être nuancées : les Jeunes Belgique se réclament plus du Parnasse que du romantisme, certains d'entre eux sont également des décadents ou des symbolistes ; enfin, ils font parvenir un exemplaire de l'édition Rozez à Huysmans, qu'il était difficile, en 1885, de ne pas voir comme un décadent.

C'est pourtant toute la question de la modernité ou de l'antimodernité de son œuvre qui se pose. D'une part, il est vrai que *Les Chants de Maldoror* font le procès d'un romantisme dont les excès sont dénoncés sur le ton de la bouffonnerie, ce qui, en 1869, inscrivait plutôt le poète du côté des Modernes soucieux de balayer une tradition littéraire jugée dépassée. Néanmoins, les *Poésies*, encore inconnues à l'époque où les Jeunes Belgique, Léon Bloy et Joséphin Péladan lisent *Les Chants de Maldoror*, révèlent une pensée et une conception de la littérature plutôt réactionnaire et anti-progressiste. La connaissance que l'on a aujourd'hui de la vie et des fréquentations d'Isidore Ducasse aura davantage donné raison aux garants de l'ordre et de la morale : sans être un poète chrétien comme le voudrait Léon Bloy, l'auteur des *Chants de Maldoror* ne semble pas avoir été un moderne, ou alors il a été un moderne à la manière de Baudelaire : un moderne et un antimoderne à la fois, qui avance « en regardant dans le rétroviseur », pour reprendre l'expression de Sartre⁹²⁵.

⁹²⁴ Recueilli dans Noël Arnaud, « Notes pour une émission sur Lautréamont », Cahiers Lautréamont, Livraisons LXXIII-LXXVI, année 2005, n. p.

⁹²⁵ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1947, p. 93. Antoine Compagnon place également Baudelaire parmi ses antimodernes et cite le mot de Sartre : « Comment comprendre cette position, “à l'arrière-garde de l'avant-garde” ? Non d'arrière-garde tout court, mais en retrait du moderne, à distance, en traînant les pieds, en louchant vers l'arrière, en exerçant un droit de regard ou un droit d'inventaire, comme Sartre disait de Baudelaire qu'il avançait l'œil fixé sur le rétroviseur. » *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 419.

D'autres écrivains ont parfois été ajoutés à la liste des correspondants de *La Jeune Belgique*. En 1990, Jean-Pierre Lassalle se demande par exemple : « Où est passée la bibliothèque de Léon Cladel ? (Certains de ses manuscrits ont été acquis en Normandie récemment). Max Waller, son correspondant et ami ne lui aurait-il pas envoyé un exemplaire des *Chants de Maldoror*, comme il le fit pour Léon Bloy et Huysmans⁹²⁶ ? » Cladel rencontra le jeune Léon Genonceaux chez l'éditeur Alphonse Piaget. Son roman *Mi-Diable* avait été publié en 1886 chez Monnier, de Brunhoff et Cie, maison qu'avait reprise Piaget et que Genonceaux reprendrait à son tour en 1889. Une lettre publiée par Jean-Pierre Lassalle dans les *Cahiers Lautréamont*⁹²⁷ prouve qu'il y eut correspondance entre les deux hommes vers 1887, deux ans avant que Genonceaux ne s'attelle à rééditer *Les Chants de Maldoror*. *Mi-Diable* sera également réédité en 1890, la même année que l'œuvre de Ducasse. On ne saurait pour autant affirmer que Léon Cladel avait lu *Maldoror* et s'il le fit, sa réaction reste inconnue.

Sylvain-Christian David suggérait également d'ajouter Edmond de Goncourt à la liste de ceux qui reçurent leur exemplaire⁹²⁸. Les Jeunes Belgique appréciaient en effet son écriture artiste. Le 8 décembre 1890, on parla du livre dans son Grenier⁹²⁹. Il est vrai que l'édition de Léon Genonceaux était quasiment achevée et qu'un bibliophile averti avait pu en avoir entendu parler, mais il est impossible de savoir qui glissa le sujet dans la conversation. Aucun *Maldoror* ne figure dans la bibliothèque de Goncourt. Le romancier n'écrivit jamais la moindre ligne sur le livre ; et pourtant il semble certain qu'il le connaissait. Le 4 juin 1986, un exemplaire de l'édition de 1874 passa en vente chez Drouot accompagné de cette notice :

Exceptionnel exemplaire relié à l'époque, ayant appartenu à Alidor Delzant, secrétaire d'Edmond de Goncourt, et portant son ex-libris. On ne connaît pas d'autre exemplaire de cette édition dont la provenance soit connue. Celui-ci a été relié strictement à l'époque de sa parution avec la couverture⁹³⁰.

Né en 1848, Delzant était avocat, mais également graveur et fin bibliophile. Son œuvre est mince. Après avoir publié les œuvres de son ami Paul de Saint-Victor, il lui consacra une étude en 1886⁹³¹ ; puis il rédigea une monographie intitulée *Les Goncourt*⁹³², qui parut en 1889 ; et vers la fin de sa vie, il se chargea d'éditer les *Lettres* de sa femme Gabrielle Delzant⁹³³. On lui connaît également un

⁹²⁶ Jean-Pierre Lassalle, « Ongles secs », *Cahiers Lautréamont*, livraison XV-XVI, 2^e semestre 1990, p. 139.

⁹²⁷ Sous le pseudonyme de Peter John Moother, « D'un Léon à l'autre », *Cahiers Lautréamont*, livraison LXV-LXVI, 2003, p.47.

⁹²⁸ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le Secret des origines*, Paris, PUF, 2003, p. 16.

⁹²⁹ Comme le rapporte Jean Lorrain dans une lettre à Rachilde du 13 décembre 1890, révélée par Jean Loize dans « Jean Lorrain contre *Maldoror* », *Arts*, 22 juin 1951. Deux lettres figurent sur le *Catalogue des lettres adressées à Rachilde et Vallette* édité par le libraire Jean Le Bodo, Paris, Librairie Le Vieux-Colombier, 1942, sous les numéros 526 et 527. La lettre mentionnée par nous est reproduite dans les *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1995, p. 100.

⁹³⁰ *Très beaux livres des XIX^e et XX^e siècles, manuscrits. Bibliothèque Jacques Guérin. Quatrième vente*, catalogue de la vente du 4 juin 1986, Paris, Hôtel Drouot, n° 34.

⁹³¹ Alidor Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris, Calmann-Lévy, 1886, 357 p.

⁹³² Id., *Les Goncourt*, Paris, Charpentier, 1889, 378 p.

⁹³³ Gabrielle Delzant, *Lettres, souvenirs*, publié par Alidor Delzant, Paris, Imprimerie de Lahure, 1904, 435 p.

échange de lettres avec Barbey d'Aurevilly. Il mourut en 1905. Ami proche d'Edmond de Goncourt, il fut, en sa qualité d'avocat, choisi pour être l'un de ses exécuteurs testamentaires ; et on lui doit un catalogue de la bibliothèque, au moment de sa mise en vente en 1897⁹³⁴. Delzant, possédant lui-même une importante collection, avait mis la main sur un exemplaire de l'édition belge des *Chants de Maldoror*, qu'il avait pris soin de faire relier par son relieur habituel. Signalé dans les *Cahiers Lautréamont*, cet exemplaire est décrit ainsi : « In-12, toile à rabats ocre, pièce de titre noire au dos, non rogné, couverture⁹³⁵ ». On ignore à quel moment Delzant était entré en possession de cet exemplaire : avait-il cherché à se procurer l'édition Rozez après la sortie de l'édition Genonceaux ? Ou fit-il partie des premiers lecteurs français à se procurer un exemplaire belge, après en avoir entendu parler par son ami Goncourt ? Delzant était également l'ami de Léon Bloy et surtout d'Henry de Groux, qu'il aida financièrement dans les dernières années du siècle.

Sur les trois destinataires connus, Noël Arnaud note les raisons possibles qui avaient conduit Waller et ses amis à choisir ces écrivains : « Pour Huysmans le satanisme, pour Bloy le blasphème, pour Péladan la gnose (ou le Zohar), tout cela c'est Lautréamont et c'est le symbolisme, à quoi pour l'un comme pour l'autre on peut ajouter l'humour noir (pour parler comme Breton) et même [...] la mystification⁹³⁶. » L'explication est sans doute plus simple : Péladan publiait régulièrement dans *La Jeune Belgique* ; quant à Huysmans et Bloy, ils étaient en correspondance régulière avec Jules Destrée, qui avait consacré plusieurs articles élogieux à l'auteur d'*À Rebours*⁹³⁷, et avec Max Waller, en qui Bloy avait trouvé un nouveau soutien. Le Sâr Péladan ne semble pas avoir consigné ses impressions de lecture et il n'est même pas certain qu'il ait ouvert le livre. Il n'est pas impossible que l'on retrouve un jour une lettre adressée à Max Waller, le remerciant de cet envoi et lui confiant son opinion. Même lorsque, quelques années plus tard, *Les Chants de Maldoror* seront connus dans les milieux littéraires parisiens, Péladan ne revendiquera pas le privilège de les avoir lus avant tout le monde – contrairement à Léon Bloy. Il n'ignorait pourtant pas l'existence de ce livre : l'un de ses proches et disciples de la Rose-Croix, bruxellois d'ailleurs, le romancier Ray Nyst, allait explicitement citer Maldoror dans son roman *Un prophète*, préfacé par le Sâr. Le salon du mage rosicrucien était également fréquenté par Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue, tous deux fascinés par l'œuvre d'Isidore Ducasse.

Dans sa biographie de Joséphin Péladan, Christophe Beaufilets donne cette explication :

⁹³⁴ *Bibliothèque des Goncourt XVIII^e siècle : livres, manuscrits, autographes, affiches, placards, dont la vente aura lieu du 29 mars 1897 au 3 avril*, Paris, Imprimerie de Motteroz, 1897, 184 p.

⁹³⁵ « Gloses et glanes », *Cahiers Lautréamont*, livraison XV-XVI, 2^e semestre 1990, p. 143.

⁹³⁶ Noël Arnaud, « Notes pour une émission sur Lautréamont », *op. cit.*

⁹³⁷ Jules Destrée, « Chronique littéraire », *Journal de Charleroi*, 4 juin et 21 novembre 1884 ; « Chronique littéraire », *Revue artistique*, 1^{er} juillet 1884, p. 45-48 ; rapportés par Gustave Vanwelkenhuyzen dans son introduction à Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, *op. cit.*, p. 1-3, et en note de la Lettre I du 22 novembre 1884, p. 31.

C'est d'ailleurs à Waller, correspondant exclusif de *L'Artiste* pour tout « compte rendu d'exposition belge », – et qui s'inspira aussi ouvertement qu'amicalement du *Vice suprême* dans une nouvelle, *Lysiane de Lysias* –, que Péladan dut d'être l'un des tout premiers lecteurs français des *Chants de Maldoror*. Le fondateur de la *Jeune Belgique* [...] en offrit un exemplaire à Péladan ; celui-ci douta du génie d'Isidore Ducasse⁹³⁸.

Mais aucune lettre ne vient prouver le scepticisme de Péladan. Ce qui est certain, c'est qu'il n'en parla pas à son grand ami Stanislas de Guaita dans la correspondance qui nous est connue. On peut rejoindre avec prudence les conclusions d'Hubert Juin, qui écrit : « Il est probable que le Sâr ne l'ouvrit pas⁹³⁹. » À l'automne 1885, Péladan avait d'autres préoccupations. Il avait publié *Le Vice suprême*, premier tome de son éthopée, un an auparavant, et il travaillait désormais à l'écriture de *Curieuse !* qui serait publié en 1886. Il venait par ailleurs de rompre avec Henriette Maillat, qui inspirera à Huysmans le personnage de madame Chantelouve dans *Là-bas*, et il cherchait à la fuir. Il se retira un temps de Paris et de la vie littéraire pour la tranquillité de Nîmes et de Nancy, d'autant plus qu'il commençait à être l'objet de moqueries dans les cercles de la capitale.

Lorsque Péladan revint sur le devant de la scène quelques mois plus tard, un changement s'était opéré en lui. Ses théories mystiques s'étaient radicalisées et il se plongeait désormais pleinement dans l'occultisme, au grand désaccord de son maître Barbey. Son œuvre allait également se teinter d'un érotisme à peine atténué par une conception platonique de l'amour. Son comportement, sa chevelure et ses tenues excentriques firent de Péladan un personnage étonnant de la vie littéraire fin-de-siècle. Il s'inventa une généalogie qui le faisait remonter à un mage babylonien et fut régulièrement ridiculisé par ses contemporains. Ses théories occultistes jouissaient cependant d'un grand prestige en Belgique, pays avec lequel il entretenait des liens étroits. Sa contribution à *La Jeune Belgique* cessa en revanche en 1887. Peu avant la mort de Barbey d'Aurevilly, il tenta de l'influencer au sujet de son testament en vue de faire déposséder Louise Read, la secrétaire du maître, qui était protestante. Léon Bloy, qui avait pris le parti de Louise Read, intervint, et Péladan se brouilla définitivement avec Barbey.

Huysmans et Maldoror

En septembre 1885, Jules Destrée envoya à Huysmans un exemplaire des *Chants de Maldoror*. Le 27, l'auteur d'*À rebours* lui répondit une lettre qui commençait ainsi :

[Paris], 27 septembre 1885.

Ah ! mais oui, mon cher Destrée, c'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont. Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffé, ses enragements sanglants de marquis de Sade

⁹³⁸ Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan. 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993, p. 72.

⁹³⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 392.

et, dans un tas de phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique.

J'attends avec impatience un article sur ce livre. J'espère que vous aurez trouvé des renseignements sur la vie de cet étrange bonhomme qui a crié l'hymne à la pédérasie avec de belles phrases. C'est vrai qu'il y a là-dedans des cauchemars à la Redon. Le baisage de la requine par l'homme est stupéfiant et il y a un petit vidage d'entrailles, de foie, de cœur par le vagin qui est assez alléchant !

Merci de m'avoir envoyé ces *Chants*. Ça vaut, en effet, qu'on les lise. Que diable pouvait faire, dans la vie, l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves⁹⁴⁰ ?

Depuis la critique élogieuse que Destrée avait consacrée l'année précédente à *À Rebours*, Huysmans et lui avaient pris l'habitude de se communiquer leurs découvertes et leurs impressions de lecture. Correspondant enthousiaste, l'ancien disciple de Zola témoignait toujours un intérêt chaleureux pour les découvertes de Destrée. Le plaisir que lui procura la lecture des *Chants de Maldoror* n'était pas feint, et la cruauté de ce livre plut immédiatement à celui qui avait, selon les termes de Destrée, peint avec brio « le raffinement poussé à l'extrême⁹⁴¹ ».

Frans De Haes estime qu'à la lecture des *Chants*, Huysmans réagit « sans enthousiasme délirant, mais avec sympathie et curiosité⁹⁴² ». Sa réponse le montre en effet intrigué par une œuvre qu'il juge étonnante et originale, et sur laquelle il est soucieux d'en savoir plus. Crut-il lui aussi à la thèse de la folie que Destrée devait lui avoir communiquée ? Certains mots qu'il emploie semblent aller dans ce sens : « un bon fol de talent », des « enragements sanglants » et des « phrases fichues comme quatre sous » qui font peut-être écho aux propos incohérents soulignés par plusieurs Jeunes Belgique. Mais Huysmans semble davantage, pour la première fois, considérer Ducasse comme une personne normale, sur qui il faudrait faire des recherches. Un « étrange bonhomme », certes, mais dont les écrits transcrivent avant tout des visions. Plutôt que de l'imaginer finissant sa vie interné dans un cabanon, Huysmans préfère se demander objectivement : « Que diable pouvait faire, dans la vie, l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves ? » Cette approche plus rationnelle et plus apaisée, qui ne voit chez Ducasse qu'un poète à l'imaginaire fécond, sera également celle de Genonceaux qui, cinq ans plus tard, livrera les premiers résultats de recherches biographiques sur l'auteur.

Le calme avec lequel l'auteur d'*À Rebours* accueille l'œuvre ne l'empêche pas de laisser transparaître son intérêt, ce qui n'est guère étonnant de la part d'un esthète amateur de raretés piquantes par leur singularité. Il salue le « lyrisme bouffe » de Lautréamont et, s'il émet des réserves sur le style, il relève néanmoins « de belles phrases » qui « éclatent avec une sonorité magnifique » et des passages « stupéfiants ». Le lexique de Ducasse a pu séduire l'amateur de mots précieux qui s'était révélé dans *À Rebours*. Le contenu blasphématoire et immoral lui plaît également. Les tableaux

⁹⁴⁰ Lettre publiée intégralement pour la première fois par Pierre Lambert dans « J.-K. Huysmans et Lautréamont », *Nouvelle Revue française*, juillet 1953, p. 179-183 ; reprise dans Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève-Paris, Droz et Minard, 1967, p. 52-58.

⁹⁴¹ Jules Destrée, « Chronique littéraire », *La Revue artistique*, Anvers, 1^{er} juillet 1884, p. 47.

⁹⁴² Frans De Haes, *Images de Lautréamont, op. cit.*, p. 60.

qui ont le plus retenu l'attention de Huysmans sont une scène de sadisme presque chirurgicale⁹⁴³, dont il apprécie les détails sordides, une scène de zoophilie⁹⁴⁴ et un hymne à la pédérastie⁹⁴⁵. Cette dernière strophe dut plaire à celui qui avait tenté, dans *À Rebours*, d'écrire un livre « étrange, clérical vaguement, pédéraste un peu ⁹⁴⁶ ». Comme le fait remarquer Maurice Saillet, s'il avait eu connaissance de ce livre une ou deux années auparavant, nul doute que *Les Chants de Maldoror* auraient trouvé leur place dans la bibliothèque de Jean des Esseintes, parmi les livres « d'un dessin exagéré, d'une couleur féroce, d'une énergie détraquée⁹⁴⁷ », « lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces⁹⁴⁸ ».

Comme Baudelaire qui, selon des Esseintes, « était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée⁹⁴⁹ », Isidore Ducasse n'aurait pas manqué d'intriguer l'esthète qui aurait trouvé dans son livre « un élan vers le fantastique et vers le rêve⁹⁵⁰ » et le « caractère d'étrangeté⁹⁵¹ » qu'il appelait de ses vœux. Des Esseintes apprécie des œuvres auxquelles l'imperfection formelle confère une originalité troublante. Le jugement de Huysmans sur *Maldoror*, qui souligne les défauts du style et de la forme, insiste néanmoins sur les beautés surprenantes qui s'en dégagent. Les commentaires de des Esseintes sur Tristan Corbière, auteur pourtant très différent de Lautréamont, nous éclairent peut-être sur la manière dont Huysmans a pu réagir aux *Chants de Maldoror* :

Des Esseintes qui, en haine du banal et du commun, eût accepté les folies les plus appuyées, les extravagances les plus baroques, vivait de légères heures avec ce livre où le cocasse se mêlait à une énergie désordonnée, où des vers déconcertants éclataient dans des poèmes d'une parfaite obscurité [...]. C'était à peine français, l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme, abusait des suppressions de verbes, affectait une gouaillerie, se livrait à des quolibets de commis-voyageur insupportable, puis tout à coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise. Avec cela, dans ce style rocailleux, sec, décharné à plaisir, hérissé de vocables inusités, de néologismes inattendus, fulguraient des trouvailles d'expression, des vers nomades amputés de leur rime, superbes⁹⁵².

Ducasse aurait probablement figuré dans la catégorie des poètes modernes et très singuliers de la bibliothèque. La barbarie et l'incorrection du style de Ducasse ne pouvait manquer de flatter les goûts

⁹⁴³ Il s'agit de la strophe 2 du Chant III. Lautréamont, *op. cit.*, p. 128-133.

⁹⁴⁴ Strophe II, 13. *Ibid.*, p. 103-111.

⁹⁴⁵ Strophe V, 5. *Ibid.*, p. 207-212.

⁹⁴⁶ D'après Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 42-43. L'expression est extraite d'une lettre à Théodore Hannon de mars-avril 1883. Joris-Karl Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon. 1876-1886*, Saint-Cyr-sur-Loire, Piro, 1985, p. 271.

⁹⁴⁷ Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, recueilli dans *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 634. Ce chapitre porte sur les préférences de Des Esseintes en matière de peinture.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 623.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 695.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 726-727.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 725.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 732-733.

de Huysmans pour l'atypique et pour la décadence de la langue française : dans le poème à la forme relâchée de Ducasse, il pouvait trouver une bonne illustration du délitement de la littérature moderne, tant apprécié par des Esseintes.

En comparant les visions de Lautréamont à des cauchemars à la Redon, Huysmans suggéra peut-être à Destrée le parallèle entre l'œuvre des deux artistes que le critique belge reprit dans sa monographie⁹⁵³. En revanche, si Pierre-Olivier Walzer écrit que c'est par l'intermédiaire de Huysmans qu'Odilon Redon et Maurice Maeterlinck prirent connaissance de l'œuvre⁹⁵⁴, rien ne permet de l'affirmer : si Huysmans fréquentait le peintre et son épouse, il est tout aussi probable que celui-ci ait découvert *Maldoror* par ses amis belges.

Huysmans avait déjà fait subir plusieurs tournants décisifs à son esthétique lorsqu'en 1885, Jules Destrée lui fit parvenir *Les Chants de Maldoror*. Si le naturaliste des débuts avait peu de chances de puiser son inspiration dans une œuvre aussi atypique et irréaliste, le peintre de la décadence qu'on vit en lui à partir de 1884 ne pouvait que se montrer intrigué. La parution d'*À Rebours*, roman au raffinement extrême et étude sur le dandysme, avait signifié la rupture avec le maître Zola, qui lui avait reproché de désertier l'étude des mœurs de la classe populaire pour se complaire dans l'esthétisme. En revanche, le livre apporta à Huysmans de nouvelles relations : il entra en contact avec Léon Bloy et Jules Barbey d'Aurevilly, qui avaient publié des critiques très élogieuses du roman. Huysmans passa l'été de 1884 en compagnie de Léon Bloy, et leur amitié se scella. Dès lors, il fut l'un des seuls à soutenir son ami tandis que la conspiration du silence s'abattait progressivement sur lui. En août 1885, Huysmans s'installa à Lourps, dans un vieux château presque en ruine, où il s'était retiré pour écrire *En rade*. Bloy, qui essayait toujours d'achever l'écriture du *Désespéré*, l'y rejoignit quelque temps, et ils rentrèrent à Paris en septembre. Cet ancrage rural allait définir le cadre du prochain roman de Huysmans, dans lequel *Les Chants de Maldoror* jouent également un rôle. La nouvelle vie qu'il menait à Paris n'était pas toujours facile : avec ses amis Bloy et Villiers de l'Isle Adam, ils connaissaient des jours difficiles et peinaient à placer leurs textes dans les journaux. Le succès d'*À Rebours* ne lui avait pas assuré une stabilité financière, et le trio forma bientôt un « Concile des Gueux » afin de s'entraider en ces temps de disette. Paradoxalement, son dernier roman lui attirait régulièrement de nouveaux admirateurs, comme Arij Prins, jeune écrivain hollandais qui publiait dans la revue de Willem Kloos, *De Nieuwe Gids*, ou Lucien Descaves, qui serait plus tard son exécuteur

⁹⁵³ Jules Destrée, *L'Oeuvre lithographique d'Odilon Redon*, op. cit.

⁹⁵⁴ Pierre-Olivier Walzer, introduction à Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 25.

testamentaire. Enfin, *En rade* parut en avril 1887, quelques mois après *Le Désespéré* de Léon Bloy. Le livre fut un échec et déçut ceux qui attendaient un roman dans la continuité du précédent.

« *En rade* »

En rade présente l'histoire de Jacques Marle et de son épouse, réfugiés à la campagne afin de fuir leurs créanciers. Ce voyage pastoral cède très vite le pas à la désillusion : la vie n'est pas plus belle loin de la ville, et la brutalité du monde paysan les déçoit profondément. Jacques n'est guère différent de des Esseintes : comme lui, il veut fuir la réalité qui le déçoit, quitter la compagnie des hommes et s'évader vers un ailleurs qu'il ne parvient pas à trouver. Le livre s'inspire, comme *À Rebours*, de la philosophie pessimiste de Schopenhauer. Le lyrisme qu'inspire traditionnellement la peinture d'une vie à la campagne est annihilé par la vulgarité des paysans et leurs considérations matérielles, et le désespoir de Jacques s'accroît à mesure qu'il va de déception en déception.

De son propre aveu, Huysmans admit que le livre ne fonctionnait pas, car ce qu'il avait voulu faire était maladroitement construit⁹⁵⁵. L'originalité de l'ouvrage était l'insertion, au milieu de ce récit cru peignant le monde rural dans toute sa matérialité, de trois récits de rêves, sortes de visions symbolistes, voire surréalistes avant l'heure, destinées à illustrer le divorce entre la réalité et les idéaux. Mais l'écart entre ces deux aspects du roman était trop grand et il ne fut pas compris. Dans un article où il publiait la lettre de Huysmans à Destrée au sujet des *Chants de Maldoror*, Pierre Lambert notait que « les trois rêves d'*En rade* (que Huysmans écrivait en 1886) [...] pourraient bien laisser entendre, eux aussi, comme un écho, sans doute inavoué, de l'orchestration ducassienne⁹⁵⁶. » On ne saurait dire que l'écriture de l'écrivain a été fortement marquée par cette lecture : si influence il y a eu, celle-ci fut fort discrète. Pourtant, plusieurs éléments nous permettent d'aller dans ce sens.

« Ça vaut, en effet, qu'on les lise », concluait Huysmans à propos des *Chants de Maldoror* après avoir remercié son ami Jules Destrée de son envoi. Pierre Lambert rappelle que, lors de la phase préparatoire de ses travaux, l'auteur était souvent à la recherche de « tremplins de songeries⁹⁵⁷ ». Or, dans une lettre inédite qu'il adressa à Léon Bloy le 7 janvier 1886, Huysmans réclama son exemplaire des *Chants de Maldoror* dont il avait besoin pour l'écriture d'une nouvelle : « Je l'ai absolument

⁹⁵⁵ « Vos réflexions sont absolument justes. [...] La vérité, c'est que je n'ai vu bien clair dans mon affaire qu'une fois le livre imprimé. » Lettre du 2 juin 1887, *Lettres inédites à Émile Zola* publiées et annotées par Pierre Lambert, Genève-Lille, Droz et Giard, 1953, p. 127. Zola lui avait écrit la veille : « J'aurais préféré les paysans d'un côté, les rêves de l'autre... Il me semble que l'opposition que vous avez voulue ne se produit pas, ou du moins se produit avec une confusion qui n'est pas de l'art. Zola, *Correspondance. 1872-1902*, Paris, François Bernouard, 1929, p. 678 ; cité par Robert Baldick, *La Vie de J.K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, p. 132.

⁹⁵⁶ Pierre Lambert, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁵⁷ *Ibid.* L'expression apparaît au chapitre II de *Là-bas*.

oublié mardi et cependant ça me pressait – J’ai un urgent besoin pour ma nouvelle, du *Maldoror*. Pensez donc à me l’apporter dimanche sans faute. Je pense y trouver quelques idées de cauchemar⁹⁵⁸. » C’est en effet d’*En rade* qu’il s’agit, puisque dans une lettre adressée à Arij Prins le 6 juillet 1886, il évoque encore le roman en gestation par le terme de « nouvelle⁹⁵⁹ ». Pourquoi Huysmans avait-il apporté son exemplaire chez Bloy, alors que celui-ci en possédait sans doute un aussi ? *Les Chants de Maldoror* avaient pu être l’un des principaux sujets de conversation du Concile des Gueux, qui en avait lu ou discuté des extraits.

L’influence de *Maldoror* sur les trois passages oniriques du roman est loin d’être évidente. Il s’agit de trois rêves faits par Jacques au château de Lourps. Le premier est une vision d’un palais sublime dont la description rappelle les tableaux de Gustave Moreau. Dans un Moyen-Âge de légende propre au symbolisme, Huysmans décrit une grande salle « pavée de porphyre » dont les piliers ornés « de coloquintes de bronze et de lis d’or⁹⁶⁰ », des galeries latérales aux « dalles de basalte bleu et de marbre⁹⁶¹ », du topaze et de l’opale pour parachever le raffinement extrême de ce lieu qui tranche avec la ruine du château et la grossièreté des paysans qui y vivent. La description est riche en nuances subtiles de couleur qui empruntent au lexique de la joaillerie afin d’évoquer à la fois l’abondance. Huysmans laisse libre cours à son goût pour les termes archaïques, que Zola lui avait reproché. Conformément à son projet romanesque, dans les récits de rêve d’*En rade*, Huysmans vient contrebalancer le lexique rural plus matérialiste des autres chapitres : ici, tout n’est que grenades aux « hiatus carminés d’airain », « obsidiannes » et « pierres spéculaires incrustées dans des pilastres », ou encore « reflets mauves ». Dans le second rêve, Jacques et sa femme Louise errent sur la Lune. L’auteur décrit cet « un immense désert de plâtre sec⁹⁶² » avec ses monts et ses vallées de craie, et des noms réels comme l’Océan des Tempêtes, le mont Gassendi, la Mer des Humeurs ou la Mer des Pluies. Bien qu’elle reprenne avec exactitude la connaissance que l’époque avait de la géographie lunaire, ce paysage a aussi une toponymie symbolique qui reflète la géographie mentale de la psyché de Jacques : le rêve exprime son désir de fuite face au corps stérile de sa femme, à l’image des paysages lunaires fossilisés. Les symboles de ce chapitre évoquent la tradition ésotérique, et notamment Cyrano de Bergerac. Après le symbolisme phallique du premier rêve, exprimé nettement par la description des piliers et du sceptre du roi que la jeune fille doit embrasser, ce deuxième rêve

⁹⁵⁸ Lettre inédite qui, pour une raison inconnue, s’est retrouvée dans la bibliothèque de Stéphane Mallarmé. Le 15 octobre 2015, elle a été vendue chez Sotheby’s avec neuf autres lettres de Huysmans à Léon Bloy sous le lot n° 61, pour une valeur totale de 11 250 €. Les lettres sont désormais conservées à la Bibliothèque de l’Arsenal sous la cote MS 15150. <http://www.sothebys.com/content/sothebys/fr/auctions/ecatalogue/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543/lot.61.html#>. On pourra consulter cette lettre dans la nouvelle édition de la correspondance de Huysmans par Francesca Guglielmi, à paraître prochainement.

⁹⁵⁹ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, Genève, Droz, 1977, p. 51.

⁹⁶⁰ Id., *En rade*, recueilli dans *Romans I, op. cit.*, p. 793.

⁹⁶¹ *Ibid.*

⁹⁶² Id., *En rade, op. cit.*, p. 825.

est marqué par des connotations sexuelles, la topographie imaginaire renvoyant, cette fois, au sexe féminin. Aucune de ces deux visions ne saurait être rapprochée des *Chants de Maldoror*.

Le troisième rêve apparaît vers la fin du roman, au chapitre X, alors qu'un retour à Paris commence à se préciser. Il se déroule d'abord dans le château de Lourps, que Jacques explore en songe comme il l'a fait pendant la journée. Un homme vient à lui, maquillé et étrangement vêtu. Ses yeux sont « agrandis par la belladone⁹⁶³ ». Mais plus qu'une réminiscence du début du Chant II où Maldoror écrit la bouche « pleine des feuilles de la belladone⁹⁶⁴ », c'est une allusion au folklore de la sorcellerie dont on pourrait retrouver la trace chez Michelet. Roux, le nez en furoncle, l'homme pratique, sous les combles du manoir, une étrange cuisine dans une marmite en ébullition. L'entendant énoncer une formule magique où il est question des « menstrues de la terre », Jacques fait appel à sa connaissance de la Kabbale pour interpréter le langage ésotérique. Il tente ensuite d'échapper au sorcier, mais il n'est plus dans le manoir. Il regarde autour de lui et comprend qu'il se trouve dans le clocher de l'église Saint-Sulpice, sans qu'il sache comment il est arrivé là. Il observe alors la ville déserte et silencieuse en dessous de lui. Cependant, des bruits l'avertissent qu'on vient le chercher pour le conduire au sabbat. Ces poursuivants, démons incubes « au sperme froid⁹⁶⁵ », appartiennent encore au monde de la sorcellerie. Jacques tente de les fuir. Les symboles phalliques révélant l'impuissance se multiplient sur son chemin : la tour de l'église, la poutre glissante, la canne qu'il a oubliée derrière lui... Dans une cour, il voit surgir une femme dont le visage se dégrade à vue d'œil :

Le cou émergea à son tour, puis des seins menus, aux boutons rigides, puis tout un torse ferme un peu fripé sous le flanc, enfin une jambe soulevée, cachant à demi le ventre qui palpitait, petit et renflé, un ventre aux chairs lisses, encore épargnées par les dégâts des couches.

Et en même temps qu'elle, s'élevaient accrochés dans sa hanche, les becs en fer d'un formidable cric. Ces becs mordaient sa peau qui saignait, et l'eau troublée se piquait de pois rouges. [...]

Et les yeux de la femme, ses yeux bleus et fixes avaient disparu. Il ne restait plus, à leur place, que deux creux rouges qui flambaient, tels que des brûlots, dans l'eau verte. Et ces yeux renaissaient, immobiles et se détachaient et rebondissaient, ainsi que de petites balles sans que l'onde traversée amortît leur son. Alternativement, de ce douloureux et doux visage, des trous cramoisis et des prunelles bleues tombaient, dans cette Seine en hauteur, au fond d'une cour.

Ah ! ces successions de regards azurés et d'orbites noyées de sang étaient affreuses ! [...] L'horreur de cette beauté constamment interrompue et qui avoisinait la plus épouvantable des laideurs, avec ses godets de pourpre et ses lèvres qui, sans dévier d'un pli, devenaient dès que l'équilibre de la face se perdait, hideuses, était son nom⁹⁶⁶.

Elle reparaît ensuite sur les tours de Saint-Sulpice, toujours défigurée, mais elle a désormais l'attitude d'une prostituée secouée d'un rire atroce. La description insiste sur son « nez sans racine », sa « gueule gâchée » barbouillée de sang, et sur l'aspect hideux de ses « vieux seins » et de ses « vastes

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 876.

⁹⁶⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, *En rade, op. cit.*, p. 879.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 881.

cuisse entre lesquelles s'épanouissait la touffe sèche d'un varech à matelas ignoble⁹⁶⁷ ». Cette femme est une allégorie : elle incarne la Vérité, usée par tous les hommes qui depuis des siècles abusent d'elle.

Ainsi s'achève ce troisième rêve, le plus surprenant. Les images qui s'y déploient sont plus horribles, notamment les descriptions finales de la femme. La logique onirique y est également plus marquée : le récit passe d'un lieu à un autre et plusieurs éléments absurdes s'enchaînent sans rapport de causalité. Il est possible que Huysmans ait puisé dans plusieurs strophes des *Chants de Maldoror* quelques idées pour écrire ce passage halluciné : la strophe 4 du Chant IV où Maldoror décrit la saleté de son corps, envahi par une faune repoussante⁹⁶⁸, ou encore la précédente, qui décrit le supplice d'un homme accroché à une potence et torturé par sa mère et son épouse pour n'avoir pas voulu commettre l'inceste. Les deux femmes, qualifiées plus loin de « femelles d'orang-outang », rivalisent d'abjection de par leur description. Ivres, elles inspirent à Maldoror tant de répugnance qu'il voit en elles « les deux spécimens les plus hideux de la race humaine⁹⁶⁹ ». Enfin, le mélange entre le réalisme de la topographie parisienne et la déformation que lui fait subir le rêve rappelle la manière du Chant VI de *Maldoror*, où Ducasse subvertit les codes du roman à la Eugène Sue pour les faire coïncider avec son imagination débridée. Mais on ne saurait pour autant parler de réécriture ni trouver le moindre indice d'une influence certaine : Huysmans ne s'est guère laissé contaminer par le style d'Isidore Ducasse.

Au moment d'examiner l'influence des *Chants de Maldoror* sur l'écriture d'*En rade*, Maurice Saillet n'évoque pas les trois rêves, comme on pourrait s'y attendre, mais deux scènes des plus naturalistes, « la saillie de la Barée et le vèlage de la Lizarde⁹⁷⁰ », qu'il met en relation avec le « baisage de la requine » et le « petit vidage d'entrailles » que Huysmans avait retenus et mentionnés dans sa lettre à Destrée. Le « vèlage de la Lizarde » a lieu au chapitre IV, après avoir été annoncé depuis le début du roman. La scène de la mise bas, qui se passe dans l'étable, est longuement décrite. Pour favoriser la sortie du veau, les paysans sont obligés d'aller le chercher avec la main tandis que la bête beugle de douleur. Le petit est extirpé du ventre de sa mère, « masse gluante, énorme [qui déboule] dans des éclaboussures de lochies et de glaires⁹⁷¹ ». Huysmans n'épargne aucun détail à son lecteur, décrivant jusqu'à la vulve, « entaille rouge ouverte sous la croupe de la vache » qui « saignait des stalactites de morves roses⁹⁷² ». Il n'est pas impossible en effet que Huysmans ait eu en mémoire le passage où Maldoror fouille, armé d'un canif, le vagin d'une fillette, « trou élargi » d'où « il retire successivement les organes intérieurs », jusqu'au cœur. Ravagée, la malheureuse enfant est

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 882.

⁹⁶⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 167-170.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁷⁰ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁷¹ Joris-Karl Huysmans, *En rade*, *op. cit.*, p. 817.

⁹⁷² *Ibid.*

grossièrement comparée à un « poulet vidé⁹⁷³ ». C'est cette strophe que Huysmans évoque dans sa lettre à Destrée ; mais entre ce « vidage d'entrailles » réaliste et celui, plus outrancier, de *Maldoror*, le rapport est ténu. La même année 1887, quelques mois après la parution d'*En rade*, Émile Zola décrivit une scène de saillie dès le chapitre premier de son roman *La Terre*, décrié par certains de ses disciples comme une surenchère ordurière sur les théories naturalistes⁹⁷⁴. Zola avait commencé l'écriture de son roman en juin 1886 et même si la publication de *La Terre* ne commença dans le *Gil Blas* qu'en mai 1887, Huysmans a pu lire ce chapitre ou en entendre parler par un ami commun, et s'en être inspiré pour le roman qu'il écrivait au même moment⁹⁷⁵.

Le rapprochement semble plus probable que la scène mentionnée par Maurice Sallet, d'autant plus qu'une scène de saillie prend place à l'avant-dernier chapitre du roman *En rade*. François a fait venir le taureau de son voisin afin qu'il féconde une autre de ses vaches, la Barrée.

Un frisson silla le poil de la vache dont les yeux s'exorbitèrent. [...] Le taureau reniflait ferme sur ses pattes, laissant pendre sous sa croupe deux longues bourses qui semblait rattachées au ventre par une grosse veine terminée en un bouquet de poils. [...] Sans se presser, [il] fit un pas, sentit le derrière de la vache, donna rapidement un coup de langue et ne remua plus. [...] Et, soudain le taureau s'enleva lourdement et enjamba maladroitement la vache. L'oncle lâcha sa canne, se précipita sur la Barrée dont il aplatit le dos avec ses mains tandis que du bouquet de poils jaillissait sous le taureau quelque chose de rouge et de biscornu, de mince et de long qui frappait la vache. Et ce fut tout ; sans un halètement, sans un cri, sans un spasme, le taureau retomba sur ses pattes et, tiré par son câble, rentra dans l'étable, pendant que la Barrée qui n'avait éprouvé aucune secousse, qui n'avait pas même exhalé un souffle, s'allégeait de peur, regardant, effarée, comme avec des yeux bouillis, autour d'elle⁹⁷⁶.

Le parallèle avec la strophe 13 du Chant II est peu évident. Lors du « baisage de la requine », *Maldoror* a conservé sa forme humaine, si bien que l'accouplement qui a lieu est une scène de zoophilie où les lois naturelles sont transgressées. L'acte est sublimé par un registre lyrique appuyé qui donne de l'emphase à un épisode presque grotesque par ses aspects irréalistes :

Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes ; et chacun s'étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l'autre. [...] Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle de requin écartant l'eau de ses nageoires, *Maldoror* battant l'onde avec ses bras ; et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goëmon ; au milieu de la tempête qui continuait de sévir ; à la lueur des éclairs ; ayant pour lit d'hyménée

⁹⁷³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁷⁴ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches, « Le Manifeste des cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.

⁹⁷⁵ Dans une note de bas de page, Pierre Brunel écrit que *La Terre* de Zola fut écrite « sans doute sous l'inspiration huysmansienne ». Il cite également Edmond de Goncourt qui, au sujet de ces deux scènes de saillie, notait dans son *Journal* le 12 juin 1887 qu'elles étaient un « symptôme » de l'époque. *En rade, op. cit.*, p. 890-891, note 1.

⁹⁷⁶ Joris-Karl Huysmans, *En rade, op. cit.*, p. 890.

la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux⁹⁷⁷ !

On ne retrouve guère, chez Huysmans, le sublime romantique du style d'Isidore Ducasse, et sa représentation d'une scène de saillie, épurée de toute sa grandiloquence, assume la dimension triviale du sujet ainsi que son traitement naturaliste. Le passage, au même titre que celui du vêlage, n'en choquera pas moins les lecteurs de l'époque, que dégoûtaient déjà la grossièreté et la pornographie, pourtant sages à côté, des livres d'Émile Zola. La saillie de *La Terre* et celle d'*En rade* sont trop proches, chronologiquement, pour que l'on puisse exclure une influence entre les deux auteurs. Huysmans, qui s'était écarté du naturalisme avec *À rebours*, cherchait à y revenir et prêtait une attention certaine aux travaux de son ancien maître.

L'influence des *Chants de Maldoror* sur l'écriture d'*En rade* n'est donc pas certaine. On sait pourtant que Huysmans consulta le volume au moment de la rédaction, mais ce qu'il en retint n'est pas facile à définir, son style étant resté assez imperméable aux influences maldororiennes. Peut-être Bloy ne lui avait-il pas rendu son exemplaire à temps et les réminiscences étaient-elles des souvenirs lointains. Pierre Brunel relève néanmoins un terme qu'il rattache sans hésiter aux *Chants de Maldoror*. Au chapitre VII, Jacques contemple le paysage tandis qu'à l'horizon les nuages s'amoncellent. Le soleil disparaît mais sa lumière perce encore à travers les trouées :

Des trous s'enfoncèrent dans ces alluvions de l'espace, des trous infundibuliformes, roux, par lesquels filtra une lumière de lanterne sourde, une lumière de crépuscule qui blêmit le paysage, râpant, en quelque sorte, les tons chagrins et tièdes, les délayant encore, accusant, au contraire, les tons criards qui, livrés à eux-mêmes, s'avancèrent, débringués, au-dessus du val⁹⁷⁸.

Comme l'explique Pierre Brunel dans une note en bas de page, l'adjectif « infundibuliforme », qui signifie « en forme d'entonnoir », figure dans *Les Chants de Maldoror* dans la strophe du Chant V consacrée aux homosexuels : « Ô pédéastes incompréhensibles, ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre dégradation ; ce n'est pas moi qui viendrai jeter le mépris sur votre anus infundibuliforme⁹⁷⁹. » Ce terme, généralement réservé à un usage médical, avait pu interpeller l'amateur de vocables rares qu'était Huysmans au cours de sa lecture des *Chants*.

« *Là-bas* »

Les années qui suivirent la publication d'*En rade* virent le délitement progressif du Concile des Gueux et la fin des relations entre Joris-Karl Huysmans et Léon Bloy. Le « Mendiant ingrat »

⁹⁷⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁷⁸ Joris-Karl Huysmans, *En rade*, *op. cit.*, p. 847.

⁹⁷⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 207.

avait commencé par se brouiller avec Villiers à partir de septembre 1888. Huysmans fit preuve d'indulgence, mais il commençait à se lasser de l'ingratitude de son ami, prompt à emprunter de l'argent qu'il ne remboursait jamais et refusant systématiquement de chercher un travail alimentaire ou de faire des compromis pour placer une prose plus mesurée. Le 23 avril 1889, Barbey d'Aurevilly, qui avait été leur mentor, s'éteignit. Peu après, Villiers tomba malade et ce fut le début d'une lente agonie. Peu avant sa mort, Huysmans, ainsi que Mallarmé, l'incitèrent à épouser sa servante, Marie Dantine, afin que son enfant soit reconnu. Léon Bloy, furieux d'avoir été écarté du chevet de son ami, prétendit que c'était une machination de Huysmans qui avait cherché à humilier l'orgueil aristocratique de Villiers. Celui-ci mourut au cours de l'été, et la rupture fut définitive.

Huysmans, qui jouissait d'une renommée dans le milieu littéraire parisien, fit alors la connaissance de Berthe de Courrière, par l'intermédiaire de Remy de Gourmont. C'est elle qui attisa son intérêt pour la magie noire et le satanisme. Il eut également une brève liaison avec Henriette Maillat, maîtresse de Péladan. Il entreprit dès lors de se documenter sur les milieux occultistes du Paris fin-de-siècle. On le vit fréquenter Stanislas de Guaïta, Paul Adam et Papus, et il put assister à une séance de spiritisme. C'est par la fréquentation de ces sociétés que Huysmans trouva le sujet de son roman suivant, *Là-bas*, qui ne devait paraître qu'en 1891. En faisant revivre la figure de Gilles de Rais, l'écrivain conciliait un questionnement métaphysique et spirituel sur le problème du mal avec une forme d'écriture naturaliste. Il en ressortit un livre composite qui reposait sur une abondance de documents et qui traçait un parallèle entre le satanisme médiéval et celui des années 1880. Roman à clés, *Là-bas* impliquait de nombreux acteurs de la vie mondaine parisienne, ainsi qu'un prêtre défroqué chassé de l'église pour son libertinage et ses théories hérétiques, l'abbé Boullan.

S'interrogeant sur l'influence de Lautréamont sur le satanisme de *Là-Bas*, Pierre Lambert remarque que Bachelard avait rapproché le sommeil et le vampirisme de Gilles de Rais aux considérations de Maldoror sur le sujet⁹⁸⁰. Mais pour ce qui a trait à la vie du Maréchal de France, Huysmans n'invente rien et puise principalement dans un ouvrage de l'abbé Bossard, *Gilles de Rais*, paru en 1886, quelques mois à peine après qu'il a découvert *Les Chants de Maldoror*. Pierre Lambert n'écarte cependant pas l'influence de cette lecture, tout en esquivant la démonstration : « on peut reconnaître, avec quelque vraisemblance, une influence de la récente lecture de Lautréamont. Les citations où appuyer cette opinion seraient faciles à accumuler, mais sortiraient du cadre de cette simple note⁹⁸¹. » S'il reste des traces de la lecture des *Chants* dans *Là-bas*, il faut les chercher plutôt dans « la série des crimes de magie et de sadisme meurtrier⁹⁸² » de Gilles de Rais, car ces scènes

⁹⁸⁰ Pierre Lambert, *op. cit.*, p. 181. La citation de Bachelard renvoie à la page 56 de son *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1985, p. 78.

autorisent Huysmans à s'écarter des documents historiques pour se complaire dans la description de l'horrible et du macabre. « Satanique, [...] violeur de petits enfants, égorgueur de garçons et de filles⁹⁸³ », le baron pourrait trouver dans la peinture des crimes de Maldoror une inspiration.

Au chapitre VIII, Huysmans rapporte un fait divers qui lui permet de mener une réflexion sur l'innocence et le problème du mal : un enfant de quatorze ans avait assassiné un petit garçon dans le but de l'entendre souffrir. « Il lui fend le ventre avec un couteau, tourne et retourne la lame dans le trou tiède, puis il lui scie lentement le col. Il ne témoigne d'aucun repentir, se révèle, dans l'interrogatoire qu'il subit, intelligent et atroce⁹⁸⁴. » Cette absence de repentir face au crime soulève un problème : le sens moral, qui se traduirait par le sentiment de culpabilité, n'est pas inné. Huysmans défend aussi la thèse selon laquelle crime et folie ne sont pas nécessairement liés. La torture d'enfants, accompagnée de descriptions détaillées, traverse le roman puisqu'elle est une des obsessions majeures du personnage sur lequel travaille Durtal. Ainsi ce dernier revient sur le premier crime de Gilles de Rais, un petit garçon torturé avec acharnement : « Il l'égorgea, lui trancha les poings, détacha le cœur, arracha les yeux, et il les porta dans la chambre de Prélati⁹⁸⁵. » L'horreur du meurtre, accentuée par un démembrement qui en souligne l'excès et la folie, est proche des forfaits de Maldoror, mais tandis que celui-ci opère dans une surenchère qui confine parfois au grotesque et à une forme d'humour noir, les actes de Gilles de Rais produisent un effet de terreur sur le lecteur parce qu'ils semblent justement très réalistes : Durtal les consigne après les avoir lus au cours de ses recherches, et des questions pratiques, comme le fait de cacher le corps, viennent ancrer l'épisode dans le réel. Gilles de Rais semble au moins afficher une culpabilité sociale, tandis que Maldoror opère avec une insouciance et une impunité qui donnent à ses actes une dimension volontairement irréaliste, voire fantaisiste. Les crimes du baron croissent en intensité et en démesure, comme en témoigne plus tard cette autre mise à mort d'un enfant innocent qui met en avant la bestialité de Gilles de Rais :

Brusquement, tout en pleurant de détresse, il se précipite dans de nouvelles débauches, délire dans de telles rages, qu'il se rue sur l'enfant qu'on apporte, lui crève les prunelles, remue avec ses doigts le lait sanglant des yeux, puis il s'empare d'un bâton d'épines et frappe sur la tête jusqu'à ce que la cervelle saute du crâne !

Et lorsque le sang gicle et que la pâte du cerveau l'éclabousse, il grince des dents et rit. Ainsi qu'une bête traquée, il fuit dans les bois, pendant que ses affidés lavent le sol, se débarrassent prudemment du cadavre et des hardes⁹⁸⁶.

Dans le même chapitre est décrite la cave du château de Tiffauges, véritable donjon sadien où le Maréchal commet ses tortures : il y enferme les petits garçons qu'il viole, puis

il les taillade à coups de dagues, se complait à les démembrer, pièces à pièces [...], il leur fend la poitrine, et il boit le souffle des poumons ; il leur ouvre aussi le ventre, le flaire, élargit

⁹⁸³ *Ibid.*

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 199-200.

de ses mains la plaie et s'assied dedans. Alors, tandis qu'il se macère dans la boue détrempée des entrailles tièdes, il se retourne un peu et regarde par-dessus son épaule, afin de contempler les suprêmes convulsions, les derniers spasmes⁹⁸⁷.

Ce nouveau « vidage d'entrailles », pur moment de cruauté, laisse bientôt la place à un sadisme plus raffiné, à mesure que Gilles de Rais perfectionne ses techniques de jouissance du mal et redouble la sauvagerie de ses actes par une férocité spirituelle :

Quand l'un des malheureux enfants était amené dans sa chambre, Bricqueville, Prélati, Sillé, le pendaient à un croc fiché au mur ; et, au moment où l'enfant suffoquait, Gilles ordonnait de le descendre et de dénouer la corde. Il prenait alors avec précaution le petit sur ses genoux, il le ranimait, le caressait, le dorlotait, essayait ses larmes, lui disait en lui montrant ses complices : ces hommes-là sont méchants, mais tu vois ils m'obéissent ; n'aie plus peur, je te sauve la vie et je vais te rendre à ta mère ; — et tandis que l'enfant éperdu de joie, l'embrassait, l'aimait à ce moment, il lui incisait doucement le cou par derrière, le rendait, suivant son expression, "languissant" et lorsque la tête un peu détachée, saluait dans des flots de sang, il pétrissait le corps, le retournait, le violait, en rugissant⁹⁸⁸.

Les détails, nombreux et précis, de ce passage semblent provenir de l'imagination du romancier plutôt que d'un ouvrage historique. Pierre Lambert rapproche avec pertinence cette description de la strophe 6 du *Chant premier* et voit en *Maldoror* l'inspiration principale pour les supplices que Gilles de Rais invente. On peut lire chez Lautréamont un jeu sadique avec sa victime :

Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes ; et, après avoir entendu de longues heures ses cris sublimes, semblables aux râles perçants que poussent dans une bataille les gosiers des blessés agonisants, alors, t'ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiterais de la chambre voisine, et tu feras semblant d'arriver à son secours. Tu lui délieras les mains, aux nerfs et aux veines gonflées, tu rendras la vue à ses yeux égarés, en te remettant à lécher ses larmes et son sang. [...] Comme le cœur déborde de pouvoir consoler l'innocent à qui l'on a fait du mal ! [...] Adolescent, pardonne-moi. Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité ; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche. [...] Après avoir parlé ainsi, en même temps tu auras fait le mal à un être humain, et tu seras aimé du même être : c'est le bonheur le plus grand que l'on puisse concevoir⁹⁸⁹.

Chez Maldoror, le sadisme est réversible en masochisme, phénomène absent chez Gilles de Rais.

Il convient cependant de nuancer les conclusions de Pierre Lambert. Avec sa méthode d'écriture très documentée, Huysmans a puisé plus que chez Lautréamont dans les ouvrages sur Gilles de Rais et dans d'autres documents sur le satanisme, qui sont souvent cités dans le livre. Il mentionne également Sade explicitement pour les orgies et les blasphèmes. On ne saurait trouver des traces de Lautréamont à chaque page. Maurice Saillet rappelle ainsi que « Maldoror est aux antipodes des pratiques religieuses à rebours (messes noires, nécromancies, etc.) qui hantent déjà le romancier naturaliste⁹⁹⁰ ». Le satanisme de Ducasse, qui n'évoque jamais le Christ et affronte plutôt le Dieu de l'Ancien Testament, est très différent du détournement des rites catholiques qui intéresse Durtal dans

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 196-197.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 198-199.

⁹⁸⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 23-24.

⁹⁹⁰ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 42.

ce roman. Il est aussi plus sauvage, plus démesuré et sans doute moins subtil que le catholicisme tourmenté de Baudelaire ou de Barbey d'Aurevilly, de qui Huysmans est plus proche.

Dans la scène de la messe noire du chapitre XIX, ni le décorum reposant sur la parodie du culte ni les apostrophes au Christ ne rappellent Isidore Ducasse. Tout au plus peut-on relever le prêche blasphématoire du chanoine Docre, virulente charge contre Dieu qui rappelle les attaques de Maldoror ou le ton de la vitupération adopté avec emphase par Ducasse dans ses *Poésies*, que Huysmans ne connaissait pas alors : « Imposteur ! Tu sais bien que les anges, dégoûtés de ton inertie, s'éloignent ! — Tu devais être le Truchement de nos plaintes, le Chambellan de nos pleurs, tu devais les introduire près du Père et tu ne l'as point fait, parce que sans doute cette intercession dérangeait ton sommeil d'Éternité béate et repue⁹⁹¹ ! » Mais Maldoror s'adresserait au Créateur et non à Jésus.

Là-bas fit scandale par son satanisme et par la crudité des scènes décrites. Léon Bloy, qui, à la lecture des premiers chapitres, avait placé de grands espoirs dans le nouveau livre de son ancien ami, le désapprouva vivement ensuite. Pourtant, Huysmans venait d'opérer une transformation tardive, aboutissement de toutes ses réflexions spirituelles depuis *À Rebours* : en 1890, il manifesta un vif intérêt pour la religion catholique, et ce que Remy de Gourmont prit d'abord pour une curiosité d'esthète finit par aboutir à une réelle conversion. Progressivement, il prit ses distances avec les milieux littéraires, même s'il fit partie des dix fondateurs désignés par Goncourt pour son académie.

L'intérêt de Huysmans pour *Les Chants de Maldoror* est réel. Gérard Bauer note qu'il possédait deux éditions du texte, celle de 1874 mais aussi celle de 1890⁹⁹². Sa curiosité était donc restée vive au moment où Genonceaux fit paraître une nouvelle version du texte. Cette année-là, Huysmans lui-même avait confié à l'éditeur une étude parisienne : *La Bièvre*. Cependant, l'ancien naturaliste ne s'exprima jamais publiquement sur le sujet. Maurice Saillet fait remarquer que pendant longtemps, « on ignorait tout de son affection pour *les Chants de Maldoror*⁹⁹³ ». Huysmans n'a pas cherché à « faire du Lautréamont ». S'il puise parfois des idées dans *Les Chants de Maldoror* – visions oniriques d'*En rade*, scènes de cruauté de *Là-bas* –, son style ne semble guère subir de réelles influences de l'écriture ducassienne, trop éloignée de son écriture artiste, moins agressive et plus raffinée. Saillet conclut à une rencontre intellectuelle : chez Isidore Ducasse, Huysmans a trouvé un stimulant, une défiance vis-à-vis de la métaphore romantique, désacralisée par un réalisme trivial, et

⁹⁹¹ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 294-295.

⁹⁹² Gérard Bauer, « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », *Le Figaro*, 27 février 1954, p. 5.

⁹⁹³ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 40.

surtout une audace plaisante dans les descriptions. L'œuvre de Huysmans se trouve néanmoins peu marquée par l'imaginaire ducassien et demeure éloignée de sa démarche et de sa fantaisie.

On ne sait si Huysmans chercha à faire connaître l'œuvre à ses amis. Fit-il part de sa découverte à Odilon Redon ? À partir de 1886, il fréquenta Lucien Descaves, qui était revenu de son service militaire, et allait en faire son exécuteur testamentaire. C'est lui qui communiquerait à Georges Rouzet la lettre de Huysmans à Destrée, encore inédite. Descaves ne s'exprima qu'une seule fois au sujet de Lautréamont, mais son intervention pour mettre un terme à une polémique prouve qu'il connaissait fort bien le sujet. C'était en 1927. Dans sa nouvelle étude consacrée au poète⁹⁹⁴, Philippe Soupault avait écrit qu'Isidore Ducasse et Félix Ducasse, l'orateur communard, ne faisaient qu'un. Il avait alors relevé dans *L'Insurgé* de Jules Vallès une description de ce dernier, reconnaissable à sa tignasse rousse et à sa barbe, qui serait alors passée pour le premier portrait de l'auteur des *Chants de Maldoror*. Lucien Descaves s'exprima alors, et son témoignage révélait, une fois de plus, qu'il y avait bien eu un lectorat pour l'œuvre de Lautréamont avant les surréalistes :

J'ai entendu parler pour la première fois des *Chants de Maldoror* par Huysmans et par Léon Bloy, qui les admiraient. J'achetai le livre au rabais, sous les Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, je le lus et je compris qu'il eût de la saveur pour des Esseintes et Marchenoir ; car peu de célébrités littéraires trouvaient grâce aux yeux de l'auteur, le comte de Lautréamont. Il donnait des sobriquets grotesques à ceux – romantiques et parnassiens – qu'il appelait les Têtes Molles de notre époque et s'amusait à travestir les aphorismes classiques. Il professait, cependant, que la poésie n'a pas progressé d'un millimètre depuis Racine... ; et sur ce point, il n'était pas d'accord avec Huysmans auquel Racine était pour le moins indifférent⁹⁹⁵.

Ce témoignage tardif fait référence à un passage des *Poésies*. Descaves avait pu le connaître au moment où Remy de Gourmont avait révélé les deux fascicules dans le *Mercur de France* en février 1891, mais il n'est pas possible qu'à cette époque Huysmans et Bloy se soient entretenus sur le sujet des Grandes-Têtes-Molles, car ils ne se fréquentaient plus. Peut-être s'agit-il plutôt d'une conversation qu'il avait eue avec l'auteur d'*À Rebours*, et qu'il confond avec d'autres entretiens entre lui et Bloy, antérieurs à 1890 ? Quoi qu'il en soit, c'est bien Lucien Descaves qui vint apporter à Soupault, empêtré dans cette confusion, les preuves définitives de la non-identité des deux Ducasse.

⁹⁹⁴ Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec préface de Philippe Soupault, Paris, Sans Pareil, 1927. Le livre était paru au mois de mars. André Breton, Louis Aragon et Paul Éluard réagirent très vite et le mois suivant, ils publièrent un tract intitulé *Lautréamont envers et contre tout* où ils distinguaient les deux Ducasse et fustigeaient Soupault pour son erreur.

⁹⁹⁵ Lucien Descaves, « *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont alias Isidore Ducasse », *Le Journal*, 23 juin 1927, p. 4. Toutes les bibliographies donnent la référence d'un article intitulé « À propos d'Isidore Ducasse » qui serait paru à la même date dans *L'Intransigeant*. Il n'y a aucun article de Lucien Descaves dans le numéro du 23 juin 1927. L'erreur avait été commise par R. de Bury, c'est-à-dire Jean de Gourmont, dans *Le Mercur de France* du 15 juillet 1927, où il reprenait l'essentiel de l'article de Descaves.

Troisième partie

Lautréamont symboliste (1885-1895)

Chapitre IX

Léon Bloy ou le Maldoror de la damnation

En septembre 1885, Léon Bloy découvrit *Les Chants de Maldoror* dans l'édition Rozez de 1874 que Max Waller lui avait envoyée, selon le témoignage de Valère Gille. La rencontre entre le pamphlétaire catholique ultramontain et cette œuvre satanique aurait eu de quoi surprendre, si l'on ne trouvait chez les deux un goût pour la sauvagerie, le lyrisme et l'outrance. Par la lecture qu'il fit de *Maldoror*, œuvre qui le passionna pendant près de dix ans, Léon Bloy fortifia, plus qu'aucun autre avant lui, le mythe de Lautréamont.

*Des débuts difficiles*⁹⁹⁶

Comme Isidore Ducasse, Léon Bloy était né en 1846. Il avait reçu une solide éducation religieuse et il se sentait profondément inadapté à son époque. Arrivé en 1864 à Paris, il menait une vie marquée par la précarité et la misère. Il était proche de Barbey d'Aurevilly, qu'il considérait comme son maître, et partageait avec lui une vision désenchantée de la société moderne et un goût pour les penseurs catholiques royalistes. Au cours de ces mêmes années, Isidore Ducasse vivait lui aussi à Paris, mais il ne semble pas que Bloy l'ait rencontré. Il est tout aussi improbable que le jeune poète ait fait parvenir ses écrits à Barbey d'Aurevilly : le Connétable n'aurait pas manqué d'en parler à Bloy qui s'en serait souvenu quinze ans plus tard. La guerre de 1870 survint, et quand Bloy revint à Paris, en 1873, Isidore Ducasse n'était plus depuis trois ans.

Le jeune Bloy, trop radical pour les revues comme celles de Louis Veillot, avait fini par être mis au ban des milieux catholiques. Il avait aussi fréquenté Paul Bourget et Jean Richepin qui, moins

⁹⁹⁶ Ce chapitre s'appuie en partie sur les informations contenues dans l'excellente biographie de Léon Bloy établie par Joseph Bollery, *Léon Bloy : essai de biographie avec de nombreux documents inédits*, Paris, Albin Michel, trois tomes, 1947-1953.

de cinq ans plus tôt, avait probablement eu l'occasion de rencontrer Ducasse par l'intermédiaire d'Alfred Sircos. Ces amitiés tournèrent court quand Bloy tenta de les convertir. En 1877, sa vie prit un tournant décisif lorsqu'il fit la rencontre d'Anne-Marie Roulé, une prostituée qu'il décida de sauver. Il la ramena sous son toit, malgré l'opinion publique et le danger que cette femme pourrait représenter pour le salut de son âme. Se sentant investi d'une mission sacrée, Bloy eut la révélation soudaine de son amour pour sa protégée. Or, celle-ci avait des visions qu'elle pensait prémonitoires et inspirées par la Vierge. Ce fut, pour Bloy, le signe de la sainteté de la jeune femme, qu'il voyait peu à peu sombrer dans la folie et le mysticisme le plus exalté. Il mena une vie de mendicité auprès de tous ses amis : on lui ferma des portes et même Barbey d'Aurevilly estima que Bloy s'était perdu. Refusant d'adopter une conduite plus humble et d'accepter une activité rémunérée, Bloy fut désormais « le mendiant ingrat », comme il se surnomma lui-même. Il assista, impuissant, à la lente déchéance psychologique d'Anne-Marie et après quatre mois de prière et de soins à son chevet, il se résolut à la déposer dans un asile, n'ayant plus de quoi vivre pour deux. Cet épisode, à la fois pathétique et sublime, lui inspirera l'intrigue de son roman *Le Désespéré*.

Dans une lettre à Octave Mirbeau datée du 13 juin 1897, il revient sur ce moment décisif : « Je suis entré dans la vie littéraire à trente-huit ans, après une jeunesse effrayante et à la suite d'une catastrophe indicible qui m'avait précipité d'une existence *exclusivement contemplative*. J'y suis entré comme un élu disgracié entrerait dans un enfer de boue et de ténèbres, flagellé par le Chérubin d'une nécessité implacable⁹⁹⁷. » Bloy considère l'écriture comme une arme pour répandre la Vérité, un moyen de partir en croisade. Ce prosélytisme sans concession et l'intransigeance de ses positions lui valent d'être rejeté des cercles littéraires par ses contemporains. Introduit par son cousin Émile Goudeau auprès de Rodolphe Salis, Bloy obtint un temps une chronique dans la revue du *Chat noir*, où il fut chargé d'éreinter chaque semaine un écrivain en vogue. Le pamphlétaire put donc vociférer à son aise et commença à faire parler de lui. Sa liberté de ton et la violence de ses imprécations contre les auteurs reconnus lui attirèrent chaque semaine de nouveaux ennemis. Pour les mêmes raisons, il fut congédié, après un bref passage, du *Figaro*, où le rédacteur en chef, Francis Magnard, l'avait introduit comme un homme « passionnément conservateur et catholique jusques et y compris l'intolérance⁹⁹⁸ ». Déjà se mettait en place ce que Bloy appellera la « Conspiration du Silence » : les ennemis du pamphlétaire s'arrangeaient à lui fermer une à une les portes des revues parisiennes.

Cette mise au ban du monde littéraire est à relativiser, car Bloy trouvera toujours les moyens de continuer à publier ses volumes chez des éditeurs à Paris, et d'autres revues l'accueilleront encore, comme *La Plume*, l'une des principales revues d'avant-garde. Mais ce complot existe pourtant. Ainsi,

⁹⁹⁷ Lettre citée par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. 2, 1949, p. 7.

⁹⁹⁸ Francis Magnard, « Un Savonarole de Nuremberg », *Le Figaro*, 27 février 1884, p. 1.

quand son propre cousin, Émile Goudeau, évoque dans *Dix Ans de Bohème*, le microcosme parisien gravitant autour du *Chat noir*, il ne prononce pas le nom du pamphlétaire devenu *persona non grata*. Le nom de Bloy disparaît même du comité qui soutient la candidature de Rodolphe Salis aux élections municipales de Montmartre en 1884. Selon Joseph Ballery, il s'agit d'une consigne strictement observée, décidée à l'unanimité et reconduite de manière tacite : il y a une interdiction formelle de prononcer son nom⁹⁹⁹, ce qui aura pour conséquence de faire passer inaperçues toutes ses publications, maintenant ainsi l'écrivain dans une situation financière précaire. C'est également à cause de cet ostracisme que Bloy va se tourner vers la Belgique et commencer une correspondance avec Max Waller en mars 1885.

Bloy n'était pas seul pour autant. Il s'était lié d'amitié avec Joséphin Péladan, Charles Buet, et surtout Villiers de l'Isle-Adam, tous écrivains chrétiens. En mai 1884, Huysmans lui fit parvenir son roman *À rebours*, accompagné d'une dédicace où il décrivait son livre comme une « haine du siècle ». Bloy était cité dans la bibliothèque de Des Esseintes, aux côtés de son ami Ernest Hello. Très enthousiaste devant cette rupture avec le naturalisme, Bloy salua le roman¹⁰⁰⁰ et soutint Huysmans dans la polémique qui l'opposait à ses anciens amis. Ainsi se forma le petit groupe qui allait se nommer le « Concile des Gueux » : trois écrivains marginaux, mal compris de leur siècle, acculés à la misère, mais se soutenant dans leur amitié. On aurait tort de croire Léon Bloy isolé sous l'effet de la Conspiration du Silence : en adressant des exemplaires des *Chants de Maldoror* à Péladan, Huysmans et Bloy, c'est un petit groupe d'écrivains parisiens que la *Jeune Belgique* ciblait, peut-être en raison de leur proximité idéologique – affirmation de convictions catholiques fortes, rejet radical d'une modernité littéraire incarnée tantôt par le symbolisme et le vers libre, tantôt par le naturalisme et toutes les autres écoles que Bloy fustige sans distinction parce qu'elles font un usage déchristianisé et futile de la littérature. À ces trois noms, il faut ajouter Barbey d'Aurevilly et surtout Villiers de l'Isle-Adam, qui resta cependant silencieux sur l'œuvre.

⁹⁹⁹ Joseph Ballery, *op. cit.*, t. II, p. 70-75. Le 10 mars 1885, le critique Mermeix prit la plume dans *La France* pour fustiger Bloy et son habitude de traîner tout le monde dans la boue. À la fin de son article, il en appelait ouvertement au silence le plus complet, consigne qui serait désormais en grande partie respectée dans le monde des revues parisiennes : « Silence aux calomniés et à leurs amis, c'est le seul châtiement qu'on puisse infliger au calomniateur ; le silence l'empêchera de vendre sa marchandise, il le frappera au porte-monnaie, au cœur. » Mermeix, « Le Fou », *La France*, 10 mars 1885 ; cité par Joseph Ballery, *op. cit.*, t. II, p. 144. Le 5 décembre 1886, la menace fut réitérée : « La presse a déjà éprouvé contre le calomniateur l'efficacité du silence. Nous le mettrons tous encore une fois sous le même manteau de plomb. [...] L'éreintement ne tue jamais ; le silence tue. Nous garderons le silence. » Mermeix, « Courrier de la semaine », *Le Courrier français*, 5 décembre 1886, p. 3.

¹⁰⁰⁰ Léon Bloy, « Les Représailles du Sphinx », *Le Chat noir*, 14 juin 1884, p. 298.

Une œuvre tardive : la genèse du Désespéré

En 1885, Léon Bloy a presque quarante ans. Pamphlétaire renommé autant que honni, il tardait à faire paraître le roman dont il parlait déjà depuis longtemps. Le jeune éditeur Pierre-Victor Stock lui proposa de publier coup sur coup deux volumes : un recueil de ses articles du *Chat noir*, les *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, et un roman. Si le premier ouvrage sortit en mai 1884, *Le Désespéré* connut quelques déboires qui en repoussèrent encore la parution. À nouveau sans ressource, le pamphlétaire connut des temps difficiles : il avait recueilli une jeune malade, Berthe Dumont, qui mourut d'une crise de tétanos dans la nuit du 10 mai 1885. Anéanti, croyant voir se rejouer le drame d'Anne-Marie Roulé, Bloy connut l'humiliation de ne pouvoir offrir à Berthe des funérailles décentes. Cet épisode est le point de départ du *Désespéré* : dès le premier chapitre, Marchenoir cherche à réunir la somme nécessaire afin d'enterrer son père. Resté seul, l'écrivain au désespoir reprit l'écriture de son roman, qu'il avait laissé de côté, et recommença tout.

Caïn Marchenoir, le protagoniste du récit, est un double de Bloy ; et par bien des aspects *Le Désespéré* peut être lu comme un roman à clés où le pamphlétaire règle ses comptes avec la petitesse du microcosme parisien qui l'a rejeté. L'écriture en est douloureuse : l'année passe, sans que Bloy ne parvienne à avancer. Jusqu'à la fin de 1885, l'écrivain vit dans une détresse matérielle comme il n'en a encore jamais traversée. C'est alors qu'il découvre *Les Chants de Maldoror*. Du 31 août au 7 septembre, il est au Château de Lourps, où il est allé rendre visite à Huysmans. C'est probablement à son retour à Paris qu'il reçoit l'exemplaire que lui a envoyé Max Waller. À la fin de l'année, Villiers de l'Isle-Adam parvient à obtenir une place pour ses amis dans un nouveau quotidien à grand tirage, *La Journée*. Bloy écrit trois articles, mais un seul sera publié avant que le journal ne cesse de paraître, en mars 1886. Parmi les articles écartés, il en est un intitulé « La Littérature du désespoir », qui trouvera une seconde vie, sous une forme remaniée, dans le chapitre IX du *Désespéré* : c'est le premier commentaire de l'œuvre de Lautréamont sous la plume de Bloy. Une lettre adressée à ses amis Montchal le 2 octobre 1885 indique qu'il commence l'écriture de cet article, inspiré directement par sa lecture toute récente¹⁰⁰¹. Son brouillon inédit a été reproduit dans les *Cahiers Lautréamont* :

Il me tombe dans les mains à l'instant même un monstre de livre absolument inconnu, quoique publié depuis dix ans. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce qu'on sait de lui. Je ne sais si [trois mots biffés] le mot *monstre* est ici suffisant. Cela ressemble à quelque effroyable polymorphe sous-marin qu'une tempête [biffé : inouïe] surprenante aurait lancé sur le rivage après avoir saboulé le fond de l'Océan. La gueule même de l'imprécation demeure béante et silencieuse au conspect de ce visiteur et les sataniques litanies des *Fleurs du Mal* [biffé : ont subi] prennent subitement comme un certain air d'anodine bondieuserie.

¹⁰⁰¹ « Tout de suite, je m'attelle à une seconde variété : *La Littérature du désespoir*. » Léon Bloy, lettre aux Montchal du 2 octobre 1885, recueillie dans Léon Bloy, Louis Montchal et Henriette L'Huillier, *Correspondance. 1884-1906*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 171. Louis Montchal, bibliothécaire de Genève, était devenu un correspondant régulier de l'écrivain, qu'il admirait énormément. Leur correspondance est très active jusqu'en 1894, mais aucune allusion n'est faite aux *Chants de Maldoror* dans les lettres qui nous sont connues.

Je forme le téméraire dessein de photographier l'objet dans un prochain article et ce ne sera pas un petit effort. Il sera nécessaire d'aller beaucoup plus loin que la bonne nouvelle de la Mort du bonhomme Herzen [biffé : . Il s'agit] et d'annoncer décidément *la bonne nouvelle* [plusieurs mots biffés peu lisibles : (?) Je ne sais même (?)]. J'ignore même s'il ne faudra pas dépasser encore cet évangile. En tout cas cette espèce de livre vient à peine d'être découvert et je le crois appelé à une influence. Il importe donc d'en [un mot biffé illisible] dénoncer au plus tôt la présence à cette société moribonde [trois mots biffés] de même qu'il serait [biffé : utile] expédient [biffé : d'avertir] d'informer avec douceur un agonisant trop tenace de l'arrivée de la bière [biffé : et] des croquemorts et du corbillard¹⁰⁰².

Le livre dont il est question n'est pas nommé, mais il s'agit bien des *Chants de Maldoror*, puisque les images convoquées pour le qualifier seront presque toutes reprises dans la version finale du texte. Quant au projet de « photographier l'objet dans un prochain article », Bloy le mènera également à bien en faisant paraître dans *La Plume*, en 1890, « Le Cabanon de Prométhée ».

Dans ce brouillon, Bloy donne un témoignage assez précis de la première impression que lui causa le livre. Convaincu de l'importance des *Chants de Maldoror* qu'il jugeait « appelé[s] à une influence », il se donna pour mission de révéler leur existence à la « société moribonde » de son temps, avec l'idée que cette lecture pourrait en accélérer la décadence. On a donc souvent été injuste en ne retenant de Bloy que la théorie du « cabanon », qu'il avait reprise et contribué à répandre : le pamphlétaire tenait en haute estime l'œuvre de Ducasse, même si la lecture qu'il en fit était davantage une relecture très théâtrale, sublime et tragique à la fois – le destin d'un homme qui s'est égaré dans le mal et qui y a perdu la raison. L'attitude de Bloy, qui consistait d'abord à tenir le livre à distance pour en faire un objet d'effroi et de fascination, eut sans doute pour effet de renforcer le mythe en retardant la connaissance biographique, puisque l'écrivain affirmait : « L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce que l'on sait de lui. » Mais, dans le même temps, il attisait la curiosité du lecteur sur un objet étrange et unique en son genre, insistant sur la haute valeur littéraire de cette œuvre. Objet de décadence, arme pouvant être utilisée pour précipiter la société vers son propre anéantissement, *Les Chants de Maldoror*, tels que les voyait Bloy, méritaient une plus grande diffusion. C'est ce à quoi il décida de s'atteler. En consacrant une page à signaler l'existence du livre dans *Le Désespéré*, Bloy montrait aussi son attachement pour l'œuvre qu'il venait de découvrir. À travers la condamnation qu'il fait de l'œuvre perçue en effet l'aveu d'une admiration : les images choisies pour décrire le style et l'emphase déployée pour insister sur l'influence néfaste de cet ouvrage témoignent une grande admiration pour les *Chants de Maldoror*.

La rédaction du *Désespéré* dura une année entière, seulement interrompue par les soucis financiers de l'auteur. En l'espace d'un mois, Bloy avait écrit les dix premiers chapitres, et à la fin de l'année 1885, il achevait le vingtième. Huysmans l'encourageait fortement dans l'écriture de son

¹⁰⁰² Léon Bloy, « La Littérature du désespoir », dans Jean-Jacques Lefrère, « Bloy contre Genonceaux ou le combat des deux Léon », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XVI-XVII, 1^{er} semestre 1991, p. 61-76.

ouvrage, dans lequel il voyait un chef-d'œuvre. Par ailleurs, les relations avec les auteurs de l'avant-garde en Belgique apportaient à Bloy de nouvelles amitiés et de nouvelles tribunes pour publier ses articles¹⁰⁰³. L'écriture du *Désespéré* fut achevée le 2 novembre 1886. Victor Stock, l'éditeur de Bloy, en prépara la publication par des annonces publicitaires, mais le 10 novembre, alors que le livre était sur le point d'être broché, il annonça subitement à l'auteur qu'il ne le ferait pas paraître, en raison d'un passage qui s'en prenait au directeur du *Figaro*, Francis Magnard. Bloy refusa d'amender le passage. Il comprenait que ce n'était qu'un prétexte et que Stock avait reçu des pressions de la part de la grande presse, qui menaçait de boycotter sa maison d'édition¹⁰⁰⁴. Huysmans demanda à Destrée de trouver un éditeur belge plus courageux¹⁰⁰⁵. C'est finalement Alphonse Soirat, entrepositaire du *Pal*, qui accepta de faire l'édition sans craindre les représailles, puisqu'il n'était pas véritablement éditeur – même s'il finançait parfois de petites revues symbolistes, parmi lesquelles *La Vogue*, *Le Scapin* et *Le Symboliste*. La préparation du tirage fut réalisée en secret, ce qui n'empêcha pas Bloy de se voir menacé de procès en diffamation dès la sortie du livre. Enfin, le 15 janvier 1887, *Le Désespéré* fut mis en vente. C'était la première fois depuis la mort d'Isidore Ducasse qu'on pouvait lire imprimé, en France, le nom du comte de Lautréamont.

Le Désespéré ou la « littérature du désespoir »

Malgré la proximité onomastique, on aurait tort de voir en Maldoror l'origine du nom de Caïn Marchenoir : Léon Bloy l'a emprunté à une commune du Loir-et-Cher qu'il avait traversée en 1870. Le projet du livre n'a rien à voir avec la découverte des *Chants de Maldoror*, qui jouent un rôle somme toute anecdotique dans l'œuvre. On ne saurait ainsi conclure, comme le fait Sylvain-Christian David, que l'origine du livre, c'est *Maldoror* et rien d'autre¹⁰⁰⁶, un secret des origines puisque le livre est encore inaccessible à l'époque. La destinée de Marchenoir s'inspire des événements tragiques qui bouleversèrent la vie de Léon Bloy jusqu'à le faire envisager de se retirer du monde : la folie d'Anne-Marie Roulé et la mort plus récente de Berthe Dumont. Les mésaventures de l'auteur, contraint à la mendicité par désespoir et par son refus complet de toute compromission avec une société qu'il exècre, sont transposées à travers un prisme romanesque pour devenir les péripéties de son personnage, double superbe qui par bien des points rappelle Maldoror.

¹⁰⁰³ On pourra lire à ce sujet le livre de Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, Soledi, 1946, 227 p.

¹⁰⁰⁴ C'est aussi ce qu'affirme Gustave Kahn dans *Le Figaro* du 12 janvier 1924. « La Première Édition du *Désespéré* ». C'est Catulle Mendès qui aurait été à la tête de cette campagne de boycott. Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 213.

¹⁰⁰⁵ Joris-Karl Huysmans, lettre du 11 novembre 1886, *Lettres inédites à Jules Destrée*, *op. cit.*, p. 94-96.

¹⁰⁰⁶ « *Le Désespéré* est un livre qu'il n'est possible de considérer dans son entier qu'à condition de connaître son origine. Elle s'inscrit dans *Maldoror*, mais le public de son temps, s'il en voit les effets, ne peut le vérifier : *Le Désespéré* n'existe que par un livre qui n'existe pas, ou du moins qui n'existe que pour un petit nombre d'élus parisiens. » Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 15.

Sans doute *Les Chants de Maldoror* furent-ils pour Bloy un choc esthétique, une révélation, car les mots qu'il emploie pour qualifier l'œuvre ne sont guère moins forts. Lydie Parisse, dans un article intitulé « De Maldoror à Marchenoir : Léon Bloy héritier de Lautréamont », fait remarquer que « la découverte des *Chants de Maldoror* intervient en pleine rédaction du *Désespéré*. Bloy a trouvé son maître et son écriture va s'en ressentir¹⁰⁰⁷ ». Cette influence n'avait pas échappé à Verhaeren, qui signala, dans son compte rendu du roman, la ressemblance entre ces deux « comètes désorbitées » : « À certain relais du récit, Marchenoir parle de *Maldoror*. Les deux écrits, le sien et celui de Lautréamont, ont tel air de parenté. Ils sont tous les deux énergumènes et grands, éclatants et désorbités. Oh! les belles comètes errantes vers l'inconnu, tragiques¹⁰⁰⁸! » Outre la ressemblance des personnages et le destin de marginaux des auteurs, Verhaeren souligne une « parenté » dans les écrits. Le style de Bloy, tout en imprécations grandiloquentes, n'évitait pas les excès dans lesquels Isidore Ducasse se plaisait aussi à tomber. Lydie Parisse pousse plus loin la parenté :

L'examen du premier roman bloyen ne résiste pas à l'analyse : la parenté des deux auteurs est très forte, et si, selon Maurice Saillet, la louange de Bloy envers Lautréamont, malgré ses outrances et ses dévoiements, reste *la plus belle peut-être qu'ait suscité le génie de Lautréamont*, ce n'est sans doute pas un hasard. Outre leur posture d'écrivains dissidents, ils sont proches par leur écriture, leur imaginaire, leur humour. *Le Désespéré*, premier roman de Bloy, s'élabore en palimpseste sur les traces d'un autre texte et renvoie constamment, presque malgré lui, aux *Chants de Maldoror*¹⁰⁰⁹.

En butte à l'incompréhension de leur époque, Bloy et Ducasse auraient trouvé refuge dans la lignée des écrivains maudits. Là s'arrête pourtant la proximité entre les deux auteurs : l'un est mort très jeune sans être parvenu à faire sa place dans le monde littéraire, l'autre s'est fait bannir des cercles dans lesquels il avait trouvé place et n'a commencé son œuvre qu'à trente-huit ans ; l'un n'a rien d'un maudit, jeune homme aisé et ambitieux qui ne désarme pas, même devant l'insuccès de ses publications, l'autre se complaît dans la posture du martyr né dans un monde qui ne peut pas le comprendre. Si Bloy crut se voir en Lautréamont, c'est parce qu'il en avait fait, comme la plupart des lecteurs de l'époque, une lecture au premier degré, sans prise de distance avec les clichés romantiques.

Plus convaincant est le parallèle que l'on peut tracer entre les deux personnages. Marchenoir et Maldoror ont en commun un regard sans pitié sur une humanité qu'ils méprisent. Le *Désespéré* veut « gifler son siècle¹⁰¹⁰ ». Sa cible privilégiée est le milieu littéraire, qu'il fustige à travers des portraits-charges avec autant d'invective que Ducasse le fera dans ses *Poésies*, que Bloy ne connaissait pourtant pas. Proscrit de ces cercles, Marchenoir continue à vociférer, convaincu que son

¹⁰⁰⁷ Lydie Parisse, « De Maldoror à Marchenoir : Léon Bloy héritier de Lautréamont dans *Le Désespéré* », *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, Tusson, Du Lérot, 1999, p. 396.

¹⁰⁰⁸ Émile Verhaeren, « Léon Bloy. *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 30 janvier 1887, p. 33-35.

¹⁰⁰⁹ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 396.

¹⁰¹⁰ Léon Bloy, *Le Désespéré*, édition établie par Joseph Ballery et Jacques Petit, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. III, Paris, Mercure de France, 1964, p. 133.

rôle en ce monde est de dire leur vérité aux usurpateurs et d'annoncer, dans ce siècle à la dérive, une Apocalypse imminente. Il rejoint en cela Maldoror, même s'ils ne sont pas du même côté de la justice divine. On comprend pourquoi Marchenoir voit, en Lautréamont, un signe de la fin des temps.

Le chapitre IX est un passage surprenant dans le roman : il constitue une pause dans l'action, le nom de Marchenoir n'y apparaît pas et l'ensemble retranscrit des réflexions de l'écrivain. Bloy, influencé par la pensée pessimiste, analyse la progression du désespoir dans les sociétés modernes, qu'il voit comme un symptôme supplémentaire de la maladie qui gangrène le monde occidental. Il condamne l'esprit de négation qui s'étend aujourd'hui à tout, y compris à Dieu. « Cette pensée terrible, cette convoitise de *derrière le cœur*, s'est jetée sur la société moderne et l'a enveloppée comme un poulpe¹⁰¹¹. » Bloy devait songer, dans cette comparaison, à Maldoror étreignant le Créateur de ses quatre cents ventouses¹⁰¹², car deux pages plus loin il compare le volume, cette fois explicitement nommé, à un « effroyable polymorphe sous-marin¹⁰¹³ ». C'est donc dans un chapitre qui dresse le bilan moral de la France fin-de-siècle et qui en souligne la décadence que *Les Chants de Maldoror* furent pour la première fois introduits au public. La lecture qu'en fait Bloy n'épargne aucun des lieux communs du discours finisécular, que conforte chez lui une pensée réactionnaire. Comme Ducasse le fit dans *Poésies*, Bloy attribue la responsabilité de cette désagrégation morale aux romantiques Byron, Chateaubriand, Lamartine et Musset, « postiches lamentateurs qui trempèrent la soupe de leur gloire avec les incontinentes larmes d'une mélancolie *bonne fille* qui leur partageait ses faveurs¹⁰¹⁴. » Et le pamphlétaire fait le procès du romantisme, avec une violence et des insultes qui rappellent la série des Grandes-Têtes-Molles de Ducasse : « Qu'est-ce que le *vague passionnel* de l'incestueux René, bâtard de Rousseau, ou la frénésie décorative de Manfred, auprès de la tétanique bave de quelques réprouvés tels que Baudelaire¹⁰¹⁵ ? » À la fin du chapitre, Bloy introduit *Les Chants de Maldoror* auprès du public français :

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 retentir. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce qu'on sait de lui.

Il est difficile de décider si le mot *monstre* est ici suffisant. Cela ressemble à quelque effroyable polymorphe sous-marin qu'une tempête surprenante aurait lancé sur le rivage, après avoir saboulé le fond de l'Océan.

La gueule même de l'Imprécation demeure béante et silencieuse au conspect de ce visiteur, et les sataniques litanies des *Fleurs du Mal* prennent subitement, par comparaison, comme un certain air d'anodine bondieuserie.

Ce n'est plus la *Bonne Nouvelle de la Mort* du bonhomme Herzen, c'est quelque chose comme la Bonne Nouvelle de la *Damnation*. Quant à la forme littéraire, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰¹² Lautréamont, *op. cit.*, p. 116.

¹⁰¹³ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

Mais ne semble-t-il pas à ceux qui l'ont lue, que cette diffamation inouïe de la Providence exhale, par anticipation, — avec l'inégalable autorité d'une Prophétie, — l'ultime clameur imminente de la conscience humaine devant son Juge¹⁰¹⁶ ?...

L'opinion que Bloy exprime sur le livre est pour le moins ambiguë. S'il condamne ce « monstre de livre », expression qu'il emprunte à Tristan Corbière¹⁰¹⁷, on sent percer à travers les quelques lignes qu'il consacre au volume son admiration devant cet écrivain qui force « la gueule même de l'Imprécation » au silence.

Ce passage en révèle déjà beaucoup sur la lecture que Bloy fit du livre, et qu'il détaillera plus longuement dans son article « Le Cabanon de Prométhée ». L'œuvre est replacée dans le cadre d'une réflexion eschatologique. Bloy voit en elle un monstre, un volume satanique qui n'est que le témoignage le plus abouti de « cet acculement des âmes modernes à l'extrémité de tout ». Plus loin, le livre est encore résumé comme une « diffamation inouïe de la Providence ». Ainsi, c'est un blasphème inégalé que Bloy vient de découvrir et qui trahit, selon lui, le désespoir des hommes égarés en ce siècle. Il entrevoit déjà une issue salvatrice pour l'auteur de ce « monstre de livre », dont il explique les furieuses imprécations comme la plainte d'une créature qui, se sentant abandonnée de Dieu, exprimerait son effroi à défaut de se repentir. La dernière phrase compare le destin de Lautreámont, tel que l'imagine Bloy, à celui de l'humanité qui comparátra bientôt devant son Juge. Ce désespoir absolu n'est pas encore relié à la folie supposée de l'auteur. Bientôt, Bloy va développer cette image en faisant de Lautreámont un imprécateur par désespoir, un blasphémateur par amour : la récupération chrétienne se met progressivement en place.

On a beaucoup reproché à Bloy ses affabulations¹⁰¹⁸. Il faudrait pourtant lui savoir gré de l'honnêteté avec laquelle il a introduit au public un livre qui desservait en tout point sa conception de la littérature. Bloy livrait au public les quelques informations qu'il possédait. Elles étaient maigres cependant : le pseudonyme de l'auteur, sur lequel même il émettait un doute, la découverte en Belgique, où l'œuvre était publiée depuis dix ans – soit 1874, date à laquelle il pouvait se fier car elle apparaissait sur la fausse couverture de Rozez – et le tragique destin de l'auteur, mort fou d'après ce que lui en avait dit Waller. Certes, des recherches plus poussées auraient permis d'éclairer l'œuvre sous un autre angle, comme le ferait bientôt Genonceaux, mais Bloy considérait l'œuvre en artiste. Le compte rendu qu'il en fait ne dit presque rien du contenu. Limitant le livre à une série d'imprécations toutes plus prodigieuses et plus formidables les unes que les autres, Bloy mettait l'accent sur le caractère satanique des *Chants de Maldoror*. Le ton employé pour soulever l'intérêt

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹⁷ Elle figure en effet dans le dernier poème des *Amours jaunes*, recueil sur lequel Léon Bloy avait écrit un article. Léon Bloy, « On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 84, p. 274, repris dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Stock, 1925, p. 234-239.

¹⁰¹⁸ Notamment Léon Genonceaux, dans sa préface de 1890.

du lecteur était celui de la surenchère, comme si les mots manquaient au célèbre pamphlétaire, pourtant habitué à une écriture de l'excès, pour qualifier cet ouvrage : le terme de *monstre* est jugé insuffisant, puis remplacé par « quelque effroyable polymorphe ». Paul Lespès, à qui François Alicot avait suggéré la lecture du *Désespéré* pour qu'il constate la célébrité posthume de son ancien condisciple, condamna l'emploi de cette image qui heurtait sa formation classique :

Je n'en ai pas achevé la lecture qui m'a laissé froid. Blois [*sic*] est sans doute un écrivain fort original. Mais dans les quelques lignes qu'il consacre à Ducasse, il aurait bien pu se dispenser de signaler « l'effroyable polymorphe jeté par la tempête sur notre rivage ». Que d'exagérations, quel luxe d'images et de métaphores ! Le Monstre (le Polyphème que décrit Virgile) semble n'avoir pas suffi à Blois ! Il y a là quelque chose du style de Maldoror¹⁰¹⁹.

L'image du monstre marin semble tout droit sortie de *Maldoror*. Autre exemple de la surenchère que Bloy emploie pour décrire les *Chants* : « Les sataniques litanies des *Fleurs du Mal* prennent subitement, par comparaison, comme un certain air d'anodine bondieuserie ». Il est vrai que, dans le même chapitre, Bloy avait sauvé Baudelaire des écrivains qu'il condamnait parce qu'il s'était converti avant de mourir. Après Poulet-Malassis, qui avait fait remarquer que Ducasse n'aurait pas échappé à la sixième chambre correctionnelle, Bloy était le deuxième à rapprocher cet auteur de Baudelaire. Enfin, qualifiant le style de Ducasse et la forme de son œuvre, il écrivait : « il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant. » Il soulignait ainsi l'originalité de l'œuvre, qui ne correspondait à rien de connu. L'adjectif « dévorant » laisse à penser que *Les Chants de Maldoror*, outre leur aspect corrosif envers la morale, ont le pouvoir de ronger l'âme du lecteur et de le hanter. On comprend mieux que, plus tard, Bloy ait jugé l'ouvrage dangereux et préféré s'en débarrasser.

L'influence de *Maldoror* sur l'écriture du *Désespéré* ne s'arrête pas à cette mention explicite. Lydie Parisse souligne également une imprégnation dans le style de Léon Bloy, qui se trouve saturé de périphrases étonnantes comme « le lycanthrope », « le poulain sauvage affronteur de gouffres », « le stylite intellectuel », « le corsaire », « le pachyderme en liberté » ou encore « le grand lion à tête de porc de la Puberté », qui rappellent celles que Ducasse emploie pour nommer son héros : « le piller d'épaves célestes », « le contempteur de toutes les vertus », « le frère de la sangsue », « le corsaire aux cheveux d'or », « le renégat à la figure fuligineuse » ou encore « l'homme aux lèvres de jaspe¹⁰²⁰ ». Bloy semble avoir fait sienne cette caractéristique du style ducassien, que Lucienne Rochon a analysée dans un ouvrage intitulé *Lautréamont et le style homérique* : les épithètes périphrastiques sont nombreuses et surprenantes, parfois incongrues¹⁰²¹. Bloy a cependant recours à des expressions moins fantaisistes que celles de Lautréamont en ce qu'elles conservent un sens tandis que Ducasse inaugure une série d'images presque surréalistes. Lydie Parisse a dénombré plus de

¹⁰¹⁹ Lettre inédite de Paul Lespès à François Alicot, sans date, recueillie dans le « Dossier Alicot », *Cahiers Lautréamont* livraisons V et VI, 1^{er} semestre 1988, p. 28.

¹⁰²⁰ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 397-398.

¹⁰²¹ Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Minard-Lettres modernes, 1971, 80 p.

quatre-vingt périphrases qui désignent Marchenoir, et ces qualificatifs rendent souvent l'identité du personnage fuyante : « Marchenoir concilie en lui les tendances les plus contradictoires au fur et à mesure que l'intrigue avance, au mépris de toute vraisemblance psychologique et à l'écart des attentes habituelles des lecteurs, qu'il s'agit d'étonner, voire de subjuguier¹⁰²². »

C'est une caractéristique qui s'applique aussi à Maldoror, personnage dont la cohérence psychologique et romanesque laisse souvent à désirer, encore que Ducasse, faisant œuvre poétique, ne soit pas tenu de s'en soucier. Les images que Bloy dissémine dans ses pages, tout comme celles de Ducasse, accordent une large place au bestiaire et à la sauvagerie : comme Maldoror qui se métamorphose parfois, Marchenoir est – métaphoriquement cette fois – qualifié de fauve, de lion, de reptile, de rhinocéros ou encore de « requin aux entrailles rugissantes¹⁰²³ ». Les animaux convoqués par Bloy, de même que ceux de Ducasse, s'inscrivent dans une tradition symbolique : le bestiaire infernal des insectes, des batraciens et des créatures sous-marines est employé pour susciter le dégoût du lecteur quand il s'agit de caractériser la société du XIX^e siècle, parfois même représentée sous la figure d'un porc. Ce goût partagé pour la vitalité qu'ils retrouvent dans le règne animal donne naissance chez Bloy, selon Lydie Parisse, à « une écriture résolument virile et convulsive¹⁰²⁴ » caractérisée par une agressivité remarquable. Comme Maldoror, Marchenoir est souvent plus proche du monstre que de ses semblables. On retrouve enfin chez Bloy des tournures de phrase qui rappellent très fortement les syntagmes animaliers d'Isidore Ducasse. Lydie Parisse en souligne la parenté :

Qui pourrait affirmer que les expressions qui suivent sont issues d'auteurs différents ? Lautréamont parle de *ruse d'autruche*, de *poulpe de la faiblesse de caractère*, de *crime à la patte sombre* et de *l'abrutissement au groin de porc*. Bloy parle de *vanité d'autruche*, des *crocodiles du sympathique regret*, de *la hideuse goule des âmes*, et du *grand lion à tête de porc de la puberté*. Outre ce processus de construction identique des images animalières, ce qui frappe ici, c'est la créativité verbale débridée qui va jusqu'au développement gratuit, dans un mouvement d'émancipation des mots eux-mêmes, lâchés en liberté sur la page, dans un même élan d'humour¹⁰²⁵.

La figure sérieuse du Bloy polémiste, annonciateur menaçant d'une Apocalypse imminente, est en effet contrebalancée par une ironie très nette qui passe aussi par une désacralisation du langage, matériau que l'auteur manipule à plaisir pour surprendre le lecteur. La virulence du ton qu'il emploie est d'autant plus redoutable qu'elle s'accompagne d'une certitude inébranlable, même lorsque le propos convoque soudain une image saugrenue. Comme le fait remarquer Lydie Parisse, même s'il reste assez loin du comique absurde que manie Ducasse, Bloy « partage avec Lautréamont le goût du coq-à-l'âne tonal, de la parodie et de tous les registres de la subversion, de la fantaisie gratuite qui dégénère en délire verbal, enfin de l'humour noir vanté par André Breton comme l'esprit de

¹⁰²² Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 398.

¹⁰²³ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰²⁴ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 399.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 400.

transgression lié à la littérature moderne¹⁰²⁶ ». L'humour de Bloy partage encore avec celui de Ducasse une dernière caractéristique : le pamphlétaire n'hésite pas à verser parfois dans la trivialité et la vulgarité. Ses sarcasmes, qui visent à traîner dans la boue les cibles du polémiste, font volontiers usage de la scatologie. Il est donc étonnant de voir à quel point Léon Bloy semble être passé à côté de l'humour particulier d'Isidore Ducasse, restreignant sa lecture à une interprétation tragique du destin du jeune homme, qui ne pratiquerait l'ironie que par désespoir.

S'il semble périlleux de chercher dans l'intrigue du roman, en raison de son caractère autobiographique, une influence de Lautréamont, quelques épisodes du *Désespéré* peuvent néanmoins être rapprochés de passages des *Chants de Maldoror*, où Bloy pourrait aussi avoir puisé quelques sujets. Marchenoir, retraçant les premières années de sa vie, évoque le lycée :

Ce fut un enfer. Hébété déjà par la crainte, méprisé des autres enfants dont la turbulence me faisait horreur, bafoué par d'ignobles cuistres qui m'offraient en risée à mes camarades, puni sans relâche et battu de toutes mains, je finis par tomber dans un taciturne dégoût de vivre qui me fit ressembler à un jeune idiot¹⁰²⁷.

On peut rapprocher ce passage d'un extrait des *Chants de Maldoror*, où Ducasse décrit les pensionnats du Second Empire, qualifiés de prisons, en ces termes :

Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné, pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. [...] Une fièvre intense lui jaunit la face, rapproche ses sourcils, et lui creuse les yeux. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir. Le jour, sa pensée s'élance au-dessus des murailles de la demeure de l'abrutissement, jusqu'au moment où il s'échappe, ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel ; cet acte se comprend¹⁰²⁸.

Mais le héros de Bloy sombre dans le pessimisme et le dégoût de vivre, tandis que Maldoror tire de cet épisode douloureux une profonde haine qui nourrira sa révolte. Par ailleurs, Marchenoir compare le lycée à un enfer et ses condisciples à de la vermine. Un jour, las de subir les moqueries de ses camarades, il vole un couteau et répond à l'insulte par l'agression physique : « On me releva écumant, broyé de coups, superbe ! Mon couteau avait fait peu de mal, à peine quelques écorchures, mais mon père dut me retirer de l'abrutissant séjour et me garder à la maison¹⁰²⁹. » Le terme « abrutissant » rappelle la « demeure de l'abrutissement » de Ducasse. Mais il est plus vraisemblable de penser que, comme l'auteur des *Chants de Maldoror*, Bloy a vécu intimement un « complexe de culture » similaire à celui que décrit Gaston Bachelard, parlant d'une « fossilisation prématurée » opérée lors de l'adolescence, « période douloureuse, intellectuellement névrosante¹⁰³⁰ ». Ces complexes,

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 52-53.

¹⁰²⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰²⁹ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰³⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, p. 62. On lira, à ce sujet, le chapitre consacré à « La Violence humaine et les complexes de la culture », p. 60-76.

transposés à Bloy, expliquent son ressentiment vis-à-vis du reste de l'espèce humaine, ainsi que son attitude irrévérencieuse envers les autorités en place du monde littéraire.

Au chapitre XIII, Léon Bloy revient sur le désespoir de son personnage, qu'il décrit comme « un de ces désespérés sublimes qui jettent leur cœur dans le ciel, comme un naufragé lancerait toute sa fortune dans l'océan pour ne pas sombrer tout à fait, avant d'avoir au moins entrevu le rivage¹⁰³¹ ». Ce sentiment, qui aboutit à une foi désespérée, diffère du nihilisme dénoncé deux chapitres plus tôt. Ce dilemme absolu, la mort ou la conversion, rappelle le mot de Barbey d'Aurevilly, écrivant à Baudelaire et Huysmans, qu'après être descendu si bas dans la littérature du désespoir, il ne leur restait que « la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix¹⁰³² ». Léon Bloy – et Marchenoir – avaient embrassé la croix, tandis que Ducasse-Maldoror, incapable d'après Bloy de se tourner vers la religion, avait sombré dans le nihilisme et s'était condamné à la folie.

Au chapitre XXIII, Marchenoir esquisse au cours de ses réflexions une image saisissante qui rappelle fortement la strophe 4 du Chant IV. Tandis que Maldoror, immobile depuis quatre siècles, a laissé son corps être envahi par les créatures les plus diverses, Marchenoir se dit prêt à subir le même sort si cela peut lui permettre d'apprendre la vérité qu'il recherche :

Obsécration insensée d'une âme ardente ! Il aurait tout accepté, le diadème de crapauds, le mouvant collier de reptiles, les yeux de feu luisant au fond des arcades de vermine, les bras visqueux, tuméfiés, pompés par les limaces ou les araignées, et l'épouvantable ventre plein d'antennes et d'ondulations, – enfin des apparitions à le tuer sur place, – s'il eût été possible d'apprendre quelque chose au prix de cette monstrueuse profanation de ses souvenirs¹⁰³³ !

Chez Bloy, cette réflexion traduit davantage un mépris du corps traditionnel dans le catholicisme radical de l'époque, où les mortifications sont une pratique courante. L'avilissement de soi par le châtement corporel peut ainsi conférer à Marchenoir un statut proche de la sainteté et être un gage de la vitalité de sa foi. Cette réflexion est totalement absente de la strophe de Ducasse, même si Bloy semble bien la réécrire en laissant son personnage se faire coloniser par un bestiaire de la vermine et de la saleté que l'auteur des *Chants de Maldoror* avait déployé longuement : poux, pourceaux, parasites, crapauds, vipères, chiens, sans compter la lèpre, le pus et les autres symptômes de pourrissement¹⁰³⁴. Parfois, la dette envers *Les Chants de Maldoror* se traduit par des emprunts très ponctuels. Ce sont, par exemple, des références à des animaux choisis parmi les plus rares du bestiaire ducassien. Fêru d'ornithologie, d'après le témoignage de Paul Lespès¹⁰³⁵, et puisant volontiers dans

¹⁰³¹ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰³² Jules Barbey d'Aurevilly, « Littérature », *Le Constitutionnel*, 29 juillet 1884, p. 3.

¹⁰³³ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰³⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁰³⁵ « Il nous questionnait quelquefois sur les habitudes et le séjour d'oiseaux divers dans la région pyrénéenne et sur les particularités de leur vol. Il avait l'esprit attentif d'observation. Aussi n'ai-je pas été surpris de lire au commencement des premier et cinquième chants de *Maldoror* les remarquables descriptions du vol des grues et surtout des étourneaux, qu'il

les pages des naturalistes qu'il plagiait allègrement, comme ce Docteur Chenu, lui-même vulgarisateur de Buffon¹⁰³⁶, Isidore Ducasse employait fréquemment les noms scientifiques des espèces. Décrivant les yeux de Georges Leverdier, l'ami de Marchenoir, Léon Bloy écrit qu'ils sont « comme ceux d'un pygargue en chasse ou d'un loup-cervier¹⁰³⁷. » On retrouve un pygargue roux dans la deuxième strophe du Chant II, mais il est vrai que Ducasse a pu trouver le nom de ce rapace dans le poème « La Voix de Guernesey » de Victor Hugo. Un peu avant, Bloy comparait la foule qui s'empresse au chevet des défunts à « des acarus dans une toison¹⁰³⁸ ». Ce parasite, qui produit la gale, est désigné par Ducasse à la fin du Chant Premier sous son nom plus précis d'« acarus sarcopte ».

Enfin, au chapitre LXIV, Marchenoir assiste à une messe. En écoutant la liturgie, il a une vision au cours de laquelle lui apparaît le Seigneur. Les mots terribles qu'il a pour l'humanité rappellent le Créateur anthropophage que Maldoror, dans une vision similaire, a entraperçu :

Je vous ai créés, vermine très chère, à ma ressemblance trois fois sainte, et vous m'avez payé en me trahissant. Alors, au lieu de vous châtier, je me suis puni moi-même. Il ne m'a plus suffi que vous me ressembliez ; j'ai senti, moi, l'Impassible, une soif divine de me rendre semblable à vous, pour que vous devinssiez mes égaux, et je me suis fait vermine à votre image. Vous croupissez, comme il vous plaît, dans la fange rougie de mon sang, au pied de la croix où vous m'avez fixé par les quatre membres pour que je ne m'éloignasse pas. [...] Je serai sans pitié, au nom de la Miséricorde, et ma Paternité n'aura plus d'entrailles, sinon pour vous dévorer¹⁰³⁹.

Les images convoquées par Léon Bloy appartiennent davantage à un imaginaire catholique absent de chez Ducasse, qui n'évoque jamais la croix ni même le Christ et semble plus emprunter à l'Ancien Testament. Mais tout aussi terrible est son Dieu, dont les pieds baignent dans un bassin où croupissent des humains. Il les saisit parfois pour les dévorer et s'écrie, la barbe pleine de cervelle : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir¹⁰⁴⁰. » Le Dieu de Bloy prend la parole avec les mêmes mots que celui de Ducasse, mais c'est pour donner une réponse plus chrétienne aux maux de l'humanité. S'il n'en est pas moins terrible, le Seigneur justifie néanmoins ses actes et la présence du mal sur Terre en rappelant aux hommes qu'il les laisse croupir dans leur misère et qu'il se chargera de les châtier au Jugement Dernier. Par comparaison, le Créateur auquel fait face Maldoror semble agir d'une façon totalement arbitraire, et non pour faire payer une trahison passée. Aussi peut-on voir dans ce passage une réponse catholique au Problème du Mal que Ducasse, dans la lignée des penseurs du doute et en particulier d'Ernest Naville, avait soulevé.

a bien étudié. » Paul Lespès, souvenir rapporté par François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, recueilli dans Lautréamont, *op. cit.*, p. 455-456.

¹⁰³⁶ Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, décembre 1952, p. 632-642.

¹⁰³⁷ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 279-280.

¹⁰⁴⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 81.

Il n'est guère étonnant de voir Léon Bloy entretenir avec l'œuvre de Lautréamont un dialogue à travers tout *Le Désespéré : Les Chants de Maldoror*, en plus d'être une œuvre d'art fascinante par ses images, sont aussi une œuvre philosophique avec laquelle l'auteur veut débattre. Érigé en symbole de la littérature du désespoir, de celle qui éloigne les hommes de Dieu en leur affirmant qu'il n'existe pas ou qu'il s'est détourné du monde, le livre a également un dangereux pouvoir de contagion – auquel Bloy semble croire véritablement, puisqu'il décidera de se débarrasser du volume pour éviter qu'il ne tombe entre les mains de sa fille et de sa femme –, d'autant plus redoutable que *Les Chants de Maldoror*, tentation satanique, se parent d'atours et séduisent par leurs images et leur rhétorique.

Un article de Raymond Barbeau compare le désespoir de Bloy à la révolte de Lautréamont¹⁰⁴¹. Comme Maldoror, Bloy admet ouvertement avoir conscience du néant de la vie et de la farce tragique de la condition humaine. Les hurlements de fureur qu'il livre à sa génération sont ainsi l'expression douloureuse de ce constat de déréluction ; et avec virulence, Bloy adopte volontiers la posture d'un prophète qui dénonce l'absurde du monde sans pour autant rompre avec Dieu. En se présentant comme un « entrepreneur de démolitions », il agit en chrétien, pourfendant la Création, ne laissant que des ruines sur son passage, saccageant toutes les idoles par son œuvre de dénigrement intégral, pour exhorter les hommes à mépriser la vie terrestre et à revenir vers le Créateur. Paradoxalement, cette posture défaitiste est elle-même pécheresse et condamnable. En écrivant *Le Désespéré*, dont le projet avoué est de montrer un homme placé dans la solitude absolue, Bloy pêche contre l'espoir, l'une des vertus du chrétien. Ducasse, avouant dans ses lettres avoir voulu chanter le mal et le désespoir pour en montrer l'absurdité et en détourner son lecteur, avait adopté une posture similaire, feinte ou réelle, avant d'admettre l'échec de son entreprise.

Les deux œuvres sont pourtant bien différentes dans leur désespoir. En reprenant les termes de Kierkegaard, Raymond Barbeau qualifie, l'œuvre de Léon Bloy de « désespoir-faiblesse », et celle de Lautréamont de « désespoir-défi ». En effet, l'un se retranche des hommes et se met au service de Dieu, sacrifiant tout dans sa quête et passant pour un catholique intégriste dangereux même pour les catholiques ; tandis que l'autre se sert de Dieu dont il triomphe pour exprimer une révolte ontologique. Marchenoir meurt en martyr, à cause du divorce inconciliable qui persiste entre lui et un monde où Dieu est absent ; tandis que Maldoror s'élève lui-même au rang de Dieu pour mieux l'assassiner, après avoir piétiné et déconstruit son œuvre. Avec orgueil, Maldoror se révolte contre le Créateur, alors que Marchenoir se révolte contre le monde sans jamais remettre en question celui qui en est à l'origine. Pour le chrétien qu'est Léon Bloy, la révolte de Lautréamont est un fourvoiement, une chute

¹⁰⁴¹ Raymond Barbeau, « Le Désespoir chez Léon Bloy et la Révolution de Lautréamont », *Les Carnets viatoriens*, 19^e année, avril 1954, p. 109-115. Raymond Barbeau est également l'auteur d'un ouvrage décrié par les spécialistes de Léon Bloy dans lequel il fait du pamphlétaire catholique un prophète luciférien initié aux sciences occultes. *Un prophète luciférien : Léon Bloy*, Paris, Montaigne, 1957, 288 p.

vertigineuse vers la damnation – c’est pourquoi il fera, dans son article de *La Plume*, de Maldoror un nouveau Prométhée – ; alors que son propre désespoir, dicté par l’amour de Dieu et par un élan de pitié envers l’humanité, le rapproche au contraire de la sainteté des prophètes de l’Ancien Testament.

Léon Bloy a accordé une place de première importance à un livre situé aux antipodes de son œuvre. Au-delà des différences philosophiques et théologiques qui pouvaient les opposer, les deux auteurs avaient en commun un engagement absolu dans une quête qui remettait en cause la Création elle-même, par un geste de rejet intégral. Pierre Cheymol estime que cet extrémisme commun explique que les deux auteurs aient été ignorés de leurs contemporains et victimes d’une « Conspiration du silence¹⁰⁴² » ; mais les deux cas sont en fait fort différents : Bloy a subi un ostracisme volontaire, tandis que Ducasse a subi le silence de la critique parce qu’il n’arrivait pas à se faire connaître. Jusqu’où alla l’identification de Bloy avec le comte de Lautréamont ? On ne saurait conclure, avec Jean-Pierre Soulier, qu’il n’émit, à la lecture des *Chants de Maldoror*, qu’un « jugement horrifié¹⁰⁴³ ». Certes, il voulut voir en Ducasse un cas pathologique, un exemple des dérives où peut mener la décadence des temps modernes, mais sa réaction ne fut pas uniquement de l’effroi et du malaise. Bloy avait cerné le génie de l’œuvre et il fut particulièrement sensible à ses audaces stylistiques. S’il avait naturellement quelques réticences à adopter les positions théologiques affichées par Ducasse – du moins, telles qu’elles transparaissent dans *Les Chants de Maldoror* –, il semble avoir éprouvé une fascination qui allait être durable.

L’une des clés de ce phénomène d’attraction paradoxale se trouve peut-être livrée dans le chapitre LX, où Bloy écrit : « C’était déjà fièrement beau que l’inséductible pamphlétaire n’eût pas été, jusqu’alors, incarcéré dans un cabanon¹⁰⁴⁴ ! » À travers le personnage de Marchenoir, c’est évidemment de lui-même qu’il parlait encore, et le cabanon est le sort qu’il prêtait à l’auteur des *Chants de Maldoror* : c’est ce que lui avait rapporté Max Waller, c’est ce qu’il avait fait figurer comme seule information biographique dans son chapitre IX, et c’est encore le titre qu’il donnerait à son article de 1890 sur *Les Chants de Maldoror* : « Le Cabanon de Prométhée ». Ainsi, Bloy prédit pour lui-même un sort similaire à celui de Ducasse, faisant de lui et de son modèle deux victimes de leur temps et de l’incompréhension de leurs semblables. Même si l’auteur du *Désespéré* n’a pas mené d’enquête pour en savoir plus – mais quelle enquête aurait pu mener un homme à qui toutes les portes étaient fermées ? –, cela ne l’empêcha pas de s’identifier à lui. Il n’y a pas de condescendance de sa

¹⁰⁴² Pierre Cheymol, « Bloy-Lautréamont, de la rumeur au silence », *Léon Bloy*, dossier conçu par Michel Aubry, Lausanne, L’Age d’Homme, coll. « Les Dossiers H », 1990, p. 100. Pierre Cheymol, voulant défendre Bloy contre Genonceaux, s’empêtre dans des inexactitudes factuelles qu’il reproche par ailleurs à Genonceaux en l’accusant d’avoir fait un travail d’enquête très superficiel.

¹⁰⁴³ Jean-Pierre Soulier, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964 ; réédition Paris, Minard, 1978, p. 107.

¹⁰⁴⁴ Léon Bloy, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 256.

part lorsqu'il fait de Lautréamont un fou : il se contente de reprendre les quelques éléments qu'il possède sur le destin tragique d'un jeune homme dont l'œuvre le fascine. Cette anecdote, négligemment rapportée, aura pourtant une conséquence fâcheuse : en perpétuant le mythe de la folie jusqu'en France, Léon Bloy proposera une grille de lecture commode pour les lecteurs décontenancés. Les démentis ultérieurs n'auront jamais tout à fait raison de cette recréation biographique.

Du Désespéré au « Cabanon de Prométhée » : la rencontre avec Victor Archinet

Si la « Conspiration du silence » étouffa également la réception du *Désespéré*, le livre ne passa pas tout à fait inaperçu. Il fut probablement lu par tous ceux qui redoutaient d'avoir subi les foudres du pamphlétaire ; aussi, personne n'en parla mais il est probable que le Paris littéraire le lut, et put ainsi entendre parler, pour la première fois, du comte de Lautréamont. Bloy attendait que Barbey d'Aurevilly lui fasse une publicité qui lui aurait rendu grand service, mais le maître, après avoir dans un premier temps encouragé le projet, jugea finalement le livre mauvais et n'en parla guère. Ainsi, les seuls articles qui évoquèrent la publication de l'ouvrage¹⁰⁴⁵ lui furent hostiles. Parmi les rares critiques à louer *Le Désespéré*, Émile Verhaeren comparait Marchenoir à Maldoror : « Les deux écrits, le sien et celui de Lautréamont, ont tel air de parenté. Ils sont tous les deux énergumènes et grands, éclatants et désorbités. Oh ! les belles comètes errantes vers l'inconnu, tragiques¹⁰⁴⁶ ! » Dans la réponse que Bloy fit au poète belge pour le remercier de ces quelques pages élogieuses¹⁰⁴⁷, il ne fit nullement allusion à Lautréamont. Il se décrivit pourtant comme un prophète inspiré par Dieu, et ajouta : « Écolier du Calvaire, je suis devenu *blasphémateur par amour*¹⁰⁴⁸. » Quelques années plus tard, revenant à *Maldoror* pour son article « Le Cabanon de Prométhée », Bloy poursuivra son identification avec Isidore Ducasse, au sujet duquel il écrira : « Je soupçonne cet infortuné de n'avoir été qu'un blasphémateur par amour¹⁰⁴⁹ ».

Le livre circula en silence et fit la réputation de son auteur. En 1912, préfaçant une nouvelle édition, Bloy souligna l'impact majeur que ce roman avait eu sur sa carrière d'écrivain : « Je suis l'auteur du *Désespéré*, c'est incontestable, mais seulement du *Désespéré* et il en sera toujours ainsi, eussé-je écrit cent autres livres¹⁰⁵⁰. » Déprimé par l'insuccès de son *Désespéré*, dans lequel il avait placé tous ses espoirs, Bloy pouvait encore compter sur ses amis, parmi lesquels Huysmans, alors

¹⁰⁴⁵ Ces articles sont recensés par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 229.

¹⁰⁴⁶ Émile Verhaeren, « Léon Bloy. *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 30 janvier 1887, p. 33-35.

¹⁰⁴⁷ Lettre du 18 février 1887, publiée dans Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, p. 15-16 ; reproduite par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 231-232.

¹⁰⁴⁸ Joseph Bollery, *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁴⁹ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume* n° 33, 1^{er} septembre 1890 ; recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 330.

¹⁰⁵⁰ Léon Bloy, préface à l'édition de 1912, *Le Désespéré*, *op. cit.*, p. 22.

occupé à l'écriture de *Là-Bas*, et Villiers. Les trois écrivains prirent l'habitude de se réunir toutes les semaines, mais la santé déclinante du comte commença à leur causer des inquiétudes. Ce petit cercle d'amis fut appelé à se dissoudre. Déjà des dissensions commençaient à apparaître entre Bloy et Huysmans. L'auteur d'*À rebours*, soumis à la même précarité que ses camarades, avait su conserver de précieuses amitiés dans les milieux littéraires que Bloy exérait : il fréquentait Mallarmé et attirait à lui des auteurs plus jeunes, comme Lucien Descaves, revenu de son service militaire. Il se lassait des plaintes continues du « Mendiant ingrat », qui refusait de chercher un travail qu'il ne jugerait pas digne. Seule la maladie de Villiers, contraint de rester alité, préservait encore les liens entre Bloy et Huysmans, unis dans la misère par un même élan de charité.

1889 fut, dans la vie de Bloy, un tournant majeur. Il avait repris son rôle de pourfendeur des Belles-Lettres quand survint la mort de Barbey d'Aurevilly, qui provoqua l'éclatement du petit cercle de ses amis et disciples. Une querelle avait en effet éclaté entre la baronne Pauline de Bouglon et Louise Read autour de l'héritage du Connétable. Bloy, voyant les agissements de la baronne qui cherchait à obtenir du mourant qu'il déshérite sa maîtresse, athée d'origine protestante, prit le parti de Louise Read dont il louait le dévouement désintéressé. Madame de Bouglon avait gagné à sa cause Joséphin Péladan, et lorsque celui-ci se présenta en pourpoint violet, peu après le décès, pour visiter le mort, Bloy l'éconduit violemment et le poussa dehors sans ménagement. Les rapports avec Villiers de l'Isle-Adam s'étaient également refroidis, et Huysmans, qui aurait pu favoriser une réconciliation, n'en fit rien, probablement lassé du comportement de Bloy. Il n'apprit que tardivement à quel point le cancer avait progressé, et quand il apprit la mort du comte, ce fut par voie de presse, n'ayant pas été admis à son chevet dans ses dernières semaines. Bloy ne pardonna pas à Huysmans de l'avoir ainsi écarté, pas plus qu'il n'approuva la démarche que Huysmans avait entreprise pour que Villiers épouse *in extremis* la mère de son enfant, une roturière, afin que celui-ci soit reconnu. Il accusa Huysmans d'avoir sali les origines aristocratiques de leur ami par une secrète envie d'humilier le malade. La brouille fut définitive et désormais Bloy était seul. On le vit encore le 14 décembre 1889 à une soirée de la revue *La Plume*, où il n'allait justement pas tarder à faire publier son article sur Lautréamont, mais il commença à prendre ses distances avec les milieux littéraires. À la fin de l'année, il épousa Johanne Molbech, la fille du poète danois Christian Molbech, avec qui il allait fonder une famille et trouver un apaisement. Il faut revenir sur le parcours semé d'embûches par lequel Bloy en vint à publier « Le Cabanon de Prométhée » dans *La Plume*. La revue avait été lancée en avril 1889 et, en quelques mois, elle devint l'une des plus importantes de l'avant-garde littéraire, avec sa principale concurrente, *Le Mercure de France*. Bloy parvint à y entrer rapidement, et il y resta jusqu'en 1892 malgré la présence dans l'équipe de plusieurs de ses adversaires. Mais *La Plume* ne fut pas le premier choix de l'écrivain pour accueillir son article.

Après la publication du *Désespéré*, Bloy s'était un peu éloigné des *Chants de Maldoror*, oubliant son projet de « photographier l'objet dans un prochain article ». Sa correspondance n'évoque jamais le livre, même si, dans une lettre à son ami Gustave Guiches datée de Noël 1888, il écrit : « À demain donc. Dites donc à votre femme que le rhinocéros de la rue Blomet la chérit avec candeur¹⁰⁵¹. » Il s'agissait d'une référence au rhinocéros de la rue Castiglione du Chant VI, qui n'est autre que Dieu, descendu sur Terre et incarné en un pachyderme afin de mettre un terme aux méfaits de Maldoror. Bloy se représentait à son tour comme un envoyé de Dieu, une sorte de croisé qui mettrait sa brutalité au service du bien et qui se serait donné pour mission de combattre la corruption des hommes. Son intérêt pour l'œuvre fut ravivé lorsque, le 15 mars 1890, il fut contacté par un dénommé Victor Archinet¹⁰⁵², bibliothécaire à l'Université de Dijon. La lettre était brève :

Monsieur,

Dans votre *Désespéré*, vous faites allusion à un livre de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*. Malgré toutes mes recherches, il m'a été impossible de me procurer le moindre renseignement sur cet ouvrage : je n'ai point négligé d'écrire à des libraires de Belgique, pays où vous dites qu'il a d'abord été publié.

Je vous serais infiniment reconnaissant, Monsieur, de vouloir bien me donner quelques indications bibliographiques, sur les ouvrages de Lautréamont, ainsi que sur ceux de Hello.

Veillez, je vous prie, excuser la liberté de ma demande et me croire un de vos plus fervents admirateurs.

Victor Archinet

Bibliothécaire de l'Université à Dijon¹⁰⁵³

C'est une demande de renseignements bibliographiques qui motiva le début de cette correspondance. Victor Archinet était en effet un bibliophile intéressé par les curiosités littéraires de cette fin de siècle. Bloy avait été assez imprécis en mentionnant dans son roman l'édition belge des *Chants de Maldoror* : il avait évoqué « un monstre de livre, presque inconnu encore, quoique publié en Belgique depuis dix ans », sans donner le nom de la librairie de Rozez ni celui des Jeunes Belgique, à qui Archinet aurait pu écrire pour avoir plus d'informations. En fait, le livre n'était guère disponible depuis dix ans, et il n'avait rien d'un classique des éditions belges : sa diffusion s'était principalement faite dans les milieux des écrivains bruxellois. Preuve de cette imprécision, Archinet demandait des renseignements sur « les » ouvrages de Lautréamont, alors qu'un seul volume de Ducasse était pour le moment connu.

Les réponses de Bloy ne nous sont pas connues, mais il sembla ravi de pouvoir venir en aide à Victor Archinet. Celui-ci l'en remercia le 26 mars :

¹⁰⁵¹ Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 306.

¹⁰⁵² On sait peu de choses sur ce personnage. Benoit Victoire Archinet, qui signait Victor Archinet, était né à Lyon le 26 février 1849. En 1890, il était âgé de 41 ans et résidait à Dijon. D'une santé fragile, il mourut en 1893. Jean-Jacques Lefrère, « Un correspondant ducassien de Léon Bloy ou les débuts de l'AAPPFID en 1890 », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXIX-XXX, 1^{er} semestre 1994, p. 31-40.

¹⁰⁵³ Lettre conservée dans le fonds Bollery de la Bibliothèque Municipale de La Rochelle, reproduite par Jean-Jacques Lefrère et Éric Walbecq dans l'article mentionné ci-dessus, p. 34.

Cher Maître,
 Votre lettre si noblement sainte et confiante ne m'autorise-t-elle pas à vous nommer ainsi ?

Je vous remercie bien cordialement pour les renseignements que vous m'avez donnés sur le Comte de Lautréamont et E. Hello. Je le confesse, j'ignorais jusqu'au nom de votre ami quand je lus *Un breelan d'excommuniés* ; mais bientôt je posséderai son œuvre : ce sera pour moi une manière de reconnaître le grand honneur que vous m'avez fait. [...]

Je chercherai les *Chants de Maldoror* par les moyens ordinaires que mon métier met à ma disposition. Veuillez donc, je vous prie, ne pas recourir à l'obligeance de votre correspondant à Bruxelles. [...]

Veuillez, cher Maître, agréer l'hommage de mon profond respect.

Victor Archinet
 Bibliothécaire de l'Université à Dijon¹⁰⁵⁴

Bloy cherchait à satisfaire la demande de son correspondant : en plus de lui fournir les renseignements, il proposait de le mettre en relation avec l'un de ses amis bruxellois qui aurait pu faire suivre un exemplaire. Soucieux de ne pas abuser de sa générosité, Victor Archinet déclina l'offre, persuadé qu'il trouverait le livre par lui-même. Enfin, il envoya à Bloy, avec sa lettre, un peu d'argent pour le remercier et pour l'aider à subvenir à ses besoins. Jean-Jacques Lefrère, qui publia ces lettres dans les *Cahiers Lautréamont*, écrit que

les réponses de Bloy à Archinet n'ont pas été, sauf erreur, retrouvées. On peut le regretter, car elles eussent constitué un commentaire au « Cabanon de Prométhée », que Bloy allait écrire ou tout au moins parachever, peut-être ramené au sujet par cette correspondance avec un inconnu. Bloy y donnait peut-être sans apprêt son sentiment personnel sur l'œuvre de Lautréamont et des détails qu'il pouvait tenir de ses amis belges sur l'histoire de cette œuvre¹⁰⁵⁵.

La réponse de Bloy dut évoquer quelques-uns de ses problèmes personnels, car Archinet ouvrit sa troisième lettre, datée du 10 avril, par l'expression de sa compassion. Il avait délaissé le titre de « cher Maître » pour ouvrir sa lettre par un « Mon cher ami » qui donna à la correspondance une tournure plus intime. Elle prit également des accents plus mystiques, tandis que Victor Archinet revenait aussi, à l'approche de Pâques, de sa « toilette spirituelle¹⁰⁵⁶ ». Il poursuivait :

Ruysbroeck l'Admirable est entre mes mains ; je n'ai vu que la préface de Hello, suave comme une prose liturgique. Miracle ! j'ai déniché un exemplaire des *Chants de Maldoror*. Il va m'être envoyé par un libraire de Bordeaux (il a dû être apporté là par quelque nègre), mais il m'annonce seulement les VI premiers chants. Est-ce complet comme cela¹⁰⁵⁷ ?

On aurait pu croire qu'il s'agissait de l'exemplaire d'Évariste Carrance, ou de celui de l'un des contacts pyrénéens de Ducasse, auquel cas l'exemplaire aurait été une des rares éditions de 1869 à avoir été distribuées par l'auteur. Mais le fait que Victor Archinet parle plus loin de l'imprimeur Wittmann, auquel Rozez avait fait appel à Bruxelles pour brocher la nouvelle couverture en 1874,

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

prouve qu'il s'agit bien d'un volume égaré de l'édition belge. Dans sa lettre du 29 avril 1890, Archinet donne à Léon Bloy ses premières impressions de lecture :

Je suis entré dans la lecture de *Maldoror*. Le mot *exorbitant* aurait dû être réservé pour qualifier cela. Toute la poésie s'y trouve, mais à l'état brut. C'est un entrepôt, ce sont des docks, une accumulation monstrueuse et américaine de richesses natives, de quoi fréter toute une flotte littéraire. N'était la mauvaise qualité de la langue, on pourrait croire à un testament de Baudelaire (le fait de la publication en Belgique pourrait ajouter à la vraisemblance de cette supposition). Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que la puissante main qui jongle ainsi avec les grands pouvoirs de la nature, faisant caramboler les comètes et les cétacés, a d'exquises délicatesses d'une grâce peu commune. Je me rappelle certaine farandole de rose dansant sous la blancheur de la lune qui est une chose délicieuse. Je crois que la vraie poésie se fera dorénavant comme cela. Je m'empêche de déclarer que je n'ai pas encore su dégager la pensée maîtresse qui doit être l'axe de cette œuvre étonnante. Il est vrai que je n'en suis qu'au III^{ème} Chant. J'ai écrit au Conservateur de la Bibliothèque Royale de Bruxelles pour lui demander s'il y a quelque moyen de se procurer l'ouvrage entier. Je lui ai signalé l'imprimeur Wittmann qui pourra donner d'utiles renseignements s'il n'a pas disparu. Mais j'ai peu d'espoir : *les Chants de Maldoror* ont dû avoir un médiocre succès. Tous les exemplaires invendus ont sans doute été remis au pilon¹⁰⁵⁸.

La réaction de Victor Archinet est intéressante : elle est fortement influencée par les propos de Léon Bloy, qui ont conditionné sa lecture. À la surenchère de qualificatifs pour désigner le « monstre de livre », terme jugé trop faible pour cet « effroyable polymorphe sous-marin », il ajoute le mot « exorbitant », qu'il aurait fallu réserver à *Maldoror*. Émile Verhaeren avait employé un terme similaire, parlant du héros de Lautréamont comme d'une comète errante et d'un énergumène désorbité. Tandis que Bloy commente la forme du texte en disant qu'« il n'y en a pas », les strophes rappelant davantage un magma informe, liquide et insensé, Archinet juge qu'on y trouve la poésie « à l'état brut ». Enfin, comme Bloy, Archinet voyait en cette œuvre l'emblème d'une nouvelle poésie : « Je crois que la vraie poésie se fera dorénavant comme cela. »

L'éloge est contrasté : d'une part, le bibliothécaire y voit de formidables richesses et une puissance stupéfiante ; d'autre part il fustige, à son tour, « la mauvaise qualité de la langue » et le manque de clarté, qui empêche de distinguer le sens de l'œuvre. Ducasse est perçu comme l'auteur de poésies « monstrueuses ». Il est piquant de voir Archinet employer à son sujet l'adjectif « américain », dans le sens péjoratif qu'on lui donne à la fin du XIX^e siècle pour désigner quelque chose de moderne mais aussi de vulgaire, de grossier et de décadent. À ce moment-là, ni lui ni Léon Bloy ne savait que l'auteur de cet ouvrage avait passé la moitié de sa vie en Amérique du Sud, et si Ducasse l'a écrit lui-même dans son œuvre à la fin du Chant Premier, personne ne semblait avoir prêté attention à ce détail, faute de savoir qu'il était en fait le fils d'un chancelier français d'Uruguay. C'est dans la lignée de Baudelaire que le bibliothécaire place l'auteur des *Chants*.

Les recherches de Victor Archinet eurent-elles des suites ? On l'ignore. Léon Genonceaux écrira dans sa préface que l'imprimeur Émile Wittmann n'existait pas, ce qui était une erreur. Archinet

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 35-36.

aurait pu obtenir de la part de la Bibliothèque Royale de Bruxelles quelques informations sur le collaborateur de Rozez, mais il ne les mentionne pas dans ses lettres suivantes. Le 15 mai 1890, *Les Chants de Maldoror* reviennent dans la conversation, en réponse à une lettre où Bloy devait avoir fait part de son projet de leur consacrer un article : « J'attends avec impatience votre article sur les *Chants de Maldoror* dont j'ai achevé la lecture. Elle m'a inspiré beaucoup de pensées que je serais fort heureux de contrôler en les regardant à travers les vôtres. D'ailleurs, à moins que je n'aie à en rougir, je vous les communiquerai¹⁰⁵⁹. » Bloy s'était en effet remis à l'étude du livre, en lequel il avait vu dès la première lecture, cinq ans auparavant, une œuvre « appelée à une influence¹⁰⁶⁰ ». Grâce à ses articles dans *La Plume*, il pouvait faire connaître ce précurseur à la génération des symbolistes français. Victor Archinet ne livra finalement pas ses pensées sur l'ouvrage qu'il avait lu. Dix jours plus tard, le 25 mai, il écrivait à Bloy pour lui signifier, par une lettre assez brève, une nouvelle dont il venait de prendre connaissance – peut-être en lisant la *Bibliographie de la France* du 24 mai, où une publicité avait été insérée :

Mon cher ami,

Je lis dans une revue bibliographique une annonce indiquant que *les Chants de Maldoror* sont sous presse. L'éditeur est Léon Genonceaux, 3, rue Saint-Benoît (1 vol. sur papier de luxe, 10 frs). Saviez-vous cela ? N'est-ce pas une occasion de faire le placement, en manière de préface, de votre étude sur *Les Chants de Maldoror*¹⁰⁶¹ ?

À moins que Bloy n'ait eu vent de la réédition en cours, qui venait seulement d'être annoncée, la chronologie invite à penser que ce n'est pas pour concurrencer Genonceaux et affirmer son autorité en tant qu' « inventeur de Maldoror » en France¹⁰⁶² que Bloy écrivit « Le Cabanon de Prométhée ». L'article était déjà avancé, peut-être même achevé, quand il reçut par Archinet la nouvelle de la réédition en cours. Bloy allait tenter d'approcher Genonceaux en suivant les conseils de son ami.

Les lettres entre Bloy et Archinet s'espacent ensuite, car le bibliothécaire est tout occupé aux préparatifs de son mariage. Dans sa lettre du 5 septembre 1890, il demanda tout de même à son correspondant des nouvelles de l'article : « Où pourrais-je voir maintenant votre Étude sur Maldoror ? Si vous me faisiez au moins connaître en quel sens vous l'avez écrite, peut-être pourrais-je vous donner une indication utile en ce qui concerne le placement¹⁰⁶³. » Bloy rencontrait en effet des problèmes pour faire paraître son article, depuis que Genonceaux avait refusé l'insertion de sa préface. C'est finalement dans *La Plume* du mois de septembre que « Le Cabanon de Prométhée »

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁶⁰ Léon Bloy, « La Littérature du désespoir », dans Jean-Jacques Lefrère, « Bloy contre Genonceaux ou le combat des deux Léon », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XVI-XVII, 1^{er} semestre 1991, p. 61-76.

¹⁰⁶¹ Jean-Jacques Lefrère, « Un correspondant ducassien de Léon Bloy ou les débuts de l'AAPPFID en 1890 », *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁶² C'est ce qu'écrit par exemple Maurice SAILLET, *op. cit.*, p. 46 ; ou encore Jean-Jacques Lefrère dans « Bloy contre Genonceaux ou le combat des deux Léons », *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁶³ Jean-Jacques Lefrère, « Un correspondant ducassien de Léon Bloy ou les débuts de l'AAPPFID en 1890 », *op. cit.*, p. 38.

parut. Dans une lettre du 18 novembre 1890, la dernière qui nous soit connue, Victor Archinet en parlait encore : « Pardonnez-moi (j'aurais dû commencer par cette prière) de n'avoir pas répondu plus tôt à vos généreux envois : 1° *La Plume* contenant l'étude sur *Maldoror*. Ce sont bien là les pensées que j'avais eues moi-même. Peut-être, cependant, aurais-je moins insisté sur la folie de l'auteur¹⁰⁶⁴. » Dans les quelques avis qu'il a égrenés sur l'œuvre à travers ses lettres, Archinet n'avait en effet jamais souscrit à la thèse de la folie, même quand il faisait siens les mots de Bloy sur *Les Chants de Maldoror*. Le reproche allait également être fait par Genonceaux, avec plus de sarcasme. Il est dommage que le bibliothécaire, nouvellement marié, ait répondu de manière aussi expéditive à l'article de son correspondant. Les réponses aux lettres s'étaient espacées, faute de temps, et Archinet ne partagea jamais ses vues sur l'ouvrage.

La publication compliquée du « Cabanon de Prométhée »

Désireux de placer son texte, dont l'actualité se trouvait renouvelée par l'annonce d'une nouvelle édition à paraître, Léon Bloy contacta Rodolphe Darzens, rédacteur en chef de *La Revue d'aujourd'hui*. Symboliste de la première heure, disciple de Baudelaire et membre du *Chat noir*, Darzens, qui publiait dans les principales revues de l'avant-garde depuis ses dix-huit ans, avait fait paraître en 1885 un recueil de vers, *La Nuit*, qui lui valut quelque notoriété. S'il apparaît aujourd'hui comme un auteur mineur, il fut considéré, en son temps, comme l'un des espoirs du nouveau mouvement poétique. Il avait également été l'un des plus proches amis de Villiers de l'Isle-Adam jusqu'à sa mort, mais il n'avait eu avec Bloy que des contacts lointains. *La Revue d'aujourd'hui* avait été lancée au début de l'année sous la direction de Tola Dorian. Mensuelle, elle devint hebdomadaire à partir de juin 1885. Michel Arveiller, qui s'est intéressé à cette rencontre manquée entre Bloy et Darzens, suggère que c'est le statut de nouvelle revue, réunissant de grands noms dans ses pages sans pour autant s'inféoder à quelque école littéraire, qui poussa le polémiste, rejeté de partout, à favoriser cette publication¹⁰⁶⁵. Le 5 avril 1890, Bloy écrivit à Darzens pour lui proposer son article, qui portait déjà le titre définitif du « Cabanon de Prométhée ». À ce moment, Victor Archinet n'avait pas encore lu *Les Chants de Maldoror*, et l'annonce de l'édition Genonceaux n'avait pas encore été faite. Collaborateur à *La Revue d'aujourd'hui*, Georges Darien répondit à Bloy le 5 avril 1890 dans un billet, formulant des réserves sans s'expliquer davantage :

Cher Monsieur,
J'ai remis tantôt votre article. Madame Tola Dorian n'étant pas là, votre copie lui sera remise le plus tôt possible. Je ne vous cache point qu'on a l'air d'avoir peur. Malgré tout, j'ai

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁶⁵ Michel Arveiller, « Une non-rencontre. À propos de Rodolphe Darzens, réflexions sur Léon Bloy, le Symbolisme, la poésie », *Cahiers Léon Bloy*, n° 1, nouvelle série, 1991, p. 684.

insisté le plus possible et j'insisterai encore ; je vous tiendrai au courant – et vous prie de me croire, en attendant, votre bien dévoué,

Georges Darien¹⁰⁶⁶.

Froissé, Bloy répondit à Darien le 10 avril, achevant sa lettre par ces mots au sujet du « Cabanon de Prométhée » : « Si la revue d'aujourd'hui [*sic*] ne veut pas de mon article, reprenez-le. Je tiens à ne pas le perdre. J'en prépare un autre qu'on ne pourra pas refuser s'il est vrai qu'on tienne à ma collaboration¹⁰⁶⁷. » Une semaine plus tard, il prit à nouveau la plume pour s'adresser cette fois à Rodolphe Darzens en personne :

Mon cher Darzens,

J'ai tout lieu de supposer que vous n'appartenez pas au délicieux escadron de mes bons ennemis de la presse, qui m'exècrent et me nuisent, autant qu'il leur est donné de le faire afin d'obtenir, par ce moyen, la vie éternelle.

Pourquoi diable seriez-vous mon ennemi ?

Donc j'espère que vous ferez passer cet article, sans coupures, hein ? D'ailleurs je suis très poli, très aimable. Je me mets tout nu.

C'est un peu long, 400 lignes environ. Mais c'est une curiosité, une chose tout à fait *extraordinaire*.

Je compte donc sur vous, éperdument et je vous donne une solide poignée de main.

Léon Bloy
127 rue Blomet 17 avril 90¹⁰⁶⁸

Finalement Darzens proposa une publication dans le quatrième numéro, prévu pour le 15 avril, mais l'actualité littéraire força la revue à modifier son sommaire au dernier moment pour consacrer un dossier à Darien et surtout à Lucien Descaves, dont le procès de *Sous-offs* animait tout le Paris littéraire. Darzens écrivit alors à Bloy le 21 avril 1890 :

Mon cher Léon Bloy.

Je vous annonce que l'article que vous m'avez remis est *accepté* et qu'en conséquence il va passer prochainement, sans doute dans le numéro suivant : vous n'avez donc pas à commencer celui dont vous a parlé Madame Tola Dorian [...].

Votre main bien amicalement,

Rodolphe Darzens¹⁰⁶⁹

Mais le numéro de mai fut consacré à Gustave Geffroy, critique d'art de la revue. La patience n'était guère le point fort du pamphlétaire. Comme Victor Archinet lui suggérait de prendre contact avec Léon Genonceaux pour tenter de placer son article en guise de préface à la nouvelle édition en cours de préparation, l'écrivain s'exécuta d'autant plus que *La Revue d'aujourd'hui* ne se pressait pas. Darzens avait en fait changé de projet, et il s'expliqua dans une lettre du 5 juillet :

Mon cher confrère,

¹⁰⁶⁶ Billet du 5 avril 1890 reproduit dans Dominique Charnay, « Le Voleur et le Désespéré », *Cahiers Léon Bloy*, n° 1, nouvelle série, 1991, p. 516. Les lettres qui suivent de Georges Darien et Rodolphe Darzens sont aussi reproduites par Jean-Jacques Lefrère dans « Bloy contre Genonceaux ou le combat des deux Léons », *op. cit.*, p. 67 et suivantes.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 517.

¹⁰⁶⁸ Lettre datée du 17 avril 1890, retrouvée dans un exemplaire de l'édition Soirat du *Désespéré*, transmise par Jean Leclercq et reproduite par Jean-Jacques Lefrère dans « Autour de la publication du *Cabanon de Prométhée* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LI-LII, 1999, p. 33-34.

¹⁰⁶⁹ Michel Arveiller, *op. cit.*, p. 685. Ces lettres étaient parues précédemment dans Georges Rouzet, *Dans l'ombre de Léon Bloy*, Liège, L'Horizon nouveau, 1941, mais avec des inexactitudes que corrige Michel Arveiller.

Je vous réponds courrier pour courrier : M^{me} Tola Dorian est à la mer ce qui peut expliquer son silence. Quant à votre manuscrit cela n'a jamais été l'intention de la *Revue d'aujourd'hui* de ne pas vous le rendre si vous en désirez la restitution. S'il n'a pas été publié en voici la raison : l'éditeur (1) des *Chants de Maldoror* a dit qu'il ferait paraître sans doute le volume sans préface. C'est donc à titre d'étude sur ce livre que la *Revue* conservait l'article afin de le publier au moment de l'apparition des *Chants de Maldoror* –

Êtes-vous satisfait mon cher Bloy de ces explications ? Dites-moi quelles sont vos intentions actuelles au sujet du « Cabanon de Prométhée » article de critique et croyez-moi votre bien dévoué

Rodolphe Darzens

(1) Genonceaux, n'est-ce pas¹⁰⁷⁰ ?

Darzens donnait tardivement à Bloy des nouvelles de son texte. Avec diplomatie, il ménageait l'auteur du « Cabanon de Prométhée » afin de disposer, au moment de la sortie de l'édition Genonceaux, d'un article de critique inédit pour sa revue. Loin de se douter de ce qui se jouait en coulisses, Bloy persévéra et réaffirma à Darzens son intention de placer son article en préface. Le rédacteur en chef dut alors se montrer plus explicite :

Paris, 19 juillet 1890

Mon cher Bloy j'ai reçu votre lettre et afin de tenir une promesse faite je serai très heureux de faire passer votre préface

seulement 1° Monsieur Genonceaux a dit en termes formels à Léo Trézenik¹⁰⁷¹ (qui m'autorise à nommer son nom et à me servir de son témoignage) qu'il ne se servirait pas de votre préface parce qu'il craignait que votre *nom* sur la couverture ne nuisît au volume – Voilà qui est net n'est-ce pas et si l'éditeur en question n'a encore pris aucune résolution, moi beaucoup moins habitué aux faux fuyants je me permets de trancher ainsi la question, mon cher Bloy : ou M^r Genonceaux ment en vous disant qu'il ne sait pas du tout si *Maldoror* doit paraître avec ou sans préface de vous ; ou Léo Trézenik a calomnié l'estimable commerçant en question

2° vu le format modifié de la *Revue d'aujourd'hui* votre article de 500 lignes est un peu long ; il y aurait moyen de couper quelques citations, peut-être ?

Venez demain mardi, nous causerons. Bien à vous

Rodolphe Darzens¹⁰⁷²

Genonceaux avait cédé à la Conspiration du silence : Léon Bloy devina l'action de ses ennemis, persévérant dans leur détermination à lui nuire. En réalité, l'éditeur avait d'autres raisons de ne pas publier la préface. S'il est certain que le motif avancé par Trézenik devait peser, en particulier la crainte que l'édition soit boycottée comme les autres livres de Léon Bloy, il avait également de profonds désaccords avec l'interprétation bloyenne de la vie du comte de Lautréamont, réécriture très romantique du mythe du génie succombant à la folie. *Les Chants de Maldoror* occupent une place particulière dans l'œuvre éditoriale de Genonceaux, et le soin qu'il consacra à la publication de son volume prouve que le livre lui était cher, et qu'il n'entendait pas le laisser salir par les propos infondés de Léon Bloy : il fut le premier à démonter méthodiquement la rumeur de la folie.

Tardivement, le 27 août 1890, Genonceaux répondit à Bloy pour l'éconduire définitivement :

¹⁰⁷⁰ Lettre du 5 juillet 1890, reproduite dans Michel Arveiller, *op. cit.*, p. 687.

¹⁰⁷¹ Léo Trézenik, de son vrai nom Léon Epinette, était l'autre directeur de *La Revue d'aujourd'hui*, nommé depuis le mois de juin par Tola Dorian. Darzens et lui ne s'entendaient pas.

¹⁰⁷² Michel Arveiller, *op. cit.*, p. 688.

Cher monsieur,
 Je vous retourne votre étude sur *Maldoror* que je ne prendrai pas, d'abord parce qu'elle contient des inexactitudes, ensuite, parce que je la trouve trop peu respectueuse pour la mémoire du défunt.
 Votre tout dévoué,

L. Genonceaux¹⁰⁷³

La sécheresse de cette réponse sonnait comme une déclaration de guerre, et Genonceaux n'allait pas en rester là : dans sa préface, il se positionne comme le gardien de la mémoire d'Isidore Ducasse et fustige les calomnies de Bloy. La virulence aurait de quoi surprendre, car il est certain que Bloy avait porté sur Lautréamont un jugement qui, à défaut de résister aux faits, n'en était pas moins sincère ; mais il payait certainement le prix de la propre fureur qu'il avait déployée contre les écrivains de son temps, n'hésitant pas à les remettre à leur place avec un langage insultant.

Le deuxième point que soulevait Darzens restait problématique : réduite à seize pages depuis son passage à une périodisation hebdomadaire, *La Revue d'aujourd'hui* ne pouvait pas accueillir l'article entier, et plutôt que de le couper, Bloy décida de le faire paraître dans *La Plume*, à laquelle il collaborait depuis avril. « Le Cabanon de Prométhée » parut enfin dans la livraison du 1^{er} septembre, certainement sortie quelques jours après cette date. *La Revue d'aujourd'hui* périclita en septembre 1890 : la nouvelle formule adoptée ne rencontrait pas le succès escompté. Quant à Darzens et à Genonceaux, ils allaient avoir l'occasion de se quereller l'année suivante au sujet de la publication du *Reliquaire*, recueil de poèmes d'Arthur Rimbaud publié à partir d'inédits que Darzens avait fournis. Dans son article, Bloy allait régler ses comptes avec l'un et l'autre.

« Le Cabanon de Prométhée »

Première véritable étude sur l'œuvre du comte de Lautréamont, « Le Cabanon de Prométhée », publié par Léon Bloy dans *La Plume* le 1^{er} septembre 1890, eut une influence capitale sur la manière dont *Les Chants de Maldoror* allaient être reçus à Paris. En façonnant l'image d'un auteur prométhéen condamné à la folie pour avoir été trop loin, Léon Bloy proposa une image sublime et tragique du poète dont l'œuvre exprimait le drame de la condition humaine d'une façon inouïe. La préface de Léon Genonceaux, qui paraîtra quelques mois plus tard, n'avait pas le même lyrisme, et l'image, plus rationnelle, plus mesurée et plus authentique qu'elle donnait d'Isidore Ducasse, ne marquera pas autant les esprits. Un critique aussi raisonnable et fin que Remy de Gourmont cédera aussi à la tentation de l'explication par la folie. On peut ainsi définir l'article de Léon Bloy comme le texte fondateur du mythe, selon la terminologie d'André Siganos, c'est-à-dire le « premier repérable à avoir mis en place les principaux mythes d'un mythe en restant aussi proche que possible de la simple

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 689. Ce document avait été publié dans l'article de Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 111.

consignation¹⁰⁷⁴ ». Jusqu'alors, les informations sur Isidore Ducasse se résumaient à une supposée folie et se transmettaient le plus souvent oralement. Bloy allait élaborer autour de cette idée un scénario mythique qui servirait aussi à expliquer l'œuvre et à lui conférer une portée métaphysique nouvelle. Suivant le fonctionnement palingénésique du mythe¹⁰⁷⁵, ce récit serait repris par tous les futurs lecteurs de Lautréamont, le plus souvent sans la moindre distance critique, jusqu'à parfois être réduit à une seule image frappante : celle d'Isidore Ducasse, interné dans son cabanon, hurlant, le point levé vers le ciel, ses imprécations les plus désespérées. De fait, en produisant un discours sur ce texte apparu de nulle part, afin d'en expliquer le sens et l'origine, Bloy allait conférer aux *Chants de Maldoror* et à son auteur une aura mythique.

L'article s'ouvre sur une note de l'auteur à l'attention de Rodolphe Darzens. Avec sarcasme, Bloy se venge de Darzens qui avait refusé de faire paraître « Le Cabanon de Prométhée », mais avec un peu de mauvaise foi : il n'y avait pas quatre mois, en effet, qu'il insistait pour récupérer son manuscrit. Bloy écrit ainsi :

En vue d'épargner de trop douloureux scrupules à M. Rodolphe Darzens dont je n'ai pu découvrir l'adresse, je l'informe par la présente note, que j'ai cessé d'avoir besoin du manuscrit de cette étude, qu'il n'a pas cru devoir me restituer depuis quatre mois, malgré les plus pressantes réclamations¹⁰⁷⁶.

Le règlement de comptes se poursuit. Plus loin, au sujet de l'édition à paraître de Léon Genonceaux, Bloy, qui s'attribue le privilège d'avoir fait connaître *Les Chants de Maldoror* en France grâce au *Désespéré*, commente laconiquement : « Il paraît aujourd'hui que cet avertissement n'a pas été inutile et qu'une édition nouvelle, enfin se prépare. L'affaire, je crois, sera bonne. [...] Le scandale sera grand peut-être et, ma foi ! tant mieux¹⁰⁷⁷. » Genonceaux ripostera peu après.

Les premières pages de l'article surprennent, car Bloy retarde l'annonce du livre en multipliant les effets d'attente. Après un titre mystérieux, le lecteur est plongé dans une réflexion romantique sur les ruines. Bloy rappelle que « les imaginations mélancoliques ont toujours adoré les ruines¹⁰⁷⁸ », lieu de repos et de recueillement, où l'âme trouve, dans le silence, quelque réconfort. Vestiges des siècles passés, *memento mori*, elles permettent à l'homme d'entrevoir l'Infini dans un contraste saisissant avec ce que le temps a dévoré. Le thème des ruines est pour le chrétien un moyen de rappeler la vanité des ambitions humaines et la manière dont Dieu nous renvoie toujours à notre propre insignifiance :

¹⁰⁷⁴ André Siganos, « Définition du mythe », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 91.

¹⁰⁷⁵ Cette notion a été introduite par Pierre Albouy dans son étude *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, Paris, 1963 ; puis reprise dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Arman Collin, 1969. Albouy décrit le mythe comme un récit évolutif dont les éléments sont repris, redistribués et déclinés au fil du temps.

¹⁰⁷⁶ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume*, n° 33, 1^{er} septembre 1890 ; recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 323.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 323.

On en voit de ces reliques de la ténébreuse histoire, qui assument, en quelques pieds carrés, la moisissure de plusieurs empires archidéfunts dont nul peuple ne se souvient et qui font éclater l'insuffisance des savantissimes. Il en est d'autres moins émiettées, moins pilonnées par le temps, qui vocifèrent à leur façon, par leurs fentes, par leurs crevasses et du fond de leurs alcôves de serpents, l'invalidité des catastrophes ou des épopées d'hier, dont nos mandarins sont à peine mieux informés¹⁰⁷⁹.

Bloy poursuit sa réflexion en abordant « une autre sorte de ruines, un peu plus curieuses¹⁰⁸⁰ » : la ruine humaine, un être au génie certain qui aurait laissé jusqu'à sa santé mentale dans la réalisation de son œuvre. Le portrait de Lautréamont est ainsi esquissé, mais il n'est pas encore nommé :

Qu'on se figure, par exemple, un être merveilleusement doué, un homme du génie poétique le plus incontestable et le plus puissant, un magique cerveau peuplé de lumières, comme une basilique à la chandeleur ; – qu'on veuille bien se le représenter sous cette image, aux trois quarts détruit par l'ouragan de quelque effroyable douleur ; détruit sans espoir de restauration, décoiffé de ses voûtes, ébranlé dans ses plus profondes assises, vacillant sur les jarrets de ses contreforts, tapissé de son porche à son maître-autel du sang d'un peuple écrasé ; ouvert à tous les affronts des souffles et de la rafale, envahi par les tourbillons et les fantômes de la nuit ; mais éclairé vaguement encore, pour la durée d'un instant, par quelques derniers et désespérés luminaires qui agonisent, ainsi que des âmes, sous le grondement victorieux des orgues de la tempête. Tout à l'heure, ce sera fini à jamais.¹⁰⁸¹

Le portrait de cette ruine humaine n'est pas tout à fait nouveau pour l'époque : il s'inscrit dans la continuité de la représentation romantique du poète malheureux¹⁰⁸². Mais sous la plume de Léon Bloy, cette image s'inscrit dans la perspective chrétienne de la souffrance. Le *topos* de l'artiste sacrifiant sa vie sur l'autel de l'art se dote ici d'une dimension sotériologique plus rare. Avec pitié, Bloy invite le lecteur à considérer le parcours contre-exemplaire de ce damné superbe qui s'est fourvoyé dans sa quête sacrilège. Ainsi, la première étude consacrée à Lautréamont – et davantage à l'auteur qu'à son œuvre – aborde l'œuvre sous un angle philosophique et existentiel plus que littéraire ou poétique. Ayant suffisamment attisé la curiosité, Bloy achève sa présentation sur ces mots explicitant la lecture prométhéenne qu'il allait faire du récit de la vie – reconstituée – de Lautréamont :

L'inouï, l'affolant, le très monstrueux poète *inconnu* dont voici, tout au plus, la trace calcinée, eut cette effroyable aventure de se survivre à lui-même, juste assez de temps pour assister au sac de sa tête et au rongement de ses flancs par un prodigieux vautour, qu'il avait sacrilègement engendré de la substance des cieux, sans la permission du Seigneur¹⁰⁸³.

Les termes employés par Bloy pour maintenir l'intérêt de son public ne sont pas sans rappeler les procédés de la réclame qu'il fustige une page plus tôt : surenchère de termes hyperboliques, insistance sur le terme « inconnu » mis en valeur par l'emploi de l'italique, qui visent à réhabiliter un écrivain méconnu et sous-estimé, auteur d'une œuvre à la fois prodigieuse et monstrueuse. Tout en

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 324.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 324-325.

¹⁰⁸² Sur la constitution du mythe romantique du poète malheureux, nous avons déjà signalé l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol. VII, n° 1, hiver 1982, p. 75-86 ; ainsi que l'ouvrage de Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 413 p.

¹⁰⁸³ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 325.

condamnant le parcours et le livre sacrilège d'Isidore Ducasse, Bloy laisse paraître sa fascination pour l'« effroyable aventure » qu'il s'apprête à conter. L'image du vautour empruntée au mythe de Prométhée qui donne son titre à l'article, apologue de l'*hybris* punie, traduit bien cette ambiguïté du propos : c'est le livre qui est représenté par le rapace, puisque l'auteur l'a lui-même engendré, mais c'est un livre tiré « de la substance des cieux ». Textes interdits mais presque sacrés, *Les Chants de Maldoror* apparaissent donc aussi dans la fable prométhéenne comme le feu volé au ciel et apporté aux hommes, c'est-à-dire comme une parole dangereuse qui leur est livrée – ce que Bloy, dans *Le Désespéré*, avait déjà surnommé « la Bonne Nouvelle de la damnation ».

Bloy rappelle qu'en 1887, il avait été le premier à parler de cette œuvre « avec l'espoir, longtemps déçu, de suggérer à un éditeur quelconque l'idée généreuse d'une réimpression¹⁰⁸⁴ ». Le « silence hostile de la presse entière », qui avait accueilli la parution du livre, ruina cet espoir longtemps. Mais la parution imminente d'une nouvelle édition causera une déflagration :

Cet extraordinaire poème en prose devenu presque rarissime et connu seulement de quelques artistes qui se le passent, avec force recommandations, de main en main, va tomber précisément dans l'axe de la plus active cogitation des âmes profondes en cette fin de siècle.

Le scandale sera grand peut-être et, ma foi ! tant mieux. L'Évangile n'enseigne-t-il pas que le scandale est nécessaire¹⁰⁸⁵ ?

Bloy avait, dès *Le Désespéré*, chargé le livre d'une mission : précéder l'Apocalypse et hâter la marche de la société française vers sa désagrégation. Mais cinq ans plus tard, son avis sur le livre a évolué : ce n'est plus l'Évangile de la damnation, c'est au contraire une œuvre de pédagogie :

Quant au danger de la *contagion*, je ne puis y croire. 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 prophylactiques. « Le désespoir porté assez loin, dit Carlyle, complète le cercle et redevient une sorte d'espérance ardente et féconde. »

Exceptionnellement, je croirais plutôt à la pédagogie salutaire de cette douleur sans mesure, de ce *pianto* de la haine infiniment désolée¹⁰⁸⁶.

Les Chants de Maldoror ne sont plus le parangon de la littérature du désespoir, mais au contraire une œuvre qui, par ses excès de désespérance, ramène le lecteur vers la conviction qu'il existe une issue possible à ce nihilisme. Bloy établissait implicitement un rapprochement entre le recueil et celui de l'Académicien Auguste Barbier, *Il Pianto*, paru en 1833. Dans le poème liminaire, Barbier feignait de déplorer la poésie des pleurs et du mal¹⁰⁸⁷ ; mais aussitôt après, ayant décrit l'univers « comme un hôpital », il se donnait pour mission de « nettoyer les corps infectés de souillures » et de « mettre [s]on doigt sur toutes les blessures¹⁰⁸⁸ ». Ce n'est donc pas un contraste que Bloy souligne en

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ Auguste Barbier, « Il est triste partout de ne voir que le mal... », *Il Pianto*, Paris, Urbain Canel, 1833, p. 6.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

esquissant cette comparaison, mais plutôt un parallèle : tandis que Barbier, en chrétien désolé par l'impiété des temps modernes, décrit le triomphe de la mort et des pleurs, Ducasse, faisant un constat similaire sur l'état du monde, répond par la haine et le mépris. Le recueil *Il Pianto* est cependant fort éloigné de la poésie d'Isidore Ducasse, tant dans son projet que dans sa forme.

Bloy rejoint les déclarations d'intention d'Isidore Ducasse, qui déclarait, dans une lettre à Poulet-Malassis, vouloir opprimer son lecteur pour lui faire désirer le bien comme remède¹⁰⁸⁹. En effet, les propos d'Isidore Ducasse doivent être examinés avec prudence, car il n'est pas exclu que la recherche d'une méthode qu'il expose dans ses lettres soit avant tout liée à la volonté de percer en provoquant le scandale, quitte à faire volte-face en cas d'échec. Bloy, qui croit sincèrement Ducasse fou, n'envisage pas une telle duplicité ni un projet mûri aussi consciemment : l'auteur des *Chants de Maldoror* aurait crié son désespoir avec une sincérité si effrayante qu'elle ne manquera pas de ramener ses lecteurs, pris d'effroi, sur le chemin de la vertu, selon le principe de la catharsis :

Si les pessimistes bien étranges de l'indifférence absolue, qui ne sont tout juste, en fin de compte, que les optimistes du néant, daignaient, un instant, concéder l'hypothèse du bien moral, on pourrait leur dire que ce n'est pas tout à fait un rêve de supposer à l'extrême abomination d'une vraie face tangible de réprouvé, la puissance de précipiter certains hommes à la vertu par l'effet d'une transcendante peur¹⁰⁹⁰.

Seule la foi aura manqué à Ducasse pour qu'il puisse s'extirper du doute abyssal qui le précipitait vers la démence. L'œuvre, placée entre les mains de lecteurs plus raisonnables et moins résistants à la croyance, pourra, par un effet de repoussoir, devenir un Évangile de la vertu. Par rapport à la première lecture que Léon Bloy avait faite du livre en 1885, la réflexion s'est très largement déplacée pour enfermer *Les Chants de Maldoror* dans un questionnement philosophique, moral et surtout religieux, là où il n'était au premier abord qu'un exemple saisissant de la « littérature du désespoir » fleurissant en cette fin de siècle. La récupération catholique est en marche.

Leyla Perrone-Moisés estime que les premiers jugements exprimés sur *Les Chants de Maldoror*, à partir de 1885, relèvent d'une sorte d'« impressionnisme critique¹⁰⁹¹ » : les auteurs émettent sur l'œuvre des réactions très contradictoires en se fondant sur leurs goûts particuliers, sur des impressions de lecture et sur des jugements subjectifs assumés, comme le font à la même époque Jules Lemaître et Anatole France, qui ne prétendent pas exprimer la vérité mais plus simplement leur opinion. Léon Bloy est l'un de ceux qui pratiquent cet impressionnisme de la façon la plus péremptoire, au sujet d'un livre sur lequel rien ou presque n'a encore été écrit. Il assume cette prise de position subjective dans le portrait qu'il imagine de Ducasse :

¹⁰⁸⁹ Lettre à Auguste Poulet-Malassis du 23 octobre 1869. Lautréamont, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰⁹⁰ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 326.

¹⁰⁹¹ Leyla Perrone-Moisés, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Hachette, coll. « Poche critique », 1975, p. 15.

En lisant *Les Chants de Maldoror*, je n'ai pu me défendre à chaque page, d'une singulière impression. L'auteur me faisait penser à un noble homme s'éveillant au milieu de la nuit dans le lit banal d'une immonde prostituée, toute ivresse finie, se sentant à sa merci, complètement nu, glacé de dégoût, agonisant de tristesse et forcé d'attendre le *jour*¹⁰⁹² !

S'appuyant sur l'idée que « l'auteur est mort dans un cabanon et [que] c'est tout ce qu'on sait de lui ¹⁰⁹³ », Bloy n'est guère intéressé par les données biographiques. Il comble le manque d'informations en plaquant sur Ducasse sa propre vie : il fait du poète un chrétien excessif, torturé, et le représente dans le lit d'une prostituée comme lui avec Anne-Marie Roulé. S'il sait que Lautréamont est un pseudonyme, il ne cherche pas à lever l'identité de celui qui se cache derrière le titre nobiliaire. La reconstitution de Bloy se présente sous la forme d'une affabulation qui convoque de temps à autre un passage de l'œuvre pour appuyer la démonstration. La ponctuation en est d'ailleurs souvent changée, ce qui contribue à accentuer l'aspect frénétique de l'œuvre en le rendant plus nerveux, comme pour souligner l'état de détresse psychologique d'Isidore Ducasse. On comprend, au vu du portrait misérabiliste qui est esquissé, que Genonceaux ait trouvé le texte peu respectueux envers la mémoire du défunt. Quelques décennies plus tard, Philippe Soupault se prêtera au même exercice et récoltera autant de réactions de protestation¹⁰⁹⁴. La lecture de Léon Bloy insiste sur le sentiment de dérégulation d'un homme abandonné à son désespoir et qui pousserait le masochisme à « sophistiquer sa douleur par l'ironie *pacifique* du parfait blasphème¹⁰⁹⁵ ». Ces raffinements de cruauté embellissant une pensée nihiliste inscrivent l'ouvrage dans le corpus des productions de cette fin de siècle, créations immorales que Bloy fustige, y voyant des exemples de cette décadence des temps modernes à laquelle il apporte parfois sa contribution par son romantisme noir et morbide, sa violence verbale et sa scatologie. C'est donc un Lautréamont décadent que Bloy forge : névrosé et malade, écoeuré par la société des hommes qu'il a en horreur, Maldoror traîne son mal de vivre qu'il tente de surpasser.

Un des exemples que Bloy retient pour démontrer les aspects décadents de l'œuvre de Lautréamont est la strophe où Maldoror se métamorphose en porc. Cette régression grotesque au stade animal, animal vil qui plus est, illustre la tentative de Lautréamont de souiller l'humanité en lui ôtant toute grandeur. C'est le dégoût que l'auteur cherche à provoquer chez son lecteur. Toute l'œuvre est présentée comme une entreprise d'aviilissement de la Création. Le blasphème est l'arme privilégiée du poète pour atteindre sa cible première, le Créateur, et si Lautréamont n'en a pas l'exclusivité, il surprend néanmoins par la force de ses imprécations et par le chagrin qui les motive. Le recours au porc est fréquent sous la plume de Bloy, qui s'en sert pour désigner les bourgeois, les impies et les littérateurs : c'est peut-être une des raisons pour lesquelles la strophe lui plut.

¹⁰⁹² Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 327.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁹⁴ Philippe Soupault, préface à l'édition des *Poésies* d'Isidore Ducasse, Paris, Au Sans Pareil, 1920, 109 p. Le texte de Soupault a été remanié et réédité avec des variantes près d'une dizaine de fois par l'auteur lui-même.

¹⁰⁹⁵ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 327.

Léon Bloy présente Lautréamont comme un « malheureux », « un pauvre fou de chagrin *qui ne regarde pas le public*¹⁰⁹⁶ ». Une des forces du poète est la sincérité qu'il déploie dans l'expression de son cauchemar : il ne fait pas une œuvre, il ne compose pas une douleur superficielle comme certains épigones du romantisme à la Musset ont pu le faire, il exprime, tel un dément, les ruines d'une âme ravagée par une expérience insoutenable. Spectateur de sa souffrance, c'est Dieu qu'il accuse de l'état dans lequel il s'est mis par l'effet de son suprême orgueil. Bloy relève en effet un trait de l'écriture ducassienne, que Pascal Durand a souligné en évoquant une écriture du corps¹⁰⁹⁷ :

Son auditoire, ce sont ses propres membres lamentables. C'est à son foie malade qu'il s'adresse, à ses poumons, à sa bile extravasée, à ses tristes pieds, à ses moites mains, à son phallus pollué, aux cheveux hérissés de sa tête perdue d'effroi.

Il paraît leur dire, à ces témoins, comme le Prométhée d'Eschyle aux Océanides : « Voyez de quelles iniquités je souffre ! » en pensant au Dieu qu'il accuse¹⁰⁹⁸.

Jean-Pierre Soulier, qui a mené une analyse psychiatrique des écrits d'Isidore Ducasse, relève également ces moments de dissociation, où l'écrivain semble s'extraire de son corps et se contempler agissant comme s'il regardait un étranger. Mais Bloy se défend d'adhérer trop promptement aux théories très contestées de Cesare Lombroso : « Je n'ai jamais lu les aliénistes et la science physiologique ne m'a jamais allaité¹⁰⁹⁹ ». S'en tenant à une analyse littéraire, il convoque Eschyle pour rappeler l'image de Prométhée, dont Lautréamont serait une version moderne et malheureuse, « terrible au-delà de toute expression et d'une beauté panique surprenante¹¹⁰⁰ ».

Léon Bloy prend soin de consolider sa thèse de la folie et corrige ses remarques antérieures dans l'objectif d'appuyer son propos et de le radicaliser encore un peu plus.

Je n'étais pas tout à fait exact en disant qu'il n'y a pas de forme littéraire. Le style des *Chants de Maldoror* est une sorte de poncif configuré à la divagante passion d'un dément. L'originalité serait nulle sans le paroxysme très particulier d'un certain accent qui doit étonner certains démons et que je n'avais encore trouvé dans aucune littérature¹¹⁰¹.

Sur le plan formel, l'œuvre n'est plus simplement « de la lave liquide », « insensé[e], noir[e] et dévorant[e] » ; elle se trouve désormais portée par un fil conducteur et devient le cri de divagation d'un fou. La démesure donne au ton du poète une puissance inédite, et presque contagieuse : « à la lecture, on sent battre ses artères et vibrer son âme jusqu'au tremblement, jusqu'à la dislocation¹¹⁰² ». Bloy est l'un des premiers à décrire par le menu le choc que produit la lecture du « monstre de livre ».

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁹⁷ Pascal Durand, « Le Corps du lecteur », *La Licorne*, juillet 2001, p. 221-234 ; « Position du sujet et politique du corps dans *Les Chants de Maldoror* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXXIX-LXXXII, 2008, p. 3-11.

¹⁰⁹⁸ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 328.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *Ibid.*

Si l'œuvre n'était qu'une longue plainte démente, elle n'aurait guère retenu l'attention de Léon Bloy. Il voit également en elle un chef-d'œuvre poétique et signale « l'inconscience prophétique » de Lautréamont, qui donne à ses propos une dimension supérieure. Ainsi, il possède « la troublante faculté de proférer par-dessus les hommes et le temps, des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée¹¹⁰³ », qualité qui le place dans la lignée des poètes inspirés, non pas par leur génie personnel comme dans la tradition romantique, mais par la voix de l'Esprit saint. Bloy lui prête dans sa folie « une sorte de lucidité à rebours [...] qui lui donne même, parfois, des allures de profond oracle [...] quand il veut exprimer la dominante passion de son cerveau fourvoyé¹¹⁰⁴ ». La déchéance du poète contribue à l'auréoler d'un halo christique. Pour l'écrivain qui a raconté l'histoire d'un proscrit dans *Le Désespéré* et la déchéance d'une femme soumise à la misère dans *La Femme pauvre*, le destin tragique de Lautréamont a tous les signes du martyr chrétien, et plus le poète aura fait l'expérience, dans son âme et dans sa chair, de la folie et de l'anéantissement, plus son expérience sera forte d'un enseignement adressé aux hommes.

Bloy ne cache plus son admiration : Lautréamont est incontestablement « un grand poète inconnu », plus grand même dans la fulgurance de ses paroles que Pascal¹¹⁰⁵, et *Les Chants de Maldoror* sont qualifiés de « livre incohérent et merveilleux qui ressemble au palais d'un roi persan qu'une flétrissante cohue de crocodiles et d'hippopotames aurait saccagé¹¹⁰⁶ ». L'ouvrage est décrit comme du « diamant noir », oxymore qui fait ressortir la rareté et la valeur de cette poésie mystérieuse et nouvelle ; et l'auteur, en référence au poème de Baudelaire, est comparé à une « cloche sublime » mais « fêlée par le tonnerre¹¹⁰⁷ », annonciatrice des vérités célestes que le pauvre hère a entrevu dans ses délires. Le Lautréamont de Bloy est en effet baudelairien : un être rongé par le spleen et dévasté par la conscience tragique d'un idéal inaccessible dans un monde où le Mal est omniprésent. Bloy développe sa thèse paradoxale : le livre, qualifié de « long poème d'ironie diabolique et d'imprécations », est traversé d'éclairs de lucidité, et quand Lautréamont blasphème, c'est qu'il est d'abord un « blasphémateur par amour¹¹⁰⁸ » :

Jusqu'aux invectives immondes ou atroces que le maniaque décoche contre Dieu ou contre les hommes – à cause de Dieu, – gardent la trace profonde, malgré tout, d'une ancienne adoration foudroyée. Je soupçonne cet infortuné de n'avoir été qu'un blasphémateur par amour, exactement, je le suppose, comme il devint un insensé¹¹⁰⁹.

¹¹⁰³ *Ibid.*

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 331.

¹¹⁰⁵ « Pascal est brûlant de gloire pour avoir dit de moindres paroles et j'en ai recueilli plus d'une dans ce livre incohérent et merveilleux », *ibid.*, p. 329.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 329.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 330.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

Bloy relève les passages à connotation religieuse des *Chants de Maldoror* et constate que, tout en blasphémant contre le Créateur, Lautréamont ne s'en prend jamais aux symboles chrétiens : ni la croix ni l'hostie ne sont profanées. Son satanisme est très différent de celui de Huysmans¹¹¹⁰ ; de même qu'il diffère nettement de celui de Baudelaire. Le Dieu de Ducasse semble issu de l'Ancien Testament : il est tout-puissant, mais n'exprime jamais son amour pour l'homme. Le Mal, dans *Les Chants de Maldoror*, est plus violent, plus primitif et plus barbare qu'il peut l'être dans *Les Fleurs du Mal*, où Baudelaire donne une représentation raffinée du péché et des tourments de l'âme. Satan n'est d'ailleurs presque pas évoqué et il n'intervient jamais dans le conflit qui oppose Maldoror au Créateur : il n'est ni un modèle, ni un allié, ni un rival. Maldoror ne se place pas sous son patronage, ne lui rend aucun culte et ne s'y intéresse même pas. Quand il agit avec cruauté, ses actes se situent par-delà le bien et le mal : tantôt il est immoral, tantôt il est plus simplement amoral. Sous la plume de Ducasse, on ne trouve pas de « Litanies de Satan » et le terme de satanisme, souvent employé pour qualifier l'œuvre, n'est pas tout à fait adéquat. Le Christ est absent de toute son œuvre, qui a l'air d'ignorer le Nouveau Testament et le principe de la rédemption.

La conception religieuse de Ducasse, telle qu'elle transparaît dans *Les Chants de Maldoror*, est proche du gnosticisme : il n'y a qu'un Dieu-créateur et ce dieu est mauvais ; et l'homme, errant sans but sur cette Terre, ne peut obtenir son Salut que de lui-même. Ainsi, le principe de transgression et de profanation des symboles, que l'on retrouve par exemple dans la scène de messe noire de *Là-bas*, n'existe pas chez Ducasse, dont les blasphèmes sont plutôt un prétexte à une affirmation de soi nietzschéenne avant l'heure¹¹¹¹. Pour Bloy, le désespoir a frappé ce croyant sans pour autant altérer sa foi, et il vit son rapport au divin comme un déchirement où la haine et l'amour s'entrechoquent avec confusion. Bloy avait déjà employé l'expression de « blasphémateur par amour » pour se décrire lui-même¹¹¹². La révolte de Maldoror n'est donc pas le cri d'un homme qui a perdu la foi, mais celui de quelqu'un qui ne peut se résoudre à adorer le Créateur d'une création imparfaite et qui, par solidarité avec les hommes et le drame de leur condition, refuse de céder à l'élan d'amour qui le porte vers Dieu. « Sans aucun doute, cette âme cloîtrée dans l'exécration d'une formule abstraite, portait la peine infernale d'un immense amour que nul symbole de lumière n'avait éclairé¹¹¹³. »

¹¹¹⁰ *Là-bas* venait de paraître et on peut penser, comme le suggère Maurice Saillet, qu'en définissant la limite du blasphème tolérable comme l'atteinte portée aux symboles, Léon Bloy exprimait une nouvelle fois son désaccord avec le satanisme de Huysmans, qu'il avait vivement condamné au moment de sa lecture du roman. Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 48-49.

¹¹¹¹ À ce sujet, voir l'article de Jean-Pierre Soulier, « Nietzsche et Lautréamont », dans *Cahiers Lautréamont*, livraisons VII-VIII, 2^e semestre 1988, p. 65-68.

¹¹¹² Lettre à Verhaeren du 18 février 1887 recueillie par Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, *op. cit.*, p. 15-16 ; reprise par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 232.

¹¹¹³ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 331.

En définitive, Lautréamont est un croyant qui, ignorant tout du rachat des péchés par le Christ, s'est vu plonger, par l'effet d'une « catastrophe inconnue¹¹¹⁴ », dans un abîme de désespoir sans aucun espoir de salut. Fasciné par ce cas en décalage complet avec son temps, Léon Bloy y voit une âme égarée par « le besoin perpétuel de pervertir le sens du beau¹¹¹⁵ », mais non moins sublime. Pour souligner la nature supérieure des préoccupations du poète, Bloy met en avant son goût de la science et des mathématiques, et va jusqu'à supposer qu'il était mathématicien. Sensible à l'abstraction de la logique pure et à l'essence des choses, Lautréamont aurait souffert du divorce entre ses idéaux de pureté et le chaos d'un monde imparfait. Héritage de cette formation scientifique, il apporte à ses idées fixes « la logique bizarre des aliénés¹¹¹⁶ ». Pour illustrer ses propos, Bloy relève la série des comparaisons en « beau comme » des Chants V et VI, procédé répété suivant une structure fixe par le procédé d'une triple épanorthose : ces comparaisons sont précisées par trois correctifs destinés à nuancer, corriger et rectifier l'analogie, mais qui la rendent en fait illisible. Lautréamont possède une impeccable maîtrise des procédés rhétoriques tout en déroutant son lecteur par un propos incohérent. Bloy est le premier à s'intéresser à ce trait stylistique caractéristique de l'image ducassienne.

Dans la conclusion de son article, Léon Bloy oppose « la littérature vécue », celle des naturalistes qui offrent des tranches de vie ou celle des romans psychologiques et sentimentaux de Paul Bourget, à une véritable littérature vécue, qui dépasserait les aspirations médiocres de ces écrivains pour saisir le drame de la vie, son essence dans ce qu'elle a de plus brut. Le contresens de l'interprétation de Léon Bloy, son *misreading*, repose dans cette lecture biographique de l'œuvre, qui veut voir en *Les Chants de Maldoror* une confession à la première personne sans le filtre de l'œuvre littéraire qui transforme le vécu et le sublime. Opposant Lautréamont aux romanciers contemporains occupés à « flairer leurs petites affaires de cœur¹¹¹⁷ », Bloy plaide pour une littérature autrement plus grande, entre le cri du cœur des romantiques et le parcours spirituel d'un chrétien :

Mais si l'on y tient absolument, quel livre, je le demande, quel roman moderne, quelle autobiographie mâtinée de fiction, pourrait être plus *vécue* que les lamentations et les hurlements de ce supplicié dont l'âme est aveugle, dont la mémoire est éteinte, qui ne sait plus s'il y a quelqu'un pour l'entendre, qui ne gémit sur lui-même que pour lui-même et qui ne s'interrompt de vociférer son désespoir que pour sibiler sa douleur ?

L'intensité de cette flamme qui va mourir est positivement effrayante et les contorsions littéraires des historiographes de nos plates mœurs, semblent peu de chose, en vérité, à côté du tragique portentueux de ce désorbité de l'Amour de la Lumière¹¹¹⁸.

Léon Bloy emploie l'adjectif « désorbité » comme l'avait fait Verhaeren pour parler de Maldoror et de Marchenoir. Il est aisé de voir dans ce jugement sur *Les Chants de Maldoror* toute la conception

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 332.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 333.

¹¹¹⁸ *Ibid.*

bloienne de la littérature : *Le Désespéré* n'était rien d'autre qu'une « autobiographie mâtinée de fiction » et pourtant profondément vécue, témoignage du désespoir et de la douleur de son auteur, donnant à voir, par-delà le récit factuel d'une vie, les tourments de l'âme d'un chrétien. À travers la lecture des *Chants de Maldoror* et le portrait qu'il fait de ce fou sublime, c'est de lui-même que Léon Bloy parle, aussi son jugement ne peut-il être qu'un mouvement de compassion et de charité :

Car, c'est un vrai fou, hélas ! un vrai fou qui sent sa folie, qui s'arrête subitement de nous raconter sa soif d'un monde infini, pour exhaler ce cri déchirant [...]. C'est un fou comme il ne s'en était jamais vu, qui aurait pu devenir l'un des plus grands poètes du monde, qui s'en doutait assurément et qui s'est éteint dans le plus affreux des sépulcres, avant d'avoir eu le temps qui fut accordé au Tasse, bien moins inspiré que lui, d'enfanter son œuvre. [...] Cher grand homme avorté ! Pauvre rastaquouère sublime¹¹¹⁹ !

Il est intéressant de voir comment Léon Bloy présente Lautréamont comme une âme damnée. Prisonnier de ses blasphèmes, ne pouvant être sauvé qu'à condition de se convertir, ce qu'il refuse de faire, il se condamne donc à une vie de souffrance dans laquelle son âme ne pourra trouver la paix. Malgré toute la sympathie qu'il témoigne à un réprouvé en qui il se reconnaît, c'est un regard parfois condescendant que Bloy porte sur le poète, présenté comme un misérable qu'il faut prendre en pitié. Pour Maurice Saillet, le ton de cet article est d'une odieuse familiarité que n'excusent pas les similitudes entre Bloy et Lautréamont¹¹²⁰. Le pamphlétaire a en effet inventé de toutes pièces la légende du cabanon à partir des rares informations qu'on lui avait transmises :

Entre la profession de foi de Marchenoir et ce « Cabanon de Prométhée », il y a le processus ordinaire de l'évolution de Léon Bloy à l'égard de tout ce qui lui est proche. Qu'il s'agisse des hommes ou des idées, le « mendiant ingrat » exploite sans mesure, avec une glotonnerie toujours plus grande, et jusqu'à l'avilissement de l'objet dont il se repaît¹¹²¹.

On ne saurait en revanche rejoindre le critique lorsqu'il affirme que Léon Bloy a voulu s'accaparer le texte et se mettre en avant comme inventeur de Maldoror pour retirer ce privilège à Genonceaux : s'il l'a en effet actualisé, son article était déjà prêt depuis plusieurs mois lorsqu'il parvint enfin à le faire imprimer dans *La Plume*. La sympathie de Bloy pour Lautréamont ne semble pas feinte ni même intéressée, et s'il avait senti en effet que l'œuvre était appelée à retentir, c'est un mérite qu'il faut lui attribuer, à défaut de cautionner la fable qu'il a brodée autour de la vie de l'auteur. Genonceaux à son tour dénoncera la tendance de Bloy à traîner dans la boue tout ce qu'il touche, mais cette attitude est à replacer dans une perspective chrétienne où l'avilissement est le chemin vers la sainteté. Plus Léon Bloy salit la mémoire de Lautréamont, plus celui-ci en sort paradoxalement grandi.

Comme l'a résumé Michel Philip, Léon Bloy fait des *Chants de Maldoror* un drame métaphysique qui rejoue la chute de Lucifer¹¹²². Lautréamont est un instrument et une victime de la

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 333-334.

¹¹²⁰ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 46.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 29.

Providence, un avertissement adressé aux âmes modernes menacées par cette Apocalypse dont Bloy passe son temps à prédire l'imminence. Maurice Saillet reproche également à Léon Bloy le catholicisme providentiel dont il se sert pour expliquer l'œuvre. Mais il reconnaît néanmoins le caractère capital de cet article, où l'on voit naître la légende de la folie d'Isidore Ducasse : « Sans doute au hasard de quelques paroles imprudemment jetées dans la conversation, Max Waller la transmet en même temps que le volume à Léon Bloy – qui ne pouvait manquer de l'accréditer, tant elle flattait son goût de l'outrance lyrique¹¹²³. » Mais comme le fait remarquer Patrick Besnier, Léon Bloy déplace très fortement le centre d'intérêt du livre : là où Auguste Poulet-Malassis n'avait vu qu'une curiosité de bibliophile, il est sensible à un déchirement métaphysique et il fait de Ducasse une métaphore de la destinée humaine¹¹²⁴. Nul doute que la parution du « Cabanon de Prométhée », dans une revue alors à l'avant-garde littéraire, conditionna la réception des *Chants de Maldoror* avant même que le public ne puisse en découvrir le texte par l'édition Genonceaux. L'article allait en effet avoir plusieurs conséquences désastreuses.

Leyla Perrone-Moisés note que *Les Chants de Maldoror* ne correspondaient ni aux canons moraux ni aux canons esthétiques de Léon Bloy. Mais il put y trouver des échos de sa propre écriture – la violence, la grandiloquence, le ton prophétique, la quête de transcendance. Fasciné et horrifié à la fois, il subit, à la lecture de l'œuvre, un choc esthétique dont il chercha à rendre compte¹¹²⁵. Mais elle conclut ensuite que Bloy condamna définitivement l'œuvre au nom de la raison, de la religion et de la bonne forme littéraire : « Bien installé dans le rationalisme et la foi [...], doublement atteint par l'irrationalisme et par l'irrévérence religieuse de Lautréamont, [Bloy] a senti que cette œuvre représentait un danger, et il l'a exorcisée en la déclarant folle¹¹²⁶. » Il n'est pas certain que l'accusation de folie ait eu pour but d'amoindrir le prestige de Lautréamont ou la pertinence de l'œuvre. S'il est vrai que Bloy voyait en Lautréamont un « génie avorté », lui refusant donc ce titre, c'est parce que le poète, inspiré par la parole divine qui le traversait, n'était pas conscient de son rôle et n'avait pas su transmettre le message saint. Bloy considérait que l'écrivain, dans sa folie, avait gâché ses dons et failli, engendrant une œuvre plus monstrueuse que réussie. Dans un article qui contient beaucoup d'erreurs et d'approximations¹¹²⁷, Marcelin Pleynet proposait une autre explication : Bloy a échoué à comprendre une œuvre qui le fascinait parce qu'il en a fait une lecture théologique et non philosophique. Percevant la logique de subversion qu'Isidore Ducasse déploie, il aurait néanmoins

¹¹²³ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 37.

¹¹²⁴ Patrick Besnier, « La Réception de l'œuvre », *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Livre de Poche classique », 1992, p. 370.

¹¹²⁵ Leyla Perrone-Moisés, *op. cit.*, p. 15-16.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹¹²⁷ Pourtant l'auteur d'un *Lautréamont par lui-même*, ouvrage dans lequel il évacue la question biographique dès les premières pages, Marcelin Pleynet écrit « Alfred Circon » pour Sircos et estime, selon un calcul erroné, que Léon Bloy aurait découvert le livre dès 1884, avant de se contredire plus loin en situant la rencontre avec Max Waller en 1885. Marcelin Pleynet, « Celui qui y croyait et l'autre : Bloy et Lautréamont », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 362-367.

été incapable de suivre jusqu'au bout un système qui renversait toutes les valeurs en lesquelles il croyait. C'est la raison pour laquelle, s'arrêtant en chemin, il conclut à la folie.

Ce n'était pas l'intention de Léon Bloy que d'atténuer la portée d'une œuvre sur laquelle il cherchait justement à attirer l'attention. C'est pourtant ce qui se produisit : son article fut lu jusqu'en Belgique et en Uruguay, et l'on vit plusieurs critiques¹¹²⁸ reprendre ses commentaires sur la folie de Ducasse, réduisant parfois le poète à une image d'Épinal, celle d'un fou tragique dans son cabanon. Ainsi fonctionnent les mythes : ils procèdent à la fois d'un appauvrissement de la vie, réduite à quelques anecdotes fondatrices qui révèlent le génie singulier, et d'une sanctification du héros, transfiguré par la légende. Pour une partie des lecteurs de la fin du dix-neuvième siècle, *Les Chants de Maldoror* ne seraient guère plus qu'une simple curiosité littéraire, un ouvrage étonnant, piquant mais peu sérieux, une sorte de divagation sans grande qualité. La thèse de la folie allait perdurer.

En 1927, dans les *Cahiers Léon Bloy*, Gaétan Presque consacra une étude aux liens entre Bloy et Lautréamont. Sans tenir compte des démentis apportés depuis, il fit à nouveau de Lautréamont un « malheureux [...] acculé par la chiennerie d'une époque sans Foi à un si lugubre et si désordonné désespoir¹¹²⁹ ». Et de revenir sur le jugement de Bloy, qualifié de très clairvoyant : « Nul n'a senti plus douloureusement l'effroyable aventure morale de Lautréamont galvaudant, tout au long de son œuvre vaine, démesurée, incohérente et stupidement blasphématoire, les dons incontestables du génie lyrique et un sens inné de l'art¹¹³⁰. » Critique réactionnaire, Gaétan Presque écrivait cet article à la suite d'une série d'études de Léon Daudet destinée à fustiger les faux chefs-d'œuvre, parmi lesquels *Les Chants de Maldoror* étaient rangés¹¹³¹. L'attitude inverse fut celle des surréalistes, qui allaient justement réhabiliter l'œuvre au nom de son pouvoir subversif, parce que Lautréamont était peut-être un fou, mais assurément un danger pour les valeurs établies.

Rencontre avec Henry de Groux

Les années 1890 s'annonçaient sous de meilleurs auspices. Marié, devenu père, Bloy s'adoucissait quelque peu. Il continuait ses chroniques dans *La Plume*. Des temps plus heureux

¹¹²⁸ Hubert Krains, « Chronique littéraire », *La Société nouvelle*, t. I, 31 janvier 1891, p. 120-123 ; Rubén Darío, « El Conde de Lautréamont », *Los Raros*, Buenos Aires, Nosotros, 1896 ; réédition Barcelone, Mareci, 1905, 1952, p. 159-163 ; Remy de Gourmont, « La Littérature Maldoror », *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106 ; article repris dans *Le Livre des Masques* et précédé d'un portrait imaginaire de Lautréamont par Félix Vallotton, Paris, Mercure de France, 1896, p. 137-149.

¹¹²⁹ Gaetan Presque, « A propos des *Chants de Maldoror*. Un jugement de Léon Bloy confirmé par la postérité », *Cahiers Léon Bloy* n° 2, novembre-décembre 1927, p. 51.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹³¹ Léon Daudet, « Les faux chefs-d'œuvre », *L'Action française*, 8 septembre 1926, recueilli dans *Écrivains et artistes*, t. II, p. 223-224.

semblaient se profiler, malgré une situation financière encore précaire. La rupture définitive entre Bloy et Huysmans eut lieu en 1891. Le « mendiant ingrat » avait désapprouvé l'évolution prise par le roman *Là-bas*. Les premiers chapitres lui avaient paru prometteurs, mais il avait rapidement déchanté en voyant le satanisme étudié s'entremêler avec des théories sur le christianisme qui n'étaient qu'un écho déformé des discussions qu'ils avaient eues. Les relations entre les deux hommes étaient déjà refroidies lorsque Jules Huret interrogea Huysmans pour son enquête sur les auteurs qui comptaient alors. L'auteur d'*À rebours* cita Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly et Paul Bourget, mais passa sous silence le nom de son ancien ami, rejoignant ainsi le camp des conspirateurs du silence. Vers la même période, une querelle éclata entre Rodolphe Salis et Joséphin Péladan après que le directeur du *Chat noir* eut insulté le Sâr dans ses pages. Dans la réponse qu'il fit¹¹³², Péladan s'en prit à Bloy, expliquant comment celui-ci l'avait empêché d'aller se recueillir sur le corps de Barbey d'Aurevilly. Bloy lui répondit par une lettre publiée dans *La Plume* le 15 mai 1891, et un échange par lettres ouvertes conduisit les deux écrivains à régler leurs comptes publiquement. Péladan porta plainte et le procès eut lieu en octobre. Le tribunal correctionnel donna raison à Bloy, qui rendit compte de l'affaire dans *La Plume* du 15 novembre.

En septembre 1891, si l'on en croit les estimations de Rodolphe Rapetti et de Joseph Bollery¹¹³³, Bloy fit une rencontre placée sous le signe de Maldoror qui allait profondément marquer sa vie. Un jeune homme se présenta dans les locaux de *La Plume*, cherchant à mettre la main sur l'article « Le Cabanon de Prométhée ». Bloy était présent ce jour-là et il lui remit lui-même un numéro de la revue. Ce visiteur était le peintre belge Henry de Groux, fils du peintre Charles de Groux. Il avait fait partie du groupe des XX que *La Jeune Belgique* et toute l'avant-garde avaient défendus. Rodolphe Rapetti souligne les rapports cordiaux qu'il avait entretenus avec Max Waller :

On ignore à quelle date de Groux et Waller firent connaissance, mais un portrait de l'écrivain, caractéristique de la toute première manière de cet artiste étonnamment précoce, et pouvant être daté de 1885-1889, témoigne de leur proximité. De Groux était par ailleurs lié dès 1885 à Jules Destrée qui collaborait également à *La Jeune Belgique* et qui fera parvenir à Huysmans un exemplaire des *Chants*. Il eut connaissance de ce texte au plus tard à la fin de l'année 1889¹¹³⁴.

Henry de Groux s'était fait connaître en réalisant, en 1886, à vingt ans son premier chef-d'œuvre, une toile de grande dimension intitulée *Le Christ aux outrages*, au centre de laquelle était

¹¹³² Joséphin Péladan, « De Mage à Cabaretier », *La France*, 30 avril 1891 ; cité par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. II, p. 416.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 457-458. Rodolphe Rapetti, se fondant sur le journal du peintre, reprend cette estimation dans « Léon Bloy et Henry de Groux », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 376, tout en précisant qu'une lettre de Bloy à de Groux, datée du 4 avril 1890, est connue. De Groux était arrivé à Paris en mai 1891. Le *Journal* de de Groux, édité par Rodolphe Rapetti, donne la date d'octobre 1891 comme début de correspondance. Cette année est donc plus vraisemblable même si elle n'exclut pas un premier contact plus d'un an auparavant.

¹¹³⁴ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de Maldoror : Léon Bloy et Henry de Groux », *Isidore Ducasse à Paris*, actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, *Cahiers Lautréamont*, livraison XXXIX-XXXX, 2^e semestre 1996, p. 271. Nous nous appuyons en partie, dans les pages qui suivent, sur les travaux que Rodolphe Rapetti a consacrés à faire connaître la correspondance et les journaux du peintre.

représenté le Christ, outragé et encerclé par ses ennemis. La composition du tableau, la crudité des couleurs et la laideur des visages laissaient transparaître le génie torturé d'un peintre au romantisme exacerbé, idéaliste et en quête de spiritualité. Ce n'était pas là le seul point commun avec Léon Bloy : tous deux avaient en haine leur époque, qu'ils considéraient comme médiocre, et menaient une vie de bohème en luttant au quotidien contre la pauvreté. De Groux était un grand lecteur et un peintre qui choisissait ses sujets dans la littérature. Il rejetait le naturalisme, l'impressionnisme et les expérimentations des modernes, ce qui lui avait valu de se faire beaucoup d'ennemis parmi ses compatriotes. Il prenait fermement le parti de la couleur, se présentant comme un disciple de Rembrandt. Isolé à Bruxelles, Henry de Groux était venu se réfugier à Paris en mai 1891. Sa santé était fragile et il vivait, comme Léon Bloy, dans la plus extrême misère.

Henry de Groux connaissait probablement l'existence des *Chants de Maldoror* depuis 1885 ; il avait voulu lire l'étude qu'en avait faite Léon Bloy. Rodolphe Rapetti signale l'existence de deux dessins de Marie Danse, dans un carnet conservé au musée Jules Destrée de Marcinelle, représentant « Henry de Groux attentif » et « Henry de Groux après l'audition de Maldoror 27 octobre 1889¹¹³⁵ ». Ces documents révèlent que Lautréamont n'était pas oublié par les Jeunes Belgique, et que la découverte des *Chants de Maldoror* n'avait pas été un feu de paille : quatre ans plus tard et avant que Genonceaux ne la réédite, on donnait toujours en Belgique des lectures de l'œuvre de Lautréamont. Rodolphe Rapetti suppose que cette lecture avait eu lieu dans le cercle d'artistes et d'écrivains réunis autour de Jules Destrée, parmi lesquels figuraient Marie Danse et le jeune Henry de Groux. Destrée et de Groux se connaissaient depuis le début de l'année 1885 et il est possible que le peintre ait pu lire *Maldoror* dans les semaines qui suivirent sa découverte. Quoi qu'il en soit, il s'était montré très attentif à ce texte encore très peu connu et, quelques mois après son installation à Paris, il alla trouver Léon Bloy, l'un des rares qui avaient écrit sur l'œuvre.

Une amitié naquit aussitôt de la conversation entre les deux hommes¹¹³⁶. Comme souvent avec Léon Bloy, cette relation allait atteindre un apogée sublime et un engagement rare, avant de se détériorer progressivement. Bloy était persuadé de voir en son ami la réincarnation d'Ernest Hello, et il voulut voir en lui un envoyé de Dieu chargé de l'assister dans sa mission. Henry de Groux allait tout autant s'attacher à Léon Bloy. Le 21 octobre, il s'installa dans le ménage, Bloy et sa femme ayant décidé de veiller sur lui à cause de sa santé. L'évolution de cette amitié peut être suivie par le journal d'Henry de Groux¹¹³⁷ et par celui, expurgé, que Léon Bloy a fait paraître sous le titre *Le Mendiant*

¹¹³⁵ *Ibid.* Ces dessins ont été publiés par Laurent Busine, « Jules Destrée et Henry de Groux : analyse d'une correspondance », catalogue de l'exposition *Autour de Jules Destrée*, Charleroi, 1986, p. 76.

¹¹³⁶ *Maldoror* n'est guère présent dans leur correspondance éditée par Maurice Vaussard. Léon Bloy et Henry de Groux, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1947, 352 p.

¹¹³⁷ Henry de Groux, *Journal*, publié sous la direction de Rodolphe Rapetti et Pierre Wat, Paris, Kimé, Institut national d'histoire de l'art, 2007, 326 p.

*ingrat*¹¹³⁸. Âgé de vingt ans de plus que lui, l'auteur du *Désespéré* faisait figure de mentor pour le peintre, qui l'admirait tout en étant conscient des « divergences incommensurables¹¹³⁹ » entre leurs personnalités. Plus tiède dans sa foi, Henry de Groux reprochait à son ami de se fourvoyer dans sa mission et de perdre parfois son objectif, propager l'amour de Dieu. De Groux était également conscient des contradictions du pamphlétaire, qui se plaignait sans cesse d'un malheur dont il était responsable par son comportement irascible et violent. Enfin, il subissait sans cesse des remontrances au sujet de son impiété. Une première rupture, douloureuse, aurait lieu en 1900.

Le journal d'Henry de Groux, conservé à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art¹¹⁴⁰, s'étend sur dix-huit carnets de formats différents. Rodolphe Rapetti en a publié des morceaux choisis¹¹⁴¹ mais qui laissent de côté certaines allusions à Maldoror. Ces documents nous permettent, avec le journal de Léon Bloy et la correspondance entre les deux hommes¹¹⁴² commencée le 9 octobre 1891, de suivre l'évolution d'une amitié placée sous le signe de Lautréamont. Ce n'est qu'un an plus tard, à la date du 24 octobre 1892, que le peintre revint sur les conditions de leur rencontre :

De Charles-Henry Hirsch : « Le comte de Lautréamont est mort en 1870 : son âme couleur de soufre hante les toiles de Henry de Groux et palpète dans les marbres d'Auguste Rodin¹¹⁴³. »

Il a raison : Rodin et moi avons seuls compris la Volupté comme un itinéraire d'abîme comme en font foi les gestes dolents, pathétiques, désespérés, de presque tous les naufragés tragiques, qui étalent leurs corps prestigieux sur les grèves propices ou les pathétiques falaises où ils s'abandonnent...

Maldoror ! Quelle trouvaille, en effet, que ce nom seul ! Quelle magnifique invention littéraire ! La force d'accent de cet épouvantable livre est vraiment telle que j'évitais volontiers de le relire, si cette appréhension même n'augmentait encore mystérieusement mon désir.

Il y a des êtres que j'aime auxquels je ne signalerai jamais son existence.

Et j'ai rencontré, jadis, à Bruxelles, l'homme qui a écrit ce livre et j'ai serré cette main qui tenait cette plume *arrachée à l'aile d'un pigargue* [*sic* pour *pygargue*] *roux* – d'un véritable démon en tous les cas. Et c'était bien lui encore, Ô merveilleuse logique ! – qui devait être l'occasion de mon rapprochement avec Bloy.

N'est-ce pas en effet aux bureaux de *La Plume* (cette plume arrachée au croupion d'une oie !) – à moins que ce ne soit encore sous le terrible duvet de la première ! – qu'allant un jour demander à Léon Deschamps le numéro contenant le « Cabanon de Prométhée », page très belle écrite par Bloy sur Lautréamont-Ducasse et son livre, je tombai sur Bloy lui-même,

¹¹³⁸ C'est le titre du premier tome, paru en 1898. Il fut suivi de *Mon journal* en 1904, de *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne* en 1905, de *L'Invendable* en 1909, du *Vieux de la montagne* en 1911, du *Pèlerin de l'absolu* en 1914, d'*Au seuil de l'Apocalypse* en 1916 et de *La Porte des humbles* en 1920. La publication du *Journal inédit* a débuté en 1996 par Marianne Malicet, Marie Tichy, Pierre Glaudes, Michel Malicet et Joseph Royer et est encore en cours. Léon Bloy, *Journal inédit*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996 [t. I], 2000 [t. II], 2007 [t. III] et 2013 [t. IV].

¹¹³⁹ L'expression, extraite d'une lettre d'Henry de Groux qui n'est pas donnée, est rapportée par Émile Baumann dans *La Vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, Grasset, 1936, p. 78. Baumann était le gendre du peintre et il fut son premier biographe.

¹¹⁴⁰ Les manuscrits portent les cotes Ms 711 à 728. Nous reproduisons en annexe II les fragments évoquant *Maldoror*.

¹¹⁴¹ Henry de Groux, *Journal*, *op. cit.* L'annexe à l'article de Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *Isidore Ducasse à Paris*, *op. cit.*, contient en outre des citations du journal se rapportant à *Maldoror*. Le relevé n'est malheureusement pas tout à fait exhaustif et il faut le compléter avec le volume du journal.

¹¹⁴² Léon Bloy et Henry de Groux, *Correspondance*, *op. cit.*

¹¹⁴³ Cette citation est extraite de la notice rédigée pour les *Portraits du prochain siècle*, Paris, Edmond Girard, t. I, 1894, p. vij. L'exposition avait eu lieu entre juillet et septembre 1893. Il faut donc en déduire que Henry de Groux s'était procuré, un an plus tôt, peut-être par un contact direct avec Charles-Henry Hirsch, la notice sur Lautréamont. Henry de Groux avait été approché pour illustrer les *Portraits du prochain siècle*.

– ou plutôt lui tomba sur moi, car j'étais arrivé le premier et nous fûmes immédiatement présentés l'un à l'autre... Et ce fut Bloy lui-même qui me donna l'article sur Maldoror.

En somme je sens tellement en moi le même abîme que j'ai peur que mes yeux en franchissent le bord¹¹⁴⁴.

Riche en informations capitales sur la manière dont Henry de Groux appréhendait Lautréamont et son œuvre, ce passage marque une avancée dans la connaissance de l'auteur. Tandis que Bloy, sans intérêt pour son existence biographique, n'emploie jamais le nom de Ducasse, de Groux a parfaitement compris que Lautréamont n'est qu'un pseudonyme, et cette connaissance plus exacte de l'écrivain l'amène à prendre ses distances avec la thèse de la folie. Il croit d'ailleurs avoir rencontré Isidore Ducasse à Bruxelles, lorsqu'il était plus jeune. Dans le *Mercure de France* du 15 juillet 1927, R. de Bury, c'est-à-dire Jean de Gourmont, écrivit au sujet de cet épisode :

Je me souviens qu'il y a quelques années, je m'entretenais de l'auteur de *Maldoror* avec le peintre Henry de Groux, qui l'avait connu, me dit-il, et se souvenait de son visage, de sa silhouette, de ses gestes, bien que, si ses souvenirs ne l'abusent pas, le peintre du *Christ aux outrages* dût être très jeune à cette époque. Henry de Groux possède ce don miraculeux de pouvoir se souvenir, peindre et ressusciter les visages absents ou disparus. Il venait, au moment de notre entretien, de faire de mémoire un grand portrait très ressemblant et évocateur de Remy de Gourmont, mort depuis quelques années. Je demandais donc à H. de Groux de fixer pour la postérité (et pour nous d'abord) cette image de Lautréamont qui ne vivait plus peut-être qu'en lui. Le peintre me répondit « qu'il y penserait ». Je voudrais aujourd'hui lui rappeler sa promesse, mais H. de Groux a fui je ne sais où, pour quelle retraite momentanée d'où il resurgira on ne sait quand. Alors, je lui arracherai cette image du cerveau¹¹⁴⁵.

Le peintre, qui allait mourir trois ans plus tard, ne revint jamais sur ce projet. On n'en sait guère plus sur cette hypothétique rencontre entre de Groux et Ducasse, mais il est plus vraisemblable qu'il ait en fait rencontré son homonyme, l'orateur Félix Ducasse, exilé à Bruxelles. Comme le fait remarquer Rodolphe Rapetti¹¹⁴⁶, la citation que fait Henry de Groux au sujet de « la plume arrachée à l'aile d'un pygargue roux¹¹⁴⁷ » est approximative et contient une faute d'orthographe : sans doute cite-t-il *Les Chants de Maldoror* de mémoire et sans le souci de l'exactitude, comme c'est l'usage à l'époque.

Ce passage du journal du peintre révèle encore qu'en 1892, après plusieurs années de fréquentation du texte, Henry de Groux est toujours fasciné par l'œuvre. Tout en lui reconnaissant un caractère « épouvantable » et en jugeant que le livre ne doit pas être lu par tout le monde – sans doute une idée qui s'est imposée après une discussion avec Léon Bloy, qui affirme la même chose, et aussi par l'avertissement liminaire de Lautréamont –, de Groux s'émerveille de la puissance de l'ouvrage. D'où la formulation de ce paradoxe : « J'éviterais volontiers de le relire, si cette appréhension même n'augmentait encore mystérieusement mon désir. » L'artiste est hanté par *Les Chants de Maldoror*,

¹¹⁴⁴ Henry de Groux, *Journal*, 24 octobre 1892, cité par Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *Isidore Ducasse à Paris, op. cit.*, p. 276.

¹¹⁴⁵ R. de Bury, « Les Journaux », *Mercure de France*, 15 juillet 1927, p. 436-438.

¹¹⁴⁶ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *Isidore Ducasse à Paris, op. cit.*, p. 277.

¹¹⁴⁷ Chant II, 2. Lautréamont, *op. cit.*, p. 60.

vers lesquels il reviendra toute sa vie. Qu'il ait relevé le parallèle que Charles-Henry Hirsch, lui-même fervent lecteur des *Chants*¹¹⁴⁸, trace entre sa peinture et l'œuvre de Lautréamont montre à quel point ce jugement lui semble pertinent. Pourtant, on peut s'étonner qu'un peintre aussi littéraire qu'Henry de Groux n'ait jamais puisé directement ses sujets dans quelque épisode des *Chants de Maldoror*, comme s'il avait voulu tenir cette influence à distance ou bien la garder secrète, comme la clé de son œuvre qui ne saurait être révélée qu'à de rares initiés. Francine-Claire Legrand pense que *Le Nid d'aigles* et *Le Christ en croix* s'inspirent de Lautréamont¹¹⁴⁹, mais la véhémence et la violence du trait et des couleurs sont caractéristiques du style pictural, presque baroque, du peintre, et cela ne suffit pas à en faire des illustrations de quelque épisode des *Chants*. Henry de Groux cite fréquemment *Les Chants de Maldoror* dans son journal. Il connaît également les *Poésies* de Ducasse, dont Gourmont, de qui il est également proche, a signalé l'existence dans le *Mercure de France* de février 1891, mais il n'y fait jamais référence : c'est *Maldoror* et la puissance noire de ses images qui l'obsèdent. Entre 1891 et 1910, il évoque régulièrement, avec beaucoup d'enthousiasme, Lautréamont et ses écrits.

L'identification est évidente. Le 7 juillet 1892, de Groux confie ces interrogations sur son art :

Quel art aurais-je fait si j'avais ignoré le monde, si j'avais vécu confiné dans la tour d'ivoire de mes songes, comme à l'époque où je faisais *Les Rêves après la bataille*, inspirés de mes diverses lectures de Poe, de Victor Hugo, de Baudelaire, de Tolstoï, de Leconte de Lisle, des mémoires particuliers de Marbot, du comte de Ségur, de Lautréamont, etc. Car toujours j'ai éprouvé cet étrange attrait de l'horreur, de l'excès, du paroxysme qui est, selon Nietzsche, le signe des suprêmes décadences et qui fut certainement chez moi l'inclination d'une sorte de dépravation grandiose du sens esthétique qui me portait invinciblement à peindre, à chercher à reproduire dans le maximum de brutalité, d'intensité, de cruauté et de violence, les choses dont je n'aurais certes pu supporter la vue¹¹⁵⁰...

Il emploie volontiers le passé et semble faire le bilan d'une phase révolue de son art. Il est vrai que, depuis sa rencontre avec Léon Bloy, Henry de Groux a changé et essaie de se conformer à la vie de dévotion de son ami et mentor. Revenu avec ferveur au catholicisme, Henry de Groux rejoint le discours moralisateur du « Mendiant ingrat », prompt à condamner les œuvres d'art qui s'écartent d'une visée apologétique. Placé à la fin de la liste des auteurs qui l'ont inspiré, Lautréamont satisfait chez de Groux « cet étrange attrait de l'horreur » qui trahit une « inclination d'une sorte de dépravation grandiose du sens esthétique ». Mais *Les Chants de Maldoror* ne sont pas qu'un repère esthétique ; ils jouent aussi un rôle important dans la réflexion morale, spirituelle et religieuse du peintre. Le 19 juillet 1892, de Groux confie dans son journal ses doutes de chrétien :

¹¹⁴⁸ Lautréamont et *Maldoror* reviennent à plusieurs reprises dans les articles de Charles-Henry Hirsch, comme nous le verrons au chapitre XI.

¹¹⁴⁹ Francine-Claire Legrand, « Henry de Groux – Léon Bloy et Lautréamont », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1981, n° 3, p. 70.

¹¹⁵⁰ Henry de Groux, *Journal*, *op. cit.*, p.54-55.

Grande difficulté d'acclimater son esprit à la vision continuelle de l'atrocité du monde et de sa loi vitale. On nous parle sans cesse, Ô Lautréamont, de la bonté infinie de Dieu et pourtant nous ne pouvons ouvrir les yeux sans être frappés du spectacle de l'universel tourment et de l'iniquité sans fin... La honte, le désordre, le malheur et le crime sont à tel point visibles partout, inscrits dans tous les sorts qu'on n'oserait proférer le seul mot de justice de crainte de faire trembler la terre et de voir s'écrouler le monde. Terre d'opprobre disait Job couvert de l'ombre de la mort où il n'y a aucun ordre et où habite la sempiternelle horreur¹¹⁵¹.

Réfléchissant au problème de Job, à savoir la présence du Mal sur une Terre créée par un dieu juste et bon, il invoque Lautréamont dont il rejoint les positions intellectuelles : le monde nous donne le spectacle de la cruauté et de l'injustice, tandis que le dieu de bonté et d'amour qui l'a créé est étrangement absent. Bloy reprochera sans cesse, au cours de leur amitié, la tiédeur de la foi de son ami. Le devoir du chrétien, pour celui qui s'était pourtant fait surnommer le Désespéré, était de garder l'espoir et d'avoir une confiance aveugle dans les desseins de la Providence. Henry de Groux, plus pessimiste et plus torturé, succombait fréquemment à des moments de doute.

Tout au long de l'année 1892, Lautréamont revient fréquemment dans les pensées du peintre. Un examen du journal manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art permet de compléter le relevé proposé par Rodolphe Rapetti. Le 9 janvier, il écrit ainsi :

Je ne trouve ni agrément ni consolation là où en trouvent les autres hommes. Je voudrais apprendre les mathématiques. Elles doivent être fécondes en joies surhumaines ! Peut-être sont-elles supérieures à la musique elle-même ! Maldoror était mathématicien, aimait les mathématiques, aussi combien était-il supérieur au pauvre Des Esseintes¹¹⁵² !...

Cette hiérarchisation subjective montre l'importance des *Chants de Maldoror* aux yeux d'Henry de Groux. Son intérêt sera en effet durable. La strophe dédiée aux mathématiques, plusieurs fois évoquée par lui, montre la nature supérieure du poète visionnaire et prophétique que le peintre voit en Ducasse. Le 16 février, c'est une autre phrase qui sert de support à la rêverie : « Je pense à cette phrase de Maldoror parlant de son propre visage : "triste comme l'Univers, belle comme le suicide"¹¹⁵³... » De Groux fait référence à un passage de la fin du Chant premier. Le 25 mars, il écrit encore :

Croupissement dans les cachots infertiles du non-amour ! C'est toi, ô Maldoror, qui est aujourd'hui convié à me visiter. Ta parole implacable et plus que désenchantée sera rafraîchissante à mon cœur rongé d'ennui gorgé d'amertume et de dégoût...

Mes jambes, qui portent le poids de tout mon corps lourd de mon cœur hypertrophié et de ma tête tournée vers les cieux déserts de tout mon être roidi contre le Destin ; se refuse à faire un pas de plus vers l'Espérance, si chère aux enfants des hommes non plus que mes mains n'auraient la force de se libérer de l'étreinte de mes genoux ou de mes bras convulsivement crispés que pour se tendre vers toi, mon hôte tant désiré...

C'est toi, contempteur merveilleux des victimes célestes, antagoniste inspiré de la Providence, voleur sublime du feu divin, c'est bien toi et rien que toi qu'appelle aujourd'hui mon cœur foudroyé...

Je serai ton hôte, ton disciple et ton ami, ton élève très-humble et très docile, - je le veux de toute la force et de toute la hauteur de ma volonté, adressée devant toi comme les falaises

¹¹⁵¹ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁵² Henry de Groux, *Journal*, t. I, 9 janvier 1892. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 711.

¹¹⁵³ *Ibid.*

sur qui viennent s'épuiser et mourir, désormais, les baisers pathétiques des grandes vagues de l'Océan¹¹⁵⁴...

En s'adressant à Maldoror sur le mode du tutoiement, Henry de Groux révèle une proximité avec l'œuvre qui dépasse le simple jeu intertextuel. C'est une prière, mue par un désir de communion, qu'il adresse au protagoniste de Ducasse en qui il reconnaît un frère. S'il fait référence à la strophe du Vieil Océan et s'il reprend l'imagerie de Léon Bloy, qui faisait de Lautréamont un Prométhée châtié pour son orgueil, le peintre a fait sien le personnage avec qui il dialogue et qu'il peut invoquer comme juge et témoin de ses propres égarements.

Le 30 avril, on lit encore dans le *Journal* une curieuse réflexion au sujet des otaries :

Délicieuse mansuétude de l'œil des bêtes. Quoi de plus doux que l'œil des otaries aux « regards de soie », comme dit Maldoror parlant du poulpe...

J'ai lu autrefois, dans des voyages, le récit de chasses qu'on donne à ces animaux et une fois de plus j'ai maudit la chasse et les chasseurs ! Comment un homme peut-il avoir le cœur assez dur pour frapper ces créatures si touchantes, à la fois si douces, si intelligentes et si démisées ?!

De Groux reprend une expression du Chant premier en la déplaçant du poulpe à l'otarie. La référence à Maldoror semble quelque peu gratuite, cependant le peintre a été particulièrement frappé par le thème du regard dans *Les Chants de Maldoror* : plusieurs des images qu'il citera fréquemment seront liées à l'œil et à l'optique. Le 30 juin 1892, de Groux reprend à quelques mots près les réflexions de Bloy dans « Le Cabanon de Prométhée » :

Le signe incontestable d'un grand poète, c'est l'inconscience prophétique, la troublante faculté de proférer par-dessus les hommes et le temps des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée. Cela, c'est la mystérieuse estampille de l'Esprit saint sur les fronts sacrés ou profanes¹¹⁵⁵.

Il ajoute juste en dessous, dans une encre différente : « Maldoror, c'est étrange, n'a jamais chanté ce beau prodige de la confiance et de la solidarité humaine. » Le *Journal* de l'année 1892 n'est malheureusement pas tenu d'une façon très rigoureuse. De Groux, qui n'était pas d'un tempérament ordonné, est parfois revenu, des années plus tard, compléter ses propos, en omettant parfois de donner la date du correctif. Néanmoins, si le nom de Maldoror n'apparaît pas dans le début de l'entrée, c'est bien au personnage de Ducasse que le peintre pense, puisqu'il démarque ce que Bloy écrivait sur l'inconscience prophétique quelques années plus tôt. Enfin, le 2 octobre, dans une note très lapidaire, de Groux renvoyait une nouvelle fois à un passage des *Chants*, qu'il connaissait visiblement bien : « “L'éléphant se laisse caresser. Le pou non.” Maldoror¹¹⁵⁶. – »

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

Avec une dizaine d'allusions à Lautréamont et son œuvre tout au long de cette année, il est clair que de Groux était obnubilé par *Les Chants de Maldoror* et qu'ils durent jouer un rôle dans sa réflexion d'artiste. Il l'avoua lui-même. Le 22 août 1892, de Groux commenta dans son journal la notice consacrée à Lautréamont par Charles-Henry Hirsch dans les *Portraits du prochain siècle* :

Pour la seconde fois quelqu'un compare mon œuvre à celle de J. [*sic*] Ducasse (Lautréamont). [...] Ces lignes sont de Ch.-H. Hirsch.

L'œuvre luciférienne de Lautréamont, les *Chants de Maldoror* est une des très rares dont l'empreinte me reste, dont le seul souvenir même vague, reste ineffaçable. Je n'ai plus trouvé nulle part cet accent-là¹¹⁵⁷.

Cette empreinte perdure toute une vie : plus de vingt ans après, Henry de Groux cite de mémoire des passages des *Chants de Maldoror*. On peut s'étonner de l'erreur qu'il commet alors sur le prénom de Ducasse, mais l'identité de l'auteur n'avait été révélée qu'un an et demi auparavant, par la préface de Genonceaux puis par l'article de Gourmont, tandis que le peintre avait déjà une connaissance de l'œuvre depuis cinq ans. La biographie d'Isidore Ducasse avait probablement pour lui un intérêt secondaire, ce qui expliquerait qu'il ait négligé les *Poésies* : il avait surtout retenu le choc esthétique provoqué par la lecture des *Chants de Maldoror*. Qualifiée de « luciférienne », l'œuvre continuait à le hanter bien qu'elle s'éloignât de ses opinions religieuses. Léon Bloy prenait peu à peu ses distances avec Maldoror ; Henry de Groux, lui, cherchait encore à concilier son goût pour cette prose avec ses positions morales. Ce que le peintre écrit dans son *Journal* à la date du 24 octobre 1892 témoigne de cette hésitation : le peintre « éviterai[t] » volontiers « de le relire, si cette appréhension même n'augmentait encore mystérieusement [son] désir ».

Le 26 mars 1893, réfléchissant sur la cruauté de Sade, Henry de Groux établit un parallèle avec Lautréamont qui sera repris sans cesse par les surréalistes :

À cette interrogation, d'ailleurs peut-être plutôt oiseuse : la cruauté chez de Sade était-elle un moyen littéraire, un poncif adapté à des fins dramatiques et psychologiques, un simple artifice d'écrivain ou bien une pente naturelle, invincible de l'individu, une irrésistible perversion intime à l'affût de toutes occasions de s'exprimer ? À cette question dis-je, que peut-on répondre avec certitude, si même la poser n'est pas la résoudre ? Il ne me paraît que trop certain que le seul assouvissement des passions intimes de son cœur ait été l'unique ressort, le seul moteur de son effroyable zèle d'écrivain, et que l'auteur nous montre dans ses personnages divers, d'une presque identique configuration morale, sa très personnelle et trop vraie figure. [...] Le misérable, en effet, n'est pas du tout une sorte de monstrueux poète à la Lautréamont, criant dans l'infini son incommensurable malheur ; pas du tout : c'est une sorte de démagogue apportant des théories sociales (je vous demande un peu !) et cherchant à propager ses doctrines ! Le curare s'offrant en dictame¹¹⁵⁸ !

La lecture que de Groux fait de Lautréamont n'est guère différente de celle de Bloy : là où Sade fait une œuvre de démagogie et de penseur, même dévoyé, Ducasse exprime son désespoir dans un cri du cœur saisissant. Or, d'après de Groux, cet épanchement est mis au service de l'expression sincère

¹¹⁵⁷ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁵⁸ Henry de Groux, *Journal*, *op. cit.*, p.124-125.

d'un malheur infini. C'est donc une vision très romantique de l'auteur qui s'est maintenue contre les découvertes biographiques apportées depuis lors. Même si de Groux ne reprend pas la thèse de la folie à son compte, il ne lit l'œuvre qu'à travers l'expression d'un cri du cœur sincère et bouleversant. Si le peintre s'est attaché à ce point aux *Chants de Maldoror*, c'est qu'il voit en eux l'œuvre désespérée d'un homme de génie incompris de ses contemporains et qui transfigure à travers des visions cauchemardesques le sentiment puissant de marginalité qui l'anime. L'œuvre du peintre se prête à la même interprétation biographique : son tableau le plus célèbre, *Le Christ aux outrages*, représente Jésus au centre d'une spirale, entouré d'une humanité laide, grossière et violente. Or, de Groux évoque fréquemment dans son journal le sentiment qui l'habite et qui l'isole lui aussi de ses contemporains, en particulier les peintres belges qu'il avait fuis en venant à Paris. Rodolphe Rapetti résume son interprétation de l'œuvre :

De Groux voyait en effet dans le héros ducassien un symbole de marginalité, de révolte désespérée contre l'inutilité dérisoire de l'existence et une société perçue comme injuste et matérialiste. Ce ressentiment contre la désolation tissant la substance quotidienne de la vie trouve la forme d'un « persiflage désespéré » dans lequel l'artiste perçoit un absolu littéraire dont l'expression ne connaît par ailleurs aucun équivalent¹¹⁵⁹.

La noirceur radicale de l'œuvre gênait de Groux autant qu'elle le fascinait : le désespoir de Lautréamont n'était guère compatible avec le sentiment religieux du peintre.

En 1893, un projet avorté fournit à Henry de Groux et à Léon Bloy l'occasion d'une collaboration sous le patronage de Lautréamont. Depuis le début de leur amitié, les deux hommes s'étaient ouverts l'un à l'autre, veillant l'un sur l'autre et se rendant service. De Groux faisait profiter Bloy de ses relations en Belgique afin de contourner la Conspiration du silence en France. C'est lui qui trouva un éditeur pour *Le Mendiant ingrat*, premier tome du journal remanié de Bloy, paru chez Edmond Deman à Bruxelles en 1898. Réciproquement, Bloy évoquait dans ses articles les dernières œuvres achevées et les travaux en cours de son ami artiste. En février 1892, alors que *Le Christ aux outrages* était exposé à Paris dans un petit atelier, Bloy en fit la publicité afin d'attirer l'attention sur ce chef-d'œuvre controversé¹¹⁶⁰. Il y eut enfin plusieurs projets de collaboration, comme la série des *Vendanges*, qui aurait dû associer des textes de Bloy et des illustrations de de Groux. Rodolphe Rapetti explique l'échec de ces collaborations en se référant à un passage du journal du peintre à la date du 1^{er} juin 1897, où celui-ci reconnaît une différence de tempéraments :

Cette belle emphase de Bloy qui convient si bien à ses conceptions, à ses gloses formidables, s'ajuste mal, à mon sens, à mon genre de travail d'art et j'en éprouve parfois le malaise le plus profond. Je me demande, si, malgré toute mon admiration pour son tempérament

¹¹⁵⁹ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 273-274.

¹¹⁶⁰ Léon Bloy, « Le Christ aux outrages », *Le Saint-Graal*, 8 mars 1892, p. 81-89.

d'écrivain et ses énormes ressources verbales (et même à cause d'elles !) une collaboration serait possible entre nous¹¹⁶¹.

Un projet illustre la façon dont Léon Bloy voulait parfois exercer un contrôle sur le travail de l'artiste avec lequel il avait voulu s'associer : la série des *Portraits du prochain siècle*. Il s'agissait d'un projet organisé par Paul-Napoléon Roinard, visant à mettre en avant les auteurs de demain, jeunes talents prometteurs ou marginaux appelés à être redécouverts. Il y eut d'abord une exposition, en juillet 1893, à la Galerie Le Barc de Bouteville, puis un premier volume réunissant les portraits des artistes présentés. Deux autres recueils devaient suivre, mais le projet n'aboutit pas. Roinard avait fait appel à plusieurs écrivains pour les textes de son anthologie : Léon Bloy livra un essai sur Ernest Hello, Henry de Groux un hommage à Léon Bloy, tandis que Lautréamont était présenté par Charles-Henry Hirsch, critique du *Mercure de France* qui établissait un parallèle entre l'auteur des *Chants de Maldoror* et le peintre du *Christ aux outrages*. Henry de Groux fut pressenti pour illustrer le volume. Dans une lettre du 3 juillet 1894, Léon Bloy saisit l'occasion pour lui proposer ses suggestions. Le *Journal inédit* de Léon Bloy possède une version non expurgée de cette liste, contrairement à la retranscription tronquée que Bloy donne dans *Le Mendiant ingrat*. Ces portraits étaient de véritables charges contre les gloires des écrivains contemporains. Ainsi, pour Huysmans, Bloy suggérait « un soldat assis sur un pot de chambre et le *sac au dos*, entre *Là-bas* et *Là-Haut* », pour les Goncourt « deux brocanteurs unis par une membrane comme les frères Siamois », et pour Ernest Renan « Platon embêté devant une porte de latrines sur laquelle est écrit : *Il y a quelqu'un*. » Pour encourager son ami, Bloy précisait dans sa lettre : « Il va sans dire que le travail d'illustration que vous avez entrepris est de la fantaisie absolue et que vous pouvez tout vous permettre. Ce que vous ne pourriez pas dessiner, il faut l'écrire tout simplement. Plus ce sera fou, plus ce sera beau¹¹⁶². » Invitant son collaborateur à laisser libre cours à son imagination, Bloy espérait provoquer le scandale et la colère de ses contemporains en saccageant les idoles littéraires qu'il estimait être des imposteurs.

Dans cette liste figure un passage consacré à Lautréamont, placé entre celui sur Huysmans et celui sur Flaubert : « Lautréamont. – Henry de Groux invitant Lautréamont, c'est-à-dire un monstre effroyable, à pénétrer dans son atelier¹¹⁶³. » *Le Mendiant ingrat* en donne une version simplifiée : « Henry de Groux invitant un monstre à pénétrer dans son atelier¹¹⁶⁴. » Le choix du sujet révèle l'évolution de la place qu'occupe désormais Lautréamont chez les deux artistes : Léon Bloy a pris quelques distances avec *Les Chants de Maldoror*, tandis qu'Henry de Groux continue à en subir l'influence. Bloy s'amuse du secret qui expliquerait une partie de son œuvre, mais peut-être glisse-t-

¹¹⁶¹ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 275.

¹¹⁶² Léon Bloy, *Journal inédit*, *op. cit.*, t. I, p. 770-771. Il s'agit de la retranscription de la lettre à de Groux. Le fac-similé de celle-ci se trouve dans la *Correspondance Léon Bloy et Henry de Groux*, *op. cit.*

¹¹⁶³ *Ibid.*

¹¹⁶⁴ Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat*, dans *Journal de Léon Bloy*, t. I, Paris, Mercure de France, 1956, p. 109.

il aussi une sorte de reproche à son ami, dont le catholicisme a parfois tendance à se dévoyer. Léon Bloy n'est en effet plus très loin de condamner *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre immorale. À propos de la rencontre entre les deux hommes, Francine-Claire Legrand écrivait : « C'est en Lautréamont que les deux hommes communient¹¹⁶⁵. » Ce temps est désormais révolu.

Trajectoires divergentes : l'heure du détachement ?

Bloy et de Groux prirent des chemins différents. En février 1893, le peintre s'était marié et le couple s'installa à Paris. De Groux devint assidu aux réunions de *La Plume*, se lia d'amitié avec Remy de Gourmont et fit son entrée dans les milieux parisiens, que Bloy évitait autant que possible de fréquenter. Des tensions allaient bientôt se faire sentir. De fait, les deux amis n'avaient pas le même rapport aux *Chants de Maldoror* au cours des années 1890. Tandis qu'Henry de Groux était toujours « possédé », Léon Bloy, sans renier l'œuvre qui avait été un choc esthétique pour lui, prenait progressivement ses distances avec elle. En décembre 1894, il fit paraître ses *Histoires désobligeantes*, recueil de nouvelles prépubliées dans des revues. Deux d'entre elles faisaient référence à *Maldoror*. Dans « Le Réveil d'Alain Chartier », dédié à Rachilde et paru pour la première fois dans le *Gil Blas* du 29 septembre 1893, Léon Bloy reprend une image des *Chants* en citant l'œuvre dans laquelle il l'a trouvée. Florimond Duputois, un poète au visage disgracieux, est victime d'un quiproquo et se rend à un rendez-vous galant à la place de l'amant attendu. Alors qu'il entre dans le jardin où l'attend la femme, Bloy se livre à une description du silence de la nuit : « À peine, au loin, dans la direction du Point-du-Jour, quelques rumeurs vagues et la plainte prolongée d'un de ces chiens mélancoliques de Maldoror que tourmente l'infini¹¹⁶⁶... » L'image avait toutes les chances de marquer Bloy, lui-même en quête d'infini. Il l'avait d'ailleurs déjà retenue dans « Le Cabanon de Prométhée ». Mais son emploi est ironique : Florimond Duputois est présenté comme un poète symboliste aux aspirations élevées, mais la médiocrité de l'intrigue dans laquelle il se trouve impliqué ridiculise ses prétentions et fait ressortir sa vanité. En se rendant au jardin, Duputois, l'âme lyrique, se rêve en chevalier servant qui viendrait sauver l'honneur d'une dame en l'empêchant de commettre l'adultère : il sera brutalement chassé par le véritable amant, et son silence sera acheté en l'échange d'une promotion sociale. L'appel de l'infini n'aura guère tourmenté très longtemps le jeune poète, qui sacrifie sans trop hésiter ses nobles valeurs. La référence à *Maldoror* vient donc, de manière

¹¹⁶⁵ Francine-Claire Legrand, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁶⁶ Léon Bloy, « Le Réveil d'Alain Chartier », *Histoires désobligeantes*, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. VI, Paris, Mercure de France, 1966, p. 241.

ironique, contribuer au portrait du poète, dont on souligne la grandeur d'âme, avant que sa lâcheté ne vienne prouver le contraire et infirmer l'image élogieuse qu'il voudrait donner de lui-même.

Dans la nouvelle « Propos digestifs », prépubliée dans le *Gil Blas* du 2 février 1894 et dédié au journaliste André Noell, Léon Bloy livre un texte à clés où des mondains dissertent, au cours d'un repas copieux, sur les pauvres et la mendicité. Sommé d'exprimer son avis sur la question, Apemantus, un poète pauvre, réputé pour sa mauvaise humeur et sa plume redoutable, répond :

Il est malheureusement indiscutable que la pauvreté contamine la brillante face du monde, et il est tout à fait fâcheux que les dames pleines de parfums soient si souvent exposées à rencontrer de petits enfants qui crèvent de faim. Je sais bien qu'il y a la ressource de ne pas les voir. Mais on sent tout de même qu'ils existent ; on entend leurs supplications inharmonieuses, on risque même d'attraper un peu de vermine, – vous savez bien, mesdames, cette ignoble vermine pédiculaire qui « ne se laisse pas caresser aussi volontiers que l'éléphant », comme disait notre grand poète Maldoror, et qui abandonne elle-même de bon cœur le nécessaire pour se fourrer dans les manchons ou les pelisses d'un inestimable prix¹¹⁶⁷.

Il s'agit cette fois d'une allusion à la strophe 9 du Chant II, où Lautréamont fait remarquer que « l'éléphant se laisse caresser, le pou non¹¹⁶⁸ ». La citation, malgré la présence de guillemets, est inexacte, comme cela est courant à l'époque. Bloy avait-il récemment relu Maldoror ou se rappelait-il encore de ce fragment ? Le fait qu'il désigne le poète par le nom de Maldoror, et non celui de Lautréamont, indique qu'il n'a pas tenu compte des informations biographiques sur Isidore Ducasse apportées par Genonceaux et Gourmont, avec lequel il est pourtant alors en contact. Il semble moins proche de l'auteur, qu'il appelle désormais par le nom de son personnage, qu'à l'époque où il communiait dans la pitié avec Lautréamont le désespéré. Bloy n'avait pourtant pas changé d'attitude. Dans une lettre du 28 mai 1892 adressée à Emmanuel Signoret, rédacteur en chef du *Saint Graal*, il se déclarait encore pamphlétaire, mais « par indignation et par amour » ; et il ajoutait : « les cris, je les pousse, dans mon désespoir morne, sur mon Idéal saccagé¹¹⁶⁹ ! » Ce paradoxe qui le conduit à proférer des cris de rage au nom d'un amour supérieur, bafoué au quotidien par la médiocrité des temps modernes, c'est celui qu'il avait reconnu chez Lautréamont.

La vie de Bloy au cours des années 1890 est bien connue, puisqu'en février 1892, il décide de reprendre son journal, qu'il avait abandonné depuis 1866. Avec sa femme, ils hébergent quelque temps Henry de Groux, malade et sans le sou. Toujours en froid avec Rodolphe Darzens, Bloy met fin à sa contribution à *La Plume* à cause d'un frontispice païen de Félicien Rops qu'il désapprouve vivement. Il se rapproche alors d'Alfred Vallette, qui lui assure qu'on l'admire au *Mercure de France*, et entre en contact avec Remy de Gourmont, dont il a admiré *Le Latin mystique*, paru en 1892.

¹¹⁶⁷ Léon Bloy, « Propos digestifs », *Histoires désobligeantes*, *op. cit.*, p. 310.

¹¹⁶⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁶⁹ Léon Bloy, lettre à Emmanuel Signoret du 28 mai 1892, citée par Marcelin Pleynet, dans « Celui qui y croyait et l'autre », *L'Herne*, *op. cit.*, p. 365.

Reprenant sa collaboration avec le *Gil Blas*, qui avait besoin de renouveler son équipe, il entreprit de rédiger des contes à partir de ses souvenirs de la guerre de 1870. Ceux-ci furent regroupés sous le titre *Sueur de sang* et publiés en août 1893. La condition matérielle des époux Bloy s'améliora quelque peu : ils menaient une vie sans heurts, assujettie à un catholicisme rigoureux. Le pamphlétaire avait cessé ses attaques. Les relations avec Henry de Groux étaient encore très bonnes, et le peintre fut le parrain d'André, le fils de Bloy né en février 1894.

En avril 1894, un attentat à la bombe commis par un militant anarchiste blessa grièvement Laurent Tailhade. Tailhade, lui-même sympathisant anarchiste, s'était fait beaucoup d'ennemis, et Léon Bloy, malgré leurs divergences d'opinion flagrantes, fut l'un des seuls à le défendre publiquement et à lui témoigner sa sympathie¹¹⁷⁰. Cet article, et surtout le refus de se battre en duel avec ceux qu'il avait insultés dans ces lignes, lui coûtèrent sa place au *Gil Blas*. Tailhade, interviewé par Jules Huret, avait omis de remercier Bloy parmi ses défenseurs. Dégoûté, Bloy reprit la plume pour rédiger un pamphlet, *Léon Bloy devant les cochons*, où il réglait ses comptes avec la presse parisienne¹¹⁷¹. Le ménage fut à nouveau soumis à la plus grande misère, et Bloy perdit son fils André qui succomba en janvier 1895 d'une méningite tuberculeuse foudroyante. Henry de Groux était lui aussi soumis à la précarité. Il quitta Paris avec son épouse et n'y revint qu'en 1897. Pour trouver de quoi vivre, Bloy prépara la publication de son journal, en même temps qu'il se remettait à l'écriture de *La Femme pauvre*, la suite de son roman *Le Désespéré*. Profondément affligé, Bloy connut des temps particulièrement difficiles. La littérature lui sembla alors peu de choses, et dans son journal, à la date du 3 juillet 1895, il note :

Une résolution a contribué hier soir à nous rendre la paix. J'ai décidé de vendre encore quelques livres dont j'avais bien cru naguère ne pouvoir jamais me séparer, *Maldoror*, Huysmans, Baudelaire. J'espère 5 ou 6 fr. et je prépare le paquet ce matin, en espérant toutefois qu'un message gracieux me dispensera de cette course pénible.

9h. Rien n'arrive, il faut donc marcher. Mon libraire de la place de la Sorbonne me verse 5 fr. Séance dans un café du voisinage et retour triste¹¹⁷².

Est-ce l'extrême précarité et la nécessité urgente de trouver de quoi vivre qui poussèrent Bloy à se débarrasser de ces volumes chers ? Michel Arveiller écrit qu'une fois l'article « Le Cabanon de Prométhée » publié, Bloy ne fit plus grand cas de Lautréamont : il avait désormais dépassé les écrivains de la révolte et regardait avec scepticisme cette méthode comme une voie d'accès à la modernité facile et trompeuse¹¹⁷³. C'est également l'opinion de Marcelin Pleynet¹¹⁷⁴. Pourtant,

¹¹⁷⁰ Léon Bloy, « L'Hallali du poète », *Gil Blas*, 13 avril 1894, p. 1-2.

¹¹⁷¹ Dans sa biographie *Laurent Tailhade ou De la provocation considéré comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 313 et suivantes, Gilles Picq donne une autre version de cet épisode qui explique l'attitude de Tailhade et ses rapports avec l'auteur du *Mendiant ingrat*.

¹¹⁷² Léon Bloy, *Journal inédit*, op. cit., t. I, p. 1330.

¹¹⁷³ Michel Arveiller, op. cit., p. 690.

¹¹⁷⁴ Marcelin Pleynet, « Celui qui y croyait et l'autre : Bloy et Lautréamont », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 363-364.

considérer que Léon Bloy a renié *Les Chants de Maldoror*, comme avaient pu le faire certains Jeunes Belgique, est un contresens qui ne résiste pas à l'examen des faits : bien après la publication de l'article dans *La Plume* en 1890, Bloy continue à faire, dans ses textes, des allusions à des passages précis d'un livre qu'il apprécie visiblement encore. Même après avoir vendu son exemplaire, il s'y référera parfois. Plus intéressant est ce témoignage de Charles Bisson, dans un article intitulé « Dans l'intimité de Léon Bloy » paru dans le *Mercure de France* de mai 1959 :

Je retournai le voir plusieurs fois au cours du printemps. [...] Comme il me parlait des *Chants de Maldoror* : « Si vous trouvez ce livre, me dit-il, lisez-le, mais ne le gardez pas chez vous, car c'est l'œuvre d'un fou, et la folie est contagieuse. Je l'ai lu, ajouta-t-il, mais je n'ai pas voulu le garder dans ma bibliothèque, de peur que ma femme et mes filles le trouvent. Il était d'une prudence, d'un bon sens particulièrement recommandables dans un temps de confusion, où n'importe qui lit n'importe quoi – sauf ce qu'il devrait¹¹⁷⁵ ! »

Bisson avait rencontré l'écrivain en 1916 : cela faisait plus de vingt ans que Léon Bloy s'était séparé des *Chants de Maldoror* et il en parlait encore à ses visiteurs. S'il faut croire ce témoignage, c'est afin de le soustraire à la vue de sa femme et de ses filles que le père de famille aurait jugé prudent de revendre l'ouvrage. C'est du moins ce que Bloy affirmait à ses amis, mais il s'agissait très certainement d'un prétexte : la vente du livre avait d'abord dû être motivée par un besoin d'argent. Le témoignage de Bisson révèle encore que Bloy n'avait pas renoncé à la théorie de la folie, malgré les démentis apportés par Genonceaux.

Au cours de 1896, Alfred Vallette prouva sa sympathie envers Bloy en faisant rééditer aux éditions du *Mercure de France* sa plaquette *La Chevalière de la mort*. Jean Lorrain, empêché d'en faire la chronique dans *Le Journal*, écrivit à l'auteur le 22 juin 1896 : « Avec tous mes regrets, Monsieur, que vous vous soyez fermé à ce point les journaux qu'on ne puisse même citer votre nom¹¹⁷⁶ ! » Bloy acheva l'écriture de *La Femme pauvre* le 2 mars 1897, une semaine avant la naissance de sa deuxième fille, Madeleine. Le roman fut publié par le *Mercure de France* le 24 mai 1897 et faillit tomber une nouvelle fois sous la chape de silence de la Conspiration. Mais les temps avaient changé. Quelques critiques indépendants, dans des revues nouvelles, ne craignaient pas de se compromettre en proclamant leur admiration. Le 13 juin, Octave Mirbeau salua le roman, s'en prenant ouvertement aux ennemis de Bloy et dénonçant la consigne tacite : « Tous se taisent, les uns par rancune, les autres pour ne point paraître complices de ses mépris, de ses dégoûts, de ses excommunications. Il y a beaucoup de lâcheté dans ce silence, soit ; mais il y a autre chose aussi, par où le malentendu s'accuse davantage : c'est que Léon Bloy n'est pas quelqu'un de notre temps¹¹⁷⁷. » En juin 1898, Rachilde s'exprimait également dans les pages du *Mercure de France* :

¹¹⁷⁵ Charles Bisson, « Dans l'intimité de Léon Bloy, avec des lettres inédites », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1959, p. 96.

¹¹⁷⁶ Lettre citée par Joseph Bollery, *op. cit.*, t. 3, p. 226.

¹¹⁷⁷ Octave Mirbeau, « Léon Bloy » *Le Journal*, 13 juin 1897, p. 1.

Bien réellement s'est épaissie autour de lui la fameuse conspiration du silence que Bergerat traite de mythe. Tous ceux qui lui expriment leur admiration, à voix basse, dans des lettres de *snobs*, n'ont pas le courage de le crier plus haut et, chose abominable, il sent que c'est son besoin de vivre qui le rend inapte à vivre et l'éloigne de tous les banquets¹¹⁷⁸ !

Henry de Groux était rentré à Paris, toujours soumis à la même pauvreté. Son journal pour l'année 1897 contient encore de nombreuses références à Lautréamont, preuve que la fréquentation de l'œuvre est restée très vive chez lui. Ainsi, le 7 février, après avoir livré le résultat de ses recherches sur la vie du Marquis de Sade, de Groux ajoute dans son écriture difficile à déchiffrer :

À des miettes d'indices je reconnais en lui l'Inspirateur. C'est Lui, c'est certainement Lui, l'Auteur de tous les auteurs ! ... L'art de Poë vient d'en bas : rien n'est plus noir !

Les « Litanies » des Fleurs du Mal et de St Pierre, les Poèmes de Vigny, Éloa, etc... La mort du Loup, etc... Les Chants de Maldoror. Les Romans de d'Aureville. Tout l'Art de Richard Wagner, Tannhäuser, Faustus, les Nibelungen. Même Parsifal. En dehors du Moyen-Age, il n'y a plus d'art chrétien¹¹⁷⁹.

Cette liste rassemble les auteurs qui ont le plus marqué le peintre : au cours de sa vie, il n'aura de cesse de revenir sur ces œuvres qui répondent à son intérêt pour la littérature du mal. Le 22 février, il livre encore cette réflexion que Rodolphe Rapetti avait déjà signalée : « Je suis né de l'homme et de la femme, disait Maldoror ; cela m'étonne. Je croyais être davantage. Pascal a-t-il dit beaucoup de paroles aussi troublantes¹¹⁸⁰ ? » De Groux ne fait que reprendre une phrase de Léon Bloy, parue dans son « Cabanon de Prométhée » : « Pascal est brûlant de gloire pour avoir dit de moindres paroles et j'en ai recueilli plus d'une dans ce livre incohérent et merveilleux¹¹⁸¹. » Bloy revint sur cette phrase, quelques années plus tard, esquissant à nouveau un parallèle avec Pascal.

Le 11 mars, Lautréamont est à nouveau mentionné dans une liste d'auteurs que de Groux admire. Le passage s'avère délicat à déchiffrer en raison de sa graphie serrée et irrégulière.

Il n'est pas possible d'être imprégné plus que je ne le suis de toutes les tares intellectuelles propres à ce temps. On n'a pas en vain absorbé tout Schopenhauer, tout Nietzsche, tout Renan, etc... sans parler de Michelet, Hugo, Baudelaire, etc... On [n'] est pas en vain enfant de ce Siècle. La contre-pesée de Stendhal, Hello (, du mystérieux à de Maistre, etc.) n'est vraiment pas suffisante. Nous sommes pareils à des épées faussées : plus rien à faire... Il faudrait les refondre, – et...

Byron, Shelley, Lautréamont, Goethe. Rien ne résiste à la lente infiltration de ces lectures et quoiqu'il advienne, l'homme qui les a faites n'est plus le même qu'avant.

Horreur singulière du « bon livre¹¹⁸² » ! –

Cet extrait confirme la lecture très romantique que de Groux, fidèle à son tempérament, a fait de *Maldoror* : l'œuvre est inscrite dans une tradition de littérature torturée, qui interroge de façon épique la présence du Mal en ce monde, et c'est précisément ce caractère subversif qui le fascine.

¹¹⁷⁸ Rachilde, « Le Mendiant ingrat », *Mercure de France*, juin 1898, p. 940.

¹¹⁷⁹ Henry de Groux, *Journal*, t. IV, 7 février 1897. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 714.

¹¹⁸⁰ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁸¹ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 329.

¹¹⁸² Henry de Groux, *Journal*, *op. cit.*, t. IV, 11 mars 1897.

Le 4 juin 1897, de Groux écrit encore : « Ignorant – ou à peu près – les mathématiques, les « chastes mathématiques » je dois être une de ces entités indignes de vivre dont parle avec une si [illisible] et troublante éloquence le génie de Maldoror¹¹⁸³. » Il s'agit cette fois d'une référence à la strophe 10 du Chant II. Le peintre cite de mémoire, car les mathématiques ne sont pas qualifiées de « chastes » par Ducasse, mais l'association spontanée des mathématiques, dans une réflexion sur le quotidien, avec la strophe des *Chants de Maldoror* révèle une proximité certaine avec le texte. Enfin, le 4 octobre, Maldoror ressurgit dans une réflexion sur l'absurdité du monde :

C'est Maldoror qui disait n'avoir jamais pu réussir à rire. « Je me suis, disait-il, fendu la bouche avec un rasoir et m'étant regardé dans la glace je me suis aperçu que je ne riais pas... »

Malgré le grotesque si flagrant qui emporte tout en ce monde absurde, je ne trouve guère en moi, les éléments d'une joie quelconque, d'une hilarité de quelque franchise : il s'y mêle vraiment trop d'amertume¹¹⁸⁴ !

Cette fois encore, la citation, qui renvoie à la strophe 5 du Chant Premier, n'est pas exacte, mais les déformations que de Groux fait subir au texte témoignent surtout d'une excellente connaissance de ce passage. Le rasoir est en fait un « canif » et la glace un « miroir » :

En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas¹¹⁸⁵.

Les Chants de Maldoror ne sont convoqués que deux fois en 1899. Dès le 5 janvier, de Groux se livre à un commentaire stylistique : « “Triste comme l'Univers, belle comme le suicide”. Cette expression de Maldoror hante indéfiniment mon cœur. Le monde est vraiment horrible et inhabitable¹¹⁸⁶ ! ... » Cette citation littérale est extraite de la treizième strophe du Chant premier. Le 16 novembre, toujours occupé par des réflexions littéraires sur une œuvre qu'il n'écrira jamais, il commente : « *Les Chants de Béliar*. Quels magnifiques poèmes on pourrait aligner sous ce grand et sombre titre. Mais il faudrait le génie de Lautréamont¹¹⁸⁷. » Cette pensée modeste révèle un aspect méconnu d'Henry de Groux, écrivain avorté, dont la sensibilité poétique est indéniable mais qui n'a jamais osé prendre la plume, se sentant écrasé par ses modèles littéraires.

Il est significatif de voir l'opinion de Bloy et de de Groux s'éloigner au sujet des *Chants de Maldoror* : l'un se débarrasse de l'œuvre tandis que l'autre continue à la garder près de lui. Ce n'est

¹¹⁸³ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*

¹¹⁸⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 20-21.

¹¹⁸⁶ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁸⁷ Henry de Groux, *Journal*, t. VI, 16 novembre 1899. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 716.

que l'un des signes, très mineur, d'un éloignement progressif. Une première altercation, sans conséquence, avait eu lieu en juin 1896, au sujet de Wagner que de Groux admirait et que Bloy rejetait sans connaître. De Groux, venu rendre visite à son ami, repartit un peu amer. Il se lassait également des sermons de Bloy, qui lui reprochait son laxisme dans les pratiques religieuses. Quant au peintre, il supportait mal le caractère de son ami, notamment en matière d'art où il faisait preuve d'ignorance et d'intolérance. Lorsque l'affaire Dreyfus éclata, Henry de Groux suivit les faits avec un vif intérêt et en vint bientôt à proclamer son admiration pour l'engagement de Zola. Pour Léon Bloy, ce changement d'opinion était une faute impardonnable : Zola incarnait toute la bêtise d'un XIX^e siècle bourgeois et matérialiste. De Groux prit ses distances, refusant désormais de s'assujettir aux opinions autoritaires d'un mentor qu'il trouvait obtus et qui critiquait désormais systématiquement tous ses projets artistiques. Bloy était déçu par Henry de Groux, en qui il avait voulu voir l'héritier d'Ernest Hello, et qui ne se révélait pas aussi spiritualiste qu'il l'aurait souhaité. Il avait espéré trouver en de Groux la parole prophétique qu'il avait décelée aussi chez Lautréamont, mais désormais le peintre se perdait dans des considérations matérielles bien en deçà de la mission que Bloy avait envisagée pour lui. Le 14 février 1898, après que de Groux eut sauvé Zola d'une foule qui voulait sa mort, Bloy note dans son journal ce constat laconique : « Commencement de la fin de notre amitié¹¹⁸⁸. »

En 1899, *La Plume* décida de consacrer un numéro spécial à Henry de Groux, voyant en lui l'un des artistes majeurs du symbolisme franco-belge. On se rappelle que la rencontre entre Léon Bloy et Henry de Groux s'était faite sous le signe de Lautréamont, dans les locaux de *La Plume* où avait été publié l'article « Le Cabanon de Prométhée ». Le peintre avait souligné, dans son journal, la série de hasards – ou plutôt de signes providentiels – qui avait lié ces trois destins :

Et c'était bien lui [Lautréamont] encore, O merveilleuse logique ! – qui devait être l'occasion de mon rapprochement avec Bloy.

N'est-ce pas en effet aux bureaux de *La Plume* (cette plume arrachée au croupion d'une oie¹¹⁸⁹ !) [...]

Jouant sur le nom de la revue, qu'il reliait à une citation du Chant II de *Maldoror*, de Groux voyait une sorte de logique agissante dans l'entrelacement de leurs trajectoires. Aussi, lorsqu'il dut dessiner la couverture pour ce numéro spécial, il glissa une allusion à ce passage de Lautréamont.

Rodolphe Rapetti a consacré un article à l'étude de cette couverture¹¹⁹⁰. De Groux a choisi le thème d'*Orphée charmant les monstres* : la couverture montre Orphée, tenant sa lyre, entouré de

¹¹⁸⁸ Cette inscription ne figure pas dans la version initiale du journal de Bloy, et semble avoir été ajoutée a posteriori au moment de la publication de *Mon journal*. Léon Bloy, *Mon journal*, dans *Journal de Léon Bloy*, t. I, Paris, Mercure de France, 1956, p. 243.

¹¹⁸⁹ Henry de Groux, *Journal*, 24 octobre 1892, cité par Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *Isidore Ducasse à Paris*, op. cit., p. 276.

¹¹⁹⁰ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », op. cit.

ténèbres et de fauves. Baroque dans sa manière, le trait est noir et violent, comme souvent chez de Groux, mais il est aussi agité par un mouvement fait de lignes courbes, si bien que cette illustration n'est pas sans rappeler *Le Christ aux outrages*. Elle fonctionne sur le même procédé évident d'identification : cette fois, de Groux n'est plus le Christ mais Orphée, l'artiste jeté dans la fosse aux lions et qui doit charmer par ses dons. Le bestiaire qui l'entoure peut rappeler celui que déploie Lautréamont dans ses *Chants*. Au-dessus d'Orphée plane un vautour aux ailes déployées, tandis que l'emblème de *La Plume* est partiellement caché par un autre rapace, posé à côté d'un encrier. Rodolphe Rapetti l'interprète comme une allusion très claire à Lautréamont :

Dans les lettres composant le titre de la revue, l'artiste a représenté, non loin d'un encrier où se trouve une *plume*, un rapace dans lequel on peut voir un aigle, ou, plus vraisemblablement [...] un « pygargue roux », l'aigle et le pygargue ne présentant pas de différences fondamentales pour un dessinateur peu soucieux de précision entomologique. De Groux ferait ainsi entrer sur la scène de la revue, mais cette fois-ci par l'image, le rapace de Maldoror qu'il avait évoqué dans son journal quelques années plus tôt, à propos de *La Plume*, précisément¹¹⁹¹.

Du vautour, rapace charognard qui incarne la critique qui a, par le passé, blessé et rejeté le peintre, à l'aigle noble, Rodolphe Rapetti observe une même dégradation symbolique chez Bloy : à la plume du pygargue succède celle du croupion de l'oie, dans le journal de 1892. Ainsi, tout en acceptant l'hommage que lui rend *La Plume*, de Groux-Orphée charme les fauves et leur témoigne subtilement son mépris. Le peintre sera fort mécontent du numéro qui lui sera consacré.

La présence du vautour peut aussi être rapprochée, comme le fait Rodolphe Rapetti¹¹⁹², d'un passage du « Cabanon de Prométhée » où Lautréamont, Prométhée devenu fou, est décrit ainsi :

L'inouï, l'affolant, le très-monstrueux poète *inconnu* dont voici, tout au plus, la trace calcinée, eut cette effroyable aventure de se survivre à lui-même, juste assez de temps pour assister au sac de sa tête et au rongement de ses flancs par un prodigieux vautour, qu'il avait sacrilègement engendré de la Substance des Cieux, sans la permission du Seigneur¹¹⁹³.

L'identification ne se fait pas seulement avec la figure d'Orphée mais aussi, à travers le mythe de Prométhée réactualisé par Léon Bloy, avec Lautréamont-Maldoror. Rodolphe Rapetti va jusqu'à voir dans cette œuvre à plusieurs niveaux de lecture, dont l'un, symbolique et hermétique, rappelle les portraits allégoriques inventés par Bloy pour illustrer les *Portraits du prochain siècle*, un message adressé à l'ami absent afin de célébrer leur amitié qui avait commencé par l'article sur Lautréamont publié dans *La Plume*. Cette illustration fixa le zénith de leur amitié sans pour autant la relancer : une brouille définitive survint quelques mois plus tard.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁹² *Ibid.*

¹¹⁹³ Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 325.

La rupture

En juin 1900, Bloy s'était installé pour quelque temps chez les de Groux. Les relations s'étaient déjà refroidies, mais le 18 juin, un événement subit vint briser une amitié de neuf années. Au retour d'une promenade, Henry de Groux sembla pris d'une crise de folie. Ne reconnaissant plus son ami, il se fit violent et menaçant, avant de chasser toute la famille hors de chez lui sans explication. Léon Bloy ne comprit jamais ce qui venait de se produire. De Groux lui-même resta vague, affirmant que Bloy savait très bien ce qu'il lui avait fait. Une explication avancée tardivement, au moment de leur réconciliation en 1904, fut que le peintre, frappé par la lecture de la nouvelle « La Tisane », parue dans les *Histoires désobligeantes*, s'était convaincu que Bloy et son épouse cherchaient à empoisonner sa fille pour la faire mourir en martyre. Il admit plus tard qu'il n'avait aucune preuve, et il faut sans doute y voir l'effet d'une véritable crise de folie – de Groux sera, des années plus tard, interné¹¹⁹⁴. Même après les retrouvailles de 1904, l'amitié entre les deux hommes ne se relèvera jamais de ce que Bloy a appelé le « Fiasco de 1900 ». Peut-être cet épisode violent trahissait-il le besoin du peintre de s'affranchir de son mentor après des années de fidélité.

Henry de Groux poursuivit sa carrière dans les milieux symbolistes de son temps. Au tournant du siècle, il fréquenta un temps Rubén Darío, de passage à Paris. Le poète nicaraguayen allait ramener en Amérique latine l'œuvre d'un enfant du pays dont il avait entendu parler en Europe : *Les Chants de Maldoror*. Son article consacré à Lautréamont¹¹⁹⁵, recueilli dans le recueil *Los Raros*, est une démarcation des thèses que Bloy avait développées dans « Le Cabanon de Prométhée ». Engagé dans une liaison extraconjugale avec sa nièce, Henry de Groux s'enfuit à Florence pour vivre son amour interdit, mais une paranoïa croissante le poussa à de terribles scènes de jalousie. Après une crise, il fut interné dans une maison de santé dont il s'échappa bientôt, persuadé qu'on ourdissait un complot contre lui. Il retourna auprès de sa femme et reprit une vie plus rangée. Il passa ses dernières années en France, traduisant son angoisse de la Grande Guerre dans des toiles très torturées. Au cours de l'été 1916, il reprit contact avec Léon Bloy et le revit, quelques mois avant sa mort. Venu se recueillir sur son lit de mort, de Groux esquissa un dernier portrait de son ami. Le peintre mourut le 12 janvier 1930, à l'âge de soixante-trois ans.

Lautréamont occupe encore les pensées du peintre jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Le 28 août 1900, dans un passage inédit très inspiré par ses réflexions de croyant, c'est un Henry de Groux très torturé qui fait soudain ressurgir le nom de Maldoror :

¹¹⁹⁴ Cet épisode est rapporté par Émile Baumann, *La Vie terrible d'Henry de Groux*, op. cit., p. 156-164.

¹¹⁹⁵ Rubén Darío, « El Conde de Lautréamont », *Los Raros*, Buenos Aires, Nosotros, 1896 ; réédition Barcelone, Mareci, 1905, 1952, p. 159-163.

Quand le diable tente, il n'y a pas assez de croix sur les voûtes. Pas d'images pieuses aux murailles ni d'anges protecteurs, pas assez d'âmes éplorées, pas assez de holocaustes aux vitraux de notre mémoire. La pente des chemins s'accroît [sic], le pas se précipite, la dent des fourches dans les reins, le souffle manque, le poison se fait délectable, le vitriol rafraîchissant. Les ténèbres plus accueillantes, se peuplent d'étranges flambeaux. L'avidité des convoitises, des concupiscences idéalise toutes les proies et c'est elles qui guettent le chasseur ! La raison même se fait complaisante, heureuse de tous les sophismes adulateurs et fait défaillir la vigueur même des mathématiques, des chastes mathématiques chères à Maldoror. L'ivresse des choses funèbres nous transporte en d'illusoires paradis. Quand le diable tente en de fallacieux banquets rien ne s'interpose entre la coupe et les lèvres et la foudre agonise dans les antres voluptueux du ciel, ou sur de terrestres litières.

Et l'eau pure se corrompt, les fontaines tarissent, la soif nous brûle et c'est en nous que les divins cortèges passent dans la solitude. C'est en vain que la surnaturelle fanfare céleste éclate dans le silence. C'est en vain que les oiseaux chantent. Et c'est en vain que le ciel est pur et que les yeux des pauvres versent du sang, que les membres des saints sont déchirés, que les bourreaux s'exaspèrent dans la fureur des tourments. C'est en vain que les portes de l'Enfer s'ouvrent plus implacables et plus noires. C'est en vain que l'Irréparable de son doigt grave et terrible vous avertit, - vous somme de vous rendre, alors qu'il en est temps encore. C'est en vain que s'entrouvre la bouche d'airain de la Mort¹¹⁹⁶.

Désormais, *Les Chants de Maldoror* sont si parfaitement assimilés qu'ils surgissent à tout propos comme un réservoir d'images sombres et violentes dans lequel le poète peut puiser. Dès le 6 janvier de l'année suivante, il écrit ainsi :

Ce perpétuel bondissement de l'âme du fond de son lit criblé d'épaves. L'incessant rendu de cette pensée qui se tord inlassablement sur elle-même et ne peut franchir ses limites ; cette habitude de tant de monstres saboulés comme des arches closes sur leurs trésors intimes, comme des baleines porteuses de quelque Jonas, ne sont-ils pas semblables à ce vieil océan de Maldoror jugé au conjecturé par lui « moins profond que le cœur humain¹¹⁹⁷ ».

Mysticisme de visions apocalyptiques et souvenirs de lecture de Lautréamont s'entremêlent dans l'esprit du peintre. Le 24 janvier 1901, c'est encore à une réminiscence différente qu'il fait appel pour déplorer, une nouvelle fois, l'œuvre poétique qu'il n'écrira jamais :

Mon âme est remplie de ce fléau particulier au temps gris, au ciel pluvieux du nord où poursuit le vol des « cigognes de Maldoror ». Ce vol qu'alimente les malédictions du licanthrope [sic] ou du mysantrope [sic]. Quels chants amers sortiront de moi si le musicien que je suis pourtant et à jamais condamné au silence pouvait s'illustrer !...

Michelange aveugle trouvait une grande volupté et un réconfort puissant à caresser de ses vieilles mains les marbres qu'il ne voyait plus.

Je suis l'auditeur quasi permanent de mélopées que nul n'ouïra que moi seul et qui ne seront jamais écoutés par personne¹¹⁹⁸.

Sans nul doute, ces « mélopées » que de Groux n'écrivit guère auraient eu de fortes réminiscences maldororiennes. L'année 1901 est riche en souvenirs de Ducasse. Le 23 mars, on peut ainsi lire dans le *Journal* ce portrait ironique :

Souviens-toi que tu as un ami dans le vampire, dit Maldoror s'adressant au lecteur de ses fameux « Chants », et il ajoute : « en comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis. » Ce serait, en ce qui me concerne, le « brellan » parfait si il y ajoutait le nom de mon « ami » G. [C ?] M., dont je me croyais délivré depuis bientôt quinze années que je ne l'avais plus aperçu nulle part, ayant mis entre nous assez bien de morts par les flammes. Mais

¹¹⁹⁶ Henry de Groux, *Journal*, t. VII, 28 août 1900. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 717.

¹¹⁹⁷ Id., *Journal*, t. VIII, 6 janvier 1901. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 718.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, 24 janvier 1901.

voilà - O surprise, qu'il se souvient de moi qu'il croit peut-être «mort» une seconde fois, et se met à me «moudre de la glaise» selon l'expression de Sarguenet, dans le Journal où il écrit, et de quelle manière !...

Il affirme que je suis connu de tout le monde et dans tous les mondes et tient à en donner la preuve. Il arrive uniquement à établir selon moi, que je ne suis connu dans aucun cas par personne, décidément¹¹⁹⁹...

Le 13 août 1901, de Groux note encore dans son journal : « Et je pense alors – invinciblement – à ces yeux que Maldoror admirait pour la « perfection circulaire » de leur contour¹²⁰⁰. » La citation figure dans la strophe du Vieil Océan, au Chant Premier¹²⁰¹. Cette même strophe lui inspire une nouvelle méditation, le 14 septembre de la même année :

Lautréamont.

« Je me propose sans être ému de débiter la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre, etc. »

Ce ton ininterrompu de persiflage désespéré, cet accent indéfectible et jamais abandonné de cruauté et d'extravagance sont peut-être uniques dans la littérature et je ne lui connais pas d'équivalent. Son œuvre a le redoutable et sublime isolement d'une île maudite¹²⁰².

Une nouvelle fois, la citation est faite de mémoire. Le texte exact est : « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre¹²⁰³. » Tout en reconnaissant la grandeur, il porte sur l'œuvre un jugement partagé, succombant à sa beauté sans équivalent mais la qualifiant aussi de « persiflage désespéré ».

En 1902, Maldoror revient à huit reprises dans les carnets du peintre et ce, tout au long de l'année. Le 7 février, il écrit : « Ce chef-d'œuvre de cruauté qu'est la vie impliquait toujours plus, à mon sens, ce chef-d'œuvre d'éloquence de tes "Chants", Ô Maldoror et donnait à mon admiration les ailes du pur esprit¹²⁰⁴. » Les épreuves de la vie semblent ainsi le conforter dans la justesse de son admiration pour *Les Chants de Maldoror*, alors que Bloy a suivi la trajectoire inverse et jugé plus sage de se déposséder du livre. Le 12 mai, c'est à une réflexion sur le blasphème de Maldoror que de Groux se livre : « La Haine et la Douleur de Maldoror eussent créé Dieu pour l'insulter s'il n'existait pas, peut-être, pour l'absoudre... Mais chez Maldoror, l'expression de la Douleur latente pourtant et virtuellement implacable a cessé tout à fait pour donner toute la place à sa Haine de Réprouvé¹²⁰⁵. » Malgré la rupture avec Bloy, Henry de Groux ne s'est pas affranchi de sa lecture chrétienne des *Chants*. On le constate encore le 25 juillet : « Quelque chose de nouveau est entré dans la Cage du Temps, dit Maldoror. Ce quelque chose de nouveau est-il autre chose que toi – Ô contempteur et diffamateur peut-être du Dieu de Job¹²⁰⁶ ? » En réalité, le peintre infléchit légèrement la parole de

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, 23 mars 1901.

¹²⁰⁰ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 287.

¹²⁰¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁰² Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 287.

¹²⁰³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁰⁴ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 287.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ *Ibid.*

Maldoror, qui dit en vérité : « C'en est fait ; quelque chose d'horrible va rentrer dans la cage du temps¹²⁰⁷ ! » Il est intéressant de voir que de Groux ne se résout pas tout à fait à faire de Lautréamont un blasphémateur, nuançant d'un « peut-être » ces accusations pour permettre la lecture catholique de son œuvre. Aux recensions de Rodolphe Rapetti, il faut ajouter celle, inédite, du 8 juillet 1902 :

Il est évident que si l'on évalue l'Univers avec la seule notion de Justice, de vérité et raison humaine, il est impossible d'aimer son auteur ou même de complètement l'admirer, et que l'on devient pareil à l'ange contempteur des *Litanies*, antagoniste formel du Christ.

Aussi, presque tous nos maîtres sont-ils sataniques au moins littérairement : Stendhal, Baudelaire, Swinburne, Lautréamont, Shelley, Byron, etc... En général tous les poètes contemporains, tout l'art, toute la poésie, toute la littérature et presque toute la musique elle-même, est essentiellement satanique.

L'univers est un champ de carnage qui arrachait à Job ce cri sans pareil : « Terre de honte, terre de blasphème, couverte de l'ombre de la mort, où il n'y a aucun ordre et où habite la sempiternelle horreur. » Mais sans aller jusqu'à ces transcendantes évocations, quels ne sont pas les ravages qu'un même fait de la quotidienne et banale existence peuvent produire en nous, dès que la Justice et la beauté se trouvent être en cause, ou qu'il nous arrive de les voir souffleter sous nos yeux¹²⁰⁸ ?...

Cette profession de foi illustre le christianisme paradoxal d'Henry de Groux, croyant sincère irrémédiablement attiré par le Mal et se revendiquant à demi-mots comme satanique. Elle montre aussi le divorce irréconciliable entre les convictions de Bloy et celle du peintre, qui avait choisi de rester fidèle à Maldoror quand son ami s'en écartait par précaution.

La même année, il complète son journal par des notes en vrac dans un agenda. Ainsi, le 13 juin 1902, il commence cette phrase qu'il laisse interrompue : « Maldoror chevauchera bien longtemps encore aux grèves romantiques de sa dilection, avant que¹²⁰⁹ – » et le lendemain :

Un soir que je noctambulais avec Maldoror dans le calme [illisible], déjà, d'une nuit où allait bientôt surgir les gorgonéons [sic], les [illisible] et fantasmes de la tempête – grimoires adorés du néphélomancien – dans cette nuit calme encore, aux grands massifs violâtres surveillés par deux étoiles solitaires, comme épiés par les yeux d'or d'une nuit en cagoule¹²¹⁰ –

Quelles qu'aient pu être ces deux tentatives, peut-être un projet de texte mettant en scène Maldoror en tant que personnage, de Groux renonça assez vite à exprimer l'image qu'il avait entraperçue. Dans le même agenda, il note le 27 décembre :

Il est un certain état d'esprit dont je ne me souviens pas qu'il y ait, même dans le théâtre antique, dans Sophocle, Eschyle ou Euripide de manifestation plus surprenante que ce tragique accent qui se maintient sans défaillance dans les *Chants de Maldoror* et que j'appellerais la haine de la Nature et dans Maldoror la Haine de Dieu sinon dans l'accès parfois si véhément de leur fatalisme exaspéré.

Dans Shakespeare même le christianisme en est à peine le correctif, car là encore il existe tant dans *Hamlet* que dans *Le Marchand de Venise* et dans *Le Roi Lear*, dans *Macbeth* que dans *Richard III*. Cette « horreur sacrée » a aussi son expression bien moderne dans certaines pièces des *Fleurs du Mal* comme les *Litanies de Satan* par exemple et quelques autres ; et

¹²⁰⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 97. Il s'agit de la strophe 11 du Chant II, strophe à fortes connotations religieuses.

¹²⁰⁸ Henry de Groux, *Journal*, t. X, 8 juillet 1902. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 720.

¹²⁰⁹ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 287.

¹²¹⁰ *Ibid.*

aussi, toutes proportions gardées, dans cette étrange Madame Ackermann qui impressionna d'Aurevilly¹²¹¹.

Cette comparaison avec les tragiques antiques est précisée quatre jours plus tard, le 31 décembre :

Lautréamont. Dans le tumulte et la démente lucide des prosopopées, les chants paniques de ce grandiose théomaque il y a vraiment un spectacle sans précédent ni équivalent. Je ne connais d'aussi pathétique élan de révolte, de vindicte humaine contre le ciel, contre l'aveugle et féroce nature que dans Euripide, Eschyle et Sophocle¹²¹².

En mentionnant Eschyle, de Groux doit penser au *Prométhée enchaîné*, et il continue à voir en Lautréamont un titan, une œuvre épique consacrée à la révolte de l'homme contre Dieu.

Selon Rodolphe Rapetti, Maldoror n'apparaît plus dans le journal avant l'année 1908. En réalité, on en trouve encore une évocation le 5 janvier 1903. Ce volume du *Journal* est particulièrement désorganisé. Dans les premières pages, de Groux se livre à la rédaction d'un long poème et son almanach lui sert de brouillon. Des notes et des rimes en vrac ornent ces pages qui ne semblent plus respecter le décompte des jours. À la page du 5 janvier, on peut soudain lire une expression dont les premiers mots ont été barrés et sont illisibles. Par-dessus, de Groux a écrit « Tristesse de Maldoror » ou bien « Visiteur de Maldoror ». Dessous, un quatrain difficilement déchiffrable en raison de ratures et de mots gommés :

[Nom propre illisible] revit en mon souvenir
 Au fond du [mot raturé et illisible] entonne un cor
 Dont les échos font retentir
 Des chants emportant les ultimes accords¹²¹³.

Le poème que rédige Henry de Groux s'étend sur plusieurs pages sans trouver sa forme définitive, s'ornant même parfois de portées et de notes de musique. Dès lors, son *Journal* devient moins un journal intime qu'un carnet de travail où il couche ses projets de tableaux, de nouvelles, ses notes sur les peintres et sur les expositions qu'il voit. Il y recopie aussi de larges citations de ses lectures. Lautréamont va peu à peu s'éloigner de ses préoccupations car sa vie prend un tournant rocambolesque, provoqué par un voyage en Italie et une relation extraconjugale houleuse.

Il faut attendre 1908 pour que le peintre ne se replonge dans la lecture des *Chants de Maldoror*. Dans un memento daté du 30 janvier, de Groux note : « Lecture de certains chants de Maldoror : impression toujours forte malgré les redites et les pauvretés de style. Un aigle regarde les cieux au travers des barreaux de sa cage¹²¹⁴. » C'est la première fois que l'artiste émet des réserves sur le style du poète. L'adverbe « toujours » prouve que les relectures de l'œuvre ont été régulières, même s'il n'y en avait peut-être pas eu les dernières années. Il est frappant de voir revenir une nouvelle fois un

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 287-288.

¹²¹² *Ibid.*, p. 288.

¹²¹³ Henry de Groux, *Journal*, t. XI, 5 janvier 1903. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 721.

¹²¹⁴ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 288.

aigle pour évoquer métaphoriquement l'élévation que produit la lecture des *Chants*, même si cette fois l'aigle désigne le peintre. Cette année-là, les citations reprennent. Le 23 juillet, il note : « Certains paysages d'Italie dont j'ai souvenance au cours de mon fameux exode, me font encore tressaillir et semblent avoir empruntés leurs contours ondoyants et calcinés à la croupe de Léviathan de la horde de Maldoror¹²¹⁵. » Le 6 novembre 1908, de Groux fait une nouvelle fois référence à Lautréamont par une réflexion pascalienne sur le vertige que ressent une âme humaine qui se contemple :

La coruscante spirale des nébuleuses et des voies lactées n'apparaît pas à ses contemplateurs un vertige plus accablant que le *négatif* de ces mêmes splendeurs répercutées en ténèbres au fond de l'âme humaine ? ... Poser la question n'est pas la résoudre. Lautréamont n'a-t-il pas dit par la bouche de son Maldoror, que le cœur humain était « plus profond que le cœur de l'océan », du « vieil océan » dont il salue si profondément la « majesté¹²¹⁶ » ?

La citation est empruntée à la strophe 9 du Chant Premier. Enfin, le 24 novembre 1908, date qui se trouve par ailleurs être l'anniversaire de la mort d'Isidore Ducasse, il écrit encore :

Envie de fuir instantanément tous les milieux favorables ou bien-pensants et de me ruer à la découverte de l'inconnu en visitant d'autres villes, d'autres pays, - de respirer sous de nouveaux cieux, - avec Maldoror¹²¹⁷ !

Le dernier carnet du *Journal* inédit d'Henry de Groux dont l'existence est connue couvre l'année 1910. La dernière évocation de Maldoror qu'il contient prouve encore que le peintre est resté fidèle à sa lecture initiale des *Chants de Maldoror* plus de vingt ans auparavant. Le 8 août, on lit en effet cette réflexion sur les yeux qui prend une nouvelle fois sa source dans un fragment plusieurs fois cité par le passé :

Je suis, comme Maldoror, éblouit [sic], de l'extraordinaire et merveilleuse « perfection circulaire » du contour des yeux des aigles.

L'œil noir des méridionaux souvent si beaux a rarement pourtant une grande diversité d'expression. – Souvent même son aspect est unique, invariable, beau certes, mais identique trop souvent et dur facilement...

Je songe à certains yeux bleus ou gris d'une si obsédante impression et de si riche variété.

Je me souviens même de certains yeux presque incolore [sic], translucide [sic] comme le gypse ou la pierre de lune, et demi cachée sous les paupières clignotantes de quelque blonde, miss un peu myope qui semblaient être le fourreau profond de très longs et très invisibles glaives¹²¹⁸.

Il restait à de Groux encore vingt années à vivre. Les dernières pages de son *Journal* n'indiquent en rien qu'il renonçait à l'écrire et il est probable que ces derniers tomes, aujourd'hui perdus, contenaient encore d'autres témoignages de cet attachement à l'œuvre noire d'Isidore Ducasse.

On a souvent expliqué l'œuvre tourmentée et baroque d'Henry de Groux par les vicissitudes d'une vie turbulente. Après une entrée fracassante dans les milieux belges, de Groux quitta avec fracas

¹²¹⁵ Henry de Groux, *Journal*, t. XVI, 23 juillet 1908. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 726.

¹²¹⁶ Rodolphe Rapetti, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », *op. cit.*, p. 288.

¹²¹⁷ Henry de Groux, *Journal*, *op. cit.*, t. XVI, 24 novembre 1908.

¹²¹⁸ Id., *Journal*, t. XVIII, 8 août 1910. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'INHA sous la cote Ms 728.

le groupe des XX – parce qu’il refusait d’être exposé dans la même salle que Van Gogh – et s’installa en France, où il subit une vie de pauvreté avant de se faire reconnaître comme un grand peintre du symbolisme. Soutenu en tout temps par Léon Bloy, de Groux possédait un caractère aussi entier que son ami, quoi que plus doux ; et il prit plusieurs fois des positions radicales quitte à se compromettre et à se fermer des portes. Entre 1885 et 1910, il n’a cessé de relire et de méditer les *Chants de Maldoror*, qu’il avait découverts dans sa prime jeunesse et qu’il avait assimilés au point de pouvoir en citer des passages parfois peu marquants. Même s’il ne suivit pas Léon Bloy dans la théorie de la folie de l’auteur, de Groux a essentiellement adopté les idées de son ami et reçu l’œuvre comme un chef-d’œuvre de la littérature de la révolte. Le livre lui parut d’un romantisme terrible, et les réflexions critiques qu’il pouvait mener sur *Les Chants de Maldoror* sont le plus souvent remplacées par des témoignages d’admiration pour telle ou telle image. Enfin, Lautréamont-Maldoror est pour lui un guide qu’il intègre souvent dans ses réflexions morales et spirituelles. Quand bien même de Groux aurait eu connaissance des articles de Genonceaux et de Gourmont, il ne semble pas avoir affiné sa perception de l’œuvre, qui est avant tout celle d’un artiste : une réception sensitive plus qu’intellectuelle, où la contemplation esthétique, quasi-mystique, empêche l’élaboration d’un discours sur l’œuvre. Ce respect paralysant, ainsi qu’une certaine crainte devant une œuvre problématique pour un chrétien, explique que jamais de Groux ne se soit saisi d’un passage des *Chants* pour l’un de ses tableaux.

Après la rupture avec Henry de Groux, la vie de Bloy prit un cours plus calme. Retiré à Lagny, en Seine-et-Marne, il se consacra à la publication régulière d’une œuvre qu’il confiait à Alfred Vallette et qui lui procurait désormais une stabilité financière, malgré le silence qui pesait toujours. Le second tome de son journal, *Mon Journal*, publié en 1904, lui attira de nouvelles amitiés, parmi lesquels Jacques et Raïssa Maritain, et Georges Rouault. Bloy avait trouvé un peu de paix et pouvait maintenant se consacrer à Dieu et à son œuvre. En juillet 1905, *Belluaires et porchers*, livre achevé depuis 1894 et rassemblant divers textes critiques de Léon Bloy, fut publié chez Stock. On y trouvait « Le Cabanon de Prométhée ». Bloy se présentait dans la préface comme « un très humble et très ingénu vociférateur¹²¹⁹ ». Certains textes étaient en effet dans la veine pamphlétaire qui avait fait la réputation de Bloy en même temps qu’elle l’avait ruinée. Dans son journal à la date du 7 mai 1905, l’auteur, apportant la dernière touche à son recueil, écrivait : « Je décerne des dédicaces. Chaque chapitre sera donné à un ami. Plusieurs sans doute me lâcheront un peu plus tard. N’est-ce pas ma destinée¹²²⁰ ? » De fait, « Le Cabanon de Prométhée » était maintenant dédié à Georges Rouault, ami peintre dont Bloy avait fait la connaissance l’année précédente. Cette rencontre s’était-elle faite

¹²¹⁹ Léon Bloy, « Introduction », *Belluaires et porchers*, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. II, Paris, Mercure de France, 1964, p. 178.

¹²²⁰ Id., *Journal inédit*, op. cit., t. III, p. 645.

également sous le signe de Maldoror, comme avec Henry de Groux treize ans plus tôt ? Bloy dédia un autre de ses articles du recueil à son nouvel ami, et cet article était également lié aux *Chants de Maldoror*. Il s'agissait de « La Colère d'une dame », réponse à un critique venu défendre Paul Bourget que Léon Bloy avait attaqué. La préoriginale avait paru dans le *Gil Blas* du 27 octobre 1893. On y trouvait déjà, placée en épigraphe, cette citation de la fin du Chant Premier : « Tu as un ami, enfin ! En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, ça te fera deux amis¹²²¹. »

Le critique à qui Bloy répondait était un certain Raymond Davezac, chroniqueur au *Figaro*¹²²². Bloy avait-il fait le lien avec le nom de Jacquette-Célestine Davezac, la mère d'Isidore Ducasse, qui apparaissait sur l'acte de naissance publié par Remy de Gourmont dans le *Mercur de France* de novembre 1891 ? La citation de Bloy est approximative et semble avoir été faite de mémoire. Elle se moque du soutien que reçoit Paul Bourget, défendu par un homme de plume obligé de se cacher derrière le pseudonyme d'une femme, Claudine. Le 23 octobre, Bloy écrivait dans son journal qu'il préparait une réponse à Claudine et ajoutait lapidairement : « Maldoror – acarus sarcopte¹²²³. » La réédition de *Belluaires et porchers* avait conservé la citation, mais une dédicace à Georges Rouault avait été ajoutée. Ce n'est certainement pas par hasard que Léon Bloy associa par deux fois le nom de cette connaissance récente à celui de Maldoror. L'intérêt du peintre ne semble pas cependant avoir eu la même force que chez Henry de Groux, et ne dépassa probablement pas le stade de la simple curiosité. Rouault devint un habitué de la maison, et Raïssa Maritain s'en souvient en ces termes :

C'est chez Léon Bloy que nous rencontrâmes Georges Rouault pour la première fois. Il était là avec deux autres peintres d'un destin inégal : Desvallières et Bonhomme. [...] Si, ce jour-là, Rouault a discuté avec Léon Bloy, et essayé de lui faire comprendre le sens de ses nouvelles recherches, il a dû rapidement renoncer à se faire entendre du vieil écrivain dont toute la vision plastique était celle du Moyen Âge et de la Renaissance, et qui ne pouvait renoncer à la beauté des formes. Combien de fois, dans les années qui ont suivi, n'avons-nous pas vu Rouault chez Bloy, debout, appuyé contre le mur, un léger sourire sur ses lèvres closes, le regard au loin, le visage apparemment impassible, mais d'une pâleur qui allait s'accroissant lorsque la question de la peinture moderne était abordée. Rouault pâlisait, mais gardait jusqu'au bout un silence héroïque. Et toujours, malgré cette irréductible opposition sur la question même de son art, il est resté fidèle à Léon Bloy¹²²⁴.

¹²²¹ Léon Bloy, « La Colère d'une dame », *Gil Blas*, 27 octobre 1893, p. 1 ; recueilli dans *Belluaires et porchers*, *op. cit.*, p. 333.

¹²²² C'est ce qu'affirme la librairie Loliée, qui mit en vente dans son catalogue d'avril-mai 1952 le manuscrit de « La Colère d'une dame (entreprise générale de désagréments) », et qui ajoutait que Bloy connaissait l'identité de son ennemi caché derrière le pseudonyme de Claudine. Dans une lettre à Georges d'Esparbès datée du 27 octobre 1892, Bloy écrivait : « Votre d'Abzac [*sic*] est un bien joli garçon. C'est lui qui a fait l'article contre moi. J'en ai la preuve. » Jean-Jacques Lefrère et Éric Walbecq, « Le Cabanon de Prométhée », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXVII-XXXVIII, 1^{er} semestre 1996, p. 2.

¹²²³ Léon Bloy, *Journal inédit*, *op. cit.*, t. I, p. 236.

¹²²⁴ Raïssa Maritain, « A l'aube de nouvelles amitiés », *Les Grandes Amitiés*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1949, p. 167-168.

Bloy avait repris son rôle de mentor comme autrefois avec de Groux. Lautréamont dut cependant occuper une place nettement moins importante dans leur amitié, depuis que Bloy s'en était éloigné. Dans le chapitre qu'elle consacre à Rouault, Raïssa Maritain note :

Léon Bloy lui a dédié le premier chapitre de *Belluaires et Porchers*, consacré aux « Chants de Maldoror » [...]. Dans un style au coloris sombre d'une richesse inouïe, et qui fait penser à la couleur complexe et rutilante des meilleurs tableaux de Rouault, Léon Bloy dit son admiration épouvantée pour ces « chants » qu'il appelle la Bonne Nouvelle de la Damnation. La dédicace de ce chapitre à Rouault ne signifie-t-elle pas que Bloy voyait entre l'inspiration du peintre et celle des *Chants de Maldoror* une ressemblance qui le frappait¹²²⁵ ?

Mais ce rapprochement se fait à rebours de la chronologie, car Bloy ne connaissait pas encore Rouault lorsqu'il écrivit « Le Cabanon de Prométhée ».

On trouve encore quelques allusions tardives aux *Chants de Maldoror* dans le journal de Léon Bloy. Ainsi dans le tome III publié sous le titre *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, il rapporte une conférence intitulée « Le Peuple de Dieu au vingtième siècle », qu'il a donnée à Paris le 10 décembre 1903 et dont il recopie le texte. On peut alors lire cette réflexion qui figurait déjà dans « Le Cabanon de Prométhée » :

Pourtant, c'est quelque chose, les âmes ! Vous avez été achetés, payés d'un grand prix, disait St Paul. Je crois bien. Il n'a pas fallu moins que le Sang de Dieu. Ce sont là des choses que nous ne pouvons pas comprendre. Mais ce que nous comprenons très-bien, c'est que rien au monde ou dans les enfers ne serait capable de payer nos âmes. « Je suis fils de l'homme et de la femme, à ce qu'on m'a dit. Cela m'étonne. Je croyais être davantage ! » Ce mot a été écrit par un poète tout à fait moderne qui fut aussi malheureux que possible. Pascal est brûlant de gloire pour de bien moindres paroles¹²²⁶.

La source de la citation n'est pas donnée, mais elle permet à Bloy de se livrer ensuite à une dissertation sur l'âme de l'homme, grandeur qui s'ignore mais qui risquerait de l'aveugler s'il en prenait conscience. C'est à nouveau cette phrase qui revient dans une méditation, dix années plus tard, dans le septième tome de son journal, *Au seuil de l'Apocalypse*. A la date du 9 juillet 1913, dans une lettre adressée à madame de La Laurencie, Bloy écrit :

Il est écrit que l'abîme invoque l'abîme. Je pense que tel est le prodige d'une amitié véritable, puisque toutes les âmes humaines sont des abîmes. Voici la parole d'un fou sublime : « Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Cela m'étonne. Je croyais être davantage. » Il voyait son âme, celui-là, il s'était penché sur cet abîme, et il en est mort... Moi, je mourrai sans avoir pu comprendre le monstrueux aveuglement des hommes qui supposent une importance quelconque à ce qui n'est pas leurs âmes, et chacun de mes livres est une tentative pour exprimer la stupéfaction que me procure cette inexplicable cécité¹²²⁷.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹²²⁶ Léon Bloy, *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*, dans *Journal de Léon Bloy*, t. II, Paris, Mercure de France, 1958, p. 202-203.

¹²²⁷ Léon Bloy, *Au seuil de l'Apocalypse*, dans *Journal de Léon Bloy*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1963, p. 31.

Plus de vingt ans après avoir écrit « Le Cabanon de Prométhée », Léon Bloy n'a guère infléchi le sens qu'il donnait à l'œuvre. Lautréamont est un avertissement envoyé à l'homme, une leçon qu'il convient de méditer et qui doit rappeler le chrétien à l'humilité.

Dans les dernières années de sa vie, Bloy s'entoure de ses amis et mène une vie plus paisible à l'écart des cercles mondains de la littérature parisienne, avec lesquels il a fini de batailler. En 1907, il reçoit la visite du poète italien Ardengo Soffici, l'un de ceux qui introduisirent l'œuvre d'Isidore Ducasse en Italie. Les œuvres de Bloy connaissent désormais un succès, modeste mais constant, et lui assurent de quoi vivre. Quelques-unes sont rééditées, et *Le Désespéré* est redécouvert. La guerre éclate. Bloy est affaibli par la maladie. Retiré à Bourg-la-Reine, il meurt le 3 novembre 1917, peu après s'être réconcilié avec Henry de Groux. Aux obsèques sont présents, outre les amis de la dernière heure, Alfred Vallette, Rachilde, et Henry de Groux.

Les exemplaires des Chants de Maldoror de Léon Bloy

La manière dont Léon Bloy entra en contact avec l'œuvre de Lautréamont reste quelque peu mystérieuse. Si l'on croit le témoignage de Valère Gille, c'est Max Waller qui lui avait envoyé un exemplaire en 1885¹²²⁸, mais dans la première version de son témoignage, il ne précisait pas qui avait envoyé un exemplaire à qui. Comme on sait que Huysmans avait en fait reçu son exemplaire de Jules Destrée et non d'Albert Giraud, on peut se demander si c'était bien lui qui avait envoyé *Les Chants de Maldoror* à Léon Bloy. Le premier contact connu entre les deux écrivains fut, pendant longtemps, une lettre de Max Waller, datée du 24 novembre 1886, où le directeur de *La Jeune Belgique* proposait à Bloy de publier dans ses pages les chapitres du *Désespéré*, puisque l'éditeur Victor Stock renonçait à le faire paraître¹²²⁹. La lettre révèle que les deux auteurs ne sont pas encore proches, puisque Max Waller présente sa revue. Un peu plus tôt dans l'année, Bloy avait échangé quelques lettres avec Émile Verhaeren, son premier correspondant en Belgique. On pouvait encore remonter au mois de février 1886, où *La Jeune Belgique* avait placé en épigraphe une citation du *Pal* de Léon Bloy, affirmant ainsi son indépendance vis-à-vis de la Conspiration du silence établie en France. Or, l'article « La Littérature du désespoir », appelé à devenir le chapitre du *Désespéré* où sont présentés *Les Chants de Maldoror*, était déjà écrit à la fin de 1885.

¹²²⁸ Valère Gille, « La Jeune Belgique au hasard des souvenirs », *Office de Publicité*, n° 28, 1943 ; réédité par Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 474.

¹²²⁹ Michel Arveiller, *op. cit.*, note 99 bis, p. 721. Voir aussi à ce sujet Jean Warmoes, « Léon Bloy et Max Waller avec des lettres inédites », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1980, p. 78 ; et Georges Rouzet, « Cinq lettres inédites de Max Waller à Léon Bloy », *La Revue belge*, 1^{er} septembre 1939, p. 385-391.

Sauf à supposer que les premiers échanges entre Max Waller et Léon Bloy dataient en fait de 1885, il semblait plus raisonnable de penser que Léon Bloy avait connu *Les Chants de Maldoror* par l'intermédiaire de son ami Huysmans. Cela expliquerait aussi pourquoi, dans sa lettre du 7 janvier 1886, l'auteur d'*En rade* réclamait à Bloy son exemplaire qu'il avait oublié chez lui et dont il avait besoin : il avait prêté son livre afin que le pamphlétaire achève son article sur « La littérature du désespoir ». Bloy était sans le sou, et peut-être, malgré tout l'intérêt qu'il portait à *Maldoror*, n'avait-il pas les moyens de faire venir un exemplaire de Bruxelles. Aussi, vraisemblablement au début de l'année 1887, Émile Verhaeren lui fit-il parvenir, par l'intermédiaire de son cousin Émile Van Mons, un exemplaire de l'édition Rozez pour son usage personnel. C'est de cet exemplaire, le seul qu'il a possédé, que Bloy se débarrassera en 1895.

Un article de Paul Dumont paru en 1983 vint rectifier la chronologie des faits : il mettait au jour deux lettres de Max Waller à Bloy, datées respectivement du 9 mars 1885 et du 3 juin 1885, ainsi qu'une réponse de Bloy du 24 juin 1885¹²³⁰. Il eût été surprenant en effet qu'apprenant le choix de Max Waller de citer *Le Pal* en épigraphe de sa revue, il ne l'eut pas contacté pour le remercier. Dès mars, Max Waller put donc assurer Léon Bloy de son soutien et de son admiration. L'essentiel de cet échange épistolaire, qui ne semble pas encore très intime, manque ; aussi un envoi des *Chants de Maldoror* par le directeur de *La Jeune Belgique* reste encore possible, même si rien ne le prouve. En ce cas, l'envoi de Verhaeren, en 1887, concernerait donc un deuxième exemplaire dont la trace s'est perdue, à moins qu'il n'ait été revendu avec l'autre en 1895, Bloy omettant de préciser qu'il en possédait deux. C'est la conclusion à laquelle aboutit Émile Van Balberghe¹²³¹. Une autre hypothèse qu'il fournit serait que la carte de Verhaeren, non datée, ait pu être bien plus tardive : il s'agirait alors d'un exemplaire de l'édition Genonceaux qui aurait même pu être envoyé après qu'en 1895, Bloy se soit débarrassé du livre fourni par Max Waller. Une seule chose est certaine : ce n'est pas Victor Archinet qui envoya à Bloy son exemplaire en 1890, comme l'écrit Pierre Cheymol :

Ayant déjà écrit *Le Désespéré*, Bloy s'enquiert du livre de Lautréamont. Il s'adresse à l'un de ses correspondants : M. Victor Archinet, bibliothécaire de l'Université à Dijon. Celui-ci parvient, après des recherches, notamment en Belgique, à lui procurer un exemplaire des *Chants de Maldoror*, en provenance de Bordeaux¹²³².

Les faits montrent que c'est Archinet qui contacta Bloy pour s'enquérir d'un exemplaire de ce livre rare, pour son usage personnel. Il en trouva un à Bordeaux mais le lut ; et rien n'indique qu'il l'ait envoyé à Léon Bloy, qui ne le lui demande d'ailleurs pas. Il devait déjà posséder son propre

¹²³⁰ Paul Dumont, « Léon Bloy et ses relations avec *La Jeune Belgique*. Quelques inédits », *Bulletin mensuel du Comité littéraire Jeune Belgique*, Bruxelles, n° 5, octobre 1983, deux feuillets non paginés. L'article est cité par Émile Van Balberghe, « Mais qui donc a envoyé *Les Chants de Maldoror* à Léon Bloy ? », *Cahiers du Cédic* n° 1, 1999, p. 20.

¹²³¹ Émile Van Balberghe, « Rozez, Wittmann, Waller, Bloy, Verhaeren et les autres : de la cave au cabanon », *La littérature Maldoror*, *op. cit.*, p. 244.

¹²³² Pierre Cheymol, « Bloy-Lautréamont, de la rumeur au silence », *op. cit.*, p. 111.

exemplaire, soit envoyé par Waller en 1885, soit par Verhaeren et Van Mons en 1887, et s'en servait pour « Le Cabanon de Prométhée » qu'il était en train de rédiger. On ne saura pas si la page du *Désespéré* fut rédigée à partir d'un volume prêté par Huysmans entre septembre et décembre 1885 ou à partir d'un volume que Max Waller aurait expédié à la fin de l'été cette année-là.

Reste le mystère de cet exemplaire connu de l'édition belge de 1874, sur lequel est écrit à l'encre noire le nom de l'auteur et le titre, au crayon noir « 1^{ère} édition très rare », et au crayon bleu « prêté à L. Bloy en 1890¹²³³ ». Si l'encre noire semble bien être l'écriture de Léon Bloy, on ignore de qui peuvent être les mots en bleu. Pourquoi Bloy pouvait-il avoir besoin d'emprunter un exemplaire des *Chants* au moment où il écrivait « Le Cabanon de Prométhée » ? Peut-être n'avait-il alors reçu d'exemplaire ni de Max Waller ni de Verhaeren et Van Mons, et avait-il jusqu'alors toujours eu recours à celui de Huysmans, avant qu'ils ne se brouillent. En ce cas, Verhaeren aurait probablement envoyé son exemplaire entre 1890 et 1895, et celui-ci aurait été le seul ayant vraiment appartenu à Bloy, qui s'en sépara en 1895. On ignore en tout cas qui a pu lui prêter son volume en 1890 : la réédition Genonceaux n'avait pas encore eu lieu, *Le Mercure de France* n'avait pas encore célébré l'œuvre comme il le ferait un an plus tard, et de toute manière, il s'agit d'une édition belge. Peut-être Émile Van Mons avait-il prêté, et non pas donné, son exemplaire à Léon Bloy ? La circulation du ou des exemplaires de Bloy est encore un mystère, mais il est certain que l'auteur du *Désespéré* joua un rôle capital dans la redécouverte posthume de l'œuvre de Lautréamont.

L'apport de Léon Bloy

La réception d'une œuvre est soumise à des phénomènes collectifs. Comme l'a montré René Girard, dès qu'il y a communauté, il y a fabrication d'un mythe collectif¹²³⁴. Ce mythe s'élabore par la reconstitution fictive d'un récit qui permet de donner le sens et par l'idée de partager un secret. C'est ce sentiment d'être un initié qui crée du prestige et rassemble les membres autour de l'objet du mythe. Pour s'en approcher, chacun apporte sa pierre à l'édifice et Léon Bloy n'est pas le dernier quand il s'agit de verser dans la surenchère. En Lautréamont, il trouva un frère d'esprit, malgré des divergences fondamentales. Sylvain-Christian David fait ainsi remarquer que tous deux étaient nés en 1846, même s'il l'ignorait¹²³⁵. Lautréamont était un génie précoce, qui disparut à vingt-quatre ans après avoir laissé une œuvre courte mais dense. Bloy, au contraire, fut un génie tardif. Après avoir fait connaître l'œuvre de son contemporain en la signalant dans *Le Désespéré*, Léon Bloy fut le

¹²³³ Exemplaire présenté par le libraire Pierre Saunier au Salon du Livre ancien en 2007 et dont la notice a été reprise à l'entrée 62 du catalogue 2012 de la librairie. Pierre Saunier, *La Salade*, Paris, 2012, p. 41.

¹²³⁴ René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 298 p.

¹²³⁵ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1992, p. 48.

premier à lui consacrer un article d'importance. Même si l'article se fourvoyait dans une relecture psychiatrique et christique, interprétation tragique et romantique de la vie méconnue d'Isidore Ducasse, son influence allait être capitale au point que les correctifs plus raisonnables apportés par la suite ne parviendraient pas à se défaire de l'image du Prométhée foudroyé pour son orgueil. La parution de l'article dans une revue aussi importante et avant-gardiste que *La Plume* allait marquer le début de la réception de Lautréamont chez les symbolistes français. En effet, comme l'écrit Marc Angenot, l'article de Bloy réunit tous les *topoi* et les poses littéraires fin-de-siècle : « l'intersigne de la fin des esthétiques, l'ultra-littérarité, identifiée à la folie qu'on enferme, la déconstruction formelle radicale... » À travers « Le Cabanon de Prométhée », Léon Bloy esquissait le portrait du Lautréamont auteur décadent, symptôme d'un monde en finitude et au bord de l'effondrement¹²³⁶, et signait là le texte-fondateur du mythe.

Défenseur partial de Léon Bloy qui se refuse à renoncer à la théorie de la folie, Pierre Cheymol conclut : « Toute hypothèse reste possible et légitime. Aucune ne parviendra, on peut le gager, à épuiser le mystère d'une destinée poétique aussi haute, au moins devra-t-elle prendre en compte, dans son ambiguïté, l'apport inaliénable de Léon Bloy¹²³⁷. » On a trop souvent reproché à Léon Bloy, à la suite de Genonceaux¹²³⁸, d'avoir sali la mémoire d'Isidore Ducasse et d'avoir cherché à amoindrir son génie en l'expliquant par la démence. Ce n'était nullement l'intention du polémiste, qui ne cachait pas son admiration, même ambiguë, pour le comte de Lautréamont. Même s'il vit en elle un instrument du Malin destiné à précipiter l'humanité vers sa chute, il ne continua pas moins de saluer la puissance de ses images et d'y voir un avertissement pour le chrétien, et il se fit ainsi le propagateur de la parole de Maldoror. Le pari de Léon Bloy, comme l'a montré André Guyaux¹²³⁹, était de considérer l'œuvre de Lautréamont – à défaut de connaître les *Poésies* – comme une antiphrase tout entière : le blasphème, répété avec tant d'acharnement, cachait une forme de piété, une frustration de ne pouvoir mieux appréhender Dieu, en somme, une attitude très éloignée de l'athéisme purement matérialiste d'un Zola. Cette relecture idéologique des *Chants de Maldoror* se faisait au prix d'une identification et d'un détournement du sens du texte contestable, mais certainement pas malhonnête.

Le style de Bloy a rapidement trouvé un écho dans celui de Ducasse, au point que le romancier Gustave Le Rouge, qui avait commencé à publier dans des revues dans les années 1890, écrit dans *Verlainiens et décadents* : « Bloy doit beaucoup aussi à l'auteur des *Chants de Maldoror*, au vicomte

¹²³⁶ Marc Angenot, « Lautréamont dans tous ses états », *Lautréamont postmoderne ?*, actes du colloque « Lautréamont et le postmodernisme », Université de Montréal, 20 mars 1987, textes réunis par Wladimir Kryszynski, Département de Littérature Comparée, Université de Montréal, Montréal, 1989, p. 44-45.

¹²³⁷ Pierre Cheymol, *op. cit.*, p. 108.

¹²³⁸ Voir à ce sujet la préface de Léon Genonceaux à la réédition de 1890 ; recueillie dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 336.

¹²³⁹ André Guyaux, « Avant-garde à rebours : l'invention de Maldoror », *Littérature moderne. 1. Avant-garde & modernité*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 33-40.

[sic] de Lautréamont, dont il a repris sous une forme plus grandiloquente les scatologiques invectives¹²⁴⁰. » Enfin, Bloy, en plus de faire connaître l'œuvre et de la faire sienne, s'est aussi attaché à la transmettre à ses disciples et amis, Henry de Groux, mais peut-être aussi Georges Rouault. S'interrogeant sur l'élaboration de l'image mythique de Lautréamont, Aleksander Labuda écrit :

L'image suggestive d'un Prométhée fou qu'il apporte, constitue la première pièce à verser dans le dossier « mythe de Lautréamont », comparable à celui que René Étiemble avait rassemblé à propos de Rimbaud. [...] Prises ensemble, ces images forment une sorte de grand récit mythique, dont elles ne constituent que les variantes, et qui s'alimente auprès de trois sources principales : les textes de Ducasse ; une topique d'origine platonicienne ou romantique concernant la personne de l'artiste (folie divine ou non, prophète, poète maudit, etc), les données biographiques vraies ou inventées. Ces trois sources : Texte, topique de l'Auteur, Vie, sont elles-mêmes des instances (autorités) mythiques qui assurent la crédibilité du mythe lautréamontien particulier, et, en dernière instance, son bon fonctionnement¹²⁴¹.

Il manquait à Léon Bloy les repères biographiques, qu'il n'avait pas recherchés et qu'apporterait l'année suivante Léon Genonceaux. Il combla ce manque par une fable qui devait faire coïncider une œuvre à l'étrangeté et à la radicalité déroutante avec le mythe romantique de l'artiste maudit frappé de folie. Pour que cet assemblage soit cohérent, il fallait faire du texte une lecture autobiographique : les clés de la vie tragique de son auteur reposaient nécessairement dans un texte à lire au premier degré. Comme le souligne Aleksander Labuda, la lecture bloyenne relève d'une singulière tautologie : partant du postulat sainte-beuvien selon lequel l'œuvre parle de l'auteur, Léon Bloy cherche en elle des indices biographiques. À défaut d'en trouver, il déduit que le caractère bizarre de sa prose trahit une personnalité désordonnée, et conclut à l'instabilité mentale du poète alors qu'il aurait été plus simple d'admettre que l'œuvre était d'abord littéraire et non autobiographique. Le mythe de la folie et la fable prométhéenne qui fait de Lautréamont un héros de la révolte s'accordent bien avec la personnalité de Léon Bloy, dont le romantisme désespéré trouvait ici un écho puissant. Léon Genonceaux, plus pragmatique, allait condamner sans ambages cette « fable » qu'il jugeait intéressante « seulement au point de vue de l'effet littéraire [que Bloy] désirait produire¹²⁴² ».

¹²⁴⁰ Gustave Le Rouge, *Verlainiens et décadents*, Paris, Seheur, 1928 ; réédition avec une deuxième partie inédite, Paris, Julliard, 1993, p. 241.

¹²⁴¹ Aleksander Labuda, *Lectures des Chants de Maldoror*, Wrocław, Universitas Wratlaviensis, 1977, p. 20.

¹²⁴² Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 337.

Chapitre X

L'édition Genonceaux

Des Jeunes Belgique à Léon Bloy, on peut suivre le parcours d'une œuvre qui circule de manière confidentielle, accompagnée de sa légende. Jusqu'alors, les mythes n'ont guère évolué, et Lautréamont est cet obscur écrivain au titre aristocratique qui, depuis son cabanon, se livre à des imprécations torturées afin de crier au monde, en un chant sublime, son désespoir et sa folie. Mais lorsqu'à la fin des années 1880, Léon Genonceaux entreprend de donner à l'œuvre une seconde édition, il commence par faire table rase du mythe pour examiner les faits et présenter Ducasse comme un artiste de génie tout à fait sain d'esprit.

Un mystérieux éditeur

Léon Genonceaux est un personnage étrange du monde de l'édition parisienne de la fin du siècle, et Maurice Saillet n'hésite pas à le qualifier de « héros quelque peu picaresque » de l'édition, l'un de ces « aventuriers du livre » à la vie mouvementée¹²⁴³. Sa vie reste encore mal connue aujourd'hui malgré le rôle déterminant qu'il a joué dans la gloire posthume d'Arthur Rimbaud et de Lautréamont¹²⁴⁴. Né en Belgique à une date inconnue, il commença sa carrière à Paris dans les années 1880 en tant qu'employé de l'éditeur Édouard Monnier, installé au 16 de la rue des Vosges¹²⁴⁵. Monnier s'est associé à un jeune et riche ingénieur, Maurice de Brunhoff, qui va bientôt racheter toutes les parts de l'entreprise et devenir le nouveau dirigeant. Pendant toute la décennie, Genonceaux apprend et fait ses armes auprès des patrons qui se succèdent à la tête de la librairie. En 1887, Alphonse Piaget succède à Maurice de Brunhoff et renomme l'entreprise la Librairie française. Genonceaux est maintenu dans ses fonctions. Si l'on en croit une anecdote rapportée par le romancier Georges Beaume alors qu'il négociait la publication du *Fruit défendu*, l'employé a adopté les mêmes méthodes, parfois cavalières, que ses anciens patrons : flatteries inutiles, familiarités déplacées et surtout un manque de tact regrettable. Genonceaux avait, en outre, oublié de faire parvenir un

¹²⁴³ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 49.

¹²⁴⁴ Pour une biographie plus complète de Léon Genonceaux, on pourra se reporter au volume de Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *Deux Malchanceux de la littérature fin de siècle. Jean Larocque et Léon Genonceaux*, Tusson, Du Lérot, 1994, 115 p.

¹²⁴⁵ Monnier est caricaturé par Rachilde dans son roman *Le Mordu*. Sous le nom de Holer, qualifié de « pire des canailles », il est présenté comme un escroc prêt à tout pour débusquer le scandale littéraire et profiter de ses auteurs.

exemplaire du volume à Léon Cladel, qui avait orienté Beaume vers la Librairie française¹²⁴⁶. En 1889, la librairie, passée entre les mains de Félix Brossier, déménagea au 3, rue Saint-Benoît, non loin de là où les locaux du *Mercure de France* allaient s'établir peu après. L'entreprise eut la vie courte : Brossier fut poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs suite à la publication de cinq livres érotiques : *Zé'Boïm*, roman saphique de Maurice de Souillac, et *Odile, Fausta, Daphné et Viviane* de Jean Larocque. Outre l'éditeur et les auteurs, la justice attaquait également l'illustrateur José Roy, qui fut le seul à ne pas être condamné. *Zé'Boïm*, paru en 1887, était alors passé inaperçu, mais la nouvelle couverture, plus osée, avait été jugée indécente.

Désormais seul à la tête d'une maison d'édition, Genonceaux, âgé d'une trentaine d'années, fonda la firme Genonceaux, comme le révèle une annonce qui parut dans la *Bibliographie de la France* du 8 février 1890. L'éditeur avait à sa disposition tout le catalogue de ses prédécesseurs, qui lui permettait de rééditer un nombre considérable de romans à faibles coûts. Il fit son entrée dans le microcosme littéraire parisien. *La Plume* du 15 avril 1890 signale sa présence dans l'une de ses soirées, où se trouvent également Sophie Harley et Georges Darien, deux auteurs qui venaient de publier. La même revue, à la date du 15 août, affirme que Genonceaux « est tout simplement en passe de devenir le grand éditeur parisien de l'avenir¹²⁴⁷ ». Prometteur, l'ambitieux Genonceaux l'était certainement. Il associait l'audace de ses anciens patrons, qui n'avaient pas hésité à vendre de la littérature érotique de qualité variable, avec un goût certain pour l'avant-garde littéraire. Ses entreprises étaient audacieuses : son catalogue de l'année 1890 compte, à côté de titres d'auteurs reconnus, des ouvrages plus lestes comme le *Paris-Cocu* de Virmaître, *Le Livre d'amour* d'Armand Silvestre, le *Sodome* d'Henri d'Argis ou la série des *Voluptueuses* de Jean Larocque, dont plusieurs titres avaient pourtant occasionné le procès qui avait causé la perte de la maison Brossier. Genonceaux avait également repris une idée de ses prédécesseurs, qui était de faire exécuter une couverture affriolante par un dessinateur, le plus souvent José Roy. Dans *La Bataille* du 15 juin 1890, Camille de Sainte-Croix fustigeait ces techniques commerciales qui ne trompaient guère¹²⁴⁸ : Genonceaux avait la réputation d'être un éditeur scabreux, appâté par le gain et cherchant par les moyens les plus racoleurs à vendre sa littérature pornographique.

Le catalogue de Genonceaux pouvait s'enorgueillir de quelques noms prestigieux. Rachilde, phénomène montant du roman fin-de-siècle à succès, avait fait appel à lui pour les rééditions de *Monsieur Vénus*, *Le Mordu* ou encore *La Marquise de Sade*. Il est vrai que la jeune femme traînait

¹²⁴⁶ Georges Beaume, *Au pays des lettres. Parmi les vivants et les morts*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1922 ; cité par Pascal Pia, « Un des inventeurs de Maldoror », *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1966, et Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 44-45.

¹²⁴⁷ Cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 49-50.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

elle aussi une réputation sulfureuse, cultivant son androgynie et déclinant dans ses romans l'ambiguïté sexuelle dans toute la pluralité de ses formes. En juillet 1890, Genonceaux fit paraître *La Bièvre* de Joris-Karl Huysmans, premier volume d'une série dédiée aux vieux quartiers de Paris qui ne connaîtra pas de suite. L'éditeur avait cru bon d'accompagner le texte d'aquarelles du paysagiste Eugène Tanguy, mais Huysmans n'apprécia pas l'ouvrage et tenta, en vain, de faire retirer les illustrations.

La réédition des Chants de Maldoror

Comment Léon Genonceaux a-t-il découvert *Les Chants de Maldoror* ? Plusieurs hypothèses peuvent être formulées. D'origine belge, l'éditeur avait pu garder un œil attentif sur l'activité florissante de la capitale et découvrir la strophe publiée dans *La Jeune Belgique*. La curiosité des Belges pour l'œuvre d'Isidore Ducasse, si elle était restée assez discrète, n'avait pas décliné dans les années qui suivirent. Pourtant, Genonceaux allait être le premier à prendre ses distances avec la fable de la folie que les Jeunes Belgique répétaient à l'envi et sa préface fut même écrite dans le but de rétablir la vérité sur l'auteur. Genonceaux mentionne rapidement l'édition Rozez dès les premières pages de son texte, mais en des termes peu enthousiastes :

Le texte de la présente édition est donc conforme à celui de l'édition originale dont le tirage alla s'égarer dans les caves d'un libraire belge qui, timidement, au bout de quatre années, fit brocher des exemplaires avec un titre et une couverture anonymes. Quelques lettrés seulement connaissent ces exemplaires¹²⁴⁹.

Une note de bas de page donne la référence de l'édition bruxelloise de 1874, et Genonceaux ajoute, au sujet de l'inscription au verso du faux titre « Bruxelles – Typ. de E. Wittmann », qu'il n'existe aucun imprimeur de ce nom à Bruxelles. C'était une erreur, car Rozez avait bien pour collaborateur régulier Émile Wittmann, comme l'a montré René Fayt¹²⁵⁰. La méconnaissance relative et le désintérêt de Genonceaux pour les activités de son collègue et compatriote s'expliquent par leur concurrence : l'édition de 1874 étant encore disponible à Bruxelles, mieux valait la discréditer et la présenter comme un travail bâclé pour mieux mettre en avant le soin apporté par son propre travail.

Une autre hypothèse plus vraisemblable voudrait que Léon Genonceaux ait découvert *Les Chants de Maldoror* par l'intermédiaire d'Albert Lacroix. Le premier éditeur du livre était en effet toujours en vie, même s'il avait renoncé à ses activités depuis la faillite de 1872. Lacroix était également belge et comme on connaît mal les débuts de la carrière de Genonceaux, il n'est pas

¹²⁴⁹ Léon Genonceaux, « Préface à l'édition des *Chants de Maldoror* », in Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Genonceaux ; recueillie par Jean-Luc Steinmetz dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 335-336.

¹²⁵⁰ René Fayt, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles, op. cit.*, p. 99-104 ; repris par Emile Van Balberghe, « Rozez, Wittmann, Waller, Bloy, Verhaeren et les autres : de la cave au cabanon », *La littérature Maldoror, op. cit.*, p. 246-247.

impossible qu'il ait été en contact avec lui, peut-être même avant que Max Waller ne découvre *Les Chants de Maldoror* grâce à Rozez. Jusqu'en 1889, Genonceaux ne disposait pas de sa propre maison d'édition et il aurait sans doute eu quelques difficultés à convaincre ses patrons successifs de miser sur un texte qui n'avait rencontré aucun succès et risquait la censure. Ainsi, il assista peut-être avec dépit à l'engouement des auteurs belges pour le texte de Lautréamont alors qu'il le connaissait depuis une date antérieure. La préface est dédiée à Albert Lacroix, et la dédicace de Genonceaux, « À mon ami ALBERT LACROIX¹²⁵¹ », révèle une proximité entre les deux hommes qui dépasse l'estime entre professionnels. Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon voient dans ce geste un simple remerciement pour lui avoir communiqué le manuscrit original et des renseignements sur l'auteur¹²⁵². L'éditeur retiré, encore actif dans le journalisme, ne fera pas grand-chose pour attirer l'attention de ses lecteurs vers la réédition de celui qui se dit son ami. Lacroix était, en 1891, le rédacteur en chef du *Magazine français illustré*. Un compte rendu fut donné dans le numéro d'octobre 1891, mais celui-ci était bref et très neutre¹²⁵³. Si Lacroix avait fait découvrir *Maldoror* à Genonceaux avec l'espoir que celui-ci donne au livre une seconde chance, il aurait certainement insisté sur la nouvelle édition.

Genonceaux allait cependant tout mettre en œuvre pour soigner ce volume, qui semble avoir occupé une place particulière dans son catalogue. Tout d'abord, il mena une enquête documentée et, selon ses propres mots, « très approfondie¹²⁵⁴ », devenant ainsi le premier biographe d'Isidore Ducasse. Ensuite, il investit dans ce volume une somme conséquente, alors qu'il venait à peine d'ouvrir sa propre maison, afin d'en faire une édition luxueuse. Il fit appel à l'un de ses collaborateurs réguliers, l'illustrateur José Roy, afin qu'il lui fournisse une eau-forte pour le frontispice ; il inséra le fac-similé d'une lettre autographe de l'auteur ; et il annonça un tirage de luxe numéroté sur papier du Japon. Il avait probablement été trop enthousiaste : s'il n'avait ménagé aucun effort pour produire un volume de qualité et une édition à la composition très élégante, il dut revoir à la baisse ses estimations. Annoncé d'abord à cinq cent exemplaires¹²⁵⁵, le tirage normal fut réduit à deux cent cinquante¹²⁵⁶, puis finalement à cent cinquante exemplaires¹²⁵⁷. Le volume, imprimé sur papier vélin du Marais, se vendait alors dix francs. Quant à l'édition de luxe, vendue vingt-cinq francs, l'appel à souscriptions

¹²⁵¹ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 335.

¹²⁵² Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁵³ Ernest Jaubert, « Revue littéraire », *Le Magazine français illustré*, 10 octobre 1891 ; reproduit dans Jean-Jacques Lefrère, « Détails de faible intérêt sur Albert Lacroix (suite) », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XI et XII, 2^e semestre 1989, p. 61-63.

¹²⁵⁴ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 336.

¹²⁵⁵ C'est le chiffre indiqué sur la quatrième de couverture de *L'Amour à toutes les sauces* de René Emery, publié par Genonceaux au début de l'année 1890.

¹²⁵⁶ D'après la *Bibliographie de la France* du 20 septembre 1890, citée par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁵⁷ C'est ce qu'indique la quatrième de couverture des volumes parus chez Genonceaux au moment de la publication : *Fantaisie mnémonique*, *Marat inconnu* et *Sous les tentes de Japhet*. La *Bibliographie de la France* des 10 janvier et 7 février 1891 donne le même chiffre. Cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 65.

n'avait réuni que dix demandes. L'un de ces exemplaires numérotés fut retrouvé avec un envoi autographe de Genonceaux à Georges Montorgueil¹²⁵⁸. De son vrai nom Octave Lebesgue, ce journaliste de *L'Écho de Paris* n'avait pas encore publié ses études de mœurs parisiennes ni les comédies et poésies qu'il produirait en grande quantité dans les décennies suivantes. Avait-il déjà entendu parler de Lautréamont en décidant d'investir vingt-cinq francs dans cette œuvre inconnue et à peu près introuvable en France ? Il est regrettable que les neuf autres souscripteurs de l'édition de luxe ne soient pas connus, car il s'agissait soit de bibliophiles fortunés, soit de gens fort au courant des découvertes de l'avant-garde hors de France.

On voit combien cette édition fut soignée et combien l'œuvre semblait tenir à cœur à Léon Genonceaux. C'est d'ailleurs l'une de ses rares publications à ne contenir aucune publicité pour les autres livres de la maison, alors que les publicités pour *Les Chants de Maldoror* se retrouvent dans la plupart des volumes parus dans le même temps. Dans la préface, l'éditeur procédait à une opération inverse à celle de Léon Bloy : au lieu d'insister sur l'effroi que provoque la lecture des *Chants de Maldoror*, il tentait d'en atténuer la portée subversive pour insister sur les qualités littéraires de ce livre rare. Genonceaux insistait sur cette œuvre confidentielle et atypique :

Nous avons cru que la réédition d'une œuvre aussi intéressante serait bien accueillie. Ses véhémences de style ne peuvent effrayer une époque aussi littéraire que la nôtre. Si outrées qu'elles soient, elles gardent une beauté profonde et ne revêtent aucun caractère pornographique¹²⁵⁹.

Tout en apaisant les censeurs pour éviter les ennuis que le livre, encore trop audacieux, pouvait attirer, l'éditeur recentrait le débat sur la valeur artistique de l'ouvrage en évacuant le scandale.

L'eau-forte de José Roy n'avait pas été utilisée comme couverture, comme le faisait habituellement Genonceaux pour des ouvrages auxquels il accordait moins de valeur : elle était insérée dans le volume, en frontispice, alors que la couverture était sobre et élégante. Le dessin s'inspirait d'un passage de la strophe 5 du Chant III et représentait l'homme écorché vif errant dans le couvent après avoir subi les assauts barbares et pervers du Créateur. Une légende indiquait au-dessous : « Il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée¹²⁶⁰. » On ignore si c'est José Roy ou Genonceaux qui avait choisi ce passage, et ce qui motive ce choix précis, mais comme l'écrit Liliane Durand-Dessert, « le fait illustratif est presque toujours subordonné au fait éditorial, à l'enthousiasme et à la foi de l'éditeur ou de l'initiateur de l'édition¹²⁶¹ ». Il s'agit de la première

¹²⁵⁸ *Bibliothèque de M. Georges Montorgueil : livres, autographes, dessins et tableaux : vente du 23 Octobre 1933, Hôtel Drouot, Paris, Besombes, 1933 ; cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, op. cit., p. 65.*

¹²⁵⁹ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 336.

¹²⁶⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 144. Nous reproduisons, en annexe III, l'illustration de José Roy.

¹²⁶¹ Liliane Durand-Dessert, « Lautréamont et les arts visuels », *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLVII-XLVIII, Tusson, 2^e semestre 1998, Du Lérot, 1998, p. 81.

illustration des *Chants de Maldoror*, et elle fut placée dans un volume réalisé avec beaucoup de soin et d'attention. Faire appel à José Roy était un argument de vente supplémentaire : ses couvertures osées étaient recherchées par des collectionneurs de curiosa. Si cette eau-forte insistait plus sur l'aspect horrifique de l'œuvre, elle pouvait néanmoins attirer l'attention sur ce texte inconnu.

Compte tenu du ton adopté par Genonceaux et du soin qu'il apporta à l'élaboration de son édition, il serait injuste de n'y voir que le flair habile d'un marchand pour « une bonne affaire », comme le fit Léon Bloy par jalousie : « Il paraît aujourd'hui que cet avertissement n'a pas été inutile et qu'une édition nouvelle, enfin se prépare. *L'affaire*, je crois, sera bonne¹²⁶². » Puisque le pamphlétaire, furieux d'avoir vu son texte refusé par Genonceaux, s'en était pris à lui dans son article de *La Plume*, l'éditeur commençait son texte en lui répondant :

En écrivant cette notice, nous voulons simplement détruire une légende formée, on ne sait trop pourquoi, à l'endroit de la personnalité du comte de Lautréamont. Dernièrement encore, M. Léon Bloy, dont la mission, ici-bas, consiste décidément à démolir tout le monde, les morts comme les vivants, tentait d'accréditer cette légende dans une longue étude consacrée au volume : il y répète à satiété que l'auteur était fou et qu'il est mort fou. – « C'est un aliéné qui parle, le plus déplorable, le plus déchirant des aliénés. » – « La catastrophe qui fit de cet inconnu un aliéné... » – « ... car c'était un vrai fou, hélas ! Un vrai fou qui sent sa folie. » Et plus loin : « *L'auteur est mort dans un cabanon, et c'est tout ce qu'on sait de lui.* » En écrivant cela, M. Léon Bloy a sciemment fait de très mauvaise besogne ; en effet, il résulte de l'enquête très approfondie que nous avons faite, il résulte de documents authentiques que nous avons recueillis, que l'auteur des *Chants de Maldoror* n'est pas mort fou. [...] Si M. Léon Bloy avait lu les aliénistes, et si la science physiologique l'avait un peu allaité, il eût apporté plus de réserve dans l'invention d'une fable, intéressante seulement au point de vue de l'effet littéraire qu'il désirait produire¹²⁶³.

Léon Bloy était clairement nommé comme l'un des responsables de cette légende et celui qui avait le plus contribué à la divulguer. Genonceaux dit qu'il « accrédit[e] cette légende », et non qu'il en est à l'origine : il devait donc savoir qu'elle provenait de Rozez et des Jeunes Belgique.

On a vu au chapitre précédent¹²⁶⁴ que Genonceaux avait été prévenu contre Léon Bloy, et qu'il ne voulait pas que le nom du pamphlétaire soit associé au volume, afin qu'il ne nuise pas à son écoulement. Dans sa réponse du 27 août 1890, il ajoutait que l'étude de Bloy lui semblait « trop peu respectueuse pour la mémoire du défunt¹²⁶⁵ ». À travers sa préface, Genonceaux allait donc proposer un contre-récit, pendant rationnel, biographique et documenté de la légende romantique racontée dans « Le Cabanon de Prométhée ». On peut difficilement être d'accord avec les propos de Marcelin Pleynet, qui considère la préface de Genonceaux comme une réponse superficielle à ce que Bloy avait

¹²⁶² Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 326.

¹²⁶³ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 336-337.

¹²⁶⁴ Lettre de Rodolphe Darzens du 19 juillet 1890, reproduite dans Michel Arveiller, *op. cit.*, p. 688.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 689.

perçu de l'œuvre¹²⁶⁶, sauf à privilégier les emportements métaphysiques parfois délirants de Léon Bloy sur le souci de véracité revendiqué par le préfacier-biographe.

Dès lors, la représentation mythique de l'auteur se dédouble : d'une part, Lautréamont, auteur sulfureux, fou, sans nom et sans visage ; d'autre part, Isidore Ducasse, jeune homme moins flamboyant, d'origine bourgeoise, né en Uruguay et installé à Paris avec pour ambition de devenir homme de lettres. Léon Genonceaux, après Auguste Poulet-Malassis, révélait lui aussi l'identité derrière le pseudonyme. Pour donner à son édition une crédibilité irréprochable et une caution scientifique, il insistait sur la rigueur de son travail. Dès les premières lignes, il précisait :

L'édition actuelle des *Chants de Maldoror* est la réimpression, revue et corrigée d'après le manuscrit original, d'un ouvrage qui n'a jamais paru en librairie¹²⁶⁷.

Il expliquait ensuite, en s'appuyant sur la lettre d'Isidore Ducasse à son banquier datée du 12 mars 1870, qu'il reproduisait en fac-similé, comment l'éditeur fit brusquement volte-face pour ne pas risquer la censure impériale. Cette phrase fit couler beaucoup d'encre. Il est certain que Genonceaux tient une partie des informations qu'il donne d'Albert Lacroix lui-même, première source de son enquête. Or, il sous-entend que l'ancien éditeur lui a permis de consulter le manuscrit, qu'il aurait donc conservé depuis toutes ces années, afin de rétablir les coquilles que l'édition de 1869-1874 avait laissé passer. On s'est interrogé sur la véracité de cette assertion. En 1964, Radovan Ivsic, au terme d'un article consacré aux coquilles reproduites à travers les différentes éditions des *Chants de Maldoror*, concluait que le travail de Genonceaux ne reposait que sur une copie hâtive de l'édition originale de 1869, celle de Lacroix, ou tout du moins que, s'il a travaillé à partir du manuscrit, il en a reproduit les coquilles également¹²⁶⁸. La qualité de son travail d'éditeur, en ce cas, serait donc critiquable malgré les bonnes intentions affichées. Frans De Haes émet également des doutes sur la consultation du manuscrit : Genonceaux n'indique pas sa provenance et ne le décrit pas alors qu'il se livre à une analyse graphologique des lettres qu'il a reproduites en fac-similé – analyse qui ne repose que sur les lettres elles-mêmes. Il ne donne aucune information sur ses corrections¹²⁶⁹.

Que Genonceaux ait vu le manuscrit chez Lacroix et qu'il ait pu le consulter n'est pas à exclure, car l'ancien éditeur de Victor Hugo conservait des documents précieux dans une malle, dont le contenu fut dispersé après sa mort par ses héritiers. Maurice Saillet, tout en reconnaissant qu'il n'y

¹²⁶⁶ Marcelin Pleynet, « Celui qui y croyait et *Lautre*. Bloy et Lautréamont », *L'Herne*, n° 55, 1988, p. 366.

¹²⁶⁷ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 335.

¹²⁶⁸ Radovan Ivsic, « Le Plagiat des coquilles n'est pas nécessaire », *La Brèche* n° 6, juin 1964, p. 59-66.

¹²⁶⁹ Frans De Haes, *Images de Lautréamont, op. cit.*, p. 36.

avait, d'une édition à l'autre, que d'infimes changements – des corrections qui vont de soi –, voulait y croire¹²⁷⁰ ; de même Jean-Jacques Lefrère écrivait en 1994 au sujet du manuscrit :

Beaucoup le croient irrémédiablement perdu. Nous ne sommes pas et ne serons jamais de ceux-là. Car il nous est permis aujourd'hui de dire où il se trouve. Le manuscrit original des *Chants de Maldoror* est conservé dans les papiers de l'éditeur Albert Lacroix, qui avait communiqué ce document à son confrère Léon Genonceaux pour sa réédition de 1890. Vers la fin de sa vie, Lacroix aimait montrer à ses rares visiteurs de la rue Vernier une malle remplie des manuscrits des auteurs qu'il avait autrefois publiés. Grand collectionneur d'autographes, il avait conservé les lettres et les manuscrits de ses auteurs. Le *hic*, c'est que nul n'a encore découvert ce que sont devenus les papiers d'Albert Lacroix. Mais leur chasse – spirituelle – se poursuit¹²⁷¹.

Plus loin, Genonceaux évoque « cette fortune [qu'il a eue] de posséder des manuscrits de Ducasse¹²⁷² », mais il fait bien allusion aux lettres dont il donne la reproduction et qu'il a obtenues auprès du banquier Raymond Dosseur. Il est probable que, s'il avait eu entre ses mains le manuscrit des *Chants de Maldoror*, Genonceaux en aurait reproduit une page ou deux en fac-similé, comme il l'a fait avec les lettres. Qu'il ait eu accès au manuscrit ou non, Genonceaux ne semble pas avoir beaucoup modifié l'œuvre. Il rapporte sur le texte une autre anecdote qu'il tient de Lacroix :

M. le comte de Lautréamont se refusait à amender les violences de son texte. Ce n'est qu'après s'en être longtemps défendu qu'il consentit aux modifications qui lui étaient demandées. Des cartons destinés à remplacer les passages réputés dangereux devaient être tirés. Mais en 1870, la guerre éclatait. On ne pensa plus aux *Chants de Maldoror*. Et brusquement, l'auteur mourut, n'ayant exécuté qu'une partie des révisions auxquelles il avait consenti. Le texte de la présente édition est donc conforme à celui de l'édition originale dont le tirage alla s'égarer dans les caves d'un libraire belge¹²⁷³.

Genonceaux ne donne pas non plus ces variantes inédites de l'œuvre, que seul Lacroix aurait pu lui procurer. Là encore, l'existence de ces révisions du texte fait débat. Maurice Saillet adhère à cette théorie¹²⁷⁴ et s'appuie pour cela sur la lettre de Ducasse à Poulet-Malassis du 21 février 1870 où il explique corriger quelques pièces de son « sacré bouquin¹²⁷⁵ ». Mais Sylvain-Christian David estime que cette affirmation d'Albert Lacroix est née d'une confusion après que Genonceaux lui a fait lire la lettre¹²⁷⁶ : Ducasse fait certainement allusion aux *Poésies*, où l'on trouve en effet la correction d'une de ses strophes « dans le sens de l'espoir¹²⁷⁷ ». Il semble qu'Albert Lacroix n'ait pas eu connaissance de l'existence des deux plaquettes parues en 1870 chez Balitout : Ducasse avait fait appel à un autre éditeur puisque la publication des *Chants* était bloquée et qu'il devait encore payer

¹²⁷⁰ Maurice Saillet, « Lautréamont. Modèle à ne pas suivre sans génie », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, janvier 1964, p. 28-29.

¹²⁷¹ Jean-Jacques Lefrère, « L'Autel des Pyramides », *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, actes du deuxième colloque international sur Lautréamont et Laforgue, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXI-XXXII, 2^e semestre 1994, Paris, Du Lérot, p. 348-349.

¹²⁷² Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 338.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 335-336.

¹²⁷⁴ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 29-33.

¹²⁷⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 274.

¹²⁷⁶ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, *op. cit.*, p. 61-62 et p. 106.

¹²⁷⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 274. La strophe 5 du Chant premier apparaît dans *Poésies II* sous sa forme corrigée p. 307.

une partie de l'impression à Lacroix ; et il est probable que Genonceaux n'aurait pas manqué de signaler cette œuvre déroutante dans sa préface si Lacroix lui en avait parlé. Quoi qu'il en soit, les cartons conçus pour remplacer les strophes censurées par Ducasse n'ont jamais refait surface. Ils se trouvent peut-être dans les affaires personnelles de l'auteur. Hubert Juin affirmait en avoir retrouvé la trace. Dans son ouvrage *Images de Lautréamont*, Frans De Haes écrit en effet :

Ainsi M. Juin, qui prépare actuellement un "corpus ducassien" où entrèrent tous les renseignements et documents existants, expliquait que, en 1946, "par l'erreur d'une archiviste qui reclassait des papiers de mairie", une pièce très précieuse s'était perdue. Elle contenait la liste de tous les objets trouvés dans la chambre de Ducasse, au moment de sa mort¹²⁷⁸.

Hubert Juin n'a malheureusement jamais rendu public son corpus et la précieuse liste, éventuellement établie lors d'un inventaire après décès, n'a pas été retrouvée.

Une enquête approfondie

Genonceaux n'exagère pas lorsqu'il écrit avoir mené une enquête approfondie sur Isidore Ducasse. Il faut rappeler qu'il partit de rien : Léon Bloy ne donne jamais le nom d'Isidore Ducasse, qu'il ne connaissait probablement pas ; quant aux Jeunes Belgique, ils ont même écorché le pseudonyme de l'auteur en déformant son titre nobiliaire. C'est en se servant des informations éditoriales que Genonceaux put remonter, grâce à Albert Lacroix, au jeune homme dont personne ne se souvenait et en retrouver la trace. Jusqu'où l'éditeur poussa-t-il ses recherches ? Visiblement jusqu'à la piste uruguayenne. Ayant probablement appris par le banquier, Raymond Dosseur, que le père d'Isidore Ducasse était chancelier en Uruguay, il adressa une lettre à la Légation française de Montevideo. Albano Rodriguez, qui a signalé l'existence de ce courrier, explique que Genonceaux avait pris cette initiative peu après le décès du Chancelier, le 18 novembre 1889, dans l'intention de contacter son neveu et héritier, Droctovée¹²⁷⁹. Le 23 août 1890, il écrivit donc :

Monsieur,
Ignorant l'adresse de M. Droctovié [*sic*] Ducasse, héritier de feu M. François Ducasse, chancelier de la légation française à Montevideo, je prends la liberté de vous prier d'avoir la bonté de lui faire parvenir la présente.
Avec mes remerciements anticipés, je vous présente, Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

L. Genonceaux.
3, rue Saint-Benoît, Paris.

¹²⁷⁸ Frans De Haes, *op. cit.*, p. 34. En note de bas de page, Frans De Haes précise s'appuyer sur une déclaration d'Hubert Juin dans une interview accordée aux émissions *Rencontres* de la R.T.B. la 10 octobre 1967.

¹²⁷⁹ Albano Rodriguez, « Documents montevidéens », dans Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p. 106. Ces lettres sont également reproduites dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 71-74.

La lettre fut reçue le 2 octobre par les services de l'ambassade, et transmise le 9 à « Dractoré » Ducasse, d'après le registre des services français. Celui-ci résidait encore à l'hôtel des Pyramides de Montevideo et n'était pas encore reparti pour Cordoba, où il habitait. On ignore s'il répondit à Genonceaux et s'il lui fournit d'autres renseignements sur son cousin germain, dont il n'avait peut-être pas beaucoup de souvenirs. Cette tentative révèle néanmoins le sérieux avec lequel fut menée l'enquête de Léon Genonceaux, qui ne s'est pas contenté d'imprimer un beau livre à l'attention des bibliophiles. Outre Albert Lacroix et Raymond Dosseur, Genonceaux semble également avoir interrogé un oncle d'Isidore Ducasse, comme le suggérera Remy de Gourmont dans une note de la rubrique « Curiosités » du *Mercure de France* de novembre 1891 : « Isidore Ducasse, qui signa Comte de Lautréamont ses *Chants de Maldoror*, était donc de quelques années plus âgé que ne l'a dit M. Genonceaux dans sa *Notice* – sur la foi d'un renseignement d'ailleurs fourni par un oncle de Ducasse¹²⁸⁰. » Genonceaux s'était en effet trompé de quatre ans, faisant naître l'écrivain en 1850 au lieu de 1846. L'erreur est pardonnable, car l'éditeur a cherché à rassembler le plus de données possible, consultant l'état civil pour donner le lieu, la date et l'heure du décès, essayant de retrouver la tombe du poète, détruite par des travaux au cimetière Montmartre. Il alla même questionner la police pour tenter de percer « le mystère dont la vie de l'auteur à Paris semble avoir été entourée » :

La préfecture de police s'est refusée à nous seconder dans ces recherches, parce que nous n'avions aucun caractère officiel pour les lui demander. Voilà, certes, un rigorisme administratif fort regrettable. Quel inconvénient peut-il y avoir à fournir à un éditeur quelques renseignements sur la vie d'un homme de lettres mort depuis vingt ans¹²⁸¹ ?

Il n'en faudrait guère plus pour que certains biographes de Lautréamont y voient la preuve que Ducasse était mal vu des autorités, voire que sa mort ait été provoquée pour des raisons politiques¹²⁸². Mais la police avait-elle vraiment envie d'aider un éditeur réputé pour ses publications érotiques et son catalogue sans cesse en butte à la justice ? La demande, venue d'un autre que lui, aurait pu aboutir.

Il est regrettable que Genonceaux ne donne pas plus explicitement ses sources. Il a exploré toutes les pistes possibles et la plupart de ses affirmations, qui parurent longtemps gratuites, ont fini par se révéler tout à fait justes. Sa démarche a été de rétablir des vérités factuelles en avançant prudemment et en s'en tenant aux preuves qu'il avait réunies. Il reste encore pourtant quelques éléments non-élucidés dans la préface de Genonceaux. Ainsi, il écrit : « Nous avons acquis la certitude que Ducasse était venu à Paris dans le but d'y suivre les cours de l'École polytechnique ou

¹²⁸⁰ Remy de Gourmont, « Curiosités », *Mercure de France*, novembre 1891, p. 318-319.

¹²⁸¹ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 337.

¹²⁸² Philippe Soupault, « Isidore Ducasse », in Lautréamont, *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, étude, commentaires et notes de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, p. 45-51 et surtout p. 55 : « On peut supposer que la police du Second Empire [ne] fut pas absolument étrangère [à sa mort] ». Voir également Daniel de Graaf, « Du nouveau sur la mort de Lautréamont », *Néophilologus*, vol. XLII, n° 1, décembre 1958, p. 182-186.

des mines¹²⁸³. » Avait-il trouvé un document dans les archives de la banque Dosseur, dont les dossiers sur Ducasse père et fils n'ont jamais été retrouvés ? Ou bien avait-il interrogé le logeur d'Isidore Ducasse, qui lui aura aussi raconté l'anecdote pittoresque du piano auquel Ducasse jouait en pleine nuit ? Il avait visiblement recueilli des informations auprès de personnes qui avaient connu l'écrivain, et qui ne seraient plus interrogées par la suite. Une partie de ses sources sont aujourd'hui perdues mais si tout n'a pas pu être confirmé, les affirmations de Genonceaux n'ont guère été démenties.

Le Lautréamont de Genonceaux

Le portrait qui se détache de cette préface est plus modeste que celui que Léon Bloy a esquissé, mais plus authentique et vraisemblable. En premier lieu, Genonceaux détruit le mythe de la folie, dont il attribue la responsabilité à Léon Bloy. Aux affabulations du pamphlétaire catholique, Genonceaux préfère opposer des « documents authentiques¹²⁸⁴ ». C'est ainsi qu'il donne des éléments précis sur les conditions de la mort de Ducasse :

L'auteur des *Chants de Maldoror* n'est pas mort fou. Le comte de Lautréamont s'est éteint à l'âge de vingt ans, emporté en deux jours par une fièvre maligne. [...] La Science, en effet, nous apprend que les cas de vraie folie sont extrêmement rares au-dessous de vingt ans. Or, l'auteur naquit à Montevideo le 4 avril 1850 ; son manuscrit fut remis à l'imprimerie en 1868 ; on peut sans témérité présumer son complet achèvement en 1867 ; *Les Chants de Maldoror* sortirent donc de l'imagination et du labeur cérébral d'un jeune homme de dix-sept ans. Au surplus, l'extrait des minutes des actes de décès du neuvième arrondissement de Paris porte que Isidore-Lucien Ducasse – tel est son véritable nom – est décédé le jeudi 24 novembre 1870, à huit heures du matin, en son domicile, Faubourg-Montmartre, n° 7. Le numéro 7 du Faubourg-Montmartre n'a jamais été ni un cabanon, ni une maison de fous¹²⁸⁵.

Outre l'erreur de quatre années sur la date de naissance, toutes les informations biographiques données sont exactes. Par ailleurs, les récentes recherches menées par Sylvain-Christian David ont permis de confirmer que la variole a été la première cause de mortalité au cours du mois de novembre 1870, ce qui vient confirmer l'hypothèse de la fièvre maligne fulgurante¹²⁸⁶. Il est probable que Genonceaux tenait cette information de la banque Dosseur, qui avait dû récupérer les affaires du défunt en attendant que François Ducasse ne vienne les chercher.

Sur la vie d'Isidore Ducasse, Genonceaux a recueilli assez peu d'informations. Il note que François Ducasse est né à Tarbes – en réalité, à Bazet, petit village proche de Tarbes – mais ne semble

¹²⁸³ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 337. Si l'on ne sait rien d'un éventuel passage de Ducasse à Polytechnique, on sait désormais que Louis d'Hurcourt, qui servit de modèle pour le personnage de Mervyn, était issu d'une famille de polytechniciens. Son père, qui faisait partie de la promotion 1826 de l'école polytechnique, était ingénieur. Louis d'Hurcourt optera en revanche pour l'école militaire de Saint-Cyr, dans les Yvelines. Gérard Touzeau, « Louis d'Hurcourt, dédicataire des *Poésies* d'Isidore Ducasse », *Cahiers Lautréamont numériques*, 5 avril 2016 : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2016/04/05/louis-dhurcourt-dedicataire-des-poesies-disidore-ducasse-1/>

¹²⁸⁴ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 336.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 336-337.

¹²⁸⁶ Sylvain-Christian David, « La Mort d'Isidore Ducasse », *Cahiers d'Occitanie* n° 51, décembre 2012, p. 103-121.

pas avoir creusé cette piste qui lui aurait permis d'en savoir plus sur les jeunes années d'Isidore, et éventuellement de retrouver ses anciens camarades, comme le ferait plus tard un journaliste de la région, François Alicot. Au moment où Genonceaux enquêtait, les témoins étaient encore nombreux, entre la famille et les condisciples comme Georges Dazet ; mais comment l'éditeur aurait-il pu deviner qu'Isidore avait fait ses études en France et non à Montevideo, ville dont il se revendique explicitement à la fin du Chant Premier ? Les années parisiennes sont encore mal connues elles aussi. Mis à part l'anecdote de l'École polytechnique ou des mines, Genonceaux relève que Ducasse s'est d'abord installé au 23, rue Notre-Dame-des-Victoires, où il « était descendu dès son arrivée d'Amérique¹²⁸⁷ ». Comme le fait remarquer Jean-Luc Steinmetz dans son édition, « c'est bien l'adresse de Ducasse en 1867 à son retour de Montevideo : l'hôtel s'appelait *À l'union des nations*. C'est celle qu'il donne dans sa lettre à Victor Hugo du 10 novembre 1868 découverte en 1980 [...]. Genonceaux tenait donc son information d'une autre source¹²⁸⁸ ». L'éditeur croyait cependant que Ducasse était arrivé en France pour la première fois pour s'installer à Paris.

C'est ici qu'intervient une anecdote étonnante, plus pittoresque que la plupart des faits rapportés par Genonceaux, parce qu'elle semble davantage tenir de la fiction ou du raconter :

C'était un grand jeune homme brun, imberbe, nerveux, rangé et travailleur. Il n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamaient, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes de son orchestration littéraire¹²⁸⁹.

On ne sait si Genonceaux rapporte ici une anecdote qui lui avait été livrée par l'un des anciens logeurs de Ducasse, ou s'il cède à la tentation d'accentuer la représentation romantique du poète inspiré profitant du silence de la nuit, favorable à la création littéraire. Instrument romantique par excellence associé à la nuit depuis les *Nocturnes* de Chopin, le piano conforte cette peinture du génie torturé et rappelle également les méthodes de composition de Maurice Rollinat, autre poète macabre qui avait connu un succès éphémère mais retentissant quelques années plus tôt. De même, le portrait du jeune homme s'appuie probablement sur les souvenirs de Lacroix et quelques autres personnes interrogées. Ducasse était un jeune homme « rangé et travailleur » : à l'image du fou se substitue celle, plus noble, d'un artisan du verbe, qui sculpte ses phrases et reprend son texte comme on écrirait une partition.

Par quelques réflexions très pragmatiques, Pierre Belisle a voulu déconstruire le mythe du piano de Ducasse. S'il avait eu à transporter un tel instrument de musique, il est probable qu'Isidore Ducasse aurait évité ses déménagements successifs, au lieu de changer de domicile à quatre reprises

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹²⁸⁸ Il s'agit de la note 9 de la page 337. *Ibid.*, p. 705.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 337.

en quatre ans. On pourrait arguer au contraire qu'il a pu y être contraint à la suite des plaintes de ses voisins, mais à deux reprises, il loue chez le même propriétaire, qui n'aurait sans doute pas accepté de reprendre un locataire qui « faisait le désespoir » de ses voisins¹²⁹⁰. Parce qu'elle est pittoresque, au même titre que la consommation de maté dont il aurait abusé, cette anecdote est sans cesse reprise et précisée, avec force détails, par les continuateurs du mythe romantique de Lautréamont. Ainsi, André Malraux écrit : « Lautréamont mangeait à peine, ne travaillant que la nuit, après avoir joué du piano¹²⁹¹. » Ramon Gomez de la Serna se fait plus pathétique : « Il avait un piano de location, c'était tout son luxe¹²⁹². » Et Philippe Soupault ajoute quelques détails : « Je songe à toi, Isidore... tandis qu'assis devant ton piano, les cheveux à la mélodie, de tout ton miroir aux alouettes, tu exécutais une dernière fois le concerto pour toi-même¹²⁹³. » Il précise plus tard que le piano est placé « contre la fenêtre¹²⁹⁴ ». La réécriture atteint parfois des précisions insoupçonnées : « Dans le soir humide et chaud, le piano se met à jouer la Valse romantique à Marie de Saint-Cyr¹²⁹⁵. » Francis Carco fait même parler Isidore Ducasse : « Vieil océan, clame Lautréamont en plaquant, pour le désespoir de ses voisins de chambre, de lugubres accords sur son piano¹²⁹⁶. » Maurice Caraco nous fait quant à lui revivre la scène : « Brutalement le patron s'en vient frapper à la porte de l'étrange locataire. "M. Ducasse, allez-vous cesser ? Que diable ! Vous avez toute la journée pour taper sur votre infernale machine¹²⁹⁷." » Ironiquement, l'anecdote de Genonceaux, invérifiable, a été récupérée par les tenants de la thèse qu'il combattait : les airs que compose Ducasse sont qualifiés de lugubres, le locataire d'étrange ; autant d'éléments qui entretiennent la représentation d'un écrivain lunatique et désespéré.

Conscient que la personnalité d'Isidore Ducasse échappe à la documentation qu'il a réunie, Genonceaux s'engage dans une voie périlleuse en faisant appel à l'analyse d'un graphologue :

Si de tels raccourcis de la vie d'un homme ne suffisent pas pour reconstituer une ressemblance bien définie, ils aideront toutefois à élucider, pour une petite part, le mystère de cette figure vouée à rester, par presque tous ses côtés, obscure. Mais, restituer un caractère avec des documents, cela ne tient-il pas un peu du domaine des Sciences occultes ? Du moins, avons-nous cherché à éclairer ce sommaire portrait en recourant à celle des Sciences de ce temps qui, d'après un texte, s'applique à évoquer les plus fuyantes directions de l'Âme et de la Pensée. Puisque nous avons cette fortune de posséder des manuscrits de Ducasse, il nous

¹²⁹⁰ Pierre Belisle, *La Personne mythique du comte de Lautréamont*, mémoire de maîtrise dirigé par Marc Angenot, McGill University, 1970, p. 37.

¹²⁹¹ André Malraux, « La Genèse des Chants de Maldoror », *Action*, n° 3, avril 1920, p. 33.

¹²⁹² Ramon Gomez de la Serna, « Image de Lautréamont », *Le Disque vert*, 1925, p. 66 ; recueilli par Jean-Luc Steinmetz dans *Lautréamont, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 390.

¹²⁹³ Philippe Soupault, « Mon cher ami Ducasse », *Le Disque vert*, 1925, p. 10 ; recueilli par Jean-Luc Steinmetz dans *Lautréamont, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 376.

¹²⁹⁴ Philippe Soupault, *Lautréamont. Une étude*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1946, réédité en 1963, p. 25-26.

¹²⁹⁵ Alexandre Toursky, « Tombeau du comte de Lautréamont », *Cahiers du Sud*, n° 272, 1945, p. 469.

¹²⁹⁶ Francis Carco, « Poètes en prose », *Revue de Paris*, nos 11-12, septembre 1945, p. 9.

¹²⁹⁷ Maurice Caraco, « Lautréamont plus vif que mort », *La Grande Revue*, t. 139, 1932, p. 238.

a paru curieux de demander son avis à un graphologue érudit sur l'auteur des *Chants de Maldoror*¹²⁹⁸.

Probablement pour ne pas être accusé de charlatanisme, Genonceaux ne précise pas à quel spécialiste il s'est adressé. L'expertise est retranscrite au discours direct, non sans un certain humour qui vise peut-être à émettre une distance critique vis-à-vis de cette « Science » à laquelle il fait néanmoins appel : « Oh ! oh ! c'est joli, dit-il (c'est là une expression familière aux graphologues lorsque le sujet leur semble intéressant¹²⁹⁹) ». On peut même se demander si ce recours à un tel expert n'est pas une invention de Genonceaux, qui lui permettrait d'apporter un argument supplémentaire contre la thèse de la folie ; car c'est bien le diagnostic de l'érudit : la graphie de Ducasse ne révèle aucun trait significatif de dérangement.

Elle trahit tout d'abord un curieux mélange de rigueur et d'étourderie : l'écriture est régulière, rigide même, mais Ducasse « commenc[e] sa lettre à l'envers en oubliant les initiales que porte le papier ». Le caractère du jeune homme est analysé comme enfantin, mais aussi distingué. L'expert reconnaît à la fois l'écriture d'un artiste mais aussi celle d'« un logicien et [d']un mathématicien ». A-t-il vraiment lu une obsession de la logique jusque dans la graphie ducassienne, ou son étude se trouve-t-elle influencée par l'ode aux mathématiques du Chant II et par le contenu des lettres, qui font aussi montre d'une froide logique par moment ? À la conclusion du spécialiste – « ou bien tout ce qui précède est vrai, et tout cela ne me semble guère d'un fou, ou alors la graphologie n'existe pas¹³⁰⁰ » –, Genonceaux ajoute que l'homme ne savait rien de la vie de Ducasse, ceci « de peur de l'influencer ». Le graphologue rejoint alors les arguments de l'éditeur, qui répondait plus tôt à Bloy que les véritables cas de folie à vingt ans sont extrêmement rares.

Les conclusions du graphologue coïncident un peu trop avec les intentions de Genonceaux et sa volonté de discréditer la thèse de la folie en réhabilitant un Ducasse rationnel. On est en droit de se demander si ce personnage aux multiples talents, qui s'improvise aussi médecin aliéniste tout en citant spontanément Verlaine, n'est pas une invention de l'éditeur. Plus Genonceaux retranscrit avec humour et légèrement le style oral de son interlocuteur, plus, en voulant lui donner une authenticité, il fait de lui un personnage pittoresque. Peu impressionné par le recours à cet expert, Valéry Larbaud parlera d'une riposte « par consultation de chiromancienne¹³⁰¹ ». L'analyse graphologique de Genonceaux n'est pourtant pas la seule qui ait été faite à partir des lettres manuscrites de Ducasse. En 1939, Pierre Ménard en fournira une seconde pour la revue surréaliste *Minotaure*¹³⁰². Son

¹²⁹⁸ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 337-338.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 338.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹³⁰¹ Valéry Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914 ; recueilli par Jean-Luc Steinmetz dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 356.

¹³⁰² Pierre Ménard, « Analyse de l'écriture de Lautréamont », *Minotaure* n^{os} 12-13, 1939, p. 83-84.

diagnostic est le suivant : Ducasse est un homme réfléchi et observateur, méticuleux et intelligent, doté d'une forte culture mais à l'imagination modérée. Il possède un tempérament artistique mais commet des fautes de goût, malgré la finesse de son esprit. Sentimental, voire hyperémotif, il est également franc. Son humeur est changeante, mais il n'est ni coléreux ni vraiment méchant. Cérébral, il sait ce qu'il veut et fait preuve de volonté et de persévérance. L'analyse de Pierre Ménard se contredit parfois d'une ligne à l'autre ou affiche des nuances pas toujours claires : « Pas d'orgueil, mais il a conscience de sa valeur. Il est un peu vaniteux. » L'analyste rejoint, dans ses conclusions, celui qu'avait consulté ou inventé Genonceaux : « Aucun signe graphique de dérangement cérébral ».

À la fin de sa préface, Genonceaux explique avoir pu consulter une partie de la correspondance de l'écrivain « grâce à l'amabilité de M. Dosseur, successeur de M. Darasse¹³⁰³ », le banquier d'Isidore. On ignore à quels documents, qui nous sont aujourd'hui inaccessibles, Genonceaux avait pu avoir accès. Il donne au lecteur deux lettres inédites : celle du 12 mars 1870, reproduite en fac-similé¹³⁰⁴, et celle du 22 mai 1869, publiée par fragments¹³⁰⁵. Cette dernière lettre est peut-être l'une des plus étonnantes, car elle contient un certain nombre de tournures bizarres qui révèlent chez Ducasse un goût de la fumisterie dont son banquier fait les frais. En ne se fondant que sur les fragments donnés par Genonceaux, on a l'impression que Ducasse se montre hautain et méprisant vis-à-vis de Darasse, qui obéit aux consignes données par François Ducasse. Il faut cependant garder à l'esprit que la lettre n'est pas entière, même si les passages coupés se rapportent probablement à des considérations sur l'état des finances de la famille Ducasse, censurées par souci de discrétion. En revanche, la lettre du 12 mars 1870 contenait des réflexions sur le projet des *Chants de Maldoror* que Genonceaux voulut prendre pour « une profession de foi littéraire¹³⁰⁶ » : Isidore Ducasse y expliquait avoir voulu chanter le mal « sous des couleurs trop amères », puis s'être converti après avoir constaté que cette méthode était fautive. Il y annonçait son intention de publier les *Poésies*, qu'il ne nommait pas. Genonceaux ne put trouver le volume, puisque Ducasse disait qu'il allait le publier chez Alphonse Lemerre. L'éditeur ne le reçut jamais, et pour cause : entre-temps, l'auteur avait décidé de le faire imprimer, non plus en volume, mais par fines plaquettes régulières, chez Balitout. Il faudra que Remy de Gourmont poursuive l'enquête à la Bibliothèque nationale afin que les *Poésies* sortent de l'oubli complet où elles étaient tombées depuis leur publication.

Dans la conclusion de sa notice, Léon Genonceaux demandait l'indulgence pour « l'extrême jeunesse de l'auteur » : « Si Ducasse avait vécu, il eût pu devenir l'une des gloires littéraires de la

¹³⁰³ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 340.

¹³⁰⁴ En réalité, le fac-similé a été légèrement altéré par Genonceaux. Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 538.

¹³⁰⁵ L'intégralité de cette lettre, de même que tous les autres documents que Genonceaux avait pu consulter à la banque Dosseur, n'ont jamais refait surface.

¹³⁰⁶ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 340.

France. Il est mort trop tôt, laissant derrière lui son œuvre éparpillée aux quatre vents ; et par une coïncidence curieuse, ses restes mortels ont subi le même sort que son livre¹³⁰⁷. » L'éditeur n'avait pu, en effet, retrouver la tombe de l'écrivain, détruite peu après sa mort. Ainsi, Ducasse disparaissait à nouveau de manière posthume, comme s'il refusait de se laisser appréhender par les biographes et comme si le mystère de son existence était voué à persister. Malgré tous les soins apportés par Genonceaux, le mythe de l'écrivain fou et de l'auteur fantôme allait persister et même trouver dans ces pages écrites pour rappeler à la raison de quoi l'alimenter : le ton étrange des lettres d'Isidore Ducasse, l'anecdote du piano ou le conflit paternel que semblait révéler l'échange avec Darasse seraient maintes fois commentés pour expliquer le caractère taciturne du poète ou un éventuel drame survenu dans sa vie et qui l'aurait laissé brisé.

Cette préface fait date dans l'histoire de la réception de l'œuvre d'Isidore Ducasse. À partir de l'édition Genonceaux, le lecteur a désormais le choix entre deux récits qui expliquent la genèse de l'œuvre : l'un, légendaire et flamboyant, répand la thèse d'un auteur fou ; l'autre, biographique et documenté, cherche à rétablir l'identité d'Isidore Ducasse, moins sensationnelle que celle de son nom de plume. Il est intéressant de constater que ces deux récits parallèles et concurrents sont en fait le lieu d'un combat pour s'approprier la découverte de Lautréamont ; et ce combat est d'ordre éditorial. D'un côté, la thèse de la folie, dont Bloy est le principal artisan, provient de Rozez et accompagne donc l'édition de 1874, encore en vente à Bruxelles. De l'autre, l'antithèse établie par Genonceaux s'appuie principalement sur les déclarations d'Albert Lacroix, premier éditeur en 1869. L'énergie avec laquelle Genonceaux réplique afin de déconstruire les propos de Bloy est peut-être motivée par un règlement de comptes plus lointain : Lacroix avait cherché à se réapproprier Isidore Ducasse en avançant le fait que lui seul l'avait connu à l'époque, et Genonceaux avait tout intérêt à discréditer l'autre édition qui lui faisait concurrence en la présentant comme un mauvais travail.

Sylvain-Christian David avance que le personnage de Lautréamont défendu dans cette préface d'après le témoignage de Lacroix est lui aussi une recreation¹³⁰⁸. Tout d'abord, Genonceaux ne donne son véritable nom qu'après plusieurs pages pendant lesquelles il l'a appelé « M. le comte de Lautréamont ». Or, ce pseudonyme ne figure que sur la couverture du volume de l'édition Lacroix, et jamais dans la correspondance ni dans les *Poésies*. Lacroix ayant réédité le *Lautréamont* d'Eugène Sue peu avant de faire imprimer *Les Chants de Maldoror*, il n'est pas impossible que le pseudonyme, plus vendeur avec son titre nobiliaire que le nom d'Isidore Ducasse, ait été conseillé, voire imposé par l'éditeur, afin de brouiller les pistes de la censure et protéger l'auteur. En outre, la préface laisse

¹³⁰⁷ *Ibid.*, p. 341.

¹³⁰⁸ Sylvain-Christian David, « Une imposture éternelle. Observations sur le pseudonyme Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXXIX à LXXXII, 2009, p. 101-102.

deviner des négociations parfois tendues entre Ducasse et Lacroix, l'auteur ayant refusé d'amender son texte. Au contraire, le témoignage de Lacroix, assez précis puisqu'il comporte même une description physique de l'auteur, vient rétablir une proximité entre les deux hommes que confirme le fait – sans doute inventé – que Lacroix aurait conservé le manuscrit des *Chants* pendant des années. Comme le fait remarquer Sylvain-Christian David, Lacroix ne se souvient même pas de l'âge de Ducasse et lui attribue quatre années de moins. Sans doute les relations entre l'éditeur et le poète n'étaient-elles pas des plus chaleureuses, puisque Ducasse n'avait pas fini de le payer et devait lui tenir rigueur d'avoir bloqué la parution de son ouvrage. Dans sa lettre à Poulet-Malassis du 21 février 1870, il demande des nouvelles de Lacroix, dont il n'a plus le moindre écho, espérant que l'ancien éditeur de Baudelaire pourrait intervenir pour débloquer la situation.

Dans sa série d'articles sur « Les Inventeurs de Maldoror », Maurice Saillet était au contraire fort bien disposé envers Albert Lacroix. Il écrivait avec l'intention de rétablir une vision plus juste des faits après que Philippe Soupault a fait paraître son essai dans lequel il réinventait, de façon très lyrique, la vie de Lautréamont¹³⁰⁹. Comme le poète surréaliste avait fait de Lacroix le principal responsable des malheurs du poète, Saillet voulut au contraire montrer la bienveillance de l'éditeur envers *Les Chants de Maldoror* : Albert Lacroix se trouvait ainsi réhabilité en héros de l'édition, accueillant amicalement les recherches de Genonceaux et lui fournissant, sans l'ombre d'un doute, le manuscrit qu'il avait précieusement conservé. La vérité est probablement entre les deux : il est certain que Lacroix s'est rétracté, faisant faux bond à Ducasse, mais il n'a pas refusé d'aider Genonceaux en lui donnant les renseignements qu'il pouvait fournir. Peut-être l'éditeur à la retraite ne voulait-il pas que Rozez, qui avait racheté son stock après sa faillite, récupère tous les bénéfices d'un auteur qu'il avait lui-même découvert – et néanmoins sous-estimé – à l'époque. Lacroix pouvait encore apporter à la gloire posthume de Ducasse quelques éléments et recueillir un peu de son prestige en rappelant qu'il avait été le premier à vouloir publier son livre. La préface de Genonceaux discrédite donc Rozez en le présentant comme un « libraire belge qui, timidement, au bout de quatre années, fit brocher des exemplaires avec un titre et une couverture anonymes¹³¹⁰ ». Non sans malhonnêteté, Lacroix renversait ainsi les rôles et rappelait qu'il était en négociation avec Ducasse, quand la mort survint, alors que Rozez l'a certes réédité, mais avec frilosité et en inventant une fable pour vendre son livre.

¹³⁰⁹ Philippe Soupault, préface à l'édition des *Œuvres complètes du Comte de Lautréamont*, Paris, Au Sans Pareil, 1927, 446 p. Cette étude a été remaniée plus d'une dizaine de fois dans les décennies suivantes et figure encore parmi les préfaces de l'édition Corti de 1953. Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 23-25.

¹³¹⁰ Léon Genonceaux, *op. cit.*, p. 336.

Stratégies publicitaires : Léon Genonceaux contre Jean Lorrain

Genonceaux écrivait dans sa préface que l'heure était venue pour cette œuvre de rencontrer son public : les temps avaient changé et les audaces des *Chants de Maldoror* ne risquaient plus d'effrayer les lecteurs de Huysmans, de Rachilde ou de Jean Lorrain, dont les livres déployaient tout un lexique de la rareté et du raffinement au service d'un imaginaire macabre et décadent. Il est intéressant de noter qu'en prenant ces précautions à l'orée de son livre, Genonceaux pointait lui aussi du doigt les « véhémences de style¹³¹¹ » qui ne manqueraient pas d'attirer sur l'œuvre « la sévérité de certains jugements¹³¹² ». L'ouvrage était qualifié de « poème étrange et inégal où, dans un désordre furieux, se heurtent des épisodes admirables et d'autres souvent confus¹³¹³ », mais Genonceaux insistait aussi sur son caractère lyrique. Néanmoins, la bizarrerie du style de Lautréamont, plusieurs fois épinglée par les lecteurs précédents, était devenue un atout et le gage d'une œuvre originale en ces temps où l'on valorisait l'excentricité : Genonceaux misait sur le succès de l'œuvre chez les décadents et invitait à voir, au-delà de la pornographie, la beauté profonde de cette poésie. Il s'adressa à plusieurs revues pour la publicité du livre qu'il publiait. C'est dans la *Bibliographie de la France* du 20 septembre 1890 qu'on trouve la première annonce de l'édition à paraître, après que le projet a été signalé le 24 mai :

Les Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont. Beau volume in-16 couronne, tiré à 250 exemplaires sur papier du Marais. Frontispice de José Roy. Autographe de l'auteur. Notice de l'éditeur. 10 fr. Il sera tiré de cet ouvrage un nombre d'exemplaires sur japon impérial égal à celui des souscriptions qui nous parviendront avant le 26 courant. Chacun de ces exemplaires contiendra une double suite du frontispice, en bistre et sanguine, et coûtera 25 francs¹³¹⁴.

Le 13 septembre, le peintre belge Georges Lemmen, écrivait en effet de Paris à Émile Verhaeren : « Je jette à la boîte *La Plume* avec un article de Léon Bloy sur les *Chants de Maldoror*. Je suppose que tu connais et que tu possèdes ce très curieux livre. Sinon je puis te le procurer (on en prépare à Paris une édition à 10 fr.)¹³¹⁵. » Lemmen avait-il lu une annonce quelque part ? Peut-être tenait-il l'information de Genonceaux lui-même, sinon cela signifierait que l'on parlait déjà de *Maldoror* dans les milieux parisiens et que l'édition était attendue.

L'éphémère journal *Le Roquet*, auquel collaboraient Willy et Léo Trézenik, publia dans son dernier numéro, à la date du 6 novembre 1890, une annonce pour la nouvelle édition des *Chants de*

¹³¹¹ *Ibid.*

¹³¹² *Ibid.*, p. 341.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 336.

¹³¹⁴ *Bibliographie de la France*, 20 septembre 1890, cité par Jean-Jacques Lefrère dans « *Les Chants de Maldoror* dans *La Bibliographie de la France* », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1991, p. 31. La collection de la Bibliothèque nationale est lacunaire.

¹³¹⁵ Georges Lemmen, lettre à Émile Verhaeren du 13 septembre 1890, conservée aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote NH/0020.

Maldoror : « Février nous réserve nombre d'œuvres intéressantes. C'est d'abord la *Sanglante Ironie* de Rachilde, chez Genonceaux, qui annonce d'autre part les *Chants de Maldoror*, par le comte de Lautreaumont [*sic*]¹³¹⁶. » Genonceaux était en contact régulier avec Trézenik, puisque c'est lui qui avait transmis à Rodolphe Darzens les réticences de l'éditeur à faire usage de la préface de Léon Bloy. Le nom de l'auteur, méconnu, était déformé par une coquille en « comte de Lautreaumont », peut-être par contamination avec le titre d'Eugène Sue.

Genonceaux espérait obtenir un article de Jean Lorrain, qui publiait une chronique régulière dans *L'Écho de Paris*. Lorrain étant devenu, au même titre qu'Octave Mirbeau, un critique célèbre de son temps, une telle publicité aurait grandement favorisé les ventes, et l'éditeur demanda à son amie Rachilde de convaincre Lorrain. Ce dernier devait probablement connaître *Les Chants de Maldoror* depuis 1885 : comme l'a montré Éric Walbecq¹³¹⁷, Jean Lorrain était alors en contact avec Léon Bloy et il eut l'occasion de lire les premiers chapitres du *Désespéré*, mais il ne semble pas avoir été intéressé par l'ouvrage évoqué dans le chapitre IX. S'il a poussé sa lecture plus loin, il ne semble guère avoir apprécié les outrances de Ducasse, comme nous le verrons. Malheureusement pour Genonceaux, Lorrain était dans de toutes autres dispositions à son égard. Le 4 décembre 1890, au moment où Genonceaux espérait que le critique allait accepter de parler de son livre, on put lire dans *L'Écho de Paris* une chronique de la série « Une femme par jour » signée du pseudonyme Raitif de La Bretonne, bien connu comme celui de Jean Lorrain :

[Rachilde] débute dans les lettres, elle aussi, et Genonceaux, l'éditeur presque belge de toutes les pornographies de ces derniers temps, volumes à titres raccrocheurs, à illustrations cantharidées mettant le lupanar à la devanture des librairies et chuchotant *psitt ! psitt !* aux passants, a naturellement fait les frais de son volume¹³¹⁸.

Genonceaux n'apprécia guère d'être traité de pornographe, surtout au moment où il voulait obtenir une légitimité avec une édition de bibliophile. Léo Trézenik rapporte dans *Le Carillon* du 14 décembre que l'éditeur, « gravement atteint¹³¹⁹ », voulut intenter un procès en diffamation. Il ne se retint que parce qu'il espérait toujours obtenir sa chronique dans *L'Écho de Paris*. Si Trézenik semblait prendre le parti de Genonceaux, le qualifiant de sympathique et condamnant la violence de l'attaque, ce n'était pas l'avis de Willy, qui raila l'éditeur procédurier au moment de rendre compte du roman *Satane* de Sophie Harley, qu'il venait de faire paraître :

¹³¹⁶ Jean-sans-peur, « Bruits et potins », *Le Roquet*, 6 novembre 1890, cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 65-66.

¹³¹⁷ Éric Walbecq, « Marchenoir et le Talon rouge. Léon Bloy et Jean Lorrain », *Cahiers Léon Bloy*, nouvelle série, n° 1, 1989-1990, p. 497.

¹³¹⁸ Raitif de la Bretonne, « Une femme par jour. La débutante », *L'Écho de Paris*, 4 décembre 1890, p. 1. La plupart des ouvrages donnent, à tort, la date du 9 décembre.

¹³¹⁹ Léo Trézenik, « Les Quais de demain », *Le Carillon*, 14 décembre 1890, cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 66-67.

L'âme de Genonceaux, comme une mer, moutonne. Éditeur processif, il parle de « sergents » parce que *Jean-Raitif Lorrain-de-la-Bretonne* écrivit quelques mots plutôt désobligeants sur lui (sur lui, c'est un rejet). Désireux de ne point recevoir d'huissiers, je ne parlerai de votre *Satane*, ô belle Sophie Harley, qu'avec une serpentine prudence¹³²⁰.

Rachilde continua d'intercéder en faveur de Genonceaux, cherchant peut-être à réconcilier ses deux amis. Dans une lettre écrite sur papier mauve cacheté de rouge, datée du 10 décembre et postée le 13, Lorrain lui répondit. Il se montrait quelque peu agacé des sollicitations de l'éditeur :

Jamais Marpon, Flammarion et Dentu ne m'ont tanné de demandes de réclame comme le jeune et tenace Genonceaux. Jamais ils ne m'ont envoyé le matin de suppliante débutante et n'ont voulu d'éreintement-réclame pour leur maison. Je crois, sur la foi de son catalogue, faire une réclame à ton éditeur et il m'envoie du papier timbré. Et son garçon de bureau veut m'étrangler quand je vais pour le voir, et lui donner des explications. – Singuliers procédés... Enfin que veux-tu que je fasse, je ne puis pourtant pas retourner dans cette caverne me faire éborgner de gaîté de cœur¹³²¹.

Pour autant, Lorrain ne ferma pas la porte à l'idée d'une chronique sur *Les Chants de Maldoror* :

Les Chants de Maldoror, oui, on en a parlé dimanche chez Goncourt et il paraît que c'est bien. Une chronique dans *L'Écho* au moment du lancement du volume, je veux bien en parler à Simond ce soir même, mais pas de reculade, j'ai déjà fait deux fois une réclame qui me vaut du papier timbré, je ne voudrais pas me fâcher avec mon directeur pour la seconde, avec un lapin... en plus.

Tu peux communiquer ma lettre à ton énergumène, et s'il veut bien entrer en composition et consentir à écouter sans frapper, nous pourrons, je crois, nous entendre. J'irai lundi le voir de 3 à 4, rue de l'Echaudé. Si Genonceaux veut y être, nous ferons peut-être de cette stupide affaire... une profitable affaire à tous deux¹³²².

Jean Lorrain apparaît bien dans le *Journal* des Goncourt au cours de l'année 1890 ; mais le compte rendu de la soirée du 8 décembre 1890 ne mentionne pas *Les Chants de Maldoror*. Ce qui fut dit ce soir-là est désormais perdu, de même que l'identité de celui qui amena la conversation sur ce sujet ; mais qu'on en ait parlé avant même que le livre soit réédité prouve qu'il faisait peu à peu son chemin dans les cercles littéraires. Edmond de Goncourt fait partie des « non-lecteurs¹³²³ » de *Maldoror*. Il n'ignorait pas l'existence de ce livre mais n'en a jamais parlé lui-même. Sa bibliothèque n'en contenait aucun exemplaire, mais nous avons mentionné précédemment que son ami Alidor Delzant possédait un volume de l'édition Rozez. Quant à Jean Lorrain, il semblait méconnaître *Maldoror* et ne pas l'avoir encore lu. Quoi qu'il en soit, le terrain semblait se préparer pour une réception des

¹³²⁰ Léo Trézenik, « Petites pierres dans quelques jardins », *Le Carillon*, 21 décembre 1890 ; cité d'après Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 67.

¹³²¹ Lettre du 10 décembre citée par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 67 ; révélée par Jean Loize dans son article « Jean Lorrain contre Maldoror », *Arts*, n° 316, 22 juin 1951, p. 2. Ces deux sources proposent une version tronquée de la lettre.

¹³²² Éric Walbecq, « Jean Lorrain et le monsieur qui a un crabe dans le c...œur », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXV-XXXVI, 2^e semestre 1995, p.100. Cet article donne l'intégralité de la lettre de Jean Lorrain, reproduite en fac similé d'après le *Catalogue des lettres adressées à Rachilde et Vallette*, Librairie Le Vieux-Colombier, Jean Le Bodo, 1942, sous les numéros 526 et 527.

¹³²³ Jean-Paul Goujon, « Les Non-Lecteurs d'Isidore Ducasse », *Les Lecteurs de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 221-230.

Chants de Maldoror dans les cercles littéraires français. Rachilde transmet la lettre à Genonceaux, en y ajoutant quelques recommandations :

Je vous envoie cette lettre et vous attends lundi vers 3 h : comme il est indiqué, *rien* de regrettable ne pouvant se passer en ma présence *neutre*, j'espère qu'on finira par s'entendre, n'est-ce pas ? *Je vous en prie*, mon cher Genonceaux, ne manquez pas de vous concilier pour toujours un grand journal et un bel esprit ! Ne faites pas attention aux expressions vives de Lorrain. Il écrit toujours ainsi. Vous me rendrez cette lettre, elle est si drôle¹³²⁴...

La rencontre dut avoir lieu et Genonceaux repartit avec la promesse d'un article. Trézenik, dans son *Carillon* du 28 décembre, annonça prématurément que la critique des *Chants de Maldoror* allait paraître. Entre-temps, le 22 décembre, Lorrain avait écrit une nouvelle lettre à Rachilde, sur un papier crème cette fois, afin de tempérer l'impatient Genonceaux. Il trouvait l'œuvre pénible :

Ma chère amie, rassure le doux Genonceaux qui, comme sœur Anne ne voit rien venir et doit me prendre pour un poseur de lapins gigantesques... Je songe toujours aux *Chants de Maldoror*. Mais que Genonceaux me permette de respirer... Je suis malade de cette lecture. Je trouve cela du satanisme en chambre, d'un coco diabolique... On a beau s'intituler de Lautréamont, on n'a pas le droit d'être embêtant comme ça. Ce monsieur qui a un crabe dans le c...œur et des grenouilles sous les aisselles ne m'intéresse pas du tout. Je crois que j'aimais mieux la correctionnelle... Enfin, j'ai promis, je tiendrai. Mais Genonceaux, croyant relever sa maison par cette insanité a fait œuvre de fou, fou, fou¹³²⁵...

Le jugement sur l'œuvre était catégorique ; et le scepticisme exprimé par Lorrain sur sa valeur littéraire, irrévocable. Face aux raffinements extrêmes du dandy, les sauvageries barbares des *Chants de Maldoror* devaient paraître quelque peu primitives. Lorrain reprochait à l'œuvre la grossièreté de ses ficelles, raillant au passage la strophe 4 du Chant IV, particulièrement bouffonne. La préciosité fin-de-siècle de Jean Lorrain avait dû être heurtée par le bestiaire répugnant de ce passage. Par manque d'intérêt, Lorrain fit traîner la chronique qu'il devait réaliser. La publicité tant attendue par Genonceaux ne fut jamais écrite ; Rachilde en revanche, très intéressée par l'œuvre de Lautréamont, allait continuer de lui apporter un soutien actif.

Entre Lorrain et Lautréamont, c'est donc une rencontre ratée, d'autant plus regrettable que le dandy aurait pu se montrer séduit par l'aspect blasphématoire de l'œuvre. Jean Loize, qui révéla en 1951 l'existence de ces deux lettres à Rachilde, ajoute à la fin de son article : « Il est seulement dommage que Jean Lorrain n'ait pas cru bon d'ajouter, en toute sincérité : "Et pourtant, ce satanisme en chambre dont je l'accuse, ça me connaît"¹³²⁶... » L'œuvre de Lorrain n'est en effet pas si éloignée de celle de Lautréamont qu'il n'y paraît. Formé à la littérature par la lecture des œuvres de Barbey d'Aurevilly et de Flaubert, Lorrain s'était enfoncé, après des débuts consacrés à un naturalisme de province normande, dans une littérature plus proprement décadente, épuisant le catalogue des vices,

¹³²⁴ Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 68. Cette lettre est citée intégralement dans Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005, p. 418.

¹³²⁵ Éric Walbecq, « Jean Lorrain et le monsieur qui a un crabe dans le c...œur », *op. cit.*, p. 103.

¹³²⁶ Jean Loize, *op. cit.*

célébrant l'ambiguïté sexuelle et multipliant les personnages de femmes poitrinaires. La cruauté de ses récits, héritée de Baudelaire et de Swinburne, qu'il citait fréquemment, était pourtant plus retenue que la sauvagerie des scènes ducassiennes. C'est probablement plutôt la bouffonnerie de Ducasse qui devait le déranger. « Produit d'extrême civilisation¹³²⁷ », esthète très délicat, Jean Lorrain n'avait d'ailleurs rien à apprendre en matière de satanisme. Lorsqu'il envoya à Huysmans un exemplaire de son recueil de nouvelles *Buveurs d'âmes* en 1893, l'auteur de *Là-bas* avait mis un terme à sa période à arpenter les bouges et les milieux occultistes. Il lui répondit : « Vos abominables livres sont délicieux et le pervers mal éteint qui est en moi ne peut pas ne pas se délecter à ces savoureuses phrases de haute venaison encore décomposées par vos encens gâtés et vos poivres¹³²⁸. » Pourtant, on chercherait en vain une influence des *Chants de Maldoror* sur sa production littéraire. Il dut probablement les lire, puisqu'il fait référence à une strophe et affirme dans sa lettre du 22 décembre trouver cela « d'un coco diabolique ».

En 1897, dans son recueil *Contes pour lire à la chandelle*, on put cependant lire l'« Histoire de la bonne Gudule », ensuite reprise dans ses *Histoires de masques* dans la section « Masques de province ». Comme le conte précédent « Madame Gorgibus », il s'agit d'une histoire de fantôme racontée par la bonne, Nanon, aux enfants sur lesquels elle veille. La scène se situe dans un petit village de province. On y apprend qu'une certaine « M^{me} de Lautréamont habitait la plus belle maison de la ville [...]. Il n'était personne qui n'enviât d'habiter l'hôtel de Lautréamont, et c'était le sempiternel sujet des conversations de la ville¹³²⁹. » Riches, les Lautréamont ont une domestique nommée Gudule, qui entretient le logis avec une propreté exemplaire. La maison est si propre et si soignée qu'on dit même dans la région : « C'est à se croire chez les Lautréamont. » Dévouée à ses maîtres, Gudule est un jour emportée par l'âge et le travail qui l'a usée. Les époux Lautréamont lui font un enterrement convenable, puis recrutent, pour la remplacer, une femme moins consciencieuse que Gudule. Le logis perd un peu de la superbe qui a fait sa réputation. Six mois après la mort de Gudule, une nuit, M^{me} de Lautréamont réveille son mari, croyant entendre le balai de l'ancienne bonne devant la porte de leur chambre. Elle ouvre la porte, pousse un cri d'effroi et la referme aussitôt : elle a aperçu le spectre de Gudule. Son mari la rassure, convaincu qu'elle a eu une hallucination. Or, le bruit reprend mais cette fois, M. de Lautréamont l'entend aussi. Il ouvre la porte à son tour et trouve une Gudule fantomatique en train de cirer le parquet, se démenant comme elle le faisait de son vivant. Pour apaiser l'esprit de la morte, on fait donner quelques messes, et Gudule ne revient jamais.

¹³²⁷ Selon l'expression d'Achille Segard, retenue comme titre pour le recueil d'études consacrées à Jean Lorrain rassemblées par Marie-France David-de Palacio, Jean de Palacio et Éric Walbecq. *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, 310 p.

¹³²⁸ Lettre non datée citée par Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974, p. 151.

¹³²⁹ Jean Lorrain, « Histoire de la bonne Gudule », *Histoires de masques*, Paris, Paul Ollendorf, 1900, p. 231. Préoriginales parues dans *L'Echo de Paris* du 14 novembre 1894, p. 1 et 2.

La nouvelle ne partage aucun point commun avec *Les Chants de Maldoror*. Si la morte revient hanter la maison vers mi-novembre, il est peu probable que Lorrain ait pensé à la mort d'Isidore Ducasse, survenue le 24 novembre 1870, car le rapprochement n'est pas exploité davantage. On ignore pour quelle raison il a choisi ce nom : était-ce pour ses consonances et son titre nobiliaire, ou faut-il voir dans cette nouvelle des clés, comme c'est souvent le cas chez Lorrain ? Ce conte « pour lire à la chandelle », même s'il s'agit d'une histoire de fantôme, n'a rien à voir avec le fantastique des *Chants de Maldoror*. Lorrain fera une autre fois référence à Maldoror, dans une chronique du *Journal* du 25 novembre 1901 intitulée « L'Agonie » et consacrée au romancier Jean Lombard :

C'était l'époque où il était de mode d'exalter en de violentes philippiques Arthur Rimbaud [sic] et Verlaine, en compagnie de Maldoror et de Tellier. Il était aussi de bon goût d'attaquer violemment Hugo et, en fait de génie, de lui reconnaître la bêtise immense de l'Himalaya¹³³⁰.

Ces propos prouvent qu'au début des années 1890, Genonceaux aura donné à l'œuvre de Lautréamont une notoriété certaine. Il y a eu un effet de mode autour du livre, quoi qu'en diront, plus tard, certains témoins qui prétendent ne pas en avoir entendu parler alors¹³³¹. Placé à côté d'auteurs à la réputation sulfureuse et associé au journaliste Jules Tellier, auteur d'un ouvrage sur *Nos poètes, Maldoror* s'inscrit dans une lignée d'œuvres décadentes qui célèbre les variations du vice.

Jean Lorrain fut le premier à signaler, par une critique élogieuse dans *L'Événement* du 2 avril 1890, les *Poèmes anciens et romanesques* du jeune poète alors encore inconnu Henri de Régnier. Cet article lança sa carrière. Régnier ne semble pas non plus avoir été influencé dans son écriture par *Les Chants de Maldoror*, mais un témoignage de Valère Gille rapporte néanmoins qu'il les avait lus, ou du moins ouverts : « Ayant visité Henri de Régnier à l'hôtel où il était descendu, cette même année 1890, nous vîmes dans sa chambre, sur la table de nuit, un exemplaire des *Chants de Maldoror* qu'il avait emporté dans sa valise. Suite sans doute à l'article de Léon Bloy¹³³². » Si l'on se fie à la date donnée par l'écrivain belge, cette rencontre dut avoir lieu entre septembre et décembre 1890, peu après la publication du « Cabanon de Prométhée » dans *La Plume*. Henri de Régnier aurait ainsi précédé la réédition de Genonceaux en se procurant, peut-être lors de son passage à Bruxelles, un exemplaire de l'édition Rozez. Les *Cahiers inédits* d'Henri de Régnier confirment en effet un séjour bruxellois en octobre 1890¹³³³, mais l'écrivain est, cette année-là, peu loquace ; bien qu'il mentionne régulièrement ses lectures, il ne dit rien de sa découverte de Lautréamont. S'il ne parle pas non plus de la réédition Genonceaux, c'est probablement qu'elle ne l'intéressait guère. Il figura néanmoins très vraisemblablement parmi les premiers lecteurs français de Lautréamont, anticipant de peu la vogue

¹³³⁰ Jean Lorrain, « L'Agonie », *Le Journal*, 25 novembre 1901, p. 1.

¹³³¹ Édouard Dujardin, « Opinion », *Le Disque vert*, *op. cit.* ; recueillie par Jean-Luc Steinmetz dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 400.

¹³³² Valère Gille, *La Jeune Belgique au hasard des souvenirs*, *op. cit.*, p. 475.

¹³³³ Henri de Régnier, *Les Cahiers : inédits. 1887-1936*, édition établie par David J. Niederauer et François Broche, Paris, Pygmalion-G. Watelet, 2002, 1004 p.

des *Chants de Maldoror* à Paris. Dans sa biographie consacrée à Henri de Régner, Patrick Besnier écrit sur cette question :

Pendant ce séjour à Bruxelles, il rencontre d'autres écrivains, en particulier Valère Gille qui rapporte un détail resté pour nous énigmatique [...]. Pas plus que son maître Mallarmé, Régner n'a donné son sentiment sur la prose de Lautréamont dont la véritable découverte s'était opérée grâce à Max Waller et au groupe de *La Jeune Belgique* quand, en 1885, ils avaient mis la main sur des exemplaires de l'édition Rosez de 1874 des *Chants de Maldoror*. Précisément, Valère Gille faisait partie de ce groupe. L'un des jeunes poètes belges avait-il offert le volume à Régner ou s'agissait-il de la réédition toute récente due à Léon Genonceaux ? Rien dans son œuvre ne porte l'empreinte de Lautréamont, mais il est certain que Régner avait une grande curiosité dans ses lectures¹³³⁴.

Il ne pouvait s'agir que d'une édition de 1874. En fait, Henri de Régner livra bien son opinion sur l'ouvrage, dont il ne goûtait décidément pas les beautés tourmentées ; mais ce ne fut qu'en 1930, à l'occasion de l'étude de Léon Pierre-Quint *Le Comte de Lautréamont et Dieu* : il qualifiait *Les Chants* d' « étrange amas d'élucubrations », de « tissu d'insanités déclamatoires » et de « ramassis d'images incohérentes », concluant son article par un jugement implacable : « Quelque louable ingéniosité que mette M. Léon Pierre-Quint à assigner une portée philosophique à ce ramassis d'images incohérentes, je ne me résoudrai jamais à y voir autre chose qu'une curiosité littéraire et un document de pathologie mentale¹³³⁵. » Henri de Régner était passé à côté des *Chants de Maldoror* et s'en était tenu au mythe de la folie.

Autres réclames

Genonceaux a multiplié les démarches pour qu'on parle de son édition. *Le Fin de siècle* donna, dans les pages de son numéro du 14 février 1891, la reproduction de la strophe IV,8¹³³⁶. Publiant des textes et des dessins légers, cette revue hebdomadaire s'intéressait aux ouvrages mis en vente par Genonceaux au point de créer une rubrique « Dernières nouveautés de L. Genonceaux ». Il faut dire que plusieurs collaborateurs de la revue, de Rachilde au secrétaire de rédaction René Émery, étaient édités chez lui. La strophe où Maldoror scalpe le jeune Falmer était introduite ainsi : « L'éditeur Genonceaux vient de rééditer un très curieux ouvrage, complètement ignoré, dû à la plume d'un jeune écrivain de dix-sept ans, mort en 1870. Nous en extrayons au hasard le poème suivant¹³³⁷. » Dans le

¹³³⁴ Patrick Besnier, *Henri de Régner*, Paris, Fayard, 2015, p. 106-107.

¹³³⁵ Henri de Régner, « La Vie littéraire », *Le Figaro*, 6 mai 1930, p. 5. Cité par Frans De Haes, *Images de Lautréamont*, op. cit., p. 73, mais avec la date erronée du 6 mars 1930. Dans cette chronique, *Les Chants* sont encore présentés comme une « sorte de poème épique en prose où il prenait à partie le Créateur avec une sorte de sombre verve blasphématoire et d'obscène démenche lyrique ». Critique au *Mercure de France*, Léon Pierre-Quint avait eu l'occasion d'interviewer Henri de Régner en 1924. Trois ans plus tard, le poète publia au Sagittaire, dont Pierre-Quint était devenu, avec Philippe Soupault, le co-directeur, ses recueils *Donc* et *Le Miracle du fil*.

¹³³⁶ « *Les Chants de Maldoror* », *Le Fin de siècle*, n° 5, 14 février 1891 ; signalé par Noëlle Trufieau dans « *Maldoror* dans *Le Fin de siècle* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXV-LXVI, 1^{er} semestre 2003, p. 61-62.

¹³³⁷ *Ibid.*

sommaire, une coquille transformait le titre de l'œuvre, qui devenait « Les Chants de Maldoro ». Fréquentes à l'époque, ces erreurs de graphies qui touchent tantôt le pseudonyme de l'auteur, tantôt le nom de son héros, et parfois même les deux, montrent que l'œuvre ne s'était pas encore imposée dans les discussions de tous les cercles littéraires et qu'elle restait méconnue. Noëlle Trufieau, qui a retrouvé la publication dans le *Fin de siècle*, signale aussi que cette strophe est la seule de toute l'œuvre à avoir été publiée cinq fois avant 1892¹³³⁸ : dans l'édition originale de 1869, dans l'édition Rozez de 1874, dans l'édition Genonceaux de 1890, dans *Le Fin de siècle* et enfin dans *Le Tutu*, curieux ouvrage dont nous allons parler bientôt. Genonceaux était l'éditeur de ce roman mystérieux, et ce n'est peut-être pas un hasard si cette strophe est l'une des deux intégralement reproduites dans *Le Tutu*. Celui qui l'a sélectionnée pour *Le Fin de siècle* ne l'a peut-être pas prélevée sans raison.

Le Figaro du 28 janvier 1891 signala, dans la « Revue bibliographique » de Philippe Gille l'édition Genonceaux qui venait de paraître. La chronique revenait sur la question de la folie :

Il y a vingt ans, l'auteur des *Chants de Maldoror* (un volume étrange signé comte de Latréaumont [*sic*]) qui viennent de paraître chez Genonceaux, eût été traité d'aliéné, et s'il eût eu une famille désireuse de s'en débarrasser, eût pu être enfermé comme fou. Il suffit de lire certaines publications faites aujourd'hui par des névrosés de fait ou d'intention, pour juger les *Chants de Maldoror* avec moins de sévérité. Tout ce que les cauchemars les plus enfiévrés ont de torturant se trouve condensé dans ce livre, né d'une imagination malade, hantée par toutes les fièvres de Baudelaire et Edgar Poe ; je défie qui que ce soit de n'être pas troublé parfois par la lecture de ce livre où je n'ai vu d'abord que les exagérations d'un jeune homme (il avait dix-sept ans) qui voulait attirer l'attention par tous les moyens ; à un second examen mes idées se sont modifiées et j'ai senti sous ces incohérences malades, ces élans passionnés, qu'ils soient ironiques ou graves, un homme souvent sincère et toujours à plaindre. L'auteur est mort à vingt ans ; il y aurait injustice à outrer la critique à son endroit, d'autant que nous avons aujourd'hui pas mal de ses disciples. Je ne tenterai pas non plus l'analyse de l'ouvrage fait sans aucun plan et où perce souvent, dans les obscurcissements de la folie, un rayon puissant de vérité. Il y a de tout dans les *Chants de Maldoror*. Lohengrin y devait avoir et y a son influence, Lohengrin, qui était alors une conception révolutionnaire et qui maintenant est déjà tombé à l'usage des bourgeois. Triste livre au fond, mais curieux à examiner comme on étudie une maladie dans son principe et ses développements¹³³⁹.

Alors qu'il commençait par prendre acte des démentis apportés par Genonceaux à la théorie de la folie, Philippe Gille ne pouvait tout à fait se détacher de cette explication biographique simpliste, et concluait en faisant des *Chants de Maldoror* un cas d'étude clinique et pathologique. S'il admettait que Ducasse n'avait pas été enfermé, il continuait cependant de voir en lui un « névrosé », « une imagination malade » et enfiévrée. Son destin était nécessairement tragique, puisqu'il était mort à vingt ans – toujours d'après l'erreur commise par Genonceaux – et son œuvre incohérente était la plainte sincère d'un jeune homme « à plaindre ». Le chroniqueur ne faisait que reprendre la lecture

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹³³⁹ Philippe Gille, « Revue bibliographique », *Le Figaro*, 28 janvier 1891, p. 5. Cet article avait été signalé par Jean-Jacques Lefrère, « Une critique inconnue des *Chants de Maldoror* dans *Le Figaro* en septembre 1891 », *Cahiers Lautréaumont numériques*, 20 septembre 2014. URL : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2014/09/20/une-critique-inconnue-des-chants-de-maldoror-dans-le-figaro-en-1891/>

de Léon Bloy. La principale faiblesse de la préface de Genonceaux était de n'avoir pas pu apporter une nouvelle grille de lecture pour appréhender la lecture des *Chants de Maldoror*. La thèse de la folie était un raccourci pratique : les visions poétiques étaient les délires d'un esprit pris de fièvre et cette incohérence ne manquait ni de beauté ni de singularité. On se refusait encore à considérer *Les Chants de Maldoror* autrement que comme l'expression d'une souffrance intime, et c'est encore timidement qu'on suggérait quelques parallèles littéraires qui invitaient à une lecture poétique à proprement parler. Quoi qu'il en soit, l'œuvre, que le critique s'attendait à voir jugée avec sévérité en raison de sa forme, n'était au fond qu'un « triste livre ». Peu enthousiaste, Philippe Gille ne s'attardait pas davantage sur *Les Chants de Maldoror*, faisant l'économie d'une analyse approfondie. Il signalait néanmoins que Lautréamont avait trouvé son public en cette période décadente : « Nous avons aujourd'hui pas mal de ses disciples. »

La revue d'Albert Lacroix, *Le Magazine français illustré*, signala également la parution des *Chants de Maldoror* mais sans aucune allusion à la première édition de 1869. Lacroix ne prit pas lui-même la plume pour saluer avec enthousiasme la publication de celui qui se prétendait son ami, et il confia le compte rendu à Ernest Jaubert, traducteur d'œuvres russes et poète d'inspiration parnassienne converti au symbolisme. Le 10 octobre 1891, on put ainsi lire :

Dans l'excellente préface qu'il consacre au comte de Lautréamont, de son vrai nom Isidore-Lucien Ducasse, l'éditeur Genonceaux attaque et détruit la légende tendant à établir que l'auteur des *Chants de Maldoror* était fou et mourut fou. Ses arguments sont décisifs ; mais une pareille légende s'explique d'elle-même par le caractère de ces chants. Tout ce qu'un cerveau, d'ailleurs puissant, peut imaginer d'inouï dans l'horrible, d'exaspéré dans le satanisme, de monstrueux dans la folie, se trouve condensé dans ce livre, qui apparaît comme une apocalypse du Mal et du Désespoir. « Je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté », dit de lui-même celui qu'en un fouillis de truculents épithètes, M. Camille Lemonnier a appelé « ce tumultueux et imprécatoire rhéteur, musicien des grandes orgues littéraires... ce lyrique blasphémateur qui attisa le plus virulent satanisme sur les grils de ses prosopopées, ce nébuleux et outré négateur des morales et des cultes professés, aux métaphores tendues comme des balistes ou giroyantes comme des catapultes, ce vociférateur des litanies du Péché et de la Damnation, créateur d'un antiphonaire sabbatique s'égalant aux pires rituels du diabolisme¹³⁴⁰... » Et si l'on songe que ce livre formidable fut écrit à dix-sept ans, par un enfant qui devait mourir à vingt, on admire, on s'épouvante, on regrette, on est tenté de crier au génie, et, en dépit de tous arguments contraires, à la folie¹³⁴¹...

Albert Lacroix n'ajouta aucun commentaire à cette chronique, qui rétablissait malgré les efforts de Genonceaux la théorie de la folie de l'auteur. La préface avait beau être qualifiée d'excellente, Jaubert s'en remettait à son impression de lecteur et trouvait plus séduisant de voir un fou dans le poète qui avait écrit ces pages. Le compte rendu était ainsi assez conventionnel et le critique se fiait en grande partie aux propos de Camille Lemonnier. Ernest Jaubert prit-il la peine de lire *Les Chants de Maldoror*

¹³⁴⁰ Ces mots sont extraits de la préface à *La Sanglante Ironie* de Rachilde, publiée sous le titre « Une préface » dans le *Mercure de France* du 1^{er} février 1891, p. 65-73.

¹³⁴¹ Ernest Jaubert, « Revue littéraire », *Le Magazine français illustré*, 10 octobre 1891 ; reproduit dans Jean-Jacques Lefrère, « Détails de faible intérêt sur Albert Lacroix (suite) », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XI et XII, 2^e semestre 1989, p. 61-63.

en entier, et y trouva-t-il une inspiration lorsqu'il écrivit, en ouverture de *La Conquête de la mer* en 1894, que « la mer, tranquille ou furieuse, est l'image de l'infini¹³⁴² » ?

Une autre stratégie de Genonceaux pour faire la publicité de ses volumes consistait à en faire la réclame sur la quatrième de couverture de ses autres livres. *Les Chants de Maldoror* bénéficièrent d'un encart dans *Fantaisie mnémonique sur le salon de 1890*, de Paul Masson, dans *Sous les tentes de Japhet*, de Julien Mauvrac, ou encore dans *Marat inconnu* d'Auguste Cabanès. La préface du nouveau roman de Rachilde, *La Sanglante ironie*, était un article écrit par Camille Lemonnier et paru dans *Le Mercure de France*. Le préfacier esquissait une comparaison entre l'auteur et celui des *Chants de Maldoror*¹³⁴³. Enfin, dans *La Lanterne* du 22 mars 1891, on évoquait la parution chez Genonceaux des *Pharisiens* de Georges Darien, en ajoutant cette contre-publicité :

Le même éditeur publie *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont en prévenant le public que c'est l'œuvre d'un jeune homme de 17 ans. Une jeunesse déjà si incrédule et si brutale dans ses expressions est bien près de la caducité, surtout quand elle procède par étrangetés barbares et diatribes ordurières, dans un français où les métaphores outrées et inadmissibles fourmillent. On nous dit que l'éditeur Genonceaux va cesser de publier des romans, pour se consacrer exclusivement à un ouvrage de longue haleine et de haut goût. Tant mieux ! cela nous changera des *Chants de Maldoror* et autres... inutilités¹³⁴⁴ !

Le jugement n'était complaisant ni avec les choix du catalogue Genonceaux, éditeur d'ouvrages qualifiés d' « inutilités », ni avec l'œuvre de Lautréamont, qui se voyait une fois de plus reprocher son style outré et barbare.

Genonceaux avait quelques relations avec des membres du *Chat noir*, comme George Auriol, qui allait illustrer l'un de ses livres. Dans le numéro du 12 décembre 1891 de la revue, on publia la strophe 9 du Chant II, une ode au pou qui pouvait être perçue comme une blague dans l'esprit potache cher au cabaret. Cette réclame arrivait un peu tard, mais peut-être survenait-elle pour aider l'éditeur à épuiser son stock. Artifice de publication ou non, l'extrait était précédé de ces mots : « Nous répondons au désir exprimé par un grand nombre de nos lecteurs en donnant l'extrait suivant des *Chants de Maldoror*, le si curieux livre, génial et fou, du Comte de Lautréamont¹³⁴⁵. » La revue tirait alors à douze mille exemplaires. Si la demande était si forte, comment expliquer que les volumes de Genonceaux, eux, n'avaient pas connu le même engouement ?

¹³⁴² Cette célébration du « Vieil Océan » fut coécrite avec Louis Ernault. Mais leur ouvrage est une œuvre de vulgarisation scientifique, abondamment illustrée, à l'attention des enfants, sans grand rapport avec les poèmes lyriques adressés par Ducasse à la mer. Louis Ernault et Ernest Jaubert, *La Conquête de la mer*, Paris, G. Delarue, 1894, p. 9.

¹³⁴³ Rachilde, *La Sanglante Ironie*, Paris, Léon Genonceaux, 1891, 299 p. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

¹³⁴⁴ « Petite Chronique des lettres et des arts », *La Lanterne*, supplément littéraire du 22 mars 1891, p. 4.

¹³⁴⁵ « Les Chants de Maldoror », *Le Chat noir*, 12 décembre 1891, p. 1898. Mentionné par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 66.

Grandeur et décadence de la firme Genonceaux

Malgré un soutien actif du *Mercure de France*, qui accueillit tout au long de l'année 1891 ses publications avec bienveillance, chroniquant cinq de ses livres rien que pour le mois de janvier, Genonceaux dut être déçu de voir son édition des *Chants de Maldoror* susciter un intérêt aussi contrasté. Il n'était pas particulièrement riche et avait lui-même financé la publication. Les *Entretiens politiques et littéraires* de Bernard Lazare et Francis Vielé-Griffin signalèrent de façon lapidaire le volume : « Réédition d'un livre qui laisse loin derrière lui les hurlements de Petrus Borel le Lycanthrope, mais qui ne requiert pas un plus grand intérêt que le *Champavert*¹³⁴⁶. » D'autres revues importantes, comme *La Revue blanche* ou *L'Ermitage*, n'avaient même pas signalé la parution de son livre. De plus, à Bruxelles, Charles Rozez avait profité de ce nouvel éclairage pour solder une partie de son stock de l'édition de 1874 au libraire parisien Georges Bloch, situé rue des Écoles¹³⁴⁷. Genonceaux allait lui-même se résigner à se débarrasser de ses invendus auprès d'une librairie située à l'angle de la rue des Saints-Pères et du quai Malaquais. En 1918, plusieurs futurs surréalistes rapportèrent avoir trouvé des exemplaires de ces deux éditions dans les bacs extérieurs de ces magasins pour 1,50 ou 2 F. On pourrait conclure à un échec de cette édition, mais il faut cependant relativiser : sur les cent cinquante exemplaires imprimés, la *Bibliographie de la France* annonçait, le 7 février 1891, qu'il n'en restait plus que quarante-trois¹³⁴⁸. Avec plus de cent exemplaires en circulation écoulés en à peine un mois, *Les Chants de Maldoror* étaient parvenus à infiltrer les milieux littéraires parisiens.

Genonceaux se trouva, dans les derniers mois de l'année 1891, à nouveau sur le devant de la scène littéraire parisienne. Visiblement très intéressé par les poètes maudits et les figures de génies précoces, il entreprit de faire paraître un recueil de poésies d'Arthur Rimbaud qu'il intitula *Le Reliquaire*, en référence au recueil de François Coppée. C'était Rodolphe Darzens qui avait présenté à l'éditeur les poèmes qu'il avait réunis, ainsi que le brouillon d'une étude qu'il prévoyait de publier. En échange d'une avance, Darzens confia son dossier préparatoire ainsi que les documents autographes de Rimbaud. Genonceaux proposa de publier les poèmes en un volume, accompagnés d'une préface de Rodolphe Darzens. L'écrivain protesta, indigné que l'éditeur ait manqué de discrétion, surtout que celui-ci avait déjà composé le recueil. Mais Genonceaux semble avoir fréquemment usé de méthodes pour le moins cavalières. Sans l'accord de Darzens, il fit imprimer le volume et le mit en vente avec pour préface l'étude, encore au stade de brouillon et pleine de coquilles,

¹³⁴⁶ « Vient de paraître », *Entretiens politiques et littéraires*, janvier 1891, p. 31.

¹³⁴⁷ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁴⁸ Cité par Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 71.

que Darzens lui avait prêtée. Dans la précipitation, l'édition du *Reliquaire* avait été réalisée avec beaucoup moins de soin que celle des *Chants de Maldoror*.

Le recueil était suivi d'une série d'anecdotes puisées dans les documents fournis par le poète, déformées afin de présenter une image scandaleuse et complaisante de Rimbaud. Darzens avait beau renier la préface, les exemplaires furent mis en vente au début du mois de novembre 1891. L'écrivain fit alors appel à un commissaire qui vint saisir les exemplaires restants pour contrefaçon. La presse suivit avec beaucoup d'intérêt l'altercation entre Genonceaux et Darzens, qui réglèrent leurs comptes dans les colonnes du *Temps* et de *L'Écho de Paris*¹³⁴⁹. Seul *Le Fin de siècle* prit la défense de Genonceaux, et la réputation de l'éditeur fut sérieusement entachée. La plainte de Darzens n'allait cependant pas aboutir, car Genonceaux, incorrigible, allait bientôt être contraint de s'enfuir. Aussi controversée que soit l'édition du *Reliquaire*, la polémique qui entourait sa parution contribua à mettre Arthur Rimbaud, dont la notoriété était en train de se construire, au premier plan. Maurice Saillet note néanmoins que l'attitude de Genonceaux vis-à-vis du poète demeure ambiguë et qu'il semble nettement préférer Lautréamont, dont il a davantage soigné l'édition des œuvres¹³⁵⁰.

Quelques jours à peine après la saisie du *Reliquaire*, le 15 novembre 1891, l'éditeur de la rue Saint-Benoît reçut une nouvelle fois la visite de la police, à la suite de la parution du roman *Hémène*. L'auteur, Jean Larocque, était mort en décembre 1890 après avoir perdu la raison en prison, et Genonceaux avait entrepris de publier ses deux romans inédits de la série des *Voluptueuses*, sans tenir compte du fait que les précédents volumes avaient déjà valu un procès à son ancien patron, Félix Brossier, et à José Roy, l'illustrateur des couvertures qu'il avait pourtant maintenues. En plus de la plainte de Darzens s'ajoutait maintenant un mandat d'arrêt pour outrage aux bonnes mœurs. Genonceaux prit la fuite pour rejoindre l'Angleterre¹³⁵¹. Ces déboires avaient empêché la publication d'un roman très atypique, *Le Tutu*, qu'il avait probablement fait imprimer sans avoir le temps de le distribuer. Cet étrange récit témoigne une nouvelle fois de l'affection que l'éditeur avait pour *Les Chants de Maldoror*, livre qui apparaît à plusieurs reprises dans ce roman. Les papiers de Léon Genonceaux furent saisis par le commissaire Touny, et peut-être le manuscrit des *Chants de Maldoror*, ainsi que les lettres autographes de Ducasse, figuraient-ils parmi eux.

¹³⁴⁹ On pourra se reporter aux pages 74 et suivantes du livre de Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*

¹³⁵⁰ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 54-55. On ajoutera que Genonceaux s'était plus intéressé aux aspects subversifs de la vie de Rimbaud, tandis qu'il avait au contraire abordé l'œuvre de Ducasse pour ce qu'elle était, cherchant à déconstruire le mythe pour éclairer la vie de l'auteur avec le plus de véracité possible.

¹³⁵¹ Cet épisode est raconté en détails dans le livre de Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*

Le Tutu

Le Tutu a été édité en octobre 1891 mais n'a jamais été distribué¹³⁵². Ni *Le Fin de siècle* ni *Le Mercure de France*, deux revues tout acquises à Genonceaux, n'en parlèrent. Aucun compte rendu n'a signalé l'existence de ce livre à l'époque, seulement attesté dans la *Bibliographie de la France* du 6 juin et du 3 octobre 1891¹³⁵³. Le livre était tombé dans l'oubli, jusqu'à ce que Pascal Pia en révèle l'existence dans un article de la *Quinzaine littéraire* du 15 avril 1966¹³⁵⁴. Il précisait que « le hasard seul » l'avait conduit à découvrir l'un des cinq exemplaires aujourd'hui connus¹³⁵⁵. « Chef-d'œuvre inconnu¹³⁵⁶ », d'après l'expression de Jean-Jacques Lefrère qui œuvra à sa réédition, cet étrange roman masquait l'identité de son auteur sous le pseudonyme de « Princesse Sapho ». En raison de l'intérêt que pouvait soulever un tel nom chez les amateurs de littérature érotique, Pascal Pia avait supposé qu'il s'agissait de Léon Genonceaux lui-même.

Roman picaresque parodique, *Le Tutu* met en scène Mauri de Noirof, jeune ingénieur au caractère étrange dont le nom cache à peine une référence à Maurice de Brunhoff, l'ancien patron de Genonceaux. Rêveur et neurasthénique, il est sujet à des crises d'amnésie qui lui font oublier son nom. Dès les premières pages, le ton scandaleux est donné : Mauri sort du bordel où il vient de se faire dépuceler. Il erre dans les rues parisiennes au petit matin, laissant ses pensées divaguer au gré des associations d'idées. Il décide de se marier dans le but d'avoir des rapports sexuels sans avoir à payer. Il épouse Hermine, une jeune femme obèse et alcoolique, issue d'une famille bourgeoise qu'il trouve détestable, et commence son ascension sociale en cherchant le moyen de gagner de l'argent sans rien faire. Mauri de Noirof deviendra ministre et brevetera toutes sortes d'inventions fantaisistes qui feront sa fortune. Dans son cheminement, il assiste à des épisodes plus burlesques les uns que les autres, dont l'unité échappe le plus souvent au lecteur.

Mauri ne fait pas grand-chose de sa vie et les étapes de son ascension sociale tiennent le plus souvent du hasard ou d'une opportunité saisie non sans calcul. Il mène une vie de débauche, vit au-dessus de ses moyens et dilapide la fortune de sa femme, qui le trompe avec un escroc nommé Jardisse. Quant à sa mère, elle investit tout son argent dans des spéculations hasardeuses qui périssent toujours et amènent Mauri à rogner un peu plus les économies d'Hermine. Il prend pour maîtresse deux sœurs siamoises, Mani et Mina, et met enceinte l'une des deux tandis que l'autre se

¹³⁵² Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, Paris, Genonceaux, 1891 (inédit) ; réédition en 1991, Auch, Tristram, 1991. Édition augmentée en 1997 et 2008 et suivie de « Merde alors ! » par Julian Rios, « Léon Genonceaux » par Pascal Pia et « Quel livre étrange... » par Jean-Jacques Lefrère. C'est l'édition à laquelle nous nous référons.

¹³⁵³ Il s'agit de deux annonces publicitaires qui indiquent que le roman est sous presse.

¹³⁵⁴ Pascal Pia, « Un des inventeurs de *Maldoror*. Léon Genonceaux », *La Quinzaine littéraire*, 15 avril 1966, p. 18. L'article est repris dans l'édition Tristram du *Tutu*, *op. cit.*, p. 213-218.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 214. L'un d'eux porte la mention « Dégoûtant. À brûler. », comme le rapporte Jean-Jacques Lefrère dans Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁵⁶ Jean-Jacques Lefrère, « Quel livre étrange... », in Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, *op. cit.*, p. 219.

meurt d'une maladie vénérienne qui la pourrit de l'intérieur. L'enfant qui naît, Paul-Uc-Zo-Émilie, a quatre têtes et huit membres. Chez une prostituée qu'il fréquente, Mauri trouve un tutu de danseuse et décide de le porter, ce qui lui vaut d'être arrêté pour exhibitionnisme. Un jour, Hermine lui annonce qu'elle est enceinte et part à la mer afin de se reposer, et surtout d'y retrouver son amant. Resté seul à Paris, Mauri peut alors s'abandonner à son premier et véritable amour : « Oh, aimer sa sainte garce de mère ! Coucher avec elle ! La rendre enceinte¹³⁵⁷ ! » Tous les soirs, il retrouve sa mère dans un appartement où ils se livrent à des orgies très ritualisées. Dans une pièce dont les murs ont été barbouillés de sang de porc, ils mangent un plat de cervelle en putréfaction et boivent une « excellente bouteille de crachats d'asthmatiques cachetée, recueillis dans les hôpitaux¹³⁵⁸. » Pendant le repas, ils se délectent de la lecture des *Chants de Maldoror* de Lautréamont pour s'exciter l'esprit et les sens : la cruauté devient aphrodisiaque, et pour l'auteur, c'est le plaisir de la description, toujours avec une complaisance dans l'horrible : « des glaires verdâtres, des mucosités blanches, de la salive rouge, caillotés de débris de poumons avariés¹³⁵⁹ », des « crachats [...] veinés de petits filets de sang¹³⁶⁰ »... L'inceste n'est cependant jamais consommé, car la mère persiste à trouver cela inconvenant tant qu'il est marié. Palliatif à l'acte monstrueux qu'ils ne peuvent accomplir, la jouissance se produit par la lecture d'un texte dont on se délecte des aspects monstrueux.

Mauri décide de se débarrasser d'Hermine, l'obstacle qui le sépare de sa mère. Dans une entreprise radicale de ruine, il dilapide tout l'argent qu'il leur restait, quitte son emploi au ministère et fait le trajet inverse de celui qu'il a parcouru depuis le début du roman. Il recroise plusieurs personnages, qui voient tous leurs affaires péricliter, et tout semble se déliter autour de lui selon une logique de décadence qui s'étendrait à tout l'univers. N'ayant pu se résoudre à commettre le crime, il s'enfuit avec sa mère et tous deux partent sur les routes à travers la campagne. Dans un village, son attention est attirée vers une grange où les habitants se sont réunis : il y retrouve Hermine, empêtrée dans le cadavre de son amant qu'elle a étouffé de son poids pendant qu'elle dormait. Après une confession très artificielle, Hermine meurt de façon improbable, et dans le train qui ramène Mauri et sa mère à Paris, tous deux s'embrassent et s'unissent sur le cercueil de la défunte épouse.

Livre inclassable, *Le Tutu* détonne dans le reste de la production du catalogue de Genonceaux. Il ne s'agit pas seulement d'un livre léger contenant des passages pornographiques, mais d'un curieux

¹³⁵⁷ Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, op. cit., p. 20.

¹³⁵⁸ *Ibid.* p. 135.

¹³⁵⁹ *Ibid.* p. 147.

¹³⁶⁰ *Ibid.* p. 143.

roman dans la veine bouffonne qui rappelle l'humour potache et hénaurme que l'on pratiquait dans les cercles fumistes¹³⁶¹. L'écriture, outrancière et irrévérencieuse, ne pouvait qu'étonner le lecteur.

Un monstre de livre

Le Tutu s'inspire très nettement des *Chants de Maldoror*, explicitement cités comme le livre autour duquel Mauri et sa mère communient. Ces deux romans ont en commun d'aborder le thème de la monstruosité et de constituer eux-mêmes, selon l'expression de Léon Bloy à propos des *Chants de Maldoror*, des « monstres de livre¹³⁶² ». Dans son article sur *Le Tutu*, Pascal Pia présente les personnages comme « des excentriques, des extravagants, voire des monstres, au sens propre du mot¹³⁶³. » En effet, tout au long du roman, des épisodes délirants vont se succéder sur le mode grandguignolesque : le livre évolue dans la monstration spectaculaire, à l'image de Mani-Mina qui s'exhibe dans les foires. Tout n'est qu'excès, surenchère et débauche. L'un des épisodes de la fin du livre nous montre l'inauguration de la Basilique de Montmartre, en présence du pape, et cette messe devient une orgie sadienne, avec son bordel ecclésiastique et ses nonnes-putains. La scatologie et l'inceste ne sont pas non plus absents du livre. Celui-ci élabore, sur le mode comique, une poétique de l'horreur et du monstrueux qui s'inspire de l'humour provocateur des *Chants de Maldoror*.

Même les personnages les plus innocents en apparence sont entachés, à l'image de la belle-famille très bourgeoise du protagoniste principal, plusieurs fois condamnée¹³⁶⁴, ce qui n'empêche en rien Mauri d'être nommé ministre de la Justice. Dans cet univers, tout le monde est criminel ou compromis, jusqu'au Créateur lui-même. À son sujet, Mauri s'exclame : « Mais pour l'amour de cette vieille taupe d'être suprême qui s'appelle Dieu et qui doit passer son temps à faire des cochonneries avec les femmes qui vont au paradis, comment vas-tu vivre¹³⁶⁵ ? » Lors d'une vision au chapitre V, Mauri est transporté au Ciel et découvre, en effet, que le paradis est un vaste bordel. L'auteur de ce roman réécrit, d'une manière moins sanglante et plus dépravée, la strophe 8 du Chant II, où Maldoror avait la révélation de la nature tyrannique du Créateur. Parce que Dieu lui-même est corrompu, l'ordre du monde se trouve renversé. De ce constat naît le tragique sublime des *Chants de Maldoror*, reposant sur la révolte contre un monde dont les lois sont injustes, et l'humour du *Tutu*, qui se complaît dans

¹³⁶¹ C'est à ce « rire fin de siècle » que Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin consacrent leur anthologie, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, Corti, 1990, 700 p.

¹³⁶² Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », *op. cit.*, p. 325.

¹³⁶³ Pascal Pia, *op. cit.*, p. 214.

¹³⁶⁴ Les parents d'Hermine ont un casier judiciaire chargé : son père a écopé de vingt-trois condamnations pour outrages aux bonnes mœurs, sa mère de cinq ans de travaux forcés pour avoir transpercé un enfant de cent soixante coups d'épée. Les hyperboles viennent renforcer l'aspect grotesque de ces chiffres démesurés.

¹³⁶⁵ Princesse Sapho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 54.

le blasphème et la célébration joyeuse des déviances. Ce renversement des valeurs, propre de la littérature carnavalesque, rapproche *Le Tutu* de l'œuvre de Rabelais¹³⁶⁶.

Mauri se donne pour tâche de contrarier l'ordre naturel des choses, afin de prouver par ses actes que Dieu, s'il existe, ne punit pas les pécheurs. Aussi, la sexualité est toujours abordée sous l'angle de la monstruosité et de ce qui est *hors-nature*. Au début du livre, Mauri veut épouser un marronnier, puis « être amoureux de la matière¹³⁶⁷ ». Pour faire original, il souhaite « épouser quelque chose qui ne soit pas un être humain » : « Oh, coucher avec un arbre ! Le rendre enceint ! Avoir des enfants avec lui ! » Plus loin, face à l'impossibilité de voir ce souhait se réaliser, il revoit son opinion, et sur le même ton, exprime son désir d'inceste. Puis il envisage encore de se marier avec « une gosse de trois à cinq ans¹³⁶⁸. » La scène où Mauri couche avec Mani est un autre exemple de complaisance dans la monstruosité¹³⁶⁹. Tandis que Mani respire la vie et bout d'un désir érotique, Mina a le corps froid et rongé par une maladie vénérienne gangréneuse, autre topos décadent¹³⁷⁰. Mani-Mina, « monstruosité humaine¹³⁷¹ », est un parfait équilibre de vie et de mort qui fascine Mauri et le reste des personnages. D'un côté, Mani est arrondie par la grossesse, son ventre enfle, de l'autre, Mina se dessèche et devient squelettique. La description a souvent recours au vocabulaire médical : « Son corps, miné par un loup, devenait exsangue¹³⁷². » Mauri partage avec Maldoror le désir de trouver une partenaire idéale en dehors de l'humanité. Maldoror la trouvera à la fin du Chant II, en s'unissant avec la femelle du requin « dans un accouplement long, chaste et hideux¹³⁷³ ». Princesse Sapho démarque explicitement cette strophe à la dernière phrase du *Tutu*, qui marque la consommation de l'inceste comme apothéose du roman : « Et ils se connurent dans un baiser long, impur et hideux¹³⁷⁴ ».

Monstrueux, *Le Tutu* l'est aussi par son écriture boursouflée et composite, qui intègre un certain nombre de pièces rapportées, corps étrangers greffés au texte de manière à laisser visibles les coutures. Dans le cas de *Maldoror*, il s'agit de deux strophes presque entières, soit une première citation de deux pages et une autre de trois pages et demie. Le premier extrait apparaît lors de la description des dîners de Mauri et sa mère. Le passage, déjà cité, est introduit au chapitre VIII :

¹³⁶⁶ Cet aspect carnavalesque contribue aussi au pouvoir subversif du *Tutu*, œuvre carnavalesque telle que Mikhaïl définit la notion dans *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1982.

¹³⁶⁷ Princesse Sapho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁷⁰ C'est ainsi qu'Isabelle Rimbaud et Paternie Berrichon ont épuré le mythe Rimbaud de ses aspects décadents, en remplaçant sa gangrène par une maladie plus saine. Voir à ce sujet les analyses d'Etiemble dans *Le Mythe de Rimbaud : Genèse du mythe (1869-1949)*, Paris, Gallimard, 1954.

¹³⁷¹ Princesse Sapho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 107.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 113.

¹³⁷³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁷⁴ Princesse Sapho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 201.

Ils se délectaient de la lecture des *Chants de Maldoror* ; le côté maboulique de l'œuvre, mélange de folie géniale ou génie fou, leur servait de diapason. Mauri lisait, d'une voix d'outre-tombe, invariablement, les strophes suivantes, dont ils n'étaient jamais rassasiés¹³⁷⁵.

La strophe 4 du Chant III est ensuite donnée, presque dans son intégralité, entre guillemets. Il s'agit d'un passage particulièrement blasphématoire des *Chants de Maldoror* où les animaux, ayant trouvé le Créateur, ivre mort, étendu sur une route, défèquent sur lui afin de se venger de toutes les imperfections de la Création. Seul un mendiant, probablement Maldoror, prend pitié de lui et de la lourde tâche qui lui incombe. Mais tandis que la strophe de Lautréamont s'achève par un appel étonnant à la miséricorde, l'auteur du *Tutu* a choisi de couper sa citation juste avant, c'est-à-dire au moment où l'homme vient à son tour « fient[er] » sur le Tout-Puissant. Sans sa conclusion, l'extrait n'est plus qu'un blasphème sans nuance et on comprend que *Maldoror* soit pris pour le bréviaire satanique que Mauri voit en lui. Ce satanisme est cependant plus comique que véritable, puisque le blasphème est associé, non sans humour, à la scatologie qui lui retire tout son sérieux.

La mère de Mauri interrompt la lecture et demande un autre passage, et Mauri poursuit avec la strophe 8 du Chant IV¹³⁷⁶, citée intégralement sur quatre pages. Il s'agit du passage où Falmer est mis à mort par Maldoror. Il ne s'agit plus dans ce chapitre d'allusions discrètes aux *Chants de Maldoror* mais de collages, opération moderne pour l'époque qui consiste à insérer dans l'œuvre un corps étranger massif qu'on ne cherche pas à masquer. Ces deux citations sont insérées entre guillemets, tandis que l'allusion finale du roman, réécriture d'une phrase trouvée chez Lautréamont, relève plutôt du plagiat au sens où Isidore Ducasse le pratique : le texte étranger est intégré sans guillemets ni note de bas de page et la source est masquée. Éventuellement, comme chez Lautréamont, le texte peut être légèrement modifié pour davantage se fondre dans le texte récepteur. Princesse Sapho avait-elle deviné qu'Isidore Ducasse avait fabriqué un texte composite en puisant ses longues digressions chez des encyclopédistes et des naturalistes¹³⁷⁷ ? Elle ne pouvait savoir que l'auteur avait, dans ses *Poésies II*, développé une théorie du plagiat¹³⁷⁸, à moins d'être allé consulter l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, puisque Remy de Gourmont n'avait pas retenu ces passages dans l'article où il donnait quelques extraits des deux plaquettes. Cette hypothèse n'est pas à écarter, car l'article de Gourmont était paru en février 1891. Les citations de Lautréamont n'arrivent que tardivement dans *Le Tutu* : son auteur avait eu le temps d'aller recopier les *Poésies*.

Parmi les autres fragments disparates ajoutés au livre, on trouve également ces lettres véritables de la Princesse Palatine qui ont pour sujet la défécation. Insérées au chapitre II, sur quatre

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 138-141.

¹³⁷⁷ Les premiers de ces plagiats ont été révélés par Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercur de France*, décembre 1952, p. 632-642.

¹³⁷⁸ « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste. » Lautréamont, *op. cit.*, p. 306.

pages, elles sont de véritables curiosités littéraires tirées d'une correspondance entre deux femmes de la noblesse du XVII^e siècle, qui avaient déjà été mentionnées par Flaubert et les Goncourt. Ce qui suscite l'insertion de ces lettres, c'est bien entendu leur aspect scatologique. Ailleurs, ce ne sont plus des corps étrangers qui sont inclus dans le texte, mais le texte lui-même qui change de forme et de genre : au chapitre II par exemple, le roman est brutalement interrompu par l'irruption d'une petite pièce en un acte et une scène, l'écriture devenant soudain théâtrale sans justification, de la même manière que Lautréamont avait décidé, au Chant VI, de renier la poésie pour se consacrer désormais au roman. Au chapitre VII, c'est une planche illustrée qui est insérée. Enfin, à la page 61, une indéchiffrable partition musicale vient accompagner la fin du monde. Julian Rios, à ce sujet, écrit que ce livre n'est pas un apocryphe, ni « un habile assemblage de pastiches », ni même un simple hommage parodique, mais bien un véritable problème littéraire¹³⁷⁹.

Le Tutu, un cas de « littérature Maldoror »

Œuvre autonome des plus déroutantes, *Le Tutu* n'en est pas moins fortement marqué par la lecture des *Chants de Maldoror* et il s'agit de l'un des premiers cas de cette « littérature Maldoror » que Remy de Gourmont évoquait dans son article du même titre¹³⁸⁰. Quel qu'ait été l'auteur de cet ouvrage, il reprend volontiers des procédés littéraires que Lautréamont avait employés de manière étonnante et souvent inédite. La représentation d'un Paris mi-réaliste, mi-fantasmé et fantaisiste rappelle les pérégrinations parisiennes du héros de Lautréamont au Chant VI. Pascal Pia suggère que l'auteur a pu vouloir susciter l'intérêt du lecteur pour lui faire acheter *Maldoror*¹³⁸¹ : étonnant stratagème que la réclame insérée dans un roman !

L'influence lautréamontienne est également perceptible par certaines images qui semblent extraites des *Chants*. Au chapitre V, Mauri est assailli d'une vision qui le conduit à la porte du paradis. Il y rencontre Dieu, occupé à prendre un bain de pieds tout en se remettant de son orgie de la veille. Si Princesse Sapho, volontiers attirée par les sujets grivois, préfère représenter le Tout-Puissant comme un débauché, elle s'inspire cependant de la strophe 8 du chant II, où Maldoror parvient à s'élever jusqu'aux cieux. Il voit alors le Créateur sous sa véritable nature, celle d'un ogre terrifiant rappelant le *Saturne* de Goya. La description évoque, d'une manière moins triviale, le « bain de pieds » du Créateur :

¹³⁷⁹ Julian Rios, « Merde alors ! », in Princesse Sapho, *Le Tutu*, op. cit., p. 208-209.

¹³⁸⁰ Remy de Gourmont, « La Littérature Maldoror », *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106 ; article repris dans *Le Livre des Masques* et précédé d'un portrait imaginaire de Lautréamont par Félix Vallotton, Paris, Mercure de France, 1896, p. 137-149.

¹³⁸¹ Pascal Pia, op. cit., p. 215.

Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition, à la surface duquel s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre, deux ou trois têtes prudentes, et qui s'abaissaient aussitôt, avec la rapidité de la flèche : un coup de pied, bien appliqué sur l'os du nez, était la récompense connue de la révolte au règlement, occasionnée par le besoin de respirer un autre milieu ; car, enfin, ces hommes n'étaient pas des poissons¹³⁸² !

Mauri confesse, au début du chapitre V, ses fantasmes d'extermination de l'humanité, « s'enivrant ainsi de l'unique volupté de tout homme qui professe un profond dégoût pour ses semblables : mourir le Dernier¹³⁸³. » Maldoror, dans une strophe du Chant II où il fait l'éloge du pou, se laisse aller à des pensées similaires : « Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler¹³⁸⁴. » La destruction de la race humaine est un désir exprimé à plusieurs reprises dans *Les Chants de Maldoror*, mais ici d'une manière assez fantaisiste. Dans *Le Tutu*, les visions apocalyptiques de Mauri sont tout peu réalistes :

Il eut un jour la vision nette d'une montagne de carpes vivantes, du haut de laquelle il envoyait ses bénédictions à une multitude de crocodiles repus d'êtres humains. Un vœu macabre s'était réalisé : son association avec Dieu, dans le but d'exterminer, par un poison électriquement assimilable, tous les habitants de la terre¹³⁸⁵.

Au chapitre IX, l'auteur du *Tutu* évoque également le pou. Mauri et Hermine se promènent au bord de la mer et gravissent un escalier menant à un promontoire. D'en haut, tout semble petit et la vue inspire au narrateur ces réflexions :

À mesure, l'immensité de la mer apparaissait, et l'homme, tout en bas, ressemblait à un pou, à un pou de vipère, tant il est abominablement hideux dès qu'il commet l'imbécilité de se montrer à ses semblables, à quelque distance qu'il se tienne d'eux. Si l'homme avait conscience de la quantité d'horreur laide ou de laideur horrible qu'il traîne après lui, il creuserait un grand trou dans la terre, y fourrerait un milliard de kilogrammes de panclastite, et brûlerait la cervelle au globe infect sur lequel il promène sa carcasse immonde. Rien n'est plus laid qu'un homme, si ce n'est deux hommes¹³⁸⁶.

À la page suivante, Hermine invite Mauri à « daign[er] abaisser la royauté de [son] regard¹³⁸⁷ ». Cette tournure de phrase imite fortement le style ampoulé de Ducasse, qui prie son lecteur de bien vouloir « refermer le conduit de [ses] glandes lacrymales¹³⁸⁸ » et d'« incliner la binarité de [ses] rotules vers la terre¹³⁸⁹ ». Les deux lettres de Ducasse reproduites par Genonceaux dans son édition contiennent le même genre d'amphigouri :

Si mon père vous envoyait d'autres fonds avant le 1^{er} septembre, époque à laquelle mon corps fera une apparition devant la porte de votre banque, vous aurez la bonté de me le faire savoir ? Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour ; mais vous n'auriez qu'à m'écrire un mot, et

¹³⁸² Lautréamont, *op. cit.*, p. 81.

¹³⁸³ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁸⁵ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁸⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 237.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 212.

il est probable qu'alors je le recevrai presque aussitôt que la demoiselle qui tire le cordon, ou bien avant, si je me rencontre sur le vestibule... [...] Présenter dix ongles secs au lieu de cinq, la belle affaire : après avoir réfléchi beaucoup, je confesse qu'elle m'a paru remplie d'une notable quantité d'importance nulle¹³⁹⁰...

Parfois Mauri éprouve un plaisir sadique à provoquer la douleur et fait preuve d'une méchanceté surnoise. Il œuvre par exemple à la ruine de sa mère et trouve de la volupté à la voir dans le malheur : « En te voyant malheureuse, mon amour pour toi grandira ; je voudrais te faire subir un raffinement de cruauté qui me permît d'atteindre à la plus grande somme possible de bonheur. [...] L'homme est si content quand il peut faire *un peu* de mal à ses semblables¹³⁹¹. » La conception de l'amour selon Mauri ne diffère guère de celle de Maldoror, qui ne peut aimer sans torturer ses amants, moralement ou physiquement, quitte à les blesser ou à les tuer. La strophe 6 du Chant premier illustre ce jeu sadomasochiste par lequel Maldoror, après avoir fait souffrir gratuitement l'être aimé, le console et implore son pardon. Enfin, le passage où Mauri est dans le lit de la Pondeuse rappelle la strophe 4 du Chant IV, où Maldoror, immobile depuis plusieurs siècles, se laisse coloniser progressivement par des animaux : « Les animaux se livraient à d'infinies galipettes sur son nombril ; le chat lui mordillait la barbe, le chien jouait à cache-cache avec le cochon d'Inde sous ses aisselles, et le lézard lui courait le long des mollets¹³⁹². »

Le style du roman est imprégné d'expressions maldororiennes. Outre la phrase finale, on trouve des syntagmes et des expressions qui imitent le style de Lautréamont. Mauri et sa mère contemplent avec mépris le « bétail humain¹³⁹³ », expression zoomorphique qui rappelle le regard misanthropique que Maldoror porte sur ses contemporains. L'artiste en gifles, que Mauri rencontre dans un cabaret, interprète une valse intitulée *De l'influence des courants d'air sur le mouvement rotatoire des gallinacés*¹³⁹⁴. Un tel intitulé, d'un jargon scientifique qui prête à sourire, semble avoir été forgé sur le modèle du « Mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître », véritable publication au titre pataphysique avant l'heure¹³⁹⁵, qu'Isidore Ducasse avait utilisé pour l'un des « beau comme » du Chant VI¹³⁹⁶. Mais dans *Le Tutu*, le titre satirique ne laisse pas de place à la beauté de l'absurde qui séduit Maldoror. Plus loin, le narrateur affirme que « le sourire est toujours hideux, parce qu'il est le masque d'une tare¹³⁹⁷ » là où Maldoror, qui ne sait pas sourire, dénonce « le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard¹³⁹⁸ ». On trouve encore de ces formulations pédantes, ces tournures volontairement obscures et abstraites, propres au style

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 270-271.

¹³⁹¹ Princesse Sapho, *op. cit.* p.54.

¹³⁹² *Ibid.*, p. 76.

¹³⁹³ *Ibid.* p. 19.

¹³⁹⁴ *Ibid.* p. 41.

¹³⁹⁵ Du Boisaymé, *De la courbe que décrit un chien en courant après son maître*, Paris, Firmin-Didot, 1811, 21 p.

¹³⁹⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 198.

¹³⁹⁷ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁹⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 232.

lautreámontien : « Parfois, il véhiculait lui-même la corporalité de son être¹³⁹⁹ » ; ou encore cette apostrophe lyrique pompeuse : « Ô vous, qui ne cessez de proclamer si haut l'imminence de votre trépas, et qui ne parvenez point à être assassiné, ce qui est un non-sens¹⁴⁰⁰ ». Loin de se limiter à citer quelques extraits, *Le Tutu* pastiche parfois le style des *Chants de Maldoror*, l'auteur ayant été particulièrement sensible à l'humour d'Isidore Ducasse, jusqu'ici trop souvent pris pour du délire.

L'énigmatique Princesse Sapho

L'identité de l'auteur du *Tutu* n'a pas encore été percée à jour. Une première hypothèse, formulée par Pascal Pia, avançait qu'il s'agissait de Léon Genonceaux lui-même¹⁴⁰¹. L'éditeur, habitué à la littérature pornographique qu'il publiait, savait trop bien à quoi il se serait exposé en signant un ouvrage aussi scandaleux de son véritable nom. La très bonne connaissance du texte de Lautréamont dont fait preuve l'auteur du *Tutu* invite à ce rapprochement. Certes, Mauri évoque un livre « maboulique », à la fois fou et génial, ce qui ne semble pas coïncider avec la position de Genonceaux sur la question, mais l'auteur ne fait là que reprendre la réputation sulfureuse des *Chants de Maldoror*, qu'il amplifie volontiers pour accentuer le détraquement moral de ses propres personnages. Genonceaux, tout en ayant été convaincu que Ducasse n'était pas fou, pouvait tout à fait saluer cette œuvre à l'imaginaire délirant et se plaire à la pasticher dans un esprit de fumisterie.

Le choix du pseudonyme est un habile mélange de prudence et de provocation : sans dévoiler son nom, l'auteur s'en attribuait un autre au parfum sulfureux, profitant du saphisme remis au goût du jour depuis Baudelaire. Fantasma collectif et, dans une certaine mesure, secret de polichinelle dans la bonne société, les « bonnes amies » étaient devenu un thème de prédilection dans la littérature décadente – chez Rachilde, Renée Vivien, Colette ou encore par le recueil de Verlaine, *Chansons pour elles*. Signer un ouvrage du nom de Sapho, c'était braver la censure et la morale. Or, cette attitude frondeuse et néanmoins racoleuse était caractéristique de la stratégie éditoriale de Léon Genonceaux, de même que le choix d'une couverture aussi audacieuse que celle de Binet, qui représente un homme en tutu, ou le sous-titre *Mœurs fin-de-siècle* qui, sous-prétexte d'une étude de mœurs à la Balzac, promet au lecteur un catalogue de déviances sexuelles.

En outre, l'un des deux extraits des *Chants de Maldoror* reproduits dans *Le Tutu*, la strophe 8 du Chant IV, avait également été reproduit dans *Le Fin de siècle* du 14 février 1891 au moment où la revue avait fait la publicité de la nouvelle édition. La réclame avait-elle été préparée par Genonceaux,

¹³⁹⁹ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹⁴⁰¹ Pascal Pia, *op. cit.* Nous résumons ici une partie de ses arguments.

ou par un collaborateur de la revue ? Celui qui l'avait écrite prétendait avoir extrait la strophe « au hasard », mais les probabilités sont assez faibles pour que le hasard ait, à deux reprises, sélectionné cette strophe parmi les soixante qui constituent *Les Chants de Maldoror*. Il faut sans doute y voir la préférence personnelle d'une même personne qui aura estimé que la mise à mort de Falmer est un passage suffisamment représentatif et saisissant pour donner envie au lecteur.

Parmi les arguments qui incitaient Pascal Pia à voir en Genonceaux l'auteur du *Tutu* figure une des clés de ce roman : Mauri de Noirof est une référence évidente à Maurice de Brunhoff, l'ancien patron de Léon Genonceaux, homme d'affaires et dandy, ingénieur nouvellement promu et doté d'une grande fortune. Outre le nom, Mauri partage avec son alter ego de nombreux points communs que relève Pascal Pia : comme lui, son père est mort dans un accident de train ; physiquement, ils se ressemblent également. *Le Mordu*, roman de Rachilde publié chez Genonceaux, dressait déjà un portrait au vitriol de Brunhoff : que dire de celui qui est fait ici ? Cette charge féroce amenait Pascal Pia à penser que l'auteur et l'éditeur ne faisaient qu'un, et que *Le Tutu* était un règlement de comptes. Dans le roman, Mauri s'est associé, pour gagner de l'argent sans rien faire, au directeur d'une maison d'édition dont la librairie est située place des Vosges : c'était l'emplacement exact de la librairie où Genonceaux travailla lorsque Brunhoff possédait l'établissement. En outre, Pia note que Genonceaux, lorsqu'il réunit des textes de Rimbaud pour éditer son *Reliquaire*, eut affaire à Charles de Sivry¹⁴⁰². Dans le roman, la Pondeuse doit danser au Théâtre de l'Éden un ballet, « Le Cœur de Sita », qui fut en effet créé le 15 mai 1891 sur une musique de Sivry. Le roman fait donc des références précises à des événements qui ont eu lieu dans le Paris que fréquentait Genonceaux.

Mais le nom de Sapho figure à deux occasions – sans titre nobiliaire devant – dans *La Saison joyeuse*, almanach publié par l'hebdomadaire *Le Fin de siècle* au cours de l'année 1892. À cette période, l'éditeur est déjà en fuite et a atteint l'Angleterre. Pascal Pia avait conclu que l'auteur était bien Genonceaux, parce que Sapho signe un article polémique sur un ministre belge, qualifié de « pornomane¹⁴⁰³ » ; or, à son retour en France, l'éditeur allait se lancer dans la publication de brochures attaquant avec virulence le gouvernement belge. Mais la chronologie est problématique puisque Genonceaux est déjà occupé à de nouvelles activités éditoriales dans son nouveau pays d'accueil. Pierre Stolze conclut un peu hâtivement : « Si Pascal Pia a longtemps pensé que ce roman était de la plume même de Léon Genonceaux, l'hypothèse ne tient plus et l'on ne connaîtra sans doute jamais la véritable identité de son auteur¹⁴⁰⁴... »

¹⁴⁰² Pascal Pia, *op. cit.* p. 216. Charles de Sivry était le beau-frère de Paul Verlaine. Il avait fréquenté *Le Chat noir* ainsi que le salon de Nina de Villard.

¹⁴⁰³ Pascal Pia, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁰⁴ Pierre Stolze, compte rendu de lecture paru dans la revue *Bifrost*, n°53, janvier 2009, p. 114.

Reprenant l'enquête à la suite de Pascal Pia, Jean-Jacques Lefrère a découvert l'identité de la Sapho de la *Saison Joyeuse*¹⁴⁰⁵ : il s'agit de René Émery, fondateur et rédacteur en chef du *Fin de siècle* et auteur de romans lestes publiés chez Genonceaux, notamment *L'Amour à toutes les sauces*. Le numéro de *La Plume* d'avril 1893 signale en effet que René Émery publie parfois des chroniques sous le pseudonyme de Sapho¹⁴⁰⁶. Mais Sapho est-elle Princesse Sapho ? Émery avait eu l'occasion de rendre compte du ballet *Le Cœur de Sita* dans une chronique du 9 mai 1891 et il tenait régulièrement dans sa revue une chronique intitulée « Mœurs fin-de-siècle », qui est précisément le sous-titre du *Tutu*. C'est également dans la revue d'Émery qu'était parue la strophe de *Maldoror* reproduite dans *Le Tutu* en guise de réclame pour l'édition de Genonceaux. Émery et Genonceaux étaient proches et devaient se rendre des services mutuels. En avril 1892, Émery, à cause de poursuites judiciaires provoquées par ses chroniques trop osées, dut à son tour fuir la France. Émery possédait les deux éditions de *Maldoror*, celle de Genonceaux de 1890 et l'originale de 1874¹⁴⁰⁷ : Genonceaux avait pu le convertir, tout simplement, à l'œuvre qu'il admirait tant, au point qu'Émery ait décidé de s'en inspirer dans *Le Tutu*. Mais le style des autres œuvres d'Émery semble pauvre en comparaison avec la truculence du *Tutu*. Émery n'a jamais revendiqué l'ouvrage comme son œuvre propre, mais les tirages avaient sans doute été saisis, sinon détruits. Faut-il encore l'exclure des auteurs possibles ? Dans un article des *Cahiers Lautréamont*, Jean-Jacques Lefrère suggère la possibilité d'une écriture à quatre mains, fruit d'une collaboration entre Genonceaux et Émery¹⁴⁰⁸.

Jean-Jacques Lefrère propose une dernière hypothèse qu'il invalide aussitôt. Elle offre néanmoins quelques lumières sur les personnages du roman et ceux à qui ils renvoient. Ferdinand Bac, illustrateur et ami de Maurice de Brunhoff, mentionne dans ses mémoires inédits un ouvrage « saisi avant sa parution sur l'ordre de Waldeck-Rousseau » relatif à un épisode sentimental de la vie de Brunhoff¹⁴⁰⁹. Bac raconte qu'Arsène Houssaye l'avait mis en relation avec une grande dame qui appréciait ses talents. Cette dame s'appelait Madame Merle – *Le Tutu* fait mention d'une Madame Perle, qui couche avec un évêque et intrigue pour en faire le futur pape – et travaillait pour le gouvernement dans des négociations secrètes avec la Turquie. Elle était amie du ministre de l'Intérieur Waldeck-Rousseau. C'est Bac qui présenta Madame Merle à Brunhoff, qui tomba aussitôt amoureux de la dame. Celle-ci ne se donna jamais, et après quelques mois passés à désespérer,

¹⁴⁰⁵ Les conclusions de cette enquête sont exposées dans son article en postface de l'édition du *Tutu* déjà mentionnée. L'avancée de ses travaux peut être suivie dans divers articles des *Cahiers Lautréamont* que nous recensons dans la bibliographie. Nous reprenons ici ces analyses.

¹⁴⁰⁶ Jean-Jacques Lefrère, « Quel livre étrange... », in Princesse Sapho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 227.

¹⁴⁰⁷ Jean-Jacques Lefrère, « Précisions sur Léon Genonceaux », *Cahiers Lautréamont*, 2^{ème} semestre 1989, p. 94. En novembre 1918, une vente chez Drouot a vu passer la bibliothèque de René Emery, où figuraient les éditions de *Maldoror* de 1874 et 1890. *Catalogue de beaux livres provenant de la bibliothèque d'un amateur*, Ch. Brosse, Libraire-expert, 1918.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 228. Ce volume est également mentionné, mais non nommé, par Ghislain de Diesbach, auteur de la biographie *Un prince 1900. Ferdinand Bac*, Paris, Perrin, 2002, 381 p.

Brunhoff mit un terme à cette relation et épousa une jeune femme laide, riche et honorable, selon les qualificatifs employés par Bac. Or, l'histoire fut racontée à Henri d'Argis de Guillerville, un ami de Bac et de Brunhoff, dont les œuvres allaient être rééditées par Genonceaux. D'Argis s'en servit pour écrire un roman en déformant les faits. Bac, affolé, lui demanda de ne pas publier le roman, mais d'Argis persista. Quelques mois plus tard, il revint voir Bac, très inquiet : il était convoqué chez le juge d'instruction pour avoir compromis des personnalités importantes. Le livre avait été saisi à la demande de Madame Merle, qui avait fait jouer ses contacts. Le livre allait être supprimé et d'Argis dut payer une amende pour des scènes pornographiques.

On pourrait reconnaître *Le Tutu* dans ce livre saisi, mais il s'agit de *Gomorrhe*, une peinture satirique des milieux parisiens qui retrace l'initiation amoureuse d'un étudiant en droit, Brunhoff renommé Léopold Desalle, auprès d'une Madame Sonnet taxée de lesbianisme et de détournements de fonds. D'Argis n'est donc pas Princesse Sapho, même si *Gomorrhe* est dédié à Léon Genonceaux ; en revanche c'est lui qui apparaît sous les traits de l'affreux Jardisse (presque anagramme), l'amant d'Hermine. L'identité de l'auteur du *Tutu* demeure un mystère, mais c'était vraisemblablement une personne qui fréquentait ce microcosme et qui avait eu vent de l'histoire de Madame Merle. *Le Tutu* est un roman à clé et une satire féroce des protagonistes de l'affaire. Jean-Jacques Lefrère avance prudemment le nom de Laurent Tailhade, polémiste à la verve féroce qui avait un temps projeté d'écrire un roman en collaboration avec Henri d'Argis¹⁴¹⁰. Le doute persiste, mais nous savons désormais qu'en proposant une étude des « mœurs fin-de-siècle », Princesse Sapho se livrait surtout à une peinture cruelle d'un microcosme parisien de son temps.

Un roman décadent et une parodie de la décadence

Dans ses *Formes et figures de la décadence*¹⁴¹¹, Jean de Palacio développe les liens qui unissent la fantaisie à la décadence : perçue d'abord péjorativement, la fantaisie était le produit d'une âme excentrique, bizarre, dont le génie confinait à la folie. À la fin du siècle, avec le goût croissant pour les névroses, les théories aliénistes et les marginalités, nombre d'écrivains se revendiquent d'une écriture fantaisiste et décadente. Présente également chez Lautréamont, elle est propice à l'irrévérence. Ce n'est pas par hasard que *Le Tutu* est sous-titré « Mœurs fin-de-siècle ». Marc Angenot rappelle la curieuse fortune de cette expression : d'un constat purement chronologique, « fin-de-siècle » s'est vu recevoir des « toutes les connotations de perversion des mœurs et de ruine

¹⁴¹⁰ Jean-Jacques Lefrère, *op. cit.*, p. 236-237.

¹⁴¹¹ Jean de Palacio, « Introduction. De la fantaisie à la décadence : l'effet Deburau », *Formes et figures de la décadence*, Paris, Séguier, 2000, p. 11-20.

de la nation¹⁴¹² », trahissant les angoisses d'une société effrayée par son déclin. L'auteur du *Tutu* ne dit pas autre chose, qui écrit comiquement : « L'humanité se gélatinisait¹⁴¹³. » Mauri développe cette idée en ayant recours à un vocabulaire crépusculaire très en vogue : « Nous avons le bonheur – ou le malheur, comme vous voudrez – d'assister à la fin, à l'agonie d'un siècle dont l'état de fièvre cérébrale ne sera plus jamais atteint¹⁴¹⁴. » Le roman est construit sur le mode de la déchéance. Vers la fin du livre, l'évêque de Djurdjura s'exclame : « Tout croule, mon vieux¹⁴¹⁵ ! » La structure du roman, circulaire, fait ressurgir de manière un peu artificielle tous les personnages précédemment rencontrés. Tous connaissent la débâcle et le livre se referme sur sa propre ruine.

Le personnage de Mauri est également symptomatique de son époque. Neurasthénique, il exprime dès les premières pages un spleen très fin-de-siècle alors qu'il déambule dans les rues de Paris sans but précis, trempé jusqu'à la moelle et les yeux fatigués¹⁴¹⁶. Il disserte fréquemment sur le bonheur avec cynisme, et questionne souvent sa mère avec des interrogations métaphysiques éculées par un siècle de romantisme : « Ai-je demandé à vivre ? M'a-t-on consulté avant de me mettre au monde ? Non, n'est-ce pas ? Si j'existe, c'est malgré moi¹⁴¹⁷. » Mauri est présenté comme un dandy avec tous les traits moraux de son temps : il est pessimiste, s'ennuie ferme et affiche une misanthropie éhontée. À rebours de la morale bourgeoise de sa femme, Mauri développe une autre morale, culte du moi que l'on peut prêter à l'influence de Nietzsche ou de Barrès, et qui n'est pas non plus sans rappeler l'étrange morale de Maldoror. Mauri exprime un profond individualisme tout au long du livre et sape tous les fondements de la morale pour se positionner *par-delà le bien et le mal* : « Il n'y a pas de morale. Chacun porte ses instincts en soi, et l'instinct est réfractaire au pétrissage¹⁴¹⁸. » Sa mère et lui ne cessent de se rappeler leur supériorité sur le reste de l'humanité. Ils poursuivent une quête tout au long du livre : trouver la Sensation suprême. La lecture vibrante qu'ils font des *Chants de Maldoror* participe d'ailleurs de cette quête d'une sensation qui échappe au commun des mortels. Au cours du chapitre V, la vision hallucinée qui permet à Mauri de rencontrer Dieu peut être lue comme une parabole nietzschéenne quasi-démiurgique, où il devient l'égal et le confident du Créateur... avant que cette Apocalypse ne soit court-circuitée par l'absurde. Dans *Les Chants de Maldoror*, la strophe où le protagoniste rêve et se voit transformé en pourceau assume les mêmes fonctions : dépouillé de son humanité, Maldoror peut exploiter la toute-puissance de son être

¹⁴¹² Marc Angenot, « Chapitre 18. Fin de siècle et décadence », *Médias 19* [En ligne], E. Déterritorialisation, 1889. Un état du discours social, Publications, mis à jour le : 30/07/2016, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=12752>.

¹⁴¹³ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

et laisser ressurgir des instincts primaires étouffés par la civilisation. Il part à la conquête du monde et la strophe exprime un mouvement d'ascension grisante qui s'achève par la déception du réveil.

Jean de Palacio écrit que « contrairement à toute poésie classique, appuyée sur les notions de *gain*, *clarté*, *séparation* (des genres), *intégrité*, *mesure* et *santé*, une poésie de la Décadence se situe d'emblée du côté de la *perte*, *confusion*, *amalgame*, *morcellement*, *outrance* et *maladie*¹⁴¹⁹. » *Le Tutu* représente la civilisation partant à vau-l'eau ; mais cette adhésion aux tropes de la littérature de l'époque est tournée en dérision. L'humour n'est d'ailleurs pas étranger à la décadence : on en trouve dans *À rebours*, même si Princesse Sapho emprunte davantage à la culture fantaisiste des cabarets. La narration interne permet au lecteur de suivre les pensées décousues de Mauri et l'auteur manie avec plaisir le coq-à-l'âne, au même titre que Ducasse. La tendance à railler le réalisme sera constante dans le livre. Ainsi cette description du restaurant du *Père La Soupe*, qui contrevient aux règles de la description romanesque par une redondance dans les détails :

Toute la jeunesse du quartier latin n'accourait pas chez lui, parce que sa maison était trop petite. Une double porte donnait accès à une manière d'antichambre séparée de la première salle à manger par une cloison surmontée de balustres, et cette cloison était percée de deux petites fenêtres en verre dépoli ; ces deux petites fenêtres donnaient à la cloison un air de grande distinction. La cloison avait un air de grande distinction avec ses deux fenêtres en verre dépoli¹⁴²⁰.

L'écriture est brouillée par la répétition inutile des précisions qu'elle apporte au lecteur, procédé qu'Isidore Ducasse maniait également avec la volonté avouée de « crétiniser son lecteur¹⁴²¹ ».

Le personnage de Mauri est le plus représentatif de cette fantaisie tant il semble indifférent à tout ce qui se passe autour de lui. Le lecteur est entraîné dans ce qui ressemble, avant l'heure, à une retranscription du flux de conscience de Mauri. Or, sa mémoire fonctionne bizarrement, par des associations d'idées souvent incompréhensibles et des amnésies fréquentes. Ce caractère fantasque nuit à la cohérence et à la cohésion du roman : c'est que l'intrigue du *Tutu*, comme celle des antiromans qui déjouent en permanence les attentes du lecteur, est en fait secondaire. Le hasard, d'ailleurs très présent dans les antiromans¹⁴²² et plus généralement lié à la tradition romanesque elle-même, est exhibé : moteur de la fiction, il structure l'intrigue et s'assume comme un ressort romanesque, sans souci de vraisemblance. Ducasse n'est pas non plus dupe quant à l'arbitraire qui anime la forme romanesque. Au début de son Chant VI, il présente son intention de fabriquer un petit roman et ajoute : « Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus

¹⁴¹⁹ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 234.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁴²¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 231. On trouve un procédé un peu identique à la strophe 2 du Chant IV, p. 155 et suivantes : la description des piliers qui commence la strophe est tellement confuse qu'elle se brouille et ne parvient jamais tout à fait à représenter l'objet décrit.

¹⁴²² Citons l'incipit de *Jacques le Fataliste* : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. »

haut : il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite¹⁴²³. » Il entreprend ensuite de convaincre son lecteur qu'au lieu « des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur¹⁴²⁴ », ses personnages seront des êtres de chair. Le poète dévoile ainsi la fabrique de son œuvre et ce qu'elle a d'artificiel.

La modernité n'est pas seulement thématique, elle est aussi littéraire : le livre a un style audacieux, composé de nombreux néologismes¹⁴²⁵. L'auteur manie avec souplesse une langue truculente, riche en inventions de langage. L'emploi de l'argot, à effet comique, annonce l'écriture orale de *Zazie dans le métro*, en particulier dans les billets constellés de fautes qu'écrivent Hermine¹⁴²⁶ et Mani-Mina. Mauri cherche à inventer un nouveau langage abrégé composé à partir de l'actuel par des effets d'apocopes. Le morceau de bravoure que constitue son discours prononcé au Sénat, entièrement rédigé dans ce style, provoque une grande confusion dans l'hémicycle. Les images incongrues foisonnent également, qui rappellent les « beau comme » de Lautréamont, associations surprenantes d'éléments disparates qu'aucun lien logique ne permet d'associer : « Je voudrais bien voir une vache se promener avec des pattes de bois sur un fil de fer tendu à cinq cents mètres de hauteur, entre Paris et Marseille¹⁴²⁷. »

Le Tutu est un parangon de la littérature décadente autant que sa caricature. À ce titre, le dernier chapitre apparaît comme une conclusion à valeur symbolique. Mauri et sa mère marchent sur la route. C'est le printemps et autour d'eux, la nature refléurit, signe que l'époque de décadence touche à sa fin. Pour ces deux êtres qui furent la suprême incarnation de leur siècle dévoyé, ce parcours est comparé à l'ascension du Golgotha. Sur un mode péjoratif, la mère fait état de cette renaissance du monde et prédit une énième fois la chute de l'homme et la décomposition des âmes. Les allusions à l'intertexte biblique sont nombreuses, de même que les pastiches de traits stylistiques propres au symbolisme¹⁴²⁸. Le pays qu'ils traversent est mort, personne n'y naît et tout le monde y vient pour mourir. C'est donc en toute logique que l'on assiste à la mort d'Hermine, une mort qui n'a rien de réaliste mais qui a une fonction symbolique : elle vient clore le récit, libérer la parole de ses interdits, libérer Mauri et permettre enfin la fusion incestueuse promise depuis le premier chapitre comme point d'orgue du roman. Avec *Le Tutu*, c'est un siècle qui se ferme et qu'on enterre par un bilan cynique. La fin du roman fait état de l'agonie d'un monde où même l'air s'est momifié¹⁴²⁹. La

¹⁴²³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 227.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴²⁵ Dans *La Décadence: le mot et la chose*, Jean de Palacio démontre que la pratique du néologisme est caractéristique de l'écriture fin-de-siècle : elle serait le symbole d'une décadence dans le style. Voir en particulier le chapitre consacré au lexique dans *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011, p. 55-75.

¹⁴²⁶ Princesse Sapho, *op. cit.*, p. 153 par exemple.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴²⁸ Notamment par ses nombreux vocables rares, p. 193 : « Poudreuse, coruscante, [la route] allait à travers la campagne que les floraisons constellaient de myriades de pierreries. »

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 196.

mère conclut par un retour rétrospectif sur l'écriture elle-même : « Je voudrais écrire un roman, un livre vrai dans lequel je mettrais nos sublinités, ô mon fils, dans lequel je mettrais la vastitude de la décomposition de nos âmes¹⁴³⁰. » Ce roman, né sur les ruines d'un monde à l'agonie, sur le cadavre d'un siècle où la littérature s'est épuisée dans les lieux communs du romantisme et du décadentisme, c'est le projet audacieux et radicalement moderne du *Tutu*.

Peut-on parler pour autant d'une liquidation de l'imaginaire décadent ? Il est évident que *Le Tutu* est à lire sur le mode de la parodie, mais cette parodie est avant tout ludique et sans doute trop complaisante pour être une condamnation sévère de la littérature qui lui est contemporaine. *Le Tutu* est un roman excessivement décadent, au point que Mauri peut être perçu comme la représentation par l'absurde d'une décadence usée et qui tourne à vide, un être perdu qui exprime son désarroi face à la perte du sens et face à la modernité. Mais en même temps, s'il y a bien parodie – c'est-à-dire, saturation du style par des tics littéraires caractéristiques et identifiés comme tels, donc dépassés –, la stratégie éditoriale de l'auteur semble au contraire pleinement assumer la coloration décadente de l'œuvre et son aspect subversif. Non content de conserver les *topoi* qui sont mis en évidence, l'auteur les embrasse pleinement¹⁴³¹, preuve s'il en est que la décadence du roman est perçue comme fertile. Cette parodie est plutôt un jeu complice et amusé avec des codes bien connus qu'une condamnation morale, et il faut plutôt la lire dans la tradition de la littérature potache pratiquée dans les cabarets et les cercles zutistes, hydropathes et autres. La phrase finale détournée en un acte poétique moderne des *Chants de Maldoror*, modèle de décadence vénéré sans condition, referme le livre sur un geste de démarcation littéraire symbolique : *Le Tutu* aura été une apologie de la modernité littéraire, par tous les procédés possibles. Livre de son siècle destiné à un autre siècle, cet « aérolithe littéraire¹⁴³² » pratique sa propre liquidation et se referme sur lui-même, ayant tout dit. Il est significatif que *Maldoror* soit convoqué à plusieurs reprises dans ses pages : modèle d'une littérature potache et décadente qui vient remettre en question la notion même de littérature, ils apparaissent comme une charge en vue de dynamiter tous les codes d'écriture. L'usage fait de l'œuvre de Lautréamont dans *Le Tutu* ne relève pas du pastiche : c'est une continuation logique, une exploration plus poussée des procédés de déconstruction littéraire qui témoignent de la modernité de ces deux œuvres.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴³¹ Par exemple, en publiant chez Genonceaux un ouvrage à la couverture subversive : n'est-ce pas là pleinement profiter de la mode décadente et lui donner crédit ?

¹⁴³² Julian Rios, *op. cit.*, p. 205.

La fin d'un éditeur

Il n'est pas certain que le tirage du *Tutu* ait eu lieu. Dans l'un de ses catalogues où il recense les publications de Léon Genonceaux, le libraire Pierre Saunier rapporte que seuls cinq exemplaires sont connus. Celui qu'il recense semble avoir appartenu à Genonceaux ou à Binet, l'illustrateur de la couverture, car il comporte quelques inscriptions crayonnées de la main de l'éditeur au sujet du format de l'image¹⁴³³. Ainsi, il n'est pas impossible que Genonceaux n'ait tiré que quelques « exemplaires en bonnes feuilles », confectionnés à la main et destinés à une dernière relecture avant l'impression qui n'aura pas eu lieu, ou à un envoi à quelques premiers critiques. Mais il est possible également que Genonceaux n'ait pas eu le temps de faire rapatrier à Paris les volumes et qu'ils sommeillent quelque part, si l'imprimeur ne les a pas détruits à défaut de paiement.

Léon Genonceaux avait fui à Londres, emportant peut-être avec lui le manuscrit des *Chants de Maldoror*, si tant est qu'il l'ait vraiment reçu des mains de Lacroix. Dès 1892, il reprit ses activités en publiant des *Inédits* d'auteurs variés dont il trouvait les manuscrits au British Museum. Sa trace se perd ensuite. Jean-Jacques Lefrère l'a retrouvé, à la fin du siècle, revenu à Paris où il gérait désormais une Librairie internationale place Saint-Michel. La directrice de cette enseigne, Marie Rattazzi, petite-fille de Lucien Bonaparte, avait peut-être aidé Genonceaux à rentrer en France. Parmi ses publications de l'époque, on trouve des souvenirs d'Albert Lacroix sur George Sand, ainsi qu'un recueil de Maurice des Ombiaux¹⁴³⁴. En 1899, s'étant réconcilié avec Rodolphe Darzens, il entreprit de publier les œuvres complètes de Villiers de l'Isle-Adam, mais seule *Isis* parut. Ce n'est qu'en 1902 que Léon Genonceaux reprit son ancienne devise, « Je nonce haut », et ses activités d'éditeur à son nom, en republiant quelques titres de son ancien catalogue. *Les Chants de Maldoror* n'en firent pas partie : il faut dire que la vogue était passée, et les exemplaires des éditions de 1874 et 1890 abondaient dans les bacs des libraires des quais. Peu après, Genonceaux, incorrigible, se lança dans de nouvelles polémiques. Il fit paraître un violent pamphlet contre Jean Lorrain, revenant peut-être sur une ancienne rancœur¹⁴³⁵, le roman *La Fille manquée* de Han Ryner, et des pamphlets anonymes écrits par Paul Gérardy s'attaquant avec virulence à la famille royale et au gouvernement belges. Il est probable que ces charges valurent de nouveaux ennuis à l'éditeur, qui devait être surveillé, car il disparut complètement à partir de 1905. Pascal Pia suggère qu'il aurait à nouveau fui et que, lassé par ses échecs en France, en Belgique et en Angleterre, il aurait émigré aux États-Unis où il se serait donné la mort¹⁴³⁶.

¹⁴³³ Pierre Saunier, *L'Arrivée des marsiens. Catalogue*, Paris, Pierre Saunier, 1995, p. 30-32.

¹⁴³⁴ Maurice des Ombiaux, *Jeux de cœur*, Paris, Librairie Internationale, 1899, 288 p.

¹⁴³⁵ Hector Fleischmann, *Massacre d'une amazone, quelques plagiats de M. Jean Lorrain*, Paris, Genonceaux, 1904, 28 p.

¹⁴³⁶ Hypothèse rapportée par Jean-Jacques Lefrère dans Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 102-103.

Dans *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Georges Maurevert écrivait, en 1924 que Genonceaux était « toujours de ce monde¹⁴³⁷ ». La date de sa mort est inconnue, mais comme l'écrit Jean-Jacques Lefrère dans les *Cahiers Lautréamont*¹⁴³⁸, il put voir que ses efforts n'avaient pas été vains et que *Maldoror*, grâce à l'engouement des surréalistes, étaient en train de devenir un classique de la littérature. Dans son article, Pascal Pia rapporte : « Il existerait, paraît-il, des mémoires de Genonceaux dont le manuscrit aurait été vendu vers 1948, par un libraire de Bruxelles, à un amateur qui jusqu'à présent ne s'est pas fait connaître. Si cela est exact, il est regrettable que ces mémoires demeurent inédits¹⁴³⁹. » Ces mémoires aurait permis de lever plusieurs mystères : celui de l'auteur du *Tutu*, celui du manuscrit d'Isidore Ducasse et la façon dont l'éditeur avait découvert l'œuvre. Maurice Saillet, le premier à avoir évoqué l'existence de ces écrits, en 1954, se montrait sceptique. Il tenait l'information du poète Jean Dypréau, à qui un libraire bruxellois aurait proposé le manuscrit. Cinq ans auparavant, Dypréau avait aussi prétendu détenir l'exemplaire original de *La Chasse spirituelle* de Rimbaud¹⁴⁴⁰. Si les mémoires ont existé, le poète hésita trop longtemps avant de les acheter, et l'exemplaire unique disparut dans une collection privée d'où il n'a jamais reparu.

Le contre-mythe de Genonceaux

Les recherches entreprises par Jean-Jacques Lefrère pour retrouver sa trace n'ont jamais abouti : on ignore quand il est né, quand il est mort ; on ne lui connaît aucune famille et aucun descendant, même si le patronyme existe près de Bruxelles. Personnage haut en couleur de l'édition parisienne, il fut à la fois un homme de goût, capable de produire des éditions de qualité, et un homme d'affaires sans scrupule, prêt à toutes les actions, mêmes les plus malhonnêtes, pour vendre et faire parler de ses livres. Son audace était cependant appréciée par les auteurs de la fin du siècle, en particulier le groupe du *Mercur de France* réuni autour d'Alfred Vallette et de son épouse Rachilde, qui lui fut fidèle pendant les années où il était actif à Paris.

Dans son *Lautréamont par lui-même*, Marcelin Pleynet, soucieux de faire disparaître l'auteur conformément aux théories de Tel Quel, écrivait qu'on ne savait presque rien de Ducasse et que tout était très hypothétique. Il ajoutait lapidairement au sujet de l'éditeur : « L. Genonceaux [...] doit s'appuyer sur le seul témoignage de l'éditeur Lacroix [...] et sur l'analyse graphologique d'une lettre de Ducasse¹⁴⁴¹. » C'était réduire, non sans mauvaise foi, la portée de l'enquête menée par

¹⁴³⁷ Georges Maurevert, « Note », *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, n° 1601, 10 mai 1924, p. 417.

¹⁴³⁸ Jean-Jacques Lefrère, « Genonceaux et Cie », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 2^e semestre 1990, p. 108.

¹⁴³⁹ Pascal Pia, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴⁴⁰ Jean-Jacques Lefrère, « Préface » à Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, p. 15.

¹⁴⁴¹ Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967 ; réédition 1985, p. 14.

Genonceaux et manquer de voir, dans les efforts qu'il entreprit pour déjouer la thèse dominante de la folie, le seul recueil de propos tenus par des témoins directs qui connurent Isidore Ducasse. Léon Genonceaux fut le premier biographe d'Isidore Ducasse. Il révéla enfin l'auteur des *Chants de Maldoror* en brisant, volontairement, le « masque » du comte de Lautréamont et sa légende. Ses propos ne furent pas écoutés. La thèse de la folie qui accompagnait la découverte du livre séduisait les esprits et attisait la curiosité. Les démentis apportés dans la préface de la nouvelle édition des *Chants de Maldoror* ne pouvaient pas produire le même effet, parce qu'ils n'offraient pas d'autre grille d'interprétation de l'œuvre. Pour qui considérait que *Les Chants de Maldoror* étaient le témoignage d'un dément, l'œuvre prenait sens : c'était un délire verbal, entrecoupé de fulgurances poétiques parfois remarquables, mais peu significatives. Pour d'autres, c'était la parole d'un pauvre hère à qui les dieux avaient confié le don de prophétie pour délivrer aux hommes le secret de leur condition. Seul un contre-récit aurait pu désamorcer le récit mythique élaboré par Bloy, un contre-récit qui frapperait les esprits avec autant de force mais qui permettrait en même temps d'expliquer la singularité et les audaces de l'œuvre. Or, Genonceaux ne faisait que déconstruire le mythe afin de rétablir une vérité factuelle, en s'appuyant sur des preuves biographiques concrètes, et se montrait incapable de remplacer l'image du Prométhée fou par une explication plus convaincante.

Peut-être Genonceaux avait-il sciemment évité de parler du sens de l'œuvre, pour ne pas à son tour se voir infliger de démenti. Il reste très discret sur son analyse du texte ; mais s'il était l'auteur du *Tutu*, on peut gager qu'il avait cerné avec une finesse certaine l'humour et l'ironie des *Chants de Maldoror*, et la distance qu'Isidore Ducasse prend avec les modèles littéraires qu'il désacralise. Princesse Sapho était partisan d'une lecture bouffonne de l'œuvre, au second degré, et semblait avoir compris l'attitude désinvolte de Ducasse, lancé dans une entreprise de « crétinisation » de son lecteur. Comme *Les Chants de Maldoror*, *Le Tutu* est une attaque dirigée contre la littérature et un manifeste de la modernité littéraire. Il est très cohérent qu'un auteur, convaincu de la bonne santé mentale d'Isidore Ducasse, ait pu se montrer particulièrement sensible à l'humour de *Maldoror* et à l'extrême conscience de l'écrivain, parfaitement lucide quant aux procédés qu'il emploie. Si Princesse Sapho n'était pas Genonceaux, elle adhérerait certainement davantage à sa représentation des *Chants de Maldoror* qu'à celle de Léon Bloy ; et si folie il y avait, elle pouvait avoir été feinte en vue de mystifier le lecteur. L'éditeur a montré que Ducasse n'est pas un fou qui se pique de littérature, mais un écrivain explorant les lisières de la folie. On reconnaîtra à Léon Genonceaux le mérite d'avoir proposé une autre manière, plus raisonnable, d'aborder l'œuvre, et un amour sincère pour un livre auquel il consacra tous ses efforts. Ceux-ci ne furent pas vains : *Les Chants de Maldoror* pénétrèrent, dès janvier 1891, les milieux littéraires parisiens.

Chapitre XI

Lautréamont et *Le Mercure de France*

Les cent cinquante exemplaires de l'édition Genonceaux des *Chants de Maldoror* ne se seraient peut-être pas écoulés aussi vite sans l'aide d'une campagne publicitaire orchestrée par les amis de l'éditeur, le plus souvent ses auteurs. Si René Émery inséra une strophe entière dans sa revue *Le Fin de siècle*, c'est pourtant l'action discrète d'un autre écrivain du catalogue Genonceaux qui donna à l'œuvre d'Isidore Ducasse une visibilité nouvelle.

La fondation du Mercure de France

Marguerite Eymery était entrée avec fracas dans le monde des lettres parisiennes en publiant en 1884, sous le pseudonyme mystérieux de Rachilde, son roman *Monsieur Vénus*. Le bruit ne tarda pas à courir que derrière le nom de plume se cachait une jeune fille de vingt-quatre ans aux allures de garçon, déjà experte dans la peinture du vice. Très vite, Rachilde séduisit les écrivains que l'on associait à la décadence, tels que Jean Moréas, Maurice Barrès, Jean Lorrain, Catulle Mendès ou Paul Verlaine. Elle se façonna une image sulfureuse, cultiva l'androgynie et confirma, par ses publications suivantes, son goût du scandale et sa manière réaliste qu'elle appliquait à la peinture d'êtres décadents qui exploraient le vice sous toutes ses formes.

C'est probablement vers 1885 qu'elle rencontra pour la première fois Léon Genonceaux, alors qu'elle choisit l'éditeur Monnier pour son roman *Nono* : il s'agissait de l'un des patrons que Genonceaux vit se succéder avant qu'il ne décide de fonder sa propre maison. Elle fit ainsi paraître, en conservant la même maison d'édition malgré ses changements de nom, *À mort*, *Le Tiroir de Mimi-corail*, *La Marquise de Sade*, *Madame Adonis* et *Le Mordu*. En 1885, elle rencontra également Alfred Vallette, le meilleur ami d'Albert Samain. En 1889, elle accepta de l'épouser. La mauvaise réputation de la jeune femme lui prêtait des mœurs douteuses, mais il semble en réalité que Rachilde, attachée à l'éducation bourgeoise qu'elle avait reçue, ait été une épouse fidèle : on ne lui connaît pas d'amant. Désormais, le couple Vallette prit une place essentielle sur la scène littéraire parisienne. Rachilde instaura ses mardis, où elle recevait de façon hebdomadaire le Tout-Paris dans des réceptions mondaines renommées. Vallette, « l'homme sérieux » comme le surnomme sa femme, moins à l'aise en société, s'éclipsait le plus souvent dans son bureau pour travailler. Le couple était uni par un amour pour la littérature, et Vallette allait faire d'une petite revue, *La Pléiade* – celle-là même à laquelle

participaient Maeterlinck, Le Roy et Van Lerberghe –, un organe majeur de la diffusion du symbolisme en Europe. Le 1^{er} janvier 1890, la publication, réintitulée *Le Mercure de France. Série moderne*, en référence à la revue du même nom fondée au XVII^e siècle, sortit son premier numéro¹⁴⁴². Directeur consciencieux, attaché à la qualité de sa revue, Vallette travaillait sans relâche et mit bientôt de côté ses propres ambitions littéraires pour se dévouer à son rôle de rédacteur en chef et d'éditeur.

Autour du couple Vallette était réuni « un groupe de jeunes gens sans relation, sans notoriété, sans argent¹⁴⁴³ », selon l'expression de Remy de Gourmont, parmi lesquels Ernest Raynaud, Louis Dumur, Jules Renard, Albert Samain, Jean Court, Louis Denise, Julien Leclercq, Édouard Dubus, Laurent Tailhade, Saint-Pol-Roux, Charles Morice, Pierre Quillard, Remy de Gourmont et Gabriel-Albert Aurier. Dans tout ce groupe, seule Rachilde avait acquis une renommée. Néanmoins, la qualité des articles et des poèmes publiés consacra, en quelques numéros, *Le Mercure* comme une revue importante, et avant la fin de sa première année, Stéphane Mallarmé y contribua par quelques poèmes¹⁴⁴⁴. Dès l'éditorial du directeur, la publication se défendait d'être un repère du décadentisme et préférait prôner la recherche d'une expression inédite de la beauté. *Le Mercure de France* assumait donc une position éclectique, même si les vers symbolistes dominaient dans ces années 1890. Enfin, ce premier numéro contenait une étude de Gabriel-Albert Aurier qui révéla le peintre Vincent Van Gogh, alors très peu connu bien qu'il exposât en Belgique aux côtés des XX. Historique, cet article consacra Aurier comme un critique d'art perspicace, ouvert aux frémissements de l'avant-garde.

Rachilde, discrète lectrice de Maldoror

On ignore à quel moment Rachilde lut, pour la première fois, *Les Chants de Maldoror*. Les premières mentions de l'ouvrage dans *Le Mercure de France* ont lieu en décembre 1890, au moment où Léon Genonceaux s'apprête à sortir son édition. C'est également au cours de ce mois que l'auteur de *Monsieur Vénus* intervint auprès de Jean Lorrain pour que le célèbre chroniqueur de *L'Écho de Paris* donne à Genonceaux la publicité qu'il espérait. Aucun témoignage de Rachilde ne vint éclairer son appréciation de l'œuvre, sur laquelle elle est restée fort discrète. Pourtant, de manière souterraine, elle agit afin de donner aux *Chants de Maldoror* une notoriété qu'ils n'avaient pas encore. Quelques années plus tard, l'œuvre d'Isidore Ducasse allait encore être l'une des pierres angulaires de son amitié inattendue avec l'étrange Alfred Jarry.

¹⁴⁴² En réalité, le numéro 1, daté du 1^{er} janvier 1890, était paru le 25 décembre 1889.

¹⁴⁴³ Remy de Gourmont, « Le Mercure de France », *Promenades littéraires*, quatrième série, Paris, Le Mercure de France, 1912, p. 81.

¹⁴⁴⁴ Stéphane Mallarmé, « Figures d'album : Mariana », *Le Mercure de France*, n° 6, juin 1890, p. 177-179.

La lecture des *Chants de Maldoror* a laissé peu de traces dans l'œuvre de Rachilde. Voltairienne, la jeune femme cultive un style XVIII^e, spirituel et parfois un peu précieux. Elle avait lu, assez tôt d'ailleurs, les œuvres du marquis de Sade, où elle put trouver son inspiration pour les perversions qu'elle décrivait. Sur le plan formel, elle est assez classique : ses livres s'inscrivent dans la tradition du roman d'observation psychologique et ne brillent pas par leurs innovations formelles. On retrouve dans sa critique un rejet assez net des expérimentations romanesques : elle abhorra ainsi les œuvres d'André Gide, de Marcel Proust et plus encore des surréalistes. Rachilde est d'abord une conteuse qui aime qu'on raconte des histoires et qui se fie, dans les critiques qu'elle livre au *Mercur de France*, à son plaisir de la lecture, assumant une méthode impressionniste et subjective qui ne s'embarrasse pas de considérations techniques. Enfin, le roman rachildien doit beaucoup aux théories déterministes développées par le naturalisme : ses œuvres racontent la lente évolution d'un personnage névrosé vers un terme inévitable et pressenti dès le début. L'érotisme qui a fait la célébrité de la jeune femme est finalement assez diffus et cérébral, très éloigné des ruts bestiaux décrits par les naturalistes. Les déviances sexuelles, dont elle fait le catalogue, sont le plus souvent suggérées et analysées par la psychologie, ce qui en atténue la dimension pornographique.

On ne trouve guère d'évocation des *Chants de Maldoror* dans la correspondance de Rachilde et de Maurice Barrès, amour de jeunesse et ami proche de la jeune femme dans les années qui précèdent son mariage. Les premiers romans ne semblent guère avoir subi cette influence non plus. *La Marquise de Sade*, qui fit scandale à sa parution en 1887, met en scène une femme fatale, Mary, élevée par une mère poitrinaire qui buvait chaque matin un bol de sang frais. Devenue adulte, Mary n'a de cesse de rechercher, comme Maldoror à la strophe 13 du Chant II, l'expérience d'un amour suprême. « Je suis le véritable amour, s'écrie-t-elle à son amant, celui qui ne veut pas finir¹⁴⁴⁵ ! » Mais si Maldoror transcende le caractère déceptif de l'amour en sortant de l'humanité par une union zoophile avec une femelle requin, Rachilde se contente de brouiller les genres en un rêve d'androgynie caractéristique de la décadence. Les contes érotiques du *Tiroir de Mimi-Corail* et l'histoire d'adultère de *Madame Adonis* ne doivent rien non plus à l'œuvre de Lautréamont ; pas plus que *Le Mordu*, roman à clefs de « mœurs littéraires » qui décrit le milieu des éditeurs parisiens et plus particulièrement la maison d'édition où travaille Genonceaux. Enfin, le volume de *Théâtre* que Rachilde fait paraître en 1891 chez Savine, qui réunit trois pièces courtes composées pour le Théâtre d'Art de Paul Fort, est une incursion dans le théâtre symboliste. Jusqu'à la fin de 1890, Rachilde n'a guère subi l'influence de Lautréamont. Ce n'est qu'en 1891, avec la parution de *La Sanglante Ironie*, qu'un rapprochement est esquissé pour la première fois : ce moment coïncide avec la sortie de l'édition Genonceaux et avec la campagne de publicité orchestrée par *Le Mercur de France*.

¹⁴⁴⁵ Rachilde, *La Marquise de Sade*, édition préfacée par Édith Silve, Paris, Gallimard, 1996, p. 213.

1890 : Laurent Tailhade et Gabriel-Albert Aurier

Les rapports cordiaux que Rachilde entretenait avec Genonceaux, dont témoigne la lettre au sujet de la réponse de Jean Lorrain¹⁴⁴⁶, expliquent que la jeune femme ait voulu aider le nouvel éditeur à se faire un nom. Dans les premiers mois de 1891, *Le Mercure de France* rendra systématiquement compte des ouvrages parus, plaçant Genonceaux à égalité avec des éditeurs plus renommés, alors que les autres revues de l'époque ne lui donnent pas cette chance. Ainsi, les destins de la Librairie Genonceaux et du *Mercure de France* sont liés, du moins au début : il s'agit de deux entreprises téméraires, fondées par de jeunes littérateurs passionnés en quête de publications originales. Par la suite, les relations semblent se relâcher et ce, avant même que l'éditeur ne soit contraint de quitter la France. Peut-être Genonceaux se sera-t-il froissé de voir les comptes rendus du *Mercure de France* étriller parfois sévèrement certains des ouvrages qu'il faisait paraître¹⁴⁴⁷. Sans doute en souvenir de leurs relations passées, *Le Mercure de France* passa sous silence la débâcle de Genonceaux en novembre 1891, alors que ses ennuis judiciaires avec la police et avec Rodolphe Darzens – pour l'affaire du *Reliquaire* – faisaient les gorges chaudes de la presse parisienne. Avec plus de onze titres recensés en 1891, et cinq pour le mois de janvier seulement, il s'agit véritablement d'un partenariat dont on peut prêter l'initiative à Rachilde elle-même.

Avant 1891, les traces d'une lecture de Lautréamont parmi les membres de la revue sont peu nombreuses. Dans le numéro 12 de décembre 1890, le poète Laurent Tailhade signait une satirique « Ballade sur le propos d'immanente syphilis », dont le refrain, « Amour s'enfuit, mais Vérole demeure », ne manqua pas de susciter des réactions d'indignation chez les lecteurs du *Mercure*. Le poème, consacré à la maladie de Vénus, était précédé d'une citation de la fin du Chant Premier de *Maldoror* placée en exergue : « Toi, jeune homme, ne te désespère point : car tu as un ami dans le Vampire malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte, qui produit la gale, tu auras deux amis¹⁴⁴⁸. » Tailhade, qui était né à Tarbes, ville où Isidore Ducasse avait passé une partie de son enfance, pouvait-il savoir que, dans une première version du Chant, l'acarus sarcopte était en fait

¹⁴⁴⁶ Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon, *Deux malchanceux de la littérature fin de siècle. Jean Larocque et Léon Genonceaux*, Tusson, Du Lérot, 1994, p. 68. Cette lettre est citée intégralement dans Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 2005, p. 418.

¹⁴⁴⁷ *Satane*, roman érotique, saphique et satanique de Sophie Harley, éreinté par Charles Morice dans « Les Livres », *Le Mercure de France*, janvier 1891, p. 61 ; *Fantaisie mnémonique sur le salon de 1890* de Paul Masson, jugé ennuyant par Alfred Vallette, *ibid.* ; *La Bohème bourgeoise* de Charles-Marie Flor O'Squarr, présenté dans une chronique anonyme peu enthousiaste, *ibid.* ; *Fleurs d'oisiveté* de Charles Guinot, recueil jugé mal construit par Alfred Vallette dans « Les Livres », *Le Mercure de France*, février 1891, p. 123 ; ou encore *Le Reliquaire* d'Arthur Rimbaud, que Remy de Gourmont, peu sensible à l'œuvre du poète, accueillit froidement en épinglant la mauvaise facture de l'ouvrage et la préface de Darzens. Remy de Gourmont, « Les Livres », *Le Mercure de France*, décembre 1891, p. 363-364.

¹⁴⁴⁸ Laurent Tailhade, « Ballade sur le propos d'imminente syphilis », *Le Mercure de France*, décembre 1890, p. 426.

Georges Dazet, l'ami d'enfance de l'auteur que Tailhade connaissait ? En août 1887, il lui avait en effet écrit pour l'aider à régler son divorce. Dazet était alors un avocat qui commençait à avoir une certaine renommée, mais quand, en 1891, le procès eut lieu, Tailhade avait finalement fait appel à un autre avocat¹⁴⁴⁹. Dans la version finale du *Chant Premier*, le nom de Dazet avait de toute manière disparu. Quelques mois plus tard, Remy de Gourmont allait mettre en lumière les variantes du *Chant premier* de 1868, mais personne ne sembla faire le rapprochement avec Georges Dazet.

Il est à peu près certain que Genonceaux avait fait parvenir, dès le mois de décembre et peut-être même avant, un ou plusieurs exemplaires des *Chants de Maldoror* au *Mercure de France*. Nul doute qu'on en parla dans les locaux, et Tailhade dut les lire avec intérêt. La « Ballade sur le propos d'immanente syphilis » se trouva reprise dans le recueil *Au Pays du mufle*, paru en 1891. Laurent Tailhade en envoya un exemplaire dédié à Léon Bloy, avec qui il partageait la verve et le talent de pamphlétaire. Bloy inscrivit, sur la page de la dédicace : « Je me fous absolument de Tailhade, qui est lui-même le plus incontestable des mufles et je demande qu'on me débarrasse [*sic*] de cette brochure¹⁴⁵⁰. » En 1899, dans son pamphlet visant les antidreyfusards intitulé *À travers les grouïns*, Tailhade démarqua une nouvelle fois le passage du Chant I qui lui plaisait tant en évoquant le début de la décennie :

Paul Verlaine traînait encore, dans les estaminets de la rive gauche, sa gloire, ses douleurs et sa déréliction. Touché par le démon de l'ivrognerie, le pauvre Choulette agonisait. Déjà, les acarus du poème et les sarcoptes de la chronique choisissaient leur morceau du cadavre futur, préludant à cette curée de vermines où le comte Robert de Montesquieu embrassa Bibi-la-Purée¹⁴⁵¹.

Laurent Tailhade ne revint aux *Chants de Maldoror* qu'en 1906¹⁴⁵². Il n'avait visiblement pas vraiment goûté le volume, et une fois passée l'effervescence collective de l'équipe du *Mercure de France*, il le laissa de côté. Lorsqu'en 1906, il publia dans *La Nouvelle Revue* un compte rendu des *Aubes mauvaises* de Fernand Kolney, où il commençait par évoquer la décadence des sociétés modernes, rongées par le pessimisme. À la fin de cette introduction, on put lire :

Les romantiques de bénitier, les épopées et les sacristains des messes noires font état d'admirer les *Chants de Maldoror*, divagations nauséabondes qui semblent émaner d'un pensionnaire de la Maison Blanche ou de Ville-Evrard. Cette rhapsodie en beaucoup trop de chants a la prétention de dire leur fait aux habitants de la terre, à la planète elle-même et par occasion à l'hypothèse nommée Dieu. Cela ne manquerait pas de gaieté si le verbe n'en était à la fois incorrect et apocalyptique, Ézéchiël chez la portière, Néhémias traduit par Madame Gibout¹⁴⁵³.

¹⁴⁴⁹ Le Greffier de l'AAPPFID, « Une lettre de Laurent Tailhade », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXIII-XXXIV, 1^{er} semestre 1995, p. 97-98.

¹⁴⁵⁰ Jean-Jacques Lefrère, « Et pour quelques inventeurs de plus... », *Cahiers Lautréamont*, livraisons VII-VIII, 2^e semestre 1988, p. 100.

¹⁴⁵¹ Laurent Tailhade, *À travers les grouïns*, Paris, Stock, 1899, p. 167.

¹⁴⁵² La biographie que lui consacre Gilles Picq ne contient qu'une seule référence à Lautréamont, à propos de l'éditeur bordelais Évariste Carrance. Gilles Picq, *Laurent Tailhade ou De la provocation considérée comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 649.

¹⁴⁵³ Laurent Tailhade, « Les Aubes mauvaises », *La Nouvelle revue*, janvier-février 1906, p. 554.

Les Chants de Maldoror étaient coupables de deux reproches aux yeux de Tailhade, et aucun n'était nouveau. Tout d'abord, l'œuvre, supposée écrite par un fou, n'était qu'un ensemble de « divagations nauséabondes » et prétentieuses. La thèse de la folie n'avait pas reculé, au contraire, elle suffisait à condamner l'œuvre d'une traite comme un ouvrage incohérent. À cette confusion des idées répondait également une confusion du verbe, le propos étant décrit comme « incorrect » : à nouveau Lautréamont était perçu comme un barbare massacrant la langue française. Après ces jugements lapidaires, Laurent Tailhade condamnait l'œuvre en une formule concise qui rabaissait l'épopée grandiose que d'autres voyaient dans *Les Chants de Maldoror*. La portée élevée du propos se trouvait ainsi discréditée par la maladresse du ton employé par Ducasse, et *Les Chants* devenaient un poème burlesque plus qu'une véritable épopée. Il suffit de comparer cette opinion et celle de Léon Bloy pour voir s'opposer deux lectures radicalement opposées de l'œuvre : d'une part, une lecture péjorative, qui condamne le divorce entre les hautes ambitions du poète et la maladresse avec laquelle le sujet est traité ; d'autre part, une lecture au premier degré qui passe outre les excès du langage pour s'intéresser au message sublime, presque sacré, d'une œuvre qui suscite l'enthousiasme en ouvrant la voie à des visions poétiques nouvelles.

En 1890, on ne trouve aucune autre mention des *Chants de Maldoror* dans *Le Mercure de France*. Cependant, le numéro du mois d'avril contient un texte de Gabriel-Albert Aurier intitulé « Nocturne », dans lequel Patrick Besnier a retrouvé des réminiscences maldororiennes¹⁴⁵⁴. Aurier, mort à vingt-sept ans en 1892, aura connu une gloire fulgurante avec ses articles de critique artistique, avant de retomber dans l'oubli malgré les efforts de Remy de Gourmont pour publier ses *Œuvres posthumes*¹⁴⁵⁵. En dépit du culte modeste que *Le Mercure* a voulu établir autour de la personne du poète mort trop jeune, emporté par une fièvre typhoïde, Marcel Coulon note qu'« Aurier n'a rien du Maldoror ; les qualités... boileausiennes de sa composition l'établissent ; mais il n'a joué ni les Gérard de Nerval, ni les Villon, et pas davantage, quoi qu'il en dise, les "nouveaux Gilbert"¹⁴⁵⁶ ». De fait, l'écriture symboliste et idéaliste – ou plutôt, *idéiste*, comme l'écrivait Aurier – de ses romans et de ses poèmes semble assez éloignée de la poésie ducassienne. Ni dans l'œuvre critique d'Aurier ni dans la majeure partie de sa poésie on ne trouve d'influence très nette. La correspondance du poète

¹⁴⁵⁴ Patrick Besnier, « Lautréamont et le *Mercure de France* », *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, Tusson, Du Lérot, 1998, p. 63-65.

¹⁴⁵⁵ Gabriel-Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, Paris, Le Mercure de France, 1893, 480 p. Les études sur Aurier sont peu nombreuses et s'intéressent à son travail de critique plus qu'à son œuvre littéraire. On mentionnera tout de même l'article de Marcel Coulon, « Une minute de l'heure symboliste. Albert Aurier », *Le Mercure de France*, 1^{er} novembre 1921, p. 599-640 ; la biographie de Pierre de Gorsse, *Albert Aurier, poète symboliste et hôte de Luchon oublié*, sl, sn, 1961 ; ainsi que le chapitre V de Noël Richard, *Le Mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968, p. 51-58. Un dossier est également consacré à Irénée, œuvre inachevée, dans *Dossiers du collège de 'Pataphysique*, n° 15, « G.-Albert Aurier et Irénée », 15 gidouille 88 E.P. [29 juin 1961]. L'édition critique des *Œuvres* d'Aurier est à paraître aux EPURE, chez Garnier, sous la direction de Julien Schuh.

¹⁴⁵⁶ Marcel Coulon, *op. cit.*, p. 615-616.

et critique, propriété d'un collectionneur privé, ne nous est pas connue et ne nous permet pas de confirmer ou d'infirmer la lecture des *Chants de Maldoror*.

Le « Nocturne » paru en avril 1890¹⁴⁵⁷ mérite cependant un examen attentif. On y trouve en effet de nombreux traits stylistiques et sémantiques qui permettent d'établir un rapprochement avec *Les Chants de Maldoror*. Aurier avait pu lire *Les Chants de Maldoror* vers cette époque en se procurant une édition Rozez, dont lui aurait parlé un de ses contacts belges – par exemple, un des trois poètes de Gand qui avaient participé à la revue *La Pléiade*. Si le nom de Lautréamont n'apparaît jamais sous sa plume, pas plus que celui de Maldoror, Patrick Besnier note qu'il en a au moins partagé la découverte en janvier 1891, tant il était proche de Gourmont¹⁴⁵⁸, et relève des traces d'une connaissance approfondie de l'œuvre dans ce texte paru huit mois avant la réédition Genonceaux. Le narrateur du « Nocturne » observe, avec un singulier détachement tout ce qui se passe autour de lui. Le lieu où il se trouve semble être un cabaret ou une salle de jeu, sinon un bordel, où se frôlent des jeunes femmes aguicheuses et de jeunes hommes troublants. Venu chercher l'inspiration, le poète voit son attention attirée par des détails infimes qui grossissent sous son regard, tandis que la réalité se déforme autour de lui. Le réalisme de la situation initiale, qui ferait de l'écrivain un observateur de la société, est évacué, dès les premières lignes, et remplacé par une représentation subjective et impressionniste du monde. Les images qu'Aurier convoque sont surprenantes. Ainsi, dès le premier paragraphe, le poète compare l'immersion de son être dans la foule à une plongée dans un océan anthropomorphe :

Et c'est encore, ainsi que partout, ainsi que toujours, sous ce banal plafond héraldique et parmi le sadisme sans distinction de ces peu cléricales verrières, c'est encore le même orgueilleux bruissement de foule, le même inane clapotement d'océan — un océan dont les flots seraient anthropomorphes, grotesquement... Les bains de mer de mon âme, de ma pauvre âme malade !... Quelque chose, en vérité, comme un Trouville psychologique¹⁴⁵⁹ !...

Isidore Ducasse, dans la neuvième strophe du Chant Premier, développait également une analogie entre l'homme et l'océan, mettant en parallèle la profondeur de l'océan et la profondeur du cœur humain¹⁴⁶⁰. Mais l'anthropomorphisme que le poète des *Chants de Maldoror* attribue au « Vieil océan » n'est pas grotesque : il s'agit de l'une des strophes les plus sublimes et les plus romantiques de l'œuvre. Le syntagme nominal « les bains de mer de mon âme » reprennent ce trait fréquent dans le style ducassien, qui associe un élément abstrait et un élément plus trivial pour rendre concret le registre des sentiments. De même, la comparaison de la situation dans laquelle se trouve le narrateur à un « Trouville psychologique » brise, par la trivialité de l'image, tout effet poétique.

¹⁴⁵⁷ G.-Albert Aurier, « Nocturne », *Le Mercure de France*, avril 1890, p. 131-133. Nous donnons ce texte peu connu en annexe IV.

¹⁴⁵⁸ Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁵⁹ G.-Albert Aurier, « Nocturne », *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁶⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 34.

À plusieurs reprises dans ce texte, Aurier développera des syntagmes du même type, reposant sur un contraste entre le nom et le complément du nom, l'un venant briser l'effet poétique de l'autre tout en créant, chez le lecteur, un effet de surprise, comme dans cet alexandrin qui s'impose à l'esprit du poète lorsqu'il voit de jeunes éphèbes soupçonnés de « mœurs infâmes » : « Le strabisme éternel des tantes rabougries¹⁴⁶¹ ! » L'accumulation de termes dévalorisants, renvoyant à des infirmités, à une déviance physiologique, ou encore l'emploi péjoratif du mot « tante » contrastent avec l'adjectif « éternel » qui cherche vainement à sublimer un vers grotesque. Le thème de l'homosexualité, explicite et provocateur, trouve peut-être sa source dans la strophe qu'Isidore Ducasse consacre à l'éloge des « pédérastes incompréhensibles¹⁴⁶² », ou dans les nombreuses scènes de séduction où Maldoror jette son dévolu sur des adolescents. Un peu plus tôt, ce passage traduisant les doutes de l'écrivain soumis aux affres de la création poétique est très nettement imprégné du style des *Chants de Maldoror* :

Pour écrire ? À quoi bon ? À quoi bon, en somme ? Les vagues anthropomorphes ne déferlent-elles pas sur l'épiderme de mon âme ? Je suis au bain. Pourquoi donc écrirais-je ? Et pour qui ? Et à qui ? Que sais-je ? Mais il le faut ! Certes, il le faut. Oh ! l'éternel priapisme de l'écrivoire¹⁴⁶³ !...

Plus encore que « l'épiderme de mon âme », c'est l'évocation de « l'éternel priapisme de l'écrivoire », métaphore phallique du métier d'écrivain, qui désacralise la noblesse de la vocation poétique en l'associant aux instincts les plus bas. Ces métaphores grotesques sont également présentes dans l'œuvre de Lautréamont, qui évoque par exemple « la verge du crime¹⁴⁶⁴ », « les mamelles lascives » de la saleté¹⁴⁶⁵ ou « le crabe de la débauche¹⁴⁶⁶ ». Robert Faurisson parle, d'une veine rabelaisienne dans l'œuvre de Ducasse¹⁴⁶⁷, veine scatologique que l'on retrouve chez Aurier, qui écrit sans ambages : « Mon âme a la colique¹⁴⁶⁸. » Les deux auteurs ont en commun de désacraliser la métaphore romantique en sabotant son aspiration au sublime, et le thème de l'écriture devenant subitement impossible est peut-être aussi emprunté à la strophe 2 du Chant II :

Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte ! [...] Je n'en persiste pas moins dans ma résolution d'écrire¹⁴⁶⁹.

¹⁴⁶¹ G.-Albert Aurier, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁶² Lautréamont, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁶³ G.-Albert Aurier, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁶⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁶⁷ Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *op. cit.*, p. 251.

¹⁴⁶⁸ G.-Albert Aurier, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁶⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 60.

Le « Nocturne » d'Aurier accorde également une large place à un vocabulaire médical très technique, tout comme les strophes d'Isidore Ducasse se nourrissent de collages d'articles scientifiques pour permettre les digressions les plus étonnantes. Il est ici question d'endosmose, de goitre, de nerfs, de capillaires, de moelles, de fibres, de phénomènes de déglutition et d'estomac :

Eux et Elles, voyez, ils se prélassent, dans la paix des longues déglutitions... Sans doute, par une lente endosmose, leur liquide cervelle s'écoule, peu à peu, avec les bières bues... Elle s'écoule dans leur ventre, leur liquide cervelle, et jusque dans les urinoirs...

Moi, maintenant, je sens ainsi que des myriades de tortureuses pattes de mouches qui chatouillent mes nerfs frissonnants et mes capillaires et mes moelles et mes fibres et toutes les cellules de mon cerveau (surtout celles des circonvolutions, voisines de la scissure de Rolando, où, comme on sait, Hetzig a localisé les centres psycho-moteurs). Oh ! ce martyr !... Eux et Elles, boivent et digèrent... J'entends très nettement fonctionner leurs estomacs... Mais il me semble que, de minutes en minutes, leurs crânes diminuent, diminuent, diminuent... Pourquoi donc suis-je convaincu que la résultante mathématique de toutes ces infimes vibrations qu'impriment à mon système nerveux les pattes de mouches dont il a été parlé plus haut, constitue un phénomène physique, très curieux et même grandiose, comme, par exemple, un tremblement de terre, une éruption volcanique, un cyclone, une aurore boréale ? Pourquoi aussi estimé-je que tous ces gens qui m'entourent devraient, lèvres bées, admirer ce spectacle, assurément peu banal, avec la satisfaction de touristes anglais qui ont vu un beau cataclysme... Mais voilà qu'ils rient tous, et leur rire m'indigne et me désole comme un blasphème, ou plutôt comme une imbécillité insolente ! Certes, tout cela est loin d'être clair¹⁴⁷⁰ !...

Comme le fait remarquer Patrick Besnier, le passage entre parenthèses convoque un vocabulaire physiologique très poussé qui imite des tournures présentes chez Ducasse, et notamment le « beau comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure¹⁴⁷¹ ». On retrouve encore une autre caractéristique du style ducassien, que Robert Faurisson a qualifié de « périphrases ampoulées » et de « redondances compassées¹⁴⁷² », et que l'on pourrait simplement désigner sous le terme de « verbiage ». Certaines phrases relèvent de la digression la plus technique. Leur formulation, rappelant la logique des énoncés mathématiques, brise tout effet de lyrisme et surprend le lecteur par son caractère incongru.

Isidore Ducasse affirme également soumettre son esprit à une logique rigoureuse et implacable, qui évite tout emballement et permet d'accéder à la beauté supérieure des mathématiques. On pense naturellement à la strophe des mathématiques¹⁴⁷³, mais de manière plus générale, le poète a fréquemment recours dans ses descriptions à un vocabulaire qui emprunte à la géométrie ou à la logique – par exemple, lorsqu'il étudie le vol des oiseaux ou lorsqu'il exhorte son lecteur à « incline[r] la binarité de [s]es rotules¹⁴⁷⁴ ». De même, les digressions du narrateur des *Chants de Maldoror* deviennent souvent des démonstrations dont le caractère rigoureux et rationnel de la forme, marquée par un souci de précision terminologique, contraste avec la fantaisie du propos : ainsi en est-il de la

¹⁴⁷⁰ G.-Albert Aurier, *op. cit.*, p. 131-132.

¹⁴⁷¹ Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁷² Robert Faurisson, *op. cit.*, p. 416-418.

¹⁴⁷³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 89-94.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 212.

strophe des baobabs, qualifiés de piliers, de tours, de formes architecturales, avec un vocabulaire géométrique chargé de contrer le verbiage oiseux du narrateur :

Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée ; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique. Je continuai ma route, avec la fièvre au visage, et je m'écriai sans cesse : « Non... non... je ne distingue pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique ! » J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux. Que personne ne trouve possible, quand il passera dans cet endroit, de multiplier les tours par deux, afin que le produit soit quatre ! Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés ; c'est pourquoi, je ne repasse plus dans la vallée où s'élèvent les deux unités du multiplicande¹⁴⁷⁵ !

Ce souci de logique explique également la fréquence des questions rhétoriques dans *Les Chants de Maldoror*, que l'on retrouve encore dans le poème d'Aurier. La structure du texte rappelle enfin la composition de plusieurs passages des *Chants de Maldoror*, où l'usage de refrain donne à la strophe un rythme régulier et lancinant. Chez Aurier, « de minutes en minutes, leurs crânes diminuent, diminuent, diminuent... » est repris quelques lignes plus loin pour relancer le texte et accentuer sa musicalité. Les effets de reprise sont nombreux dans le poème, même quand il s'agit simplement de noms, comme « l'endosmose » ou le « goitre », ou même de pronoms, comme « Elle », d'abord au pluriel et joint à Eux, puis « Elle seule ».

La fin du passage cité plus haut appelle deux comparaisons avec *Les Chants de Maldoror*. Tout d'abord, le rire est exécré par le narrateur, qui le ressent comme un blasphème. De même, Maldoror ne rit pas, car le rire est un phénomène d'hystérie qui déforme le visage et fait régresser l'homme. C'est toujours avec mépris et dégoût qu'il regarde les autres rire : le rieur lui inspire de la répugnance¹⁴⁷⁶, il est comparé à une brebis¹⁴⁷⁷ ou une hyène¹⁴⁷⁸. Le rire est associé à la nature maléfique de l'homme :

Il abandonnera le sentier de la vertu et se mettra à rire comme un coq ! Encore, n'est-il pas exactement prouvé que les coqs ouvrent exprès leur bec pour imiter l'homme et faire une grimace tourmentée. [...] Oh ! avilissement exécration ! comme on ressemble à une chèvre quand on rit ! Le calme du front a disparu pour faire place à deux énormes yeux de poissons qui (n'est-ce pas déplorable ?)... qui... qui se mettent à briller comme des phares ! Souvent, il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes... je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche ! Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez-vous ; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière. Quant à moi, je ne me laisserai pas décontenancer par les gloussements cocasses et les beuglements originaux de ceux qui trouvent toujours quelque chose à redire dans un caractère qui ne ressemble pas au leur [...]. Moi, je veux montrer mes qualités ; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices ! Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 128.

d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est¹⁴⁷⁹.

La condamnation morale du rire par Aurier est intéressante dans sa construction syntaxique : la phrase « Mais voilà qu'ils rient tous, et leur rire m'indigne et me désole comme un blasphème, ou plutôt comme une imbécillité insolente ! » repose en effet sur une comparaison, certes moins originale et élaborée que les « beau comme » de Ducasse, mais aussi suivie d'un correctif introduit par « ou plutôt comme », trait stylistique qui revient de manière systématisée dans les syntagmes du Chant VI¹⁴⁸⁰.

« Nocturne » fut intégré au chapitre VII du roman qu'Aurier écrivait au même moment, *Ailleurs*, et qui parut dans ses œuvres posthumes réunies en 1893 par Gourmont¹⁴⁸¹. Dans les pages qui précèdent, on peut lire ce passage :

Il arriva que s'exagérèrent en moi les sens visuels et que je finis par voir distinctement l'intérieur des têtes de ces hommes et de ces dames qui vaguaient dans ce parc aux vieux hêtres bourrus et aux platanes pâles. Je vis distinctement l'intérieur de leurs têtes. C'était (oui, je me le rappelle), c'était une petite boulette de bouillie grise entourée d'une grosse carapace osseuse... Et à chaque mot qu'ils proféraient la carapace osseuse s'augmentait et proportionnellement diminuait la boulette de bouillie grise. Je voyais cela distinctement. La boulette de bouillie grise diminuait, diminuait, diminuait... Quelques-uns n'avaient déjà plus, en place de tête, qu'une immense boule osseuse dure et dense du centre aux surfaces comme une bille de billard¹⁴⁸²...

Patrick Besnier a rapproché cet extrait de la strophe 2 du Chant V :

Je voyais, devant moi, un objet debout sur un tertre. Je ne distinguais pas clairement sa tête ; mais, déjà, je devinais qu'elle n'était pas d'une forme ordinaire, sans, néanmoins, préciser la proportion exacte de ses contours. [...] Un scarabée, roulant, sur le sol, avec ses mandibules et ses antennes, une boule, dont les principaux éléments étaient composés de matières excrémentielles, s'avavançait, d'un pas rapide, vers le tertre désigné, s'appliquant à mettre bien en évidence la volonté qu'il avait de prendre cette direction¹⁴⁸³.

Dans les deux textes, un narrateur observe un objet sphérique en mouvement : l'un, constitué de matières excrémentielles, s'avance, poussé par un scarabée, tandis que l'autre, bouillie grise faite à partir de cervelle, diminue à vue d'œil. Il est intéressant de remarquer que le « Nocturne » publié indépendamment par Aurier dans *Le Mercure de France*, dont nous avons souligné les proximités avec *Les Chants de Maldoror*, développait déjà ce motif des crânes en diminution : « Mais il me semble que, de minutes en minutes, leurs crânes diminuent, diminuent, diminuent¹⁴⁸⁴... » Dans les deux extraits, le verbe est répété trois fois, ce qui tend à prouver qu'il y a bien un rapport

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁴⁸⁰ « Beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » *Ibid.*, p. 233-234.

¹⁴⁸¹ Gabriel-Albert Aurier, *Œuvres posthumes*, *op. cit.*, p. 15-19.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁸³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁸⁴ G.-Albert Aurier, « Nocturne », *op. cit.*, p. 132.

d'intertextualité entre les deux images développées par Aurier en des endroits différents. Le texte d'Aurier est marqué par la présence d'une parenthèse superflue, trait caractéristique de l'écriture ducassienne, particulièrement dans cette strophe où elle a souvent pour fonction d'apporter des commentaires digressifs du narrateur. Dans *Les Chants de Maldoror*, le lecteur apprend ensuite l'origine de cette boule : il s'agit des restes d'un être humain réduit à l'état de bouillie lui aussi.

Ailleurs traduit le désir d'évasion d'un personnage en quête d'idéalisme et résolu à ignorer radicalement le monde matériel. Malgré sa facture symboliste très nette, le roman emprunte plusieurs images encore aux *Chants de Maldoror*. À la fin du chapitre XX, Hans révèle en rêve à Edwige une vision de la condition humaine :

Les têtes et les cœurs grouillent dans le même rêve. Les têtes et les cœurs nagent dans la même cuve de sang et de chair. Les cœurs se frôlent, les cœurs se heurtent, Les têtes se baisent, les têtes se mordent. Et tout cela, têtes et cœurs, nage et grouille dans la même cuve de sang et de chair, Et pourtant ces cœurs et ces têtes sont si dissemblables qu'à peine peut-on les appeler de ces termes pourtant si généraux de têtes et de cœurs... Et voilà que dans la cuve de sang et de chair, parmi la confusion des cœurs et des têtes, une tête laurée s'est dressée et qu'un cœur couronné de ronces s'est dressé, et que la tête laurée et le cœur couronné d'épine ont crié : « Nous rêvons des chimères qu'aucune de ces têtes sanglantes ne soupçonne, nous aimons des formes qu'aucun de ces cœurs sanglants ne soupçonne : Seigneur, pourquoi donc nous avoir plongés dans cette cuve de sang et de chair, parmi toutes ces têtes et tous ces cœurs grouillants¹⁴⁸⁵ ? »

Le passage s'inspire vraisemblablement de la vision maldororienne du Créateur anthropophage et de la mare de sang où il laisse croupir les hommes dont il se repaît, sans leur expliquer leur destin ni le sens de leur présence sur Terre. Dans la strophe des *Chants de Maldoror*, il n'y a pas d'homme pour s'élever contre l'autorité divine comme c'est le cas chez Aurier, mais Maldoror trouvera dans cette vision d'horreur la source de sa révolte existentielle. À la question posée au Seigneur chez Aurier, le Créateur de Maldoror semble répondre : il n'y a aucune logique à la condition humaine, sinon le bon vouloir d'un dieu tyrannique.

Au chapitre XXV, Hans conduit Edwige à travers ses visions oniriques dans le Jardin d'Eden. Edwige s'exclame, émue : « Hans, je me sens plus légère qu'un parfum et vous m'apparaissez beau comme des lueurs de pierres précieuses, beau comme les merveilleuses fleurs immobiles qui nous entourent, et je suis heureuse d'un bonheur que j'aurais peur d'exprimer par des paroles humaines¹⁴⁸⁶. » Ces comparaisons en « beau comme » sont-elles inspirées par celles que l'on peut lire dans la strophe du scarabée, au Chant V de *Maldoror* ? Elles n'en ont pas le caractère surréaliste ou absurde et demeurent encore attachées à une conception traditionnelle de la poésie et de la beauté. En revanche, ces effets de surprise surgissent parfois dans le roman, sous forme de traits d'humour, par la caricature des bourgeois que sont l'ingénieur Bildebrières et le docteur Cocon, qui forment un

¹⁴⁸⁵ Gabriel-Albert Aurier, *Œuvres posthumes, op. cit.*, p. 40-41.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

contraste avec les aspirations idéalistes du héros en ramenant le lecteur à des considérations très terre-à-terre. Stéréotype du scientifique pédant, le docteur Cocon évoque dans sa conversation des publications scientifiques aux titres fantaisistes : *De la Poésie considérée comme une affection inflammatoire et héréditaire de certains tissus de la scissure de Rolando, son diagnostic, son étiologie et son traitement* ; *Analogies et différences de l'institution du Prêtoire chez les Romains et de celle du Mont-de-Piété chez les Modernes* ou encore *Des Momies égyptiennes considérées comme conserves alimentaires*¹⁴⁸⁷. De tels intitulés sont à rapprocher du « mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître » ou des considérations sur le « tremblement des mains dans l'alcoolisme » qu'Isidore Ducasse intègre, par des collages discrets, pour former ses « beau comme » dans la strophe 2 du Chant V. *Le Tutu* avait proposé un titre semblable en intitulant une valse « De l'influence des courants d'air sur le mouvement rotatoire des gallinacés ». Le reste de la production poétique, romanesque et théâtrale de Gabriel-Albert Aurier ne semble guère influencée par *Les Chants de Maldoror*. Le poète ne cite jamais le nom de Lautréamont, mais Sylvain-Christian David estime que son style ample, perceptible jusque dans ses études dédiées aux peintres comme Van Gogh ou Henry de Groux, « prouv[e] sans conteste qu'il n'a pas pu ignorer les *Chants*¹⁴⁸⁸. » Ces similitudes laissent penser qu'il connaissait ce texte avant que Genonceaux n'entreprenne sa réédition. L'usage qu'il en fait tient de l'imitation : Aurier essaie de saisir certains procédés, notamment une distance ironique avec son propos poétique, qu'il subvertit à l'aide de parenthèses ou d'un jargon scientifique.

Il est étonnant de voir, entre Aurier et Gourmont, deux réceptions très différentes des *Chants de Maldoror*. Les deux écrivains étaient très proches et liés par une fraternité intellectuelle. Dans un article de novembre 1892, Remy de Gourmont confiait qu'ils signaient indifféremment l'un pour l'autre tant leur esthétique était proche et leur confiance était grande¹⁴⁸⁹. S'il faisait vraisemblablement allusion au projet commun du *Livre d'Ymagier*, Gourmont ne précisa pas à quel point ils laissèrent les idées de l'un imprégner le style de l'autre. Ainsi, Patrick Besnier soulève une question :

Si Ducasse a ainsi incontestablement marqué Aurier, qui fait là, avant Jarry, de la « littérature Maldoror », sans jamais pourtant mentionner le nom de l'auteur, il ne paraît guère avoir influencé Gourmont, lecteur tout intellectuel dont on ne voit pas qu'il ait, lui, tenté d'écrire selon Lautréamont. On peut alors se poser la question : n'est-ce pas Aurier, tout pénétré des *Chants de Maldoror*, qui les a révélés à Gourmont et l'a convaincu de leur consacrer une étude à l'occasion de l'édition Genonceaux¹⁴⁹⁰ ?

Aurier mourut en 1892, à l'âge de vingt-sept ans. *Le Mercure de France* célébra sa mémoire en publiant ses œuvres posthumes, sur une initiative de Remy de Gourmont, dès l'année suivante.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁴⁸⁸ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry, le Secret des origines*, Paris, PUF, 2003, p. 18.

¹⁴⁸⁹ Remy de Gourmont, « Choses d'art », *Le Mercure de France*, novembre 1892, p. 282.

¹⁴⁹⁰ Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 65.

Une légende s'édifia un temps autour de cette figure des débuts de la revue, qui avait révélé au public l'avant-garde picturale de la fin du XIX^e siècle, de Van Gogh à Gauguin en passant par les XX et les impressionnistes. Mais le poète, mort trop tôt et trop peu lu, tomba dans l'oubli.

1891 : Le Mercure au service de Genonceaux

Dès janvier 1891, les lecteurs du *Mercure de France* purent lire, dans la rubrique « Les Livres », ce signalement d'Alfred Vallette :

Les Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont, avec une lettre autographe de l'auteur, un frontispice de José Roy, et une notice de l'éditeur (L. Genonceaux). – M. Remy de Gourmont devant consacrer à ce livre son prochain article, nous nous contenterons aujourd'hui de signaler cette œuvre étrange, et de féliciter M. Léon Genonceaux de l'avoir remise en lumière et dans une édition si soignée. A.V¹⁴⁹¹.

Le directeur annonçait lui-même la sortie du volume et exprimait sa curiosité et son enthousiasme, tout en laissant l'un de ses collaborateurs rendre compte de la publication. Patrick Besnier écrit que la campagne du *Mercure* en faveur de l'édition Genonceaux ne fut pas seulement explicable par des enthousiasmes individuels, mais une connivence chapeautée par Alfred Vallette lui-même¹⁴⁹². Discret, l'homme à la tête de la revue n'a jamais laissé d'autre commentaire sur *Les Chants de Maldoror*, et l'initiative pouvait aussi venir de Rachilde, qui était en contact avec l'éditeur. Quoi qu'il en soit, ce même numéro ne se limitait pas à signaler l'œuvre d'Isidore Ducasse, mais rendait également compte de quatre autres ouvrages parus chez Genonceaux. *Le Mercure* annonçait encore la prochaine parution des *Pharisiens* de Georges Darien et de *La Sanglante Ironie* de Rachilde. L'intérêt du *Mercure de France* pour la firme Genonceaux dépassait largement l'intérêt pour *Les Chants de Maldoror*, ce qui n'empêcha pas ses membres d'être séduits par cette réédition dont la qualité surpassait très nettement les autres volumes. Enfin, toujours dans ce numéro de janvier, on signalait le prochain spectacle du théâtre d'Art, *Les Cenci* de Percy Bysshe Shelley, d'après une traduction nouvelle de Félix Rabbe. Alfred Vallette, qui allait égratigner cette traduction dans un compte rendu du numéro de mars, ne pouvait guère savoir que cet ancien abbé avait, en juin 1869, été l'un des premiers et l'un des seuls à rendre compte de la parution de la première édition des *Chants de Maldoror*.

Maurice Saillet s'est interrogé sur les raisons qui ont poussé l'équipe du *Mercure de France* à apporter collectivement un soutien à l'éditeur Genonceaux, pourtant précédé d'une réputation sulfureuse. Il avance que la réédition des *Chants de Maldoror* était désormais attendue par un certain nombre de collaborateurs de la revue, dont certains avaient été jusqu'à se procurer l'édition belge –

¹⁴⁹¹ Alfred Vallette, « Les Livres », *Le Mercure de France*, janvier 1891, p. 55.

¹⁴⁹² Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 63.

Saillet fait ici allusion à Henri de Régnier, mais on pourrait vraisemblablement ajouter Gabriel-Albert Aurier. Une autre raison était peut-être la qualité de l'édition, qui ne pouvait que séduire des bibliophiles comme Remy de Gourmont : la revue était alors sans le sou et en quête d'un éditeur ; elle n'hésita donc pas à flatter Genonceaux pour espérer s'attirer sa sympathie¹⁴⁹³. Signalons enfin que la firme Genonceaux s'était installée au 3, rue Saint-Benoît, à quelques pas de la rue de l'Échaudée, où *Le Mercure* avait ses locaux. Cette proximité géographique devait renforcer les liens entre ces deux nouveaux arrivants dans le monde littéraire parisien.

Le numéro de février 1891 s'ouvrait sur un article de Camille Lemonnier destiné à servir de préface à *La Sanglante Ironie*, le nouveau roman de Rachilde. Lemonnier introduisait le volume en rappelant la formule de Maurice Barrès, qui avait qualifié jadis l'auteur de *Monsieur Vénus* de cerveau « infâme et coquet », et en expliquant que Rachilde avait trop vite été considérée comme un écrivain du vice. Mais sous couvert de nier cette filiation, Lemonnier la renforçait dès la seconde page, en élaborant un parallèle avec le comte de Lautréamont, principalement connu pour avoir écrit une œuvre de fou, symptôme de la ruine des formes littéraires. C'est par une prétérition que Camille Lemonnier introduisait la comparaison destinée à souligner les aspects décadents de l'œuvre de Rachilde :

Je ne voudrais pas établir de rapprochement entre l'auteur d'*Ironie sanglante* [sic] et ce comte de Lautréamont (Ducasse) dont l'éditeur de Rachilde vient justement de remettre au jour les extraordinaires *Chants de Maldoror*. D'analogie, il n'en est point, à part peut-être la communauté d'injustice qui les voue à d'immérités silences. Je signale simplement le fait de ce tumultueux et imprécatoire rhéteur, de ce musicien des grandes orgues littéraires, de cet infant des lettres qui mourut sans avoir régné et probablement ne sera reconnu Prince spirituel que par un très petit nombre de ses pairs. Ce lyrique blasphémateur, qui attisa le plus virulent satanisme sur les grils de ses prosopopées, ce nébuleux et outré négateur des morales et des cultes professés, aux métaphores tendues come des balistes, ou giroyantes comme des catapultes, ce vociférateur des litanies du Péché et de la Damnation, créateur d'un antiphonaire sabbatique s'égalant aux pires rituels du Diabolisme, perturba tellement l'inepte critiquaille contemporaine qu'à part deux ou trois hauts esprits, nul ne se sentit assez sûr de ses propres lumières pour plonger dans ces gouffres d'incohérences et de ténèbres où par moment clame une voix merveilleusement musicale. La plénipotentiaire sottise s'effara d'un livre dont il eût fallu chercher la clef dans les effrois du moyen-âge et qui, sur le crépusculaire marécage des actuels détritrus littéraires, projette les noires coruscations d'un inquiétant bolide. Lautréamont, qu'un éditeur courageux avait tenté de ressusciter, devait périr ainsi une seconde fois sous les stratifications d'obscurité que la lâcheté et l'indifférence hostiles dressèrent autour de sa mémoire. Rachilde n'a rien du satanisme exaspéré de ce *Maldoror*, et pourtant elle est une satanique à sa manière¹⁴⁹⁴.

En évoquant, au détour d'une page consacrée à Rachilde, la récente réédition des *Chants de Maldoror*, Camille Lemonnier faisait la réclame du volume. L'éloge de ce livre, qualifié d'« extraordinaire », était à peine masqué, et les aventures éditoriales d'un livre par deux fois tombé dans l'oubli, malgré les efforts d'un « éditeur courageux » – vraisemblablement Poulet-Malassis, et non Genonceaux –, étaient présentées sous la forme d'une geste propre à réveiller la curiosité du

¹⁴⁹³ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁹⁴ Camille Lemonnier, « Une préface », *Le Mercure de France*, février 1891, p. 66.

lecteur, mais en réalité sans rapport avec le propos de la préface, à savoir le roman de Rachilde, dont il ne parlait pas avant plusieurs pages. Cet article étrange réussit donc le pari de ne presque point parler du livre qu'il devait défendre, mais de se livrer plutôt à un curieux parallèle entre Rachilde et le mystérieux Comte de Lautréamont, parallèle d'autant plus artificiel que Lemonnier avouait que « d'analogie, il n'en est point¹⁴⁹⁵ ». L'exercice, on le voit, visait à faire connaître le catalogue de Genonceaux aux lecteurs du *Mercury*.

Naturaliste belge parfaitement intégré aux milieux de l'avant-garde bruxelloise, Camille Lemonnier devait bien connaître la fortune posthume des *Chants de Maldoror*, même s'il ne semble pas s'être beaucoup inspiré lui-même de l'œuvre. S'il n'évoque pas les Jeunes Belgique, dépossédant Max Waller et ses collaborateurs du mérite de la redécouverte, il a cependant lu l'article de Léon Bloy, dont il reprend les principales caractéristiques, faisant de Lautréamont-Ducasse un « tumultueux et imprécatoire rhéteur », un « lyrique blasphémateur » et un « vociférateur des litanies du Péché et de la Damnation, créateur d'un antiphonaire sabbatique s'égalant aux pires rituels du Diabolisme ». Tout comme l'auteur du *Désespéré*, Lemonnier souligne le drame métaphysique et existentiel qui se déploie dans *Les Chants de Maldoror*, drame si profond et si terrifiant qu'il a pu décourager la critique de se jeter dans « ces gouffres d'incohérences et de ténèbres où par moment clame une voix merveilleusement musicale ». La conséquence avait été annoncée par Bloy : l'existence du livre a été maintenue dans le silence.

Mais Camille Lemonnier a aussi tenu compte du correctif apporté par Léon Genonceaux. En premier lieu, il se garde bien de reprendre à son compte la thèse de la folie énoncée par Bloy. L'œuvre du comte de Lautréamont est considérée sous un angle artistique : Ducasse est qualifié de « musicien des grandes orgues littéraires », d'« infant des lettres [...] qui ne sera reconnu Prince spirituel que par un très petit nombre de ses pairs », de lyrique, auteur de prosopopées, et à la « voix merveilleusement musicale ». Nulle réserve n'est apportée sur le style, et le préfacier tente parfois d'inscrire l'œuvre dans une tradition littéraire, qui passe par le Baudelaire des *Fleurs du Mal* – qui n'est cependant pas cité – et qui remonterait aux temps obscurs du Moyen Âge. Enfin, Lemonnier reprend une information délivrée par Genonceaux, le patronyme d'Isidore Ducasse, ce qui ne l'empêche pas pour autant de confondre sans faire la moindre distinction le pseudonyme de « comte de Lautréamont », le nom réel de l'auteur, et son personnage, « ce *Maldoror* » au satanisme exaspéré. La comparaison esquissée par Camille Lemonnier n'apporte rien de nouveau à la connaissance de Lautréamont, mais elle révèle qu'il est dans l'air du temps et dans les esprits, et qu'on peut le convoquer dans une discussion dont il n'est pas le propos principal. Le préfacier n'était pas un collaborateur très régulier du *Mercury de France*, et son texte n'avait été publié que pour faire de la publicité pour le nouveau livre de Rachilde.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*

Peut-être même le contenu de cette préface était-il une commande de celle-ci, car le parallèle entre *La Sanglante Ironie* et *Les Chants de Maldoror* ne s'impose pas de lui-même, si ce n'est que les deux ouvrages paraissaient, au même moment, chez le même éditeur. Dans la suite de son texte, Lemonnier se livrait à une étude comparée des deux formes de satanisme de ces auteurs :

À travers les souffres et les poix enflammés de ses cycles de perversion, il étend, lui, les ailes tourmenteuses d'un Baphomet révolté, il est le mauvais ange sans visage assumant la colère des âmes rebelles et tourbillonnant comme un typhon dans des régions de mort et d'épouvante. À côté de cet effrayant symbole mâle de la Haine et de la Désespérance, elle n'apparaît que comme une démonsse diminutive, vouée aux œuvres malignes, brassant les chaudrons des curiosités réprouvées¹⁴⁹⁶...

Face au satanisme violent et révolté de Ducasse, présenté comme un ange du désespoir, Rachilde paraît plus sobre, moins démonstrative et grandiloquente. Lemonnier la présente comme une sorcière et plus loin comme une nonne pervertie qui n'aurait pas, en d'autres temps, échappé aux bûchers de l'Inquisition. Rachilde est décrite comme une experte dans la peinture du mal et des perversions psychologiques ; elle esquisse des portraits de vierges impures et d'ingénues délicieusement perverses, en un style délicat rappelant les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. Les pages suivantes n'évoquent plus Lautréamont, et se concentrent sur les caractéristiques de l'écriture de Rachilde.

La curieuse préface de Camille Lemonnier, qui accordait presque autant d'intérêt au satanisme de Lautréamont qu'à celui de Rachilde, suscita une réaction indignée d'Octave Mirbeau. Dans une lettre adressée à la romancière, le critique dénonça ce « presque rapprochement qu'on fait de votre livre avec *Les Chants de Maldoror* qui ne sont que de l'horreur, que de la perversité de collégien¹⁴⁹⁷ ». On ignore si Mirbeau possédait un exemplaire des *Chants de Maldoror* dans sa bibliothèque, mais il dut probablement lire le livre au moment où on en parlait à Paris. Lui-même auteur du *Jardin des supplices*, roman sadique, pervers et horrifique, Mirbeau devait trouver les excès de Maldoror grossiers et trop peu raffinés comparés aux sophistications fin-de-siècle. À l'inverse, en 1893, Maeterlinck répondit à Rachilde pour la remercier de l'envoi de *L'Animale*, la comparant avec admiration à Rimbaud, Whitman et Lautréamont¹⁴⁹⁸.

Il n'est pas impossible que ce soit Rachilde elle-même qui ait incité Camille Lemonnier à parler de Lautréamont dans sa préface, comme elle demanda à Jean Lorrain de faire un article sur l'édition de Genonceaux. Patrick Besnier estime qu'elle semble plutôt avoir agi par amitié pour l'éditeur belge, et qu'« elle ne paraît guère exprimer là un goût littéraire personnel¹⁴⁹⁹ ». Au contraire, si *Maldoror* n'a pas laissé une influence très marquée dans ses romans, l'intérêt que le livre a suscité

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁴⁹⁷ Le seul extrait connu de cette lettre a figuré dans le *Catalogue Le Bodo*, n° 608, Paris, 1940, p. 83 ; également cité dans les *Organographes du Cymbalum pataphysicum*, n° 19-20, p. 128.

¹⁴⁹⁸ Selon Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Le Mercure de France, 1994, p. 89

¹⁴⁹⁹ Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 66.

chez elle allait être durable, et probablement même l'une des clés de sa surprenante amitié avec Alfred Jarry. René Émery, qui avait signalé l'édition de *Maldoror* dans le *Fin de siècle* du 14 février 1891, rendit compte, la semaine suivante, du nouveau roman de Rachilde, parlant d'« un de ces livres capiteux dont la lecture nous grise, et harcèle notre cerveau de sa hantise, de même qu'un cauchemar, à la fois voluptueux et terrible¹⁵⁰⁰. » La recension n'esquissait aucun parallèle avec *Maldoror*.

La Sanglante Ironie raconte le parcours de Sylvain, fils d'un noble de campagne, au caractère solitaire et à l'allure féminine. Très jeune, il perd la foi à cause du ridicule de son curé de campagne, et il commence à s'intéresser aux femmes. Il se laisse peu à peu gagner par des idées noires qui le font évoluer du spleen vers un cynisme plus incisif. Lorsqu'il surprend son précepteur et la femme qu'il croyait être sa mère en plein acte charnel, il se trouve horrifié. En voulant à la terre entière, il bascule dans la misanthropie et le mal, ce qui le poussera à prendre en haine son milieu paysan et à assassiner un garçon de son village. Quelques épisodes de l'enfance de Sylvain peuvent rappeler le sadisme de Maldoror. Il lâche des chiens de chasse sur son précepteur et sa mère, riant méchamment de voir son tuteur se faire mordre jusqu'au sang. Suffoquée, sa mère adoptive le traite de monstre dénaturé, mais Sylvain n'éprouve que de la satisfaction à regarder le bras atrocement déchiqueté de l'amant. De même, Maldoror arpente les campagnes en compagnie de son chien, un bouledogue – orthographié *boule-dogue*, selon une graphie admise à l'époque – qui l'assiste dans ses actes de cruauté. C'est à la strophe 2 du Chant III que l'action du bouledogue est la plus développée : Maldoror envoie l'animal déchirer une jeune fille qu'il vient de violer, mais l'animal, imitant son maître, la viole à son tour. Le chien est ainsi le symbole de la cruauté du maître, mais celle-ci est principalement dirigée contre Dieu alors que Sylvain ne fait qu'affronter un complexe œdipien mal résolu.

Sylvain a un caractère étrange, qui rappelle par bien des aspects celui de Maldoror. Son nom renvoie à la forêt, comme s'il était un être sauvage plus que civilisé, et déjà prédisposé à s'affranchir des conventions sociales. Comme le héros de *Lautréamont*, il traîne sur les chemins une mélancolie qu'il impute à son insatisfaction vis-à-vis de la création et du Créateur. Il est également fréquemment sujet à de violentes névralgies, et pense qu'il est inutile de vivre à vingt ans. Il pense enfin que le suicide est une faiblesse – Maldoror a « défendu au suicide de guérir la cicatrice » que la vie lui a laissée – et, au contraire, voit dans l'assassinat une preuve de force et un acte d'affirmation de soi. Comme Maldoror, Sylvain tue et ne ressent aucun remords. C'est en toute impunité qu'il continue à vivre, s'étonnant parfois de sa sérénité et se demandant s'il n'est pas devenu une bête sauvage. Il élabore en une maxime une sorte de philosophie de vie : « Il est le maître de sa destinée, celui qui remplace le suicide par le meurtre. » Ces caractéristiques morales sont assez courantes dans une

¹⁵⁰⁰ Cité par Léone Beckmeyer, pseudonyme de Jean-Pierre Lassalle, dans « Lautréamont, Rachilde, Gracq », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXVII-LXVIII, 2^e semestre 2003, p. 16.

littérature gagnée par le pessimisme fin-de-siècle. Plus étonnamment, Sylvain a parfois l'impression de moisir, et que des champignons colonisent son corps, ce qui rappelle la strophe 4 du Chant IV. Il a rencontré une jeune fille de son village, Grangille, qu'il veut épouser, mais son père le traite de « jeune hibou », faisant allusion à son air sinistre. Quelques années plus tard, Alfred Jarry fera souvent référence à Isidore Ducasse en le représentant sous la forme d'un hibou grand-duc, en référence à son nom, mais cet emblème semble bien une invention de Jarry, passionné d'héraldique. Si Rachilde a pu détenir les clés de ce symbolisme hermétique caractéristique de l'écriture de Jarry, il est improbable que dès 1891, avant même de connaître le futur inventeur de la 'pataphysique, elle ait qualifié son personnage de hibou en référence à Ducasse.

Dans une deuxième partie du roman, Sylvain et Grangille quittent leur campagne pour s'installer à Paris. Ici apparaissent, dans l'écriture de Rachilde, quelques phrases étonnantes qui font peut-être référence aux *Chants de Maldoror*. Expliquant son mal-être dans sa nouvelle vie citadine, Sylvain confesse :

Je faisais des rêves déchirants, je voyais des omnibus à tête de scarabée grimant les uns sur les autres, se dévorant leurs yeux-lanternes, et de pauvres diables tombaient de leur dos, se changeant, eux aussi, en scarabées plus minces, avec des yeux lanternes et des pattes rayonnantes comme des roues qui tournent sans leur cercle¹⁵⁰¹.

Dans un article des *Cahiers Lautréamont* consacré à Julien Gracq, Rachilde et Ducasse, Léone Beckmeyer, pseudonyme de Jean-Pierre Lassalle, a rapproché cette phrase de plusieurs passages des *Chants de Maldoror* : le scarabée se trouve dans la strophe 2 du Chant V, l'omnibus est l'élément principal de la strophe 4 du Chant II – mais les yeux de ses passagers, plusieurs fois évoqués, sont éteints –, et le motif des yeux-lanternes se retrouve dans le fulgore porte-lanterne, insecte luminescent que Ducasse évoque dans la strophe 7 du Chant V¹⁵⁰². Cette phrase permet à Rachilde d'insérer dans sa prose, plutôt réaliste, un fragment onirique plus fantaisiste.

S'éloignant de Grangille, Sylvain s'éprend de sa cousine paralytique. Commence alors une passion adultère et incestueuse, où les deux amants communient en une fascination morbide et commune pour la proximité de la mort. Ils se rendent un jour au cimetière, et Jeanne séduit Sylvain. Repoussant ses mains trop entreprenantes, elle s'exclame : « Tu violerais un cadavre, si je te laissais faire ! » La référence à la nécrophilie n'est pas spécialement un renvoi aux *Chants de Maldoror*, et l'ouvrier que les amants croisent dans le cimetière est d'ailleurs jovial, et bien moins sublime que le fossoyeur auquel Maldoror apporte son aide dans le Chant premier. Il est peut-être excessif d'affirmer, comme le fait Jean-Pierre Lassalle, que « plusieurs passages de *La Sanglante Ironie* sont

¹⁵⁰¹ Rachilde, *La Sanglante Ironie*, Paris, Léon Genonceaux, p. 209.

¹⁵⁰² Léone Beckmeyer, *op. cit.*, p. 16.

à relire à la lumière des *Chants*¹⁵⁰³ », car l'influence de *Maldoror* sur le roman de Rachilde est somme toute assez discrète. Quelques rapprochements sont néanmoins à souligner. Jean-Pierre Lassalle écrit :

Rachilde prend le contre-pied du « hibou sérieux jusqu'à l'éternité » (V,6) dans la phrase : « elle était moins laide, plus gaie, d'une gaieté de hibou qui apprendrait à sauter à la corde ! » Elle utilise aussi la pieuvre dans ses images : « Il y avait là les trois demoiselles ébouriffées, d'un rouge intense, les bras dressés comme les tentacules de la même pieuvre » - image plutôt saisissante¹⁵⁰⁴.

Ces rapprochements sont à considérer prudemment, car le réalisme pastoral de Rachilde rappelle davantage une George Sand décadente que la poésie fantaisiste et épique des *Chants de Maldoror*. Enfin, Jean-Pierre Lassalle relève une reprise textuelle. À la strophe 4 du Chant IV, Isidore Ducasse écrit : « Ce poignard aigu s'enfonça, jusqu'au manche, entre les deux épaules¹⁵⁰⁵ ». Or, à la dernière page de *La Sanglante Ironie*, Sylvain raconte comment il a assassiné Grangille : « Je brandis le couteau, et je l'enfonçai jusqu'au manche entre les deux épaules. » C'est le même syntagme qui décrit l'action, mais faut-il voir plus qu'une coïncidence ?

Remy de Gourmont, ou l'appel d'une « littérature Maldoror »

Le numéro de février 1891 du *Mercure de France* contenait un article plus important que la préface de Camille Lemonnier pour la réception de l'œuvre de Lautréamont : à la page 97, on pouvait lire une étude de Remy de Gourmont annoncée par Alfred Vallette, intitulée « La Littérature "Maldoror" ».

Érudit au goût très fin, fervent défenseur du symbolisme, Remy de Gourmont était très vite devenu l'une des personnalités les plus notoires de la jeune revue. Il était né en 1858, dans une famille de la noblesse normande, et il manifesta très jeune son intérêt pour la littérature. Dès ses premiers écrits, il dévoila son idéalisme, son sens de l'analyse et un intellectualisme très élevé. Il s'installa à Paris en 1881 après ses études et obtint un poste à la Bibliothèque nationale qui lui permit de poursuivre des recherches bibliographiques et d'entretenir son goût pour la bibliophilie. En 1886, il rencontra Berthe de Courrière, qui lui inspira une grande passion, et un roman idéaliste, *Sixtine*, ainsi que *Les Lettres à Sixtine*, tirées de sa correspondance. Cette rencontre se produisit au moment où Gourmont découvrait le symbolisme en lisant *La Vogue*, et ce choc esthétique provoqua une adhésion totale aux théories du mouvement. Il rencontra Villiers de l'Isle Adam, puis Huysmans, s'initia à l'occultisme et fréquenta le salon de Mallarmé. Ses recherches l'avaient conduit à s'intéresser aux

¹⁵⁰³ *Ibid.*

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*

¹⁵⁰⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 169.

poètes de la décadence latine et au latin mystique, mais peu animé par la foi, il prit rapidement ses distances avec Bloy et Huysmans. À la fin de l'année 1889, grâce à son ami Louis Denise, Gourmont rejoignit l'équipe des fondateurs du *Mercure de France* : il participa toute sa vie à cette revue et fit paraître ses livres aux éditions que Vallette allait bientôt fonder. Gourmont joua un rôle déterminant dans le développement de la revue, s'imposant bientôt comme le critique littéraire le plus marquant au point que T.S. Eliot a dit de lui qu'il était « la conscience critique d'une génération¹⁵⁰⁶ ». Le binôme qu'il forma avec Gabriel-Albert Aurier allait peu à peu infléchir *Le Mercure de France*, de l'éclectisme de ses débuts, vers un symbolisme de plus en plus assumé.

Gourmont rendit compte de la réédition des *Chants de Maldoror* par Léon Genonceaux. La note de bas de page donnant la référence du volume présentait cette réédition comme une « publication de luxe à tirage restreint, entreprise avec le désintéressement d'un plaisir personnel¹⁵⁰⁷ » : ce compliment adressé à l'éditeur flattait son goût et la qualité de son travail. Le titre de l'article pouvait prêter à confusion : en évoquant « la littérature "Maldoror" », Gourmont pouvait laisser penser qu'il allait parler des répercussions de l'œuvre et de l'influence qu'elle avait pu avoir à ce jour en France et en Belgique. Il s'agissait plutôt de présenter une œuvre méconnue et appelée à avoir une grande influence sur la littérature de demain. La véritable critique de l'œuvre était d'ailleurs différée dès les premières lignes : « Remettre à une autre fois les notes critiques – et pathologiques – qui surgissent, comme une volée d'oiseaux noirs, d'entre les pages de ce livre : *les Chants de Maldoror*, leur nombre et l'incohérence de leur groupement l'exige¹⁵⁰⁸. » Les notes de lecture de Gourmont n'ont pas été retrouvées : elles auraient constitué un précieux complément à l'article du *Mercure de France*.

Remy de Gourmont commençait par prendre position sur la question de la folie et se rangeait du côté de Léon Bloy plutôt que de celui de Léon Genonceaux :

Il est évident, d'abord, que l'auteur, écrivain de dix-sept ans (point vérifié et peu contestable), dépassait en folie, de très loin, cette sorte de déséquilibre que les sots de l'aliénation mentale qualifient de ce même mot : *folie*, et attribuent à de glorieuses intelligences, telles que sainte Thérèse, Edgar Poe, à des artistes d'une sensibilité suprême, tel Schumann. Partage à faire entre le génie et la maladie cérébrale qui intéresse, sujet que n'a même pas effleuré, en réalité, le professeur Lombroso, occupé à vomir sans relâche sur tout ce qui est intellectuel ou mystique, les abjects blasphèmes de sa porcine ignorance. [...]

Les Chants de Maldoror, long poème en prose dont les six premiers chants seulement furent écrits. Il est probable que Lautréamont (pseudonyme de Isidore Ducasse), s'il eût vécu, ne l'eût pas continué. On sent, à mesure que s'achève la lecture du volume, que la conscience s'en va, s'en va, – et quand elle lui est revenue, quelques mois avant de mourir, il rédige les *Poésies*, où, parmi de très curieux passages, se révèle l'état d'esprit d'un moribond qui répète,

¹⁵⁰⁶ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, Londres, Methuen, 1928, p. 44.

¹⁵⁰⁷ Remy de Gourmont, « La Littérature "Maldoror" », *Le Mercure de France*, février 1891, p. 97 ; article recueilli dans l'édition de Jean-Luc Steinmetz dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 342-351.

¹⁵⁰⁸ *Ibid.*

en les défigurant dans la fièvre, ses plus lointains souvenirs, c'est-à-dire pour cet enfant les enseignements de ses professeurs¹⁵⁰⁹ !

Le jugement clinique de Gourmont sur l'état de santé mentale d'Isidore Ducasse conclut rapidement à la pathologie. « Incohérence », « originalité furieuse », « sorte de déséquilibre », tels sont les qualificatifs employés pour désigner une œuvre produite par une intelligence enfiévrée. Gourmont s'attaque aux théories des aliénistes, et en particulier à Lombroso, mais sans pour autant défendre la lucidité de Ducasse. S'il croit à la folie de l'auteur, il ne la juge pas incompatible avec le génie, dont il trouve des traces dans l'œuvre. Prenant la défense de Gourmont, à qui l'on a trop reproché, au XX^e siècle, d'avoir confirmé l'aliénation mentale de Lautréamont¹⁵¹⁰, Christian Buat dissocie son opinion de celle de Léon Bloy :

On notera la constante d'associer Bloy et Gourmont, avec tendance à aligner celui-ci sur celui-là. Je ne m'aventurerai pas ici à essayer de montrer la différence entre les textes gourmontien et bloyen, me bornant à signaler que le titre, à l'avantage de Gourmont, montre ce qui les sépare : « Le Cabanon de Prométhée » *versus* « La Littérature Maldoror¹⁵¹¹ ».

Ce serait faire un procès injuste que de dire que Léon Bloy n'a pas cru en la haute valeur littéraire des *Chants de Maldoror* ; néanmoins la distinction opérée par Christian Buat souligne dans le titre de l'article de Gourmont l'approche critique et littéraire. Il ajoute : « Dire que pour Remy de Gourmont Lautréamont est fou, c'est insinuer que, selon lui, l'écriture du Montévidéen est sans intérêt. Or, si Gourmont écrit que *les Chants de Maldoror* sont dominés par la folie, c'est "la folie d'un homme de génie" et la "valeur des *Chants*¹⁵¹²". » Nous verrons d'ailleurs plus loin Gourmont émettre lui-même quelques réserves sur cette folie, en esquissant la possibilité que Ducasse ait été « un ironiste supérieur ».

Le début de l'article reprend quelques erreurs, comme l'âge d'Isidore Ducasse, estimé de manière « peu contestable » à dix-sept ans au moment où il écrit *Les Chants*. Ce calcul s'appuie sur les propos de Genonceaux, qui affirmait, se trompant de quatre ans, que Ducasse était mort à vingt ans. On ne sait en revanche ce qui conduit Gourmont à concevoir *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre inachevée, « dont les six premiers chants seulement furent écrits ». Sans doute s'appuie-t-il sur le début du Chant VI, où Lautréamont affirme avoir trouvé une formule définitive, le roman, et où il promet la parution régulière de petits romans de trente pages¹⁵¹³. Révélant à son lectorat l'existence d'une seconde œuvre d'Isidore Ducasse, les *Poésies*, Gourmont interprète à l'aune de la folie le mouvement dialectique qui conduit de la prose satanique des *Chants* à son reniement radical

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 97-98.

¹⁵¹⁰ Notamment les surréalistes, comme le montre Christian Buat dans sa préface à Remy de Gourmont, *Sur Lautréamont*, Paris, Éditions du Sandre, 2010, p. 9-10.

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 12.

¹⁵¹³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 229.

un an plus tard : cet écrivain qui se dédie et se contredit, c'est d'abord une conscience moribonde gagnée par la fièvre et parfois frappée par des éclairs de brillante lucidité. Gourmont esquisse encore une trajectoire de la pensée de Ducasse, celui d'une conscience qui « s'en va, s'en va », interprétation qui se trouve favorisée par une lecture des *Chants* : les derniers chants sont plus iconoclastes et plus déroutants que les premiers, encore sous la tutelle d'un romantisme byronien dont Ducasse s'affranchit peu à peu.

Délaissant les questions aliénistes, Gourmont donne son impression de lecture, en des termes très élogieux qui confirment que, pour lui, la folie n'occulte en rien le génie de l'écrivain :

Ce fut un magnifique coup de génie, presque inexplicable. Unique, ce livre le demeurera, et dès maintenant, il reste acquis à la liste des œuvres qui, à l'exclusion de tout classicisme, forment la brève bibliothèque et la seule littérature admissible pour ceux dont l'esprit, mal fait, se refuse aux joies, moins rares, du lieu commun, et de la morale conventionnelle¹⁵¹⁴.

Le bibliophile qu'était Gourmont s'incluait parmi ces derniers, et il dota d'ailleurs sa bibliothèque d'un exemplaire de la rarissime première édition des *Chants de Maldoror*, celui d'Auguste Poulet-Malassis. En faisant de ce livre un ouvrage contre tout classicisme, destiné aux esprits non-conventionnels à la recherche de livres rares, Gourmont entretenait le mythe décadent du bibliophile à la des Esseintes. Avant lui, Léon Bloy avait estimé que seuls quelques-uns pourraient apprécier *Les Chants de Maldoror* à leur juste valeur, mais Genonceaux estimait au contraire que l'heure était venue pour le livre de rencontrer son public. Gourmont tentait ensuite de décrire l'œuvre, malgré son caractère atypique :

La valeur des *Chants de Maldoror*, ce n'est pas l'imagination pure qui la donne : féroce, démoniaque, désordonnée ou exaspérée d'orgueil en des visions démentes, elle effare plutôt qu'elle ne séduit ; puis, même dans l'inconscience, il y a des influences possibles à déterminer¹⁵¹⁵.

Les adjectifs appliqués à l'imagination de Ducasse caractérisent l'œuvre de deux manières : d'une part, selon une lecture satanique qui insiste sur la cruauté et la monstruosité de Maldoror ; d'autre part, par le désordre de la forme, caractérisée par ses « visions démentes » et par une insistance sur l'effet de surprise que produit ce livre unique. Les influences que Gourmont propose sont pertinentes : il relève tout d'abord, par une citation extraite de *Poésies I*, la filiation des *Nuits* de Young, auxquelles il ajoute

les extravagances romantiques de tels romanciers anglais encore de son temps lus, Anne [sic] Radcliffe et Mathurin (que Balzac estimait), Byron, puis les rapports médicaux sur des cas d'érotisme, puis la Bible. Il avait certainement de la lecture, et le seul auteur qu'il n'allègue jamais, Flaubert, ne devait jamais être loin de sa main¹⁵¹⁶.

¹⁵¹⁴ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*

¹⁵¹⁶ *Ibid.*

Gourmont est le premier à s'intéresser à la question de l'intertextualité centrale dans l'œuvre ; et c'est d'abord dans la lignée du romantisme anglais qu'il place Isidore Ducasse, et plus précisément comme héritier du roman noir ou gothique et du lyrisme épique de lord Byron, que Ducasse démarque principalement dans son *Chant premier*. Des romanciers gothiques, voire de leurs descendants frénétiques, il a hérité du goût de l'extravagance et d'un univers nocturne marqué par la noirceur, le macabre et un sens du Grand-Guignol. Gourmont devine que le poète s'appuie sur des documents scientifiques. On ignore si Ducasse consulta des rapports médicaux sur des cas d'érotisme, mais on sait qu'il plagia des descriptions naturalistes et qu'il inséra fréquemment dans sa prose des syntagmes décrivant des maladies et des anomalies, fragments qu'il avait probablement empruntés ailleurs.

L'influence de Flaubert est plus difficile à cerner : Ducasse cite le romancier dans *Poésies I*, parmi la liste des « écrivassiers funestes¹⁵¹⁷ », et fait allusion à lui lorsqu'il évoque « les romanciers de cours d'assises¹⁵¹⁸ ». Pour autant, on ne voit guère de parenté avec son œuvre dans le réalisme de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*, ni dans la reconstitution historique de *Salammbô*, les trois romans parus du vivant de Ducasse, si ce n'est une même volonté de se détacher de la littérature lyrique, sentimentale ou personnelle. On comprend en revanche qu'a posteriori, Gourmont rapproche la démarche des deux écrivains : tandis que Ducasse avoue à la fin de ses *Chants* une volonté de « crétiniser » le lecteur, Flaubert se livre à une étude de la bêtise, tant dans son roman inachevé, *Bouvard et Pécuchet*, que dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Quoi qu'il en soit, le questionnement sur les sources littéraires de Ducasse permet de nuancer l'image du jeune homme fou, enfermé dans un cabanon, ou celle du poète inspiré, auteur d'une œuvre absolument nouvelle, pour esquisser un nouveau portrait, celui d'un lecteur cultivé, attentif, se nourrissant d'influences littéraires. *Les Chants de Maldoror* ne sont plus seulement vus comme un délire verbal traversé de fulgurantes visions mystiques, mais comme un objet littéraire pensé et construit dans le projet de dialoguer avec les traditions du passé : pour la première fois, Isidore Ducasse est perçu comme un écrivain à l'œuvre.

Enfin, Remy de Gourmont s'intéresse au style de l'œuvre et réhabilite son caractère littéraire, que Bloy avait quelque peu effacé au profit d'une interprétation biographique et métaphysique, et que Genonceaux avait laissé de côté. Il souligne d'abord « la nouveauté et l'originalité des images et des métaphores, par leur abondance, leur suite logiquement arrangée en poème¹⁵¹⁹ » et note l'usage que Ducasse fait des refrains, qui révèlent une construction dans le texte. Il souligne également un trait stylistique souvent retenu par les premiers lecteurs des *Chants* qui décident d'imiter son style, en

¹⁵¹⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 292.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹⁵¹⁹ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 98.

relevant « des expressions d'une suggestivité homérique » telles que « l'homme à la prune de jaspe » ou les « humains à la verge rouge¹⁵²⁰ ». Enfin, il mentionne d'autres expressions « d'une violence magnifiquement obscène », et, citant « les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux » et « les légions solitaires de poulpes » de la strophe 15 du Chant II¹⁵²¹, il esquisse, à la suite de Huysmans, une comparaison avec Odilon Redon :

(1868 : qu'on ne croie donc pas à des phrases imaginées sur quelque estampe d'Odilon Redon.) Mais quelle légende, au contraire, quel thème pour le maître des formes rétrogrades, de la peur, des amorphes grouillements des êtres qui sont presque, – et quel livre, écrit, on l'affirmerait, pour le tenter¹⁵²² !

À la suite de l'article, Gourmont ajoute « des annotations bibliographiques, et dont le seul système est l'exactitude¹⁵²³ ». En effet, si le critique n'apporte pas de nouvelles informations biographiques sur la vie d'Isidore Ducasse, son poste à la Bibliothèque Nationale lui permet de consulter les exemplaires des œuvres du dépôt légal et en dévoiler quelques extraits au public. En 1891, on ne connaît encore qu'un seul exemplaire de chaque plaquette des *Poésies*, « brochures rares et inconnues », et du *Chant premier* : ce sont donc des documents rares que Gourmont livre aux lecteurs du *Mercur de France*. Les extraits des *Poésies* sont présentés en guise de « preuve », mais Gourmont les signe indifféremment du « pseudonyme de l'auteur, désormais admis, Lautréamont » : c'était occulter le fait que Ducasse l'avait rejeté dès sa deuxième œuvre, reniant ainsi le choix de ce nom de plume, ou bien l'œuvre qu'il avait écrite un an auparavant. Dans le même article, Gourmont signalait pourtant les signatures successives de l'auteur : *** pour le *Chant premier* de 1868, Lautréamont pour l'édition Lacroix de 1869 et Isidore Ducasse pour les *Poésies* de 1870. Cette erreur, en apparence anodine, va avoir une conséquence : le nom d'Isidore Ducasse, dont l'importance est minorée, ne restera connu que de quelques lettrés, alors que plusieurs personnes l'ayant connu, encore en vie, auraient pu se manifester pour témoigner contre la thèse de la folie.

Deux pages et demi d'extraits suivent dans *Le Mercur de France*. Des *Poésies*, Gourmont donne une description des fascicules, recopiant l'épigraphe et donnant des informations éditoriales précises sur les brochures. Il diffuse également la dédicace initiale, qui comporte les noms de Georges Dazet, Lespès ou encore « Monsieur Hinstin, mon ancien professeur de rhétorique », autant de personnes encore vivantes qui auraient pu être interrogées ou servir de point de départ à une enquête méticuleuse. Personne ne se pencha vraiment sur ces noms presque tous inconnus, à l'exception peut-être de Léon-Paul Fargue et d'Alfred Jarry. Après l'article venait une sélection de maximes tirées de

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵²¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵²² Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵²³ *Ibid.*

Poésies I et II, signées, au bas de la page 106, « Lautréamont ». Parmi les extraits, Gourmont a surtout retenu les longues énumérations où Ducasse condamne la littérature de son temps, et notamment le procès du lyrisme romantique et du spleen. On trouve ainsi la liste des Grandes-Têtes-Molles, qui permet à Ducasse d'épingler les plus grands auteurs, pour la plupart les modèles de ses *Chants de Maldoror*, en les réduisant à des épithètes ridicules. Il sélectionne aussi quelques passages où le poète laisse entendre qu'il voudrait revenir à une littérature morale, saine et éclatante.

Au sujet du *Chant premier* de 1868, après en avoir donné une description, Gourmont relevait les variantes par rapport à l'édition Lacroix, ce qui révèle un examen attentif des textes. Il note d'abord que la strophe 11 du Chant premier, ainsi que le dialogue de Maldoror avec le Fossoyeur, ont d'abord été écrits sous la forme d'une scène de théâtre, avec didascalies et noms des personnages. Mais Gourmont précise : « Ces différences sont de très peu d'intérêt ; on n'en parle que pour être complet¹⁵²⁴ ». Sa curiosité se porte alors sur ce que Jean Peytard appelle la « rature¹⁵²⁵ » du nom de Dazet : en comparant les éditions, il relève toutes les variantes visant à faire disparaître le nom, du « pou vénérable » aux « quatre pattes nageoires de l'ours marin de l'Océan Boréal » en passant par le « crapaud » et « l'acarus sarcopte qui produit la gale ». Au lieu de s'interroger sur l'identité de ce Dazet dont la dédicace des *Poésies* lui avait fourni le prénom, et qui avait depuis commencé une carrière dans la politique, ou sur la dimension poétique de ces périphrases étonnantes, Gourmont voulut voir dans ces ratures fantaisistes la preuve de la folie de l'auteur, même s'il nuance sa position :

La folie reste indubitable, après quoi on a réfléchi sur ce système de corrections ; elle s'aggrave, même ; – cependant il faut conclure à ce qu'on dénomme une folie lucide, une folie dont les patients ont relativement conscience, qui ne trouble qu'une ou qu'une série de leurs facultés [...] ; – et pour l'ensemble des *Chants de Maldoror*, à une folie qui côtoie les frontières du génie, et parfois, insolemment et carrément, les franchit. Maldoror semble s'être jugé lui-même en se faisant apostropher ainsi par son énigmatique Crapaud : « Ton esprit est tellement malade qu'il ne s'en aperçoit pas, et que tu crois être dans ton naturel chaque fois qu'il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur¹⁵²⁶. »

Par un amalgame qui confondait Maldoror avec Lautréamont/Ducasse, Gourmont revenait à sa position initiale et concluait son article en rejoignant la position de Léon Bloy en dépit des démentis biographiques apportés par Genonceaux. En faisant le portrait d'un Ducasse moribond, écrivant dans un état fiévreux, parfois traversé par des éclairs de lucidité, Gourmont cédait à la tentation de réécrire la vie de l'auteur : au contraire, Genonceaux avait affirmé que la fièvre qui avait emporté le poète avait été foudroyante. *Les Chants de Maldoror* n'étaient donc pas produits par une « conscience [qui] s'en va, s'en va... », ni sous l'effet de la fièvre ni sous celui d'une maladie mentale.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵²⁵ Jean Peytard, « La rature de Dazet ou la métamorphose du sens », *Littérature*, n° 4, décembre 1971 ; recueilli dans l'étude plus générale des variantes stylistiques, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture : études structurales des variantes du Chant premier des Chants de Maldoror*, Paris, Didier-Érudition, 1977, p. 62-75.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 102.

Les positions de Gourmont sur la folie de Ducasse ont évolué. Adhérer à la thèse de Léon Bloy était surtout une manière d'expliquer la volte-face radicale accomplie par Ducasse entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*. Dans ce premier contact avec l'œuvre, Gourmont exprimait sa stupéfaction, tout en admettant que l'œuvre ne l'avait pas séduit mais plutôt dérouté. Contrairement à Léon Bloy, qui avait cédé à l'enthousiasme, le critique du *Mercur*e gardait une distance critique vis-à-vis d'un livre qui l'intriguait. Il ne savait d'ailleurs trop comment aborder cet objet littéraire. Le fait d'avoir recopié des fragments de *Poésies* comme « preuves » révélait que Gourmont lui-même restait sceptique face à un texte qui condamnait fermement tout ce que son auteur avait fait jusque-là. D'ailleurs, il ne le commentait pas, se contentant de revenir à son idée première de folie et de laisser le lecteur juger. Prudent, il s'en tenait à une critique purement littéraire, qui s'appuyait sur le style et sur des recherches bibliographiques.

Sylvain-Christian David estime que la recension de Remy de Gourmont témoigne d'un manque d'enthousiasme flagrant¹⁵²⁷ : Gourmont aurait été « plus secoué qu'admiratif » et aurait pris ses distances avec une sympathie prudente mais un peu suspecte. Il reconnaît en revanche que Gourmont a été troublé par l'œuvre, au point de s'interroger sur la folie de Ducasse. C'était aussi un prétexte qu'il saisit pour s'attaquer à Cesare Lombroso, dont les chroniques cliniques sur la santé mentale des artistes jouissaient alors d'un grand succès. Éditeur d'une plaquette réunissant les textes de Gourmont sur Lautréamont, Christian Buat estime au contraire, dans une préface au ton polémique, que le critique du *Mercur*e de France a été injustement traité : ses propos auraient été réduits et déformés de façon malhonnête par les gardiens de la mémoire d'Isidore Ducasse, parmi lesquels les surréalistes. Pour avoir cautionné la thèse de la folie, Gourmont a été condamné au purgatoire, et la postérité n'a retenu de lui que l'image d'un « grincheux critique style III^e République, un *Celui qui ne comprend pas*¹⁵²⁸ ». Si louable que soit l'intention de Christian Buat de réhabiliter la clairvoyance critique de Remy de Gourmont, sa préface bascule dans l'excès inverse. En effet, le jugement de Gourmont sur Lautréamont est nuancé. Il est conscient de la haute valeur littéraire et de la singularité de l'ouvrage, et il insiste sur l'idée que cette folie prend souvent les traits du génie. Le titre même de l'article est un appel à l'avènement d'une « littérature Maldoror ». On ne saurait donc réduire les propos de Gourmont à la folie. Pour autant, ce premier article de février 1891 montre que c'est la première conclusion à laquelle il aboutit. Plus tard, Gourmont reviendra sur ce texte et le réécrira, apportant des nuances et des correctifs pour finalement émettre l'hypothèse selon laquelle Isidore Ducasse a pu être un « ironiste supérieur » et sa folie une sorte de mystification de son lecteur. Mais c'est d'abord un fou que Gourmont voit en l'auteur des *Chants de Maldoror*, ce qui n'est d'ailleurs

¹⁵²⁷ « Ce n'est pourtant pas l'enthousiasme qui l'a étouffé. » Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1991, p. 73.

¹⁵²⁸ Christian Buat, *op. cit.*, p. 9.

pas incompatible avec le génie de l'œuvre, qu'il souligne très clairement. Quant à son enthousiasme pour l'œuvre, il est difficile à mesurer. Si l'on peut dire, avec Noël Arnaud, que Remy de Gourmont fut le « principal artisan de la gloire de Lautréamont¹⁵²⁹ » – avec Bloy et Genonceaux –, il n'a guère manifesté d'effusions lyriques qui ne lui ressembleraient pas. Mais son intérêt fut réel et durable.

Persistance d'Isidore Ducasse

Si le numéro de février 1891 du *Mercure de France* avait particulièrement mis à l'honneur *Les Chants de Maldoror*, l'intérêt des membres de la revue pour les publications de la maison Genonceaux n'allait pas diminuer. Dans la rubrique « Les Livres » de ce même numéro, Alfred Vallette signalait la parution des *Fleurs d'oisiveté* de Charles Guinot, tout en reprochant au recueil, « sans grand intérêt pour nous », sa mauvaise construction¹⁵³⁰. Dans le numéro de mars, des publicités étaient placées pour des revues dont Genonceaux était proche : *Le Fin de siècle* de René Émery, où Rachilde écrivait aussi, et *Le Carillon* de Léo Trézenik. On signalait également une revue hollandaise, *De Nieuwe Gids*, où Willem Kloos publierait bientôt une étude sur *Les Chants de Maldoror*, et le *Magazine français illustré*, dont le directeur n'était autre qu'Albert Lacroix. Dans ce numéro, Remy de Gourmont donnait un avis bienveillant sur *La Sanglante Ironie* de Rachilde, tandis qu'Alfred Vallette éreintait la traduction des *Cenci* de Shelley par l'abbé Félix Rabbe.

En avril 1891 parut, en ouverture du numéro, l'article de Remy de Gourmont intitulé « Le Joujou patriotisme¹⁵³¹ ». Cette profession de foi antipatriotique, qui prenait le contrepied de l'opinion de tous les revanchards désireux d'en découdre avec l'ennemi prussien, coûta au critique sa place à la Bibliothèque nationale : on n'avait guère apprécié son antimilitarisme et son peu d'entrain à défendre la fierté de la nation. Le scandale fut grand et apporta au *Mercure de France* une notoriété encore plus grande. Dans la rubrique « Les Livres », Gourmont rendait également compte, de manière élogieuse, du *Marat inconnu* d'Auguste Cabanès, paru chez Genonceaux¹⁵³². En mai, Alfred Vallette dut prendre la plume pour défendre Remy de Gourmont, devenu la cible privilégiée de la presse de droite. Malgré le soutien apporté par des auteurs respectés comme Octave Mirbeau, la grande presse serait désormais fermée à Remy de Gourmont, qui n'aurait plus comme tribune que *Le Mercure de France* et quelques petites revues symbolistes. Plus loin, un compte rendu anonyme reprochait à Georges Darien la confusion de son dernier roman, *Les Pharisien*s, paru également chez Genonceaux. Il fallut attendre septembre 1891 pour voir Lautréamont à nouveau mentionné dans *Le Mercure de*

¹⁵²⁹ Noël Arnaud, « Remy de Gourmont dans la grande absence », *Critique*, janvier 1959, p. 21.

¹⁵³⁰ Alfred Vallette, « Les Livres », *Le Mercure de France*, février 1891, p. 123.

¹⁵³¹ Remy de Gourmont, « Le Joujou patriotisme », *Le Mercure de France*, avril 1891, p. 193-198.

¹⁵³² Id., « Les Livres », *Le Mercure de France*, avril 1891, p. 250.

France : dans la rubrique « Journaux et revues », Remy de Gourmont signalait la qualité des notices de Willem Kloos, directeur de la revue hollandaise *De Nieuwe Gids*, et notamment celle consacrée à *Maldoror*¹⁵³³. Le mois suivant, Alfred Vallette signala la virulente charge d'Arnold Goffin contre Mallarmé¹⁵³⁴, qui marquait son rejet aussi radical que subit du symbolisme. Il ajoutait que d'autres « Notes cursives » devaient être données, consacrées à Verlaine, Laforgue, Corbière, Rimbaud et Lautréamont. À la fin de sa notice, Vallette ajoutait : « À propos de ce dernier, nous détenons un document qui pourra intéresser M. Arnold Goffin, et que nous insérerons dans notre prochaine livraison¹⁵³⁵. »

Il s'agissait de l'acte de naissance d'Isidore Ducasse, qui fut reproduit à la rubrique « Curiosités » du numéro de novembre par Remy de Gourmont. Le document, totalement inédit, était intégralement recopié. Il apportait, outre la date exacte de la naissance de l'enfant, la confirmation qu'il était né à Montevideo. Remy de Gourmont avait poursuivi ses recherches, preuve que son intérêt pour *Les Chants de Maldoror* n'avait pas faibli. Il ajoutait une note personnelle :

Isidore Ducasse, qui signa COMTE DE LAUTRÉAMONT ses *Chants de Maldoror*, était donc de quelques années plus âgé que ne l'a dit M. Genonceaux dans sa *Notice* – sur la foi d'un renseignement d'ailleurs fourni par un oncle de Ducasse¹⁵³⁶.

Gourmont corrigeait ainsi l'erreur que lui-même avait faite en se fiant aux calculs de Genonceaux. L'acte de naissance, en revanche, contenait une nouvelle coquille : le deuxième prénom d'Isidore avait été changé en « François » au lieu de « Lucien ». On ignore comment Gourmont s'était procuré le document, mais sans doute avait-il écrit à Montevideo, ce qui expliquerait le délai de plusieurs mois avec lequel il reçut le document demandé.

Enfin, le numéro de décembre 1891 signalait la parution chez Genonceaux de *Henry Pivert*, par Fernand Clerget, mais surtout celle du *Reliquaire* d'Arthur Rimbaud, avec une préface de Rodolphe Darzens. Dans un article où il confessait son peu de sympathie pour le poète, Remy de Gourmont critiquait la mauvaise facture de la préface – il rectifiera d'ailleurs ses propos dans un numéro ultérieur, après que Darzens lui a écrit qu'il n'y était pour rien. Fait significatif, *Le Mercure de France* ne touchait pas un mot de la déroute de l'éditeur, survenue quelques jours avant la fin du mois précédent. Les numéros suivants n'y firent pas non plus allusion, sans doute par solidarité avec l'ancien éditeur de Rachilde. Genonceaux avait pris moins d'importance dans les pages de la revue depuis l'été 1891. Pour publier son *Théâtre*, Rachilde avait choisi de faire appel à l'éditeur Savine. Les relations s'étaient-elles refroidies ? Il n'est pas impossible que Genonceaux ait pris ombrage de

¹⁵³³ Remy de Gourmont, « Journaux et revues », *Le Mercure de France*, septembre 1891, p. 187. L'article de Kloos sera brièvement abordé dans la dernière partie, au chapitre XVII.

¹⁵³⁴ Arnold Goffin, « Stéphane Mallarmé », *La Société nouvelle*, 31 août 1891, p. 135-147.

¹⁵³⁵ Alfred Vallette, « Journaux et revues », *Le Mercure de France*, octobre 1891, p. 251-252.

¹⁵³⁶ Remy de Gourmont, « Curiosités », *Le Mercure de France*, novembre 1891, p. 319.

recensions, peu élogieuses, des nouveautés de son catalogue. L'hypothèse d'une brouille expliquerait ainsi que la parution, vraisemblablement imminente, du *Tutu*, n'ait même pas été signalée, alors que *Le Mercure de France* avait l'habitude d'annoncer la sortie prochaine des romans chez l'éditeur.

La chute de la maison Genonceaux marqua la fin de la campagne en sa faveur. En conséquence, on parla moins de Lautréamont dans *Le Mercure*, et ce dès l'année 1892 où le nom n'apparaît qu'une seule fois, dans la « Petite Tribune des collectionneurs » du mois de mai, pour signaler la vente d'un exemplaire des *Chants de Maldoror* à 3 francs 50. Aucune précision supplémentaire n'est donnée¹⁵³⁷. Le nom de Lautréamont et celui de Ducasse allaient se faire discrets. Sylvain-Christian David note ainsi : « Ne rêvons pas : [en 1891,] il n'y a encore en France que deux ou trois cents personnes qui savent que "Lautréamont" est un écrivain¹⁵³⁸. » Pour autant, l'intérêt ne faiblit pas, ni chez Rachilde, ni chez Gourmont, ni chez les nouvelles recrues comme Charles-Henry Hirsch et Alfred Jarry.

« *L'Araignée de cristal* »

Si Rachilde n'a jamais parlé de Lautréamont, le roman occupe une place secrète mais importante dans sa bibliothèque personnelle. L'influence des *Chants de Maldoror* n'est jamais très nette, mais a souvent été suspectée sans avoir été démontrée. En juin 1892, elle publia dans *Le Mercure de France* une petite scène tirée de son *Théâtre*, intitulée « *L'Araignée de cristal*¹⁵³⁹ », recueillie en 1894 dans son recueil *Le Démon de l'absurde*¹⁵⁴⁰. Ce court dialogue entre une mère et son fils avait été joué au Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe et Berthe Bady. Si Ernest Gaubert, dans son étude consacrée à Rachilde, estimait que ce petit drame s'inspirait de ceux de Maurice Maeterlinck, plusieurs éléments invitent à reconnaître une inspiration maldororienne¹⁵⁴¹.

La scène se passe dans un salon à la porte ouverte donnant sur la nuit noire, décor rappelant en effet les drames des trois poètes de Gand qui s'inspiraient eux-mêmes de la strophe de *Maldoror* parue dans *La Jeune Belgique*. Deux personnages, la mère et son fils, sont présents sur la scène. Ce dernier personnage est appelé L'Épouvanté. La description du jeune homme reprend tous les stéréotypes du poète famélique : maigreur, regard égaré, visage blafard¹⁵⁴². Mais son air hagard, ainsi

¹⁵³⁷ « Petite Tribune des collectionneurs », *Le Mercure de France*, mai 1892, p. 96.

¹⁵³⁸ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont, op. cit.*, p. 79.

¹⁵³⁹ Rachilde, *Théâtre*, Paris, Savine, 1891, p. 147-156.

¹⁵⁴⁰ Id., *Le Démon de l'absurde*, Paris, Le Mercure de France, 1894, p. 13-31.

¹⁵⁴¹ Il faut dire qu'en 1930, Ernest Gaubert assura dans *Le Quotidien* que Lautréamont n'avait jamais existé. : « Je ne crois pas que Lautréamont ait existé. Les témoignages verbaux sont fort suspects. Qu'est-ce qui nous prouve que Lautréamont s'identifiait à Ducasse ? » On lira avec intérêt la réponse que lui fit Le Lutécien dans le *Comœdia* du 12 mars 1930, p. 3.

¹⁵⁴² *Ibid.*, p. 13-14.

que la façon hésitante qu'il a de répondre aux questions de sa mère, donnent l'allure d'un fou. Dans la pièce, il est appelé par son prénom, Sylvius, et seuls les lecteurs du *Mercure de France* peuvent lire son étrange surnom.

La conversation s'engage sur l'amour, car la mère cherche à connaître les soucis qui accablent son fils. Mais ce ne sont ni les chagrins de cœur ni les soucis d'argent qui lui pèsent. Le garçon est obsédé par les miroirs et ne veut pas expliquer son véritable problème, qui est d'ordre moral. Confus, il bafouille qu'il étouffe et se sent accablé, avant d'expliquer l'origine de sa phobie : enfant, un jour qu'il se regardait dans un miroir, il eut l'impression d'être happé à l'intérieur de celui-ci et de ne plus pouvoir se détacher de son reflet. Il entendit alors un bruit d'insecte et vit une chose bouger, qu'il reconnut être une araignée blanche :

Stupide, je demeurai là, les bras figés le long du corps. L'araignée blanche avançait toujours, elle devenait un jeune crabe à carapace d'argent, sa tête se constellait d'arêtes éblouissantes, toujours ses pattes s'allongeaient sur ma tête réfléchie, elle envahissait mon front, me fendait les tempes, me dévorait les prunelles, effaçait peu à peu mon image, me décapitait. Un moment je me vis debout, les bras tordus d'horreur, portant sur mes épaules une bête monstrueuse qui avait l'aspect sinistre d'une pieuvre ! Je voulais crier ; seulement, comme il arrive souvent dans les cauchemars, je ne le pouvais pas. Je me sentais désormais à la merci de l'araignée de cristal, qui me suçait la cervelle¹⁵⁴³ !

L'image de l'homme portant sur son dos la bête monstrueuse rappelle le poème de Baudelaire « Chacun sa chimère », mais la comparaison avec une pieuvre est nouvelle. L'animal occupe une place particulière dans le bestiaire de Lautréamont : au Chant Premier, il est l'une des métamorphoses de Dazet, mais à la quinzième strophe du Chant II, c'est Maldoror qui se change en poulpe afin d'affronter Dieu et de l'étrangler dans ses tentacules. Comme l'a montré Bachelard, le poulpe et l'araignée participent d'une même stratégie de l'agression dans *Les Chants de Maldoror*, qui s'opère de manière insidieuse par un effet de succion, de vampirisme souvent conjoint à l'hypnose¹⁵⁴⁴. Or, cet épisode rapporté par l'Épouvanté présente de nombreuses similitudes avec la dernière strophe du Chant V des *Chants de Maldoror*, dans laquelle Maldoror est visité dans son sommeil par une araignée qui le paralyse et lui suce le sang¹⁵⁴⁵.

Dans les deux textes, l'apparition de l'araignée est annoncée par un bruit d'insecte. La victime paralysée est incapable de repousser l'assaut. L'action de la créature est ensuite comparée à une succion des forces vitales : aspiration de la cervelle pour l'un, du sang pour l'autre. Rachilde soumet son araignée à des métamorphoses : tantôt elle devient un crabe, tantôt elle devient une pieuvre. Dans *Les Chants de Maldoror*, les deux créatures attaquent sournoisement pour drainer lentement la vie de leurs victimes. Chez Ducasse, l'araignée est également polymorphe, puisqu'il s'agit de deux amants

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁴⁴ Gaston Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p. 41-45.

¹⁵⁴⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 217-218.

que Maldoror a éconduits, Réginald et Elsseneur, qui prennent chaque nuit l'apparence de l'insecte pour se venger. *Les Chants de Maldoror* contiennent également des crabes métamorphosés – en fait un ange, au Chant VI – et des pieuvres qui sont en réalité Maldoror transformé. Enfin, le personnage principal est fréquemment sujet à des torpeurs, ce que les partisans d'une lecture psychiatrique des *Chants de Maldoror* n'ont pas manqué de relier à l'un des symptômes de la schizophrénie supposée de l'auteur¹⁵⁴⁶. L'un des exemples les plus nets se trouve à la strophe 2 du Chant II, alors que Maldoror essaie de reprendre l'écriture de son œuvre : ses doigts ne répondent plus et une force inconnue semble l'empêcher de reprendre la plume¹⁵⁴⁷. Le héros de Ducasse ne reprend ses esprits qu'après avoir été frappé par la foudre au front, tandis que Sylvius est blessé à la main par le miroir qui éclate.

Il serait périlleux de conclure que la source de ce petit drame se trouve dans les *Chants de Maldoror*. Pourtant, le récit de l'Épouvanté, paralysé par un mystérieux charme magnétique, soumis à la succion vampirique d'une araignée de cristal ressemblant à un poulpe, et finalement libéré par une blessure qui lui laisse une cicatrice présente des analogies avec cette dernière strophe du Chant V et, si chaque texte conserve sa spécificité, c'est peut-être ici que l'on trouve chez Rachilde la tonalité maldororienne qu'on a souvent voulu lui prêter. Un élément du récit du jeune homme vient renforcer le rapprochement, même si Rachilde ne l'a pas développé davantage dans la suite de la scène : l'Épouvanté explique son état de fatigue par le fait que « depuis huit jours, c'est une persécution incessante » : le supplice se reproduit, semble-t-il, continuellement. Maldoror a subi le même châtement, comme l'expliquent ses bourreaux :

Un archange, descendu du ciel et messenger du Seigneur, nous ordonna de nous changer en une araignée unique, et de venir chaque nuit te sucer la gorge, jusqu'à ce qu'un commandement venu d'en haut arrêtât le cours du châtement. Pendant près de dix ans, nous avons hanté ta couche. Dès aujourd'hui, tu es délivré de notre persécution. [...] Réveille-toi, Maldoror ! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore¹⁵⁴⁸.

Le supplice de Maldoror aura duré plus longtemps, mais l'œuvre de Ducasse manie davantage l'hyperbole et la veine épique que celle de Rachilde.

Malgré les analogies, on se gardera néanmoins de conclure que *Les Chants de Maldoror* sont la source unique de cette petite pièce horrifique. La fin de la scène, en particulier dans les procédés employés pour traduire la montée de l'angoisse, rappelle en effet *L'Intruse* de Maeterlinck. Il n'est plus question de l'araignée de cristal. Sylvius a peur des miroirs car ils révèlent la dualité des êtres et les vices de leur nature. L'Épouvanté redoute son *Doppelgänger*, qu'il voit dans chaque reflet et qui l'empêche d'être seul. Il a l'impression que son âme est aspirée par les miroirs qui tentent de le retenir.

¹⁵⁴⁶ Jean-Pierre Soulier, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964 ; réédition Paris, Minard, 1978, p. 59-60.

¹⁵⁴⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 225-226.

La nuit est tombée. Sa mère suffoque, oppressée par l'angoisse qu'il lui a transmise. Elle l'implore de se taire et lui demande d'allumer une lampe. Le fils se lève et court un instant « au milieu d'une nuit profonde¹⁵⁴⁹ », avant de heurter de plein fouet la grande psyché du salon. La didascalie finale décrit « le bruit sonore d'un cristal qui se brise et le hurlement lamentable d'un homme égorgé¹⁵⁵⁰ ».

L'Animale

En 1893, Rachilde fit paraître le roman qui succédait à *La Sanglante Ironie*. Intitulé *L'Animale*, il explorait une nouvelle déviance sexuelle, la zoophilie, à travers l'histoire de fascination et d'amour de Laure de Lordès pour les chats qui peuplent son toit¹⁵⁵¹. Laure est une héroïne typique des romans rachildiens : enfant, elle découvre la masturbation et développe une forme de nymphomanie précoce, qui fait d'elle un énième avatar de la femme fatale. Plus que son attirance pour les prêtres, qu'elle essaie de pousser à la tentation, ce sont ses instincts animaux qui font la particularité de son caractère. Sauvage, féline et voluptueuse, Laure est également cruelle et aime jouer avec ses proies. À la suite d'un scandale de mœurs, elle est contrainte de quitter le village de campagne où vivent ses parents et s'installe à Paris. Dès le jour où elle adopte un chat, Lion, dont le nom préfigure la sauvagerie, ses sens s'éteignent et son tempérament s'apaise. Le temps passe et elle comprend un jour, à travers le regard de l'animal, que celui-ci est amoureux d'elle. L'attirance est réciproque. Un soir, elle le masturbe et le chat s'enfuit par les toits. À court d'argent, Laure est contrainte de se prostituer.

La scène finale de ce roman osé, qui poussait plus loin que jamais les limites de la pornographie chez Rachilde, est d'une violence effroyable, qui pourrait bien trouver son origine dans *Les Chants de Maldoror*. Un soir, le chat revient, rendu fou par la rage qu'il a contractée dehors. Laure le fait entrer, mais l'animal est aussi jaloux des amants qu'elle a ramenés chez elle. Il l'attaque. Rachilde décrit longuement le combat qui oppose l'animal à sa maîtresse, dont il va déchirer le corps nu de ses griffes et de ses crocs. La scène de laceration, insoutenable, se prolonge interminablement. Hurlant de douleur, Laure est mise en pièces par son chat et ne parvient pas à repousser ses assauts. Le sang et les lambeaux giclent et la violence se double d'un érotisme sadique par le spectacle de la victime, nue, se traînant à quatre pattes, « offrant son corps de malheureuse fille toute nue comme un holocauste que cette furie brûlante allait tout consumer¹⁵⁵² ». Laure n'est plus qu'un corps démembré,

¹⁵⁴⁹ Rachilde, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁵¹ Rachilde, *L'Animale*, Paris, Simonis Empis, 1893 ; réédition au Mercure de France, avec une préface d'Édith Silve, 1993, 269 p.

¹⁵⁵² *Ibid.*, p. 266-267.

décomposé par l'écriture de l'auteur. La profusion des détails donne à la scène une puissance visuelle destinée à provoquer l'horreur du lecteur et à le glacer d'effroi. Finalement, Laure rampe sur le sol de son appartement, essayant d'échapper à son persécuteur, et se retrouve face à son reflet monstrueux dans un miroir : elle n'est plus qu'une « bête aux mamelles pendantes et fendues, aux larges pattes palmées, toutes rouges, l'échine aplatie sous une toison splendide¹⁵⁵³ », le visage ensanglanté. Dans une ultime description, Laure s'est métamorphosée. Donnant son titre au roman, elle se voit dépouillée de son humanité pour devenir *L'Animale*, créature monstrueuse et décharnée.

Maurice Maeterlinck, encore tout imprégné de sa lecture de *Maldoror*, accueillit avec beaucoup d'admiration le roman de Rachilde, et il souligna son sadisme, qu'il rapprocha de celui de Lautréamont¹⁵⁵⁴. Si la scène finale de *L'Animale* n'est en rien une réécriture d'un passage précis des *Chants de Maldoror*, la surenchère de violence outrancière qu'elle déploie a pu être inspirée par les supplices que Lautréamont relate, mais les ressemblances sont très maigres. Rachilde a d'abord été une lectrice de Sade, source première d'inspiration pour les scènes de cruauté. Même si le démembrement sauvage dont il est question dans ce passage est fort éloigné du regard clinique que le divin Marquis applique parfois aux héroïnes qu'il torture, le rapprochement proposé par Maeterlinck est à mettre sur le compte de sa propre familiarité avec l'œuvre de Ducasse. Plus animale et plus horrifique, cette mise en pièce rappelle en effet la sauvagerie de certains passages des *Chants de Maldoror*, comme celui du jeune homme écorché vif et dépecé, des heures durant, par les griffes du Créateur¹⁵⁵⁵. La strophe 6 du Chant premier propose également des images de lacérations : c'est d'abord Maldoror qui laisse pousser ses ongles pour déchirer les chairs d'un enfant, avant de se donner à lui pour être déchiré à son tour¹⁵⁵⁶. Définissant le complexe de l'agression chez Lautréamont par ses deux principales caractéristiques, la ventouse et la griffe, Bachelard a mis en lumière dans *Les Chants de Maldoror* le grand nombre de scènes où l'on griffe, déchire, coupe, tranche et lacère¹⁵⁵⁷. L'extrait pourrait être enfin rapproché, pour sa force cinétique, de la troisième strophe du Chant III, qui décrit avec violence le combat entre l'aigle et le dragon : les deux ennemis se tournent autour, frappent, s'écartent et reviennent à la charge, couverts de blessures sanglantes¹⁵⁵⁸. Si Rachilde s'est inspiré de la violence animale des *Chants de Maldoror*, c'est de manière libre et sans souci de les réécrire. On ne saurait donc conclure à une influence, et l'impression de Maeterlinck ne trouve pas vraiment de justification dans le texte.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 268.

¹⁵⁵⁴ Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Le Mercure de France, 1994, p. 89. Nous n'avons pu consulter la lettre mentionnée.

¹⁵⁵⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 144-145.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 22-24.

¹⁵⁵⁷ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26-41.

¹⁵⁵⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 135-136.

L'influence maldororienne dans les romans de Rachilde

Dans la première moitié des années 1890, la lecture des *Chants de Maldoror* est encore récente pour Rachilde, et ses relations avec Remy de Gourmont, et plus encore avec Alfred Jarry, maintiennent aiguës cette connaissance de l'œuvre. Son recueil disparate *Le Démon de l'absurde*, paru en 1894, réunit quelques textes de théâtre et nouvelles, dont certaines portent peut-être la trace d'une lecture de Lautréamont. « Parade impie », prépubliée dans *Le Mercure de France* de février 1892, est une scène de théâtre dans laquelle trois personnages vont piller une église. Le Maudit professe son intention d'en découdre avec Dieu, et dans ce face à face, comme Maldoror avant lui, il n'entrevoit que deux issues : ou bien Dieu le foudroie sur place pour son blasphème ; ou bien il reste silencieux, et la preuve sera faite de sa non-existence. Croyant désespéré, blasphémateur par amour lui aussi, le Maudit espère que Dieu interviendra et viendra le punir, le silence lui étant encore plus insupportable¹⁵⁵⁹.

Le Démon de l'absurde contient beaucoup de nouvelles cruelles, qui n'ont pas forcément à voir avec *Les Chants de Maldoror*. « Le Rôdeur » en revanche pourrait davantage s'inspirer d'un tableau topique des *Chants de Maldoror*, dont s'étaient déjà servis Maeterlinck, Van Lerberghe, Grégoire Le Roy et peut-être aussi Verhaeren dans ses descriptions des campagnes nocturnes. Comme dans « L'Araignée de cristal » ou dans *L'Intruse* et les autres pièces des poètes gantois, la scène se passe dans une maison, la nuit, et l'on distingue par la fenêtre la route dehors. Une dame est à l'intérieur, avec ses servantes. Avec anxiété, elle regarde au dehors, redoutant la venue d'un rôdeur. La présence de ce dernier n'est jamais matérialisée : comme chez Maeterlinck, la tension dramatique repose sur l'incertitude et sur l'attente angoissée des personnages. On retrouve également le motif des chiens qui hurlent dans la campagne, brisant de leurs aboiements sinistres le silence de la nuit. Le dénouement est en revanche très différent des scènes évoquées plus haut : il n'y a en fait aucun rôdeur, les femmes se sont effrayées les unes les autres en croyant entendre sa présence là où il n'y avait rien. Enfin, n'y pouvant plus tenir, elles paniquent et s'élancent toutes dans la nuit, hurlant de terreur et abandonnant leur maison, encore éclairée par la chandelle.

En 1896, Rachilde fit paraître sous le pseudonyme de Jean de Chibra un nouveau roman, *La Princesse des ténèbres*, que la critique ducassienne a parfois qualifié de maldororien¹⁵⁶⁰. Alfred Jarry, grand admirateur de Lautréamont, apprécia tant l'ouvrage qu'il le retint un temps pour figurer parmi

¹⁵⁵⁹ Rachilde, *Le Démon de l'absurde*, Paris, Le Mercure de France, 1894, p. 59-61.

¹⁵⁶⁰ C'est par exemple l'opinion de Sylvain-Christian David, qui désigne *La Princesse des ténèbres* comme « son livre le plus maldororien » dans *Isidore Lautréamont, op. cit.*, p. 121.

les livres pairs du Docteur Faustroll. Rachilde y met en scène une jeune femme, Madeleine Deslandes, qui devient la proie consentante d'une sorte de vampire dont l'existence n'est pas certaine. Hunter n'apparaît que la nuit, accompagné de son grand chien, et reste voilé dans les ténèbres. Madeleine, au début effrayée, se laisse séduire. Elle passe ses nuits dans la campagne et rentre au matin, couverte d'égratignures. Son père, pensant qu'elle est possédée, fait venir un médecin, Edmond Sellier, qui tombe amoureux d'elle et ne tarde pas à la demander en mariage. Pour lui, Madeleine souffre de névroses ou d'hystérie, et ses crises sont accentuées par le fait que les murs d'une pièce de la maison familiale suintent de l'arsenic. Hostile au mariage, Madeleine fugue dans les bois, mais Hunter lui ordonne d'épouser le médecin. Elle accepte donc, non sans faire promettre à son mari de ne jamais consommer le mariage. Sellier finit pourtant par trahir sa promesse, et un soir, Madeleine, enceinte, s'enfuit de la maison pour ne rentrer qu'à l'aube, du sang coulant de ses jambes : elle a fait une fausse couche. Quand Sellier lui demande ce qu'il s'est passé et où est l'enfant, elle répond, distraite : « Oh ! [...] un chien l'a mangé ! » Hunter le lui a en effet réclamé en sacrifice. Les liens entre *La Princesse des ténèbres* et *Les Chants de Maldoror* ne sont pas aussi flagrants qu'on a pu le dire. Le mystérieux inconnu Hunter, dont le nom souligne la nature de prédateur, rappelle un autre rôdeur nocturne, Maldoror ; mais il emprunte tout autant aux stéréotypes du vampire, dont Bram Stoker allait bientôt écrire le plus célèbre récit, *Dracula*. La littérature gothique anglaise avait connu une mode vampirique dans la première moitié du XIX^e siècle, avec *Le Vampire* de John Polidori et *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, avant que les écrivains français, de Nodier à Théophile Gautier, ne s'en emparent également. Madeleine présente tous les symptômes de la victime de vampirisme telle qu'elle est décrite dans *Carmilla* et dans *Dracula*.

L'Heure sexuelle, paru en 1898, ne porte pas non plus l'empreinte d'une influence maldororienne ; mais *La Tour d'amour*, roman de 1899, déploie en revanche de nombreuses images marines qui, associées à l'imaginaire décadent et morbide de Rachilde, peuvent être mises en regard avec certaines strophes de Lautréamont¹⁵⁶¹. L'histoire se passe dans le phare d'Armen, au large du Finistère. Un marin a été recruté pour seconder le vieux gardien, isolé en pleine mer depuis longtemps. Comme souvent chez Rachilde, le roman fait l'examen d'une pathologie ou d'une perversion, ici la nécrophilie. Ainsi, le vieux gardien repêche les cadavres des femmes noyées pour les violer, justifiant ces actes au narrateur horrifié par le poids d'une solitude trop longtemps subie. Ce sont les comparaisons choisies par Rachilde qui permettraient au lecteur d'esquisser un parallèle avec *Les Chants de Maldoror*. La main difforme du vieux gardien est tantôt comparée à une pince de crabe, tantôt à une pieuvre. De même, le personnage principal, en permission à Brest, assassine une prostituée et décrit son étreinte en évoquant la succion d'une pieuvre : « [Elle] s'agrippa – telle une

¹⁵⁶¹ Rachilde, *La Tour d'amour*, Paris, Le Mercure de France, 1899 ; réédition avec une préface d'Édith Silve, 1994, 167 p.

pieuvre – à mes épaules et me baisa sur la bouche d’un long baiser, suceur, abominable, puant le musc¹⁵⁶². » Outre la scène où Maldoror, changé en poulpe, essaie d’étrangler son ennemi le Créateur, la phrase peut être rapprochée de la fin du Chant II où Maldoror s’unit à la femelle du requin « dans un accouplement long, chaste et hideux¹⁵⁶³ ». Princesse Sappho – dont l’identité reste inconnue mais qui, étant proche de Genonceaux et de René Émery, connaissait sans doute Rachilde – avait déjà démarqué ce syntagme en parlant d’« un baiser long, impur et hideux¹⁵⁶⁴ ». Enfin, *La Tour d’amour* contient de nombreuses descriptions de tempêtes et de naufrages, mais l’une des sources, explicitement évoquée par le narrateur, n’est autre que *Paul et Virginie*. L’Océan est toujours écrit avec une majuscule, n’est jamais qualifié de « vieil ».

Si *Les Chants de Maldoror* sont encore parfois présents dans l’esprit de Rachilde lorsqu’elle écrit ses romans décadents, c’est de manière très diffuse. Dans les années qui suivent et qui vont jusqu’à la Première Guerre mondiale, les parallèles se font plus rares : Lautréamont est passé de mode, et Alfred Jarry, le complice qui pouvait fréquemment rappeler à Rachilde l’imaginaire des *Chants de Maldoror*, s’éteint. Seul Gourmont continue encore fréquemment de se référer aux œuvres d’Isidore Ducasse. Par son intense activité de critique romanesque qu’elle menait en parallèle de sa propre production, Rachilde a contribué au succès du *Mercur de France*, emblème du symbolisme français dans les années 1890. Elle lit alors près de quarante volumes par mois, charge qu’elle n’allègera qu’à partir de 1914. Il n’est guère étonnant que l’influence des *Chants de Maldoror* se soit diluée au fil du temps. Le style de Rachilde, qui utilise les romans psychologiques pour célébrer toutes les décadences, est resté imperméable aux influences extérieures. Après 1905, avec le roman historique *La Meneuse de loups*, Rachilde s’essaie à d’autres genres et les clichés décadents se font moins prégnants dans son œuvre.

Figure centrale des milieux littéraires de la fin du siècle, Rachilde avait réuni, dans son salon de la rue de l’Échaudé puis de la rue de Condé, tous les auteurs de l’époque. Ses mardis prirent fin en 1930, et Alfred Vallette mourut, cinq ans plus tard, dans les bureaux du *Mercur de France*. Rachilde se retira progressivement de la vie littéraire : cela faisait déjà quelques années qu’elle ne faisait plus parler d’elle que par ses démêlés avec les surréalistes. Aux yeux de ceux-ci, elle appartenait à une époque révolue. Elle s’était en outre rendue coupable de nationalisme en écrivant, pendant toute la Première Guerre mondiale, de violents articles germanophobes et revanchards. En 1925, elle en était même venue aux mains avec Max Ernst, à l’occasion d’un banquet en l’honneur de Saint-Pol-Roux. Comme son ami de jeunesse Maurice Barrès, Rachilde faisait désormais partie de l’arrière-garde et

¹⁵⁶² *Ibid.*, p. 153.

¹⁵⁶³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁶⁴ Princesse Sappho, *Le Tutu*, *op. cit.*, p. 201.

ses romans, reposant toujours sur l'analyse psychologique de personnages névrosés et sur un naturalisme mesuré pour suggérer les perversions les plus variées, avaient lassé le public qui ne la lisait plus. Dans les querelles qu'elle eut avec les surréalistes, Lautréamont ne semble pas avoir été un enjeu : elle aurait pu disputer à Breton la primeur de la découverte, faire valoir les articles de Gourmont et de Bloy, mais elle ne le fit pas, probablement parce qu'elle s'était depuis longtemps désintéressée de Ducasse, sans doute aussi parce que, ne s'étant jamais elle-même livrée à des recherches sur l'auteur des *Chants de Maldoror*, elle n'avait rien à ajouter à ce que les surréalistes écrivaient. Rachilde mourut en 1953, à l'âge de quatre-vingt-treize ans.

Lautréamont dans la pensée critique de Remy de Gourmont

L'essentiel des recherches de Remy de Gourmont sur Isidore Ducasse fut mené au cours de 1891, année funeste pour Gourmont : après son renvoi de la Bibliothèque Nationale qui lui valut d'être mis au ban des grandes revues de l'époque, il fut, peu de temps après, frappé par un lupus tuberculeux au visage qui le laissa défiguré. Gourmont adopta une vie monacale, ne sortant plus de chez lui et évitant les milieux mondains pour se consacrer exclusivement à l'art. Ces épisodes expliquent en partie le refuge qu'il trouva dans l'idéalisme et le déploiement d'une intense vie cérébrale que l'on retrouve dans ses œuvres. Il poursuivit également ses recherches érudites et, à partir de 1895, commença à écrire, dans *Le Mercure de France*, sur les sujets les plus divers : le temps du symbolisme était en train de passer et Gourmont trouvait un nouvel intérêt à l'actualité et au réel, ce qui allait aussi affecter son écriture.

En août 1895, on retrouve sous sa plume une évocation des *Chants de Maldoror*, à propos d'un recueil de Casimir Hulewicz intitulé *Paradoxal*, conjuguant maximes et paradoxes sur l'amour :

Ce livre est un mélange presque incroyable du pire et de l'excellent, banalités et paradoxes superbes, puérités sentimentales et brutalités très hardies [...]. Le passage suivant : « Si tu es cocu... » fait penser à certaines audaces cruelles de Lautréamont. Très bon encore, ceci : « Le peuple regarde la corde... » Mais quel dommage qu'on nous oblige à faire nous-même le tri. – R. de Gourmont¹⁵⁶⁵.

On comprend, à la manière dont Gourmont qualifie l'œuvre, excessive et cruelle, puérite et audacieuse, tantôt superbe, tantôt maladroite, qu'il ait esquissé un parallèle avec l'œuvre de Lautréamont. La forme des maximes évoque davantage le Ducasse des *Poésies* que le Lautréamont des *Chants de Maldoror*. Le passage que Gourmont compare aux maximes de Ducasse est le suivant :

Si tu es cocu, console-toi en te disant que ta femme t'a trompé avec un charmant, spirituel et élégant jeune homme, ton meilleur ami, ce qui est tout naturel, mais non avec un vieillard inconnu, dépravé et couvert d'ulcères, ce qui aurait été monstrueux. Pourtant, si cette idée

¹⁵⁶⁵ Remy de Gourmont, « Les Livres », *Le Mercure de France*, août 1895, p. 239.

t'est extrêmement pénible, si, outre cela, une opération financière, qui devait doubler ton capital, t'a enlevé le double de ce que tu n'as jamais eu, si ton fils a été chassé du collège pour cause de stupidité héréditaire et si ta dernière née s'est noyée dans une cuvette, ami, je te plains, et je comprends que la folle idée du suicide germe dans ton cerveau. Prends donc une corde de soie fine, très solide ; prends aussi une échelle et une lanterne ; appelle Agénor, ton chien favori, et glisse-toi furtivement dans un parc touffu à l'heure où les ténèbres compactes pleuvent sur la terre et sur les eaux. Place l'échelle contre l'arbre le plus gros, noue la corde à la branche la plus haute, et, avant de commettre un crime inutile, réfléchis derechef, et très sérieusement. Si, à l'horizon assombri de l'avenir, tu n'aperçois aucune étoile vacillante, aucune lueur d'espoir, pousse un soupir profond, passe la tête d'Agénor dans le nœud coulant et, d'un violent coup de pied, précipite-le dans l'espace. Arrête la lumière de ta lanterne sur le pauvre animal, et étudie attentivement ses soubresauts brusques et convulsifs jusqu'à ce qu'il s'immobilise et pende comme un sinistre haillon. Ayant accompli cette besogne atroce, rentre dans ta demeure, très réconforté, tout joyeux d'être encore en vie, et de ne point ressembler à cette infecte charogne, qui se balance lugubrement au gré des vents nocturnes¹⁵⁶⁶.

Le terme « charogne » à la fin du fragment témoigne de l'influence de Baudelaire, mais l'humour noir, à la fois grotesque et macabre, déployé par Hulewicz pourrait indiquer une lecture des *Chants de Maldoror*. Dans l'autre passage relevé par Gourmont, un homme hésite à assassiner un banquier endormi au bord de la grande route. Sa conscience lui crie :

Ne fais pas ce mal, parce que c'est le mal. Tu n'as aucun droit de déterminer par un acte violent la métamorphose totale de cette combinaison de la matière et du mouvement que représente le ci-devant financier. La désagrégation arbitraire des molécules qui le composent et des éléments constitutifs de son tout concret est un crime de lèse-individualité, puisque la vie est un bien réel pour tout être bien portant, un crime de lèse-association civile, puisqu'il détruit la sécurité publique¹⁵⁶⁷.

Le style ampoulé et pédant rappelle la manière artificielle, mais aussi perverse et suave, dont s'exprime Maldoror lorsqu'il veut corrompre les hommes. Ni la conscience ni la religion ne parviennent à empêcher l'homme de commettre son meurtre : c'est seulement la peur de l'échafaud qui l'en dissuade. Casimir Hulewicz, officier de marine venu à Paris en 1891, fit dans *Paradoxal* une œuvre disparate, comme le souligne Gourmont. À côté de pensées un peu mièvres sur l'amour, certaines maximes, qui cèdent volontiers à la mode du trait d'esprit paradoxal en vogue en cette fin-de-siècle, peuvent faire penser aux *Poésies* de Ducasse : « Le malheur n'existe pas, c'est un manque de caractère. Au fond, il n'y a que de la souffrance physique et des exigences¹⁵⁶⁸. » Mais Gourmont était l'un des seuls à pouvoir esquisser ce parallèle avec un livre encore inaccessible, et que Hulewicz lui-même n'avait pas dû lire.

Quelques mois plus tôt, dans le numéro de février 1895 du *Mercur de France*, un autre critique, le Belge Roland de Marès, prouvait que le poète des *Chants de Maldoror* n'avait pas encore disparu des mémoires. Dans une notice consacrée à un recueil de Francis Viéllé-Griffin, il soulignait

¹⁵⁶⁶ Casimir Hulewicz, *Paradoxal*, Paris, Sauvaître, 1895, p. 65-66.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 73.

les innovations techniques du poète en les opposant aux *Chants de Maldoror*, qualifiés d'absurdes et employés comme parangon d'une littérature fourvoyée dans le mauvais goût :

Mais ce dont on doit lui être le plus reconnaissant, à mon avis, c'est d'avoir chanté la vie alors que tant de talents s'épuisaient à célébrer des rêves incohérents, éclos en des cervelles malades plutôt que visionnaires. Dans la décadence d'il y a quelques années, quand tant de jeunes hommes organisés pour vivre et penser sainement s'essayaient à imiter au plus près possible les absurdes *Chants de Maldoror* – car telles extravagances ne peuvent qu'être absurdes – et s'embarquaient pour le pays des chimères – de quelles chimères ! avec pour bagage une provision de haschisch, M.Griffin publiait ses premiers poèmes de vie, de rêve aussi certes, et de bel idéal, mais de vie surtout, de belle vie éclore en plein soleil¹⁵⁶⁹.

Cette condamnation témoigne d'une évolution qui se produisait dans la réception de l'œuvre de Lautréamont, et qui allait de pair avec l'essoufflement du symbolisme, menacé par de nouveaux courants poétiques naturistes, romanistes ou vitalistes. Une partie des écrivains étaient revenus des complaisances morbides de la décadence, et ils aspiraient désormais à embrasser la vie plutôt que de la fuir en se réfugiant dans des rêves diaphanes. *Les Chants de Maldoror*, toujours perçus comme l'œuvre enfiévrée d'un esprit malade, passaient de mode eux aussi.

Seuls les auteurs qui persistaient dans l'esthétique décadente – Rachilde, par exemple – et ceux qui faisaient évoluer le symbolisme sans pour autant le renier continuaient à apprécier l'œuvre de Ducasse. Gourmont étaient de ceux-là. En 1896, il fit paraître son *Livre des masques*, recueil de portraits de la génération symboliste et de ses précurseurs. Les écrivains y étaient présentés avec sympathie par un auteur soucieux de livrer un bilan de la dernière décennie. On y trouvait un « masque » de Lautréamont, qui était en fait une version remaniée de son article de 1891. Il est intéressant de comparer les variantes entre les deux textes, car elles témoignent de l'évolution de Gourmont sur Isidore Ducasse. Tout d'abord, le début de la notice avait été réécrit. Gourmont faisait disparaître les propos qu'il avait tenus à l'encontre des théories aliénistes de Lombroso pour entrer dans le vif du sujet et proposer un portrait synthétique d'Isidore Ducasse :

C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou. Les imbéciles deviennent fous et dans leur folie l'imbécillité demeure croupissante ou agitée ; dans la folie d'un homme de génie il reste souvent du génie : la forme d'intelligence a été atteinte et non sa qualité ; le fruit s'est écrasé en tombant mais il a gardé tout son parfum et toute la saveur de sa pulpe, à peine trop mûre.

Telle fut l'aventure du prodigieux inconnu Isidore Ducasse, orné par lui-même de ce romantique pseudonyme : comte de Lautréamont. Il naquit à Montevideo, en avril 1846, et mourut âgé de vingt-huit ans, ayant publié *Les Chants de Maldoror* et des *Poésies*, recueil de pensées et de notes critiques d'une littérature moins exaspérée et même, ça et là, trop sage. On ne sait rien de sa vie brève ; il ne semble avoir eu aucune relation littéraire, les nombreux amis apostrophés en ses dédicaces portant des noms demeurés occultes¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁶⁹ Roland de Marès, « Les Livres », *Le Mercure de France*, février 1895, p. 246.

¹⁵⁷⁰ Pour cette version remaniée de l'article, nous nous référons à l'ouvrage de Christian Buat déjà cité, qui recueille les deux textes et les met en regard. Remy de Gourmont, *Sur Lautréamont*, op. cit., p. 30.

Le propos n'avait guère changé : Gourmont adhérait toujours à la thèse de la folie mais il édulcorait les reproches qu'il avait faits à Lombroso, tout en maintenant que la folie n'occultait en rien le génie de l'auteur. Il intégrait ensuite ses découvertes ultérieures en s'appuyant sur les *Poésies* et sur l'avis de naissance qu'il avait publié dans *Le Mercure*, reproduisant néanmoins l'erreur sur l'âge d'Isidore.

Plus loin, Gourmont intégrait un extrait de la strophe 13 du Chant premier qu'il avait déjà cité en 1891 parce qu'on y trouvait toutes les variantes du nom de Dazet. Mais il ne s'attardait plus sur l'énigme de ces ratures, et citait le passage comme « bien caractéristique à la fois du talent de Lautréamont et de sa maladie mentale¹⁵⁷¹ ». Mais vers la fin de la notice, il ouvrait une nouvelle piste de lecture, peu remarquée, en nuancant quelque peu son adhésion à cette thèse :

Les aliénistes, s'ils avaient étudié ce livre, auraient désigné l'auteur parmi les persécutés ambitieux : il ne voit dans le monde que lui et Dieu – et Dieu le gêne. Mais on peut aussi se demander si Lautréamont n'est pas un ironiste supérieur, un homme engagé par un mépris précoce pour les hommes à feindre une folie dont l'incohérence est plus sage et plus belle que la raison moyenne. Il y a la folie de l'orgueil ; il y a le délire de la médiocrité. Que de pages pondérées, honnêtes, de bonne et claire littérature, je donnerais pour celle-ci, pour ces pelletées de mots et de phrases sous lesquelles il semble avoir voulu enterrer la raison elle-même¹⁵⁷² !

Sans se départir tout à fait de la thèse de la folie, qu'il redoublait maintenant de la « folie de l'orgueil », Gourmont esquissait timidement une dernière hypothèse : il faudrait lire *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre au second degré, dans laquelle l'auteur se moquerait de son lecteur tout en raillant les aspirations au sublime de la littérature. Faisant de Ducasse un parodiste très conscient et un satirique à l'individualisme superbe, Gourmont appuyait sa théorie en donnant deux exemples, l'un extrait de la fin du Chant premier, qui invite à se défier des propos de l'auteur et de son ton grandiloquent, l'autre extrait des *Poésies*, longue énumération de tout ce que Ducasse condamne en littérature. Quant à la lecture qui place le conflit avec Dieu au centre de l'œuvre, c'est celle que choisira de développer Léon Pierre-Quint dans la première monographie consacrée aux *Chants de Maldoror*¹⁵⁷³.

Chacun des « masques » du livre de Gourmont était accompagné d'un portrait réalisé par le peintre et graveur Félix Vallotton. Les lecteurs purent ainsi découvrir une représentation d'Isidore Ducasse qui, compte tenu du succès considérable du *Livre des masques*, allait rapidement être acceptée pour authentique¹⁵⁷⁴. Le dessin était réalisé dans le style épuré qui caractérisait la série des portraits du *Livre des masques* : un visage esquissé par un trait net. Isidore Ducasse était caractérisé par une fine moustache rappelant le duvet d'un adolescent, et une tignasse de cheveux noirs, signe du

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁷³ Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1930, 167 p.

¹⁵⁷⁴ Nous la reproduisons en annexe V.

poète ou de l'artiste de la bohème, dont la chevelure offusquait les bourgeois. Par ailleurs, les cernes autour des yeux pouvaient renforcer l'image d'un poète malade, usé ou fatigué par les excès d'une vie bohème. Le tout donnait de Ducasse une figure qui n'allait pas à l'encontre des témoignages recueillis par Genonceaux, et lui conférait un visage susceptible de figer une représentation idéalisée de l'auteur. Andrea S. Thomas propose de rapprocher ce portrait de celui de Byron, qui possédait également une fossette au menton, et de celui du jeune Edgar Allan Poe, à l'épaisse chevelure noire¹⁵⁷⁵. En somme, le portrait de Vallotton, minimaliste mais crédible, empruntait quelques traits à deux auteurs, modèles certains du poète des *Chants de Maldoror*, convoqués pour renforcer l'image de génie romantique et torturé qu'on pouvait se faire d'Isidore Ducasse. Mais Vallotton a aussi ajouté un élément particulier à ce visage : Ducasse est affublé d'un léger strabisme, élément généralement associé à un dérèglement de l'esprit et à la folie.

Les conditions dans lesquelles Vallotton découvrit l'œuvre de Ducasse ne nous sont pas connues, car la correspondance de l'artiste, qu'il ne jugeait pas utile de conserver, est aujourd'hui perdue. Le 29 janvier 1892, son ami Charles Maurin lui écrivit cependant ce mot assez court :

Mon cher Vallotton,
J'irai vous voir demain samedi entre 5h et 6h chez vous. Nous causerons du conte de Lautréamont [*sic*] qui a écrit les chants de M a l d o r o r – Je vous assure que je n'ai rien lu de plus fort – Tâchez de vous trouver là – au revoir

Maurin¹⁵⁷⁶

Mais rien ne nous dit que Félix Vallotton n'avait pas déjà découvert l'œuvre, qui venait d'être rééditée par Genonceaux. Charles Maurin était né en 1856, il avait neuf ans de plus que Vallotton et se plaisait parfois à jouer les mentors, donnant des conseils à son cadet qui furent de moins en moins bien reçus. Les tempéraments des deux artistes étaient fort différents : tandis que Vallotton travaillait avec rigueur et technique, Maurin se définissait comme un passionné, mais, désordonné dans son activité de peintre, il était aussi d'humeur irrégulière. Les éditeurs de la correspondance de Maurin à Vallotton suggèrent qu'il a pu découvrir *Les Chants de Maldoror* par le biais de Péladan, qu'il fréquentait.

Le 2 avril 1921, André Breton écrivit à Félix Vallotton afin de savoir si le dessin du *Livre des masques* s'appuyait sur un document iconographique qui se serait perdu. La réponse du peintre fut publiée dans la revue *Le Minotaure*, accompagnée du portrait barré d'une grande croix :

Monsieur,
Le portrait de Lautréamont paru dans le *Livre des masques* est une création pure, faite sans aucun document, personne, y compris de Gourmont, n'ayant jamais sur le personnage la moindre lueur, cependant je sais qu'on chercha. C'est donc une image de pure fantaisie,

¹⁵⁷⁵ Andrea S. Thomas, *Lautréamont, Subject to Interpretation*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, p. 28.

¹⁵⁷⁶ Dans *Félix Vallotton. Documents pour une biographie*, t. I, présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubek, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1973, p. 77.

mais les circonstances ont fini par lui donner corps et elle passe généralement pour vraisemblable¹⁵⁷⁷.

Aujourd'hui encore, le portrait de Vallotton est parfois préféré à la photographie découverte par Jean-Jacques Lefrère, et placé en couverture des éditions des œuvres de Lautréamont.

Avec *Le Livre des masques* prend fin l'activité critique de Remy de Gourmont autour de l'œuvre de Lautréamont. Pour autant, son intérêt ne faiblit pas, comme en témoignent les nombreuses allusions qu'il fait à l'œuvre jusqu'à sa mort. L'intérêt du critique pour l'auteur des *Chants de Maldoror* fut réel et durable, pour autant, comme l'écrit Nicolas Malais, « Gourmont aboutit cependant à un constat d'échec : il ne sait pas définir exactement le "partage à faire entre le génie et la maladie mentale" et conclut à "un coup de génie, presque inexplicable¹⁵⁷⁸". » On ne saurait conclure, avec Bachelard, que Gourmont fit sienne la thèse de la folie¹⁵⁷⁹ : il se montre, sur le sujet, plus nuancé que Bloy. À défaut de pouvoir résoudre cette question, Gourmont propose une analyse de l'œuvre plus littéraire et stylistique qui tente de mettre au jour les spécificités de son écriture et de faire ressortir le génie de l'auteur. On a souvent affirmé que Gourmont avait accueilli *Les Chants de Maldoror* avec un intérêt poli mais très tiède : c'est oublier qu'il place le livre parmi les futurs classiques et qu'il ne cesse d'en proclamer la valeur. Le caractère très intellectuel de Gourmont explique sans doute cette distance critique, très éloignée de l'enthousiasme furieux de Bloy.

Dans les années qui suivent, c'est souvent au même épisode des *Chants de Maldoror* que Gourmont fait référence. Dans un « Épilogue » du *Mercur de France* de juin 1897 intitulé « Le Bûcher », il convoque, à propos de l'incendie du Bazar de la Charité, l'image d'un Dieu épouvantable, avide de sacrifices et de sang.

Le Dieu de Maldoror n'est pas plus épouvantable, quand les pieds dans une mare de sang, il dévore les hommes, croquant d'abord la tête, et ne s'arrête que pour crier en remuant sa barbe pleine de cervelle : « Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. » Cette conception, qui n'est pas très élevée, suffit encore à la très grande majorité des hommes, parce qu'elle semble d'accord avec le cours des choses. Un journal religieux avoue bien l'opinion des humbles régions intellectuelles par ces questions : « Dieu va-t-il se laisser fléchir ? Ce sang si pur sauvera-t-il la France et le monde ? Nous l'espérons¹⁵⁸⁰. »

Une note de bas de page renvoie au Chant II de Maldoror, sans donner plus précisément la strophe. Le même rapprochement est fait dans un « Épilogue » intitulé « Variations sur la recherche des causes, à propos d'un illustre incendie », publié dans *Le Mercur de France* d'avril 1900, cette fois au sujet de l'incendie du Théâtre-Français. L'article s'ouvre ainsi :

¹⁵⁷⁷ *Le Minotaure*, n° 9, 1936, p. 31.

¹⁵⁷⁸ Nicolas Malais, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La littérature Maldoror*, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, Tusson, Du Lérot, 2004, p. 100.

¹⁵⁷⁹ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, op. cit., p. 78.

¹⁵⁸⁰ Remy de Gourmont, « Épilogue », *Le Mercur de France*, juin 1897, p. 560.

C'est une grande satisfaction pour les hommes simples de connaître les causes de leurs malheurs. Virgile a traduit en perfection le sentiment populaire avec son *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*. Alors on se repose et on médite, car l'humanité ressemble beaucoup, depuis le commencement du monde, aux « oies frileuses » de Maldoror, lesquelles « vont méditant beaucoup ». C'est à force de méditer que les hommes ont découvert Dieu, l'âme, la loi morale et toutes les délicieuses causes de remords qui finiraient par rendre la vie humaine à peu près intolérable si des cerveaux libres, parfois, n'éclataient de rire, comme des volcans¹⁵⁸¹.

Cette fois, le Dieu maldororien n'est pas esquissé, mais il hante cette réflexion sur la recherche des causes qui interroge le rôle de la Providence, désignée par Gourmont sous le nom de Jéhovah. L'image retenue par Gourmont, extraite de la première strophe des *Chants*, est cependant inexacte : ce sont des grues, et non des oies, que Ducasse décrivait. En assimilant l'humanité à des oies, Gourmont accentue la dimension ironique du texte initial et retient principalement un trait de raillerie.

En 1915, le statut de Gourmont a changé : il est désormais reconnu comme un homme de lettres éminent et reçoit la visite de nombreux écrivains plus jeunes, d'Apollinaire à Blaise Cendrars, dont il encourage les partis pris modernistes. Il a délégué à son frère Jean une partie de ses chroniques du *Mercury*, mais poursuit néanmoins la rédaction de ses « Épilogues ». En mai 1915, dans l'un d'entre eux, sous-titré « Dieu ou l'autre », il donne la traduction d'un poème de Benjamin de Casseres, où le poète reproche à Dieu sa cruauté en ces temps de Guerre Mondiale. Gourmont commente : « Ce morceau est d'un si grand mouvement lyrique que j'ai voulu le traduire. Le voici. Il rappelle certaines invectives de Maldoror, mais l'auteur n'est pas un Maldoror, il ne le connaît peut-être pas¹⁵⁸². » C'est encore l'image du Dieu sanguinaire du Chant II que Gourmont a en mémoire. Deux mois plus tard, dans son Épilogue « Scrupules des femmes » où il évoque, à propos de la guerre, l'absurdité de la mort et l'injuste cruauté de Dieu, il évoque à nouveau Benjamin de Casseres :

Rien n'arrive, leur a-t-on inculqué, sans l'ordre de Dieu ou sans sa permission [...]. Voilà ce que c'est que de mettre dans la tête des gens l'idée d'un Dieu paternel. Comment résisterait-elle à des événements qui le montrent tel qu'un tyran sanguinaire, égorgeant sans distinction hommes, femmes et enfants, tel un « Thug dans la nuit », tel un « Borgja de l'éther ». C'est le Dieu de Benjamin de Casseres qui est le vrai Dieu, ou celui de Maldoror, qui prend un bain de pieds dans un baquet de sang humain, où flottent des cadavres d'enfants dont il pêche et croque le plus appétissant pour son appétit de Moloch. Ah ! que la vision d'un monde sans Dieu est plus logique que celle d'un monde dont le maître stupide ne sait même pas modérer la cruauté bestiale, et, si vous avez besoin de consolation, pauvres hommes qu'un éternel pacha écrase entre ses ongles comme une puce, plus consolante aussi¹⁵⁸³ !

La guerre et le récent développement de la maladie ont fait plonger Gourmont dans le pessimisme le plus radical : il embrasse ainsi la vision absurde de la condition humaine que Ducasse dénonçait avec un cynisme désespéré dans son œuvre. Il ne restait au critique que trois mois à vivre.

¹⁵⁸¹ Id., « Épilogue », *Le Mercury de France*, avril 1900, p. 184.

¹⁵⁸² Id., « Épilogue », *Le Mercury de France*, 1^{er} mai 1915, p. 93.

¹⁵⁸³ Id., « Épilogue », *Le Mercury de France*, 1^{er} juin 1915, p. 311.

Tentatives de littérature Maldoror

Malgré une écriture qui résiste aux influences extérieures, Remy de Gourmont a également tenté de donner naissance à la « littérature Maldoror » qu'il appelait de ses vœux. Dès octobre 1891, quelques mois après son étude sur Lautréamont, il publia dans *Le Mercure de France* une de ses « Proses moroses », « Le Rêve », à laquelle il ajouta, dans l'édition de 1894, la dédicace « À Maldoror¹⁵⁸⁴ ». Compte tenu de la lecture que Gourmont proposait des *Chants de Maldoror*, on comprend que la filiation avec le héros de Ducasse, à qui est dédiée cette prose – en réalité, Gourmont ne distinguait pas Maldoror de Lautréamont ou de Ducasse, comme le montre la fin de son article critique –, se fait par le thème de la cruauté. Primary, qui pourrait passer au premier abord pour une énième représentation du bon père de famille bourgeois, confond l'instinct paternel avec la pulsion sexuelle. Sa seule réjouissance à l'idée d'avoir une fille prend sa source dans un désir incestueux et pédophile qu'il prévoit de combler à peine l'enfant née. Le nom du personnage pourrait ainsi renvoyer à la nature primaire de cet homme qui étouffe, sous des dehors policés et hypocrites, un instinct de prédateur comparable à celui qui anime Maldoror. La cruauté de Primary, exercée sur des enfants, fait ainsi écho à un thème des *Chants de Maldoror* que l'on retrouve, par exemple, dans la strophe de l'omnibus du Chant II. Comme avec les amours du héros de Ducasse, la victime innocente, caractérisée par son jeune âge, est soumise au désir masculin le plus destructeur. Outre ces rapprochements thématiques, le texte est fort éloigné des strophes de Ducasse et le rapprochement proposé tardivement par Gourmont au moyen de sa dédicace semble un peu artificiel.

Si l'on en croit Christian Buat et Nicolas Malais¹⁵⁸⁵, Remy de Gourmont essaya à une autre occasion de donner naissance à sa « littérature Maldoror », à travers le projet d'un roman resté inédit bien que plusieurs fois remanié au cours des années 1890. Entre mai et juillet 1894, il publia dans *Le Journal* six chapitres d'un roman en cours d'écriture, *Le Destructeur*. Gourmont ayant été brutalement congédié du périodique, c'est dans *L'Épreuve littéraire*, supplément français de *Pan*, qu'il fit paraître un septième extrait en avril-mai 1895. Ce dernier étant désigné comme le chapitre XX, il y avait donc encore beaucoup de matière inédite qui ne fut pas dévoilée en l'état¹⁵⁸⁶ ; en revanche certains de ces fragments furent intégrés dans d'autres publications de Gourmont, tandis

¹⁵⁸⁴ Remy de Gourmont, « Le Rêve », *Proses moroses*, Paris, Le Mercure de France, 1894, p. 19-20. Nous reproduisons ce texte en annexe VI.

¹⁵⁸⁵ Christian Buat, *op. cit.*, p. 17. Avant lui, Nicolas Malais avait souligné les aspects maldororiens de l'œuvre dans sa préface au *Désarroi*.

¹⁵⁸⁶ *Le Destructeur* a été publié par Christian Buat et Mikaël Lugan, dans Remy de Gourmont, *Histoires hétéroclites suivi du Destructeur*, Lille, Éditions des Âmes d'Atala, 2009, 164 p.

que d'autres furent remaniés pour former *Le Désarroi*, un autre projet de roman que Gourmont acheva vers 1899 mais qu'il ne publia jamais¹⁵⁸⁷.

Dans sa postface au *Destructeur*, Mikaël Lugan qualifie le roman de « maldororien¹⁵⁸⁸ ». De même, Nicolas Malais, éditeur du *Désarroi*, estime que cette version achevée est une « sorte de *Divine Comédie* symboliste [...] servi[e] par une écriture à coups de marteau, veinée de rêves et de figures mystiques, ponctuée d'accents *maldoror*¹⁵⁸⁹ ». Christian Buat enfin, s'interrogeant sur une influence stylistique possible, dans la préface de son recueil de textes de Gourmont sur Lautréamont, écrit : « Avec ces deux versions du même roman Gourmont avait peut-être tenté son roman Maldoror. Cela dit, ce n'est qu'une hypothèse qu'une étude thématique, lexicale, etc. devrait confirmer ou infirmer¹⁵⁹⁰. » Il convient tout d'abord de préciser que, si influence maldororienne il y a, elle se mêle à d'autres préoccupations de Gourmont : éloge de l'idéalisme, préoccupations ésotériques, volonté de faire un roman symboliste, et également d'afficher des sympathies politiques anarchistes au moment où les attentats à la bombe occupent le devant de l'actualité. Le personnage principal, Salèze, fait partie d'une société secrète qui, entre deux rituels occultes, finance les réseaux libertaires. La scène finale du livre montre d'ailleurs l'Assemblée et le Palais Bourbon détruits par l'explosion d'une bombe meurtrière, accomplissement d'un fantasme de sape des fondements de la société dans lequel plus de huit cents personnes trouvent la mort.

Salèze est « le destructeur » qui donne son titre à la première version du roman : par tous les moyens, il œuvre à la destruction des êtres et des structures sociales afin de réaliser ses projets nihilistes, dans lesquels il trouve une forme de jouissance et d'accomplissement démiurgique. On comprend que Gourmont ait jugé préférable de ne pas diffuser un roman aussi sulfureux, lui qui avait déjà payé cher le prix de son antipatriotisme quelques années plus tôt. *Le Destructeur* est aujourd'hui perdu : seuls subsistent les sept chapitres prépubliés en revue. C'est donc au *Désarroi* qu'il convient de se référer pour questionner l'influence des *Chants de Maldoror* sur l'écriture romanesque de Gourmont. Pourtant, cette version finale du texte témoigne de l'évolution du romancier : plus réaliste, moins fantasmagorique, elle s'ancre dans l'actualité et se dépouille d'un certain nombre de tics de la période symboliste. Les récits allégoriques, qui proviennent pour la plupart du *Destructeur*, s'intercalent comme autant de rêves entre deux chapitres qui font apparaître une évolution narrative de l'intrigue et des personnages. Des fragments qui nous restent du *Destructeur*, on retiendra surtout quelques passages non repris qui montrent un style plus délirant et des images hallucinées :

¹⁵⁸⁷ *Le Désarroi* a été publié par Nicolas Malais, dans Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, Eaubonne, Éditions du Clown lyrique, 2006, 121 p.

¹⁵⁸⁸ Mikaël Lugan, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁸⁹ Nicolas Malais, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁹⁰ Christian Buat, *op. cit.*, p. 17.

Pour se reprendre et se rejeter dans la nuit, il recula vers le passé, courut après ses crimes et après ses haines, et les ayant saisis à la gorge, il les maintenait sous son regard, à genoux devant lui, les yeux blancs, les cheveux troublés, la bouche cave et les dents tremblantes : il avait le pouvoir d'arrêter les larves et de suspendre leur fuite vers le fleuve d'horreur dont elles sont les nymphes. Il les dominait ; elles lui appartenaient : elles reconnaissaient leur père. Larves, elles avaient été femmes, jolies et vives [...]. Il évoqua donc au-dessus des têtes épouvantées les faces souriantes des amoureuses, et de chaque morte, comme d'une tombe, surgit une image éternelle et incorruptible¹⁵⁹¹.

Ce passage disparaîtra dans la version remaniée du *Désarrois*. Vers la fin des années 1890, Gourmont a en effet pris quelques distances vis-à-vis du symbolisme, qu'il épure et aborde désormais avec plus de sobriété, tentant de concilier les désirs d'évasion et d'absolu de Salèze et d'Élise avec un réel représenté par la réflexion politique ou par le personnage assez banal de Valentin.

Stylistiquement, le roman a peu à voir avec les audaces de *Maldoror*, et peut-être *Le Destructeur* était-il plus novateur sur ce plan ; mais pour Gourmont, il est néanmoins le lieu propice aux expérimentations, comme l'écrit Nicolas Malais :

L'écriture de ce roman se donne des libertés nouvelles. Jamais vous ne retrouverez dans l'œuvre publiée du vivant de Gourmont la cruauté du dernier chapitre du *Désarrois* ; ou la puissance métaphorique des rêves de Salèze. Il y a un peu de *Maldoror* ici ou là. Ce qui n'est pas non plus un hasard¹⁵⁹².

Nicolas Malais note, comme le fera Christian Buat après lui, l'intérêt secret, le rapport presque initiatique, que Gourmont entretenait avec l'œuvre de Lautréamont : il possédait l'œuvre, mais avait sans doute aussi recopié l'intégralité des *Poésies*, qu'il ne divulgua cependant pas entièrement, et il avait également acquis trois des sept lettres d'Isidore Ducasse aujourd'hui connues. Il garda pour lui ces documents inédits et n'en révéla même pas l'existence. « On le voit, souligne Nicolas Malais, Gourmont a beaucoup pratiqué le silence, et gardera sans doute bien des secrets¹⁵⁹³. » Sans chercher à conclure la question de la dette de Gourmont ni à faire des *Chants de Maldoror* la clé de voûte du *Désarrois*, on peut relever plusieurs passages directement inspirés de strophes de Lautréamont.

Dès les premières pages du roman, Salèze nous est présenté comme un dandy épris de l'Idéal, mais le personnage se dote d'une dimension sadienne lorsqu'il confie à son ami Valentin ses projets : corrompre la pureté d'une jeune fille, Élise, dont il s'est épris. Ce passe-temps de dandy n'a rien de très original en pleine vogue décadente : on le retrouve chez Oscar Wilde, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, et chez certains personnages de Rachilde, qui confondent esthétisme et immoralisme : dans un désir de pygmalionisme qui fait fi de toute question morale, le dandy se présente en demiurge, rêvant de façonner une créature en un objet de plaisir et de beauté, venant ainsi corriger un naturel forcément imparfait. La confession de Salèze rappelle les leçons de Maldoror lorsqu'il s'improvise professeur

¹⁵⁹¹ Remy de Gourmont, *Le Destructeur*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁹² Nicolas Malais, op. cit., p. 119.

¹⁵⁹³ *Ibid.*

en cruauté : « Il y a dans les yeux d'Élise tant de bonté que je veux la rendre cruelle, tant de foi que je veux lui faire nier tout, tant d'amour que je veux faire pousser de la haine dans son petit cœur. Après ? Eh bien, après cela, on remet tout en place et on a fait une belle expérience¹⁵⁹⁴. »

Salèze insiste particulièrement sur le plaisir qu'il éprouve à la destruction : rien n'est plus jouissif à ses yeux que de tout mener à la ruine et à la déchéance morale. Il ébauche d'ailleurs une théorie sur l'amour, grand thème gourmontien sans cesse revisité depuis les premières œuvres. Or, l'amour est corrompu à cause du désir charnel, inévitable, qui vient ruiner l'aspiration à un absolu immatériel et transcendant ; c'est pourquoi il est toujours péché et inclination vers le mal. Comme Salèze considère que « le crime est la base unique des sociétés¹⁵⁹⁵ », celui qui aime en ayant conscience de commettre le mal en tire un plaisir supérieur. Auprès d'Élise, Salèze se fait professeur de philosophie du mal, comme Maldoror lorsqu'il prodigue ses enseignements immoraux à de jeunes consciences encore vierges de tout péché¹⁵⁹⁶. Fin lecteur de Lautréamont, Gourmont a bien senti que le problème du mal était au cœur de l'œuvre. Dans un extrait du *Destructeur*, celle qui ne s'appelle pas encore Élise mais Elva rivalise dans le mal avec Salèze, qui est plus son égal que son professeur. Comme lui, elle a le goût du blasphème et commet des actes terribles, comme organiser sa propre prostitution pour perdre son pucelage, ou épouser un vieillard qu'elle assassine en l'épuisant dans l'étreinte sexuelle. Tandis que Salèze célèbre la joie de faire le mal et de commettre le crime, au nom de la volupté de transgresser les lois, Elva affirme que la Nature est méchante et que « tout homme est un criminel-né¹⁵⁹⁷ ». Le portrait de la jeune femme n'a pas été gardé dans *Le Désarroi*, sans doute à cause du caractère surréaliste avant l'heure des comparaisons qui forment la description :

Elva était une de ces créatures de nuit dont les pensées, comme une famille de hiboux, dorment accroupies en un trou de ruines. Il n'y avait rien de clair, ni de pur, ni de doux dans sa vie : elle n'aurait pu évoquer ni un pré fleuri de renoncules, ni un bois doré par l'adieu du soleil ; l'horizon de ses souvenirs était un vieux mur peuplé, ainsi qu'une tapisserie mangée, de visages torves, de torses pulvérulents, de cous amincis comme des tiges de pavots, de bras tendus vers rien, de jambes fuyantes qui avaient perdu leurs pieds avec leurs sandales¹⁵⁹⁸.

Un soir, Élise et Salèze rentrent du théâtre lorsqu'ils croisent un ivrogne écroulé sur le trottoir. Cet épisode, qui va permettre de mener une réflexion sur le meurtre et sa justification, fait directement écho à la strophe du Chant III où Ducasse décrit, par une belle journée de printemps, le Créateur ivre mort étendu sur la route :

Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère ; ses dents n'étaient pas lavées, et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait, là, faible

¹⁵⁹⁴ Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 23-24.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁹⁶ Par exemple dans la strophe des Tuileries (II, 6). Lautréamont, *op. cit.*, p. 71-75.

¹⁵⁹⁷ Remy de Gourmont, *Le Destructeur*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules. L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux. Ses jambes, aux muscles détendus, balayaient le sol, comme deux mâts aveugles. Le sang coulait de ses narines : dans sa chute, sa figure avait frappé contre un poteau... Il était soûl ! Horriblement soûl¹⁵⁹⁹ !

L'ivrogne de Gourmont, d'une nature moins divine, n'en incarne pas moins une humanité déchue de son rang et avilie : plus sobre, la description insiste néanmoins sur « cette face bestialement bouffie, d'abord tombée dans la boue et qui en gardait les marques, cette attitude si spéciale de l'ivrogne écroulé¹⁶⁰⁰ ». Salèze, qui s'intéresse à l'homme, souligne ses grognements et ses gestes engourdis : « une main qui essaya de se mouvoir retomba comme un caillou ; deux yeux sanguinolents parurent un instant sous les paupières entr'ouvertes ; de la bouche aux dents serrées, aux lèvres violettes, un second grognement sortit, que Salèze crut comprendre¹⁶⁰¹ ».

Chez Lautréamont, tous les animaux de la Création viennent tour à tour insulter l'ivrogne, lui témoignant de leur mépris, le frappant, allant même, dans le cas de l'homme, jusqu'à « fient[er], pendant trois jours, sur son visage auguste¹⁶⁰² », attitude mesquine qui permet de venger une condition de mortel insatisfaisante. Seul Maldoror ressent pour son plus grand ennemi pitié et compassion. De même dans *Le Désarroi*, le spectacle désolant de cet ivrogne fait naître un désaccord entre Salèze et Élise : tandis que la jeune femme exprime avec une haine farouche son dégoût pour « cette abominable image de l'humanité¹⁶⁰³ » qui vomit sur le pavé, son compagnon fait preuve d'une étonnante mansuétude qui le rapproche de Maldoror, appelant à la clémence et trouvant l'enivrement sublime : « Il rêve peut-être qu'il est un roi ; c'est peut-être un roi¹⁶⁰⁴. » Finalement, Élise fait boire à l'homme de l'eau-de-vie et l'abandonne alors qu'il s'étouffe dans ses hoquets, ne sachant trop si c'était un meurtre ou un acte de charité.

Enfin, le chapitre X fait place à une nouvelle vision onirique, dont le sens, d'abord obscur, se dégage progressivement. Après une brève introduction où il est expliqué au lecteur qu'il va être question de voir comment l'homme est façonné, Salèze et Élise pénètrent dans une baraque recelant les secrets de la Création.

Ils entrèrent et virent des choses que nul encore n'avait racontées.

La machine qui travaille là et qui remplit tout l'édifice est de forme humaine, mais si large, si haute, si épaisse, qu'elle semble absurde. Ses pieds écrasent une sanglante boue, du mucus coule de ses babines le long d'une barbe puissante comme une forêt et des éructations de tonnerre sortent d'une gueule qui mugit comme un fleuve. D'une main, elle saisit dans une cuve, nageant parmi la gelée primordiale, un enfantelet, et son autre main maniant un adroit couperet, elle taille la chair vive : des chiens, sous l'établi, boivent le ruisseau de sang. Cependant, à mesure que l'homme taille, l'enfantelet grandit, l'homme lutte contre la

¹⁵⁹⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 137.

¹⁶⁰⁰ Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 49-50.

¹⁶⁰² Lautréamont, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁰³ Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

croissance invincible ; enfin d'un geste de colère il jette l'être sous une presse et une leur jaillit : c'est l'âme. Alors, souriant, il desserre l'étau, libère l'enfantelet devenu un homme tout pareil à son bourreau et l'ayant chargé d'une chaîne de fer où pend un boulet de plomb, il le lâche dans la vie¹⁶⁰⁵.

Cette représentation d'un démiurge piochant au hasard dans une cuve ses créatures, fait écho à la strophe du Chant II, que Princesse Sapho avait également parodiée en décrivant le « bain de pied » du Créateur. Gourmont emprunte à Ducasse le caractère violent de ce monstre hideux, caractérisé par une barbe souillée. Cependant, la comparaison s'arrête à l'aspect visuel, car chez Gourmont, la parabole prend un autre sens : ce Créateur n'est pas Dieu mais l'homme, qui s'engendre lui-même. La vision permet de définir l'absurdité de la condition humaine : l'homme est enchaîné et chacun est occupé à façonner d'autres hommes et à les enchaîner pour qu'ils façonnent à leur tour, si bien que personne n'a l'idée de scier sa chaîne pour se libérer. Le spectacle ne manque pas d'impressionner Élise, qui s'exclame : « Quel être singulier ! Horrible et risible. Salèze, vous me rendez malade par de tels spectacles, malade de plaisir et malade de peur, de peur¹⁶⁰⁶... »

Remy de Gourmont, exégète studieux

Au début des années 1890, Gourmont s'est intéressé de près à l'œuvre de Ducasse : il écrit une étude sur *Les Chants de Maldoror*, révéla les *Poésies*, publia l'acte de naissance de l'auteur et s'inspira de ses images poétiques pour quelques textes restés méconnus. Il eut également des intuitions très justes en mettant en avant le lien problématique entre *Les Chants* et les *Poésies*, la question des variantes du *Chant premier*, celle des sources scientifiques de l'œuvre ou encore la place de l'humour et de l'ironie. Dans les années qui suivirent, il est difficile de dire si son intérêt décrut ou non : jusqu'à l'année de sa mort, il continue de faire référence à quelques strophes des *Chants*, mais ce sont souvent les mêmes réminiscences qui reviennent sous sa plume et il n'en reste plus qu'un lointain écho. Il faut dire qu'après 1895, la vogue maldororienne s'essouffle et les symbolistes se tournent davantage vers un autre prodige, Arthur Rimbaud, envers lequel Gourmont se montre plus réticent. Quoi qu'il en soit, *Les Chants de Maldoror* sont une référence qu'il emploie encore fréquemment pour évoquer la condition humaine et le sentiment de révolte contre un Dieu injuste.

Remy de Gourmont est un auteur secret, aussi est-il difficile d'expliquer son attitude vis-à-vis des *Chants de Maldoror*. Il y reconnaît un chef-d'œuvre de la littérature, une œuvre curieuse comportant des passages saisissants qui l'inspireront, mais il renonce aussi à se prononcer sur les intentions de l'auteur, hésitant entre la thèse de la folie avancée par Bloy, moyen commode pour

¹⁶⁰⁵ Remy de Gourmont, *Le Désarroi*, op. cit., p. 82.

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

expliquer le désordre du style et des images, ou la possibilité d'un écrivain ironique qui se moquerait de son lecteur tout en maîtrisant parfaitement les enjeux littéraires d'un texte qu'il inscrit dans la lignée des romantiques gothiques anglais. On ne saurait réduire l'article de Gourmont à la vision d'un Lautréamont fou. Ce que l'on a souvent pris pour des réticences à propos de l'œuvre était plus vraisemblablement une prudence face à un texte ambigu dont il ne voulait pas être dupe, au moment où tout le monde s'enthousiasmait pour le livre sans prendre garde à sa grandiloquence. Maurice Blanchot faisait le constat que l'œuvre avait longtemps été plus admirée que commentée, et il affirmait qu'il fallait une lucidité furieuse pour vraiment *lire* le livre¹⁶⁰⁷. Gourmont, lui-même partisan d'une ivresse maîtrisée dans la création artistique, était particulièrement apte à cerner cette lucidité en œuvre, et il pressentit probablement cette conscience littéraire sans oser l'exprimer franchement. Tandis que Bloy concluait à la folie par une sorte de désespoir mystique, Gourmont, plus prudent, émettait plus de réserve et se gardait de trancher, soupçonnant, non sans finesse, l'œuvre d'une intelligence particulièrement facétieuse qui s'amuserait à mystifier son lecteur. À défaut de prendre parti, Gourmont se livra alors à un paradoxal éloge de la folie, assimilée à une marque de génie.

Cette question de la démence de Ducasse ne sera pas réglée avant longtemps. Même quand il s'agit de réfuter la théorie, que l'on attribue désormais autant à Gourmont qu'à Bloy, beaucoup restent équivoques. En 1938, Edmond Jaloux souligne ainsi l'étrangeté de cette folie qui s'exprime dans une langue majestueuse et remarquable chez un jeune homme de cet âge. Après avoir avancé qu'on reconnaît un fou au fait qu'il exprime des sentiments qui ne sont pas partagés par le reste des hommes¹⁶⁰⁸, le critique vante finalement l'acuité de son intelligence, gage d'une bonne santé mentale. Le numéro du *Disque vert* de 1925 consacré au « cas Lautréamont » entretient également cette ambiguïté : à côté des cinglants démentis qu'apportent les surréalistes, plusieurs anciens symbolistes, comme Maurice Maeterlinck, soulignèrent le désordre de cette œuvre incohérente. Des spécialistes s'emparèrent de la question et exposèrent leurs diagnostics psychopathologiques. Le docteur Jean Vinchon conclut qu'Isidore Ducasse est sain d'esprit et rejoint Gourmont sur la question de l'orgueil :

Nous ne trouvons dans [*Les Chants de Maldoror*] aucun symptôme d'un délire organisé, ni aucune marque d'affaiblissement intellectuel, permettant de préciser le diagnostic de folie. Il ne reste donc qu'un orgueil exaspéré, qu'une infernale grandeur. Son *moi* est exalté et lui donne une impression de force et de supériorité, mais qui ne s'accompagne pas du contentement habituel, chez les mégalomanes. [...] L'œuvre d'Isidore Ducasse diffère dans son ensemble des productions ordinaires des aliénés¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁷ Maurice Blanchot, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête », dans *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1949, p. 58.

¹⁶⁰⁸ Edmond Jaloux, « Préface », recueillie dans *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, avec les préfaces de Louis Genonceaux, Remy de Gourmont, Edmond Jaloux, André Breton, Philippe Soupault, Julien Gracq, Roger Caillois et Maurice Blanchot, et deux portraits imaginaires par Salvador Dali et Félix Vallotton, Paris, José Corti, 1953, p. 26.

¹⁶⁰⁹ Jean Vinchon, « La Folie d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 52-53.

En 1946, Pierre Vinel¹⁶¹⁰, puis en 1964, Jean-Pierre Soulier¹⁶¹¹, se gardent bien de conclure à la folie : après avoir relevé dans les écrits de Ducasse maintes attitudes qui pourraient être rapprochées des comportements des schizophrènes, ils se demandent si Ducasse n'aurait pas feint la démence, imitant des postures sur lesquelles il aurait pu lire des choses dans des revues spécialisées. Yvonne Rispal conclut qu'il est probable que Ducasse ait été atteint d'une psychose, mais qu'il était par ailleurs très conscient et en pleine possession de ses facultés intellectuelles¹⁶¹². Ce qu'on a pris pour de la folie était davantage la marque d'un anticonformisme et d'une littérature neuve et originale. Comme le souligne Leyla Perrone-Moisés, l'œuvre de Ducasse est portée par une logique certaine, bien que déroutante pour le lecteur. Qualifier Lautréamont de fou était une solution pratique pour l'isoler, le mettre à part, et en excusant son originalité, ne pas avoir à la comprendre ou à l'expliquer¹⁶¹³. L'attitude prudente de Gourmont était donc sage, et plutôt que de s'arrêter à cette question, le critique du *Mercur*e préféra mettre en avant les qualités littéraires et stylistiques de cette œuvre rare.

Une curieuse théorie circula pendant un temps, qui liait encore Remy de Gourmont à Isidore Ducasse. Dans un article de la *Nouvelle Revue française* de novembre 1930, René Daumal écrivait qu'on avait cherché à discréditer Lautréamont en faisant de lui un farceur, un mystificateur ou un fou, et que certains avaient même pensé qu'il s'agissait d'une mystification inventée par Remy de Gourmont¹⁶¹⁴. Cette idée est reprise dans un article des frères Guillot-Muñoz paru dans *La Nación* de Buenos-Aires du 31 mars 1935, où il est rapporté que des informations fantaisistes ont circulé dans le Quartier Latin sur Lautréamont¹⁶¹⁵. Si l'on en croit les biographes sud-américains, Rubén Darío affirmait ainsi que Léon Bloy avait rencontré Isidore Ducasse dans un asile psychiatrique de Belgique ; tandis qu'un professeur de rhétorique sud-américain prétendait que Bloy et Gourmont avaient inventé de toutes pièces un « Comte de Lautréamont », *Les Chants de Maldoror* n'étant qu'un canular forgé sur quelque table de bistrot parisienne. On put lire également, dans la *Gaceta de Buenos Aires* de mars 1905, un article d'Antonio Monteavara, qui affirmait :

¹⁶¹⁰ Pierre Vinel, *Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, thèse de doctorat en médecine, Toulouse, Imprimerie R. Lion, 1946, 103 p.

¹⁶¹¹ Jean-Pierre Soulier, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964, 159 p.

¹⁶¹² Yvonne Rispal, « Étude de quelques pages de Lautréamont à la lumière des conceptions de Françoise Minkowska », *Cahiers du groupe Françoise Minkowska*, octobre 1962, p. 9-50 ; « 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.

¹⁶¹³ Leyla Perrone-Moisés, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », *Littérature* n°117, mars 2000, p. 21.

¹⁶¹⁴ René Daumal, « Le Comte de Lautréamont et la Critique », *La Nouvelle Revue française* n° 206, novembre 1930, p. 742. Daumal s'appuyait en fait sur un article du *Quotidien* du 11 mars 1930 intitulé « Lautréamont a-t-il existé », où l'auteur, un certain E. O., écrivait : « Dans ma génération, de 1900 à 1910, on considérait les *Chants de Maldoror* comme une mystification, genre *La Guzla* ou *Les Chansons de Bilitis*, perpétrée par le romancier de *Sixtine*. » E. O., « Lautréamont a-t-il existé ? », *Le Quotidien*, 11 mars 1930, p. 4.

¹⁶¹⁵ Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, « Primer documento sobre Lautréamont », *La Nación* [Buenos Aires], 31 mars 1935 ; article résumé par Jean-Pierre Lassalle dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 61-69.

Qui ne connaît le fou sublime rencontré miraculeusement par Léon Bloy dans un asile de fous de Belgique, et qui se nommait Comte de Lautréamont ? Paris découvrit plus tard que l'aristocrate dément et Léon Bloy étaient une même personne¹⁶¹⁶.

Mais tous ces éléments appartiennent à la réception sud-américaine de Lautréamont.

Secrète également, la fréquentation du livre par Gourmont. Quand et par qui le découvrit-il ? Est-ce Rachilde qui introduisit le volume au *Mercure* après l'avoir reçu de Genonceaux, ou bien Aurier l'avait-il déjà en sa possession ? Gourmont fréquentait aussi Villiers de l'Isle-Adam depuis 1888 et Huysmans depuis 1889 : il n'est pas impossible que ce dernier l'ait introduit un an avant tous les autres à ce texte étonnant, qui n'aurait pas manqué de soulever sa curiosité de bibliophile. Gourmont s'est rendu en Belgique pour la première fois en 1890. Il devint, dans les années suivantes, un proche d'Henry de Groux, grâce à qui il fréquenta aussi Léon Bloy à partir de 1892, bien qu'il connaisse déjà ses textes sur Lautréamont. Nicolas Malais relève une « concentration troublante, autour de Gourmont, de tous ces inventeurs de *Maldoror* de la première heure¹⁶¹⁷ ». On peut encore en ajouter quelques-uns, qui tendent à montrer que, comme Rachilde et Bloy d'une certaine manière, Gourmont a dû propager l'œuvre de Ducasse autour de lui et faire quelques disciples. Nous verrons dans le prochain chapitre ce que la seconde génération de lecteurs du *Mercure de France* doit à l'article de Gourmont, en particulier Alfred Jarry, Charles-Henry Hirsch et Paul Fort. Gourmont est aussi en grande partie responsable de la diffusion des *Chants de Maldoror* à l'étranger. En 1912, c'est lui qui renseigna le poète nicaraguayen Rubén Darío, en quête d'informations sur Isidore Ducasse et récemment arrivé à Paris. Il entra également en correspondance avec Richard Aldington, écrivain anglais qui proposa, en 1914, la première traduction anglaise de la première moitié du Chant premier.

Gourmont devait posséder un exemplaire des *Chants de Maldoror*, au moins l'édition Genonceaux de 1890. Plus suspecte est en revanche la circulation de l'exemplaire de Poulet-Malassis. En 1878, ce volume de l'édition de 1869 passa en vente chez Drouot¹⁶¹⁸, contenant trois lettres inédites d'Isidore Ducasse à l'éditeur avec qui il avait échangé en vue de faire paraître le texte que Lacroix se refusait à mettre en vente. Comme le souligne Éric Walbecq, l'exemplaire disparut de la circulation pour finir, si l'on en croit une note de Maurice Saillet provenant de Camille Bloch, dans la collection de Remy de Gourmont¹⁶¹⁹. Finalement, Jacques Doucet en fit l'acquisition, sans doute sur les recommandations d'André Breton, à une date qui ne nous est pas connue. Aucun document ne

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶¹⁷ Nicolas Malais, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La littérature Maldoror*, p. 99.

¹⁶¹⁸ *Catalogue de la Bibliothèque, portraits, dessins et autographes de feu M. Auguste Poulet-Malassis*, 1^{er} juillet 1878, vente à Drouot, Paris, J. Bauer expert, notice n° 199. Cité par Éric Walbecq, « Une histoire des *Chants de Maldoror* », *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, Paris, Du Lérot, p. 486. L'ouvrage est référencé sous le nom d'Isidore Ducasse. La notice précise qu'« on y a joint deux lettres de l'auteur », ce qui est très certainement une erreur car l'exemplaire contient trois lettres qui sont reliées avec le livre et pas simplement encartées.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 487. Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 62.

permet de suivre la circulation de ce volume : peut-être l'exemplaire n'a-t-il même jamais appartenu à Gourmont, ce qui expliquerait qu'il n'ait jamais reproduit dans *Le Mercure de France* les trois lettres.

Grâce au *Mercure de France* et à l'action particulière de Remy de Gourmont, Maldoror fait son entrée dans les cercles symbolistes parisiens. En témoigne cette dernière évocation de Lautréamont, passée totalement inaperçue :

La prose, c'est le roman, le roman libéré des vieux harnois : il ne s'est pas renouvelé aussi vite que la poésie. Il n'y a pas, hormis Huysmans, de maître à comparer à ceux d'hier, à Flaubert, à Barbey d'Aurevilly, aux Goncourt ; il n'y a même pas un fou lucide qui nous jette dans les jambes quelques *Chants de Maldoror*. Les psychologues s'éteignent un à un, comme les bougies d'un candélabre, en les salons où ils fréquentent. Seuls brillent, dans la pénombre, Barrès alimenté par l'ironie et Marguerite dont la flamme est une âme. Quant aux naturalistes de la dernière heure, Descaves, si consciencieux artiste, les représente, et y il suffit ; et d'entre les inclassables, enfin, surgissent un étrange et presque ténébreux fantaisiste, un enfant (terrible) de l'auteur des *Diaboliques*, Jean Lorrain, G. de Sainte-Croix, romancier subtil, incorruptible critique, et ce brodeur de si fines étoiles, F. Poictevin¹⁶²⁰.

Il s'agit d'un passage de la célèbre *Enquête sur l'évolution littéraire* que menait Jules Huret en interrogeant tous les acteurs de la scène littéraire, afin de dresser un panorama de la littérature présente et à venir. On a cru, à tort, que Gustave Kahn était le seul à évoquer, de manière péjorative, la vogue de Maldoror, lui préférant « Rimbaud, un très grand poète qu'on oublie et que Lautréamont remplace d'une façon très insuffisante¹⁶²¹ ». Le nom de Lautréamont n'apparaît en effet qu'une seule fois dans l'index à la fin du volume. Pourtant, on trouve bien une deuxième mention des *Chants de Maldoror* sous la plume de Gourmont.

Cet entretien avait été prépublié dans *L'Écho de Paris* du 27 mai 1891¹⁶²². L'année n'est pas anodine : Gourmont a publié, quelques mois auparavant, la première version de son article, et *Les Chants de Maldoror* occupent encore son esprit. Il a déjà commencé à nuancer ses propos, puisqu'il voit en Ducasse un « fou lucide », ce qui semble encore plaider en faveur de la folie, même si celle-ci peut être créatrice. Tandis que Gourmont exprime son peu d'intérêt pour le roman, il présente l'œuvre de Lautréamont comme un cataclysme apparu pour bouleverser les formes et révolutionner le genre. En citant *Maldoror* dans cet article destiné à dresser le portrait d'une génération poétique, Gourmont entend le placer aux côtés des autres poètes cités – Verlaine, Laforgue ou Mallarmé, autant d'influences avérées de la littérature symboliste. Notons enfin que Gourmont, au départ placé par Jules Huret dans la catégorie des auteurs indépendants, se voit finalement rangé parmi les symbolistes et les décadents – c'est aussi la place qu'un lecteur de 1890 aurait donnée à Lautréamont. Le succès de *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, de même que celui du *Livre des masques*, autre recueil

¹⁶²⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 141.

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 402.

¹⁶²² Jules Huret, « Enquête sur l'évolution littéraire », *L'Écho de Paris*, 27 mai 1891, p. 2.

d'auteurs adoubés par le symbolisme, ont contribué à la notoriété de l'œuvre d'Isidore Ducasse dans le Paris fin-de-siècle. Grâce au *Mercur de France* et à Gourmont, la confidentialité de l'œuvre est désormais à relativiser.

Maldoror symboliste : le coup d'envoi du Mercure de France

Dans son discours de réception à l'Académie française, Ionesco citait un passage de Jean Paulhan, extrait de son introduction aux *Œuvres* de Félix Fénéon, où le critique écrivait :

Tout ce qu'il faut dire des critiques français c'est que, pour divers qu'ils fussent, ils manquaient singulièrement de poigne ou bien ils empoignaient à tort et à travers. Il n'en est pas un qui ait dit un mot de Lautréamont, Gourmont excepté qui aurait, ce jour-là, mieux fait de se taire¹⁶²³.

Ce jugement est terriblement injuste en ce que Gourmont, à quelques erreurs près, a été l'un des plus grands découvreurs de l'œuvre d'Isidore Ducasse à la fin du siècle. Si Gourmont s'était tu, il aurait fallu encore longtemps avant que quelqu'un ne découvre les *Poésies* et la première version du Chant premier. Mais le critique n'est que l'un des acteurs d'un mouvement plus collectif, au sein du *Mercur de France*, qui visa à donner à Lautréamont la visibilité qu'il méritait en France. Dans un texte publié dans les *Cahiers Lautréamont* en 1987, Hubert Juin écrivait ainsi :

Incontestablement, l'apparition énigmatique de Lautréamont-Ducasse est l'évènement capital à partir de quoi découle la poésie moderne. Le tracé de Maldoror dans le Symbolisme, par le biais de Remy de Gourmont, et son inscription dans ce mouvement par Alfred Jarry, symboliste d'une parfaite et exemplaire orthodoxie (comme on sait), se révèle, à mesure que le Symbolisme est mieux connu, comme essentiel¹⁶²⁴.

D'autres auteurs du symbolisme, membres du *Mercur de France* de la seconde génération, allaient continuer à diffuser son œuvre et à contribuer à l'avènement d'une littérature Maldoror, essayant l'œuvre de Ducasse dans le reste du champ littéraire. Parce que *Le Mercur de France* s'était démarqué des autres revues, parce qu'il incarnait le symbolisme et son époque, il fut une excellente vitrine pour rendre à ce chef-d'œuvre inconnu la gloire dont il s'était vu dépossédé. Les efforts d'Alfred Vallette ne furent pas vains, et ils se poursuivirent dans le temps. Ainsi, en 1927, lorsque le journaliste tarbais François Alicot voulut partager au reste de la France ses découvertes biographiques sur Isidore Ducasse et son condisciple Paul Lespès, c'est au *Mercur de France* qu'il s'adressa. Le directeur lui répondit aimablement le 5 octobre : « Nous prendrons volontiers connaissance de votre article sur Isidore Ducasse, et, comme il est très court, nous ne vous ferons pas

¹⁶²³ Jean Paulhan, « F.F. ou le Critique », introduction aux *Œuvres* de Félix Fénéon, Gallimard, 1948 ; cité par Christian Buat, *op. cit.*, p. 10 ; et par Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶²⁴ Hubert Juin, « Incontestablement, l'apparition énigmatique de Lautréamont-Ducasse... », *Cahiers Lautréamont*, livraisons III-IV, 2^e semestre 1987, p. 2.

longtemps attendre l'insertion si nous le retenons¹⁶²⁵. » Le témoignage de Paul Lespès fut publié dans *Le Mercure de France* du 1^{er} janvier 1928.

¹⁶²⁵ Jean-Jacques Lefrère, « Dossier Alicot », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 1988, livraisons V-VI, p. 37.

La Réception de **Lautréamont** de 1870 à 1917

Tome II

par

Kevin Saliou

Directeurs : Yann Mortelette et Michel Pierssens

Jury :

Anthony Glinoeur

Véronique Léonard

Yann Mortelette

Michel Pierssens

Arnaud Sales

Jean-Luc Steinmetz

École doctorale Arts, langues et
littérature de la Faculté Victor Segalen
de Brest

Département des Littératures de langue
française de l'Université de Montréal

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur ès lettres

Dépôt : décembre 2017

Soutenance à Brest le 16 mars 2018

Chapitre XII

La deuxième génération symboliste

Grâce aux efforts du *Mercure de France*, *Les Chants de Maldoror* étaient sortis de leur clandestinité et avaient acquis une renommée auprès des symbolistes et des décadents. Il reste à mesurer cette diffusion, sur laquelle on recueille des témoignages contradictoires.

Maldoror partout et nulle part

« Il est bien avéré que de nombreux symbolistes feuilletèrent, sinon lurent, *Les Chants de Maldoror* et qu'ils n'y perçurent qu'un excès ridicule¹⁶²⁶. » C'est ainsi que Jean-Luc Steinmetz explique, dans son édition de La Pléiade, la diffusion encore confidentielle des *Chants*, ou du moins l'écart entre une circulation avérée de l'œuvre et son influence mineure. En effet, nombreux furent les écrivains français et belges des années 1880-1890 à avoir évoqué un livre qu'ils connaissaient au moins de nom et de réputation, et dont ils avaient dû lire des passages. Les témoignages de Paul Fort, de Maurice Maeterlinck, ou de Remy de Gourmont montrent que cette réception symboliste ne peut être réduite à un mépris pour les excès ridicules de Ducasse. Il y eut en fait deux réactions très opposées : pour certains, la révélation, pour les autres, le scepticisme et le désintérêt. Sylvain-Christian David écrit qu'« il n'y a encore en France que deux ou trois cents personnes qui savent que Lautréamont est un écrivain¹⁶²⁷ ». En cette fin de siècle, avec deux éditions disponibles sur le marché, Lautréamont n'est plus tout à fait un écrivain marginalisé : il a acquis un public, exigeant et restreint certes, mais il se diffuse progressivement, y compris auprès d'une nouvelle génération de jeunes auteurs formés par la lecture des poètes du symbolisme.

L'édition Genonceaux n'a pas été l'échec qu'on imagine souvent. Sur les cent cinquante exemplaires imprimés, plus des deux tiers avaient été écoulés en un mois et demi, et l'article de Remy de Gourmont paraissait tout juste dans le *Mercure de France*. Si l'édition Genonceaux ne connut pas de deuxième tirage, c'est surtout parce que l'éditeur avait eu des démêlés judiciaires qui l'avaient obligé à fuir à l'étranger. En revanche, l'intérêt ne fut pas nécessairement suivi dans le temps, et

¹⁶²⁶ Jean-Luc Steinmetz, « Préface », dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. XXVIII.

¹⁶²⁷ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1992, p. 79.

plusieurs lecteurs, à l'instar de Léon Bloy, finirent par revendre leur exemplaire. Au début du siècle, on en trouvait beaucoup en vente pour des sommes très modiques dans les bacs des libraires des quais de la Seine¹⁶²⁸ : on s'était détourné de l'œuvre aussi vite qu'on l'avait reconnue comme géniale.

Les preuves de la circulation de l'œuvre s'accroissent pourtant. Ainsi, Paul Fort affirma tardivement à Maurice Saillet que Lautréamont était accepté par « tous les symbolistes sans distinction ! de Schwob à Gourmont, de Jarry à Kahn, de Griffin à Régnier, de Rachilde à Krysinska, de X à X – pas par Verlaine¹⁶²⁹. » Pour Gourmont, Jarry et Rachilde, cela ne fait aucun doute, mais nous verrons que l'enthousiasme de Kahn était au moins aussi mesuré que celui de Régnier ; quant à Krysinska et Schwob, ils n'en parlèrent jamais. Paul Fort lui-même était définitivement gagné à la cause de Maldoror, qu'il allait défendre au Théâtre d'Art. De même, Albert Boissière, poète proche d'Henri Mazel, écrivit dans son livre de souvenirs *Le Collier du roi nègre* : « Nous étions au Quartier plus de quatre-vingts rimeurs, sur la galère symboliste, à savoir par cœur *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse¹⁶³⁰. » Outre la notice du *Livre des masques* de Gourmont, *Les Portraits du prochain siècle* font également figurer *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre emblématique et influente ; et, dans l'exposition organisée à la Bibliothèque nationale en 1936, pour le *Cinquantenaire du symbolisme*, André Jaulme et Henri Moncel consacrent une page de leur catalogue à Lautréamont, reconnu comme précurseur, tout en posant ouvertement la question de son influence sur les symbolistes¹⁶³¹. La simple inclusion du nom de Lautréamont – ou plus à propos, celui d'Isidore Ducasse – parmi les précurseurs du symbolisme, suffit à prouver la diffusion de son œuvre. Même les détracteurs du symbolisme ne peuvent nier la place qu'il occupe désormais : Maurice Le Blond, fondateur du naturisme et pourfendeur des esthétiques déliquescents, fustige ainsi « les contaminés d'Huysmans et de Maldoror, les bâtards du symbolisme, les Montesquiou en miniature¹⁶³² ».

On lit avec étonnement des témoignages contradictoires : tandis que Gustave Kahn déplore en 1891 que l'on délaisse Rimbaud pour Lautréamont, qui le « remplace d'une façon très insuffisante¹⁶³³ », Édouard Dujardin affirme : « Pendant toute la période symboliste, je n'ai pas entendu prononcer une seule fois le nom de Lautréamont et, comme je ne vivais aucunement en

¹⁶²⁸ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 86.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶³⁰ Albert Boissière, *Le Collier du roi nègre*, Pau, Impr. Garet-Haristoy, chez le bibliophile Cazalis, 1929, p. 15.

¹⁶³¹ Le catalogue est préfacé par Edmond Jaloux, qui débute en littérature à la fin du siècle, et notamment au *Mercur de France*. Il s'exprima très tardivement sur Lautréamont, bien après la période surréaliste, en signant une préface intéressante reprise dans l'édition de la Pléiade de Jean-Luc Steinmetz. La notice du catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale n'est pas dénuée d'erreurs : elle situe la mort de Ducasse en 1874, perpétuant le flou et les erreurs dans les dates et l'âge. Elle se termine par un parallèle avec Rimbaud. *Cinquantenaire du symbolisme*, exposition de la Bibliothèque nationale, Paris, Édition des Bibliothèques nationales, 1936, p. VI-VII.

¹⁶³² Maurice Le Blond, « Retour des champs », *Documents sur le naturisme*, novembre 1895, p. 15.

¹⁶³³ Cité par Jules Huret, « Enquête sur l'évolution littéraire », *L'Écho de Paris*, 27 mai 1891, p. 2.

sauvage, j'ai tout lieu de croire qu'il était aussi inconnu à mes camarades qu'à moi-même¹⁶³⁴. » Mauvaise foi de la part de l'éditeur d'un autre poète monténégrin, Jules Laforgue, mépris pour une littérature qu'il ne goûtait guère, ou méconnaissance véritable ? De même, Paul Dermée ajoute que « nul, jadis, ne sentit Lautréamont près de son cœur¹⁶³⁵ », et André Gide note que « l'influence de Lautréamont au XIX^e siècle a été à peu près nulle¹⁶³⁶ ». Il est vrai que ce dernier, certainement à cause de sa haine tenace envers Remy de Gourmont, passa totalement à côté des *Chants de Maldoror*, qu'il eut l'impression de découvrir en 1905. La diffusion de l'œuvre de Lautréamont était donc réservée à des cercles restreints, à quelques initiés, et il est des cénacles où le livre ne dut jamais pénétrer.

Au tournant du siècle, de nombreux littérateurs fournissent des témoignages sur la période, soit sous la forme de mémoires ou de souvenirs, soit sous la forme d'anthologies. Là encore, Lautréamont est présent, par exemple sous la plume d'Henri Mazel, dans son ouvrage *Aux beaux temps du symbolisme* : « En littérature nous [Gourmont et moi] adorions en général les mêmes dieux. Souvent je ne le suivais pas complètement, ni sur Mallarmé, ni à plus forte raison sur Lautréamont, mais c'était un de ses traits de caractère de s'éprendre ardemment de ceux qui, plus ou moins talentueux, étaient inconnus ou méconnus de la foule¹⁶³⁷. » Louis Reynaud évoque également la vogue de Maldoror dans son ouvrage faisant le bilan sur *La Crise de notre littérature* : « On vénérât, bien entendu, Baudelaire et Poe, mais aussi une espèce de fou obscène qui, sous le nom de Lautréamont, avait publié des œuvres insanes¹⁶³⁸. » Plusieurs décennies ont passé et on ne s'est toujours pas défait du mythe de la folie, ni des réticences qui ont toujours accompagné la réception de l'œuvre.

Paul Fort, bien plus conquis, ne manqua jamais de rendre hommage à l'auteur des *Chants de Maldoror*. Ainsi dans son *Histoire de la poésie française depuis 1850*, coécrite avec Louis Mandin, Isidore Ducasse est évoqué juste après Maurice Rollinat, à propos de la poésie horrifique :

Puisque nous sommes dans le domaine de l'horreur, nous ne pouvons le quitter sans citer le nom d'Isidore Ducasse, Français né à Montevideo en 1850 [sic], mort à Paris en 1870, et qui laissa, sous le pseudonyme du comte de Lautréamont, un livre inachevé [sic], *Les Chants de Maldoror*, sorte de poème en prose où l'on trouve du sadisme, du satanisme, le goût de l'horrible et du dégoûtant, peut-être un fond de noire mystification, enfin, comme l'a écrit Remy de Gourmont, « une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou¹⁶³⁹ ».

¹⁶³⁴ Édouard Dujardin, « Opinion », *Le Disque vert*, op. cit. p. 97.

¹⁶³⁵ Paul Dermée, « Opinion », *ibid.*, p. 48.

¹⁶³⁶ André Gide, « Préface », *Le Disque vert*, op. cit. p. 3.

¹⁶³⁷ Henri Mazel, *Aux beaux temps du symbolisme*, Paris, Mercure de France, 1943, p. 180.

¹⁶³⁸ Louis Reynaud, *La crise de notre littérature. Des romantiques à André Gide*, Hachette, 1929, p. 150.

¹⁶³⁹ Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris, Flammarion, 1926, p. 66.

L'essentiel des propos, y compris les inexactitudes, provenait de l'article de Gourmont. De même, dans ses *Mémoires*, le Prince des poètes saluait le rôle du *Mercur de France* :

N'oublions pas que ce sont ces revues (dont une seule, le *Mercur de France* vit encore et a pu, de petite, devenir très grande) qui mirent le premier rayon au front des « poètes maudits », et firent la réputation de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud, et d'inspirés comme Huysmans, Léon Bloy, Ernest Hello et, voire, de l'auteur des *Chants de Maldoror*. Il y fallut du temps, car, malheureusement, cette réputation restait enfermée dans une élite intellectuelle, honneur de notre France. La presse à gros tirage, sans bravoure, sans pensée, ne se rendait pas. Cette vieille tortue retardataire n'affichait sur sa carapace que la littérature du boulevard. Enfin, carapace retournée, elle battit des pattes. La foule pressée des jeunes poètes l'écrasèrent [*sic*]. Et ce fut la victoire¹⁶⁴⁰ !

Ainsi, la légende de Lautréamont, son accession à la reconnaissance posthume, est étroitement mêlée à l'histoire du symbolisme. Enfin, Ernest Raynaud raconte dans ses *Souvenirs de police* avec un même enthousiasme les combats de la jeunesse rassemblée autour de ces petites revues :

La jeunesse littéraire était, alors, en proie à une véritable fureur d'affranchissement. Par haine du commun, la vulgarité y était bien portée. L'un de ses guides élus, M. Maurice Barrès, avait récemment déclaré : « Les esprits vulgaires auraient tort de vouloir que leur état propre soit le type de l'intégrité intellectuelle. Les grands hommes n'ont jamais possédé le magnifique équilibre des imbéciles. » Fort de cette parole, c'était à qui se décernerait brevet de génie à coups de paradoxes et d'excentricité. [...] Les mieux trempés affectaient des allures « évanescences » et les plus sains de nature de morbides inclinations. Les cénacles avaient proclamé Dieu le fou sadique Maldoror. Il s'en était suivi une littérature spéciale, troublante et raffinée¹⁶⁴¹.

On pourrait multiplier encore les preuves de cette vénération de Lautréamont chez les poètes fin-de-siècle. Albert Boissière, qui prétendait que tout le Quartier latin connaissait par cœur des passages entiers des *Chants de Maldoror*, est l'un de ces lecteurs attentifs et pourtant discrets. Collaborateur à *La Plume* vers 1897, il évoque dans ses souvenirs la petite revue *L'Ermitage*, où il fit paraître, en septembre 1895, un sonnet, « Aperception », rendant hommage à Mallarmé. Boissière se remémore : « [Le poème] arborait cette épigraphe d'un auteur difficile que de jeunes littérateurs qui le sont moins viennent de découvrir : *La poésie est la géométrie par excellence*¹⁶⁴². » L'épigraphe était attribuée à Lautréamont – et non à Isidore Ducasse – dans les pages de *L'Ermitage*. Comme l'a fait remarquer Jean-Pierre Lassalle, qui avait signalé ce poème et le commentaire de Boissière, il s'agit d'une des rares citations des *Poésies* de Ducasse, encore inédites à l'époque, avant que Valéry Larbaud ne les mette en lumière dans les années 1910. Ce fragment avait été donné par Gourmont à la suite de son article du *Mercur de France*, mais le fait qu'Albert Boissière choisisse de citer une œuvre encore plus mystérieuse que *Les Chants de Maldoror* révèle un intérêt certain pour l'œuvre d'Isidore Ducasse¹⁶⁴³. Quant au sonnet lui-même, il s'agit d'un poème très mallarméen déployant un

¹⁶⁴⁰ Id., *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète*, Paris, Flammarion, 1944, p. 50.

¹⁶⁴¹ Ernest Raynaud, *Souvenirs de police. Au temps de Ravachol*, Paris, Payot, 1923, p. 115.

¹⁶⁴² Albert Boissière, *Le Collier du roi nègre*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁴³ Boissière n'est pas à l'abri de l'erreur pour autant : en 1897, « Aperception » est recueilli dans la section « Vers » de *L'Illusoire Aventure*, mais l'épigraphe attribue la citation à Lautréamont et au recueil des *Chants de Maldoror*.

vocabulaire géométrique qui tend vers l'abstraction. Le tout a peu à voir avec la poésie de Ducasse, malgré son amour proclamé pour les mathématiques.

Boissière devait faire partie de ceux que Gustave Kahn dénonce dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, quand il s'attaque à ceux qui ont oublié Rimbaud et se sont tournés vers Lautréamont, que celui-ci « remplace d'une façon très insuffisante¹⁶⁴⁴ ». Sans doute Kahn vise-t-il d'abord Remy de Gourmont, dont on connaît les réticences envers le poète des *Illuminations*, et peut-être derrière lui toute l'équipe du *Mercure de France*. Paradoxalement, il est étonnant de constater que Kahn est le seul, avec Gourmont, à évoquer Ducasse dans cette enquête : sans doute en 1891 le poète franco-uruguayen ne s'était-il pas encore imposé comme un classique. On le réclamait pourtant, si l'on en croit la revue *Le Chat noir* qui publia un extrait du Chant II dans son numéro du 12 décembre 1891 : « Nous répondons au désir exprimé par un grand nombre de nos lecteurs en donnant l'extrait suivant des *Chants de Maldoror*, le si curieux livre, génial et fou, du Comte de Lautréamont¹⁶⁴⁵. » S'il s'agissait d'une publicité déguisée, elle arrivait trop tard car Genonceaux venait de fuir. Si, en revanche, elle répondait à la demande d'un « grand nombre de [...] lecteurs », combien ce nombre signifiait-il, pour une revue tirant à douze mille exemplaires ?

De nouveaux lecteurs formés par le Mercure de France

Faisant le point sur cette présence de Lautréamont, difficile à évaluer et pourtant avérée, Frans De Haes conclut que, si Ducasse est bien connu des symbolistes de la première génération, il ne semble pas avoir suscité un enthousiasme débordant, sauf dans certains foyers. En revanche, la deuxième vague l'a accueilli avec plus de ferveur, même s'ils placent Rimbaud plus haut encore¹⁶⁴⁶. Paul Fort, qui associe sans cesse *Les Chants de Maldoror* à sa jeunesse littéraire, écrit encore : « Mes camarades et moi, symbolistes de la seconde génération [...] nous ne jurions que par quatre saints : Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam et Lautréamont, mais Rimbaud était notre dieu – le Dieu maudit – de la poésie, de la vraie vie poétique¹⁶⁴⁷. »

Né en 1872, Paul Fort fit son entrée sur la scène littéraire parisienne en 1889 avant de se faire remarquer l'année suivante par la création du Théâtre d'Art, qui se donnait pour mission d'être au symbolisme ce que le Théâtre Libre d'Antoine était au naturalisme. À la fin de 1891, Paul Fort entreprit d'adapter à la scène le Chant premier de *Maldoror*. Plusieurs raisons ont été avancées pour

¹⁶⁴⁴ Gustave Kahn, *op. cit.*

¹⁶⁴⁵ « Les Chants de Maldoror », *Le Chat noir*, 12 décembre 1891, p. 1868.

¹⁶⁴⁶ Frans De Haes, *Images de Lautréamont, op. cit.*, p. 74-75.

¹⁶⁴⁷ Cité par Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror, op. cit.*, p. 73-74, d'après le numéro hommage à Rimbaud de la revue *Poésie* 44.

expliquer cet échec, alors que le théâtre avait déjà porté à la scène *Le Corbeau* d'Edgar Poe, *Le Bateau ivre* de Rimbaud et *Le Guignon* de Mallarmé. Si l'on en croit Maurice Saillet, qui devait tenir ces informations de Paul Fort lui-même, des difficultés logistiques de mise en scène repoussèrent le projet de saison en saison. Lugné-Poe, qui reprit le Théâtre d'Art pour en faire le Théâtre de l'Œuvre, se pencha également sur la question, mais l'adaptation ne devait jamais voir le jour. La mode avait changé, et l'heure était désormais à l'adaptation des pièces scandinaves, portées par le succès d'Ibsen et de Strinberg¹⁶⁴⁸.

On ne sait pas grand-chose sur ce projet d'adaptation. Maurice Saillet rapporte que Francis Jourdain se souvenait en avoir vu une maquette, mais la trace de ces documents préparatoires s'est perdue. Il aurait pu la voir chez son père, qui était un fervent défenseur du théâtre de Paul Fort, et Saillet conclut : « Bien qu'elle ne soit jamais sortie des cartons du metteur en scène, cette manifestation maldororienne qui fut à l'étude pendant quatre années consécutives nous renseigne sur l'importance grandissante de Lautréamont aux yeux des poètes de la seconde génération symboliste¹⁶⁴⁹. » Mais l'adaptation resta-t-elle vraiment à l'état de projet ? Pascal Pia a relevé une annonce du Théâtre d'Art, en mars 1892, pour une soirée organisée à Montparnasse comprenant la représentation de deux scènes tirées des *Chants*¹⁶⁵⁰. On retrouve une publicité, à peu près identique, dans la plupart des revues de l'époque :

La troisième représentation de la saison du Théâtre d'Art aura lieu dans la première quinzaine de mars, au théâtre Montparnasse, et la quatrième huit jours après. Le premier de ces spectacles se composera de: 1° deux scènes des Chants de Maldoror, du comte de Lautréamont ; 2° deux scènes de Vercingétorix, drame en vers d'Edouard Schuré, décor d'Odilon Rédon; 3° les Noces de Satan, pièce ésotérique en un acte, en vers, de Jules Bois, partie musicale de Debussy, décors et costumes de Henry Colas; 4° le Premier chant de l'Iliade, d'Homère, interprétation théâtrale en quatre tableaux, en vers, de Jules Méry et Victor Melnotte, partie symphonique de Gabriel Fabre, partie décorative et costumes reconstitués par Guilloux¹⁶⁵¹.

En revanche, aucun compte rendu ne donne d'informations plus précises sur cette représentation et il n'est même pas certain que les strophes de *Maldoror* aient été jouées. On ignore qui furent les acteurs, s'il y eut un décor ou s'il s'agissait simplement d'une lecture publique. Un mois plus tard, en avril 1892, un autre encart publicitaire annonce :

Le Théâtre d'art va donner successivement en matinées publiques, à partir du 16 avril prochain, dans la salle du Select-Théâtre, 42, rue Rochechouart, cinq conférences ésotériques de M. Jules Dubois [*sic*]. En voici les titres : 1° L'occultisme et l'anarchie ; 2° où aboutira le néo-christianisme ; 3° la rédemption par la perversité ; 4° les temps futurs et l'antéchrist ; 5° la poésie ésotérique. Ces conférences se donneront à huit jours d'intervalle. Entre temps seront faites, par deux poètes nouveaux, une conférence sur les peintres idéalistes ou

¹⁶⁴⁸ Maurice Saillet, *ibid.*, p. 73.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*

¹⁶⁵⁰ Pascal Pia, « Ésotérisme et poésie », *Carrefour*, 23 avril 1969, p. 18-19.

¹⁶⁵¹ Par exemple, « Propos de coulisses », *Gil Blas*, 2 mars 1892, p. 3 ; *Le Rappel*, 2 mars 1892, p. 4 ; *La Justice*, même date p. 4 ; *La Lanterne* du 3 mars, *L'Echo de Paris* du 4 mars, p. 4.

mystiques : Odilon Redon, Filiger, Gauguin, Maurice Denis, Emile Bernard, Paul Sérusier, Paul Ranson, Pierre Bonnard, Vuillard, etc., etc., et sur l'histoire de la décadence et du symbolisme. La prochaine représentation du Théâtre d'Art aura lieu à la fin de ce mois avec des œuvres de Jules Laforgue, Jean Lorrain, Edouard Dubus, Paul Lacomblez, de Lautréamont, etc.¹⁶⁵².

Enfin, en mai 1892, contrairement à ce qu'écrivait Maurice Sallet qui affirmait ne pas en avoir retrouvé la trace¹⁶⁵³, la revue du *Livre d'art* contenant les programmes du théâtre de Paul Fort consacra un article à cette arlésienne : à la rubrique « Le Théâtre d'art » du numéro 1 de mai 1892, on pouvait lire une note annonçant la représentation à venir de « deux scènes tirées des *Chants de Maldoror*, du Comte de Lautréamont », suivie de ce descriptif :

En 1870, J. Ducasse [*sic*] (*alias* comte de Lautréamont) écrivait : « J'ai complètement changé de méthode pour ne chanter que *l'espoir, l'espérance, le calme, le bonheur, le devoir...* » Cette promesse d'évolution philosophique n'a pas été réalisée : l'écrivain est mort peu de temps après l'avoir formulée, ne laissant qu'une œuvre douloureuse et triste : les *Chants de Maldoror*.

La souffrance, après les larmes, tarit le cœur, exaspère qui l'a supportée, fait naître en lui une âpre joie au spectacle des douleurs étrangères, et même le désir de les susciter. Voilà pourquoi Maldoror, héros légendaire, mythe comme l'éternel Méphistophélès, peut-être devons-nous signaler : *un sien parent ?* – s'éjouit au spectacle du mal, le fait sans autre bénéfice que celui d'en rire (de quel glacial et sinistre rire !)...

Il enfle sa voix pour parler aux mers. « Je te salue, vieil Océan ! » clame-t-il. Maldoror appelle à son aide les flots, *force* gigantesque dont il voudrait armer sa *volonté* contre la race aveulie des hommes.

Il s'ingère en une paisible famille, jalosant la quiétude du foyer : le père, la mère et l'enfant assemblés autour de la lampe pâle, dans la paix d'une veillée laborieuse... L'Esprit de Mal paraît et anéantit ce contentement d'humbles gens. Il souille l'âme du jeune fils par l'offre tentatrice de délices défendues. L'enfant prie, et le père, et la mère ! Maldoror serait donc vaincu par des simples, lui qui a pu semer par tout le monde la corruption dans les cœurs ! Il enlève au père le fils et ravi l'épouse à l'époux, – car le parfait bonheur de ces pauvres lui semble une injustice...

Sur la grève, où se meurent les flots charriant des *vies*, Maldoror marche l'œil aux aguets, en quête d'une âme sœur de la sienne. Son regard luit de joie : il voit, en mer, un bateau qui naufrage ; des hommes qui, sans rémission, vont mourir.

L'un d'eux nage désespérément vers la rive. Peut-être l'atteindra-t-il ? Maldoror arrête ses efforts, d'un coup de feu : l'homme disparaît. Six requins énormes viennent se repaître des morts. Une femelle accourt, à grand coups de nageoires, pour prendre part à la curée. Le combat terrible s'engage : les six requins assaillent la femelle. Trois mâles ont péri. Un quatrième meurt d'une balle que lui tire, dans l'ouïe, Maldoror... Bientôt, il prend à la lutte une part plus active, se jette à l'eau, de son long couteau éventre les deux derniers requins. « Se trouvent en présence le nageur et la femelle du requin, sauvée par lui. » Tous deux se contemplent, féroces et, « comme deux aimants », tombent l'un contre l'autre. Maldoror a trouvé plus méchant que lui, un être qui lui ressemble, – son « premier amour » !...

Les *Chants de Maldoror* – parfois virilement pensés, sous l'influence de Baudelaire, mais contenant certaines pages mesquines par l'étroitesse du symbole qui en expose l'idée – sont le remarquable début d'un écrivain de dix-sept ans, voici presque un quart de siècle. Malgré le chaos des idées, leur contradiction fréquente, un penchant à l'« enflure » romantique, la présence de conceptions malades, insanes parfois, – l'œuvre du comte de Lautréamont mérite une place au milieu de nous, car on retrouve en elle, à l'état embryonnaire, indiquée, la formule d'Art Idéaliste que nous proclamons et défendons aujourd'hui¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵² Publicité parue dans *La Justice* du 9 avril 1892, p. 3, dans *Le Rappel* du 10 avril, p. 3, dans *Le Constitutionnel* du 14 avril, p. 3 ; et dans *Le Figaro* du 12 avril, p. 3.

¹⁶⁵³ Maurice Sallet, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶⁵⁴ Charles-Henry Hirsch, « Le Théâtre d'art », *Le Livre d'art*, mai 1892, p. 4.

Rédigée par Charles-Henry Hirsch, un ami de Paul Fort et d'Alfred Jarry publiant régulièrement dans le *Mercure*, la notice paraphrase plusieurs passages des *Chants de Maldoror* et laisse à penser que les deux extraits retenus étaient probablement la strophe 13 du Chant II et la strophe 11 du Chant premier, celle-là même qui avait été choisie par les Jeunes Belgique. Peut-être d'ailleurs Hirsch avait-il été sensible à la réécriture du *Roi des Aulnes*, puisqu'il évoque pour caractériser le personnage de Maldoror un autre personnage de Goethe, le Méphistophélès de *Faust*.

La notice contient quelques erreurs, à commencer par l'initiale du prénom de Ducasse. Hirsch semble également indiquer que les *Poésies* ne furent jamais écrites et que l'auteur est mort en ne laissant qu'un seul ouvrage, *Les Chants de Maldoror*. Bien plus tard, Philippe Soupault soutiendra la même idée, voyant dans les deux plaquettes de maximes une « préface à un livre futur¹⁶⁵⁵ ». Enfin, le jugement donné sur l'œuvre est ambigu : tout en en faisant l'éloge, Hirsch insiste sur ses défauts et sur son symbolisme étroit et primitif. Il s'acharnera pourtant, un an plus tard, à inscrire Lautréamont parmi les précurseurs du mouvement. Un autre intérêt de cet article est l'illustration qui accompagne le texte de Hirsch. Il s'agit d'une gravure de Jan Verkade¹⁶⁵⁶ représentant Maldoror sur le rivage, assistant au naufrage du navire. Peintre néerlandais arrivé à Paris en 1891, Verkade s'était pris d'intérêt pour le symbolisme et était devenu un proche de Gauguin et de Sérusier. En 1892, il faisait partie du groupe des nabis et s'était rendu à Pont-Aven, où il rencontra Charles Filiger. Sa peinture se dirigea plus clairement, à partir de ces années-là, vers un mysticisme religieux qui allait aboutir à sa conversion et à son ordination. Peintre de paysages et de natures mortes, Verkade ne s'est pas intéressé outre mesure aux *Chants de Maldoror*, dont il avait dû prendre connaissance par ses amis du *Mercure de France*, peut-être Gabriel-Albert Aurier dont il était proche.

Peut-être l'interprétation des deux extraits de *Maldoror* avait-elle été repoussée, puis finalement annulée. Paul Fort ne semble plus s'en souvenir. Dans une lettre à Maurice Saillet datée du 12 janvier 1954, il déplora l'avortement du projet :

En effet, sur la fin de 1891, il fut question de « représenter » un *Chant de Maldoror* au « Théâtre d'Art », future « Œuvre ». Mon successeur, metteur en scène et ami Lugné-Poe, vers 1895, y a resongé. Mais il était tout plein de ses Nordistes, admirables d'ailleurs. Rien dans la voie Maldoror ne s'est fait au théâtre, donc. Ce projet fut ébruité cependant¹⁶⁵⁷.

Il terminait en insistant sur son attachement à l'œuvre : « Mais quelle réclame orale nous faisons à cette œuvre étonnante, dans le vrai sens de *tonnerre éclatant*. Ferveur, admiration, épatement¹⁶⁵⁸. »

¹⁶⁵⁵ Lautréamont, *Préface à un livre futur*, Paris, La Sirène, 1922, 125 p.

¹⁶⁵⁶ Nous la reproduisons en annexe VII.

¹⁶⁵⁷ Cette lettre a été reproduite dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons XIX-XX, 2^e semestre 1991, p. 81-82.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*

Charles-Henry Hirsch et l'avènement d'un Maldoror messianique

À mesure que *Le Mercure de France* grossissait en volume et qu'il s'imposait comme une grande revue de son temps, il se dotait de nouveaux collaborateurs qui intégraient parfois durablement l'équipe en place. Vers 1894, un petit groupe d'élèves au Lycée Henri IV, déjà passionné de littérature et désireux de rallier la bataille symboliste, fit une entrée discrète dans les pages du journal. Si Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue sont les deux noms les plus connus, leur camarade Charles-Henry Hirsch, également proche de Paul Fort, avait pourtant commencé à collaborer au journal en 1892, avant d'obtenir une chronique régulière consacrée à la musique. C'est à lui que revint la tâche d'écrire, en 1893, une notice consacrée à Lautréamont pour l'exposition *Portraits du prochain siècle*.

Cet événement culturel avait été organisé par la revue *Les Essais d'Art libre*, à l'initiative de son directeur Paul-Napoléon Roinard. Cet écrivain aux sympathies anarchistes, estimé dans le monde littéraire quoique très discret sur sa propre production, avait eu l'idée de rassembler une galerie de portraits picturaux – peintures, dessins, sculptures – des écrivains et artistes importants en cette fin de siècle, qu'ils soient morts et que leur influence se poursuive encore, ou qu'ils soient au contraire pressentis comme de jeunes prodiges appelés à marquer la littérature à venir. Le projet vit le jour et l'exposition eut lieu entre juillet et septembre 1893 dans la galerie Le Barc de Boutteville. Audacieux, le choix des artistes exposés, parfois connus de l'avant-garde seule, comptait cependant quelques lacunes inévitables, comme le souligna Roinard lui-même dans *La Revue encyclopédique* :

Girard et moi avons décidé la publication des portraits du prochain siècle, ouvrage où ne seront plus, comme à notre Exposition, regrettées les absences d'hommes tel que : Barrès, Baud-Bovy, de Beaulieu, Besnus, Léon Bloy, Bonnard, Le Cardonnel, Eugène Carrière, Descaves, Denis, A. Girault, de Gourmont, Guayta (sic), de Groux, Juhney, Bernard Lazare, Lecomte, Mallarmé, Maeterlinck, Maufra, Moréas, Ch. Morice, Raymond Nyst, du Plessys, Papus, Puvis de Chavannes, de Régnier, Retté, Rosny, Saint-Pol Roux, Sainte-Croix, Samain, Stuart Merrill, Signoret, Vallette, van Lerberghe, Viélé-Griffin, Wiest, Vuillard, de Wyzewa, etc... et de précurseurs, tels que : Poë, Baudelaire, Flaubert, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, Vallès, Veuillot, Rimbaud (sic), Laforgue, Corbière, Hello, Lautréamont, Huysmans, de Goncourt, Manet, Courbet, Rude, Carpeaux, etc¹⁶⁵⁹...

Il est normal qu'Isidore Ducasse, en 1893, n'ait pu être représenté par un portrait : celui de Vallotton ne sera réalisé qu'en 1896. Malgré son succès, l'exposition de Roinard fut raillée pour ses prétentions globalisantes et son titre pompeux. Il publia néanmoins, l'année suivante, un volume du même nom composé de notices biographiques. Comme Roinard s'était inclus dans les artistes appelés à marquer le prochain siècle, la critique se moqua féroce et il renonça à publier les deux autres tomes, consacrés aux musiciens et aux savants. C'est dans ce premier et unique volume que l'on peut lire la notice sur Lautréamont, rédigée par Charles-Henry Hirsch. Sa présence dans la section consacrée aux précurseurs du symbolisme montre que certains écrivains de l'époque le considéraient comme tel. Le

¹⁶⁵⁹ Paul-Napoléon Roinard, « Les Portraits du vingtième siècle », *La Revue encyclopédique*, 15 novembre 1893, p. 647.

livre est constitué de cent notices, parmi lesquelles vingt-six précurseurs, rédigées par des collaborateurs différents. Le ton est souvent celui de l'hommage lyrique.

Charles-Henry Hirsch commence par reprendre la représentation la plus commune de Lautréamont, celle établie par Léon Bloy dans son « Cabanon de Prométhée » :

Comme il devait mourir très jeune, il semble que sur lui se soient acharnés les mauvais sorts, et vite, et vite, afin qu'il eût à boire sa pleine coupe de lie. De « grandes » secousses l'ont bouleversé, qui mirent en loques son âme magnifique faite pour aimer. Il est devenu celui qui hait, et a conçu, entraîné en une course à l'abîme rouge d'enfer, *Les Chants de Maldoror*¹⁶⁶⁰.

Le mot « folie » n'est pas employé, mais l'« âme magnifique » du poète a été brisée par de grands malheurs : plus prudent que Bloy, parce qu'il écrit après plusieurs démentis, Hirsch se garde bien de préciser lesquels. À la suite de Bloy également, il esquisse une comparaison entre Maldoror, pourtant chanteur de la haine, et le Christ :

MALDOROR ! L'éclatante sonorité des trois syllabes évoque la tonalité de ses visions : le sang perlé au front du Christ... Et Maldoror va, par le monde, se griser au spectacle des cruautés d'autant plus conscientes et mieux « dirigées » que leurs auteurs sont plus réellement faibles... Maldoror implore l'Océan, et sa voix voudrait déchaîner sur le monde toute cette force.

Lautréamont (J. Ducasse [*sic*]) est l'un des premiers qui aient discerné la puissance suggestive du symbole.

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 déjà¹⁶⁶¹...

Étonnante lecture de l'œuvre, qui fait de Lautréamont une sorte de messie prophétisant une humanité nouvelle ! On peut se demander quelle connaissance des *Chants* Charles-Henry Hirsch avait alors : n'avait-il lu que le Chant premier et particulièrement la strophe au « Vieil Océan », pour ne pas lire des phrases comme celle-ci, qui va radicalement à l'encontre de sa représentation de l'auteur :

Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler¹⁶⁶².

C'est plus vraisemblablement à la destruction de l'humanité que Maldoror s'attache, malgré ses rares élans de pitié. Étonnante est également cette phrase qui fait de Ducasse « l'un des premiers qui aient discerné la puissance suggestive du symbole », et qui ne donne aucune explication pour soutenir cet enrôlement sous la bannière symboliste : il s'agit d'une manière un peu artificielle pour faire entrer Lautréamont parmi les précurseurs. Enfin, sans vraiment s'être exprimé sur l'œuvre elle-même ou ce qu'elle peut avoir de symboliste, Hirsch conclut en soulignant son influence, en particulier sur Henry de Groux et Auguste Rodin. Fervent admirateur de l'œuvre de Lautréamont, de

¹⁶⁶⁰ Charles-Henry Hirsch, « Comte de Lautréamont », *Portraits du prochain siècle*, Paris, Edmond Girard, t. I, 1894, p. vii.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*

¹⁶⁶² Lautréamont, *op. cit.*, p. 89.

Groux confia dans son journal combien ce parallèle le flattait. Le peintre belge avait aussi été approché par Roinard pour illustrer les *Portraits du prochain siècle*, avant que le projet ne tombe à l'eau. On ne connaît pas en revanche le moindre point de convergence entre Lautréamont et les marbres du sculpteur Auguste Rodin.

La lecture de cette notice laisse perplexe : derrière le ton exalté de l'enthousiasme le plus lyrique, Hirsch semble en fait mal connaître *Les Chants de Maldoror*, comme le prouvent les citations superficielles, le rapprochement gratuit avec les théories du symbole et la faute sur le prénom de Ducasse. Il cède à la réécriture biographique en imaginant la vie de Ducasse comme une course vers la damnation, dans laquelle le poète aurait poursuivi des rêves grandioses, mû par un désir de changer le monde. Maurice Saillet souligne le caractère excessif et le « galimatias poétique¹⁶⁶³ » de cette lecture utopique des *Chants de Maldoror*, qui ferait de Maldoror un messie évangéliste et de Ducasse l'auteur d'une œuvre sociale. Il l'impute à la jeunesse de Charles-Henry Hirsch, qui tentait alors de concilier les théories esthétiques et idéalistes de Gourmont et l'anarchisme socialiste de Roinard. S'il s'agit d'un véritable contresens, ce Lautréamont engagé annonce les récupérations politiques qu'opéreront les surréalistes dans les années 1920-1930, puis Tel Quel vers 1960-1970, afin de mettre Lautréamont « au service de la révolution ».

Le volume des *Portraits du prochain siècle* fut signalé dans les journaux à sa sortie en juin 1894, et les réactions des chroniqueurs sont autant d'indications sur la place de Lautréamont à l'époque. Ainsi, dans *L'Ermitage*, un certain B.E. ne masquait guère son manque d'intérêt : « Les précurseurs m'intriguent un peu. Être précursé par Lautréamont, triste¹⁶⁶⁴ ! » Dans *La Revue des deux mondes* du 15 juillet, René Doumic donna une étude approfondie et enthousiaste de l'entreprise :

Un petit livre vient de paraître — petit par les dimensions, considérable par son importance — un opuscule discret et qui aura bientôt fait de reléguer dans l'oubli les plus bruyants manifestes. Sous ce titre sans prétention : *Portraits du prochain siècle*, il contient, avec les noms des cent quarante-et-un, une courte biographie de chacun d'eux et un aperçu succinct de leurs mérites tant physiques qu'intellectuels. On ouvre ce livret avec un peu de surprise d'abord et quelque défiance ; bien vite on est gagné : la surprise fait place à l'émerveillement. On est vaincu, conquis, ébloui. On s'étonne qu'une seule génération puisse compter tant d'hommes admirables¹⁶⁶⁵.

Mais il ne cache pas son scepticisme face à une initiative qui fait se côtoyer des auteurs très différents :

Taine aurait éprouvé quelque étonnement si on l'eût averti qu'il dût un jour être rapproché de Tristan Corbière et d'Ernest Hello. Renan s'y trouve réconcilié avec Veuillot. M. Becque fraternise avec Edgard Poë, Balzac avec le comte de Lautréamont, auteur des *Chants de Maldoror*¹⁶⁶⁶.

¹⁶⁶³ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁶⁴ B. E., « Notices bibliographiques », *L'Ermitage*, juillet 1894, p. 61.

¹⁶⁶⁵ René Doumic, « Revue littéraire – Les Écrivains du vingtième siècle », p. 448.

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 455.

Ces deux opinions suffisent à montrer que Lautréamont n'est pas encore reconnu comme un classique par tout le monde.

Si Charles-Henry Hirsch n'a pas été le plus fervent des lecteurs des *Chants de Maldoror*, on retrouve cependant fréquemment le volume dans ses réflexions sur la littérature, et ses réticences s'expriment de plus en plus clairement. Il faut dire aussi que, malgré un soutien indéfectible apporté aux petites revues de par sa présence au *Mercure de France*, Hirsch délaissa le symbolisme pour devenir l'auteur de romans populaires à succès, après être passé par l'école naturaliste de Saint-Georges de Bouhélier, dont l'esthétique était ouvertement hostile aux *Chants de Maldoror*. En 1911, dans la revue *Vers et prose* de son ami Paul Fort, Charles-Henry Hirsch revint à Lautréamont pour broser le portrait de la génération des années 1890 : « Les idéologies de Maurice Barrès nous excitaient l'intelligence et nous apprenaient la pratique du style. Leur sensibilité délicate nous préparait mal, je dois le dire, aux malédictions excessives dont Lautréamont faisait l'essentiel des *Chants de Maldoror*¹⁶⁶⁷. » *Les Chants de Maldoror* ne sont plus perçus que comme une œuvre outrancière, rapidement tombée dans l'oubli général. En 1914, Charles-Henry Hirsch rend compte des *Soirées de Paris* d'Apollinaire, et bien que le poète de l'Esprit Nouveau n'ait jamais évoqué *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont est convoqué comme symbole des égarements de l'art moderne :

Cette fois (15 avril), *Les soirées de Paris* donnent « huit reproductions d'après les récents tableaux de Georges Braque ». Que l'auteur intitule ses œuvres : « Portrait de femme » ou « Nature morte », on pourrait déplacer le titre sans désorienter le spectateur. Pour peu que la revue persévère, elle constituera une collection inappréciable de rébus à l'usage des gens de loisir, s'il en est encore dans un demi-siècle d'ici, quand florira le collectivisme. Le texte n'est pas toujours sans participer de cette tendance à surprendre. M. Guillaume Apollinaire, de tous les signes de ponctuation, ne retient que les points de suspension et que le point d'exclamation, pour en accidenter ses poèmes. Ils sont d'un humoriste qui aurait lu les premiers vers de M. Franc-Nohain et se serait promis de les dépasser. M. Apollinaire ne saurait croire qu'il y soit parvenu, parce qu'il n'admettra pas volontiers cette parenté. Celle des *Chants* d'un Lautréamont lui conviendrait mieux sans doute. Nos lecteurs décideront, d'après ce bref fragment¹⁶⁶⁸.

Hirsch donne ensuite le poème « Rotsoge » pour appuyer ses propos. La position du critique s'est progressivement radicalisée vers un conservatisme tenace en matière d'art : il exprime son hostilité envers le cubisme, la modernité poétique, l'Esprit Nouveau et, un peu plus tard, le surréalisme – autant d'esthétiques qu'il considère, à l'instar des *Chants de Maldoror*, comme du délire verbal. C'est à partir de ces années que *Le Mercure de France* commence à perdre la place de revue d'avant-garde qu'il occupait, se faisant dépasser par des concurrents plus jeunes, comme la toute récente *Nouvelle Revue française*. Les positions idéologiques des anciennes gloires du symbolisme, qui peinent à se

¹⁶⁶⁷ Relevé par Jean-Jacques Lefrère dans une note de l'article de Jean-Louis Debauve, « Préhistoire ducassienne », *Cahiers Lautréamont*, livraisons VII-VIII, 2^e semestre 1988, p. 95. Cette citation provient du discours prononcé par Charles-Henry Hirsch en hommage à son ami Paul Fort et se trouve dans le numéro de janvier-mars 1911 de *Vers et prose*.

¹⁶⁶⁸ Charles-Henry Hirsch, « Revue des livres », *Mercure de France*, 16 mai 1914, p. 389.

mettre à jour, ainsi que leurs positions politiques, de plus en plus conservatrices et revanchardes, vont leur faire perdre progressivement le public de la jeunesse littéraire. En 1919, *Le Mercure de France*, en la personne de Charles-Henry Hirsch, évoque encore l'œuvre d'Isidore Ducasse à propos de la réédition des *Poésies* par les futurs surréalistes. C'est l'occasion pour le critique de confirmer son reniement en amoindrissant le génie du poète.

Les outrances de Ducasse, en 1870, ont le timbre des manifestes par lesquels les jeunes gens de 1919 convoient une publicité littéraire antérieure à de sérieux travaux. On sait trop qu'il suffit qu'un écrivain ait très peu produit pour obtenir le brevet de génie. Ducasse est un des maîtres « maudits » dont paraissent vouloir se réclamer quelques jeunes hommes qu'un Rimbaud et un Verlaine ne contentent plus. Songez que Verlaine figure dans les « morceaux choisis » de nos lycéens !

Ducasse en 1870 exaltait Villemain et décriait Balzac. Comme il est beaucoup plus rare d'émettre une opinion originale et sensée qu'un jugement singulier par l'absence même du jugement, Ducasse écrit cette énormité : « Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées et les discours académiques¹⁶⁶⁹. »

Désormais, Isidore Ducasse n'est plus qu'un imposteur aux yeux de Charles-Henry Hirsch, qui rejoint ainsi la liste de ceux qui ont fini par renier cet auteur jadis placé très haut dans le panthéon littéraire de leur jeunesse. Hirsch se livre ensuite à un examen sommaire des *Poésies*, fustigeant plusieurs affirmations provocatrices du poète, avant de conclure :

Cela pourrait être signé par plusieurs de nos impatients d'aujourd'hui. Et l'on en parlerait, on discuterait leur esthétique, au lieu de prendre garde aux réalisations des vrais poètes qui travaillent droitement. Le Ducasse de 1870 existe de nos jours. On a lu, ces temps-ci, on relira demain, des apostrophes du genre de celle-ci¹⁶⁷⁰[.]

Le ton moralisateur et les jugements dévalorisants témoignent d'un changement de génération : alors qu'en 1894, Charles-Henry Hirsch faisait partie des jeunes « impatients » du symbolisme, il clamait haut et fort son enthousiasme pour une œuvre provocatrice ; en 1919, il est désormais un auteur installé et conservateur, qui regarde d'un mauvais œil le tapage excessif des futurs surréalistes et condamne le délitement de la forme et du bon goût dans la littérature nouvelle.

Fargue et Jarry : communion en Maldoror

Le culte secret de Maldoror avait aussi ses fanatiques. Bien avant la ferveur extrême manifestée par les surréalistes dans les années 1920, deux jeunes lycéens parisiens se prirent d'un amour inconditionnel pour *Les Chants de Maldoror* au point de transformer la passion littéraire en un fétichisme biographique. Il s'agissait de Léon-Paul Fargue et d'Alfred Jarry, également proches de Charles-Henry Hirsch et qui allaient, eux aussi, faire leur entrée au *Mercure de France*. L'œuvre

¹⁶⁶⁹ Id., « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1919, p. 119.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

de Lautréamont accompagna un drame de leur jeunesse qui se résolut par la destruction de leur amitié, comme Maldoror avait coutume de procéder avec ses jeunes amis.

Léon-Paul Fargue était né en 1876 à Paris. Enfant unique au tempérament rêveur, il était particulièrement attaché à sa ville, qu'il aimait parcourir à pied. Issu d'un milieu assez modeste, il fréquenta le lycée Janson-de-Sailly jusqu'en 1892. Son biographe Jean-Paul Goujon n'est pas parvenu à retrouver sa trace l'année suivante, mais en juillet 1893, il échoua au baccalauréat¹⁶⁷¹. Bien que Fargue, grand affabulateur qui aimait à réinventer sa vie¹⁶⁷², ait prétendu avoir été un brillant élève au lycée Henri IV, les registres prouvent qu'il n'y a jamais été inscrit. Il était de plus un élève assez moyen, et on ignore tout de la fin de sa scolarité. Sa véritable formation littéraire se fit entre 1890 et 1892. C'est au printemps 1892 qu'il rencontra Alfred Jarry, au lycée Henri IV qu'il a pris l'habitude de fréquenter en auditeur libre. Fargue est fasciné par ce jeune homme plus âgé que lui et bachelier, et très vite les deux amis deviennent inséparables. Afin de le soustraire à l'influence jugée néfaste de Jarry, la famille de Fargue décide de l'envoyer de force en pension en Allemagne. Jean-Paul Goujon estime que cette décision avait dû être motivée par quelque événement ou scandale qu'on chercha à étouffer¹⁶⁷³. Le secret de l'amitié particulière entre Fargue et Jarry est en effet assez facile à deviner, et Jarry en a lui-même donné les clés d'une manière cryptée dans son drame *Haldernablou*, récit d'une amitié jalouse qui se désagrège. Or, comme l'affirme Sylvain-Christian David, Lautréamont et ses *Chants de Maldoror* jouèrent un rôle central dans le dénouement de cette relation¹⁶⁷⁴.

Après une jeunesse en partie passée à Rennes, Jarry était arrivé à Paris en juin 1891. Il échoua au concours d'entrée de l'École normale supérieure et s'inscrivit en rhétorique au Lycée Henri IV, où il put suivre les cours de Bergson. Il vivait alors dans un petit logement près de Port-Royal et écrivait déjà beaucoup, alors que Fargue n'avait encore rien produit. La fascination que Jarry produisait sur son ami lui conférait une position de mentor. De trois ans plus jeune que lui, il était doté d'une culture éclectique et solide, à la fois classique et paralittéraire. C'est pourtant Fargue, plus à l'aise en société, qui avait le plus de relations sociales. Il était notamment entré en contact avec Louis Lormel, directeur de la revue *L'Art littéraire*, où il commença à publier sans faire entrer Jarry tout de suite. Ce dernier était ami avec un certain Édouard Julia, étudiant en médecine qui connaissait Marcel Schwob, à qui il présenta Jarry. Julia, qui deviendra par la suite chroniqueur politique au *Temps*, et collaborera

¹⁶⁷¹ Nous renvoyons à la biographie de Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue : poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, 311 p.

¹⁶⁷² Fargue porta, pendant une dizaine d'année, une Légion d'honneur qu'il n'avait jamais reçue. Il trichait également sur son âge, s'inventait des diplômes alors qu'il n'avait jamais obtenu le baccalauréat, affirma avoir été élève de Mallarmé et prétendit même avoir fondé la revue *Le Centaure*. Au sujet des confidences de Fargue sur Maldoror, Maurice Saillet évoquait avec prudence et suspicion les « propos euphoriques » du poète, qui avait le « pouvoir d'éveiller chez l'auditeur un soudain appétit pour les textes, très propice aux travaux et recherches qu'il n'avait peut-être jamais entrepris personnellement. » Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 85.

¹⁶⁷³ Jean-Paul Goujon, op. cit., p. 38.

¹⁶⁷⁴ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry. Le Secret des origines*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 196 p.

également au *Mercure de France*, gagna en décembre 1892 un concours de poésie organisé par l'*Écho de Paris*, tandis que le futur auteur d'*Ubu roi* emporta celui de février 1893 et celui de mars. Tous ces jeunes gens à peine adultes formaient donc une clique bien décidée à faire son entrée dans le monde des lettres, et chacun faisait jouer ses relations pour publier dans les revues qui comptaient.

On ne sait pas exactement qui découvrit *Les Chants de Maldoror* en premier. L'hypothèse la plus vraisemblable est que l'un des deux lut avec intérêt, quoi que tardivement, l'article de Remy de Gourmont. Henry Grubbs note que la critique a quelque peu négligé Louis Lormel, alors qu'il était le premier membre de ce groupe à avoir fondé une revue artistique et littéraire. Lormel connaissait déjà les *Chants* puisque dans la rubrique « Petit marché de livres » de *L'Art littéraire* de décembre 1892, on peut lire qu'il vend son exemplaire, qu'il a probablement acquis en 1891, peu après l'article de Gourmont. Grubbs ajoute que Jarry aurait pu acheter lui-même cet exemplaire, mais rien ne permet d'étayer cette supposition et la première mention des *Chants de Maldoror* sous sa plume n'a lieu qu'en janvier 1894¹⁶⁷⁵. Cependant, Fargue et Jarry font leur entrée dans le comité de rédaction et commencent à publier dans la revue de Lormel en décembre 1893. Sylvain-Christian David tend à penser que c'est Fargue qui a révélé le livre à Jarry, après l'avoir découvert par l'article de Gourmont, mais Jarry a été le premier à en percevoir l'importance¹⁶⁷⁶. Dès le moment où Jarry a lu *Les Chants de Maldoror*, il fut véritablement hanté par la présence de Lautréamont. Sylvain-Christian David met cette découverte en relation avec un épisode marquant de la vie de Jarry, à savoir la perte brutale de sa mère en mai 1893. Il trouve les preuves de cette obsession naissante dans les « Paralipomènes » d'*Haldernablou*, probablement écrits vers 1893 et repris en 1894 dans le recueil des *Minutes de sable mémorial*.

C'est sur ce récit primordial et complexe que vient se greffer de manière voilée l'univers trouble des *Chants*. À cette mort inattendue répond un excès de citation des *Chants*, comme si la disparition imprévisible de cette mère sur laquelle nous ne savons que peu de choses avait été immédiatement « compensée » par ce qu'Aster appelle le Signe, et que j'interprète comme un engloutissement par un livre¹⁶⁷⁷.

Un certain nombre de « traces » d'une lecture des *Chants de Maldoror* apparaît en effet dans ce texte, dont il sera question plus loin. La clé de l'identification de Jarry à Ducasse repose-t-elle, comme le suggère Sylvain-Christian David, dans la perte de la figure maternelle ? Isidore Ducasse n'évoque jamais sa mère, qu'il avait à peine connue, que par quelques évocations très discrètes : au Chant premier lorsqu'il mentionne « les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la

¹⁶⁷⁵ Henry-Alexander Grubbs, « L'Influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XLII, 1935, p. 437.

¹⁶⁷⁶ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

contemplation auguste de la face maternelle¹⁶⁷⁸ », et un peu plus loin lorsqu'il rapporte ce souvenir d'enfance, probablement inventé :

Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère me dit : "Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendas les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime." Depuis ce temps, je respecte le vœu de la morte¹⁶⁷⁹.

Le récit des « Paralipomènes » décrit deux jeunes gens au chevet d'une morte : c'est l'un des premiers textes de Jarry marqués par des traits stylistiques ducassiens.

Entre 1893 et 1895, Fargue et Jarry écrivent beaucoup et publient, se hissant peu à peu vers les cercles symbolistes tant convoités. À partir de 1894, ils entrent au *Mercur de France*. Jarry se rapproche très vite de Remy de Gourmont, puis de Rachilde et Vallette, et fait paraître son premier texte fondamental, le drame *Haldernablou*. Le style des deux jeunes écrivains est, dans ces années-là, incontestablement imprégné de *Maldoror*, qu'ils connaissent très bien, et certains textes sont peut-être même écrits à quatre mains. C'est l'époque où leur amitié vit ses derniers instants, et *Les Chants de Maldoror* en est au cœur. Si l'on en croit les propos rapportés par Fargue à Valery Larbaud au début des années 1910, c'est aussi à ce moment-là que les deux amis entreprirent de poursuivre les recherches de Gourmont sur Isidore Ducasse. On peut savoir gré à Fargue d'avoir voulu réactiver l'intérêt pour un écrivain qui était presque tombé dans l'oubli, mais ces aveux tardifs s'expliquent surtout par le fait que Jarry était mort. À la suite de leur brouille définitive, Fargue n'avait plus jamais évoqué Lautréamont, laissant à son ancien ami l'exclusivité des *Chants de Maldoror* qui avaient été l'un des enjeux de leur querelle. Jarry disparu, Fargue pouvait à nouveau en parler, l'affabulateur en lui se trouvant conforté par l'absence de témoins.

Une légende court également¹⁶⁸⁰ selon laquelle le jeune Fargue, déjà un piéton de Paris enthousiaste, entraînait son ami sur les traces de Maldoror et de Mervyn, reproduisant le parcours décrit dans le Chant VI et visitant les lieux où Ducasse avait vécu. On en trouve l'origine probable dans la biographie de Noël Arnaud consacrée à *Alfred Jarry*, où est mentionnée une lettre de Jarry à Fargue, datée de 1894 mais publiée en 1927 en tête du numéro des *Feuilles libres* en hommage à Fargue :

¹⁶⁷⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁶⁸⁰ Jean-Paul Goujon, dans son article « Ducasse, Jarry et Fargue, piétons de Paris », dit ne pas en avoir retrouvé l'origine. Il est probable que Fargue n'ait jamais affirmé cela, puisqu'il évitait de parler de son amitié révolue avec Jarry, et qu'on ait tenu pour acquise l'hypothèse formulée par Noël Arnaud. Jean-Paul Goujon, « Ducasse, Jarry et Fargue, piétons de Paris », *Isidore Ducasse à Paris*, actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, Tusson, Du Lérot, p. 29-30.

Mon cher Léon,

Tu vas me trouver bien exigeant : je suis allé chez toi mardi dernier et je réclame encore ta présence. Viens. Je sais qu'il est peu agréable de voyager sans cesse de la gare de l'Est à cette malheureuse place du Panthéon ; et c'est bien assez que tu aies le dérangement de t'enfourner dans le hideux tramway de Montrouge, sans en supporter aussi les frais. Je ne veux pas t'imposer l'ennui d'un rendez-vous ; mais tous les jours, à 11 heures et à 3 heures, j'irai du Boulevard de Port-Royal à l'Odéon, par notre chemin habituel, c'est-à-dire le trottoir de droite, et puisque nous n'avons plus de conférences, nous sommes libres toute la soirée¹⁶⁸¹.

Ce pèlerinage ducassien, jusqu'alors inédit, allait être reproduit trente ans plus tard par André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon. Pour l'heure, il constitue un cas unique de fétichisme lié non plus seulement à l'œuvre littéraire mais à la personne biographique d'Isidore Ducasse : des lieux de Paris à l'importance relative se trouvent soudain dotés d'un prestige nouveau, renforcé par le caractère encore très confidentiel des *Chants de Maldoror* : combien de personnes, en 1893, avaient effectué ce pèlerinage ? Ces tentatives pour communier avec l'auteur chéri et disparu prouvent la valeur sacrée attribuée à son œuvre : déjà Isidore Ducasse n'était plus tout à fait humain, mais sanctifié.

Fargue confia également à Valery Larbaud avoir retrouvé, avec Jarry, la trace de Gustave Hinstin, le professeur de rhétorique d'Isidore Ducasse dont le nom figure parmi les dédicataires des *Poésies* révélées par Gourmont. D'après lui, Hinstin avait fini sa carrière à Paris comme professeur surnuméraire au lycée Henri IV¹⁶⁸². Fargue l'aurait interrogé sur ses rapports avec Isidore Ducasse, mais le professeur n'avait gardé qu'un « vague souvenir » de son élève. Si Fargue avait en effet pu lire le nom d'Hinstin dans l'article du *Mercure de France*, et s'il avait pu faire le lien avec ce professeur que le hasard l'avait fait rencontrer à Henri IV – alors que Ducasse l'avait connu à Pau –, l'anecdote reste suspecte. Il n'est pas certain que Fargue ait été élève à Henri IV, mais rien ne prouve non plus qu'Hinstin y ait fini sa carrière. Dans la notice nécrologique que lui consacre le bulletin de l'Association amicale de secours des anciens élèves de l'École normale supérieure en 1895, aucune mention n'est faite du lycée parisien¹⁶⁸³. En outre, la fin de la carrière du professeur avait été entachée par quelques scandales : Hinstin, soupçonné de pédérastie, avait peu de chance de se voir promu dans un établissement aussi prestigieux. Sylvain-Christian David suggère qu'il ait pu avoir été rétrogradé et se retrouver à donner des cours de soutien ou de remplacement, mais rien de cela n'est confirmé¹⁶⁸⁴. Il était mort en 1894, alors que Fargue n'avait que dix-sept ans. Les affaires de la famille Hinstin, d'origine juive, ont en partie été détruites par les persécutions nazies.

¹⁶⁸¹ Noël Arnaud, *Alfred Jarry*, Paris, La Table ronde, 1974, p. 109.

¹⁶⁸² Valery Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914 ; recueilli par Jean-Luc Steinmetz dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 357.

¹⁶⁸³ Reproduite dans « Précisions sur Gustave Hinstin », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 11-12. La notice nécrologique est signée Michel Bréal, linguiste réputé et élève de la promotion 1852 de l'École normale supérieure.

¹⁶⁸⁴ Sylvain-Christian David, « D'Hinstin », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons III et IV, 2^e semestre 1987, p. 52.

Hinstin n'était pas le seul objet des investigations du jeune Fargue, qui ajouta avoir également interrogé Georges Dazet, retrouvé au terme d'une « enquête minutieuse ». Fargue, plus connu pour sa procrastination que pour son efficacité ou sa rigueur, prétendait conserver le fruit de ses recherches pour un article qui ne vit jamais le jour. Frans De Haes prête crédit aux dires du poète : « On sait que Léon-Paul Fargue avait constitué un petit dossier, qu'il connaissait le professeur Hinstin avec qui il avait conversé, mais qu'il n'a jamais révélé les résultats de cette enquête¹⁶⁸⁵. » Il est probable que les confidences recueillies, si elles existèrent, ne devaient pas être très poussées, car comme l'écrit Sylvain-Christian David, « le professeur avait plus de choses à taire qu'il n'en avait à livrer¹⁶⁸⁶ ». Il en va de même pour Georges Dazet, qui menait une carrière en politique et ne souhaitait probablement pas voir son nom, déjà censuré du Chant premier, associé à une œuvre célébrant les amours homosexuelles d'un personnage sadique. Sans doute faut-il conclure que Fargue ne mena pas ce travail de recherche dans sa jeunesse, mais qu'il retrouva un intérêt pour l'œuvre de Lautréamont après la mort de Jarry. Ses confidences faites à Larbaud permirent au moins de rappeler l'existence des *Poésies* et de remettre *Les Chants de Maldoror* sur le devant de la scène.

En 1999, Jean-Jacques Lefrère a dévoilé, dans un article des *Cahiers Lautréamont*, des notes manuscrites inédites de Léon-Paul Fargue, conservées aux archives Fargue et probablement datées de 1912-1913, date à laquelle Fargue avait annoncé à Valery Larbaud son intention de publier prochainement un article sur Isidore Ducasse¹⁶⁸⁷. Dans ces quelques lignes en prise de note, Fargue écrit avoir « retrouvé son ancien prof de rhéto, M. Hinstin, rue Montmartre » : c'est donc l'adresse du vieux professeur que Fargue aurait retrouvée, si tant est qu'Hinstin y ait véritablement habité. Le texte donne d'autres informations qu'il convient d'examiner avec prudence :

Isidore Ducasse (Lautréamont) né à Montévidéo. Éducation scientifique. Calé en mathématiques. Prépare le commissariat de la Marine. Meurt fou entre ~~35 et 40 ans~~ à 28 ans. Retrouvé son ancien prof de rhéto, M. Hinstin, rue Montmartre – Vu également rue Montmartre ~~où~~ une maison où Maldoror demeura 2 ans. Retrouvé deux de ses camarades (Georges Dazet, rédacteur au Radical, et Pedro Zurmaran, dédicataire des *Poésies* –) [Obsession de sa phrase, une nuit d'été dans des ruelles, autour des Halles : « oui, bonnes gens, brûlez-moi donc, sur une pelle rougie au feu, le Doute, « ce canard aux lèvres de vermouth » –] Une autre phrase fait allusion à l'opium. Une autre à l'odeur de poule mouillée de certains quartiers, après l'orage. – Période où Maldoror goûte à tous les paradis artificiels. – Influences, le Romantisme, la littérature rocambolesque, *Châteaupauvre* de Paul Féval, Edgar Poe dans une petite mesure, les Lakistes anglais – Le désordre des lectures n'est pas douteux – (on trouve des phrases menteuses, ronronnantes, des phrases pittoresques et berceuses de voyages fictifs à la Chateaubriand et à la Volney, des fantômes blanchâtres de colonnades, etc¹⁶⁸⁸)

¹⁶⁸⁵ Frans De Haes, *Images de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁸⁶ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁸⁷ Jean-Jacques Lefrère, « Léon-Paul Fargue du côté de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 114-121. Ces notes ont également été publiées par Laurent de Freitas dans « Premières notes [sur Lautréamont] », *Ludions*, n° 6, Bulletin de la Société des lecteurs de Léon-Paul Fargue, p. 29-33.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

Si la formation scientifique et mathématique provient de la préface de Genonceaux, on ne saurait dire ce qui pousse Fargue à dire que Ducasse a préparé le concours d'entrée du commissariat de la Marine – Jean-Jacques Lefrère n'a pas retrouvé sa trace dans les registres d'inscription. Ces notes révèlent néanmoins que le poète avait véritablement effectué des recherches, puisqu'il rattache Dazet à une revue socialiste. Le reste de ces notes fait s'entremêler citations, souvenirs de lecture, hypothèses personnelles non-étayées de preuves – Isidore Ducasse goûtant aux paradis artificiels – et considérations intertextuelles. Parmi ces dernières, l'influence du romantisme et de la littérature rocambolesque est assez juste, mais le roman de Paul Féval auquel pense Fargue date de 1877. Voici la suite de ces notes :

Démêler : Le goût de se pencher au bord de la cruauté, de friser la cruauté, jusqu'à se donner le vertige, le goût des mauvaises pensées, par « sensibilité malade », pour s'en mortifier durement après. (Le goût de supposer des crimes pour se faire pleurer à l'idée de les commettre, à l'idée qu'on y a pensé. Sadisme littéraire, etc.)

Le besoin de crier dans la solitude comme le sauvage ignivome au bord de la Falaise de la *Claire Lenoir* de Villiers de l'Isle-Adam...

Une fureur orageuse à tenter les actions, à leur montrer le poing par impuissance à les agir...

(J'ai lu pour la première fois Maldoror, une nuit en rentrant tard obsédé par la chevauchée des Valkyris [*sic*] que je venais d'entendre et par une ténébreuse odeur de noir animal qui longeait les rues, par troupes intermittentes. Il faisait terriblement chaud. Les réverbères rougeoyaient dans des halos, piqués et clignotants comme des yeux malades. Une épaisse poussière s'élevait et ronflait... Je me souviendrai toujours d'un homme de haute taille, très droit qui attendait au coin d'une rue, sous un réverbère, comme un guetteur de l'orage, et dans une immobilité si parfaite qu'elle imposait l'idée d'un prochain cataclysme. L'image de cet homme m'est demeurée inséparable de Maldoror.)

Il aurait bien voulu avoir tous les vices comme Baudelaire et Barbey d'Aureville, mais cela demandait « des dons actifs d'Antechrist » et ils [*sic*] n'en avaient pas l'étoffe... Ils s'y évertuaient parfois par une parade aussi anticatholique que possible, qui n'était jamais autre chose que l'aveu coléreux de l'impuissance de l'individu devant « les voies impénétrables du dieu des chrétiens – qui ne craint pas les violents – l'espèce de scepticisme mystique et lyrique d'un Chateaubriand est beaucoup plus redoutable, et il s'est moqué de son Dieu beaucoup plus dangereusement...

(Peinture – Doré – Yan' Dargent. –)

« Hélas ! Qu'est-ce donc que le bien et le mal. Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés. Ou bien sont-ce deux choses différentes ?

Bruxelles Typ. De Wittmann

Page 20. Un jour, avec deux yeux vitreux, ma mère me dit : « Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendas les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue... »

Invocation constante aux éléments (comme ces chefs et ces prophètes Sioux, qui pendant les temps de grande sécheresse où tout crépète, en assemblée solennelle, montent sur les tentes et tirent à l'arc contre les nuées, pour appeler la pluie, en criant longuement.) Besoin de rappeler tout ce qui le fuit, à coups de gong, l'amour, l'amitié, l'intelligence de l'Être suprême comme un essaim.

Dispersion devant la nature. Angoisse du vide et du doute. « Où te saisir, nature infinie... et vous, mamelles, – de Goethe¹⁶⁸⁹.

Fargue se montre particulièrement attentif au sadisme et au masochisme de Ducasse, à sa fascination pour le mal et, dans le même temps, à sa soif d'infini et d'idéal. Il voit en l'écrivain un catholique

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

insatisfait, dont les blasphèmes ne font que trahir la frustration: si Ducasse fait une œuvre satanique, c'est une sorte de « parade » désespérée qui révèle son attachement à l'idée de Dieu. Cette opinion est assez proche de celle de Léon Bloy, qui faisait de l'auteur un « blasphémateur par amour ». Fargue n'a pas développé le parallèle qu'il proposait avec les œuvres des dessinateurs Gustave Doré et Yan Dargent. De même, il note la référence à l'imprimeur de la couverture de l'édition Rozez, mais on ne sait guère ce qu'il avait à en dire. Ses citations entre guillemets sont exactes, ce qui semble indiquer que Fargue avait son propre exemplaire du livre sous la main alors qu'il préparait cet article.

Intéressant enfin est le souvenir donné sur la première lecture des *Chants de Maldoror*. Fargue affirme les avoir « lu pour la première fois [...] une nuit en rentrant tard obsédé par la chevauchée des Valkyris qu'[il] venai[t] d'entendre ». Jean-Jacques Lefrère et Jean-Paul Goujon notent qu'une version française de Wilder de *La Valkyrie* fut donnée à l'Opéra de Paris le 12 mai 1893, mais Fargue était encore à Cobourg, en Allemagne, aussi s'agissait-il sans doute d'un morceau isolé et donné en concert vers 1892-1893¹⁶⁹⁰. Le souvenir est-il authentique ou reconstitué ? Il constitue un beau passage lyrique qui immortalise l'impression première produite par la lecture de *Maldoror*, lecture de laquelle Fargue ne s'était toujours pas défait vingt ans plus tard. Jarry est entièrement passé sous silence dans cet épisode, et Fargue met en relation l'œuvre poétique avec une représentation nocturne et presque fantastique de la ville qui correspond à la fois à celle du Chant VI et à celle qui intéressait le piéton de Paris, grand amateur de flânerie urbaine, dans sa propre œuvre poétique.

Contrairement à ce qu'écrit Jean-Jacques Lefrère¹⁶⁹¹, Fargue n'avait pas eu besoin d'aller lire les *Poésies* à la Bibliothèque nationale pour trouver les noms de Dazet, Hinstin et Zumaran : Gourmont avait recopié la dédicace dans son article du *Mercur*. De même, ses citations sont tirées de passages des *Poésies* recopiés par Gourmont, ou bien des *Chants de Maldoror* qu'il cite approximativement. Il n'est cependant pas exclu que le poète ait poussé jusque-là ses recherches, dont on peut souligner la précision et néanmoins regretter que les sources n'aient pas été données. Certaines des inexactitudes de Fargue sont imputables à ses prédécesseurs : se fiant à Genonceaux, il se trompe sur l'âge de Ducasse. En revanche, il passe très vite sur la thèse de la folie du poète, préférant considérer son parcours comme une aventure métaphysique à la recherche d'un absolu.

Sans remettre totalement en cause l'attachement de Fargue à l'œuvre d'Isidore Ducasse, que prouvent ces notes inédites pour un article sans doute avorté, on peut penser que les recherches qu'il mena furent plus tardives, et sans doute datées des années 1910, moment où la mort de Jarry a libéré sa parole sur l'un des enjeux du secret qui les unissait. Quant à la légende selon laquelle les deux amis

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 115.

du petit groupe d'Henri IV arpentaient le Paris de Ducasse, elle demeure invérifiable. Jean-Paul Goujon rapporte toutefois le témoignage d'Albert Thibaudet, compagnon de jeunesse d'Alfred Jarry, qui disait que Jarry aimait, dans ses déambulations, relier la littérature à la topographie de la ville¹⁶⁹². François Caradec écrivait que vers ces années-là, Jarry « n'est pas loin de se prendre pour une réincarnation de Maldoror¹⁶⁹³ ». Quoi qu'il en soit, dans les textes de ces années, Lautréamont est partout.

Premiers textes

En 1894, Jarry et Fargue sont maintenant intégrés aux cercles symbolistes. Ils fréquentent le salon de la Rose+Croix de Péladan, et parfois les mardis de Mallarmé. Après *L'Art littéraire*, c'est au *Mercure de France* qu'ils ambitionnent de publier. Jarry approche Remy de Gourmont, qui le prend sous sa protection et l'introduit auprès du couple Vallette. Après quelques articles de critique d'art pour les *Essais d'art libre*, revue dirigée par Gourmont et Paul-Napoléon Roinard, il donna finalement un texte sur Filiger dans la revue tant convoitée. Julien Schuh avance que c'est peut-être Gourmont qui plaça son article avec l'espoir de faire de Jarry le nouveau critique d'art de la revue, poste laissé vacant depuis la mort d'Aurier, son alter ego¹⁶⁹⁴. Gourmont allait par la suite travailler en collaboration avec son protégé sur le projet de la revue *L'Ymagier*.

Les textes de critique d'art de Jarry et de Fargue brillent, à cette époque, par leur hermétisme. Inspirés par l'idée de création collective, comme Aurier et Gourmont avant eux, ils produisent des textes dont le style se confond malgré la signature. Leur entrée au *Mercure de France* est remarquée parce que les deux amis surenchérissent dans l'opacité du style. Ainsi, l'essai critique « Premières lueurs sur la colline », premier texte de Léon-Paul Fargue à paraître dans les pages du *Mercure* en juillet 1894, est un chef-d'œuvre d'obscurité¹⁶⁹⁵. Le même mois, Alfred Jarry livre son drame *Haldernablou*, entièrement placé sous le signe de Maldoror. Jarry a déjà explicitement fait référence à l'œuvre de Lautréamont, dans un article intitulé « Fusains », paru dans *L'Art littéraire* de janvier 1894 et consacré au recueil de Jean Volane. En des termes propres à dérouter le lecteur, il salue les « trouvailles » du poète et ajoute :

De très belles intentions du reste, car l'a tenté le masque financier de boutons de culotte en béscicles du Hibou planté comme une rave. – Mais Lautréamont l'avait entrevu et j'ai épluché

¹⁶⁹² Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature », *Nouvelle Revue française*, janvier 1922, p. 204 ; cité par Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue : poète et piéton de Paris*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁹³ François Caradec, *A la recherche d'Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974, p. 39.

¹⁶⁹⁴ Julien Schuh, notice aux « Textes critiques », dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, édition critique sous la direction de Henri Béhar, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2012, p. 373.

¹⁶⁹⁵ Léon-Paul Fargue, « Premières lueurs sur la colline », *Mercure de France*, juillet 1894, p. 292-293.

jusqu'à la dernière écaille de pin l'artichaut de cette Bête, qui est notre mercure philosophique, notre Terre Sigillée, avec laquelle nous réchaufferons notre Or¹⁶⁹⁶.

Cet aveu sibyllin, première évocation du nom de Lautréamont sous la plume de Jarry, passe par une métaphore alchimique. C'est le motif du hibou, que Jarry a retrouvé chez Volane, qui lui inspire un rapprochement avec Ducasse. On sait l'attachement de Jarry à l'alchimie, à l'héraldique et à l'onomastique. Pour cet écrivain qui fait symbole de tout et qui transmute les éléments par un réseau d'analogies parfois cryptées, l'aveu est important : Jarry a « épluché jusqu'à la dernière écaille de pin » l'œuvre de Lautréamont, qu'il appelle son « mercure philosophique », élément indispensable à la transformation de l'or. Ducasse joue un rôle central dans la transformation qu'il opère sur lui-même à mesure qu'il constitue son œuvre très personnelle. Le motif du hibou reviendra fréquemment chez Jarry, qui en a fait son emblème. Une des premières anecdotes qui circulent sur l'étrange personnage qu'est Alfred Jarry, c'est le fait qu'il vive avec des hiboux dans son appartement. Au-delà de l'attachement personnel au rapace nocturne, Jarry l'associe souvent à Isidore Ducasse, sans doute par un jeu d'onomastique qui fait du poète un « Grand Duc¹⁶⁹⁷ ». Dans *Les Chants de Maldoror*, le hibou apparaît une première fois au Chant premier¹⁶⁹⁸, faisant dresser les cheveux à ceux qui entendent son cri, et au Chant V, où il est « sérieux jusqu'à l'éternité¹⁶⁹⁹ ».

C'est encore sous le signe du hibou que Jarry évoque Lautréamont dans son article « Être et vivre », paru dans *L'Art littéraire* de mars-avril 1894. L'idée principale de ce texte, inspiré par les attentats des anarchistes qui occupent l'actualité, est que le simple fait d'être constitue un attentat : vivre est un acte d'anarchisme. Jarry définit l'Être : « Symboles de l'Être : deux Yeux Nyctalopes, cymbales en effet appariées, de chrome circulaire, car identique à soi-même¹⁷⁰⁰. » Or, cette théorie est à mettre en relation avec une page d'un brouillon de *César-Antechrist*, où Jarry écrit en marge : « Lautréamont a vécu l'être¹⁷⁰¹. » Il ajoute, un peu plus loin : « J'ai moi aussi le premier vécu l'être¹⁷⁰². » Défiant toute chronologie, Jarry renverse l'influence et se voit en précurseur de Ducasse, ayant vécu indépendamment la même expérience de vie. Ce n'est peut-être pas un hasard si la très observatrice Rachilde, dans le livre qu'elle consacra à son étrange ami, le compara à plusieurs reprises à « un grand rapace », insistant sur ses « yeux phosphorescents¹⁷⁰³ », ou plus explicitement sur ses

¹⁶⁹⁶ Alfred Jarry, « Fusains », *L'Art littéraire*, janvier 1894, p. 30.

¹⁶⁹⁷ C'est l'hypothèse émise par Sylvain-Christian David : « Si Jarry ne dit jamais Ducasse, mais Lautréamont, c'est pour mieux taire le secret de la transmutation du nom qu'il connaît. Ce vampire renversé par la Poésie, ce hibou, on s'en doute, n'est pas un comte, mais un Grand-Duc. Il suffit de savoir lire les mots, écrit en substance Jarry : *car c'est écrit dessus*. [...] Le hibou désigne à la lettre, à compter de 1894, la présence cachée mais lisible d'Isidore Ducasse dans l'œuvre de Jarry. » Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry. Le Secret des origines*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 51.

¹⁶⁹⁸ Dans la strophe 8 du Chant premier. Lautréamont, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁹⁹ Dans la strophe 6 du Chant V. *Ibid.*, p. 214.

¹⁷⁰⁰ Alfred Jarry, « Être et vivre », *L'Art littéraire*, mars-avril 1894 ; recueilli dans Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 408.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 685.

¹⁷⁰² *Ibid.*

¹⁷⁰³ Rachilde, *Le Surmâle des lettres*, édition d'Édith Silve, Paris, Arléa, 2007, p. 45.

« yeux de hibou » : l'identification était complète et Rachilde, fine lectrice de Lautréamont, connaissait le secret.

Pour le second volume des *Portraits du prochain siècle*, Jarry avait rédigé une notice consacrée au peintre Félix Vallotton, qui allait peu après réaliser le portrait d'Isidore Ducasse pour le *Livre des masques* de Gourmont. Mais le livre ne parut pas et le brouillon de Jarry ne fut publié qu'en 1957 dans les *Cahiers du Collège de pataphysique*¹⁷⁰⁴. Parcourant de manière transversale les toiles du peintre, Jarry en extrait des images énumérées en vrac que Sylvain-Christian David, dans un article pour *L'Etoile-Absinthe*, a relevées comme autant de réminiscences du Chant VI de *Maldoror*¹⁷⁰⁵ :

Des cygnes au col nouable alphabétiquement [...]. Des tables de café basculant leurs nets strapontins. L'assassin fond *dans* sa victime comme le cierge du poignard lui-même. Les couronnes entassent au pied du mur leurs vertèbres dont les vagues niveleuses rongèrent les apophyses. Foules expectantes à des grilles. Des charges de crabes tourteaux. L'anarchiste happé entre des bras de guillotine, blanc sous sa chevelure de couperet¹⁷⁰⁶.

Toutes ces images renvoient à la strophe VI,6, où le Créateur envoie un ange, métamorphosé en crabe tourteau, affronter Maldoror. Le renégat se débarrassera de l'émissaire divin et ira ensuite cacher son méfait en se joignant à un groupe de cygnes. On peut relier presque toutes les phrases de ce passage à des extraits du Chant VI de Lautréamont : « à côté de la rotonde qui contient une salle de café, le bras de notre héros est appuyé contre la grille¹⁷⁰⁷ » ; la guillotine et le couperet évoquent l'échafaud du chapitre VIII, les couronnes le « fou couronné » qu'est Aghone¹⁷⁰⁸, et l'assassin fondant dans sa victime fait écho à la phrase où Maldoror « reçoit dans ses bras, deux amis, inséparablement réunis par les hasards de la lame : le cadavre du crabe tourteau et le bâton homicide¹⁷⁰⁹ ». Ainsi, *Les Chants de Maldoror* sont encore une source d'inspiration manifeste pour l'écrivain qu'est Jarry, qui n'hésite pas à puiser dans ce texte dense le matériau de ses images poétiques. Cet épisode, qui raconte un affrontement s'achevant par une étreinte, est également révélateur de l'usage que fait Jarry du texte de Lautréamont : la mise en italique de la préposition *dans* souligne que les deux ennemis fusionnent et ne font plus qu'un. De même, l'écriture de Ducasse se fond dans celle de Jarry et les deux deviennent indissociables. Sylvain-Christian David souligne l'usage du poignard et du cierge, évoqués par Jarry, comme une métaphore de la citation que l'on découpe et que l'on fond ensuite, comme un collage ou une greffe¹⁷¹⁰.

¹⁷⁰⁴ Alfred Jarry, « Félix Vallotton », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 26-27, 1957, p. 46. Recueilli dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 451-453.

¹⁷⁰⁵ Sylvain-Christian David, « Vallotton », *L'Etoile Absinthe*, n° 9-12, 1981, p. 32-33.

¹⁷⁰⁶ Alfred Jarry, « Félix Vallotton », *op. cit.*, p. 452.

¹⁷⁰⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 248.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 252.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁷¹⁰ Sylvain-Christian David, « Vallotton », *op. cit.*, p. 32-33.

Les hiboux étaient encore présents dans un texte, probablement daté de 1893, relatif à la mort de sa mère et plus tard inclus dans les « Paralipomènes » d'*Haldernablou* :

Ne dressez pas vers le ciel noir la flamme de vos cheveux d'effroi quand le hibou tout seul et roi de ses lèvres de fer fait voir le rouge de ses tintamarres ; quand les hiboux dans leurs simarres, aux yeux d'espoir, aux yeux menteurs, dans leurs simarres chamarrées, soulevant leurs ailes d'emphase, dardent leurs yeux de chrysoprase vers le ciel noir.

Éloignez de devant ma face ces yeux vert pâle deux par deux, éloignez de devant mes yeux ces pâles astres deux par deux, étoiles de mort qui s'effacent du tableau noir du ciel de moire. Et vos cheveux de fer brillant, vos lourds cheveux aux reflets bleus sont attirés par ces aimants qui pendent du ciel deux par deux¹⁷¹¹.

Tandis que les « lèvres de fer » renvoient aux « lèvres de bronze¹⁷¹² », « de jaspe¹⁷¹³ », « de saphir¹⁷¹⁴ » ou « de soufre¹⁷¹⁵ » de Maldoror, la phrase reprend l'usage caractéristique de l'impératif des fins de chapitre du Chant VI. Ces deux hiboux, présages d'une mort imminente, rappellent la chouette qui, au début du Chant, s'envole en annonçant un malheur. La répétition du verbe « éloignez » provient également de la dernière strophe du Chant IV, que Jarry mentionnera explicitement dans *Haldernablou* : « Éloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue¹⁷¹⁶. » Plus loin, la reprise des *Chants* est plus nette : « Ô que triste est le chant du hibou, qui hérissé les cheveux intelligents des hommes fous¹⁷¹⁷ », écrit Jarry en écho au « hibou [qui] chante sa grave plainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent¹⁷¹⁸ » de Ducasse. Le texte évoque ensuite l'amitié fusionnelle de Fargue et de Jarry :

Tous les jours, enlacés amis, nous marchions laissant passer l'heure coulant des sabliers, géantes fourmis, momies debout sur notre route. Et les caresses de ses mains sur ma peau blanche de satin laissaient se convulser les serpents verts des spasmes. Moi qui aurais voulu être assez affreux pour faire avorter les femmes dans la rue ou mettre au monde des enfants soudés par le front, je ne maudis point ma beauté, mettant à mes genoux l'éphèbe prosterné, et ce jour, crapaud bon serviteur, je te tolérai un rival. Et tous ces plaisirs n'étaient pas avant le jour où sur mes pas la mort s'assit à son chevet le gardant de son œil crevé et tissant sur son lit les fils de ses mains glauques¹⁷¹⁹.

L'influence maldororienne est nette dans le style de ce passage, qui fait également appel à un crapaud séraphique, autre animal du bestiaire lauréatmontien chez qui il joue également le rôle de confident – il s'agit de Georges Dazet –, à l'araignée et plus loin au vampire, terme que Ducasse emploie pour

¹⁷¹¹ Alfred Jarry, « Paralipomènes », *Les Minutes de sable mémorial*, recueilli dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, t. II, p. 163-164. Recueillis dans le recueil disparate des *Minutes de sable mémorial*, les « Paralipomènes » forment une suite à *Haldernablou*.

¹⁷¹² Lautréamont, *op. cit.*, p. 113 et 253.

¹⁷¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 256.

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷¹⁷ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷¹⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹⁹ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 165.

lui-même à la fin du Chant premier. Ce que nous dit le récit de Jarry, c'est qu'au moment où la mort lui prit sa mère, il entendit une voix lui parler, le chant d'un hibou qui ne l'a plus quitté depuis :

« Qu'il est doux leur chant ! Qu'ils chantent bien avec un mort et un vampire pour auditeurs. Deux jours et deux nuits ils ont chanté, et les spasmes de l'agonisant marquaient des pauses. Le couple a chanté en mesure. D'abord le mâle a expiré un son de flûte ou de hautbois, tenant une note toujours la même. Et sa femelle un ton plus bas lui a répondu de sa voix de velours. Où donc ai-je entendu ce chant, depuis le jour où le cou rompu roucoula, depuis le jour où du crapaud aux mains pentagrammatiques s'éteignit la voix, pour s'être plongé malgré mes avis dans un marais glacé ? »

Hiboux, séraphiques hiboux, je ne puis désormais entendre votre chant : le cadavre en putréfaction empest la chambre mortuaire, et il y a assez de chair pour que l'odeur reste longtemps. – Je vous ai pourtant octroyé à chacun un des yeux, rond dans les griffes, pour salaire. – Qui donc a jeté dans ce lit cette momie jaune, dont je ne puis séparer les mains, jointes par un ciment plus dur que la pierre ? Il est épouvantable de ne savoir si oui ou non elle me regarde. Hiboux ! rendez-lui ses yeux. – Éternel, je te parle comme à un ami, et je reconnais que tu peux me valoir ; mais ajoute deux ailes noires aux os forts de mes épaules pour que je poursuive le mâle qui s'envole par la cheminée avec l'œil d'où pend le nerf optique comme la queue d'un spermatozoaire. Et pour ravoire le second de la paire dépêche après sa femme le plus radieux et le plus rapide de tes anges, qui envie ma beauté comme j'envie leurs ailes rigides¹⁷²⁰.

Ce chant qu'il entend semble affecter son écriture même, saturée de traits stylistiques empruntés aux *Chants de Maldoror*. Sylvain-Christian David commente ce rapport mystique au livre de Lautréamont : « À l'instant précis où sa mère meurt, Jarry est fécondé par l'Œuvre. Tous les symboles témoins de cette fécondation, les hiboux, le cierge, participeront d'un rite qui est en train de naître sous nos yeux¹⁷²¹. »

Plus loin, Aster, reclus dans une bibliothèque, pressent qu'il y aura « des apparitions ». Il serait fastidieux de relever tout ce qui, dans l'écriture d'Alfred Jarry, relève ici du pastiche de Lautréamont. L'apparition est déjà présente dans le texte, entre les lignes, car Jarry est comme visité par l'esprit de Ducasse. La forme des « Paralipomènes » se calque volontiers sur celle du petit roman de trente pages que constitue le Chant VI, avec ses fins de chapitres en énigme destinés à parodier les codes du roman feuilleton tout en ménageant le suspense¹⁷²². Les parenthèses, contenant des digressions métatextuelles de l'auteur, se multiplient également. Sylvain-Christian David note que dans ce texte personnel sur la mort de sa mère, Jarry a plaqué un enjeu tout autre, visible par l'excès de citations des *Chants*¹⁷²³. Le texte évoque aussi l'amitié avec Fargue, qui se noue autour du poème de Lautréamont. La relation est déjà décrite comme houleuse : Aster chasse son ami Vulpian de la chambre mortuaire, ils en viennent aux mains, et, comme l'écrit Sylvain-Christian David, ils

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷²¹ Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry. Le Secret des origines*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷²² Voir à ce sujet la note 1 au bas de la page 168 de l'édition des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry, *op. cit.*, ainsi que la thèse de Hunter Kevil, *Les Minutes de sable mémorial, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, thèse, Princeton (New Jersey), 1975, 215 f.

¹⁷²³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 26.

« s'applique[nt] à illustrer une phrase célèbre de Maldoror : deux amis qui cherchent obstinément à se détruire, quel drame¹⁷²⁴ ! » Ce drame, ce sera le sujet d'*Haldernablou*.

Haldernablou

En juillet 1894, dans le *Mercure de France*, on put lire la première véritable œuvre d'Alfred Jarry¹⁷²⁵. L'intérêt de l'écrivain pour l'œuvre d'Isidore Ducasse n'avait pas faibli, comme en témoigne l'article « Visions actuelles et futures » qu'il fit paraître dans *L'Art littéraire* de mai-juin 1894 dans lequel il s'appuie sur les attentats anarchistes récents pour mener une réflexion sur les différentes manières de mettre à mort. Alors qu'il déploie un arsenal qui constituera bientôt autant d'éléments de la mythologie personnelle du cycle Ubu, à l'image de la Machine à Décerveler, l'évocation du Bâton à Physique appelle soudain une citation littérale des *Chants de Maldoror* :

Car il est aussi absurde de vouloir tout mouvoir sur notre terre ronde par une mécanique circulaire (ce n'est pas imiter l'Orbe, mais Descartes) que de fleurir, parce qu'hommes, en chapeaux anthropomorphes... : DU BÂTON à PHYSIQUE : –

Phallus déraciné, *ne fais pas de pareils bonds* ! Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian. La substance de ton diamètre est un Point. La ligne et son envergure sont dans nos yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz palloïde.

Le cycle est un pléonasme : une roue et la superfétation du parallélisme prolongé des manivelles. Le cercle, fini, se désuète. La ligne droite infinie dans les deux sens lui succède. *Ne fais pas de pareils bonds*, demi-cubiste sur l'un et l'autre pôle de ton axe ou de ton soi¹⁷²⁶ !

L'emprunt, que Jarry a mis en italique, provient de la strophe 5 du Chant III, dans laquelle le Créateur, ayant oublié l'un de ses cheveux dans un bordel, le supplie de rester discret : « Ne fais pas de pareils bonds¹⁷²⁷ ! » Le cheveu est transformé par Jarry en un phallus fertile qui projette sa semence au loin, dans un texte qui pose lui-même, sous la forme d'un essai fantaisiste et digressif, les bases de la science qu'il est en train d'élaborer et qu'il nomme déjà sous le terme de « pataphysique ». Maldoror est encore évoqué cette année-là dans les « Minutes d'art », dans *L'Art littéraire* de mars-avril, à propos de bois et d'eaux-fortes de Georges Pissarro : « un chien ou loup de chevaux de bois, suspendu ; le chien hurlant à l'infini des vols nocturnes, illustration des *Chants de Maldoror*¹⁷²⁸ » : l'image, empruntée au poème « Les Hurlleurs » de Leconte de Lisle, évoque davantage Lautréamont pour ces symbolistes de la seconde génération, qui en font un symbole de l'œuvre tout entière. Dans le numéro suivant de *L'Art littéraire*, la même rubrique des « Minutes d'art », signée à nouveau de

¹⁷²⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷²⁵ Alfred Jarry, « Haldernablou », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1894, p. 213-228.

¹⁷²⁶ Id., « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, n° 5-6, mai-juin 1894 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 428-429.

¹⁷²⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷²⁸ Alfred Jarry, « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, n° 3-4, mars-avril 1894 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 414-415.

Jarry, se termine ainsi : « Seules toiles qui pouvaient succéder à Redon dans ces galeries sans dépression ni diminution : Manet. De celui-là qui l'aime doit mieux n'en point parler, et dire : Allez-y voir¹⁷²⁹. » Jarry reprend l'invitation de Ducasse qui vient clore les *Chants de Maldoror* : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire¹⁷³⁰. » En bon disciple de l'auteur des *Poésies*, Jarry a fait sienne la poétique ducassienne du plagiat, « qui serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste¹⁷³¹ ».

Initialement intitulée « Histoire tragique du page Cameleo », la courte pièce que Jarry fit paraître cet été 1894 dans le *Mercure de France* racontait les amours du Duc Henrik avec son jeune page Cameleo, qu'il finissait par rejeter et par détruire violemment. En quelques mois, Fargue s'était rendu indésirable au *Mercure*, où il agaçait par son désir d'être au centre de l'attention. De son côté, Jarry avait réussi à se faire apprécier de Gourmont, mais aussi de Vallette et de sa femme Rachilde, qui allait devenir sa plus grande amie. Tous savaient que la petite pièce qu'il proposait était un règlement de comptes et une manière de se débarrasser d'un ami dont il ne voulait plus. Les personnages seront renommés en Haldern et Ablou, et l'œuvre en *Haldernablou*, à la demande pressante de Fargue qui redoutait l'identification¹⁷³². Le « page » eut beau supplier l'auteur, Jarry ne renonça pas à la publication de sa pièce, qui masquait à peine la nature homosexuelle de leur relation.

Au seuil du drame, l'auteur a glissé une dédicace dont la formulation surprend : « Appartient à Remy de Gourmont ». C'est une manière de rendre hommage au mentor qui l'a fait entrer au *Mercure de France*, et dans l'œuvre duquel Jarry trouvera tant d'inspiration au cours de ces années. Pour Sylvain-Christian David, ce don est plus encore un aveu : *Haldernablou* appartient à celui qui a le premier révélé *Les Chants de Maldoror* à Jarry, car Gourmont ne saurait manquer de reconnaître l'influence secrète de Ducasse sur cette pièce. « Appartient » est donc à prendre au sens fort, celui d'une possession par un texte qui ne cesse de hanter ses lecteurs¹⁷³³.

Le drame raconte l'amour fusionnel entre Haldern et son page, Ablou, qui s'achève par la destruction de ce dernier. Les deux personnages se ressemblent au point d'être des doubles, et le thème de la destruction du double sera récurrent dans l'œuvre de Jarry. Les deux personnages, à l'instar de Maldoror, sont en quête d'un amour supérieur, essentiellement platonique. Dès la première scène, Haldern exprime son souhait : « Hors du sexe seul est l'amour ; je voudrais... quelqu'un qui ne fût ni homme ni femme ni tout à fait monstre, esclave dévoué et qui pût parler sans rompre

¹⁷²⁹ Id., « Minutes d'art », *L'Art littéraire*, n° 5-6, mai-juin 1894 ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 443.

¹⁷³⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 266.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷³² Le deuxième prénom de Jarry était Henri, et Fargue était désigné sous le nom de Cameleo par allusion à son arrivisme et à sa faculté à se fondre dans le milieu qu'il cherchait à intégrer.

¹⁷³³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 34-35.

l'harmonie de mes pensées sublimes ; à qui un baiser fût stupre démonial¹⁷³⁴. » La déclaration fait écho à celle de Maldoror, qui affirmait à la strophe 5 du Chant V : « Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent¹⁷³⁵. » Comme le personnage créé par Isidore Ducasse, Haldern est surtout occupé à chercher son double parfait. C'est avec jalousie qu'il demande à Ablou si quelqu'un d'autre lui a fait des avances, et le page lui répond : « S'il avait été assez hardi – j'aurais fouetté sa joue de mes cinq doigts de pieuvre, ou tout au moins je l'aurais tué¹⁷³⁶. » Au-delà de la comparaison avec la pieuvre, animal important du bestiaire lauréatien, Ablou développe une conception radicale de l'amour qui côtoie toujours la mort. L'amour selon Jarry ne saurait se confondre avec l'amour charnel, vulgaire, ou tout du moins s'y restreindre : c'est au contraire une notion sacrée qui implique l'être tout entier et qui met en jeu sa pureté, c'est-à-dire une vision idéaliste de l'amour. Haldern en est conscient, et si le don de soi au premier venu apparaît comme un acte sacrilège, pour lui, la possession d'Ablou est un enjeu capital : « Je t'aime et te veux à mes pieds, Ablou¹⁷³⁷. » L'amour, tel que le vivent les deux personnages de Jarry, rappelle à bien des égards les tentatives, toujours soldées par des échecs, de Maldoror pour trouver un amour absolu et une parfaite communion avec les jeunes éphèbes qu'il côtoie. Elle repose sur une haute conception de la relation, sublimée et théâtralisée pour glorifier avant tout l'ego. Ce n'est pas l'autre que l'on aime mais l'image sublimée de nous-même en lui, ainsi la relation est-elle vouée à l'échec parce qu'elle se heurte toujours à la réalité décevante du partenaire qui n'a pu se montrer à la hauteur des aspirations. De fait, chez Maldoror comme chez Haldern, il y a une composante sadique inévitable qui accompagne la volonté de nier à l'autre toute existence physique, quitte à la détruire.

On sait peu de choses sur les conditions dans lesquelles cette relation a pris naissance, mais Jarry livre à la scène 5 de l'acte I une de ses clés. Au moment de se séparer, Ablou rappelle à son compagnon : « N'oublie pas le livre que nous avons lu ensemble¹⁷³⁸. » L'édition critique des Classiques Garnier des *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry propose trois interprétations à cette phrase. La première est une référence au tramway que Haldern s'apprête à prendre, puisque Fargue, dans *Le Piéton de Paris*, a expliqué que Jarry et lui aimaient, une fois installés dans le wagon, « feuillet[er] le boulevard comme un album¹⁷³⁹ ». Il est également possible d'y voir une allusion à *L'Enfer* de Dante, puisque la phrase est aussitôt suivie d'une évocation de Francesca. Mais Sylvain-Christian David et Hunter Kevil estiment qu'il s'agit d'un nouvel aveu de la dette à *Maldoror*¹⁷⁴⁰. L'ensemble de l'œuvre

¹⁷³⁴ Alfred Jarry, *Haldernablou* ; recueilli dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 135.

¹⁷³⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 209.

¹⁷³⁶ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷³⁷ *Ibid.*

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷³⁹ Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, p. 269.

¹⁷⁴⁰ Pour Hunter Kevil, se référer à Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, note 3 du bas de la page 143. Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 34.

est en effet imprégné d'une tonalité maldororienne. Jarry déploie un bestiaire riche où dominent les animaux nocturnes et inquiétants : chauve-souris, hiboux, pieuvres, araignées, caméléons... Certains, plus rares, comme l'engoulevent, apparaissent dans *Les Chants de Maldoror* avec des caractéristiques similaires. D'autres syntagmes rappellent aussi le style de Ducasse, comme « l'araignée des préjugés¹⁷⁴¹ » ou « un hibou aux paupières de soie gris perle qui clignent comme le flux et le reflux de la mer¹⁷⁴² ». Cette dernière comparaison est d'ailleurs empruntée au Chant III de *Maldoror*, au sujet de Mario, un amant de Maldoror qui baisse et relève ses « paupières de lis, comme le flux et le reflux de la mer¹⁷⁴³. » Dans l'acte II, le chœur évoque encore « le regard [fuyant] des vieux crabes tourteaux¹⁷⁴⁴ », écho très probable à l'archange envoyé par Dieu pour raisonner Maldoror au Chant VI et qui, ayant pris la forme d'un tourteau, se trahit néanmoins par « ses yeux errants et indécis¹⁷⁴⁵ ». Les vieux tourteaux de Jarry détournent le regard avec gêne, car l'acte charnel vient d'être consommé. À la même page, on trouve également les rhinolophes « au nez ferré d'argent », similaires au rhinolophe du Chant premier « dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval¹⁷⁴⁶ ».

Le livre qu'évoque Ablou, dans un contexte aussi saturé de démarcations du texte d'Isidore Ducasse, est vraisemblablement celui que Jarry et Fargue ont admiré ensemble. Juste après avoir demandé à son ami de se souvenir du livre, Ablou, voyant arriver le tramway, s'étonne : « Est-ce lui qui là-bas fait des bonds énormes, comme pour rattraper un retard inexplicable¹⁷⁴⁷ ? » Le lecteur pense aussitôt à la strophe IV du Chant II, où un enfant court après l'omnibus dans lequel se trouve Maldoror. Mais la question fait écho au texte des « Visions actuelles et futures », paru quelques mois plus tôt dans *L'Art littéraire*, où Jarry démarquait explicitement cette phrase de Maldoror : « Phallus déraciné, ne fais pas de pareils bonds¹⁷⁴⁸ ! » Le jeune symboliste connaît si bien son *Maldoror* qu'il le cite et le pastiche sans cesse, s'étant approprié les phrases. D'ailleurs, Haldern-Jarry l'avoue plus loin : « Le livre m'a serré de ses pinces de fer / Mieux que les mortes mains n'avaient mordu ma chair¹⁷⁴⁹. » Jarry est littéralement imprégné du livre.

Des citations ou des démarcations, le texte en contient beaucoup d'autres. Dans la scène 3 de l'acte II, Ablou commence : « Le jour où nous coucherons ensemble... » et Haldern achève sa phrase : « Nous irons chacun de notre côté, nous irons chacun de notre côté¹⁷⁵⁰. » De son côté,

¹⁷⁴¹ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 151.

¹⁷⁴³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁴⁴ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁴⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 254.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁴⁷ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷⁴⁸ Id., « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, n° 5-6, mai-juin 1894 ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 428-429.

¹⁷⁴⁹ Id., *Haldernablou* ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 153.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 146.

Maldoror, redoutant la gêne des amants qui se sont quittés et se croisent par hasard, s'exclame : « Qu'il n'arrive pas le jour où, Lohengrin et moi, nous passerons dans la rue, l'un à côté de l'autre, sans nous regarder, en nous frôlant le coude, comme deux passants pressés¹⁷⁵¹ ! » Haldern cède aux charmes de son jeune page et la relation, de platonique, devient charnelle. Cette idée lui est insupportable, car elle lui apparaît comme une vision dégradée de l'amour, et indigne d'être vécue. Haldern fait un rêve dans lequel il assassine Ablou, et au réveil, il jure de le tuer : « Car je le méprise comme impur et vénal : – [...] car il faut, en bonne théologie, détruire la bête avec laquelle on a fornicué¹⁷⁵² ». La liste des raisons est soudain interrompue et les pensées d'Haldern glissent ailleurs. C'est alors que surgit le pastiche le plus net du style des *Chants de Maldoror* en même temps qu'une évocation explicite d'Isidore Ducasse :

Mais depuis cinq jours déjà, il ne répond point à ma provocation. Serait-il lâche ? Plût au ciel qu'il le fût, et ne pérît point comme cet autre page que mon ami le Montévidéen lança contre un arbre, ne gardant dans sa main que la chevelure sanglante et rouge, abusant de la suprématie de sa force physique. Mais non, il ne l'est point et m'aime encore, et j'entends son pas par cet escalier qu'il descendit pour la dernière fois le... Quel jour ? Malédiction, c'était le jour des Morts ! Qu'il monte¹⁷⁵³.

L'identité de l'ami Montévidéen, que Jarry adoube comme partenaire de crime, ne fait aucun doute pour qui a lu l'œuvre et peut reconnaître la strophe où Maldoror met à mort son amant Falmer¹⁷⁵⁴. La syntaxe de la phrase, « Plût au ciel que... », est calquée sur la toute première phrase des *Chants de Maldoror*. Jarry va jusqu'à imiter et faire sien le style de Ducasse, pastichant la rhétorique très théâtrale de Maldoror, qui résonne à l'écrit, comme le révèle l'abondance des interrogations et des exclamations, ainsi que la retranscription de tout ce qu'il perçoit. L'influence des *Chants de Maldoror* est donc présente jusqu'au cœur du drame, elle accompagne la mise à mort d'Ablou-Fargue et le dénouement tragique d'une amitié trop fusionnelle. Il n'est donc pas étonnant de voir que Jarry a surtout puisé ses emprunts dans les strophes qui évoquent les amours de Maldoror – la mise à mort de Falmer, la rupture redoutée avec Lohengrin, les yeux de Mario ou encore l'archange transformé en tourteau qui cherche à dissuader Maldoror de tuer le jeune Mervyn : Jarry aura été un lecteur particulièrement attentif à la dimension homosexuelle du texte de Ducasse.

La publication d'*Haldernablou* dans le *Mercur de France* de juillet 1894 n'était que le début du long délitement qu'allait connaître l'amitié entre Fargue et Jarry, qui devait durer encore une année. Revenant sur le passage où Haldern doit prendre son omnibus, Sylvain-Christian David en propose une lecture surprenante : c'est Jarry, prenant en marche le train de la littérature d'avant-garde,

¹⁷⁵¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁵² Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷⁵⁴ Il s'agit de la dernière strophe du Chant IV. Jarry en résume le contenu.

tandis que Fargue-Ablou reste en arrière, témoin impuissant qui a manqué l'occasion. Déposant le page de leur livre fétiche, Jarry l'emporte loin et le garde pour lui seul¹⁷⁵⁵.

Les Minutes de sable mémorial

L'été 1894 s'achève et le 8 septembre 1894, Alfred Jarry écrit à son ami Édouard Julia, qui collabore également au *Mercur de France*. « J'ai été vous porter chez vous – puisque vous n'étiez pas venu – sinon tout l'article sur Lautréamont, du moins ce que j'ai pu en retrouver : les Poésies citées, que vous connaissez sans doute déjà¹⁷⁵⁶. » C'est la fin de l'article de Gourmont que Jarry transmet à son ami, où se trouvent ajoutés quelques extraits des *Poésies*. Il connaît donc le deuxième pan de l'œuvre de Ducasse et en perçoit l'intérêt autant que celui des *Chants*, au point d'en recommander la lecture. Si Julia connaît « sans doute déjà » le texte, c'est que Jarry et Fargue ne sont pas les seuls lecteurs attentifs de Ducasse dans ce petit groupe. Jarry termine son premier livre, qui doit paraître le mois suivant aux Éditions du *Mercur de France* nouvellement fondées. Il demande à Julia d'en faire la critique, et joint à son courrier un document précieux qu'il prend soin de protéger : « Ce n'est pas pour être plus officiel que j'use du papier de l'Imagier, mais pour y envelopper le Lautréamont¹⁷⁵⁷. » Curieuse démarche que de donner à son ami les extraits des *Poésies* de Ducasse pour l'assister dans la préparation de sa critique, comme si, une nouvelle fois, l'œuvre du Montévidéen était la clé permettant de déchiffrer les symboles de Jarry.

Ce même mois, Jarry fait paraître dans le *Mercur* une étude sur le peintre breton Charles Filiger, qu'il a rencontré au Pouldu¹⁷⁵⁸, ainsi que sur les théories de la déformation du réel en peinture et en art. Après une analyse technique et précise des peintures de Filiger, Jarry commente :

Des deux éternels qui ne peuvent être l'un sans l'autre, Filiger n'a point choisi le pire. – Mais que l'amour du pur et du pieux ne rejette point comme un haillon cette autre pureté, le mal, à la vie matérielle. Maldoror incarne un Dieu beau aussi sous le cuir sonore carton du rhinocéros. Et peut-être plus saint¹⁷⁵⁹...

Par une allusion au Chant VI de *Maldoror*, Jarry ouvre une parenthèse et suggère qu'une sainteté est possible dans le Mal. Il revient ensuite à l'art épuré de Filiger et se montre sensible à ses aspects sombres, cachés derrière l'idéalisme.

¹⁷⁵⁵ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁵⁶ Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, édition de Michel Arrivé, t. I, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1033. Cité par Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 1035.

¹⁷⁵⁸ Alfred Jarry, « Filiger », *Mercur de France*, septembre 1894, p. 73-77 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I., p. 457-464.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 463-464.

Le livre qui paraît en octobre est très marqué par l'influence de Remy de Gourmont, avec qui Jarry vient de s'associer, supplantant Fargue, pour réaliser une revue d'estampes dont le titre final sera *L'Ymagier*. Son titre, écrit sous la forme d'un cryptogramme, indique *Les Minutes de sable mémorial*, sans que l'on ne sache très bien si « mémorial » est un sous-titre désignant le genre du livre, ou un adjectif épithète de sable. L'ambiguïté est voulue, et chaque mot de ce titre est polyphonique, « sable » renvoyant notamment à la passion de Jarry pour l'héraldique. Le recueil est un assemblage hétéroclite de textes les plus divers : on y trouve du théâtre – *Haldernablou*, mais aussi un premier drame du cycle d'Ubu –, des poèmes en vers, en prose, ainsi que des formes nouvelles et audacieuses qui préfigurent les expérimentations visuelles d'Apollinaire et des futuristes. Dès le « Linteau », profession de foi mallarméenne où Jarry développe sa théorie du symbole, de la synthèse et de la suggestion, l'auteur prend le parti de l'hermétisme, se revendiquant nettement du symbolisme. L'ombre de Ducasse n'est donc pas la seule à planer sur ce livre, et des pans entiers des *Minutes* sont probablement antérieurs à la découverte du texte par Jarry.

Ainsi, dans la pièce intitulée « Guignol », qui introduit le personnage d'Ubu, le lecteur découvre le personnage d'Achras, éleveur de Polyèdres et en particulier d'Icosaèdres qu'il s'attache à faire se reproduire. Jean-Pierre Lassalle, qui s'est intéressé au terme « icosaèdre », présent dans *Les Chants de Maldoror*, pour sa dimension ésotérique, en souligne la rareté¹⁷⁶⁰. Toute influence est a priori à exclure : comme Ubu est une caricature du professeur Hébert, Achras est la transcription grecque du mot « poirier », en référence au professeur Périer, qui enseignait les mathématiques à Jarry et ses condisciples de Rennes. On remarquera cependant que cet icosaèdre n'est guère obéissant : « L'icosaèdre s'est révolté ce matin et [...] j'ai été forcé, voyez-vous bien, de lui flanquer une gifle sur chacune de ses faces¹⁷⁶¹. » Se faisant, Achras reproduit le geste de Maldoror, qui bat au Chant VI un « sac icosaèdre » dans lequel il a enfermé Mervyn¹⁷⁶².

En revanche, les sections qui encadrent la pièce *Haldernablou* comportent quelques allusions supplémentaires. Les « Prolégomènes » s'ouvrent sur un pastiche du Chant VI de *Maldoror*. Dans ce petit roman d'une trentaine de pages, Isidore Ducasse, imitant le procédé de suspense des romans feuilletons, termine chacun de ses chapitres par une phrase sibylline qui annonce au lecteur quelque rebondissement à venir. De même, Alfred Jarry rompt avec l'illusion romanesque et s'adresse à son lecteur : « Écoutez ce que je vis suspendu sur l'étoile Algol cependant que tombait la pluie de soufre, et comment j'aurais recueilli les pennes du poisson volant si je ne m'étais attardé à écouter les quatre

¹⁷⁶⁰ Dans la revue maçonnique des *Cahiers d'Occitanie*, Jean-Pierre Lassalle a donné régulièrement des « Recherches d'un icosaèdre ». Jean-Pierre Lassalle, *Cahiers d'Occitanie*, n° 11-12, 1989, p. 141-175 ; n° 13, 1990, p. 82-85 ; n° 14-15, 1990, p. 97-105 ; n° 38, juin 2006, p. 142. On pourra également consulter Jean-Pierre Lassalle, « Isidore Ducasse, ou les vingt faces de l'icosaèdre », dans « Lautréamont : retour au texte », *La Licorne* n° 57, 2001, p. 75-82.

¹⁷⁶¹ Alfred Jarry, « Guignol », *Les Minutes de sable mémorial* ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 68.

¹⁷⁶² Lautréamont, *op. cit.*, p. 263.

oiseaux symétriques devisant sur le calvaire¹⁷⁶³. » Rédigé dans un style similaire, le troisième chapitre du roman d'Isidore Ducasse évoque également une queue de poisson volante :

Ne comptez pas y trouver son ange gardien. La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai ; mais, hélas ! la poutre n'en sera pas moins brûlée ; et une balle cylindro-conique percera la peau du rhinocéros, malgré la fille de neige et le mendiant ! C'est que le fou couronné aura dit la vérité sur la fidélité des quatorze poignards¹⁷⁶⁴.

La suite des « Prolégomènes » raconte la destruction de Sodome. Un phallus sacré, totem à forte charge symbolique incarnant la puissance de Dieu, participe de cette destruction. Il ne s'agit pas cette fois du « phallus déraciné » qui renvoyait au cheveu divin oublié dans un bordel, mais Lautréamont est encore à l'esprit de Jarry, qui introduit une comparaison en « beau comme » :

Et comme le Phallus regardait l'un d'eux, le mage pour l'écouter et retarder la mort intempestive, releva sur sa tête et étendit sur ses bras les grandes ailes de sa robe, abritant sous lui le sol contre la pluie de feu et découvrant à mes yeux son sexe, beau comme un hibou pendu par les griffes¹⁷⁶⁵.

Sylvain-Christian David suggère que ce hibou renversé, comme une chauve-souris vampire, est une manière cryptée de désigner Isidore Ducasse, le Grand Duc, qui s'attribue lui-même le surnom de vampire à la fin du Chant premier¹⁷⁶⁶.

Les textes qui entourent *Haldernablou*, titrés « Prolégomènes » et « Paralipomènes », mettent en scène deux personnages, Aster et Vulpian, dont l'amitié suit une trajectoire similaire à celle d'Haldern et Ablou. Le pastiche des *Chants de Maldoror* est particulièrement net dans les sections II et III des « Paralipomènes », sur lesquelles nous avons déjà dit quelques mots, comme dans cette invocation à un « crapaud à la peau séraphique », écho certain du crapaud descendu des cieux de la fin du Chant I, qui est venu remplacer le nom de Dazet¹⁷⁶⁷ : « Crapaud à la peau séraphique, ouvre ton ventre gileté de blanc, offre le noir interne de ton ventre au bec inassouvi de ma plume de fer. Abreuve de ta substance ma plume de fer, crapaud bon serviteur, pour que j'épanche un récit de mon front, utile à ceux qui le liront¹⁷⁶⁸. » Si la métaphore désigne vraisemblablement un encrier, le ton est encore proche de celui des *Chants de Maldoror*, et la fin de la phrase rappelle cet avant-propos au petit roman du Chant VI :

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

¹⁷⁶³ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 124-125.

¹⁷⁶⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 245-246.

¹⁷⁶⁵ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁶⁶ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 41. Pour un relevé presque exhaustif des hiboux présents dans l'œuvre de Jarry, voir « Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexe », *L'Etoile Absinthe*, n° 83-84, p. 4-58. On y retrouve également des rhinolophes et tout un bestiaire commun à Lautréamont.

¹⁷⁶⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 53-56.

¹⁷⁶⁸ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 164-165.

amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire.
Dramatiques épisodes d'une implacable utilité¹⁷⁶⁹ !

Dans la troisième partie des « Paralipomènes », c'est encore le roman feuilleton du Chant VI qui est imité : questions rhétoriques, adresse au lecteur, effets destinés à relancer l'intérêt et le suspense, commentaires de l'auteur et emploi d'un présent de narration pour rendre le texte plus vivant donnent au texte une dimension un peu lourde et artificielle que Ducasse avait déjà recherchée pour se moquer de la facilité des procédés des feuilletonistes. On ne saurait trouver, à l'époque, tentative plus flagrante d'une « littérature Maldoror ».

Mais pourquoi le Jeune Homme les écoute-t-il avec les deux Jeunes Femmes dans la pièce à côté ? – Vous allez voir, Centenaire Recluse, avant de mourir, qu'ils nous écoutent. Et Aster ouvre la porte d'un seul coup, après avoir tourné le bouton sans bruit ; et, l'énergie du bruit inutilisé restant force, l'arrache des gonds, et la voilà qui pend à son annulaire comme une feuille de papier percé. Le Jeune Héritier était bien derrière la porte, et il se retire sur les talons en marmonnant une injure. Il se retire. Comment se fait-il qu'Aster et lui luttent entrelacés ? Mais Aster le dépose sur le plancher – non sans peine, grâce à la dureté de ses ongles et à la grande facilité de l'anche battante du larynx humain à se déclencher. – Il est tombé parce qu'il l'a bien voulu, proteste le Jeune Homme. Assez de tout cela. Retournons vers la Recluse : va-t-elle mourir et cracher¹⁷⁷⁰ ?

Enfin, *Les Minutes de sable mémorial* contiennent un fragment intitulé « Prolégomènes de César-Antechrist », poème-préface au drame héraldique de Jarry qui clôt le recueil. Prépublié dans *L'Art littéraire* de septembre-octobre 1894, il décline une nouvelle fois les thèmes développés par l'auteur d'*Haldernablou*, et qui ne figureront pourtant pas dans *César-Antechrist* : la relation fusionnelle de deux êtres unis par un pacte autour d'un livre. L'une des raisons de la rancœur de Jarry, toujours décidé à vouer Fargue à une mort littéraire, est donnée :

L'amant de son Dieu
À son nom qu'il jure
Dans sa bouche impure
En tout temps et lieu.
Dans un petit groupe
Le blasphémateur
Cite son auteur
Aux pages qu'il coupe.
Les blasphémateurs
Sont littérateurs.

Il me plaît répandre
Dans un lieu fermé
Comme au vent la cendre
Le sang de l'aimé¹⁷⁷¹.

Jarry reproche à son ami un usage mondain et superficiel du livre qui les unissait : tandis que l'auteur d'*Haldernablou* l'assimile et y puise le matériau de sa création littéraire, Fargue le blasphémateur

¹⁷⁶⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁷⁰ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

s'en sert pour briller en société, le citant avec une légèreté qui révèle combien, aux yeux de Jarry, le sens profond de l'œuvre lui a échappé.

L'« Acte prologal » de *César-Antechrist*, placé à la fin des *Minutes de sable mémorial*, n'a pas grand rapport avec *Les Chants de Maldoror*. Dans ce drame héraldique où, selon la volonté de l'auteur, tout est blason¹⁷⁷², l'avènement d'un antéchrist nous est raconté par un remarquable syncrétisme ésotérique. On relève tout de même l'allusion à « un scarabée qui tremble¹⁷⁷³ », qui, au-delà du symbole solaire issu de la tradition égyptienne, renvoie à la strophe 2 du Chant V où est décrit un scarabée « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme¹⁷⁷⁴ ». Ce fragment des *Chants de Maldoror* sera retenu plus tard par Jarry lorsqu'il constituera la liste des Livres pairs du Docteur Faustroll. Comme l'a souligné Maurice Saillet, Jarry a fait siennes ces comparaisons en « beau comme » que Ducasse développe dans ses derniers *Chants de Maldoror*¹⁷⁷⁵. Dans un poème non publié mais écrit à la même période, recueilli plus tard par Maurice Saillet dans *La Revanche de la nuit*, on relève encore « beaux comme des geais sur des arbres » et surtout « beaux comme des fous couronnés¹⁷⁷⁶ », référence au personnage d'Aghone, le fou du Chant VI couronné par Maldoror¹⁷⁷⁷.

La critique fut certainement décontenancée quand elle découvrit l'assemblage de textes hétéroclites que Jarry venait de publier ; et même avec une des clés de lecture, les *Poésies* de Ducasse, en main, il n'est pas certain qu'Édouard Julia ait cerné ce qui se jouait entre les lignes, suivant le principe de suggestion édicté par Jarry à l'orée de son recueil. Albert Arnay, critique gantois, remarqua pourtant le pastiche de Lautréamont, cet auteur redécouvert dix ans plus tôt, qu'il condamna comme une maladresse :

Il est pénible de devoir avouer son incompréhension. Jugez si je joue de malheur, c'est quasiment à cela que j'en suis réduit en ce qui concerne le livre de M. Alf. Jarry. De loin en loin, j'ai surpris une clarté et, courageusement, me suis mis en route vers la lumière soudain apparue. Mais bientôt l'ombre à nouveau redescendait, plus dense, brouillant le peu qu'il m'avait été donné de discerner. [...] M. Jarry semble avoir subi en mal l'influence des *Chants de Maldoror*. Je dis en mal car son livre apparaît, dans certaines parties, comme une charge de l'œuvre du Comte de Lautréamont, œuvre déconcertante mais dont l'atmosphère grise, à laquelle il reste je ne sais quelle particulière séduction qui vous attire à nouveau, qui vous fait vous pencher encore sur l'épouvantable gouffre. Cette fois, le gouffre n'effraie même plus. Au lieu d'être drapé dans le faste loqueteux et la misère ricanante de la folie, les fantoches qui passent ici – déployant des gestes de pacotille et débitant d'une voix de fausset des impossibilités outrancières – n'ont pas même le mérite d'être drôles¹⁷⁷⁸.

¹⁷⁷² Comme Jarry l'explique dans sa lettre à Édouard Julia du 8 septembre 1894, citée dans Alfred Jarry, *op. cit.*, t. II, p. 259 ; et également annoncé à l'orée des *Minutes de sable mémorial*, p. 38.

¹⁷⁷³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷⁷⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁷⁵ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁷⁶ Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 247.

¹⁷⁷⁷ Relevés par Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁷⁷⁸ Albert Arnay, « Chronique littéraire », *Le Réveil*, n° 13, janvier 1895 ; reproduit dans *Europe*, mars-avril 1981, p. 175.

Si *Les Chants de Maldoror* avaient été reçus avec scepticisme, le public concevait mal qu'on puisse vouloir s'inscrire dans la lignée d'un tel livre. Les reproches souvent faits aux œuvres symbolistes, et en particulier à celles de Jarry – l'obscurité du propos, le manque de clarté des images – s'ajoutaient au soupçon de mystification qui pesait sur l'œuvre de Lautréamont pour les lecteurs les plus avisés. Mais Jean-Luc Steinmetz note que Jarry dépasse le simple plagiat : « Par un effet quasi gnostique, [Jarry produit] un nouveau monde à sa propre mesure. Par le texte de *l'autre*, en toute connaissance de ses tics, il a fondé, forgé le sien, suite non plus épigonale, mais double dès l'origine, pour se retrouver d'ailleurs plus *unique*, plus intouchable¹⁷⁷⁹. » Le travail d'absorption du texte de *l'autre* va se poursuivre dans les œuvres suivantes.

César-Antechrist

Au vu des nombreuses citations et allusions cryptées que Jarry fait de l'œuvre de Ducasse, on peut affirmer qu'en 1894, elle est la matrice de toute sa création poétique. S'inspirant de l'art d'aimer, cruel et violent, de Maldoror, Jarry cherche à révoquer littérairement son page, le jeune Fargue dont il n'a plus besoin. À la fin de l'année, la rupture est définitive : désormais les deux amis ne se parleront plus, et chacun suivra une trajectoire parallèle. De cette bataille, Jarry sort vainqueur : c'est lui qui confirme ses assises au *Mercur de France*, en se liant d'une amitié profonde avec Rachilde et Vallette et en initiant une collaboration avec Gourmont ; et c'est lui aussi qui conserve le privilège de la relation secrète avec Ducasse. Fargue cède sur ce terrain, et n'évoquera plus *Les Chants de Maldoror* avant que Jarry ne soit mort. Il se lie d'amitié avec Pierre Louÿs, Jean de Tinan et Henri de Régnier, et commence à fréquenter d'autres cercles littéraires, délaissant ceux du *Mercur*. Mondain, Fargue publie peu : la parution de son *Tancredi* dans la revue *Pan* est avortée, et l'œuvre repoussée de quelques décennies. Influencé par Francis Jammes, le style de sa poésie s'en trouve singulièrement épuré et il prend ses distances avec le symbolisme.

Jarry, au contraire, persiste dans sa volonté d'écrire une œuvre difficile d'accès et réservée à quelques initiés capables de décrypter ses symboles. Au *Mercur de France*, il fréquente plusieurs lecteurs assidus de l'œuvre d'Isidore Ducasse : Remy de Gourmont, Rachilde et Vallette, bien sûr, mais aussi Charles-Henry Hirsch, et les collaborateurs occasionnels que sont Henry de Groux et Léon Bloy, qui fournissent à la revue des illustrations. *César-Antechrist*, qui paraît à partir de mars 1895 dans la revue de Vallette, dérouté le grand public plus encore qu'*Halderablou*, tant l'hermétisme est à son comble. Il s'agit d'un drame composite, chaque acte réitérant le précédent en en transposant les éléments par un réseau de symboles. Comme l'indique la présence d'un « acte héraldique », la science

¹⁷⁷⁹ Jean-Luc Steinmetz, notice introductive aux *Minutes de sable mémorial*, dans Alfred Jarry, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 5. Les notes qui accompagnent le texte de cette édition insistent particulièrement sur le travail intertextuel lautréamontien.

des blasons est en effet centrale dans cette relecture de l'Apocalypse biblique à plusieurs niveaux, où la prose et le vers s'entremêlent. Tous les actes de la pièce disent l'avènement d'un personnage tyrannique, l'Antechrist, Néron puis son double grotesque et terrestre, le Père Ubu qui sera l'objet de la pièce suivante, à laquelle Jarry travaille déjà depuis ses années de collègue à Rennes. Notre but n'étant pas de donner un commentaire de la pièce, nous n'insisterons pas sur la dimension ésotérique de *César-Antechrist*, sinon pour dire que Jarry y déploie certains principes essentiels de son système, notamment la coïncidence des opposés au cœur de la pensée alchimique. Une fois de plus, l'œuvre de Lautréamont vient se fondre dans le propos de l'auteur et permet d'exprimer le désir de synthèse qu'il recherche.

C'est à la scène 6 de l'acte héraldique, qui suit l'acte prologal, que *Les Chants de Maldoror* font irruption par une citation que Jarry avait déjà utilisée. Ce passage capital met en scène un Templier, qui représente Dieu et, de par la croix qui le caractérise, incarne le signe +, et un héraut, Fasce, représentant de l'Antechrist qui, en terme d'héraldique, signifie une bande horizontale, soit le signe -. Le Plus et le Moins vont donc se confronter par la parole et se retrouver en l'identité des contraires, comme l'expliqua plus tard Alfred Jarry dans son *Faustroll* :

Et de la dispute du signe Plus et du signe Moins, le R. P. Ubu, de la C^{ie} de Jésus, ancien roi de Pologne, a fait un grand livre qui a pour titre *César-Antechrist*, où se trouve la seule démonstration pratique, par l'engin mécanique dit *bâton à physique*, de l'identité des contraires¹⁷⁸⁰.

Ce bâton à physique, instrument appartenant à la geste d'Ubu, est également présent dans cette scène, où il est appelé par Jarry « Plus-en-moins ». Il prend la forme d'une ligne qui peut être soit verticale – pal –, soit horizontale – fasce –, et incarne ainsi le Neutre, capable de réconcilier les opposés. Ce mouvement perpétuel qui permet la synthèse est souligné par le Templier dès l'ouverture de la scène, en une citation de *Maldoror* :

LE TEMPLIER. – Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS.
FASCE. – Pal ou fasce, reflet de mon maître, en toi je me remire en mon reflet¹⁷⁸¹.

Jarry a pris soin de souligner son emprunt par l'emploi de petites capitales. Il s'agit d'un passage qu'il avait déjà démarqué dans son essai « Visions actuelles et futures », où il évoquait de la même manière le bâton à physique. Le Templier compare ce bâton à une roue, en raison des bonds qu'il fait sur lui-même et qui le font tourner d'un quart de cercle chaque fois, passant du vertical à l'horizontal. Or, il faut se rappeler que dans le texte de Lautréamont, que Jarry a modifié, il ne s'agit pas d'un phallus mais d'un cheveu du Créateur, abandonné dans un bordel. Le cheveu est d'ailleurs désigné dans le

¹⁷⁸⁰ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Fasquelle, 1911 ; recueilli dans les *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, t. III, p. 200.

¹⁷⁸¹ Alfred Jarry, *César Antechrist*, Paris, Mercure de France, 1895 ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 300.

texte comme un « bâton blond » se mouvant, se courbant, bondissant et roulant sur lui-même¹⁷⁸². Puisqu'il est d'origine divine, il symbolise la perfection, il est une partie du Tout, auquel Fasce et le Templier ne pourront aspirer qu'en s'unissant malgré leur nature contraire : c'est bien d'une opération alchimique qu'il s'agit.

Sylvain-Christian David estime que c'est dans les *Poésies* de Ducasse, véritable processus de renversement du sens, que Jarry a pu trouver la source de sa démarche transmutatoire : comme l'auteur des *Chants de Maldoror*, il se nourrit de la littérature préexistante, voire de sa propre littérature, pour la déformer et la renverser au point de dépasser l'opposition dialectique avec le texte initial¹⁷⁸³. Chez Ducasse, les *Poésies* ne sont pas seulement le contraire des *Chants de Maldoror*, elles sont tout autant leur complément, et par leurs excès stylistiques, leur contrepoin, ce qui a pour effet d'annuler le sens de l'opposition entre le Bien et le Mal que l'auteur prétend mettre en avant. Comme le plus et le moins, *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* s'annulent. De même Jarry, qui prend soin de relier *Haldernablou* à *César-Antechrist* par l'acte prologal, puis *César-Antechrist* à la geste d'Ubu, n'écrit que par des transmutations de son propre matériau littéraire. Chaque nouvel acte s'ajoute aux précédents, le détruit, le répète, le dépasse et finalement le complète pour former un tout. Cette conception de l'écriture justifie du même coup l'usage du plagiat, perçu comme un acte permettant la synthèse. Isidore Ducasse ne disait pas autre chose en écrivant : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique¹⁷⁸⁴. » L'œuvre de Jarry, depuis la genèse d'*Ubu roi* jusqu'aux emprunts à Ducasse, a retenu cet enseignement.

La suite de la scène est une sorte de prière conjointe : Fasce et le Templier célèbrent le bâton à physique, l'appelant tantôt « Moins-en-Plus », tantôt « Plus-en-Moins », tantôt encore « Moins-en-Plus, Moins-qui-est-Plus » et le décrivant comme l'union des contraires : « tu es le hibou, le sexe et l'Esprit, l'homme et la femme¹⁷⁸⁵ », « tu concilies le discontinu de la marche et le continu de la rotation astrale¹⁷⁸⁶ », « axiome et principe des contraires identiques¹⁷⁸⁷ », « hermaphrodite, tu crées et détruis¹⁷⁸⁸ ». Revenant à sa nature phallique, Jarry donne au bâton à physique des vertus créatrices et insiste sur la nature fertile de l'opération alchimique :

Tu es l'emblème bourgeon de la génération [...], mais de la génération spontanée, vibrion et volvoce, dont les images gyroscoposuccessives révèlent à nos yeux, hélas trop purs, ta scissiparité, et qui projettes loin des sexes terrestres le riz cérébral de ton sperme nacré

¹⁷⁸² Lautréamont, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷⁸³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁸⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 306.

¹⁷⁸⁵ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 301.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 302.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 303.

jusqu'à la traîne où les haies d'indépendantes pincettes des chinois Gastronomes illustrent la Vierge lactée¹⁷⁸⁹.

Le processus de gestation est à l'œuvre, et Ducasse est, une nouvelle fois chez Jarry, au centre de l'acte de création littéraire. L'auteur opère par scissiparité, c'est-à-dire par division cellulaire, afin de se dédoubler et de donner naissance à un nouvel être. L'être originel, quant à lui, c'est Ducasse, dont Jarry se voit comme le double, ainsi que l'affirme César-Antechrist :

Les littérateurs sans génie ni talent parlent de toi. En dehors d'eux, tu ne peux qu'être exprimé par leur verbe. Je suis le souverain miroir qui te réfléchit : tu me pénètres et c'est pourquoi je suis ton contraire. Et avec ma ruse perverse je te dis, te tenant renfermé en moi : c'est toi qui es mon contraire et qui me réfléchis¹⁷⁹⁰.

Ayant évacué Fargue, incapable d'exprimer Lautréamont, Jarry garde en lui le poète qui est la source de sa création.

Le troisième acte de la pièce met en scène Ubu, monstre terrestre né à la fin de l'acte héraldique. Il s'agit d'un extrait isolé de la pièce *Ubu roi*, montrant le Père Ubu qui complot pour destituer le roi Venceslas. Ubu se trouve, dans un dernier acte intitulé « Le Taurobole », confronté à César-Antechrist, qui envoie dans une arène un taureau, « ministre de [s]es affaires terrestres¹⁷⁹¹ », comme le Créateur avait dépêché sur Terre un crabe ou pris la forme d'un rhinocéros dans *Les Chants de Maldoror*. Au jour du Jugement Dernier, César-Antechrist sait qu'il va mourir. Il l'annonce : « Quand on voit son double on meurt¹⁷⁹². » Vient alors se poser, non loin de lui, un hibou, plus précisément un grand-duc, probable allusion à Ducasse. L'oiseau est en effet décrit, « hérissé comme un artichaut de cuivre¹⁷⁹³ », expression qui apparaissait déjà dans l'article consacré aux « Fusains » de Jean Volane, où Jarry avait pour la première fois évoqué Lautréamont. Aux ricanements du hibou, qui a pris son envol, César-Antechrist meurt, calciné par le feu divin, puni pour avoir voulu détrôner son double et prédécesseur, qui a refusé de lui laisser la place. De même, après l'avoir assimilée, Jarry cherchera désormais à tuer en lui l'influence d'Isidore Ducasse pour regagner son identité.

Au tout achevé, bien que composite, qui constitue *César-Antechrist*, on peut ajouter deux autres documents qui nous éclairent sur le rôle que tinrent *Les Chants de Maldoror* dans la genèse de la pièce. Sylvain-Christian David relève ce brouillon inédit d'un poème qui s'appuie sur la strophe du lupanar du Chant III de *Maldoror* :

Huette d'obélisque
Écarquille l'œil puisque
Sur la crête du mur
En poudre de fémur

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 301-302.

¹⁷⁹⁰ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 353.

¹⁷⁹² *Ibid.*

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 358.

Le bouge des ténèbres
 Engrille ses algèbres
 Dans un van de silex
 Où s'écorche l'index¹⁷⁹⁴

Par un réseau d'allusions discrètes, Jarry reprendrait dans ces lignes les éléments de la scène : la huette est un hibou petit-duc, l'impératif « écarquille l'œil » rappelle Maldoror, observant le cheveu en collant son œil à la grille, le « bouge des ténèbres » désigne le bordel. Si, comme l'affirme Sylvain-Christian David, la strophe de Maldoror est bien l'intertexte caché de ce début de poème, celle-ci apparaît comme la matrice d'où le drame tout entier est issu, et l'attitude de Maldoror observant un secret indicible fait écho à celle de Jarry, ne dévoilant le secret de l'origine de sa création que par des sous-entendus cryptés. Plus avérée est la place qu'occupe l'œuvre de Ducasse dans le brouillon intitulé « César Antechrist parle », dont voici le texte :

Si Lautréamont a vécu l'être, la faute en est au son géant de l'os de la baleine percutée, qui dit : Je suis seul roi. Car mes vertèbres ont leur vie, leur aspect et leur pensée. J'ai moi aussi le premier vécu l'être. Et cela est écrit sur la 9^e feuille de la tigelle arborescente. Pourquoi le fou couronné a-t-il profané son casque, et souillé l'ivoire de son sternum de la pollution des trois Xerxès ? Le fou couronné n'avait qu'à nécessairement... Car l'or et l'os terni diffèrent, leurs sonorités sont au glas de trois tétradrages versés dans l'entonnoir du fourmilier néphélosome. Qu'il ferme ses yeux au noir de son crâne, car les apophyses ont des dents – et les voûtures sont des seies égoïnes. Pourquoi a-t-il divulgué aux trois vents de l'outre les quatre sutures de son crâne¹⁷⁹⁵ ?

L'interprétation que livre Sylvain-Christian David de ce passage particulièrement hermétique nous semble très pertinente. Il s'agirait d'une conclusion venant donner son sens au livre, soit qu'elle constitue une réponse de César-Antechrist à la croix dans la scène VI ou au hibou dans la scène VIII, soit que ce soit le livre *César-Antechrist* lui-même qui parle. Le passage évoque une nouvelle fois la rivalité entre Jarry et son prédécesseur, nommément cité. Tandis que Jarry lui reconnaît le titre de roi et le privilège d'avoir « vécu l'être », c'est-à-dire d'avoir su lire le monde à travers les symboles de son œuvre, il affirme avoir lui aussi « le premier vécu l'être », c'est-à-dire être parvenu à se hisser, par une expérience similaire, au niveau de son modèle. Comme *César-Antechrist* qui raconte le règne successif de trois souverains, ce fragment évoque la question de la destitution et de la succession. L'expression de « fou couronné » est d'ailleurs empruntée au Chant VI¹⁷⁹⁶, où elle désigne Aghone, sacré roi par Maldoror qui l'a coiffé d'un pot de chambre. Sylvain-Christian David voit dans l'évocation de la baleine une allusion à l'épisode de Jonas, dont le bref séjour en enfer, avant d'être ressuscité, préfigure la mort et la résurrection du Christ¹⁷⁹⁷. Ainsi, la venue et l'œuvre de Jarry

¹⁷⁹⁴ Alfred Jarry, « Huette d'obélisque... », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 635.

¹⁷⁹⁵ Id., « César Antechrist parle », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 685-686. Le brouillon, écrit au crayon de papier est par moment peu lisible. Les différents éditeurs et commentateurs ont parfois donné des variantes : « grande » pour « 9^e », « corps » pour « casque », « fourmilion » pour « fourmilier » et « ombre » pour « outre ».

¹⁷⁹⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 245.

¹⁷⁹⁷ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 77-78.

auraient été annoncées par Isidore Ducasse, le premier à avoir vécu l'être. La « tigelle arborescente » n'est autre que le cheveu-phallus du Créateur, matrice de la création d'où Jarry tire tout un système de lecture des symboles. Le texte raconte donc la lutte du disciple, qui cherche maintenant à se dégager de ce qu'Harold Bloom avait nommé l'angoisse de l'influence¹⁷⁹⁸. Jarry veut désormais être couronné, et pour cela, il doit déposséder Isidore Ducasse du contenu de son crâne. Cette image de dévoration, que Sylvain-Christian David décrit comme « une communion par la chair qui participe d'un rite anthropophagique, théophagique, interdit et révolu¹⁷⁹⁹ », apparaît aussi dans *César-Antechrist* : « Il existe dans cette couronne, dans toute couronne, crâne foré par la chute du zénith, un cerveau. Cette couronne, corbeille sur la croix, est la plus haute et rien ne peut la dominer¹⁸⁰⁰. » Faire chuter l'idole de son piédestal, s'emparer de sa couronne, lui forer le crâne pour prendre le contenu de son cerveau, tel est le projet de Jarry, qui fait écho à un passage dans lequel Maldoror tient « une tête à la main, dont [il] rongea[t] le crâne¹⁸⁰¹ ». Là est peut-être le véritable usage de la Machine à décerveler chère à Ubu, évoquée avec le bâton à physique dans les « Visions actuelles et futures », à côté du nom de Lautréamont. L'influence, cependant, sera longue à conjurer.

Un cas d'exorcisme

« Jarry manipule les textes jusqu'à en déposséder les auteurs¹⁸⁰². » Ce commentaire de la méthode de lecture d'Alfred Jarry mériterait d'être complété : à trop puiser chez Ducasse, Jarry a fini par se trouver pris à son propre jeu, et lui-même possédé. Les excentricités de son style, très personnel mais çà et là imprégné de « beau comme », d'invocations grandiloquentes et de syntagmes maldororiens, le bestiaire qui hante son œuvre, sont autant de traces indéniables d'une longue fréquentation du texte, dépassant largement les citations textuelles. Après avoir rejeté Fargue pour Ducasse, Jarry prenait conscience qu'il était maintenant sous l'emprise d'un texte dont il s'était trop volontiers fait l'imitateur. Son premier geste pour conjurer le modèle fut *Ubu roi* : une pièce antérieure à sa rencontre avec *Les Chants de Maldoror*, somme potache de blagues de collégiens mettant en scène un de leur professeur, M. Hébert. Si Jarry n'était pas le seul auteur de cette création collective, il était au moins à l'abri de l'influence ducassienne. Sylvain-Christian David fait cependant remarquer que la pièce raconte à nouveau l'histoire d'un homme dont l'objectif est de prendre la place d'un roi¹⁸⁰³ : le thème était cher à Jarry, qui depuis *Haldernablou* n'abordait le rapport à l'autre

¹⁷⁹⁸ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, 157 p.

¹⁷⁹⁹ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁰⁰ Alfred Jarry, *op. cit.*, t. II, p. 189.

¹⁸⁰¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁸⁰² Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, p. 520.

¹⁸⁰³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 81.

que sous la forme du conflit. On connaît le succès que la pièce obtint dès sa première représentation le 10 décembre 1896 : cette « bataille d'Hernani du symbolisme » consacra définitivement Jarry comme l'auteur d'*Ubu roi*, reléguant tout le reste de sa production dans l'ombre, et l'établit comme un dramaturge symboliste, sinon l'un des plus importants depuis qu'il avait fait paraître, dans le *Mercure* de septembre 1896, un article manifeste retentissant, « De l'Inutilité du théâtre au théâtre ».

Sylvain-Christian David relève pourtant encore quelques traces discrètes de l'influence ducassienne. Au début de la pièce, la Mère Ubu invite son époux à prendre le pouvoir afin de se procurer un parapluie, objet qui renverrait à la fameuse « rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection¹⁸⁰⁴ ». Plus convaincante, cette évocation à l'acte V d'une peau d'ours, qu'Ubu qualifie de « palmipède ». Sylvain-Christian David y voit une référence à l'une des métamorphoses de Maldoror. Le terme apparaît en effet dans *Les Chants*, mais Jarry pensait plus vraisemblablement aux « quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal¹⁸⁰⁵ », l'une des ratures du nom de Dazet que Gourmont avait soulignée en comparant les deux versions du texte dans son article. Les nombreuses réécritures et les textes additionnels qui forment le cycle d'Ubu se détachent tout autant du modèle lauréatmontien et nous n'insisterons pas sur les possibles rapprochements, difficiles à prouver. On citera cependant ce parallèle esquissé par Jacques Noizet : « Il y a plus d'analogie qu'il ne paraît d'abord entre ces deux incarnations de la cruauté que sont Maldoror et Ubu. Tous deux configurent un mixte de grotesque et d'épouvantable ; tous deux sont des masques marionnettiques derrière quoi l'auteur, un très jeune homme, pince ou grossit sa voix en soulignant ses effets avec un flegme digne de M. Loyal. Mais la projection de l'auteur dans le personnage est a priori chez Ducasse (qui s'en écartera bientôt) alors qu'elle est a posteriori chez Jarry (qui tendra, dans ses gestes, à s'y confondre)¹⁸⁰⁶. » Les projets suivants, qui occupèrent Jarry tandis qu'il mettait la dernière pierre à l'édifice de la pataphysique qu'il allait bientôt faire connaître, témoignent davantage de cette volonté de prendre une distance avec son modèle.

Publié en octobre 1896 dans *La Revue blanche*, le petit « drame en cinq récits » intitulé *L'Autre Alceste* est un curieux mélange entre l'Alceste mythologique d'une part, mise en scène par Euripide, morte à la place de son mari qui avait acquis l'immortalité, et ramenée des Enfers par Hercule, et un épisode tiré du Coran d'autre part, dans lequel le roi Salomon, mort depuis longtemps, continue à faire croire qu'il est en vie afin que les génies n'interrompent pas la construction de son palais. Croisant les deux récits, Jarry fait de Balkis, reine de Saba et épouse de Salomon, une nouvelle Alceste qui s'offre à la place de son mari et descend aux Enfers afin de prolonger la vie de celui-ci.

¹⁸⁰⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁰⁶ Jacques Noizet, « Dictionnaire du Cacique », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-XL, 1^{er} semestre 1999, p. 67.

Dans cet exercice de syncrétisme, Jarry continue à pratiquer avidement le plagiat, puisant çà et là son matériau dans des pages du *Magasin Pittoresque* en arguant pour sa défense, en parfait disciple de Ducasse, que le plagiat permet de transmuter un texte de mauvaise qualité en l'élevant à un niveau supérieur¹⁸⁰⁷.

Le deuxième récit de *L'Autre Alceste* est confié au personnage de Doublemain, batelier monstrueux et passeur des Enfers. Ce dernier ne veut pas déposséder Salomon de son âme mais lui prendre « quelque chose qui émane de lui et participe de sa sagesse et de la splendeur de son corps¹⁸⁰⁸ ». Pour cela, il entend couper, à l'aide de ciseaux verts, une touffe de sa barbe, « puisque son crâne ferme comme une voûte polie le cellier de son cerveau¹⁸⁰⁹ ». C'est un rituel de trépanation auquel entend se livrer le nocher, ou plutôt de décervelage, pour employer les mots de Jarry, afin de trancher « ce tentacule visible de l'esprit du roi des prophètes ». Sylvain-Christian David rapproche ce rituel du scalp de Falmer¹⁸¹⁰ et de l'obsession du dramaturge pour les rites anthropophages de dévoration cérébral. Ainsi, par son nom, Doublemain fait ressurgir le thème du double et de la lutte pour l'intégrité de soi que Jarry a placée au centre de ses premières œuvres. Ayant recueilli Balkis dans les marais infernaux, Doublemain ouvre un livre dans lequel il choisit un insecte, l'hydrophile. Il lui ordonne d'emporter la reine de Saba.

S'agit-il ici, comme le suggère Sylvain-Christian David, d'une réécriture très libre de la strophe 2 du Chant V de *Maldoror* ? Dans cet épisode, le héros d'Isidore Ducasse observe un scarabée géant qui pousse devant lui une boule. Si au premier abord, elle semble être constituée d'excréments, elle se révèle être le corps d'une femme broyée et transformée en sphère. Dans le récit de Balkis, Doublemain et sa barque sont décrits comme un « escarbot », c'est-à-dire un hanneton. L'hydrophile extrait du livre est lui aussi appelé « escarbot monstrueux¹⁸¹¹ », et Doublemain rappelle qu'il se repaît, « comme tous en enfer, d'excréments¹⁸¹² ». Quand l'insecte emporte Balkis, c'est en la pétrissant de ses pattes. L'image, qui réapparaît dans le Livre V des *Jours et les nuits*, et que Jarry avait encore en tête au moment de rédiger ses *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, semble reproduite au prix de quelques inflexions qui permettent la réappropriation. Dès lors, il est permis de voir en Doublemain le double de l'auteur, Isidore Ducasse, qui puise dans un Livre – le texte contient une majuscule – ce qui lui permettra de décerveler son rival. Les propos de Doublemain sont à cet égard intéressants : se

¹⁸⁰⁷ Julien Schuh, notice de *L'Autre Alceste*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 390.

¹⁸⁰⁸ Alfred Jarry, « L'Autre Alceste », *La Revue blanche*, t. XI, n° 81, 15 octobre 1896 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 397. Le drame n'a pas été recueilli en volume du vivant de l'auteur.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*

¹⁸¹⁰ Sylvain-Christian David, op. cit., p. 85.

¹⁸¹¹ Alfred Jarry, op. cit., p. 400.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 402.

livrant à de furieuses imprécations misogynes contre Balkis, il décrit l'acte de l'accouchement selon un trope décadent qui consiste à représenter l'entrée dans la vie comme une première mort.

Voici le corps étranglé artificiellement au milieu qui a la prétention de figurer le signe de l'infini quand il est couché ; à la partie supérieure, les deux glandes meurtries et excoriées au centre qui se décomposent et se dissolvent quand un être inconscient, avant d'avoir acquis la noblesse de broyer des os, doit commencer à vivre de putréfaction, après être éclos du sang et de la sanie d'une tumeur percée, parce qu'un homme a inconsidérément uriné vers la touffe de moisissure qui dissimule la honte et la plaie toujours suppurante de la bouffissure inférieure. Hélène ! l'homme ne peut plagier l'usage de cette plaie qu'en offrant pour simulacre l'issue condamnée par Dieu à excréter les immondices du corps¹⁸¹³.

Comme souvent chez Jarry, la référence cryptée à *Maldoror* se double d'une réflexion sur la fécondation, ici d'autant plus claire que le plagiat est explicitement mentionné pour désigner la sodomie, simulacre stérile de l'acte de procréation. Mais dans l'imaginaire bercé d'alchimie d'Alfred Jarry, le thème scatologique est également une manière d'évoquer la transmutation. Loin d'être infertile, la sodomie est au contraire synonyme de fusion avec le double, et appropriation du texte de l'autre. La rencontre avec Doublemain s'achève d'une façon nouvelle : au lieu de tuer le double, le nocher décide de le laisser partir. Il s'excuse de sa violence et confie Balkis à l'hydrophile, qui l'emporte « vers le pays des vivants¹⁸¹⁴ ». C'est la première fois que l'un des personnages de Jarry sort indemne d'une telle confrontation.

Dans un dernier récit, Roboam, fils de Salomon, retourne dans le marais afin de s'offrir en sacrifice à la place de son père. Il y trouve un livre et, quand il s'en approche, Doublemain apparaît, le visage caché – car Roboam, inexpérimenté, ne sait voir autrement qu'avec les yeux du corps. Un duel d'escrime s'engage entre les deux êtres, tandis que le jeune homme sent une toile d'araignée se tisser doucement sur son visage. Mais la toile devient bientôt un grillage qui le prive de la vue. Dans ce combat symbolique, Jarry affronte le monstre qu'il cherche à retrancher de son esprit. Les doubles coudes du batelier infernal forment d'ailleurs des M maldororiens qui rendent son identification plus aisée. Tandis que Roboam lui tranche des membres, retranchant par là même l'emprise que son Double a sur lui, sa vue baisse au point que ses cils finissent par se souder. Finalement, les deux combattants sont impuissants à tuer leur adversaire, et tandis que l'un se trouve amputé, l'autre – Jarry – est condamné à la cécité : conclusion désespérée d'un écrivain qui a voulu rejeter la matrice principale de sa création et qui risque maintenant d'être condamné à la stérilité.

¹⁸¹³ *Ibid.*

¹⁸¹⁴ *Ibid.*

En attendant le Docteur Faustroll

Le 18 mai 1897, les éditions du Mercure de France publièrent le premier roman d'Alfred Jarry, *Les Jours et les nuits*, sous-titré « Roman d'un déserteur ». Comme le laissait présager le titre, il s'agissait d'une réflexion sur le service militaire et une critique de « l'armerdre », comme l'auteur l'appellera dans *Ubu enchaîné*. À cet égard, on peut rapprocher *Les Jours et les nuits* de certains romans anarchistes qui firent scandale, tels que les *Sous-offs* de Lucien Descaves ou *Biribi* de Georges Darien. Le héros se nomme Sengle, nom que Jarry tire du latin *Singulum* et qui insiste sur sa solitude. Il a en réalité un frère, Valens, dont il ne sait plus très bien s'il existe ou s'il est un double imaginaire de lui-même. Éloigné de Valens à cause du service militaire, il écrit : « Le Double est vide et vain comme un tombeau. / J'ai perdu sa voix, sa voix adorable¹⁸¹⁵ ». Peut-être évoque-t-il la distance qu'il a mise entre lui et Lautréamont. Il ajoute que la communion de deux êtres, c'est en fait « la jouissance de l'anachronisme et de causer avec son propre passé » : Valens est le passé de Sengle comme Jarry et Ducasse ne font qu'un, l'un et l'autre ayant « le premier vécu l'être¹⁸¹⁶ », dans une boucle temporelle impossible qui faisait s'inscrire Jarry en précurseur imaginaire de Ducasse. C'est pourtant par un double qu'il sera tué, à la fin du roman, lorsqu'un masque de plâtre accroché au mur de sa chambre d'hôpital se détache et lui tombe sur le crâne. Juste avant, Valens lui est apparu à la place du masque et Sengle s'est senti aspiré par sa bouche. Ce « baiser de lumière¹⁸¹⁷ » n'est autre qu'un nouvel acte de dévoration du cerveau de l'autre : « Sengle eut sur *leur* table et sous *leur* lampe la cervelle et l'âme de son frère¹⁸¹⁸. » Dans son délire, le malade se rappelle les mares qu'il voyait dans son enfance, et Jarry écrit que « Sengle était amoureux des mares et des bêtes qui volent sur les mares¹⁸¹⁹ » : c'est Doublemain qui ressurgit, nocher infernal venu le chercher au moment où le masque de plâtre s'apprête à « boire la libation de l'âme de Sengle¹⁸²⁰ ». Le récit se termine sur l'image de Sengle devenu aussi aveugle que Roboam, « tâtonn[ant] dans la nuit vers son Soi disparu comme le cœur d'une bombe, la bouche sur son meurtre¹⁸²¹ ».

En mai 1898, Jarry fit paraître chez Pierre Fort, éditeur de romans pornographiques, *L'Amour en visites*, recueil de scènes d'amour écrites, à la demande de Rachilde, dans un style limpide et débarrassé de l'arsenal symbolique et hermétique dont Jarry s'était fait la spécialité. Si le chapitre « Chez la vieille dame » permettait à Jarry de régler ses comptes avec Berthe de Courrière, dépeinte en nymphomane, parce qu'elle avait provoqué sa brouille définitive avec Remy de Gourmont, le récit

¹⁸¹⁵ Alfred Jarry, *Les Jours et les nuits. Roman d'un déserteur*, Paris, Mercure de France, 1897 ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 661.

¹⁸¹⁶ Id., « César Antechrist parle », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 685-686.

¹⁸¹⁷ Id., *Les Jours et les nuits. Roman d'un déserteur, op. cit.*, t. II, p. 740.

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 739.

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 740.

¹⁸²⁰ *Ibid.*

¹⁸²¹ *Ibid.*, p. 741.

retraçant l'initiation amoureuse du jeune Lucien intégrait également quelques pièces rapportées, comme *L'Autre Alceste* ou « Le Vieux de la Montagne », texte paru en 1896 dans *La Revue blanche*, qui retrouvent l'écriture symboliste la plus abstraite. Malgré son traitement prosaïque et plus vulgaire, le thème central du livre n'en reste pas moins l'amour. Celui-ci se déploie dans un mouvement qui trouve son apothéose avec l'amour absolu du dernier chapitre. Or, comme toujours chez Jarry, quand le héros rencontre l'idéal qu'il a poursuivi, il ne lui reste plus qu'à mourir.

Dans le chapitre II, Lucien se rend chez Manon, une femme du monde. Complètement saoul, il s'arrête et voit un soldat dans une glace, vêtu comme lui. « C'est mon *double*, c'est mon supérieur¹⁸²². » Il salue, avant de s'apercevoir que ce n'est autre que lui, se regardant dans un miroir. Sylvain-Christian David suggère que le nom de Lucien n'a pas été choisi par Jarry au hasard, mais parce qu'il s'agit du deuxième prénom de Ducasse. Alors qu'il composait *Haldernablou*, Jarry avait déjà utilisé son propre deuxième prénom, Henry, pour nommer le duc Haldern Henrik. Les faces à face amoureux décrits dans les chapitres de *L'Amour en visite* prennent parfois des couleurs maldororiennes. Ainsi, rendant visite à une grande dame, Lucien se sent « empoigné par l'octuple bras de la pieuvre de la volupté¹⁸²³ ». La femme est une duchesse et elle est « toujours grave¹⁸²⁴ », comme le hibou grand-duc d'Isidore Ducasse, « sérieux jusqu'à l'éternité¹⁸²⁵ ». La grande dame est bien l'un de ces rapaces nocturnes : Lucien souligne ses « prunelles de bizarre métal [qui] s'éclairent de phosphore¹⁸²⁶ ». Mal à l'aise, Lucien se sent « l'envie baroque de bondir par la chambre comme un clown et de jurer comme douze charretiers. Oui, marcher sur la tête, démolir une cloison et la violer¹⁸²⁷... » L'image rappelle l'attitude du cheveu déraciné du Créateur, que Jarry avait transformé en phallus dans ses premières œuvres. À bout de nerf, supportant mal le jeu de cette dame, il la traite intérieurement de « bête fauve, bête brute, bête grand-ducale¹⁸²⁸ », et se sent comme une proie hypnotisée par le regard d'acier de son hôte. Finalement, il cède et se jette à genoux dans ses bras. « Et il sent les bras de la duchesse qui se lient nerveusement autour de ses épaules, deux souples tentacules de pieuvre, pendant qu'elle murmure, les lèvres sur son oreille, puis sur sa bouche, afin de la clore¹⁸²⁹ ». Le rapport amoureux est une nouvelle fois vécu comme un conflit où le personnage dans lequel Jarry se projette succombe, ne parvenant à se détacher d'une influence qu'il sait néfaste. De soi ou du double, il faut toujours que l'un des deux meurt.

¹⁸²² Alfred Jarry, *L'Amour en visite*, Paris, Pierre Fort, 1898 ; recueilli dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 275.

¹⁸²³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁸²⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸²⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸²⁶ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 300.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸²⁸ *Ibid.*

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 302.

Au chapitre VI, rendant visite à sa fiancée, Lucien dit cyniquement à la bonne qu'il va « harponner le *requin*¹⁸³⁰ ». Sylvain-Christian David voit dans cette métaphore grivoise, dont le sens échappe à la bonne, une allusion à la strophe 13 du Chant II, où Maldoror trouve enfin son double, « une âme qui [lui] ressemblât¹⁸³¹ », en la femelle du requin. Au terme d'une lutte sous les eaux, les deux prédateurs finissent par s'unir. Mais la fiancée n'est pas encore le double que recherche Lucien, elle se dérobe à ses caresses et lui parle de banalités. Lucien soliloque de son côté, et s'en excuse auprès de sa fiancée : « Je vous fais mes excuses. Je parlais au *requin*... de mes rêves¹⁸³² ! » Lassé de la situation, il perd patience et se jette sur la fiancée, et en essayant de l'embrasser, la mord dans le cou. Cette fois, c'est lui qui devient vampire maldororien. Il rompt brutalement avec sa fiancée, la quittant sur des menaces prophétiques : « Je crois que vous vous souviendrez de moi et que la cicatrice ne s'effacera jamais... [...] Ma salive et votre sang se mêleront, cette nuit, au fond de votre cœur pour y procréer le premier bâtard de votre estimable famille¹⁸³³... » Ces paroles rappellent celles de Maldoror, frappé par la foudre divine et marqué d'une cicatrice qui ne s'effacera jamais¹⁸³⁴. Dans le chapitre suivant, Lucien confie à son médecin, qui l'interroge sur l'origine de son mal, les circonstances dans lesquelles il l'a attrapé. Il ne s'agit plus de la vérole, mais d'un mal profondément enraciné. Lucien se souvient d'une scène qui s'est déroulée dans l'allée d'un couvent, tandis qu'« on entendait des chants d'une fraîcheur délicieuse¹⁸³⁵ ».

Après Sylvain-Christian David, on peut voir dans ce tableau une référence à la scène originellement empruntée à *Maldoror*, la première que Jarry a faite sienne en la démarquant dans *Haldernablou*, qui mettait en scène le cheveu du Créateur oublié dans un couvent-bordel où l'on entendait les plaintes funèbres des nonnes emmurées dans les catacombes. Nous renvoyons à l'analyse que fait Sylvain-Christian David de la confession de Lucien, s'appuyant sur une allusion intertextuelle, par le biais d'un poème de Mallarmé, à une morsure, et sur le double sens du mot « lis », à la fois la fleur qui borde l'allée et l'impératif de lecture¹⁸³⁶. Lucien, espionnant ce qui se passe dans le couvent, est dans la même posture que Maldoror qui regarde le cheveu par la grille : « Et si vous l'aviez contemplé, comme moi, se tordant dans les spasmes les plus désordonnés, durant que les religieuses, au loin, chantaient le *De profundis* de leurs amourettes, je suis fort persuadé que vous auriez émis les mêmes doutes¹⁸³⁷. » Cet aveu trahit la défiance de Lucien-Jarry envers son double, et les luttes décrites dans *L'Amour en visite*, quand bien même elles ressuscitent le spectre

¹⁸³⁰ *Ibid.*, p. 312.

¹⁸³¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸³² Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 316.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 320-321.

¹⁸³⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸³⁵ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 324.

¹⁸³⁶ Voir pour plus de détails Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 96-100.

¹⁸³⁷ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 325.

vampirique de Maldoror, ne se terminent plus par la mort de Lucien : désormais, le double est tenu à distance et Jarry s'est dégagé de son emprise.

Le treizième livre pair du docteur Faustroll

Achévé en 1898 mais publié intégralement en 1911, après la mort de Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, est une pierre angulaire de l'œuvre de Jarry, au moins aussi importante que le cycle d'Ubu. À travers l'inventeur de la pataphysique, Jarry crée un nouvel alter ego et tout un système scientifique à vocation universelle, qui vient englober toute son œuvre et l'ordonner selon une logique précise. Récit de voyage, il permet à Jarry de promener son lecteur dans un archipel dont chaque île est consacrée à un artiste de son temps. Ce faisant, Isidore Ducasse est relégué parmi les autres modèles et perd son statut privilégié, n'étant plus que l'une des nombreuses sources intertextuelles qui alimentent l'œuvre.

Le premier chapitre s'ouvre pourtant sur un personnage central d'huissier nommé René-Isidore Panmuphle. Le deuxième prénom ne laisse pas de doute de la part de Jarry, habitué aux jeux onomastiques. Sylvain-Christian David note que ce prénom composé pour matérialiser l'union de contraires, à savoir la rationalité de René Descartes et l'irrationalité suprême de l'univers d'Isidore Ducasse¹⁸³⁸, mais il propose également une autre théorie : dans la revue *L'Ymagier*, Jarry avait employé « rené » comme un nom commun masculin pour désigner celui qui est rené, à savoir le Christ¹⁸³⁹. C'est donc un Isidore Ducasse ressuscité qui va accompagner Faustroll dans son voyage initiatique, mais le modèle a retrouvé une place secondaire : huissier, personnage un peu ridicule de par son nom, il est désormais chargé de consigner les choses que le docteur lui montre, s'effaçant désormais derrière la parole première de l'alter ego de Jarry.

Au chapitre IV, Panmuphle procède à la saisie des affaires du docteur Faustroll. Il confisque notamment « vingt-sept volumes dépareillés, tant brochés que reliés », qui constituent les « livres pairs » de Faustroll. À la treizième position, on peut lire dans cette liste : « 13. LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*¹⁸⁴⁰. » Les auteurs de cette liste sont classés par ordre alphabétique, et le nombre des volumes renvoie, comme l'a fait remarquer Noël Arnaud, au total des livres canoniques reconnus par l'Église¹⁸⁴¹. Cette liste, très hétérogène, appelle quelques commentaires. Elle contient des œuvres

¹⁸³⁸ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁴⁰ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Fasquelle, 1911 ; recueilli dans les *Œuvres complètes*, Paris, Classiques Garnier, t. III, p. 57.

¹⁸⁴¹ Noël Arnaud, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1980, p. 181.

capitales du symbolisme et de contemporains amis de Jarry, mais aussi des classiques – Homère, l’*Évangile de Luc*, les *Mille et une Nuits* – ainsi que des œuvres plus surprenantes : textes dont Jarry a assuré la traduction, ouvrages baroques des siècles passés, et même, en vingt-quatrième position, *Ubu roi*. Jarry ne s’est jamais expliqué sur ses choix, d’autant plus précis qu’ils isolent à chaque fois une phrase, un motif ou un trait stylistique de chacun des volumes retenus. Certainement, ces livres devaient constituer la bibliothèque personnelle de l’auteur et refléter un goût personnel, d’autant plus qu’en 1897, comme Faustroll au début du roman, Jarry avait été expulsé de chez lui. On a voulu voir une démarche de subversion post-moderne dans l’élaboration de cette liste, qui fait se côtoyer paralittérature, *minores* et grands classiques : c’est oublier que Jarry a toujours puisé dans la littérature populaire son matériau de base, qu’il n’opère aucune hiérarchie des genres et qu’il est donc aussi légitime pour lui de puiser dans la Bible que chez Rabelais, Florian ou Marceline Desbordes-Valmore.

Quelques lecteurs de Lautréamont figurent dans la liste des livres pairs. En quatrième position, Jarry retient de Léon Bloy *Le Mendiant ingrat*. Son premier choix avait pourtant été, d’après le manuscrit Lormel, *Le Désespéré*, roman plus représentatif que le premier tome de son journal¹⁸⁴². En vingtième position, le pseudonyme Jean de Chilra masque à peine le nom de Rachilde. C’est *L’Heure sexuelle*, roman paru en 1898, qui est retenu, contre *La Princesse des ténèbres*, initialement sélectionné. Sylvain-Christian David suggère que Jarry a changé les livres de ces deux auteurs afin de masquer leur lien, trop évident, avec *Les Chants de Maldoror* : *Le Désespéré* contenait la première mention en France du nom de Lautréamont ; et *La Princesse des Ténèbres* pouvait trop rappeler, par son personnage de vampire errant sur la lande avec son chien, des passages de *Maldoror*¹⁸⁴³. En outre, plusieurs auteurs belges de *La Jeune Belgique* figurent dans la liste, parmi lesquels Maurice Maeterlinck et Émile Verhaeren. Le chapitre VII revient sur cette liste, que Faustroll commente en expliquant ce qu’il retient de chaque livre. De Lautréamont, Jarry-Faustroll a retenu « le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l’alcoolisme, qui disparaissait à l’horizon¹⁸⁴⁴ », citation exacte de la strophe 2 du Chant V. Comme le fait remarquer une note de l’édition Garnier, Jarry s’était approprié ce trait stylistique remarquable de l’écriture de Ducasse en donnant, à son tour, deux « beau comme » dans *Les Prolégomènes d’Haldernablou*.

Sylvain-Christian David note en outre que le scarabée est un animal important et récurrent dans le bestiaire jarryque, et que cette strophe des *Chants de Maldoror* fait aussi apparaître un grand-duc, manière que Jarry emploie pour désigner de façon cryptée Isidore Ducasse¹⁸⁴⁵. La strophe du scarabée évoque des êtres qui ont subi des métamorphoses, et qui avancent masqués, leur vraie nature

¹⁸⁴² Voir la note 4 dans Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁴³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁴⁴ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁴⁵ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 104.

camouflée. De même le fantôme de Ducasse, qui a hanté Jarry dans toute son œuvre, a pris les masques les plus divers pour ne jamais être nommé, mais toujours transformé par des jeux onomastiques et symboliques. Cette fois cependant, Jarry s'efforce de réduire *Les Chants de Maldoror* à un trait stylistique, c'est-à-dire à une influence littéraire parmi d'autres.

Signalons enfin que parmi les clés du livre, le singe Bosse-de-Nage cache en réalité Christian Beck, écrivain du *Mercur*e avec qui Jarry s'était brouillé. Arrivé à Paris à dix-sept ans, ce poète wallon avait intégré l'équipe de la revue d'Alfred Vallette en août 1896. En 1897, une dispute éclate à la Taverne du Panthéon au cours de laquelle Jarry voulut lui infliger une sévère correction et lui tira dessus avec des balles à blanc. Or, Christian Beck était l'un des nègres littéraires de Willy. En 1914, ce dernier le fit apparaître, sous le nom de Christian Bock, dans son roman *L'Implaquable Siska*. Bock est décrit comme « ce disciple de Lautréamont [...] au front boutonneux et génial¹⁸⁴⁶ » et au « rose visage doré de quelques tavelures rousses ». Contrairement au reste du livre, qui, selon la pratique de l'atelier, fait appel à pas moins de dix plumes différentes¹⁸⁴⁷, la note est bien de la main de Willy. Mais rien ne vient expliquer le sobriquet : Beck surenchérisait-il sur Alfred Jarry pour se prétendre le disciple le plus pénétré de l'œuvre d'Isidore Ducasse ? Sans méchanceté, Willy semble en tout cas se moquer du poète symboliste et de son goût pour un poète qui, en 1914, n'était plus lu que par quelques écrivains et passait pour un cliché de tous les poncifs du symbolisme. Comme le fait remarquer François Caradec, *L'Implaquable Siska* souffre d'un défaut majeur : on a voulu rendre hommage à trop de gens, et les clés du roman, souvent transparentes, sont gratuites et alourdissent inutilement l'intrigue. Willy déplorera la précipitation avec laquelle le livre fut bouclé et sa déception d'avoir « gâché un bon sujet¹⁸⁴⁸ ».

À la fin des *Gestes et Opinions du docteur Faustroll*, le pataphysicien fait couler le bateau sur lequel ils se sont embarqués. Faustroll disparaît et s'efface devant l'œuvre qu'il lègue ; mais il cause aussi la mort de René-Isidore Panmuphle qui voyageait à ses côtés. Or, si le scientifique est transcendé dans la mort, il ne reste de l'huissier qu'une « charogne¹⁸⁴⁹ », un corps pourrissant qui se désagrège. Ducasse a perdu son pouvoir de fascination : il est congédié pour de bon et ne reviendra plus hanter Jarry. Faustroll, lui, continue ses voyages sous une forme désincarnée.

¹⁸⁴⁶ Cité d'après François Caradec, *Willy*, Paris, Fayard, 2004, p. 296.

¹⁸⁴⁷ Dans sa biographie, François Caradec donne une liste, probablement non exhaustive, des collaborateurs de Willy. François Caradec, *op. cit.*, p. 349. Il rapporte en outre, p. 294, les propos d'André Billy qui, dans le *Figaro littéraire* du 4 août 1956, comptait dix écrivains pour *L'Implaquable Siska*, parmi lesquels Paul-Jean Toulet, Curnonsky, Roland Dorgelès et Francis Carco. Christian Beck, mort en février 1916, a pu participer à la rédaction également. Pour une description des pratiques d'écriture collaborative mises en place par Willy, on lira avec intérêt l'article d'Éric Dussert et Éric Walbecq, « Willy & C^{ie} : un atelier, une industrie », *Cahiers de l'Herne* n° 97, consacré à Colette, 2011, p. 78-83.

¹⁸⁴⁸ François Caradec, *op. cit.*, p. 296.

¹⁸⁴⁹ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 186.

Le silence d'Alfred Jarry

Les Chants de Maldoror ont fini par être relégués au rôle d'influence littéraire discrète, alors qu'ils avaient été, au milieu des années 1890, la matrice de la création des œuvres de Jarry. Symboliquement, Jarry a mené à terme son rituel d'exorcisme et tué son père littéraire. On ne trouve plus que d'infimes traces de la présence de Lautréamont dans le reste de son œuvre. *L'Amour absolu*, qui raconte l'enfance bretonne d'un alter ego de l'auteur, évoque une période dont Ducasse était absent. Pourtant, un discret passage du chapitre I déploie un tissu de références qui font écho aux *Chants de Maldoror*. Le personnage, Emmanuel Dieu, rêve à ses origines. On lit, au commencement du livre, ce passage hermétique :

Au musée de la Marine, au Louvre, on peut s'enfermer dans une salle avec le fanal tournant d'un phare décapité.

La grosse mouche de feu ou le fulgore porte-lanterne se heurte à intervalles opiniâtres contre votre cornée transparente.

Vous clignez en riposte à l'œil énorme qui cligne.

Heureusement qu'il est trop intermittent pour celui d'un magnétiseur, et trop brutal en lumière pour un miroir à alouettes.

Dieu est un peu ébloui de son astre parce qu'il voudrait dormir¹⁸⁵⁰.

Le fulgore porte-lanterne, cet insecte rare dont la forme de la tête rappelle une lampe et à qui on prêtait la faculté de briller dans le noir, vient de la strophe 7 du Chant V. Jarry le met en parallèle avec le mouvement giratoire de la lumière d'un phare, et de même le terme « fanal » est-il employé dans la strophe 12 du Chant premier dans une apostrophe : « Fanal de Maldoror, où guides-tu ses pas¹⁸⁵¹ ? » Ces deux termes, accolés au début du roman, sont un clin d'œil gratuit qui n'apporte rien au roman, contrairement aux précédentes évocations de *Maldoror* chez Jarry.

Le roman *Messaline* paru en 1901 contient une subtile allusion à la scène du cheveu qui, dans *Les Chants de Maldoror*, avait hanté Jarry. C'est le personnage éponyme qui s'adresse à un glaive qui provoquera sa mort : « PHALÈS ! Il est parti ! il s'envole. Petit, petit... Je ne l'attraperai jamais¹⁸⁵² ! » Sylvain-Christian David rapproche cet appel de celui adressé au « phallus déraciné » dans *César-Antechrist*, qui cachait, sous les apparences du bâton à physique, une citation textuelle de *Maldoror*¹⁸⁵³. Comme dans le livre plus ancien de Jarry, les petites capitales conservées dans la typographie du mot « Phalès » dévoilent un emprunt à peine transformé. Du Phalès grec au phallus romain, le changement est minime. Messaline continue sa prière :

Oh ! comme tu es dieu, PHALÈS ! je ne savais rien de l'Amour ; je ne connaissais tous les hommes mais tu es le premier Immortel que j'aime ! [...] Ton masque si lourd ! Mais à

¹⁸⁵⁰ Alfred Jarry, *L'Amour absolu*, édition imprimée par le *Mercur de France* sans nom d'éditeur, s.l n. d., [1899] ; recueillie dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 491.

¹⁸⁵¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁵² Alfred Jarry, *Messaline*, Paris, Éditions de La Revue Blanche, 1901 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, édition d'Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. II, p. 136.

¹⁸⁵³ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 128.

présent, c'est toi. [...] Emporte-moi, Phalès ! L'apothéose ! [...] Emporte-moi chez nous, au plus haut ciel ! le plus haut ! le premier ! Tu es le premier, ô Immortel¹⁸⁵⁴ !

L'allusion au masque, trop lourd, renvoie au dénouement des *Jours et les Nuits*, dans lequel Sengle était assassiné par le masque de plâtre de Lautréamont, et la dernière phrase fait quant à elle référence à la phrase de *César-Antechrist* où Jarry comparait explicitement son cheminement spirituel avec celui de Ducasse : « J'ai moi aussi le premier vécu l'être. » Ainsi, comme Sylvain-Christian David l'écrit : « Même déguisé en femme, même en changeant la langue, Jarry raconte toujours la même scène : le phallus maintenant devient glaive, et dévore le lieu d'origine des corps de celui qui dissimule son amour intact¹⁸⁵⁵. » Ajoutons enfin que dans *Messaline*, comme l'avait signalé Noël Arnaud, Alfred Jarry pratique l'insertion de citations d'autres auteurs à la manière du plagiat du Docteur Chenu pratiqué par Lautréamont : ce sont essentiellement des auteurs anciens qu'il pille, ou des extraits d'articles animaliers d'encyclopédie¹⁸⁵⁶. On voit qu'au-delà du réseau de références discrètes mais continues, *Les Chants de Maldoror* fournissent toujours à Jarry un réservoir d'idées et de pratiques littéraires inaccoutumées.

Enfin, la fin du roman *Le Surmâle*, paru en 1902, donne lieu à un nouvel affrontement entre Jarry et Ducasse, qui semble ressurgir de nulle part pour reprendre ses droits, comme si l'influence n'avait jamais vraiment pu être effacée. Au chapitre XII, le héros Marcueil met en route un phonographe et commence une danse avec Ellen. Cette dernière – qui porte le nom dont Doublemain avait affublé Balkis – est nue, à l'exception d'un masque qui rappelle le dénouement des *Jours et les nuits*, et ce masque maldororien qui venait tuer Sengle. Or, le phonographe grésille et déforme les sons, et la fin du mot « encore », traînante, donne « hor-reux ». Marcueil se fait la réflexion qu'« horreux, c'est bien clair, pas tout à fait HORRIBLE [...]. Mais il y a erreur tout de même¹⁸⁵⁷ ». Le mot qu'il a en tête mais qu'il peine à retrouver, ce n'est ni « horreux », ni « horrible », mais « horror », et Ellen ajoute juste après : « J'ai si mal ! » On comprend dès lors que la force invisible qui a pris possession du phonographe n'est autre que Maldoror, qui parvient à les hypnotiser, comme le ferait un hibou ou un vampire. S'étant fait maître de leurs corps, le phonographe devenu menaçant et qualifié par Jarry de « monstre » ordonne la mort d'Ellen, qui tombe inanimée au moment précis où l'aurore se manifeste – indice supplémentaire qu'il fallait bien lire les sons « horror » ou « aurore » pour reconstituer le nom caché.

Dans sa mort, Ellen a perdu son masque, ce qui signe le retrait du fantôme de Maldoror. Sylvain-Christian David met en relation la belle description du cadavre d'Ellen au chapitre XIII avec

¹⁸⁵⁴ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁸⁵⁵ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁵⁶ Noël Arnaud, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies », *L'Etoile-Absinthe*, n° 1-2, 1979, p. 59.

¹⁸⁵⁷ Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Paris, Éditions de la Revue blanche, 1902 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, édition d'Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. II, p. 258.

l'épisode originel au cours duquel Lautréamont avait pour la première fois surgi dans l'écriture de Jarry : au chevet de sa mère défunte, tandis qu'il en décrivait le cadavre en des termes similaires¹⁸⁵⁸. Afin de conserver un peu de l'être aimée à ses côtés, Marcueil se prend à rêver : « Indien, tant célébré par Théophraste, tu la porteras toujours, sa mémoire un peu sanglante, si parfumée et légère et flottante, tu la porteras comme un Indien chasseur de scalps... *sa chevelure*¹⁸⁵⁹ ! » L'opération, qui renvoie au supplice que Maldoror fait subir à son amant Falmer, avait déjà été évoquée par Haldern et par Doublemain : l'acte de scalper un être équivaut à le trépaner afin de lui voler sa force vitale, et procéder ainsi à la transsubstantiation qui obsède Jarry depuis toujours. Marcueil, observant les yeux de la morte, les compare à « deux puits dans le crâne, forés pour la joie de voir le dedans de la chevelure à travers¹⁸⁶⁰. » Scalper Ellen, c'est boire un tout petit peu du crâne dont Maldoror avait pris possession à travers le masque : c'est une nouvelle fois assimiler et dévorer le double.

Au dénouement, on apprend en fait qu'Ellen n'est pas morte. Son père, craignant que Marcueil n'aime pas sa fille et ne veuille l'épouser, décide de lui inspirer l'amour d'Ellen au moyen d'une machine conçue à cet effet. On attache Marcueil, membres écartelés afin qu'il forme un X, et on place sur sa tête une sorte de couronne destinée à lui envoyer de l'électricité. Ainsi couronné, Marcueil fait figure de nouveau roi. Mais les effets de l'opération s'inversent, et c'est la machine qui devient amoureuse de Marcueil. « Il faut bien que l'homme, pour survivre, devienne plus fort que les machines, comme il a été plus fort que les fauves... [...] Mais cet homme-là est le premier de l'avenir¹⁸⁶¹... » Le conflit qui oppose Marcueil à la machine fait écho à un autre conflit, qui a pour enjeu l'affranchissement de soi vis-à-vis du modèle. La dernière phrase fait écho à celle que Jarry avait écrite il y a des années en se comparant à Lautréamont : « J'ai moi aussi le premier vécu l'être. » Tragiquement, l'affrontement se résout par la mort de Marcueil, dont le crâne est dévoré par la machine selon un rituel maintes fois décrit : le double n'a pas laissé Marcueil être couronné, et ce dernier l'a payé de sa vie.

Textes épars et traces subsistantes

Si Lautréamont, Ducasse et Maldoror ont pénétré jusqu'au cœur de l'œuvre littéraire de Jarry, on en trouve encore la présence dans un certain nombre d'articles critiques qui abordent parfois les

¹⁸⁵⁸ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁵⁹ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 265.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 269.

sujets les plus variés. Nous reprenons ici sommairement ces quelques traces disséminées que Sylvain-Christian David a relevées dans son ouvrage¹⁸⁶².

Le 15 avril 1901, Jarry commente dans *La Revue blanche* la publication d'un certain Arsène Beauvais, qui s'est amusé à corriger des textes d'académiciens afin d'en souligner toutes les fautes et tous les barbarismes, suivant, sans même le savoir, la démarche d'Isidore Ducasse dans ses *Poésies*, où il entendait corriger « dans le sens du bien » des textes classiques. Jarry, en revanche, perçoit parfaitement ce que la démarche a de similaire. Il commente : « On reconnaîtra qu'une phrase corrigée, même si elle n'était pas excellente tout d'abord, ne saurait équivaloir à la primitive. Elle n'est ni meilleure, ni pire, elle est fautive. Il est préférable de faire une autre phrase ou un autre membre de phrase¹⁸⁶³. » Ducasse écrivait pour sa part dans un passage de *Poésies I* :

Si on corrigeait les sophismes dans le sens des vérités correspondantes à ces sophismes, ce n'est que la correction qui serait vraie ; tandis que la pièce ainsi remaniée aurait le droit de ne plus s'intituler fautive. Le reste serait hors du vrai, avec trace de faux, par conséquent nul, et considéré, forcément, comme non avenu¹⁸⁶⁴.

Comme le souligne Sylvain-Christian David, Jarry choisit pour illustrer ses propos un exemple de correction d'une phrase de l'académicien Ernest Legouvé, qu'Isidore Ducasse avait placé, dans ses *Poésies II*, au-dessus du génie de Byron¹⁸⁶⁵. À son tour, Jarry défend le texte de Legouvé contre la correction, qui n'a pas pour but d'améliorer la qualité du texte mais de traquer mesquinement une licence grammaticale.

Dans un article de *La Revue blanche* datée du 1^{er} août 1901, Jarry s'intéresse aux balles dum-dum qui pourraient venir remplacer le sabre des soldats :

Nous avons vu, avenue de l'Opéra, un hippopotame foudroyé par une balle dum-dum sur le bout du nez à trois cent mètres ; mais nous n'avons pas vu le tireur accomplir cet exploit avenue de l'Opéra ; nous n'avons considéré, comme chacun peut le faire, que le squelette de la tête de l'animal à la devanture d'un armurier¹⁸⁶⁶.

Avec quelques substitutions pour masquer sa source, Jarry fait sien l'épisode final des *Chants de Maldoror*, où Dieu, déguisé en rhinocéros, se fait tirer dessus par Maldoror, perché au sommet de la colonne Vendôme – non loin donc de l'avenue de l'Opéra.

Jarry fait, en janvier 1903, la critique d'une pièce de théâtre, *Le Secret de Polichinelle*, de Pierre Wolff. Assez peu intéressé par le texte en lui-même, il préfère parler de ce fait divers que la presse évoque sous le nom de « l'affaire de Polytechnique », et suggérer une pièce fictive qui serait

¹⁸⁶² Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 114-123.

¹⁸⁶³ Alfred Jarry, « La Place des mots », *La Chandelle verte*, Paris, Le Livre de Poche, 1969 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, édition d'Henri Bordillon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. II, p. 291.

¹⁸⁶⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 293.

¹⁸⁶⁵ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁶⁶ Alfred Jarry, « La Suppression du sabre », *La Chandelle verte*, *op. cit.*, p. 309.

Le Secret de Polytechnique de M. Hinstin. Le fils d'un ingénieur inscrit à Polytechnique a été emprisonné pour une affaire de vol de bijoux. Après avoir tenté de se suicider, il est finalement libéré et l'affaire se solde par un non-lieu. Jarry a tout lieu de s'intéresser à ce récit, dont le protagoniste porte le même nom que l'ancien professeur de rhétorique d'Isidore Ducasse – il en est en fait le neveu – et qui a pour cadre l'école prestigieuse où l'on préparait, d'après une affirmation de Léon Genonceaux, le concours que le Montévidéen était venu passer à Paris. Mais Jarry ne dit rien de ce secret, et le nom de Lautréamont reste tu.

Dans un article intitulé « La Tiare écrite », paru dans *La Plume* du 15 avril 1903 et recueilli dans *La Chandelle verte*, Jarry développe son rapport au plagiat en affirmant, à la suite d'Isidore Ducasse, que la contrefaçon est nécessaire en littérature¹⁸⁶⁷. Il écrit ainsi que tout jeune artiste « recherche “comment un autre a fait” pour copier », utilisant le matériau d'un autre pour sa propre création. Il ajoute alors : « Il y a dans toute cervelle de lecteur cinq ou six noms qui gravitent par association autour d'un plus grand, ou d'un plus gros, ou d'un plus n'importe quoi, mais qui était là le premier¹⁸⁶⁸. » Et cette imitation, qui n'est ni tout à fait un plagiat ni seulement un pastiche, peut donner lieu à une vraie création ou au contraire, à un texte sans valeur. Seul l'écrivain qui se sera détaché de son modèle sera capable de trouver sa voie. Comme pour expliciter l'auteur à qui Jarry pense, il termine cette réflexion par une image empruntée au Chant VI de *Maldoror* : « Et dix ans après quelque brave singe coiffa leur tiare, [...] mais ce n'était pas encore tout à fait cela : la tiare était peut-être leur vase nocturne¹⁸⁶⁹. » Ironiquement, il reproduit ainsi le geste de Maldoror, couronnant le fou Aghone avec un pot de chambre. D'autres réflexions sont parfois menées sur le plagiat par Jarry. Ainsi, dans l'article de *La Plume* consacré au livre de Georges d'Espèrès *Toomai des éléphants* : « Une personnalité ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant de la hiérarchie des métaux. Mise en présence de l'insurpassable – du chef-d'œuvre –, il ne se produit pas imitation mais transposition¹⁸⁷⁰. »

« La Mécanique d'Ixion », article publié dans *La Plume* du 15 mars 1903, revient d'une façon étonnante sur l'obsession de Jarry pour Isidore Ducasse. Délaissant le poème de Fagus dont il est censé rendre compte, Jarry s'intéresse au supplice d'Ixion, attaché à sa roue, et en fait une allégorie de la mémoire. Il s'appuie pour cela sur l'expression ducassienne « beau comme le mémoire sur la courbe que fait un chien en courant après son maître¹⁸⁷¹ », qu'il dissémine en plusieurs paragraphes :

¹⁸⁶⁷ Alfred Jarry, « La Tiare écrite », *La Chandelle verte*, *op. cit.*, p. 423.

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 424.

¹⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁷⁰ Alfred Jarry, « *Toomai des éléphants* par Georges d'Espèrès », *La Plume*, 1^{er} janvier 1903 ; recueilli dans *La Chandelle verte*, *op. cit.*, p. 393.

¹⁸⁷¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 198.

Le chien qui suit son maître, et l'homme perdu dans un désert sont Ixion. Ils décrivent une circonférence de droite à gauche qui les ramène à leur point de départ. Le chien, il est vrai, qui court volontiers quelques mètres en avant, a plutôt l'air épicycloïdal.

La mémoire, ce chien d'arrêt de l'esprit, est aussi un pareil cercle. Quêtant tout le long de la courbe des circonvolutions limitées par la sphéricité du crâne, elle repasse par les mêmes points... et rapporte¹⁸⁷².

Ainsi le mécanisme de l'obsession, la pensée revenant toujours à son point de départ, est décrit par une référence à Lautréamont, une nouvelle fois cachée dans le texte, mais qui exprime le supplice cérébral de Jarry.

La fascination pour Lautréamont est l'un des secrets que Jarry avait partagés avec son éternelle amie Rachilde, qui reprenait souvent les images ducassiennes convoquées par Jarry lorsqu'elle parlait de lui. Le 1^{er} mai 1903, Jarry fit paraître dans *La Plume* un article, « Ce que c'est que les ténèbres », où il revenait sur *La Princesse des ténèbres*, roman de Rachilde qu'il avait retenu pour ses livres pairs. Après avoir exprimé son attachement à ce roman particulier – « non le moindre » – de son amie, il commente : « Qu'on n'attende point de nous ici une étude sur les romans de Rachilde. Ils sont trop et trop divers : vous voyez-vous conversant avec un icosaèdre... avec chacune de ses faces ? Et puis nous ne disséquons point les auteurs vivants¹⁸⁷³. » Le mot rare « icosaèdre », que Jarry affectionne et qu'il a rencontré dans le Chant VI de *Maldoror* n'est pas la seule référence à l'œuvre d'Isidore Ducasse : Jarry évoque en effet un secret de lecture partagé.

Voyez « voir » le chat et mieux le hibou, qui sont chez eux dans les ténèbres. Les peintres commencent à comprendre *de quelle couleur est le noir*. [...] Pour l'observateur superficiel, l'être humain de l'extérieur, le lecteur, il y aurait, s'il savait lire, une signification symbolique, c'est-à-dire réelle, dans cette couleur. [...] L'impression d'inachevé existe pour le lecteur de qui les jarrets ne comprennent pas le tremplin¹⁸⁷⁴.

Rachilde est le chat, créature centrale de son roman *L'Animale*, et Jarry le hibou, et tous deux ont la faculté de lire en profondeur et de voir, à travers les ténèbres, l'arsenal symbolique qui donne aux choses une autre signification, inaccessible au lecteur vulgaire, incapable de reconnaître le tremplin qui fournit l'impulsion de l'imagination jarryque. Le 15 juillet de la même année, toujours dans *La Plume*, dans un article intitulé « L'Art de mourir », Jarry rendit compte de *L'Imitation de la mort*, recueil de nouvelles de Rachilde. Après un éloge dithyrambique du génie de l'auteur et un commentaire hermétique de l'œuvre, il concluait :

On se fera assez bien une idée du livre en perçant un doigt jusqu'à l'os avec une pointe barbelée trempée dans du sang putréfié, en fendant le doigt ensuite, tout à loisir – trois heures suffisent – avec un rasoir, tout en dégustant quelque poison, en rafraîchissant la plaie dans un grouillis de vermine, et enfin en vaquant, après, tranquillement à ses affaires. Cette vitalité normale n'appartient pas à tous¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁷² Alfred Jarry, « La Mécanique d'Ixion », *La Chandelle verte*, op. cit., p. 407.

¹⁸⁷³ Id., « Ce que c'est que les ténèbres », *La Chandelle verte*, op. cit., p. 433.

¹⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 433-434.

¹⁸⁷⁵ Id., « L'Art de mourir », *La Chandelle verte*, op. cit., p. 486

Le ton horrifique et le mauvais goût employés ici, propres à choquer le bourgeois, rappellent, par leurs excès, certains passages des *Chants de Maldoror*, comme la strophe 6 du *Chant premier*, où la mutilation est pratiquée au moyen d'un rasoir, non sur soi mais sur un enfant.

Dans son mémoire *Alfred Jarry, poète des faits divers*, Siméon Lerouge attire l'attention sur un article paru dans *Le Canard sauvage* du 16 au 22 août 1903 et intitulé « La Découverte de Paris¹⁸⁷⁶ ». Il constate que, si les réminiscences maldororiennes sont ici plus ténues, la promenade parisienne à laquelle Jarry conviait le lecteur était encore rédigée sous le patronage d'Isidore Ducasse. Dix ans plus tôt exactement, Jarry n'avait-il pas, avec Fargue, découvert Paris, un exemplaire des *Chants de Maldoror* à la main ? Les souvenirs de la lecture du Chant VI se télescopent dans les souvenirs de la ville. Le texte est très différent de l'atmosphère des *Chants de Maldoror*, mais on trouve pourtant des démarcations textuelles. Ainsi, Jarry apostrophe son lecteur :

Mon ami, je le vois, nonobstant [...] vous n'êtes pas heureux, je veux faire votre bonheur. Et pas de rouspétance, qui que vous soyez, cycliste ou chauffeur, suivez-nous, montez sur votre mécanique, payez votre dette à la société en soulevant sous vos roues la poussière des routes nationales pour la rejeter derrière vous¹⁸⁷⁷.

La formulation de ce paragraphe reprend la lettre que Maldoror écrit à Mervyn au Chant VI : « Jeune homme, je m'intéresse à vous : je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie¹⁸⁷⁸. » Cette invitation au voyage, à la pérégrination ou au déplacement, ne se fait cependant pas chez Ducasse à bicyclette, qui reste le véhicule préféré de Jarry. L'expression « qui que vous soyez » employée par ce dernier pourrait, quant à elle, provenir du Chant premier où Maldoror invite, au contraire, son lecteur à ne pas le suivre : « Qui que vous soyez, éloignez-vous¹⁸⁷⁹. » Jarry l'emploie à deux reprises puisqu'il reprend la phrase « Suivez-nous, qui que vous soyez, cycliste ou chauffeur », à la page suivante, faisant par-là sien le procédé des refrains fréquemment employé dans plusieurs strophes de *Maldoror*. Jarry constate aussi, en décrivant la campagne des banlieues parisiennes, que « les rossignols se sont tus depuis mai¹⁸⁸⁰ ». Au Chant II, Ducasse écrivait : « Le rossignol ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal¹⁸⁸¹. » Un peu avant, Jarry évoque les messes où on remercie « le Très-Haut pour ses bienfaits¹⁸⁸² ». Ducasse écrit quant à lui au Chant I : « Chaque jour nous bénissons la Providence de ses bienfaits¹⁸⁸³. »

¹⁸⁷⁶ Siméon Lerouge, *Alfred Jarry, poète des faits divers*, mémoire de Master sous la direction de Sophie Guermès, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2017, p. 64-68. Nous remercions l'auteur de nous avoir fait part de sa découverte.

¹⁸⁷⁷ Alfred Jarry, « La Découverte de Paris », *La Chandelle verte*, *op. cit.*, p. 502.

¹⁸⁷⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸⁸⁰ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 502.

¹⁸⁸¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁸² Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 502.

¹⁸⁸³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 40.

Mais l'article reprend aussi une topographie parisienne mi-réaliste, mi-fantastique. Ainsi, l'auteur décrit un monument emblématique que Ducasse n'a pas pu connaître : « Cette chose en fer, qu'on voit la première, c'est la tour Eiffel. Cela ressemble tout à fait à ces armatures métalliques au moyen desquelles on protège, sur nos boulevards, nos platanes contre la dent des grands pachydermes et des marsupiaux¹⁸⁸⁴. » Curieuse description, qui compare la Tour Eiffel à un objet inattendu et trivial avant d'évoquer une attaque de pachydermes dans les rues parisiennes. Le mot pachyderme figure bien dans le Chant VI, pour désigner le Créateur qui, transformé en rhinocéros, charge la Colonne Vendôme où se trouve Maldoror. Le platane revient cinq fois dans *Les Chants de Maldoror* : l'arbre semble avoir en quelque sorte eu la prédilection d'Isidore Ducasse. Enfin, Jarry cite un lieu parisien évoqué par Ducasse : « Des gosses en costume de plage font aller des petits bateaux dans le bassin des Tuileries¹⁸⁸⁵. » C'est dans ce même jardin que Maldoror, au Chant II, aborde un enfant qui ne s'amuse pas : « Cet enfant, qui est assis sur un banc du jardin des Tuileries, comme il est gentil¹⁸⁸⁶ ! »

Il est difficile de dire si « La Découverte de Paris » s'inspire des souvenirs de lecture du Chant VI de son auteur, mais certains fragments font penser à des réminiscences d'un texte que Jarry compulsait au moment où lui-même découvrait Paris. À la fin de l'article, Jarry concluait par une invitation à partir à la découverte : « Mais quelqu'un a déjà inventé mieux que Paris-villégiature. Thérèse Humbert est "à l'ombre". Ces nababs ne se refusent rien. Imitiez-les¹⁸⁸⁷. » Qui était ce « quelqu'un » qui avait, avant lui, inventé un Paris-promenade fantastique ? En concluant son texte par un verbe à la forme impérative, exhortation à connaître Paris, Jarry se faisait peut-être l'écho d'Isidore Ducasse, qui concluait son Chant VI de la même manière : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. »

De cette année 1903 au cours de laquelle Jarry, oublié de tous, est en train de sombrer dans l'alcoolisme le plus complet, un « Madrigal » reste peut-être l'un des derniers témoignages de la présence de Ducasse. Nous ne suivons pas nécessairement Sylvain-Christian David dans la lecture qu'il propose, mettant en avant la lucidité de Rachilde à lire en Jarry le drame qui se joue entre lui et Ducasse, mais il convient néanmoins de relever quelques vers qui font écho aux traces laissées par un combat ancien. Le poème s'adresse à « ma fille », fille publique d'après le premier vers mais qui évoque peut-être l'œuvre d'un poète exténué. Jarry semble désormais aspirer au sommeil et au silence. À bout, il confesse : « Il est si grand de venir le dernier¹⁸⁸⁸. » Lui qui jadis, face à

¹⁸⁸⁴ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 503.

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁸⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁸⁸⁷ Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 503.

¹⁸⁸⁸ Id., « Madrigal », *op. cit.*, p. 545.

Lautréamont, se targuait d'avoir « le premier vécu l'être », reconnaît maintenant n'avoir jamais réellement détrôné son mentor. C'est peut-être celui-ci, qui lui répond d'ailleurs :

Comment s'unit la double destinée ?
Tant que je n'eus point pris votre trottoir
Vous étiez vierge et vous n'étiez point née,
Comme un passé se noie en un miroir¹⁸⁸⁹.

Sans la rencontre originelle avec l'œuvre de Ducasse, Jarry aurait-il pu naître à lui-même en tant qu'auteur ? La fin du poème répond à cette question en évoquant la source qu'a été pour lui *Maldoror* :

Et c'est d'avoir mordu dans tout le mal
Qui vous a fait une bouche si pure¹⁸⁹⁰.

Décervelage et dévoration : la fin d'Alfred Jarry

Alfred Jarry a passé les dernières années de sa vie à mettre en forme un roman qu'il ne put jamais finir auquel il donna pour titre *La Dragonne*. Aucune édition présentée ne peut donner à l'œuvre une cohérence qu'elle n'eut jamais, et que la compilation de fragments, de feuilles éparses et de plans d'ensemble laissée après la mort de l'auteur bat en brèche. Nous nous appuyons sur la reconstitution que propose Henri Bordillon dans l'édition de la Pléiade de 1988, en ce qu'elle tente de reconstruire le roman malgré ses lacunes.

Le héros de *La Dragonne* se nomme Erbrand de Sacqueville. Ce nom prestigieux, issu de la noblesse anglaise, est à l'origine de la branche des ducs de Dorset. Or, à la fin de sa vie, Alfred Jarry et sa sœur Charlotte se prétendent descendants directs des Dorset. Ils s'appuient pour cela sur la généalogie de leur mère, née Quernest d'une mère Coutouly, dont un ancêtre, Pierre-Charles de Coutouly, de vieille noblesse bretonne, était surnommé « de Dorset ». En réalité, ce surnom n'a rien à voir avec la branche des Dorset issue du personnage historique et réel que fut Herbrand de Sacqueville ; et Jarry ne descend pas plus directement de ce Pierre-Charles de Coutouly. À défaut d'un lignage avéré, Alfred et Charlotte voulurent y prétendre, comme le montre cette lettre du 28 mai 1906, où Jarry écrit à son amie Rachilde : « Et maintenant, Madame, vous qui descendez des grands inquisiteurs d'Espagne, celui qui par sa mère est le dernier *Dorset* (pas folie des grandeurs, j'ai ici mes parchemins) se permet de vous rappeler sa double devise¹⁸⁹¹. » Il faut donc lire, à travers le personnage d'Erbrand de Sacqueville, son hypothétique descendant Alfred Jarry.

¹⁸⁸⁹ *Ibid.*

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*

¹⁸⁹¹ Alfred Jarry, lettre à Rachilde du 28 mai 1906 recueillie dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 617.

Or, le nom de Dorset appelle inmanquablement celui de Lord Byron, qui consacra à son ami George Dorset plusieurs poèmes. Dans la version censurée de son Chant Premier, Isidore Ducasse, s'identifiant à Byron, rapprochait les noms de Georges Dazet et de George Dorset en une apostrophe : « Ah ! Dazet ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi le plus beau des fils de la femme, quoique adolescent encore ; toi dont le nom ressemble au plus grand ami de la jeunesse de Byron.¹⁸⁹² » Maurice Saillet n'hésite pas à affirmer que c'est la lecture de ce passage qui amena Jarry à se revendiquer de la descendance de Dorset¹⁸⁹³, afin de rivaliser avec Dazet au titre – posthume, dans son cas – de meilleur ami de Ducasse. Mais si Jarry est, dans *La Dragonne*, par sa transposition en Erbrand de Sacqueville, un Dorset, faut-il suspecter la présence de Ducasse, dont on croyait pourtant l'auteur débarrassé ? Il y a peut-être un peu de Ducasse en Erbrand de Sacqueville, jeune polytechnicien, qualifié parfois de « cacique », mais d'autres passages invitent à une lecture plus approfondie.

Au début de la deuxième partie, « Le Possible », Erbrand boit jusqu'à l'ivresse et se met à rêver. Le lecteur assiste alors à une scène fantastique au cours de laquelle le héros se transforme en un double monstrueux, animal, caractérisé par des sourcils en forme de fer à cheval, « héritage d'outre-mer du laird imaginaire¹⁸⁹⁴ ». Qui est donc ce lord imaginaire venu d'outre-mer ? Il s'agit, comme l'indique lui-même explicitement Jarry, d'une référence au *Redgauntlet* de Walter Scott, mais la suite du passage appelle un autre duc, ou plutôt un comte, dont Jarry n'ignore pas qu'il vient lui aussi d'un pays d'outre-mer. Ses sourcils se transforment en une « barre horizontale, le signe Moins¹⁸⁹⁵ », qui fait référence à l'affrontement du Plus et du Moins dans *César-Antechrist*, passage dans lequel intervenait le cheveu-phallique des *Chants de Maldoror*. En d'autres termes, Erbrand-Jarry rêve qu'il se transforme en un double monstrueux qui n'est autre qu'Isidore Ducasse. Il ajoute, reprenant une figure de son bestiaire déjà par le passé associée à l'auteur des *Chants* : « Ce n'était pas une déchéance : ainsi les grands oiseaux de proie planent. » Le paragraphe réunit suffisamment d'indices pour voir en ce double monstrueux qui vient menacer l'intégrité et l'unité de l'être un vieil ennemi longtemps combattu. Celui qui prend possession du corps d'Erbrand, c'est Ducasse, héritage d'outre-Atlantique, grand oiseau de proie, fondant sur un Jarry paralysé par son éthylisme. Erbrand continue à boire dans l'obscurité, jusqu'à ce que les ténèbres disparaissent : il est désormais capable de voir clair dans le noir. Un brouillon cité dans l'édition de la Pléiade ajoute comme explication à ce passage que « ses yeux, qui étaient ceux de l'aigle, se firent plus aigus, ceux des oiseaux

¹⁸⁹² Lautréamont, *op. cit.*, p. 343.

¹⁸⁹³ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁸⁹⁴ Alfred Jarry, *La Dragonne*, Paris, Gallimard, 1943 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 454.

¹⁸⁹⁵ *Ibid.*

nocturnes¹⁸⁹⁶ ». Le passage a été biffé, peut-être pour masquer la référence ducassienne trop évidente pour qui se rappelle que Jarry a plusieurs fois représenté l'auteur à travers l'évocation d'un hibou grand-duc.

Sylvain-Christian David n'a guère relevé ces passages qui confortent pourtant le système de signes qu'il a mis au jour et qui convergent tous indiciblement vers le spectre de Ducasse. On en trouve deux autres dans *La Dragonne*. Dans le chapitre intitulé « La Bataille de Morsang », qui fut le premier écrit par Jarry, on assiste à un duel entre Sacqueville et le Capitaine Canon. Ce personnage insignifiant est trépané par Erbrand, qui lui plante son sabre dans le crâne, du front à la nuque. L'arme, qualifiée de « bâton », se met alors à se comporter comme le Bâton à physique, c'est-à-dire comme le cheveu divin du bordel de *Maldoror* : « Et même le bâton rebondissait en sursauts décroissants : poum, poum, poum... poum¹⁸⁹⁷... » Canon s'effondre, et cette fois, Sacqueville sort vainqueur du duel avec le double. Contrairement aux précédents héros de Jarry, c'est lui qui fore le crâne pour s'emparer de l'autre au lieu d'y laisser sa vie. Il semble ainsi que l'auteur, même après avoir triomphé de son duel avec l'influence de Ducasse, continue éternellement à rejouer la scène pour la décliner dans toutes ses potentialités : l'influence n'a donc pas tout à fait disparu.

On la retrouve par exemple dans le chapitre III de la troisième partie, intitulée « Le Porc-Grome », dans lequel le lecteur assiste à une partie de pêche du marquis de Coltolly. Le personnage se trouve confronté à un requin tapi dans les creux des rochers, qui attend comme lui la marée basse pour récolter les poissons plus petits et pour l'instant trop difficiles à attraper. L'affrontement décrit entre un humain et un requin semble faire écho à la fin du Chant II de *Maldoror*. Peu après, trois personnages se trouvent enlisés dans des sables mouvants. Il ne reste bientôt d'eux que le dessus de leurs crânes, que la mer ne va pas tarder à recouvrir. Jarry écrit alors : « Bientôt trois fruits marins étranges, un crâne chauve, une noire chevelure et la “chère petite tête molle” et sans suture sagittale reposèrent sur la tanguie. Les porcs, écaleurs de coquilles, firent leur devoir et ouvrirent¹⁸⁹⁸. » L'auteur avait-il en tête la liste des Grandes-Têtes-Molles établie par Ducasse dans ses *Poésies* ?

Enfin, dans le dernier chapitre, Jarry nous donne à voir la mort de son personnage, Erbrand, terrassé par Satan au terme d'une quête dont l'enjeu était de retrouver le Graal. Pour écrire ce fragment, l'auteur s'est nourri de ses propres expériences de maladie, et notamment la fièvre cérébrale qui s'empara de lui dans la nuit du 27 mai 1906 et qui faillit l'emporter. Dans les lettres adressées à Rachilde et Vallette les 28 et 29 mai, Jarry rapporte avoir eu la vision de Saint-Michel à son chevet, l'aidant à repousser Satan. C'est de cet exorcisme rêvé qu'il s'inspire lorsqu'il écrit, dans *La*

¹⁸⁹⁶ Voir la note a dans l'édition de Henri Bordillon, *op. cit.*, p. 891.

¹⁸⁹⁷ Alfred Jarry, *La Dragonne*, *op. cit.*, p. 478.

¹⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 505.

Dragonne, que Saint-Michel, « par sa seule présence, a chassé à jamais l'Autre¹⁸⁹⁹ ! » Débarrassé de son double, Erbrand-Jarry se regarde désormais mourir. Le personnage conclut :

Peut-être n'ont-ils existé que dans un rêve ? – de ce délire, conscient jusqu'à la dernière heure - ; héritage heureux ou malheureux d'un cerveau – le dernier de sa race – qui, après avoir parlé toutes les langues ; - après avoir vécu tout ce qu'on peut vivre – et connu tout ce qu'on peut connaître, s'aperçoit qu'il ne sait rien¹⁹⁰⁰ !

Sylvain-Christian David écrit de *La Dragonne* que « ce livre est celui qui tua Jarry¹⁹⁰¹ ». Composé entre 1902 et 1907, maintes fois remanié, entrecoupé par les crises de fièvre, les soucis matériels, la maladie et l'alcoolisme qui allaient avoir raison de Jarry, le roman est une sorte de testament qui accompagne la mort de l'auteur. Les lettres à Rachilde qui suivent la crise du 28 mai 1906 montrent un Jarry pudiquement résolu à partir, faisant ses adieux avec dignité, congédiant « le bel ange aux ailes brûlées¹⁹⁰² » qui est son ange gardien.

Peu avant sa mort, Jarry réalisa pour Vallette une petite plaquette de commande intitulée *Albert Samain*. Le texte s'ouvre sur une évocation nostalgique des milieux symbolistes du début des années 1890. Plus précisément, il se situe en 1892 puisqu'il nous apprend que *Le Mercure de France* avait deux ans. C'est l'époque où il découvre, avec Fargue, Lautréamont. Jarry évoque la jeune génération qui occupait alors le Quartier latin et suivait fiévreusement la revue de leurs aînés. Par une longue énumération, il fait ressurgir toutes les admirations d'antan : « Que de noms : Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Lautréamont, Tailhade, Gustave Kahn, [...] Henri de Régnier [...], Viélé-Griffin [...], Pierre Quillard, Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Saint-Pol-Roux, Jules Renard¹⁹⁰³... » La plupart de ces auteurs font partie des auteurs pairs du Docteur Faustroll. Dans cette liste, le nom de Lautréamont n'est plus qu'un parmi d'autres, mais il est aussi dévoilé explicitement comme l'un des auteurs qui auront compté pour Jarry et sa génération. Sa présence parmi les plus grands noms du symbolisme trahit l'importance que Jarry et ses camarades lui ont conférée.

Les innombrables références de Jarry à l'œuvre d'Isidore Ducasse, le plus souvent masquées par un système de symboles destinés à suggérer et à taire la source, révèlent une influence fondamentale qui a commencé avec les premiers écrits et s'achève avec la dernière plaquette laissée. *Poésies* et *Les Chants de Maldoror* ne sont pas seulement un réservoir d'images, mais également une

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 513. Chez Jarry, l'Autre, employé avec une majuscule, désigne celui qui est étranger à lui en tant que créateur. *La Dragonne* étant écrite dans le contexte de la conversion de Jarry à la fin de sa vie, l'Autre est avant tout, ici, le Diable, comme le réaffirme Charlotte Jarry dans sa lettre du 29 mai à Rachilde ; mais cette explication n'exclut pas que Jarry ait pu regarder *Les Chants de Maldoror* comme une œuvre démoniaque, qui l'avait possédé pendant toute une vie.

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁹⁰¹ Sylvain-Christian David, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹⁰² Alfred Jarry, lettre à Rachilde du 28 mai 1906 recueillie dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 619.

¹⁹⁰³ Alfred Jarry, *Albert Samain*, Paris, Éditions Victor Lemasle, 1907 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 532-533.

mine d'idées dans laquelle Jarry puise les procédés littéraires qui nourrissent et fondent sa propre littérature : théorie du plagiat, pratique du collage et de l'intertextualité, jeu sur les signes, construction d'un discours ampoulé, miné par l'humour absurde et le grotesque, pastiche... La hantise de Jarry pour l'œuvre de Ducasse est féconde : loin de le brider, elle lui permet au contraire de faire sien un imaginaire du bizarre et de l'étrange, fait d'oiseaux nocturnes et de symboles hermétiques. La dimension homosexuelle des amours maldororiens le fascine également. Comme le note Henri Béhar, la déférence à l'égard de Lautréamont est telle que les emprunts se manifestent toujours par un signe typographique explicite : parfois Lautréamont, Maldoror ou Ducasse « le Montévidéen » sont nommés, parfois le collage est mis en évidence par l'italique ou par de petites capitales¹⁹⁰⁴. Ces marques sont la preuve que ce système de références ne doit rien au hasard, et elles témoignent d'une connaissance très profonde et précise de l'œuvre de Ducasse, consciemment réutilisée dans les textes de Jarry. Celui-ci ne créait pas : se décrivant comme un écrivain dénué d'imagination, il se contentait de transmuter du matériau déjà existant. En exploitant à sa manière *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, Alfred Jarry, plus que n'importe quel autre symboliste, contribua à créer une « littérature Maldoror » longtemps avant les tentatives des surréalistes.

Léon-Paul Fargue, lecteur discret de Lautréamont

Depuis la querelle d'*Haldernablou* qui avait signé la mort de leur amitié, Léon-Paul Fargue avait cédé l'exclusivité de Lautréamont à Alfred Jarry. Le jeune homme, qui souhaitait laisser derrière lui sa liaison tumultueuse, avait intérêt à ne pas trop revendiquer un texte célébrant les relations adelphiques auxquelles Jarry se référait en permanence. Si l'on en croit Jarry, son jeune page citait *Maldoror* d'une façon superficielle, pour briller en société, et ne méritait pas de posséder l'œuvre. Le silence que Fargue a soigneusement gardé jusqu'à la mort de Jarry sur une œuvre qu'il connaissait en réalité fort bien, et qui retint son attention à deux périodes de sa vie, est néanmoins troublant.

Fargue commença la publication de son œuvre très tardivement. Entre 1896 et 1900, le service militaire le tint éloigné de la littérature et quand il revint, le symbolisme était passé de mode. Du fait de la présence de Jarry, il ne renoua avec l'équipe du *Mercur de France* qu'en 1902, et ne publia son premier recueil, *Poèmes*, qu'en 1907. Mondain, Fargue procrastinait beaucoup et ne travaillait pas toujours avec régularité et rigueur. Plusieurs de ses relations parisiennes avaient lu *Les Chants de Maldoror*, mais ni Jean de Tinan, ni Pierre Louÿs, ni le groupe formé autour de Picasso, Salmon et

¹⁹⁰⁴ Henri Béhar, « Intertextualité jarryque », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, recueillis dans *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2002, livraisons LXIII et LXIV, p. 134.

Apollinaire ne s'est vraiment nourri de l'œuvre. Les premières publications de Fargue, recueils de poèmes pour la plupart composés dans les années 1890, ne contiennent aucune trace de la lecture qu'il avait faite avec Jarry, et peut-être faut-il croire l'auteur d'*Haldernablou* et considérer que son ami ne se plongeait sérieusement dans l'œuvre que bien plus tard.

À partir de la réédition de *Tancredi* en 1911, avec l'aide de son ami Valery Larbaud, Fargue reprend son activité littéraire avec plus de régularité en publiant dans les principales revues d'époque, *Vers et prose*, *La Phalange* et *La Nouvelle Revue française*, qu'il intègre dès les débuts. C'est à ce moment-là qu'il envisage de faire paraître une étude sur Lautréamont, dont il semble redécouvrir l'importance. Un lundi de juin 1912 – la date n'est guère plus précise, Fargue écrit à Larbaud : « Je travaille à un Lautréamont¹⁹⁰⁵. » L'amitié qui s'esquissait entre les deux hommes de lettres reposait aussi sur un amour partagé pour l'œuvre de Ducasse. Enthousiasmé, Valery Larbaud rapporta la nouvelle à Marcel Ray : « Il a aussi en train un *Lautréamont* (il m'en a parlé : c'est très ingénieux¹⁹⁰⁶). » Le projet ne devait pas aboutir. Le 9 décembre 1913, Larbaud interroge Fargue : « Et les choses commencées ? Le Rimbaud ? Le Ducasse ? La conférence. Je crois que je vais faire une petite note sur les *Poésies* de Ducasse. J'en profiterai pour annoncer ton étude aux lecteurs de *La Phalange*, si Royère prend cette note¹⁹⁰⁷. » L'auteur de *Tancredi* répondit, en janvier 1914 : « Où en est ta note sur les *Poésies* de Ducasse ?? Moi j'arrive à reconstituer, à peu près une partie des choses que j'ai perdues avec ma serviette. Je pense que ça pourra passer dans la revue en mars¹⁹⁰⁸. » Le 9 janvier, Larbaud répondit que son étude était achevée et paraîtrait sous peu. Quant à Fargue, il ne finit jamais son étude. L'alibi de la serviette perdue était-il véritable, ou bien un prétexte pour ne pas mener à terme un projet sur lequel il stagnait ? Quoi qu'il en soit, il est très probable que ce soit Fargue qui ait informé Larbaud, jeune lecteur des *Chants de Maldoror*, de l'existence des *Poésies*. Larbaud allait se rendre à la Bibliothèque nationale, à son retour à Paris vers la fin de l'année 1913, afin de recopier les deux plaquettes. On ignore quelles choses « ingénieuses » Fargue avait à dire sur l'œuvre d'Isidore Ducasse, mais il y eut bien un projet qu'il confia à Valery Larbaud. Les notes inédites publiées par Jean-Jacques Lefrère dans les *Cahiers Lautréamont*, trouvées dans les archives de Fargue¹⁹⁰⁹, attestent de l'existence de l'enquête effectuée par Fargue et des efforts qu'il fit pour retrouver Gustave Hinstin, Georges Dazet et Pedro Zurmaran, trois dédicataires des *Poésies*.

¹⁹⁰⁵ Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud, *Correspondance : 1910-1946*, Paris, Gallimard, 1971, p. 124.

¹⁹⁰⁶ Valery Larbaud et Marcel Ray, lettre du 14 août 1912, *Correspondance : 1910-1920*, Paris, Gallimard, 1980, p. 95.

¹⁹⁰⁷ Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud, *Correspondance : 1910-1946*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 160. L'épisode est rapporté par Jean-Paul Goujon dans sa biographie *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 169.

¹⁹⁰⁹ Jean-Jacques Lefrère, « Léon-Paul Fargue du côté de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 114-121.

Une discrète influence d'Isidore Ducasse se manifeste dans l'œuvre plus tardive de Léon-Paul Fargue, mais il faut attendre les années 1920 et l'enthousiasme des surréalistes. Ainsi, la *Suite familière* parue en 1928 se présente comme une série de maximes dans le style des *Poésies* de Ducasse. Certaines, lapidaires, affichent des positions paradoxales tout en jouant sur le sens littéral des images, comme le fait souvent Isidore Ducasse. À la suite du poète-moraliste des *Poésies*, Fargue prend position contre un certain romantisme qu'il condamne de façon elliptique : « Coupe les cheveux à ton lyrisme. Coupe lui-même un peu les ailes », « Scalpe l'emphase » ou encore « Les mauvais poètes sont des poètes inspirés¹⁹¹⁰ » sont autant d'affirmations catégoriques qui défendent la vision de l'art poétique comme un travail de rigueur et de sobriété. Aussi sèchement que le fait Ducasse lorsqu'il condamne la littérature de son temps, Fargue réduit, de manière provocatrice, la littérature à un travail de précision formelle : « Le génie est une question de muqueuses. L'art est une question de virgules¹⁹¹¹. » Parfois, le texte de Fargue dialogue avec celui de son prédécesseur, comme lorsqu'il écrit, dans « Bruits de café » : « En art, il faut croire avant d'y aller voir¹⁹¹². » La phrase reprend clairement l'invitation d'Isidore Ducasse, qui demandait au lecteur incrédule de la fin de son sixième Chant d'aller vérifier par soi-même : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire¹⁹¹³. »

Fustigeant le bourgeois, Fargue livre également une longue phrase énumérative dont la structure imite clairement les envolées pamphlétaires de Ducasse dans ses *Poésies* :

Ces gens-là nous traînent sans relâche à la lèche. On comble d'honneurs les pieds plats, les pieds bots, les continuateurs de Keckschus, les continuateurs de Ronsard, les continuateurs de Conart, les continuateurs de Law, les continuateurs de Gobseck, les continuateurs d'Onan, de Voltaire, de Banville, de Javert, de Dreyfus. Fléchier avait fondé une académie de plagiat. Si nous faisons une académie de pourliche ? Des messieurs vendeurs aux chicots soignés, le maintien sévère et la bouche mielleuse, transparent au gilet, condylome à la boutonnière, nous engageant à chausser les vieilles pantoufles de Louis XIV. Nous préférons marcher pieds nus. Nous avons les pieds préhensiles¹⁹¹⁴.

La position de Ducasse est cependant plus originale, puisqu'il se range du côté de la poésie raisonnable et condamne toute poésie du sentiment. Le fragment suivant semble un pastiche du style des *Poésies* où Fargue condamne les « tics, tics et tics¹⁹¹⁵ » de la littérature de sa jeunesse :

En art pas de hiérarchie, pas de sujets, pas de genres. L'art n'a pas besoin de luxe, de bijoux, de cabochons, de pastilles du sérail fumant dans le sang de Jean-Baptiste, comme un mégot dans un vieux pot de confitures, de promenades le long d'un fleuve avec de grands lévriers et des idées de suicide, d'héroïnes intoxiquées, de madones pharmaceutiques, de penseurs à tête de gendarme anémique, d'esthètes aux postures de lion fatigué, de villes d'art, de feublime, comme parlait Barrès, de grands particuliers comme Chateaubriand, pédicure pour reines barrées, tueur de rats musqués dans sa chambre ; Byron, coiffeur d'orages ; Vigny, précurseur du vicomte de Borelli, barre de nouille peinte en acier ; Lamartine, fantôme de redingote aux pellicules d'étoiles ; d'Annunzio, conserve d'art, sorcier de Musée Tussaud,

¹⁹¹⁰ Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe. Suite familière. Banalité*, Paris, Gallimard, 1929, p. 22.

¹⁹¹¹ *Ibid.*

¹⁹¹² *Ibid.*, p. 44.

¹⁹¹³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 266.

¹⁹¹⁴ Léon-Paul Fargue, « Sous la lampe », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹¹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 312.

cierge vénéneux pour messe noire. Ces messieurs se prévalent de mots qui ont de la grandeur par eux-mêmes. Ils se surclassent du pedigree universel. Ils déclament au centre d'un panorama de saints lieux communs couronnés de feux de Bengale, d'illustres dômes chauves à perruque d'or et de bocaux pataclassiques : « Accourez, flammes de l'Esprit ! » Les grands raseurs travaillent dans l'in-folio, comme il est convenu que les architectes prix de Rome ne construisent que des bâtiments officiels et des palais nationaux¹⁹¹⁶.

On aura reconnu, dans cette liste des « grands raseurs », une imitation des « Grandes-Têtes-Molles¹⁹¹⁷ ». L'exercice, polémique, ayant pour but de liquider les tenants de l'académisme en littérature, avait rencontré un succès prévisible chez les surréalistes, qui avaient donné, quelques années avant Fargue, leurs propres listes¹⁹¹⁸. Tandis que Ducasse visait spécifiquement les romantiques, leurs précurseurs et leurs épigones, Fargue exploite le procédé pour fustiger la grandiloquence dans le style et les facilités de l'écriture. Il procède pour cela comme Ducasse, en accolant au nom des auteurs qu'il épingle une épithète comique qui réduit l'œuvre entière à un trope ou à une image ridicule. Jean-Paul Goujon voit, à travers le ton péremptoire que Fargue emprunte à Ducasse, une volonté de passer l'histoire littéraire au crible d'un jugement personnel subjectif¹⁹¹⁹.

Du style des *Poésies* qui l'occupe finalement plus que son contenu, Fargue retient l'idée d'un recueil d'aphorismes et de maximes sur l'art. Il imite Ducasse quand il reprend la forme synthétique de la maxime pour soutenir des opinions provocatrices et manier le paradoxe, prenant le contrepied des opinions dominantes en matière d'art ; et à l'inverse quand il rédige d'interminables énumérations qui tiennent le lecteur en haleine et vont à l'encontre des règles syntaxiques de la rhétorique. Ces fragments ont en commun avec les *Poésies* de disséminer sous forme de « fusées » de petites attaques, parfois gratuites, contre les auteurs qu'ils stigmatisent par un trait efficace.

Léon-Paul Fargue est plus que jamais imprégné de Lautréamont. En 1915, peut-on lire dans la biographie de Jean-Paul Goujon, alors qu'il occupe la fonction de lecteur à la *Nouvelle Revue française*, il lit à Jacques Copeau *Les Chants de Maldoror* chez Arthur Fontaine. Le texte, encore trop peu connu, fait sensation¹⁹²⁰. En 1929, au cours de son entretien avec Frédéric Lefèvre, il place encore Lautréamont parmi ses auteurs favoris¹⁹²¹. Sans qu'il ne le cite très souvent, Fargue semble l'avoir fréquemment à l'esprit dans ses rêveries en prose où il déambule dans les rues parisiennes, soudain dotées d'une atmosphère fantastique. En effet, celui qui écrira bientôt *Le Piéton de Paris* se plaît à

¹⁹¹⁶ Léon-Paul Fargue, « Sous la lampe », *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁹¹⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 293.

¹⁹¹⁸ Voir par exemple la liste de Paul Eluard dans « Le Cas Lautréamont d'après *Le Disque vert* », *La Révolution surréaliste*, n° 6, 2^e année, 1^{er} mars 1926, p. 3 ; ou celle que Louis Aragon propose de faire dans une lettre à André Breton datée du 8 novembre 1918 : « Les Grandes-Têtes-Molles de ce temps-ci, j'y songe. Ce sont Henri Barbusse et les autres Barbus amoureux de la justice. » Aragon, *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, NRF, Gallimard, 2011, p. 225.

¹⁹¹⁹ Jean-Paul Goujon, « Le Catalogue des Grandes-Têtes-Molles d'Isidore Ducasse et sa postérité (Pessoa et Fargue) », *La Quête des origines. Lautréamont et Laforgue*, actes du colloque de Montevideo des 20-22 octobre 1992, textes réunis par Lisa Block de Behar, François Caradec et Daniel Lefort, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1993, p. 170.

¹⁹²⁰ Jean-Paul Goujon, *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 174.

¹⁹²¹ Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Léon-Paul Fargue », *Les Nouvelles littéraires*, n° 348, 15 juin 1929, p. 1.

poursuivre dans la ville qu'il connaît bien des fantômes, et ces passages rappellent les transformations que Ducasse faisait subir à son quartier au début du Chant VI. Ainsi, dans *Épaisseurs*, on peut lire un texte en prose, « La Drogue », où Fargue poursuit des spectres dans les rues :

Il n'y avait qu'à suivre. Je suis descendu. J'en ai suivi un.

Pourquoi celui-là plutôt qu'un autre ? Quels signes sur lui me donnaient l'éveil ? Imperceptibles dans ma mémoire. Il était grand, bien vêtu, marchant carré. Je n'avais pas de peine à ne pas le perdre. Il tirait ses lignes, ses pauses, ses entrées, ses sorties, dans les galeries de la termitière. Il faisait sa journée comme un passant quelconque. Il jouait son rôle de bête à fromage. Je l'ai vu s'enfoncer dans les maîtres d'hôtel et les vitrines en veilleuse d'un palace. Je l'attendais à tout hasard. [...] Enfin, le voilà qui ressuscite. Il me traîne comme un remorqueur, d'une corde invisible. Il tourne un long moment dans un square avec inquiétude, au point que je crois qu'il rate un rendez-vous. Non ? Repart. Bureau de tabac, trois boutiques. Quartiers non conformes... Les Halles, la rue Saint-Denis, le boulevard de la Chapelle. Je traverse tout ce que j'aime. Dans des rues écartées, sur des voies de garages, nous longeons des haies de putains architecturales, d'un style qui se perd, roulant comme des locomotives en manœuvre, ou s'allumant aux hublots de quelque entrepont¹⁹²².

La filature, racontée avec minutie, superpose une toponymie parisienne réaliste et une figure fantomatique plus fantastique. Comme Maldoror traquant Mervyn dans les rues de la ville, Fargue poursuit, conduisant son lecteur dans le quartier où vivait Ducasse :

Il a passé par l'Olympia, qui a une sortie rue Caumartin. Il est entré dans les maisons à double issue qui portent le n° 18 de la rue Pigalle et le n° 56 du faubourg Saint-Honoré. Il en est ressorti royalement, la rosse. [...] Il traversa la rue Royale. C'est à ce moment que je le perdis, dans l'écrase-nez d'un embouteillage. Je crus le voir prendre une voiture, qui se brouilla dans un peloton remis en marche¹⁹²³.

Lorsque le narrateur retrouve la trace de son fantôme, c'est pour le voir disparaître :

Son allure devint saccadée, puis onduleuse, sa tête s'ourla d'un liseré bizarre, les bords de son corps, puis le centre, commencèrent à s'éclaircir, laissant voir par transparence, et comme à travers un verre fumé, tout l'échafaud, tous les juchoirs, tout ce qu'il avait dans ses poches, tout ce qu'il avait mangé¹⁹²⁴.

Méditant sur ces apparitions, Fargue livre une page dont la syntaxe énumérative et le lyrisme poétique rappellent, par l'accumulation des images, *Les Chants de Maldoror* :

L'amour et la mort ont fait leurs premières armes dans la mer. [...] Fuseaux de fumée, acrobates qui marchent sur une boule, louches bateaux ramenés dans une anse, rôdeurs obèses, requins-marteaux de la mer pierreuse, qui se déchirent aux brisants des rues, qui se découvent de proche en proche, mailles graisseuses sur le ciel. Espèce de tam-tam sourd d'organes, danse macabre de molles massues, migrations de lettres de deuil, ordre dispersé, service en campagne cantonné dans des géodes, pour des apartés pleins de chiffres, des accouplements de vers bavards, de blattes goulues, des trocs poisseux et sonores, circonvenant les maisons comme une écume sale et sombre. Il s'agit de démêler les ressemblances trompeuses, les souvenirs d'avec les démons en visite, les figurants d'avec les revenants, les figures venues avant terme des limbes, les carottiers, les simulateurs, les réincarnés précoces, les transfuges de la mort, la pensée criminelle provisoirement formée, gonflée comme un mufle de vapeur, le corps astral voleur de vêtements¹⁹²⁵.

¹⁹²² Léon-Paul Fargue, *Espaces. Épaisseurs. Vulture*, Paris, Gallimard, 1929, p. 23-24.

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹²⁴ *Ibid.*, p. 25-26.

¹⁹²⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

Et après avoir cité le requin, animal central du bestiaire lautréamontien, le narrateur convoque, par un coq-à-l'âne déroutant, le pou, afin de délivrer le sens de cette rêverie :

Si tu fixes sur la grève un pou de mer entre mille poux de mer, si tu ne le quittes pas des yeux, tu le fascines. [...] Tu en fais autant pour un insecte dans la campagne. Ton regard lui pèse. Tu peux le voir prendre du dos, cisailler à vide avec ses pinces, dresser d'un coup sec les volets de ses élytres, découvrir un petit moteur qui te donne envie de faire ta prière, et, quand tu le lâches, fondre dans le ciel avec un mot triste... Comme ces petits, j'ai pincé les hommes. Alors j'ai vu, oui, j'ai vu : qu'il y avait de drôles de corps¹⁹²⁶.

Le ton emprunté, par l'usage d'un participe passé qui souligne l'expérience du narrateur, est à rapprocher de celui du moraliste qui transparait parfois en Maldoror, par exemple quand il écrit :

J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel; laisser les moralistes à découvrir leur cœur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut¹⁹²⁷.

Fargue, comme Ducasse, affectionne un bestiaire bizarre, rare, propre à susciter la surprise ou le dégoût, comme en témoigne l'énumération suivante dans une strophe cosmogonique :

La grande holothurie monte lentement, comme un lampadaire de sperme. Quels plasmes, quels bournalions, quelles monères, et que c'est joli ! ça rampera pendant les millénaires sous les aisselles des berges, dans les abat-son des premiers vieux arbres, des premiers squales, le long des serpents goitreux, des tortues géantes, des poissons exophtalmiques et des crapauds pipas chargés d'enfants de troupe. – Premier schisme dans le sperme. Polypiers alcyons. Scissiparité¹⁹²⁸.

Vulturne contient de pareilles envolées où se côtoient, sur la même page, oiseaux rares, « têtes et mains coupées », « coup de tentacule », « lent tétanos des serpents », « fœtus sortis de leurs bouches », « grenouilles encore fixées sur leur rondelle », scarabées, papillons et autres « bêtes géantes¹⁹²⁹ ».

La topographie parisienne a continué à fasciner Fargue, qui puise son inspiration des descriptions urbaines propices à la rêverie et au surgissement de la poésie. Les nombreuses chroniques qu'il a laissées, ses évocations des différents quartiers qu'il aimait, sont rarement à placer sous l'influence d'une littérature Maldoror. Ainsi, le réalisme teinté de nostalgie du *Piéton de Paris* laisse peu de place à l'irruption du fantastique. À peine un passage de *D'après Paris*, dans un fragment intitulé « Suite de la rêverie », mentionne-t-il l'impériale de Montrouge-Gare de l'Est dans laquelle les jeunes Fargue et Jarry montaient. « Nous feuilletions le boulevard comme un album¹⁹³⁰ », écrit Fargue, expression à laquelle Jarry a peut-être fait allusion dans la scène du tramway de *Haldernablou*. Et l'auteur du *Piéton de Paris* déroule la succession de vitrines et des boutiques des

¹⁹²⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹²⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹²⁸ Léon-Paul Fargue, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹²⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁹³⁰ Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, p. 269.

Grands Boulevards sans pour autant tracer le parallèle avec la strophe de l'omnibus de *Maldoror*. Dans d'autres textes en revanche, comme les recueils plus tardifs *Vulture* et *Haute Solitude*, on voit pareillement des décors familiers, arpentés au quotidien, se transformer sous le regard du poète en des lieux fantastiques. Surgissent alors des visions inquiétantes où abondent les images les plus sanglantes et les digressions les plus mystiques. À ce moment, bien qu'il ne renvoie pas à un passage précis, Fargue donne dans une « littérature Maldoror ». Ainsi ce passage où Dieu lui apparaît :

Les hommes glissaient des maisons fendues, déjà fredonnantes de flammes, comme un forficule d'un fruit coupé, comme un concierge qu'on dérange ! Ils se retournaient comme une peau de lapin, montrant l'os tout neuf de leur chaise intime, leurs organes frais débâchés, bagages rouges et verts, leurs strapontins, leurs fibromes, leurs bouquins, leur savoir, fleuris de branchies ruisselantes, pavoisés de serpentins de sang noir qui suivaient le fil du vent terrible. [...] C'est alors que j'aperçus dans les Elohim une grosse tête divine, une tête de vieux maître, sorte de grand type de clinique qui regardait la chose avec son monocle servo-radiant. Tâh ! Il était en train de contempler des trousseaux de squelettes jouant du xylophone sur eux-mêmes et se rebéquant et glapissant sur les marches de la Bourse¹⁹³¹ !

Si la vision du Créateur n'a pas grand-chose en commun avec celle que Ducasse donnait au Chant II, on s'étonnera tout de même qu'elle ait lieu « sur les marches de la Bourse », c'est-à-dire rue Vivienne, où vécut Isidore Ducasse et où il situe l'action du Chant VI. De même, le mot hébreu « Elohim » est employé par lui, quoique d'une manière incorrecte, pour désigner Dieu dans les *Poésies*.

Toujours dans *Vulture*, Fargue, qui cherche à « déjouer l'éternel », s'adresse à un ami en des termes qui rappellent les amitiés adelphiques de Maldoror. Mais il n'est nullement question d'homosexualité, l'écrivain ayant définitivement tourné cette page de sa jeunesse :

Ah ! si nous n'avions pas sauté, je t'affranchissais, je te choisissais pour trouver du pied dans la terre, malgré le crépi de l'homme, le tardigrade plein de bondissements, la gutta vivante, la mygale endormie, le faux minéral, le cerveau surnois qu'il faut taper pour monter purement dans l'air spirituel ! Mon frère, ma lampe nouvelle, et qui voulais rester carcel, si dans le monde où nous allons la vie s'avance encore sur toi, comme un tonneau lâché qui roule aveuglément vers un petit chat qui dort dans une cave ; comme le pied carré de l'homme au-dessus d'une fourmilière ; insulté, bafoué, trahi, molesté dans la douceur, applaudi pour une maladresse qu'on a supposée cruelle, [...] renié par ton plus vieil ami ; méconnu du regard adoré, clignotant, d'une femme ; épris jusqu'à la mort d'un beau corps qui t'interdit ses approches, allons monte¹⁹³² !!!

En mentionnant un vieil ami qui l'a renié, Fargue évoque peut-être ici pudiquement la rupture douloureuse avec Alfred Jarry, « beau corps qui [lui] interdit ses approches ». La longue énumération, les comparaisons surprenantes et le lexique rare, de même que l'apostrophe, rappellent plusieurs passages du Chant premier qui font référence à l'amitié d'Isidore Ducasse pour Georges Dazet.

Un exemplaire de *Banalité*, dans l'édition *NRf* de 1928, porte une dédicace autographe de Léon-Paul Fargue à Willy Michel. Décrit sur le catalogue de la vente « D'une littérature l'autre » qui eut lieu le 3 juin 1996 à l'Hôtel Drouot, il nous apprend que Fargue n'a guère oublié Isidore Ducasse.

¹⁹³¹ Id., *Espaces. Épaisseurs. Vulture*, op. cit., p. 153.

¹⁹³² *Ibid.*, p. 197-198.

« Les chefs-d'œuvre du goût sont les discours de distribution de prix, écrit Lautréamont dans ses *Poésies*¹⁹³³. » Le choix de cette citation révèle une nouvelle fois la connaissance aiguisée que Fargue a des plaquettes d'Isidore Ducasse. Dans l'un de ses derniers recueils de poèmes, *Haute solitude*, les thèmes farguiens se mêlent une nouvelle fois à des visions poétiques qui rappellent l'univers des *Chants de Maldoror*. Ainsi, dans « Visitation préhistorique », le poète déroule la vision cosmique d'une recreation du monde où « des vagins de poix, de tourbe et de houille s'entrouvrent¹⁹³⁴ », rappelant le passage où Maldoror contemple « les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre¹⁹³⁵ ». Dans cette nouvelle genèse, un « crapaud géant » sonne « le cor dans le crépuscule des marécages¹⁹³⁶ ». Le batracien présent à la fin du Chant premier de *Maldoror* est également un envoyé de Dieu ; il cache en fait le nom de Georges Dazet. Au son du cor, Fargue déploie un aperçu du monde animal préhistorique qui convoque les vocables les plus rares et les plus surprenants : comme dans une vision d'Odilon Redon, paradoxydes, arthropodes, métazoaires, sigillaires et brachiopodes côtoient les plus fantaisistes enfants-vers, mioches-asidaspis, descendants-cloportes, hérissons-machines à écrire, sangsues-vaporisateurs et autres crabes-tire-bouchons¹⁹³⁷. Au plaisir phonétique du mot scientifique à racine grecque vient s'ajouter le plaisir de l'imaginaire de renforcer le bestiaire par des créations originales aux noms très visuels. Fargue, entomologiste, est sensible à la diversité des espèces convoquées par Ducasse, lui-même féru d'ornithologie et lecteur des grands naturalistes. Tous deux se montrent sensibles au pouvoir poétique du nom scientifique.

Dans les pages suivantes, la longue description d'un monde dont l'homme est absent et où les reptiles, les hippocampes, les ténias, les insectes, les scarabées et autres monstres aux qualificatifs mystérieux viennent peupler des immensités naturelles désertes, au gré du rythme des saisons, donne au texte une tonalité presque surnaturelle. L'imaginaire de Fargue convoque « oiseaux du lac Stymphale », « vampires du Kansas¹⁹³⁸ », tandis qu'un immense Serpent de Mer promène « son interminable mélancolie dans le tiède bassin de la Seine¹⁹³⁹ », rappelant au lecteur du XX^e siècle que le fantastique s'imisce d'abord dans un ancrage quotidien et urbain qui était présent au début du texte. Sous l'œil du poète, la ville se peuple de « bêtes étranges, couvertes d'une racaille populeuse¹⁹⁴⁰ », de « gazouillements d'oiseaux laids » et de « souffles de rhinocéros plantés de

¹⁹³³ « D'une littérature l'autre », catalogue de la vente du 3 juin 1996 à l'Hôtel Drouot, Combs-la-Ville, M. Imbert, 1996, notice 92, p. 22.

¹⁹³⁴ Léon-Paul Fargue, *Haute solitude*, Paris, Gallimard, 1966, p. 22.

¹⁹³⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 114.

¹⁹³⁶ Léon-Paul Fargue, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹³⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹³⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹³⁹ *Ibid.*

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*

clous¹⁹⁴¹ ». Des crocodiles plats « couleur de trench-coat » se font passer pour des trottoirs¹⁹⁴². Le Jardin des Plantes, lieu de promenades, est encore le prétexte à une nouvelle énumération d'espèces, où les lépidoptères tiennent une place de prédilection à côté du scarabée, également cité par Ducasse.

« Géographie secrète » évoque à nouveau Paris, « cette énorme ville sans cœur où m'attendent les fantômes de ceux qui ne sont plus bons qu'à sangloter au fond de mon âme¹⁹⁴³ ». Promeneur solitaire et mélancolique, Fargue décrit un Paris nocturne ou matinal, des rues encore endormies et désertes, à peine peuplées par quelques êtres sinistres, spectres, ivrognes, noceurs, vagabonds et femmes perdues. C'est une ville exsangue qu'il évoque sous l'égide de Balzac mais en faisant souvent appel à un fantastique plus ducassien, lorsqu'il décrit les « caresses nocturnes [qui] font se raidir sous le crâne les racines de nos cheveux », le « soleil décapité, dans le charme tragique et silencieux des paysages d'après la mort » et les « glaciers de peur et de folie¹⁹⁴⁴ » qui le vieillissent prématurément. « Ma mémoire fait sa toile d'araignée le long des murs suintants de graisse morale. J'ai peur aux pieds de marcher plus longtemps encore sur le pavé du roi, j'ai peur aux mains, j'ai peur aux yeux¹⁹⁴⁵. »

Chez Fargue, le Paris de bitume et de béton, avec ses beaux hôtels, ses boulevards, ses piétons, ses modes, ses kiosques, fait sans cesse surgir un autre Paris plus horrifique, en proie aux pluies d'insectes et aux raz de marée, déformé par la vision des spectres aux étreintes glaçantes dont l'origine se trouve peut-être dans le Chant VI qu'il avait tant lu, avec Jarry, à ses débuts poétiques, et qu'il citait encore aisément au moment où il écrivait *Haute solitude* :

Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève : il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence. Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. [...] Une chouette, volant dans une direction rectiligne, et dont la patte est cassée, passe au-dessus de la Madeleine, et prend son essor vers la barrière du Trône, en s'écriant : « Un malheur se prépare¹⁹⁴⁶. »

De telles descriptions de la capitale, réalistes par l'emploi des noms de rue mais fantastiques par leur tonalité et par le recours au folklore populaire, se retrouvent chez Fargue :

À l'heure fuligineuse où le corbillard lui-même se marie aux fantômes des tunnels, quand les femmes nues des cabarets de Paris s'acheminent vers les congés payés ou le drap bourgeois

¹⁹⁴¹ *Ibid.*

¹⁹⁴² *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁹⁴³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁴⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 232-233.

de la chambre que remplit de hoquets l'énigmatique mari ; quand les mondaines se sont enfin suicidées selon les prévisions de leur livre d'heures, lorsque l'hallucinant navet fait, par l'Arpajonnais fumant, grognon, son entrée dans la Capitale à la tête du défilé nocturne des légumes, quand il ne reste plus de la journée tarie, pressée, jetée aux ordures, que des panaches d'ivrognes et des shrapnels de mégots sur les bancs, parfois aussi quelque lointain râle de machine à écrire, quelque poète sans lit ni jambe, quelque séant béatifié sur le paradis des fortifs ensevelies, alors, monte le Diable¹⁹⁴⁷.

Dans le crépuscule des petits matins, le poète voit soudain apparaître le Diable qu'il décrit, en une épithète maldororienne, comme « l'homme mygale au rire de chèvre et de serrure¹⁹⁴⁸ », et se glisser, telle l'araignée de la fin du Chant V, dans le sommeil des hommes afin de « prendre possession des cerveaux clôturés et du secret des sexes¹⁹⁴⁹ ». La dimension épique de l'ennemi se dissout dans le prosaïsme des apparitions, tantôt dans un poste de T.S.F., tantôt dans un radiateur ou une bouche d'égout : le rationalisme et la modernité ont eu raison des vieilles superstitions romantiques. Ducasse avait rabaissé le Créateur en le contraignant à se métamorphoser en « rhinocéros des Tuileries » afin d'attaquer Maldoror : Fargue fait de Satan, son vieil antagoniste, « l'hippopotame des Halles¹⁹⁵⁰ ».

Léon-Paul Fargue mourut le 24 novembre 1947, soit le même jour qu'Isidore Ducasse quelque soixante-dix-sept ans auparavant. Son obsession pour l'œuvre de l'auteur des *Chants de Maldoror* ne fut pas aussi intense que celle de son ancien ami Alfred Jarry, et pourtant, il y revint régulièrement au cours de sa vie littéraire. Pour les deux jeunes gens entrés au *Mercure de France* en 1894, l'œuvre de Lautréamont aura été un formidable réservoir d'idées et de procédés littéraires à explorer. Attentif aux points de rencontre entre les œuvres des deux écrivains, Julien Schuh résume :

Jarry et Fargue partagent l'alchimie, ses hiboux, ses araignées, ses crapauds et ses « mains de gloire » ; ils partagent *Les Chants de Maldoror*, leur bestiaire (rhinocéros, phacochères, limules, axolotls...) et le cheveu abandonné par Dieu dans un bordel, qui devient le « Bâton-à-Physique » aux bords démesurés chez Jarry et les hommes vus comme des « Bâtonnets sautant à cloche-pied » chez Fargue ; ils partagent la fascination pour les insectes, les squelettes et les fœtus, « les galeries du Muséum » formant le décor des « Cinq sens » des *Minutes* et du « Récit de deux réintégrés » de *Vulturne*¹⁹⁵¹.

Il est frappant de voir comment Alfred Jarry tua littérairement Léon-Paul Fargue en le dépossédant des *Chants de Maldoror* au milieu des années 1890. Fargue ne devait plus rien écrire et ne reprendre ses activités littéraires qu'à la mort de Jarry. Le passage de relais se fit naturellement : délivré de son ostracisme, Fargue put à nouveau convoquer *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* dont il se targuait auprès de Valéry Larbaud d'être un connaisseur. Nul doute que, dans le drame qui s'est joué entre Haldern et Ablou, Isidore Ducasse était la cause première de la discorde.

¹⁹⁴⁷ Léon-Paul Fargue, « Erythrème du diable », *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁵¹ Julien Schuh, « Fargue e(s)t Jarry », *Ludions*, 2014, p. 45-57, consulté en ligne le 3 décembre 2016 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140246/document>. La mention des « Bâtonnets sautant à cloche-pied » se trouve dans *Vulturne*, *op. cit.*, p. 135.

Chapitre XIII

Maldoror à l'heure du symbolisme finissant

La dernière décennie du XIX^e marque l'apogée du symbolisme, qui allait passer de mode avec le tournant du siècle pour être supplanté par de nouvelles esthétiques d'avant-garde. Ce renouvellement des codes littéraires coïncide avec la désaffection des écrivains pour l'œuvre de Lautréamont. Les milieux littéraires parisiens opèrent une transition qui coïncide avec l'émergence d'une nouvelle génération. Ayant gagné ses lettres de noblesse, le symbolisme connaît une reconnaissance littéraire nouvelle et tandis qu'il s'institutionnalise progressivement, de nouvelles avant-gardes viennent en contester la valeur. S'engage alors un bras de fer qui durera plus de dix ans et dont l'enjeu est de définir ce qui viendra après. À ce stade, il importe de faire le point sur une période qui se referme et qu'on pourrait désigner comme l'âge d'or du symbolisme. Lautréamont, porté par *Le Mercure de France*, semble avoir gagné sa place parmi les précurseurs du mouvement. Il convient d'interroger le silence qui l'accueille encore dans certains cercles ou chez certains lecteurs, puis d'esquisser un état des lieux de sa présence à la fin de la décennie en retraçant la cartographie récapitulative de sa circulation dans le champ littéraire. Enfin, nous verrons que le mythe qui entoure la figure de l'auteur a déjà trouvé ses traits caractéristiques : désormais, la plupart des évocations qui seront faites de Lautréamont ou Ducasse ne seront plus que des variations autour du récit fondateur de Léon Bloy, ou des démentis de sa théorie de la folie.

Quelques non-lecteurs

Les nombreuses évocations des noms de Lautréamont, Isidore Ducasse et Maldoror, ainsi que les nombreuses citations, références et imitations stylistiques des *Chants de Maldoror* prouvent que l'œuvre a indéniablement été diffusée dans les cercles littéraires des dernières années du siècle. La vogue lautréamontienne prend surtout effet avec la réédition parisienne de Genonceaux, à la fin de l'année 1890. L'intérêt pour le livre est entretenu par quelques revues, dont la plus importante est *Le Mercure de France*, qui contribue également, par ses études, à la connaissance que le lecteur fin-de-siècle peut avoir de la vie d'Isidore Ducasse. Mais dès 1895, les renvois à l'œuvre commencent à se faire plus rares et seuls quelques lecteurs, à l'instar de Jarry, continuent à s'y référer. Cependant, au cœur de l'enthousiasme du début de la décennie, on trouve aussi des non-lecteurs, qui passent sous silence un livre dont ils se tiennent à distance. Jean-Paul Goujon s'est penché sur ces littérateurs et

les raisons pour lesquelles ils se taisent alors que, vraisemblablement, ils ne peuvent pas ignorer l'œuvre¹⁹⁵². Il rappelle d'abord que ce n'est pas parce qu'un livre figure dans une bibliothèque qu'il influence nécessairement l'écrivain-lecteur : il y a des lectures qui indiffèrent, et d'autres qui provoquent le dégoût et l'indignation. Si les *non*-lecteurs ont pu parler de Lautréamont dans les lieux de sociabilité qu'ils fréquentaient, nous n'en avons aucune trace et personne ne l'a consigné. Ainsi, seule la réponse de Jean Lorrain à Rachilde nous permet de savoir qu'il fut question des *Chants de Maldoror* dans les conversations du Grenier de la soirée du 8 décembre 1890, point qu'Edmond de Goncourt n'a guère consigné dans son *Journal*. Il reste que, dans l'œuvre et la correspondance connues de certains auteurs majeurs, Isidore Ducasse est singulièrement absent et nous ne savons rien de ce que Mallarmé, Verlaine, Valéry, Schwob, Louÿs, Heredia, Maupassant ou encore Péladan, qui avait pourtant reçu un exemplaire, pensaient de cette œuvre inclassable dont on parlait.

Le cas de Paul Verlaine est intéressant. Jean-Paul Goujon fait remarquer qu'il ne pouvait ignorer les activités de l'éditeur Genonceaux, puisqu'il eut affaire à lui au moment de la parution du *Reliquaire* de Rimbaud¹⁹⁵³. Rien n'exclut la possibilité que Verlaine en ait parlé dans un café, mais sa correspondance, pourtant colossale, ne contient pas la moindre allusion à Lautréamont. S'il connaissait l'œuvre et l'auteur, avait-il apprécié ce génie précoce dont la légende rapportait qu'il était mort au terme d'une courte vie passée en quête d'absolu ? Ou au contraire, avait-il rejeté Ducasse à cause des similitudes que son parcours pouvait présenter avec celui d'Arthur Rimbaud ? On se rappelle que Paul Fort affirmait que Lautréamont était accepté par tous les symbolistes sauf Verlaine¹⁹⁵⁴. Maurice Saillet, qui rapporte ce témoignage, n'a pas précisé pourquoi Verlaine rejetait Ducasse. Il est possible que cela ait à voir avec la gloire posthume que le poète était en train de bâtir pour son ami parti au Harrar : la concurrence d'Isidore Ducasse aurait pu porter ombrage à Rimbaud. Comme le remarque Maurice Saillet, le style éthéré de Verlaine est également très éloigné de celui des *Chants de Maldoror*, et sa sensibilité délicate ne trouvait peut-être rien de très intéressant à puiser dans ce livre¹⁹⁵⁵. Les frères Guillot-Muñoz, biographes sud-américains d'Isidore Ducasse, ont néanmoins rapporté une anecdote sur l'auteur des *Poèmes saturniens*. Adolfo Sienna, conseiller-bibliothécaire honoraire de l'Ambassade d'Uruguay à Paris, prétendait avoir rencontré Verlaine au café François I^{er} à une date qui n'est pas donnée. Verlaine lui aurait alors donné son opinion : « Entre nous, Lautréamont dépasse les Romantiques anglais, même Young. Il les dépasse en originalité et en esprit de révolte audacieuse. C'est un poète hurlant¹⁹⁵⁶. » Rien ne vient confirmer cette opinion

¹⁹⁵² Jean-Paul Goujon, « Les *non*-lecteurs d'Isidore Ducasse », *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, Tusson, Du Lérot, 2^e semestre 1998, p. 221-229.

¹⁹⁵³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁵⁴ Cité par Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁵⁵ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁵⁶ Témoignage recueilli par Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p. 44-45.

rapportée de seconde main. Il reste à mentionner les hypothèses invérifiables formulées par Daniel de Graaf, qui affirmait hâtivement que Verlaine et Ducasse s'étaient rencontrés à Paris, dans le salon de Nina de Callias. Il s'appuyait sur une plaquette publiée en 1869 chez Dentu, évoquant les réunions publiques de la fin du Second Empire, où apparaissait un certain Ducasse, ami de Raoul Rigault : il s'agissait en fait de Félix Ducasse, l'orateur anarchiste¹⁹⁵⁷.

Interrogé en 1925 par les surréalistes, Paul Valéry confia au *Disque vert* :

Mais que vous dire de Lautréamont ? Oserais-je vous confesser que je le connais à peine, si c'est même connaître que d'avoir feuilleté, il y a un temps infini, un exemplaire des *Chants de Maldoror* ? Il me semble toutefois que je puis expliquer pourquoi je n'ai pas poussé ma curiosité plus profondément dans cette œuvre : j'avais dix-neuf ans, et je venais de recevoir le petit volume des *Illuminations*¹⁹⁵⁸...

De fait, la lecture d'Isidore Ducasse n'a laissé aucune trace dans son œuvre et il n'écrivit jamais le moindre article sur le sujet, alors qu'il fréquenta activement les membres du *Mercur de France* dans les années 1890 et que plusieurs de ses amis, parmi lesquels Henri de Régner, possédaient un exemplaire. Ses préférences littéraires vont en effet à Mallarmé, auquel il voue un culte, à Poe, et surtout à Rimbaud. À l'heure où l'on ne voyait chez Ducasse que la violence sauvage des *Chants de Maldoror*, Valéry passa à côté de la pensée plus philosophique et cérébrale des *Poésies*. En 1916, comme le rappelle Jean-Paul Goujon, le créateur de *Monsieur Teste* avoua à André Breton son désintérêt pour la question de la folie : « Le bizarre ne m'intéresse jamais en soi. Et je choisis, parmi les exceptions, seulement la mienne¹⁹⁵⁹. »

Valéry avait fait ses débuts en littérature en 1889. De ses premières années, il nous reste une correspondance à trois voix avec ses deux amis Pierre Louÿs et André Gide qui nous éclaire sur la connaissance qu'ils pouvaient avoir de Ducasse. Le 17 janvier 1891, Pierre Louÿs écrivait à Gide de Passy :

Voici quelques notes qui ne manquent pas d'intérêt. Le prétendu comte de Lautréamont est un nommé Dussanne [*sic*], qui est mort à 20 ans dans un accès de fièvre chaude en 1870. *Les Chants de Maldoror* que je t'ai fait acheter et auxquels tu témoignais un mépris inconscient ont été écrits par lui à 16 ou 17 ans, alors qu'il était déjà complètement fou, fou furieux, enragé de cruauté. En 1870, son éditeur a fait faillite et, comme l'auteur mourait en même temps, le livre est resté en cave, et inédit, pendant vingt ans. C'est Vanier qui, avec un flair étonnant, a racheté le fonds au poids. Lis cela, c'est épatant. C'est un type – pour t'en donner une idée – qui, ne pouvant pas rire, s'est fendu les deux coins de la bouche avec un rasoir et s'est regardé dans la glace.... Il raconte tout cela, et sa famille, qu'on a repêchée à Montevideo, dit que c'est vrai. Enfoncé, ton sale Walter¹⁹⁶⁰ !

¹⁹⁵⁷ Daniel de Graaf, « Approximations sur Lautréamont », *Courrier du centre international d'études poétiques* [Bruxelles] n° 70, 1969, p. 8-10. La plaquette, anonyme, est intitulée *Les Réunions publiques à Paris, 1868-69*, Paris, Dentu, 96 p.

¹⁹⁵⁸ Paul Valéry, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 93-94.

¹⁹⁵⁹ Cité par Jean-Paul Goujon, *op. cit.*, p. 225 ; d'après Paul Valéry, *Lettre à André Breton*, août 1916. Pour les Amis de Monsieur Teste [*sic*], 1982, p. 6-8.

¹⁹⁶⁰ André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix : 1888-1920*, Paris, Gallimard, 2004, p. 385.

L'œuvre semble avoir fait débat entre les deux amis de Paul Valéry. André Gide possédait un exemplaire, Louÿs probablement aussi. Nous reviendrons plus loin sur l'épineux problème de la réception par Gide. Soulignons, pour le moment, que l'intérêt de Pierre Louÿs avait été suffisamment vif pour qu'il en parle autour de lui – non sans reprendre les erreurs de la préface de Genonceaux.

On connaît le goût de Pierre Louÿs pour les fous littéraires et les *curiosa* : Isidore Ducasse, aurolé du mythe qui précédait son œuvre, ne pouvait manquer de susciter sa curiosité. Pourtant, Jean-Paul Goujon rapporte qu'il ne fit pas de plus amples recherches sur le sujet, et qu'il n'a laissé ni notes ni lettres dans lesquelles il s'exprimerait davantage. Vers 1912 néanmoins, dans une lettre inédite non datée et adressée à Louis Loviot, il développa, avec humour, un procédé littéraire qui n'était autre que celui appliqué par Ducasse dans ses *Poésies* :

Je suis au régime, mon cher ami. Voulez-vous que je vous apprenne comment on compose un régime ? C'est aussi simple que de composer une théorie philosophique ou une pensée nouvelle. Vous savez comment on trouve une pensée nouvelle ? On prend une pensée ancienne, banale, rebattue : ex : « L'amour est un grand mot. Mot si grand qu'il est vide, s'il ne contient tout. » Et puis on la retourne : « L'amour est un petit mot, mot si petit qu'il est comble, même si l'on ne met rien dedans. » Et on a quelque chose d'inédit, d'ingénieux, de joli, où tout est frais et nouveau comme la devise « Au Printemps ». Eh bien, pour faire un régime, même recette. Vous prenez la nourriture normale et vous ordonnez le contraire¹⁹⁶¹...

En 1903, lors d'un séjour à Biarritz, Pierre Louÿs alla interroger le juge d'instruction Paul Lespès au sujet de l'historien basque Augustin Chaho. N'ayant pas une connaissance suffisamment vive des *Poésies* encore inédites d'Isidore Ducasse, il n'eut pas l'idée de questionner Lespès sur son ancien condisciple de lycée.

Stéphane Mallarmé ne pouvait pas ignorer l'existence des *Chants de Maldoror* : dans le volume des *Portraits du prochain siècle*, la notice qu'il consacra à Edgar Poe était placée deux pages avant celle de Charles-Henry Hirsch sur Lautréamont. Pourtant, nul témoin des Mardis n'a rapporté l'opinion du maître sur l'œuvre tapageuse d'Isidore Ducasse. On ne sait rien non plus de l'opinion de Marcel Schwob. Maurice Saillet note pourtant que le conteur symboliste, proche d'Alfred Jarry, ne pouvait manquer d'être sensible au frénétisme des *Chants de Maldoror*¹⁹⁶². Son œuvre personnelle est également marquée par la violence et la folie, et Schwob était aussi un amateur de livres rares. Comme le signale Jean-Paul Goujon, la vente d'une partie de sa bibliothèque n'a révélé aucun exemplaire des *Chants de Maldoror*. Pourquoi Paul Fort incluait-il alors le nom de Marcel Schwob parmi les lecteurs enthousiastes de la période symboliste ? Les spéculations sur les *non*-lecteurs symbolistes pourraient se prolonger à l'infini. Jean-Paul Goujon et Maurice Saillet s'interrogent sur

¹⁹⁶¹ Lettre signalée par Jean-Paul Goujon dans « Gloses et glanes », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXV-XXVI, 1^{er} semestre 1993, p. 136-137. Encore inédite à ce jour, cette lettre non datée est conservée au Humanities Research Center de l'Université du Texas, à Austin.

¹⁹⁶² Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 73.

le silence de Félix Fénéon, de Guy de Maupassant, de Joséphin Péladan, de Francis Griffin, de Villiers de l'Isle-Adam, d'Auguste Barbey d'Aureville, de Robert de Montesquiou, d'Algernon Swinburne ou encore d'Hugues Rebell. Ce dernier était alors proche de Marius Boisson, qui, en 1927, allait signer dans *Comœdia* plusieurs articles sur Isidore Ducasse¹⁹⁶³. Certes, ces chroniques interviennent en pleine période surréaliste, mais Boisson avait déjà fait figurer Isidore Ducasse dans son *Anthologie universelle des baisers* de 1912¹⁹⁶⁴.

Les réticences des poètes en vers sont tout à fait compréhensibles, qu'il s'agisse des pionniers du vers libre ou, plus encore, de ceux qui restent attachés à une versification plus traditionnelle. Comme le fait remarquer Jean-Paul Goujon, si José-Maria de Heredia, fin bibliophile, s'intéressait à ses compatriotes écrivains d'Amérique latine, son esthétique n'avait rien en commun avec celle d'Isidore Ducasse. Comme Henri de Régnier, il ne se prononça guère sur cette œuvre singulière. Gustave Kahn figure, avec Marie Krysinska dans la liste dressée par Paul Fort, mais son opinion véritable nous est connue par ses propos dans l'enquête de Jules Huret : il s'agace de la place qu'occupe Lautréamont, qui « remplace d'une façon très insuffisante¹⁹⁶⁵ » Rimbaud. Sans doute Fénéon, éditeur de Laforgue et de Rimbaud, devait-il penser la même chose : les innovations d'Isidore Ducasse n'avaient rien en commun avec celles des vers-libristes, et *Les Chants de Maldoror*, qui sont écrits en prose et cultivent l'art de la période, sont d'ailleurs largement tributaires de la rhétorique romantique la plus traditionnelle, même si c'est pour mieux la subvertir¹⁹⁶⁶. À la fin de l'année 1889, soit avant la réédition de Genonceaux, Félix Fénéon rapportait dans le numéro 360 des *Hommes d'aujourd'hui* consacré à Gustave Kahn que ce dernier avait en préparation « des monographies de Casanova, Corneille, Gérard, Heine, Hoffmann, Laforgue, Lautréamont, Léon L'Hébreu, Spinoza, avec peut-être des frontispices par Crane, Degas, Gauguin, Mathieu Maris, Redon, Rops et Whistler¹⁹⁶⁷ ». Tout ceci resta à l'état de projet, mais révèle que Kahn avait connu assez tôt *Les Chants de Maldoror*. Il les évoquera encore le 27 décembre 1903 en rendant compte de *Force ennemie*, le roman de John-Antoine Nau récompensé par le Prix Goncourt, dans une chronique du *Journal du dimanche* : « On ne lit plus guère Poe, ou bien en le lisant, on n'en voit guère l'horreur ; on est habitué. On ne connaît pas Lautréamont ; on en a oublié bien d'autres violents, inquiets, visionnaires.

¹⁹⁶³ Marius Boisson, « Un poète mystérieux – Les deux Ducasse – Les Chants de Maldoror ne sont pas l'œuvre d'un orateur des clubs », *Comœdia*, 16 septembre 1927, p. 1 ; « Note sur les deux Ducasse », *Comœdia*, 23 septembre 1927, p. 2 ; « Maldoror... / Conversation entre les deux Ducasse », *Comœdia*, 30 septembre 1927, p. 1.

¹⁹⁶⁴ Alain Chevrier, « Des morceaux choisis de *Maldoror* dans l'*Anthologie universelle des baisers* de Marius Boisson (1912) », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 2003, Livraisons LXV et LXVI, p. 35-45.

¹⁹⁶⁵ Cité par Jules Huret, « Enquête sur l'évolution littéraire », *L'Écho de Paris*, 27 mai 1891, p. 2.

¹⁹⁶⁶ Ce n'est pas par la forme que *Les Chants de Maldoror* innove, mais par les confusions génériques, par le rôle fondamentalement subversif de l'ironie, et par le propos lui-même. Isidore Ducasse maîtrise et utilise les codes de la rhétorique la plus classique : périodes, mais aussi alexandrins blancs, comme l'a montré Pascal Pia dans « Quatre-cent-quatre-vingt alexandrins de Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons III et IV, 2^e semestre 1987, p. 87-91.

¹⁹⁶⁷ « Gloses et glanes », *Cahiers Lautréamont*, livraisons V et VI, 1^{er} semestre 1988, p. 101.

D’ailleurs, John-Antoine Nau n’est ni celui-ci, ni celui-là. Il est lui-même¹⁹⁶⁸. » L’année où Gustave Kahn écrit ces lignes montre combien la gloire symboliste de Lautréamont était fragile : à peine une dizaine d’année après sa réédition par Genonceaux, l’oubli menaçait de se refermer sur *Les Chants de Maldoror*.

Un lecteur mineur : Jean de Tinan

Aux lecteurs pour qui la découverte des *Chants de Maldoror* constitua un bouleversement de toute une vie – Léon Bloy, Alfred Jarry –, il est permis d’opposer ceux qui lurent l’œuvre, y virent un intérêt mais passèrent très vite à autre chose. À la période symboliste, au cours de laquelle l’œuvre semble poser problème tant elle s’éloigne parfois des préoccupations du moment, ils constituent la majorité des lecteurs – contrairement aux surréalistes, qui affirment presque unanimement la place centrale qu’occupe Lautréamont dans leur bibliothèque personnelle. Ces lecteurs, anecdotiques au regard de l’apport des *Chants de Maldoror* à leur propre œuvre, témoignent cependant de la circulation de l’œuvre dans les milieux parisiens de la fin du siècle.

Jean de Tinan faisait partie de la génération de Jarry. Dans son *Journal* longtemps resté inédit, il écrivit, le 12 avril 1895 : « J’ai reçu la vie comme une blessure dont j’ai défendu au suicide de guérir la cicatrice¹⁹⁶⁹. » La citation, donnée sans guillemets, provient de la première strophe du Chant III. Elle est légèrement inexacte, puisque le texte de Ducasse dit : « J’ai reçu la vie comme une blessure, et j’ai défendu au suicide de guérir la cicatrice¹⁹⁷⁰. » Tinan avait sans doute lu l’œuvre dans l’édition de Genonceaux. Au cours des années précédentes, il avait été pris d’une boulimie de lecture et peut-être est-ce son ami Pierre Louÿs qui lui recommanda le volume. Ce n’est pas là la seule preuve d’une connaissance de l’œuvre. Jean-Paul Goujon rapporte également l’existence d’une lettre inédite adressée à Edouard Ducoté, directeur de la revue *L’Ermitage*, qui révèle son intention de consacrer un article aux « écrivains à l’imagination morbide¹⁹⁷¹ ». Évoquant un prochain article sur Rachilde, Tinan ajoutait que « son œuvre renseigne sur les psychoses en question (Schwob, Lorrain, Lautréamont, Rachilde)¹⁹⁷² ». *L’Ermitage* contient bien, en juillet 1896, l’article consacré à Rachilde, mais il s’agit d’un compte rendu de *La Princesse des Ténèbres* sans la moindre évocation de Lautréamont. À la même période, dans sa « Chronique du règne de Félix Faure » de la revue *Le*

¹⁹⁶⁸ Gustave Kahn, « Le Prix Goncourt », *Le Journal du dimanche. Gazette hebdomadaire de la famille*, 27 décembre 1903, p. 8.

¹⁹⁶⁹ Jean de Tinan, 12 avril 1895, *Journal intime, 1894-1895*, Paris, Bartillat, 2016, p. 349. Précédemment cité par Jean-Paul Goujon dans « Tinan et Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXV-XXXVI, 2^e semestre 1995, p. 120.

¹⁹⁷⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 127.

¹⁹⁷¹ Lettre inédite datée de 1896, citée dans le catalogue de la Librairie Simon Kra, n° 15, n° 6228-2 ; d’après Jean-Paul Goujon, « Tinan et Lautréamont », *op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁷² *Ibid.*

Centaure du 24 juin 1896, Tinan donna également ses impressions sur la pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi*. Le compte rendu se terminait par une citation de Jarry, elle-même empruntée à Lautréamont : « Phallus déraciné, pourquoi fais-tu de pareils bonds¹⁹⁷³ ? » Pour Patrick Besnier, qui relevait la reprise de l'emprunt, « la citation est un signe de reconnaissance pour les initiés¹⁹⁷⁴ » : Tinan montrait à l'auteur d'*Ubu roi* qu'il était lui aussi fin connaisseur de l'œuvre de Ducasse.

Léon Daudet : un mépris durable

C'est également en 1895 que Léon Daudet fit pour la première fois référence à un livre pour lequel il n'avait que mépris. Dans *Les Kamtchatka*, le protagoniste Félix Turniquel s'entend dire par la Princesse à qui il rend visite : « Tu n'as pas lu *Zarathustra* ? Mais tu es ignorant comme une carpe, mon pauvre ami. Je t'apprendrai ça ! Je parie que tu ne connais pas non plus les *Chants de Maldoror* ! [...] C'est épatant, ma parole ! Tu ne sais rien de rien¹⁹⁷⁵ ! » Dans la bouche de cette mondaine, l'œuvre de Lautréamont est devenue une référence incontournable de l'avant-garde littéraire et Turniquel fait figure d'ignorant à ses yeux. Si Daudet se borne ici à un simple constat, celui de la vogue des *Chants de Maldoror* dans les milieux mondains et littéraires, à peine laisse-t-il poindre une discrète ironie. Son opinion sur l'œuvre n'est pas réellement exprimée.

Le 18 février 1897, *Le Journal* de Fernand Xau fit paraître un nouvel épisode du dernier roman de Daudet, *Le Merveilleux Voyage de l'illustre philosophe Wurstbaum à Paris*. Il s'agissait d'un roman à clé satirique, comme l'indiquait le titre rappelant les contes philosophiques du XVIII^e siècle. On put lire ce jour-là une description du philosophe allemand par un personnage nommé Lagartin :

C'est le type même de l'intellectuel, grand comme moi, robuste comme moi, barbe grisonnante, cheveux blancs, une simplicité de patriarche. Il ne m'a parlé que des jeunes dont il suit passionnément les travaux; il est au courant de tout ce qu'il y a de plus raffiné, de plus rare, de plus abscons. Il m'a prié de lui organiser une soirée chez la petite Busquet d'Humi dont les Délices vénéneuses l'ont rempli d'enthousiasme. Sa femme est aussi cérébrale que lui, et son secrétaire prépare une traduction des *Chants de Maldoror*, qui me sera vraisemblablement dédiée¹⁹⁷⁶.

Le roman ne parut jamais en volume, à cause d'un autre passage du feuilleton. En mars 1897, Léon Daudet avait imprudemment traîné Jean Lorrain dans la boue, sous le nom de « Grenouillot¹⁹⁷⁷ ». L'écrivain dandy et chroniqueur mondain était alors très influent : il fit interdire la publication.

¹⁹⁷³ Cité par Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, p. 242.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁹⁷⁵ Léon Daudet, *Les Kamtchatka*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 255.

¹⁹⁷⁶ Id., « Le Merveilleux Voyage de l'illustre philosophe Wurstbaum à Paris », *Le Journal*, 18 février 1897, p. 1.

¹⁹⁷⁷ Id., « Wurstbaum à Paris », *Le Journal*, 15 mars 1897, p. 1. On pourra consulter sur le sujet la communication d'Éric Walbecq, « Quelques nouvelles ducasseries », dans les actes du dernier Colloque des Invalides, *Comme il vous plaira*, 28 octobre 2016, à paraître aux éditions Du Lérot.

On ne retrouve plus le nom de Lautréamont sous la plume de Daudet avant la seconde décennie du siècle suivant. Cela ne l'empêche pas néanmoins d'y faire parfois référence, notamment lorsque sa verve de pamphlétaire réactionnaire est sollicitée pour s'en prendre à ses ennemis. Jean-Pierre Lassalle relève ainsi quelques attaques qu'il livre dans les pages de *L'Action française*. Le 10 septembre 1908, il traite Jean Ernest-Charles, journaliste au *Gil Blas*, de « triste acarus¹⁹⁷⁸ ». Le 3 janvier 1914, la même cible est désignée par l'expression : « un acarus sarcopte... le hideux insecte Ernest-Charles¹⁹⁷⁹. » L'insulte provient du Chant premier de *Maldoror*, et Daudet la choisit à dessein, puisque le 1^{er} avril 1915, il ouvre son article « Clémenceau et ses amis » par la citation erronée : « Tu as un ami dans le vampire. En comptant l'acarus sarcopte, qui produit la gale, cela te fait deux amis¹⁹⁸⁰. » La source est donnée. L'allusion au vampire et à l'acarus sarcopte revient fréquemment sous la plume de Daudet, dans ses chroniques de *L'Action française*. Le 20 février 1920, son article « De Caillaux à Tourneur » s'achève par la citation de la fin du Chant premier. On la retrouve encore le 7 avril 1934, à propos de « Torrès, avocat de la Sûreté générale », précédée de cette introduction : « Il a des amis bien dangereux, je lui rappellerai ces pages des *Chants de Maldoror*¹⁹⁸¹. » Enfin, le 29 décembre 1939, dans l'article « Les Répercussions de la défaite rouge », Léon Daudet lui réserve un usage plus étonnant : « Les compliments d'Hitler à Staline m'ont rappelé cette phrase des *Chants de Maldoror*¹⁹⁸². » La citation est employée à toute occasion par le pamphlétaire conservateur. Éric Walbecq note que de manière générale, Lautréamont est fréquemment évoqué dans le quotidien, souvent de façon ambiguë, pour répondre à l'usage qu'en font à la même époque les surréalistes¹⁹⁸³.

Entre temps, un article d'Henri Duvernois consacrant *Les Chants de Maldoror* chef-d'œuvre de mauvais goût¹⁹⁸⁴ a peut-être décidé l'écrivain à classer plus radicalement l'œuvre de Ducasse parmi les impostures. Désormais plus prolix, Daudet ne cache plus son scepticisme face à un livre pour lequel l'engouement général est retombé. En 1919, il écrit dans *Le Monde des images* une appréciation encore mesurée, soulignant la force de l'œuvre :

Il est une œuvre de fou littéraire où surnagent de beaux morceaux d'éloquence, et qui fournit un cas remarquable d'accélération des images. Je veux parler des *Chants de Maldoror*, par un certain Lautréamont, qui mourut tragiquement, il y a de cela une quarantaine d'années. Cet auteur accumule, en une seule page, une vingtaine de sensations différentes et violentes, témoignant d'une sorte de délire semi-lucide. Outre une tendance au sadisme très nette, il offre cette particularité unique de voir les microbes et les insectes grossis, un pou de la taille d'une maison, etc..., et il émane de ces descriptions forcenées, une sorte de terreur psychologique¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁷⁸ Cité par Jean-Pierre Lassalle, « L'Acarus sarcopte », *Cahiers d'Occitanie*, n° 42, 2008, p. 138.

¹⁹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁹⁸⁰ Léon Daudet, « Clémenceau et ses amis », *L'Action française*, 1^{er} avril 1915, p. 1.

¹⁹⁸¹ Id., « Torrès, avocat de la Sûreté générale », *L'Action française*, 7 avril 1934, p. 1.

¹⁹⁸² Id., « Les Répercussions de la défaite rouge », *L'Action française*, 29 décembre 1939, p. 1.

¹⁹⁸³ Éric Walbecq, « Quelques nouvelles ducasseries », *op. cit.*

¹⁹⁸⁴ Henri Duvernois, « La Fleur du mauvais goût », *Je sais tout* n° 80, 15 septembre 1911, p. 173-180.

¹⁹⁸⁵ Léon Daudet, *Le Monde des images*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1919, p. 81.

Le mythe de la folie a perduré, mais ce n'est guère ce qui intéresse Daudet, plus sensible, en ces années où l'avant-garde littéraire est désormais occupée par le mouvement surréalisme, à la puissance évocatoire de l'image.

Mais c'est le 8 septembre 1926 que Léon Daudet donne de manière explicite son opinion sur l'ouvrage du Comte de Lautréamont, dans une série d'articles intitulée « Les Faux Chefs-d'œuvre » :

Il y a enfin le faux chef-d'œuvre par réaction soit contre la platitude, soit contre la complexité, ou bizarrerie, ambiante, ce qui, - quant à l'erreur, - revient au même. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont correspondent au premier type, parce que les jeunes écrivains en avaient assez d'un certain gnanngnan à la mode, et à l'abri duquel on combattait toute innovation. C'est un volume démentiel, écrit avec allure et richesse. N'importe quel roman du bonhomme Estaunié, ce Rod de 1925, exprime le second type, dont les gogos disent, en se pouléchant de sa cendre froide : « Comme c'est sobre ! » ou « Comme c'est vécu¹⁹⁸⁶ ! »

Erreur, faux chef-d'œuvre : il est certain que jamais Léon Daudet ne considéra avec beaucoup de sérieux *Les Chants de Maldoror*. La citation qu'il en avait extraite, et qu'il plaçait à toute occasion, accentuait le caractère bouffon du volume, et les égarements d'une certaine littérature. Comme Henri Duvernois et comme Robert Faurisson après eux, Daudet se félicitait de ne pas être tombé dans le piège en criant au génie de l'œuvre : si le volume avait de l'allure, il semblait pourtant une sophistication cultivant à l'excès la bizarrerie.

Dans *L'Action française* du 12 août 1943, François Daudet rendit hommage à la lucidité de son père, mort l'année précédente, en revenant sur ses rapports avec *Les Chants de Maldoror* : « Léon Daudet n'avait pas été le dernier à reconnaître une certaine puissance aux *Chants de Maldoror* mais il en voyait l'enflure et les aberrations, et c'est en riant qu'il citait le morceau célèbre¹⁹⁸⁷. » Tandis que les avant-gardes de tout temps ont cherché à glorifier Ducasse en étoffant le mythe biographique et hagiographique, les lecteurs conservateurs ont davantage voulu le déconstruire en minimisant la portée poétique de l'œuvre. Léon Daudet n'aura pas cédé à cette tendance : son mépris vise plutôt les afficionados de *Maldoror* que l'œuvre en elle-même, dont il ne nie pas les qualités. Le 8 mai 1928, dans son article « Perplexités Acadoumiques », charge contre l'académicien René Doumic, il se livra à un pastiche de Lautréamont où la fantaisie l'emporte sur la qualité de l'imitation :

Figurez-vous que, l'autre nuit, après lecture de *Candide*, j'ai rêvé de l'Académie française. Comme dans un *Chant de Maldoror*, j'avais près de moi un cloporte géant, à tête de Souday, qui me disait : « Il faut la dissoudre ». Et je voyais un fromage de Roquefort, d'un beau vert, coupolé lui aussi, et creusé d'anfractuosités bleuâtres¹⁹⁸⁸.

¹⁹⁸⁶ Id., « Les Faux Chefs-d'œuvre », *L'Action française*, 8 septembre 1926, p. 1. L'article a également été recueilli dans *Ecrivains et artistes*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, t. II, 1927, p. 223-224 ; ainsi que dans *Mes Idées esthétiques*, Paris, Fayard, 1939, p. 14.

¹⁹⁸⁷ François Daudet, « Revue de la presse », *L'Action française*, 12 août 1943, p. 4.

¹⁹⁸⁸ Léon Daudet, « Perplexités acadoumiques », *L'Action française*, 8 mai 1928, p. 1.

Malgré les réticences exprimées, Daudet était intrigué et fasciné par cette œuvre qui lui était familière.

Ray Nyst, disciple de Joséphin Péladan

Raymond Nyst, dit Ray Nyst, était né à Bruxelles en 1864. Pourtant, ce ne fut pas auprès de ses compatriotes de *La Jeune Belgique* qu'il fit ses premières armes en littérature : il rallie dès le début de 1892 la Rose+Croix du Sâr Joséphin Péladan, et deviendra chevalier de l'Ordre, puis consul et même responsable de l'antenne bruxelloise. L'année précédente, Nyst a fait paraître un premier livre chez Kistemaeckers, *La Création du Diable*, qu'il envoie à Péladan. Appréciant les « riches impressions métaphysiques¹⁹⁸⁹ » du roman, le mage lui répond par une lettre enthousiaste qui scelle le début de leur amitié. On ignore comment Ray Nyst découvrit *Les Chants de Maldoror* : peut-être en avait-il lu un extrait dans *La Jeune Belgique*, ou avait-il obtenu un exemplaire de chez Rozez. En contact avec Henry de Groux, il avait également pu en entendre vanter les mérites par le peintre. Il n'est pas non plus impossible que ce soit Péladan lui-même, parmi les premiers à avoir reçu un exemplaire de Max Waller, qui lui en ait parlé. En 1892, le jeune Alfred Jarry fréquente les salons du mage : peut-être les deux disciples de Lautréamont s'y seront rencontrés. Quoiqu'il en soit, au cours de 1894, il se dissocie peu à peu de la doctrine de son maître en publiant dans sa revue belge *Le Mouvement littéraire* des textes qui n'ont plus rien à voir avec l'idéal catholique latin que professe Péladan. Le mage se scandalise des passages traduits du *Zarathoustra* de Nietzsche : Nyst évolue peu à peu vers une doctrine plus personnelle qui mêle nietzschéisme et sensibilité anarchiste. Le coup fatal est porté en 1895 lorsque Nyst fait paraître son roman *Un prophète*, véritable blasphème aux yeux de Péladan.

Un prophète raconte l'apparition d'un nouveau messie au sommet d'une cathédrale, tournant le dos au temple d'une religion qu'il proclame défunte. Il se dresse face à la foule et commence un discours dans lequel il fustige le monde moderne tout en célébrant les instincts inassouvis et la nécessité de revenir à un état primitif de l'homme. Parmi les hommes qui l'écoutent figurent plusieurs des amis et maîtres de Nyst : Henry de Groux, Jean Delville, Camille Lemonnier, Barbey d'Aurevilly, Émile Zola, Richard Wagner, Félicien Rops et bien sûr Joséphin Péladan. On trouve également un certain Maldoror :

Je vis plus loin le jeune Maldoror, qui devait mourir par son âme à vingt ans, tout vêtu de noir, la face funèbre et blême, où ses yeux luisaient comme deux reflets lointains de veillées mortuaires, et sa bouche énorme qu'il avait fendue pour essayer de rire, ouverte jusqu'aux

¹⁹⁸⁹ Cité d'après Christophe Beaufiles, « Le Poulpe au regard déjà vu : *Un prophète* de Ray Nyst (1895) », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXIII-XXIV, 2^e semestre 1992, p. 64.

oreilles. On ne restait pas autour de lui, quand on l'avait frôlé, les gens avec un sourcillement s'éloignaient comme d'une maladie sourde¹⁹⁹⁰.

La confusion entre le nom du personnage et celui de l'auteur n'est guère étonnante : ces imprécisions sont courantes à cette époque où Ducasse restait encore mal connu, et parfois même éclipsé par sa légende. C'est bien la représentation mythique qui est donnée ici : celle d'un jeune homme appelé à mourir jeune, « tout vêtu de noir ». La bouche fendue en sourire de l'ange renvoie à la cinquième strophe du Chant premier¹⁹⁹¹.

La référence à Maldoror est littéralement noyée dans la foule convoquée par Nyst : dans les pages suivantes, l'auteur s'applique à définir le sentiment vibrant que lui inspire le regroupement de ces hommes en des lignes lyriques, unanimistes avant l'heure, s'appuyant pour cela sur une métaphore marine qui transforme la foule en mer humaine. Les réminiscences d'une lecture de *Maldoror* sont pourtant nombreuses dans le livre de Nyst, et dès ce passage où la description des individus regroupés pour écouter le prophète voit surgir soudainement une étonnante métaphore : « Toute la chair tapie sortit de l'ombre en sarabande : toute la chair féminine astucieuse, toute cette chair adhérente de pieuvre, blottie sous les foulées¹⁹⁹². »

Le bestiaire marin et le lyrisme de ces pages peuvent rappeler la strophe du Vieil Océan. Le poulpe occupe d'ailleurs chez Nyst une place aussi importante que chez Ducasse. Plus loin dans le récit, le prophète narre la naissance de « la Reine adorable aux yeux de voie lactée » : cet épisode est l'occasion de donner à lire une incroyable scène de zoophilie qui fait écho à celle de Maldoror et du requin, si ce n'est qu'un poulpe a remplacé le mammifère marin. Le cadre est présenté : « le grand océan », avec ses algues, ses courants sous-marins et ses abysses silencieux et terrifiants. C'est là que le lecteur est invité à suivre la progression d'un poulpe « rampant sur ses longs bras, visqueux comme les algues » et dont les yeux sont « ardents comme des lanternes projetées au fond de l'eau¹⁹⁹³ ». La description de Ray Nyst insiste à plusieurs reprises sur ces « yeux énormes aux paupières fixes », où brûle un feu pareil aux étoiles du ciel : il est permis d'y voir un écho à l'image choisie par Isidore Ducasse, qui évoque au Chant premier un « poulpe au regard de soie¹⁹⁹⁴ » qui n'est autre que Georges Dazet. Le poulpe de Nyst a le regard d'un vert émeraude. Lancé à l'assaut d'un navire, il y trouve une femme captive qu'il observe en silence. Ses yeux se gonflent de désir et de convoitise tandis qu'il jette son dévolu sur sa proie. Celle-ci, prise d'un « trouble du plaisir incertain¹⁹⁹⁵ », se prend à rêver, imaginant la bouche du poulpe parcourant sa chair et ses tentacules l'étreignant comme des « bras

¹⁹⁹⁰ Ray Nyst, *Un prophète*, Paris, Chamuel, 1895, n. p.

¹⁹⁹¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁹² Ray Nyst, *op. cit.*, n. p.

¹⁹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁹⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁹⁵ Ray Nyst, *op. cit.*, n. p.

musculeux ». Elle se prosterne, délirante, devant la bête : « Oh ! ... Le poison coule dans mes veines à te regarder... Quel exquis poison ! [...] Comme ils veulent tes yeux, ils me veulent comme des bouches¹⁹⁹⁶. » Elle se laisse enlacer ; mais au moment où l'étreinte charnelle devrait avoir lieu, le poulpe déchire le corps de sa proie et lui arrache du ventre un enfant près de naître. La suite met fin à tout érotisme et la scène s'achève d'une manière horrible :

De son bec et de ses ventouses il arracha la chair des os de la mère, et des os décharnés et chauds il tressa un berceau qu'il adoucit dans le fond des toisons et des cheveux chauds de la mer, il y plaça l'enfant, puis il prit la corbeille ainsi faite au bout de ses bras, et l'éleva au-dessus de la mer, recouverte de l'un de ses bras jusqu'à l'heure chaude du soleil levant.

Le curieux ouvrage de Ray Nyst, redécouvert par Georges Rouzet¹⁹⁹⁷, n'obtint évidemment pas l'approbation de Péladan. Il fut aussi l'objet de railleries de la part des Jeunes Belgique, qui se moquèrent de certains traits stylistiques rapprochant son écriture des tics épinglés du symbolisme¹⁹⁹⁸. Ray Nyst ne tarda pas à rompre avec la décadence. En 1909, il publia un roman préhistorique, *La Caverne*, puis son activité littéraire cessa.

Maldoror vulgarisé

Le relevé des références aux *Chants de Maldoror* auquel nous nous livrons ne saurait être exhaustif : il a pour but de montrer qu'en 1896, la vulgarisation de l'œuvre semble avoir atteint un sommet. Nous donnerons encore quelques recensions qui précèdent le déclin de sa popularité. Le 25 avril 1896, dans « La Semaine théâtrale » de la revue *La Caricature*, le lecteur peut parcourir ce compte rendu par une certaine Yseult :

L'œil crevé, aux Variétés. Töpffer a dit : « Qui ne rit pas pleinement aux choses folles, s'en attriste fatalement ; la folie doit être contagieuse et irrésistible, sous peine d'être douloureuse et fâcheuse ; car là, il faut rire de parti pris, sans réfléchir et pour le seul plaisir du rire. » Cette pensée devrait être inscrite sur l'affiche, entre l'avis qu'on peut louer par téléphone et le nom de l'imprimeur. Assis devant la représentation d'une pièce d'Hervé, vous êtes emporté dans un courant de démence blanche, verte, bleue ; les excentricités les plus fantaisistes désordonnent votre intelligence, bousculent votre entendement ; c'est comme pour les *chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont, il faut répudier toute pensée claire, renoncer à toute compréhension, et subir la contagion qui émane de l'œuvre et altère les cerveaux. « Sur le revers d'un roc, j'aperçois un gendarme, je lui tranche la tête du revers de ma bague ; du même coup, j'abats deux arbres, et, le lendemain, j'étais désigné comme inspecteur du gaz dans une grande famille péruvienne. » Ainsi parle un personnage pendant une minute, et ainsi parlent tous les personnages durant trois actes ; et la musique est aussi cohérente que le livret. – C'est du Wagner à l'autre pôle¹⁹⁹⁹.

¹⁹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁹⁷ Georges Rouzet, *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, Soledi, s.d., p. 135.

¹⁹⁹⁸ Toto, « Odelette pour célébrer la Décadence », *La Jeune Belgique*, septembre 1894, p. 350.

¹⁹⁹⁹ Yseult, « La Semaine théâtrale », *La Caricature*, 25 avril 1896, p. 9.

Pour cette Yseult, et sans doute pour une partie du lectorat de 1896, *Les Chants de Maldoror* font figure d'œuvre incohérente, sorte de délire verbal fantaisiste et contagieux. La chronique de la pièce est peu flatteuse, mais Yseult ne donne pas son avis sur l'œuvre de Lautréamont.

Maurice Saillet a retrouvé, en lisant *Né en 76* de Francis Jourdain, un autre lecteur probable, bien qu'il faille cette fois s'en tenir à un témoignage indirect et très tardif. En 1892, Jourdain rendit visite à son ami, le jeune Louis Rouart : « Je me gardai bien de sourire des inscriptions tracées sur les murs. Je me rappelle celle-ci : « J'ai perdu mon âme au fond de tes jupons. » et aussi les trois noms qui résumaient une esthétique assez complexe : “Flaubert [*sic*], Lautréamont, André Gide²⁰⁰⁰”. » Le fils du peintre impressionniste Henri Rouart était né en 1875 et avait alors dix-sept ans. Au début du siècle suivant, après s'être fait l'éditeur de Maurice Barrès, il allait se rapprocher d'André Gide et participer à la fondation de la *Nouvelle Revue française*. L'œuvre de Louis Rouart est quasiment inexistante, ou n'a en tout cas jamais été publiée autrement que dans des revues éparses. On ne saura donc pas si cette filiation revendiquée avec le comte de Lautréamont dépassait le simple stade de l'admiration adolescente. On vit Rouart se rapprocher très vite des écrivains du mouvement naturiste, ceux-là même qui, condamnant l'esprit de décadence, rejetaient *Les Chants de Maldoror* comme l'œuvre fiévreuse d'un esprit malade.

Rouart n'avait sans doute eu aucun mal à se procurer un exemplaire des *Chants de Maldoror*, puisqu'il en circulait alors deux éditions. Cette disponibilité du texte explique qu'il soit cité avec familiarité, comme s'il était bien connu de tous les lecteurs érudits. Outre l'Yseult de *La Caricature*, on peut relever la chronique d'Avatar parue dans le numéro du 15 novembre 1894 de *La Plume* :

Il existe, nous chante le cruel Maldoror, « un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais. Ils ne lui doivent rien, mais ils le craignent. » Les plus vaillants, d'un ongle écraseur, frôlent à peine son thorax transparent alors qu'ils turlupinent sans scrupule femmes, moines, vieillards. Ainsi furent victimés Marion et Richelieu, tandis que le capucin et la Joachim ronflaient oreille sur oreille²⁰⁰¹.

Depuis l'article de Bloy, *La Plume*, l'une des revues les plus importantes de la décennie, ne s'était plus faite apôtre de la parole d'Isidore Ducasse : les mentions à Lautréamont ou Maldoror sont plus rares dans ses pages. Pour autant, ses lecteurs étaient sensiblement les mêmes que ceux du *Mercure* et ils connaissaient aussi bien *Les Chants de Maldoror*. En septembre, octobre et novembre 1903, *La Plume* proposa à ses lecteurs un exemplaire du volume, dans l'édition de 1874, au prix de 3fr50²⁰⁰².

En Belgique, on n'avait guère oublié l'auteur découvert par Max Waller et les siens. Le peintre symboliste Léon Spilliaert, qui avait travaillé un temps chez le libraire Edmond Deman, était très au

²⁰⁰⁰ Francis Jourdain, *Né en 76*, Paris, Éditions du Pavillon, 1951, p. 128.

²⁰⁰¹ Avatar, « Croquis helvétiques VIII. Tschumi et l'école libertaire », *La Plume*, 15 novembre 1894, p. 474.

²⁰⁰² Jean-Jacques Lefrère, « Et pour quelques inventeurs de plus », *Cahiers Lautréamont*, livraisons VII-VIII, 2^e semestre 1988, p. 102.

courant de la littérature d'avant-garde. Il avait pu découvrir *Les Chants de Maldoror* dans *La Jeune Belgique*, ou par le biais du poète Émile Verhaeren qui l'avait pris sous son aile pour l'initier à la littérature la plus actuelle. Il réalisa, aux alentours de 1900, une encre de chine intitulée *Oiseau de proie. Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror*. Liliane Durand-Dessert, qui évoque ce dessin²⁰⁰³, précise que Spilliaert réalisa une série d'œuvres reprenant le motif de l'oiseau de proie. On trouve ainsi *Le Rapace* en 1902, *Bête de proie. Femme ailée* en 1901-1902, *Femme de proie* en 1903 et un autre *Oiseau de proie* en 1904. Aucun de ces dessins n'explicite le lien que le peintre avait fait avec l'univers des *Chants de Maldoror*, mais il est intéressant de noter que comme Alfred Jarry avant lui, il retient du bestiaire lautréamontien la forte présence des rapaces. Xavier Tricot commente :

Il traite des sujets fantastiques comme le rapace, inspiré par les poésies du comte de Lautréamont qui l'ont fortement marqué. [...] Le thème de la femme vampire ou de la harpie fut déjà développé dans la peinture, notamment par Edvard Munch dans une pointe sèche de 1894. Différents lavis de Spilliaert de 1901-1903 représentent l'aigle ou le pygargue, grand rapace diurne de la famille des aigles. Une œuvre, intitulée *La Rapace* et datée de 1902, nous montre une créature imaginaire mi-humaine, mi-animale. Ce monstre s'appuie contre la rambarde face à la mer, son ample chevelure ondulée par le vent marin. Il s'agit à nouveau, de l'incarnation d'une force maléfique, semblable à celles qui régissent l'univers dans *Les Chants de Maldoror*. Une œuvre de 1904 environ, au cabinet des estampes de Bruxelles, représente un oiseau de proie sur un rocher, silhouetté en noir sur du blanc avec un léger dessin de vagues, portant l'inscription « Comte de Lautréamont. Chants de Maldoror ». On peut se demander si elle ne devait pas servir de couverture pour une édition des poésies de Lautréamont car dans la même collection se trouvent deux autres variantes²⁰⁰⁴.

Rappelons que Bachelard a montré l'importance des rapaces chez Lautréamont, lorsqu'il souligne la prédominance des stratégies d'agression à la griffe ou à la serre dans son œuvre²⁰⁰⁵. Dans les dessins de Spilliaert, les créatures hybrides, à mi-chemin entre l'humain et l'animal, évoquent aussi l'étrange univers inquiétant d'Odilon Redon. Liliane Durand-Dessert les compare volontiers aux vampires et autres créatures nocturnes qui semblent avoir été inspirées par la lecture des *Chants*. Enfin, elle suggère également de rapprocher une autre œuvre, *La Noyade*, lavis d'encre de Chine et aquarelle sur papier, de la strophe du naufrage de la strophe 13 du Chant II : on y voit un homme se débattre à la surface de l'eau tandis qu'une silhouette mi-femme mi-poisson l'attire vers le fond. Au loin, d'autres hommes appellent à l'aide sur un bateau. Si le sujet évoque très nettement les sirènes que rencontrèrent Ulysse et ses compagnons, la date de composition, 1904, n'exclut pas une influence des strophes de noyade que l'on trouve dans *Les Chants de Maldoror*.

²⁰⁰³ Liliane Durand-Dessert, « Lautréamont et les arts visuels », dans *Les Lecteurs de Lautréamont*, p. 83 et 152-153. Une reproduction en est donnée. *Oiseau de proie. Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror*, encre de Chine, lavis, pinceau sur papier (31 x 19,4 cm), conservé à la Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, Bruxelles, sous la cote S.V 81425. On se reportera à l'annexe IX pour une reproduction de ces œuvres.

²⁰⁰⁴ Xavier Tricot, « Léon Spilliaert ou la lettre f de l'alphabet de la peinture », *Spilliaert. Œuvres de jeunesse 1900-1918*, Paris, Musée-Galerie de la Seita, 1997, p. 79-80.

²⁰⁰⁵ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, édition augmentée, 1956, p. 32 et suivantes.

Certains artistes ont visiblement lu *Les Chants de Maldoror*. Ils n'ont cependant jamais donné leurs impressions sur le livre : c'est le cas de Spilliaert. Pour d'autres, comme Henry de Groux ou Louis Rouart, l'admiration ne semble pas faire de doute et pourtant, l'œuvre n'a laissé aucune trace dans leur propre production artistique. Il y a enfin certains auteurs dont le rapport au livre est entouré du plus grand mystère : c'est le cas de Fernand Vandérem. Écrivain d'ascendance belge, il commença à collaborer à des revues à partir de 1889 avant de faire sa véritable entrée dans les lettres la décennie suivante. Bibliophile érudit, Vandérem possédait un rarissime exemplaire de 1868 du *Chant premier* qu'il revendit avec une partie de sa bibliothèque en 1921²⁰⁰⁶. Pour autant, il n'en toucha pas un mot. Lorsque Jacques Guérin se fit l'acquéreur du volume, il découvrit à l'intérieur l'une des sept lettres connues aujourd'hui d'Isidore Ducasse, celle qu'il adressa le 9 novembre 1868 à un critique inconnu²⁰⁰⁷. On ignore comment Vandérem était entré en possession de cette lettre, que Guérin publia dans son édition de 1938 : il ne l'a porta pas à la connaissance du public. Éric Walbecq commente :

Nous ne savons pas comment Vandérem a acquis [l'exemplaire de 1868]. Sans doute pour quelques francs, dans une boîte sur les quais ou sous les galeries de l'Odéon, Vandérem étant à l'affût de tous livres rares. Il connaissait Ducasse et la rareté de ses livres. Vandérem est mort au début de 1939, et la vente de son exemplaire en 1921 servit sans doute à acheter des livres plus importants à ses yeux. Jacques Guérin nous a dit de Vandérem, qu'il connaissait bien, que Ducasse « n'était pas son affaire, qu'il n'était pas l'homme d'une certaine littérature²⁰⁰⁸. »

Vandérem a tenu, pendant près de cinquante ans, une large activité de critique littéraire, contribuant aux revues bibliophiliques les plus pointues – *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, *Bulletin de la société des bibliolâtres de France* – comme aux journaux les plus importants de son temps – *Le Figaro*, *La Revue de Paris*, *L'Écho de Paris*, *Gil Blas*, *Le Journal*. Figure centrale du monde littéraire, il est aujourd'hui injustement oublié : nulle monographie, nulle bibliographie n'est venue remettre en lumière ses travaux de critique, dont on retient essentiellement les recherches sur Baudelaire. Il a également renouvelé, par ses chroniques « La Bibliophilie nouvelle²⁰⁰⁹ », la pratique de la bibliophilie en mettant l'accent sur le prestige des éditions originales d'auteurs modernes, contre les classiques qui jusque-là retenaient toute l'attention. On s'étonne d'autant plus, dès lors, de son

²⁰⁰⁶ Éric Walbecq, « Une histoire des *Chants de Maldoror* », dans *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, Paris, Du Lérot, p. 482. D'abord revendu en décembre à la librairie Gallimard, cet exemplaire fut racheté par Jacques Guérin en 1923.

²⁰⁰⁷ Jean-Jacques Lefrère, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, op. cit., note 28, p. 339. Le catalogue de la vente de la bibliothèque de Vandérem, établi par l'expert Henri Leclerc, note, sous le numéro 595, la description du *Chant premier* de 1868, et ajoute : « Lettre jointe de l'auteur expliquant que la brochure, quoique datée d'août n'est parue qu'en novembre ; le 2^e chant paraîtra à la fin du dit mois. » L'exemplaire que possédait Jacques Guérin jusqu'à ce qu'il s'en sépare en 1998 était encore broché dans l'état d'origine, et la lettre était donc détachée du volume : il est donc difficile de dire si Vandérem en fit l'acquisition en même temps que l'exemplaire, mais cela est néanmoins très probable : les exemplaires de l'édition de 1868 sont si rares qu'il devait s'agir de l'un de ceux envoyés au critique, qui s'en sera séparé avec la lettre d'envoi. *Catalogue d'ouvrages d'auteurs du XIX^e siècle et contemporains provenant de la bibliothèque de M. Fernand V...*, Paris, Leclerc, 1921, p. 93.

²⁰⁰⁸ Éric Walbecq, op. cit., p. 482.

²⁰⁰⁹ Publiées dans le *Bulletin du bibliophile* à partir de 1922.

manque d'intérêt pour Lautréamont, écrivain rare s'il en est, lui qui consacrait une chronique aux « Livres négligés » – il y défendit, entre autres, la valeur d'*Ubu roi*. Auteur d'une riche correspondance dispersée un peu partout, il échangea pourtant avec trois générations de lecteurs de Lautréamont : celle de Rachilde, Remy de Gourmont et Jean Lorrain, celle de Léon-Paul Fargue, Paul Fort, Valéry Larbaud et André Gide, et plus tard celle de Léon Pierre-Quint, Philippe Soupault et André Breton. Vandérem avait pour éditeur Paul Ollendorff. C'est également chez lui que Louis D'Hurcourt, le Mervyn du Chant VI, fit paraître en 1899 son roman *Le Sabre du notaire*. Est-ce par son intermédiaire que Vandérem avait pu récupérer un exemplaire de la très rare édition du *Chant premier* ? D'Hurcourt, rebaptisé Durcour par Ducasse, était également l'un des dédicataires des *Poésies*. Fernand Vandérem ne s'exprima qu'une seule fois sur l'œuvre d'Isidore Ducasse, lorsqu'on le sollicita, en 1925, pour un numéro spécial du *Disque vert* intitulé « Le Cas Lautréamont » :

Une bonne note en faveur de Lautréamont, ce serait la sympathie et même l'admiration qu'on inspirées ses étrangetés aux cubistes et aux dadaïstes, dont on peut aimer plus ou moins les œuvres, mais dont le sens littéraire et artistique ne semble pas niable. Toutefois, entre eux, sur Lautréamont, l'accord ne paraît pas complet. Ainsi, tandis que M. Philippe Soupault consacre à Isidore Ducasse une étude des plus favorables, M. André Breton ne lui a pas fait place parmi les grands ancêtres du Surréalisme : Swift, Sade, Chateaubriand, Victor Hugo, Al. Bertrand, Mallarmé et même Young dont Lautréamont par endroits, se rapproche tant²⁰¹⁰.

Le jugement sur André Breton était on ne peut plus inexact : s'il est un surréaliste qu'on ne pouvait accuser de lèse-majesté envers Ducasse, c'était bien lui. En décentrant son propos sur l'actualité littéraire et l'héritage de Lautréamont, Vandérem évitait soigneusement de donner son opinion, peut-être trop tiède au milieu de ce concert de louanges. Il la développa plus explicitement en intégrant ce texte dans une chronique plus longue pour le supplément littéraire du *Figaro* du 21 mars 1925 : estimant fort intéressante l'enquête ouverte par la « sympathique et si vivante revue belge », il précisait au sujet de cet « ouvrage fort discuté par ceux qui l'ont lu (c'est-à-dire par une toute petite élite) » :

M. Franz Hellens, le directeur du *Disque Vert*, a donc eu très raison de vouloir fixer, par voie de plébiscite, le cas et le rang d'un auteur si contesté. Mais outre que je serais bien embarrassé pour voter, n'ayant jamais pu lire plus de dix pages de *Maldoror* tant cela m'ennuyait, je me sens désormais paralysé à l'égard de ce genre d'enquêtes²⁰¹¹.

Et d'expliquer au lecteur comment il s'est défilé, « inoubliable leçon et pour beaucoup d'enquêtes et pour beaucoup de ceux qui s'y épanchent ! »

Qui connaissait Isidore Ducasse en 1896 ? Beaucoup de lecteurs attentifs des revues symbolistes avaient entendu parler du comte de Lautréamont et de son *Maldoror*. On attribue même les *Poésies I et II*, mises au jour par Gourmont, à ce même Lautréamont. Le nom d'Isidore Ducasse,

²⁰¹⁰ Fernand Vandérem, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 91-92.

²⁰¹¹ Id., « Choses et gens de lettres. Lautréamont », supplément littéraire du *Figaro*, 21 mars 1925, p. 1.

en revanche, est éclipsé par son héros Maldoror, par son pseudonyme et par la flamboyante légende qui l'entoure. Déjà une partie de ceux qui s'étaient enthousiasmés à la lecture des articles de Léon Bloy, de Léon Genonceaux et de Remy de Gourmont se désintéressent de cette œuvre : le mystère reste entier, l'apport de nouvelles informations est maigre – et d'ailleurs, veut-on vraiment savoir qui a écrit ce livre subversif ? – et la vogue des *Chants de Maldoror* est en train de passer.

C'est au cours de cette même année 1896 que la librairie Alfred Mame et fils, située à Tours, réédite un récit de Louis Garneray sous le titre *À bord d'un négrier, épisode de la vie maritime*²⁰¹². Au chapitre IX, le lecteur érudit et bien informé a pu être sensible au personnage du capitaine Ducasse, originaire de Bordeaux. Isidore y passa afin de prendre un bateau pour l'Uruguay. À la fin du roman, le capitaine sauve son frère, mais les retrouvailles sont ternies : l'autre Ducasse a perdu la raison.

« Es-tu donc fou, Ducasse ! Quoi ? on dirait que tu ne me reconnais pas. »

Hélas ! Cette locution familière de « Es-tu donc fou ? » dont je venais de me servir sans y attacher d'importance, était cependant une triste vérité. Ducasse, ainsi que ses sanglots, ses paroles incohérentes et ses gestes bizarres ne me le prouvèrent bientôt que trop clairement, avait perdu la raison. Je ne puis rendre l'état affreux dans lequel se trouvait ce malheureux. Son corps, tamisé par les insectes et déchiré par les épines, ne présentait qu'une plaie. Sa maigreur était affreuse et faisait mal à voir ; quant à ses vêtements, il n'en restait que quelques lambeaux qui pendaient, semblables à des bouts de ficelle effrangés, le long de ses jambes et de ses bras²⁰¹³.

Aussi troublant que soit le rapprochement avec cet autre Ducasse en proie à la démence, il faut pourtant écarter toute référence à l'auteur de *Maldoror* : le roman de Louis Garneray était tiré d'un volume plus conséquent, *Voyages, aventures et combats. Souvenirs de ma vie maritime*, paru en 1851, dans lequel l'ancien corsaire s'inspirait de sa propre histoire. Mort en 1857, Ambroise Louis Garneray n'avait pu entendre parler d'Isidore Ducasse, alors âgé de onze ans. La réédition de cet épisode mettant en scène un Ducasse venu de Bordeaux et tombé dans la folie ne tenait que du hasard.

Le désintérêt

Vers la moitié de la dernière décennie du siècle, on peut désormais affirmer que l'œuvre d'Isidore Ducasse avait bien circulé et qu'elle était connue de tous. Maurice Saillet résume cet état des lieux dans un entretien à Madeleine Chapsal : « Avant 1890, *Maldoror* avait déjà été lu, et pas mal du tout, par Huysmans, Léon Bloy et quelques Belges. Il leur est apparu comme un comble, à la

²⁰¹² Louis Garneray, *Voyages, aventures et combats. Souvenirs de ma vie maritime*, Bruxelles, Lebègue, 1851 ; réédité partiellement à partir de 1888 sous le titre *À bord d'un négrier, épisode de la vie maritime*, Tours, Alfred Mame et fils. La réédition de 1896 était la quatrième.

²⁰¹³ Ces extraits ont été publiés dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIX-LXX, 2004, p. 63-64.

fois de romantisme et de réalisme²⁰¹⁴. » On peut aller plus loin et ajouter qu'après 1890, l'œuvre se diffuse encore, jusqu'à la vulgarisation, dans tous les milieux symbolistes. Tout le monde ne l'a pas lue, mais rares sont ceux qui n'en ont pas entendu parler.

On a voulu faire de Ducasse un précurseur du symbolisme. Outre sa présence dans *Les Portraits du prochain siècle* et dans l'exposition du *Cinquantenaire du symbolisme*, il est encore mentionné dans l'ouvrage de Guy Michaud. Le critique souligne la révolte contre la Création, le besoin de la dépasser par une invention verbale délirante mais puissante, la dimension prométhéenne et visionnaire de l'écriture, comme autant de critères de la poétique symboliste. Mais il nuance aussitôt : « Il ne saurait être question de trouver chez Lautréamont même l'ébauche d'un symbolisme. Son univers – si l'on peut parler ainsi – lui est strictement personnel²⁰¹⁵. » Parce qu'il détruit la littérature au lieu de créer un monde qui prête à l'évasion, parce qu'il est trop éloigné des modes qui séduisent le public des années 1890, Ducasse fera trop peu d'émules. Seul un jeune homme fêru d'hermétisme et d'ésotérisme, comme Jarry, pourra trouver un moyen de faire usage de son bestiaire foisonnant et déroutant ; mais Jarry est lui-même l'auteur d'une œuvre très singulière et marginale.

Comment expliquer qu'il y ait une circulation avérée de l'œuvre et en même temps, des réactions souvent décevantes, qui ne débouchent pas sur une « littérature Maldoror » ? Il est de bon ton d'avoir lu *Maldoror*, alors on le cite volontiers, mais l'œuvre dérange et suscite parfois un mutisme gêné. Frans De Haes estime que les écrits de Ducasse s'opposent, en bien des points, à la production de l'époque, car ils dénoncent par la caricature « la phraséologie romantique, mais également l'arsenal des images symbolistes particulièrement en vogue²⁰¹⁶ » dans les décennies qui suivent. Ce n'est pas que Ducasse est un précurseur du symbolisme : c'est qu'en plus de l'annoncer, il en a déjà fait la critique et la condamnation. Il est certain, enfin, que l'esthétique de sauvagerie brutale qui est celle des *Chants de Maldoror* pouvait séduire les amateurs de littérature du mal, mais également déplaire aux esthètes en quête de raffinements et d'ambiances éthérées.

La réputation de cette poésie subversive, la légende autour du destin de son auteur ont pris le pas sur l'œuvre elle-même. Jean-Luc Steinmetz écrit : « Il est bien avéré que de nombreux symbolistes feuilletèrent, sinon lurent, *Les Chants de Maldoror* et qu'ils n'y perçurent qu'un excès ridicule²⁰¹⁷. » Si l'on peut désormais nuancer ces propos en constatant que Ducasse avait ses fanatiques, l'adhésion du public n'est pas complète, loin de là ; et *Les Chants de Maldoror* suscitent

²⁰¹⁴ Maurice Saillet, « Lautréamont, un modèle à ne pas suivre sans génie », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 30 janvier 1964, p. 28.

²⁰¹⁵ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951, p. 98.

²⁰¹⁶ Frans De Haes, *Images de Lautréamont, op. cit.*, p. 77.

²⁰¹⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Préface », dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. XXVIII.

autant de réactions d'enthousiasme que de rejet. Pour nombre des lecteurs, l'œuvre est vite remise sur les rayons d'une bibliothèque et tout au plus se rappelle-t-on une phrase burlesque que l'on peut citer, comme un mot d'esprit, sans méditer la profondeur du livre. C'est ce qu'écrit Pascal Pia :

Genonceaux venait de faire réimprimer les *Chants de Maldoror*, que feuilletèrent tous les jeunes gens entichés de littérature et de poésie symbolistes. Hors de ce cercle restreint, l'ouvrage eut si peu d'acheteurs que la nouvelle édition dut en être bientôt soldée. Au demeurant, ses cent ou deux cents lecteurs étaient loin alors d'y découvrir tous la noble aspiration qui émouvait Charles-Henry Hirsch. Pour beaucoup, l'attrait des *Chants* consistait dans la singularité qu'avait remarquée Gourmont, et cet attrait ne les empêchait pas toujours de considérer Lautréamont comme une sorte de Ponson du Terrail déboussolé²⁰¹⁸.

L'échec, relatif, de l'édition Genonceaux était aussi à mettre sur le compte de la déroute de l'éditeur. Lautréamont avait bien gagné sa place parmi les précurseurs du symbolisme, comme en témoigne, quarante ans plus tard, son insertion dans l'exposition de la Bibliothèque nationale *Le Cinquantenaire du symbolisme*. Dans le catalogue rédigé par André Jaulme et Henri Moncel, préfacé par Edmond Jaloux, une page est accordée à Isidore Ducasse. Mais la méconnaissance et l'inexactitude demeurent : on le fait mourir en 1874 et non en 1870, et on rappelle les propos de Paul Valéry, André Gide et Édouard Dujardin, affirmant ne pas en avoir entendu parler à l'époque. À la fin de la notice, Lautréamont est placé aux côtés de Rimbaud²⁰¹⁹. S'il demeure un flou sur l'influence véritable des *Chants de Maldoror* à l'heure symboliste, c'est aussi parce qu'après 1895, l'intérêt s'essouffle et cède la place à une période de désaffection.

Très tôt, des réserves ont été émises sur le style des *Chants de Maldoror* ou sur la cohérence de l'œuvre. Qu'on se rappelle les propos de Gustave Kahn, accueillant avec scepticisme la mode de Lautréamont dans *l'Enquête sur l'évolution de l'histoire littéraire*. En quelques années, en partie par l'action du *Mercur de France*, l'œuvre a été assimilée à un prototype de la décadence littéraire : une poésie informe, délirante, où la raison est battue en brèche et où le style est contaminé de tournures nouvelles, audacieuses mais parfois excessives. Sa noirceur, son immoralité et l'omniprésence d'une fascination pour le mal font de Maldoror un être sadique ou névrosé. Vers la fin du siècle, on commence à se lasser de la décadence. La débâcle de 1870 se fait lointaine. Le pessimisme qui avait gagné la littérature française ressemble de plus en plus à un poncif. Certaines voix commencent à s'élever pour appeler à un renouveau des lettres, s'appuyant sur de nouvelles philosophies vitalistes comme celle de Bergson. Nietzsche et sa mystique du surhomme prennent le pas sur Schopenhauer et, contre le discours idéaliste de la pensée symboliste ou le nihilisme complaisant des dandys neurasthéniques, s'élabore le souhait d'un retour au réel. En finir avec la décadence, c'est aussi rejeter

²⁰¹⁸ Pascal Pia, « Ducasse et son pot-aux-roses », *Carrefour*, 29 novembre 1972 ; recueilli dans *Cahiers Lautréamont*, livraisons XVII-XVIII, 1^{er} semestre 1991, p. 48.

²⁰¹⁹ *Cinquantenaire du symbolisme*, exposition de la Bibliothèque nationale, Paris, Édition des Bibliothèques nationales, 1936, p. 9.

le flou, la tentation de l'ésotérisme et du syncrétisme mystique et, sur le plan formel, refuser la liquéfaction du vers libre et la préciosité des néologismes. À l'épuisement moral et à l'inaction qui marquaient la fin du siècle, plongé dans le désespoir, succède un appel à retrouver la sensation et à revivifier les lettres. Au crépuscule doit succéder un nouveau jour : ce sera la symbolique glorieuse et solaire adoptée par les nouvelles écoles.

Dès 1891, le même Moréas qui avait publié un *Manifeste du symbolisme* fonde avec Charles Maurras l'École romane, mouvement qui promet de remplacer les brumes du nord de l'Europe par les paysages ensoleillés de la Méditerranée. Néo-classiques, ces poètes en appellent à un idéal de clarté, tant dans la langue que dans l'imagerie. Dans la décennie qui s'ouvre, de plus en plus de scissions s'opèrent chez les symbolistes : René Ghil, puis Adolphe Retté, désavouent leur maître Mallarmé, tandis que Paul Valéry s'enferme dans le silence. André Gide, qui vient de découvrir Nietzsche, revient à la nature et aux sensations et fait paraître *Les Nourritures terrestres*. Enfin, en 1897, Maurice Le Blond et Saint-Georges de Bouhéliier fondent l'école naturiste, qui prône contre la sophistication une poésie rustique. Dès lors, il était évident que le monde étrange, étouffant et onirique des *Chants de Maldoror* n'intéresserait plus cette nouvelle esthétique. Dans ses *Documents sur le naturisme*, Maurice Le Blond condamne toute la génération symboliste et décadente :

Les contaminés d'Huysmans et de Maldoror, les bâtards du symbolisme, les Montesquiou en miniature, tous les fantaisistes de l'étrange, tous les virtuoses de l'animal intensifient leur discordant concert. Certes nous n'avons pas tort de prédire la mort prochaine de cette morbide littérature. Elle est aujourd'hui en complète agonie²⁰²⁰.

Rejet sans appel : au même titre qu'à *Rebours*, *Les Chants de Maldoror* apparaissent comme responsables de cet égarement de l'esprit qui a pollué les dix dernières années de littérature. Charles-Henry Hirsch, qui avait célébré avec un enthousiasme un peu forcé *Les Chants de Maldoror* en 1894, rejoignit les pages des revues naturistes à partir de 1897 : on ne s'étonne guère de voir ses réticences pour l'œuvre de Lautréamont se manifester de plus en plus clairement dans les années qui suivent. Il faut pourtant citer un témoignage tardif du fondateur du mouvement, Saint-Georges de Bouhéliier, qui confia dans *Comœdia* en 1912 :

A vingt ans, nous avions horreur du déjà vu, du banal. Nous allions vers les gens nouveaux, vers les tempéraments bizarres et excentriques. C'est ainsi que par un camarade me furent révélés les *Chants de Maldoror*, ce livre extrêmement singulier du comte de Lautréamont. Poète lui-même déjà original, Léon-Paul Fargue aimait ces pages brumeuses où se joue une inspiration d'une qualité démoniaque. Les images surtout y abondent et l'on y respire une nature de feu, comme si l'on entrait dans un monde presque infernal²⁰²¹.

Bouhéliier ne dit rien cependant de sa propre opinion sur le livre, qui ne l'influença guère.

²⁰²⁰ Maurice Le Blond, « Retour des champs », *Documents sur le naturisme*, novembre 1895, p. 15 ; cité par Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 81.

²⁰²¹ Saint-Georges de Bouhéliier, « Milieux d'artistes », *Comœdia*, 1^{er} décembre 1912, p. 1.

Significativement, les évocations des *Chants de Maldoror*, en particulier celles qui trahissent l'enthousiasme, se font moins nombreuses et disparaissent presque à partir de 1896 : on est entré dans ce que Maurice Saillet nomme l'ère du « purgatoire de Maldoror », qui durera quasiment jusqu'à l'arrivée des surréalistes. À ce désintérêt, une autre raison est évoquée par Maurice Saillet :

Au point de vue du journaliste qui tenait à honneur de révéler chaque saison quelque Maeterlinck inconnu ou quelque Pauvre Lélian, il faut reconnaître que le nouvel éditeur de *Maldoror* [Genonceaux] lui rendait la tâche difficile en retirant à Isidore Ducasse l'auréole de malédiction et de folie que lui avait octroyée Léon Bloy pour se livrer à divers ébats sans rapport avec, mais d'un effet certain sur les nerfs du public. Privé de ce pittoresque qui ne manquait pas à Villiers, à Verlaine et surtout à Rimbaud, dont la légende se fortifiait chaque jour de quelque trait excentrique, le défunt comte de Lautréamont – sans effigie ni biographie – était décidément un sujet trop ingrat pour la plume d'un Lorrain ou d'un Mirbeau²⁰²².

L'association de Lautréamont à Rimbaud mérite quelques développements.

Chronologiquement, Rimbaud a été le premier à faire son retour avec fracas dans le monde des lettres. En 1883, Verlaine le révèle au public par son étude des *Poètes maudits* : le départ du jeune prodige, encore en vie, est frais, et les témoins sont nombreux pour confirmer et enrichir la légende. Étiemble a montré comment s'élabore progressivement ce mythe de Rimbaud, qui se nourrit des apports successifs et est aussi entretenu par les contre-mythes apportés par Isabelle Rimbaud et Paternine Berrichon. Ducasse, lui, n'a pas eu ses hagiologues et la légende a cessé de se développer. Le critique écrit que le « couple dioscurique Rimbaud-Lautréamont » ne se forme qu'à partir de 1905²⁰²³. Le témoignage de Gustave Kahn montre cependant l'inverse : si Lautréamont tend à éclipser Rimbaud, c'est que les deux sont déjà rapprochés. Il n'est pas rare, avant 1905, de voir les deux jeunes poètes rapprochés pour leur révolte ou pour leurs destins de génies précoces.

Comme l'a souligné Étiemble, cette association « dioscurique » n'allait pas de soi : hormis la jeunesse et la mort précoce des deux génies, rien dans ces œuvres ne permettait un rapprochement véritablement fondé²⁰²⁴. Les vies mystérieuses de ces deux révoltés, sujettes à tous les fantasmes, avaient donné lieu à des projections. Contemporains de la Commune, on les imaginait opposants politiques à l'ordre établi. Tandis que s'élaborait le culte autour de la figure d'Arthur Rimbaud, on avait cherché en vain à lui trouver un jumeau, tantôt Ducasse, tantôt Germain Nouveau. Roger Caillois écrivait ainsi : « Lautréamont, pour les mêmes raisons et par suite du même malentendu, partagea bientôt la gloire de Rimbaud²⁰²⁵. » Mais ces assemblages se faisaient au prix d'entorses à l'œuvre, et cachaient mal ce que les entreprises des deux poètes, unies par une même volonté de

²⁰²² Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 69.

²⁰²³ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 2 : *Structures du Mythe*, Paris, Gallimard, 1952, p. 296-303.

²⁰²⁴ *Ibid.*, p. 297.

²⁰²⁵ *Ibid.*

dynamiter la littérature, avaient de différent. Moins livresque et plus spontané que Ducasse, Rimbaud se prêtait mieux à une époque décidée à ne plus fuir le réel pour embrasser un idéal trop littéraire.

Pour Louis Forestier, l'association de Rimbaud et de Ducasse a d'abord des raisons éditoriales²⁰²⁶ : on rapprochait les deux noms parce que Genonceaux les avait tous deux édités, et parce que Gourmont les abordait presque côte à côte dans son *Livre des masques*. Cette proximité ne manquait pas d'interpeller, en raison du jeune âge des poètes mais aussi de leur volonté de renouveler la poésie en profondeur par une entreprise de négation radicale. L'un et l'autre avaient également multiplié les effets d'annonce, promettant une œuvre à venir sans cesse différée : autant de mots d'ordre qui restaient à commenter, à interpréter et, pour les poètes successeurs, à expérimenter. Mais les liens que l'on a pu tisser entre Rimbaud et Ducasse doivent peut-être davantage au fait qu'ils sont contemporains : faisant les mêmes constats sur l'état de la poésie, blâmant tous deux Musset et le romantisme élégiaque comme responsable de la dégradation du lyrisme, ils entendaient retrouver une écriture moins affectée et plus primitive. Un semblable rejet du lyrisme subjectif et de la poésie personnelle se retrouve aussi chez Tristan Corbière, un autre révolté contemporain qui multiplia dans son œuvre les masques et les effets de distanciation²⁰²⁷. Plus que les similarités – la modernité radicale, le destin des jeunes rebelles disparus en laissant une œuvre obscure, non-diffusée, les reniements successifs, la mort prématurée –, ce qui importe est de constater que *Poésies* et la Lettre du Voyant seront appelés à devenir, dans le premier tiers du XX^e siècle, des textes programmatiques lus, commentés et pratiqués par l'avant-garde littéraire. Gide a pu écrire, en 1925, que Rimbaud et Lautréamont allaient être « le[s] maître[s] des écluses pour la littérature de demain²⁰²⁸ ».

Les parallèles entre les deux œuvres, d'ailleurs assez différentes, sont souvent artificiels mais les poètes sont commentés avec les mêmes métaphores mystiques, visant à les déifier : ce sont des comètes qui ont brillé dans notre monde un instant avant de disparaître en laissant un vide, des anges androgynes tombés sur Terre, mais aussi des prophètes, qui apportent une parole venue d'ailleurs et qui dévoilent des vérités sur l'avenir de l'art et de l'homme, ou des démons venus conduire les lettres à leur ruine. Ces éléments, relevés par Étiemble pour Rimbaud, se retrouvent aussi dans les commentaires sur Lautréamont. Tout en eux est surhumain, même leurs échecs, leurs morts, triviales et sans relief, leur solitude ou leur douleur. Ainsi, l'un est le pendant de l'autre et le reste n'est

²⁰²⁶ Louis Forestier, « Rimbaud et Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 92, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 1028-1036. Pour une étude des points de convergence entre les deux auteurs, on se reportera aussi à l'article de Yoshikazu Nakaji, « Lautréamont, Rimbaud : palinodie ou retardement », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII-LXIV, 2^e semestre 2002, Tusson, Du Lérot, p. 121-127 ; ou encore Jean-Louis Cornille, « Le Rimbaldo-Lautréamontisme », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXXI-LXXXIV, année 2007, p. 7-19.

²⁰²⁷ Kevin Saliou, « Corbière et Lautréamont : deux maudits ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 99-108.

²⁰²⁸ André Gide, « Préface », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 3.

qu'affaire de préférence. Comme l'écrit Maurice Saillet, au cours de la décennie, Rimbaud et Lautréamont sont souvent opposés : on choisit l'un contre l'autre, mais la complémentarité des deux auteurs ne semble pas encore aller de soi²⁰²⁹.

Rimbaud est encore de ce monde et ses partisans espèrent son retour salvateur. Quand il meurt subitement, en 1891, il acquiert une aura nouvelle et qui manque à Ducasse. Les hommages se multiplient, on en fait un saint, un martyr parti trop tôt. Ducasse, dont le mythe peine à se renouveler, reste incompréhensible et difficile à récupérer. La mort de Rimbaud vient couronner une destinée tragique : comme Verlaine l'avait sacré en 1883, il devient le « poète maudit » par excellence, celui qui aura vécu jusqu'à la dernière extrémité une expérience spirituelle qui voulait concilier la vie et la poésie²⁰³⁰. Par les quelques pages de théorie qu'il a laissées, Rimbaud peut faire des émules et inspirer une nouvelle génération de poètes. L'œuvre de Ducasse est encore trop mystérieuse, et ce ne sont guère ses rares lettres ou les paradoxales *Poésies* qui donnent un sens à sa poétique déconcertante.

Il ne s'agit pas de redéfinir ici la notion de poète maudit²⁰³¹. Ducasse, comme Rimbaud, en possède bien des critères : poètes talentueux mais incompris, méprisant par un travail de sape radical la morale et les valeurs d'une société, qui affichent une attitude de provocation et produisent une poésie difficile d'accès, ils disparaissent subitement avant que leur génie ne soit reconnu, dans la plus complète solitude apparente, ou bien vaincus par la maladie, la misère ou la folie. Ivan Denis souligne la similitude de leurs parcours : après avoir fait l'expérience absolue du vide par la révolte, ils ont été conduits à un retour complet, puis au silence. Ce n'est pas tant l'échec de leur poésie que le dépassement de leur quête. Mais là où Rimbaud s'envole et cherche à s'élever, Lautréamont plongerait au contraire dans une littérature des abysses et aborderait la poésie comme un problème intellectuel²⁰³². Leur destinée malheureuse semble leur avoir ouvert l'accès au génie créateur, suivant un *topos* romantique hérité de Musset, que tous deux détestaient pourtant. Mais Ducasse n'a pas eu le sacre de Verlaine, il n'a pas non plus été cité par Huysmans, qui ne le connaissait pas encore, dans la bibliothèque de Des Esseintes, et il a, plus que Rimbaud, manqué son rendez-vous avec la postérité. Aujourd'hui encore, malgré deux rééditions dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade, le nom de Lautréamont demeure un classique bien plus marginal que Rimbaud, dont la récupération a été

²⁰²⁹ Maurice Saillet, *op. cit.*, p. 55.

²⁰³⁰ Jean Luc Steinmetz, dans un entretien avec Samuel Lair à propos de Tristan Corbière, parle de la malédiction poétique comme d'un « sacre négatif » : si l'étiquette couronne le poète et lui assure sa gloire posthume, l'aureolant d'un prestige certain, elle le place aussi sur une sorte de piédestal d'où on ne le descendra plus. Vénérée, l'œuvre n'est plus analysée en profondeur. Jean-Luc Steinmetz, « A propos d'une biographie », entretien avec Samuel Lair, dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, édition de Samuel Lair, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 22-23.

²⁰³¹ Nous renvoyons pour cela à l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution du mythe) », *Œuvres et Critiques*, vol. 7, n° 2, 1982, pp. 75-86 ; ainsi qu'à l'ouvrage de Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 413 p.

²⁰³² C'est l'opposition qu'ébauche Ivan Denis dans « Rimbaud et Lautréamont », *Nouvelle Équipe*, n° 1, 1931, p. 98-107.

rendue possible. L'auteur des *Illuminations* a vu sa popularité s'accroître au cours des années 1890, jusqu'à ce que Mallarmé en reconnaisse le génie dans ses *Divagations*, tandis que celle d'Isidore Ducasse, très forte en 1890 et 1891, n'a fait que décliner peu à peu dans les années suivantes.

Frans de Haes souligne que « les grands ouvrages sur le symbolisme, comme ceux de MM. Guy Michaud et Michel Décaudin, ne font guère état de la présence de Lautréamont dans certains milieux littéraires d'alors²⁰³³ », comme si son influence avait été nulle. Dans le rapport qu'il rédige à l'attention du Ministre de l'Instruction publique sur l'évolution poétique, Catulle Mendès évoque à peine Isidore Ducasse, sinon dans la partie anthologique où il donne un extrait du *Livre des masques* de Gourmont : l'absence de toute évocation dans la partie historique où il explique les origines du symbolisme est révélatrice. Il n'y avait plus, à part Gourmont et Jarry, beaucoup de monde pour défendre *Les Chants de Maldoror*. Ce purgatoire allait durer une vingtaine d'années. Il y aurait bien encore quelques voix défendant Maldoror dans le désert, mais sans conséquences. Il faudrait l'action d'une troisième génération symboliste, nourrie adolescente à la lecture du *Mercur de France*, pour voir renaître l'attrait pour Lautréamont.

Le réseau des lecteurs symbolistes

Le symbolisme a reconnu et admis parmi ses précurseurs l'œuvre d'Isidore Ducasse, mais pas à l'unanimité. Aux enthousiasmes des uns répondent l'indifférence et l'hostilité des autres. Pourtant, avec les articles de Léon Bloy, de Léon Genonceaux puis de Remy de Gourmont, et à travers les nombreux témoignages recueillis, nous pouvons affirmer qu'il y avait bien une place pour Isidore Ducasse dans les débats littéraires de la décennie. Désormais, le mythe s'est construit et ne bougera presque plus : noire, folle et subversive, l'œuvre est irrécupérable, et contrairement à Rimbaud, lissé par les soins de sa famille, ou à Corbière, réduit au charme pittoresque du marin breton, Isidore Ducasse possède encore une aura trop sulfureuse pour avoir sa place dans les anthologies de la Troisième République. En outre, tout semble avoir été dit sur ce jeune homme dont on ne sait presque rien, sinon la mort tragique, et il faudra encore attendre longtemps avant que ne commencent véritablement les recherches biographiques les plus méticuleuses.

La réception contrastée de l'œuvre d'Isidore Ducasse donne lieu à plusieurs facettes du mythe. La représentation dominante est celle forgée par Léon Bloy, qui fait de Lautréamont un fou tragique, auteur d'une œuvre blasphématoire mais néanmoins sincère, et donc terrible. Remy de Gourmont, plus sobre, souscrit pourtant à la thèse de la folie tandis que Camille Lemonnier, qui la rejette,

²⁰³³ Frans De Haes, *op. cit.*, p. 52.

embrasse tous les autres aspects de la fiction bâtie par Léon Bloy. Se poursuit ainsi la lecture initiée par Iwan Gilkin, qui voyait percer le génie à travers la folie et donnait de l'œuvre une lecture sérieuse, insistant sur ses aspects sataniques. Parallèlement à cette appréciation au premier degré, on trouve des lecteurs plus distants, qui adoptent plus volontiers l'attitude de Max Waller : l'œuvre est d'abord bouffonne, elle prête à rire et *Les Chants de Maldoror* seraient à inscrire dans une veine rabelaisienne, Ducasse maniant l'ironie au détriment de ses lecteurs. Gabriel-Albert Aurier l'a bien saisi, de même que Laurent Tailhade et Alphonse Daudet, qui se montrent cependant agacés par ce burlesque. Une troisième voie dans la réception critique est celle adoptée par Léon Genonceaux, qu'on pourrait définir comme l'établissement d'un contre-mythe tentant, sans y parvenir, de défaire la fiction bloyenne. Dans cette catégorie, il faut placer tous ceux qui, à l'instar de Huysmans, Genonceaux et Gourmont dans une certaine mesure, ont cherché à mieux connaître le jeune homme qui avait écrit une telle œuvre. Gourmont est partagé : il cherche les sources de l'œuvre, montre l'écrivain au travail, constituant un objet littéraire pensé et construit, et il souligne même la possibilité que l'œuvre soit celle d'un ironiste supérieur, et pourtant il cède encore à l'hypothèse de la folie. Pour autant, il met en avant la logique avec laquelle les strophes sont construites, tout comme Van Lerberghe qui saluait la précision d'un style parfaitement maîtrisé. Mais ces prises de distance avec le mythe peinent à se faire entendre, car l'image fictive du comte de Lautréamont, plus flamboyante, repose sur des mythèmes plus séduisants : tour à tour, Ducasse est décrit comme un poète visionnaire, une comète surgie de nulle part, un symboliste avant l'heure, un décadent ayant rédigé un bréviaire du mal, du sadisme et de la perversion, un poète erratique qui divague et martèle ses strophes sur un piano, tandis qu'il compose la nuit, un barbare au style sauvage et incorrect, ou encore un poète monstrueux, auteur d'une œuvre difforme et pédéraste. En ce sens, Lautréamont est bien l'incarnation de toutes les préoccupations qui travaillent la fin de ce siècle littéraire, et l'on comprend que, par un changement de mode, il se trouve à son tour rejeté dans l'oubli.

Au chapitre VIII, nous avons arrêté nos chaînages illustrant la circulation de l'œuvre au public belge. Parallèlement, la diffusion française des *Chants de Maldoror* commence également dès 1885. Notre entreprise de reconstitution se heurte cependant à de nouvelles lacunes. Tandis que Ray Nyst pourrait tout aussi bien avoir appris l'existence du livre par *La Jeune Belgique*, par Péladan ou par Henry de Groux, nous ignorons la manière dont le jeune Genonceaux était entré en contact avec *Maldoror*. Par commodité, on le considérera comme la source principale de la vogue parisienne puisque c'est son édition, aidée par la publicité du *Mercure de France*, qui fit connaître Lautréamont à Paris. On ignore ce que Péladan fit du livre que Max Waller lui avait transmis. On peut émettre l'hypothèse qu'il le communiqua à quelques-uns des écrivains et artistes qui fréquentaient son salon : Ray Nyst, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue ou Félix Vallotton. Pour chacun de ces noms, d'autres cheminements sont envisageables pour expliquer comment l'œuvre leur parvint. Plus que jamais, la

notion de microcosme se matérialise ici puisque dans le milieu que nous décrivons, presque tout le monde connaît tout le monde. Nous proposons donc les chaînages suivants en ce qu'ils matérialisent les hypothèses les plus vraisemblables, et nous laissons de côté les doutes exprimés précédemment.

1885-1895 :

La Jeune Belgique > Nyst
De Groux.
Spilliaert.

Péladan > Nyst ?

Huysmans > Descaves.

Bloy > Victor Archinet.
Darzens et Darien.
De Groux.
Bisson, Rouault, les Maritain.
Rubén Darío.
Ardengo Soffici.

Goncourt > Alidor Delzant.

Genonceaux > Léo Trézenik.
José Roy.
Georges Montorgueil.
Rachilde > Jean Lorrain.
Octave Mirbeau.
Le Mercure de France.
Willem Kloos.
Vallotton (mais découverts par son ami Charles Maurin)
Rubén Darío.
De Groux.
Jarry > Edouard Julia.
Albert Arnay.

Fargue.
Louis Lormel.
Richard Aldington.

G.-A. Aurier.
Tailhade.
Lemonnier (probablement déjà connus par *La Jeune Belgique*).
Roland de Marès (également belge).
Hirsch > Jan Verkade (peut-être aussi par son ami Aurier)
René Doumic.

Ernest Raynaud.
Christian Beck (d'après Willy).
Henri de Régnier.
René Emery > *Le Fin de siècle*.
Philippe Gille > *Le Figaro*.
Ernest Jaubert > *Le Magazine français illustré* d'Albert Lacroix.
Le Chat noir.
Princesse Sapho.
Gustave Kahn > Jules Huret.
Paul Fort.
Albert Boissière.
Henri Mazel.
Louis Reynaud.
Pierre Louÿs > André Gide.
Paul Valéry.
Jean de Tinan.
Léon Daudet.
Louis Rouart.
Fernand Vandérem.
Maurice Le Blond.
Catulle Mendès.

L'élaboration d'un réseau pour représenter les lecteurs français donne, pour cette seule décennie, un graphe avec soixante-huit points et plus d'une centaine de liens, que nous reproduisons en annexe XIX à la suite des deux précédents avec les notices récapitulatives pour chaque lecteur. Encore n'avons-nous signalé que les liens relatifs à la probable circulation de l'œuvre de Lautréamont : s'il avait fallu relier tous les individus du graphe se connaissant, nous aurions probablement dû relier presque tous les points entre eux, ce qui aurait posé des problèmes de lisibilité. Ce troisième graphe permet de faire ressortir les principaux foyers de diffusion de l'œuvre, à savoir Léon Bloy, Léon Genonceaux, le *Mercur de France* et Remy de Gourmont, dont les textes ont le plus œuvré à faire connaître *Les Chants de Maldoror*.

À tous ces lecteurs, il faudrait encore ajouter le mystérieux Louis Puer. Dans un article des *Cahiers Lautréamont* de 2003, Éric Walbecq avait en effet rapporté la découverte d'un exemplaire de l'édition Genonceaux des *Chants de Maldoror* sur lequel figurait cette mention manuscrite datée d'octobre 1892 : « Accepte, ami, ce chef-d'œuvre/ D'un fou – qu'il t'enseigne / À devenir sage et grand / Ton / Louis Puer / Octobre 92²⁰³⁴. » Ce nom reste, encore aujourd'hui, parfaitement inconnu.

Pérennité d'un misreading : l'héritage persistant de Léon Bloy

Léon Bloy avait reçu *Les Chants de Maldoror* en 1885. Dès 1886, dans *Le Désespéré*, il commençait à élaborer sa thèse de la folie de l'auteur, aussi sublime et grandiloquente qu'éloignée de la réalité. Il persista en 1890 et donna dans « Le Cabanon de Prométhée » une version définitive de ce récit tragique. En précédent de quelques mois la campagne du *Mercur de France* en faveur de Lautréamont, il parvint à imposer au public une fable séduisante qui offrait d'Isidore Ducasse l'image d'un maudit, dans la lignée de ceux révélés par Verlaine. Les démentis ultérieurs de Genonceaux et, dans une moindre mesure, de Gourmont, n'allaient guère parvenir à contrer ce mythe naissant.

Réfléchissant sur la notion de poète maudit, Pascal Brissette s'oppose à Mircea Eliade, qui affirmait que le mythe est « une histoire sacrée [qui] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial²⁰³⁵ ». À cette définition, qui est celle des ethnologues et des mythologues, on peut en opposer une plus large en remarquant que « des mythes peuvent aussi se constituer, dans nos sociétés modernes, à partir de fragments de croyance et de discours et générer de multiples récits et représentations ramenant à un noyau commun²⁰³⁶ ». On peut voir un mythe se créer et se cristalliser à un certain moment, comme pour incarner les croyances, les inquiétudes et les préoccupations d'un

²⁰³⁴ Éric Walbecq, « Un lecteur inconnu », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXV-LXVI, 1^{er} semestre 2003, p. 31.

²⁰³⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963, p. 16.

²⁰³⁶ Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, consulté le 12 novembre 2016. URL : <http://contextes.revues.org/1392>

groupe. En l'occurrence, le mythe de Lautréamont vient répondre à la demande des hommes de lettres de la fin-du-siècle, qui, tout pétris d'un discours crépusculaire sur le tournant du siècle, étaient en mal de prophètes apocalyptiques et réclamaient volontiers des malédictions²⁰³⁷. Léon Bloy, qui avait ironiquement salué l'arrivée des *Poètes maudits* de Verlaine, crut déceler en Ducasse un vrai maudit, un imprécateur qui disait à cette société en perdition tout le mal qu'il en pensait. On aurait pu penser que seul Bloy serait intéressé par ces prêches quasiment misanthropes, mais le succès de l'œuvre prouva le contraire : dépouillée du sème religieux donné par Bloy, l'image de ce Lautréamont à l'esprit brisé, tragiquement enfermé dans un cabanon, s'imposerait auprès de tous les amateurs de cette littérature des névroses qui marquait la fin du siècle. Lautréamont fut récupéré par certains comme un poète maudit, injustement laissé de côté par Paul Verlaine. Sa renommée se déploya même davantage que celle de Tristan Corbière, que l'on avait rapidement réduit à l'image d'Epinal d'un corsaire bretonnant, et suscita plus d'intérêt et de débats que l'inclusion, dans le livre de Verlaine, de Marceline Desbordes-Valmore, que de nombreux auteurs jugeaient déjà dépassée. Ainsi, que l'image donnée de Ducasse soit vraie ou fausse, elle s'imposait comme nécessaire pour ceux qui recherchaient un nouveau Rimbaud, auteur avec qui il partageait d'ailleurs bien des similitudes.

Le *misreading* de Bloy, cette erreur de lecture fertile qui naissait d'un infléchissement du sens de l'œuvre²⁰³⁸, grandissait pleinement en l'absence de documents authentiques venant renseigner les lecteurs sur la véritable vie d'Isidore Ducasse. Comme lorsqu'une rumeur se déploie, elle profite toujours du silence de la partie adverse et du manque de démentis, et quand ceux-ci arrivent trop tard, ils ne sont déjà plus entendus. Du récit de Bloy, il ressortait une caractéristique essentielle, l'idée d'une destinée avortée, d'un immense ratage, comme si Ducasse avait été toute sa vie persécuté et que le malheur s'était acharné à le poursuivre. Cette douleur existentielle expliquait ainsi le désespoir profond de son œuvre. Jean-Luc Steinmetz, qui définit cette notion de ratage comme l'« aboutissement conscient ou inconscient d'une conduite²⁰³⁹ », n'hésite pas à placer Isidore Ducasse parmi les maudits en raison de cette destinée commune à quelques autres : comme Rimbaud, comme Corbière, les maudits, dont Isidore Ducasse, viennent souvent de familles aisées. L'argent et la pauvreté ne sont pas le véritable problème : Ducasse et Corbière sont financièrement soutenus par leurs parents. En revanche, un manque de chance, une attitude qui leur ferme des portes ou encore un refus de jouer le jeu social pour s'intégrer les laisse toujours à la marge et l'histoire se fait sans eux.

²⁰³⁷ Léon Bloy, « On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 84, p. 274, repris dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Stock, 1925, p. 234-239.

²⁰³⁸ *Le clinamen*, selon Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, 157 p. ; trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, 213 p.

²⁰³⁹ Jean-Luc Steinmetz, « A propos d'une biographie », entretien avec Samuel Lair, dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, édition de Samuel Lair, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 23.

Avec les poètes maudits, Isidore Ducasse partageait suffisamment de traits pour s'imposer comme l'un d'entre eux. Poète talentueux mais incompris, qui exprimait avec amertume un profond rejet pour les valeurs de la société des hommes, il maniait une ironie désespérée et destructrice qui put passer pour une provocation de mauvais goût. Son œuvre, difficile d'accès, semble parfois se soucier assez peu d'être comprise par le public, comme si l'idéal élevé qu'elle contenait devait inévitablement échouer à être communiqué. Sa mort précoce, avant que son génie n'ait pu être reconnu, donnait une aura très romantique à cette quête ratée de l'idéal. En sombrant dans la folie, le poète s'était donné intégralement à sa poésie et y avait laissé une partie de son âme. Il devenait ainsi une sorte de nouveau Prométhée, qui avait été puni de son audace et qui, voulant atteindre des vérités cachées aux hommes, avait rejoint la race maudite des poètes de l'absolu. Il avait connu aussi la misère, les difficultés pour se faire publier ou simplement pour rencontrer son public. Conformément à une mystique de la souffrance que Pascal Brissette a mis au jour dans son ouvrage sur *La Malédiction littéraire*, il avait souffert dans son âme et dans sa chair, et avait ainsi pu entrapercevoir ce qui est interdit. Plus il avait subi de malheurs, plus son œuvre s'était dotée d'une valeur de vérité²⁰⁴⁰.

Mais, comme l'écrit Jean-Luc Steinmetz²⁰⁴¹, autant qu'elle est un sacre prestigieux sur l'échelle morale des artistes, l'étiquette de maudit est aussi un piège : elle auréole le poète d'un prestige et justifie l'originalité absolue de son œuvre, mais en même temps elle le place sur un piédestal d'où on ne le descend pas. Sacralisée, l'œuvre est soustraite à l'analyse, on ose à peine la toucher et on se contente de répéter quelques formules générales qui maintiennent le poète dans l'image d'un maudit, malade ou misérable. Le mythe, fortifié d'un récit aussi remarquable que celui donné par Bloy, n'avait guère de chance d'être remis en question et les correctifs bien moins attrayants apportés par Genonceaux, qui ramenaient Isidore Ducasse à sa normalité la plus décevante, ne pouvaient guère être entendus. Il est frappant de voir le nombre d'écrivains qui, ayant lu la préface de Genonceaux, ne purent tout de même se débarrasser de l'idée que Ducasse était fou. Pour sortir du *misreading* de Bloy et de ses contemporains, il aurait fallu une nouvelle fable, un nouveau récit qui viendrait reléguer l'ancien dans le passé. Il faudrait cependant attendre près de vingt ans avant que les surréalistes ne le construisent collectivement, comme c'est le propre du mythe. On ne verrait alors plus Isidore Ducasse comme un fou mais comme un révolté intégral et incompris. On apporterait un sens à l'absence de sens de son œuvre, en ayant recours à la notion psychanalytique d'inconscient et en faisant de lui un précurseur de l'écriture automatique. On valoriserait le fantastique, l'humour noir, et surtout une attitude de révolte contre la littérature, dont Rimbaud et Sade seraient les deux autres

²⁰⁴⁰ Pascal Brissette, *op. cit.*

²⁰⁴¹ Jean-Luc Steinmetz, « A propos d'une biographie », entretien avec Samuel Lair, dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, édition de Samuel Lair, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 22.

pôles. En mettant ainsi en place une nouvelle échelle des valeurs dans les lettres, on rendrait enfin Ducasse à nouveau lisible en le sortant de l'aporie dans laquelle ses lecteurs fin-de-siècle l'avaient poussé. En effet, si *Les Chants de Maldoror* finirent par laisser à la fin des années 1890, c'est aussi parce que tout avait été dit. Faute d'un renouvellement du mythe, faute de pouvoir l'alimenter, la folie expliquant tout et réduisant le génie à une inconscience poétique, il n'y avait plus rien à ajouter. Un changement de perspective était nécessaire. En attendant, ces vingt années, qui allèrent du tournant du siècle à l'apparition d'une nouvelle génération de lecteurs, les surréalistes, se traduisirent par un silence général, à peine rompu par l'opiniâtreté de quelques admirateurs indéfectibles. Ici commence le deuxième Purgatoire de Maldoror.

Quatrième partie

Une diffusion souterraine (1895-1917)

Chapitre XIV

Lautréamont à la Belle Époque

1895-1912 : années de purgatoire

Avec le symbolisme finissant, c'était toute une esthétique qui mourait, faite de brumes et de ténèbres. On crut bon de sonner le glas de ses modèles et des œuvres pour lesquelles les partisans de Verlaine, de Gourmont et de Mallarmé s'étaient épris. Pourtant, le symbolisme allait renaître sous de nouvelles formes : il n'est pas absent de la poésie moderniste d'Apollinaire, ni des revues qui, dans les années 1910, allaient connaître un grand succès sous l'impulsion de Paul Fort ou de Jean Royère. Néanmoins, les efforts des partisans d'une esthétique néo-classique, solaire et méditerranéenne, romanistes, naturistes et vitalistes se reposant sur un idéal de clarté retrouvé, s'étaient avérés payants : le lecteur des années 1900, grisé par le faste de cette Belle Époque, conservait à peine le souvenir de ce faux chef-d'œuvre, *Les Chants de Maldoror*, œuvre aussi curieuse que mal faite et désormais très justement reléguée dans l'oubli.

Un refrain dans l'air du temps

Mais Lautréamont était-il vraiment si loin des esprits ? Si le nombre des écrivains qui le citent encore au tournant du siècle diminue considérablement, il survit pourtant d'une étrange façon, comme un écho lointain au détour d'une chanson populaire. Dans un roman de Paul Brulat, *Meryem*, paru en 1900, le narrateur se rend dans un salon littéraire où se réunissent quelques poètes verslibristes autour de la belle Meryem. Les rimailleurs sont décrits sans complaisance comme une « bande d'esthètes décadents » et l'un d'eux, « un jeune imberbe, à l'air précoce d'enfant poussé trop vite et tout à coup arrêté dans son développement », se met alors à psalmodier « d'une voix traînante et lamentable ces

vers : Oh ! le doute, le doute, / Ce canard aux lèvres de vermouth²⁰⁴² ! » Le roman de Paul Brulat raconte une intrigue amoureuse dans les milieux de la bohème artistique et littéraire de la fin du siècle : Meryem, très jeune femme que le protagoniste a rencontrée alors qu'elle posait en tant que modèle pour l'un de ses amis peintre, finira comme prostituée après s'être refusée à lui pendant tout le livre. Disciple de Zola, Paul Brulat avait très certainement lu l'article de Remy de Gourmont où était reproduit le fragment de *Poésies I* comportant l'allusion au canard du doute. Mais si le cénacle décadent représenté ici commente l'actualité littéraire, louant Verlaine et Mallarmé, évoquant Wagner ou le procès d'Oscar Wilde, critiquant enfin Zola, on s'étonne davantage de la très discrète allusion à ce fragment obscur de l'œuvre d'Isidore Ducasse, qui ne devait parler à personne. Dans cette satire, le recours aux *Chants de Maldoror* pour ridiculiser les modèles littéraires des symbolistes aurait pu passer par un fragment plus connu et plus outré encore, mais la transposition en vers d'une maxime des poésies permettait aussi de faire référence aux chansons en vogue dans les cabarets montmartrois.

Le jeune poète qui prend la parole pour déclamer ces vers est caractérisé physiquement par un physique d'adolescent qui aurait grandi trop vite. Ce pourrait être une référence au jeune âge de Ducasse et à son portrait par Vallotton, s'il ne fallait ajouter à cela qu'un membre du cénacle se déclare uranien. La satire des poètes symbolistes insiste sur la décadence de leurs mœurs, et l'arrêt du développement du corps – et de la pilosité – chez le poète est perçu, dans nombre de traités de médecine de l'époque, comme l'un des signes de la dégénérescence de l'homosexuel. Le poète à la voix traînante et lamentable est donc l'un de ces « pédérastes incompréhensibles » que chantait également Ducasse. On trouvait en outre, au Chant V de *Maldoror*, la formule « beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile ». Si l'on tient ce « beau comme » pour la source de la description du poète, qui serait alors une référence très nette à Lautréamont, il faut alors admettre Paul Brulat parmi les lecteurs très attentifs d'Isidore Ducasse, et l'un des rares à avoir articulé si tôt les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* dans une même représentation du poète.

Meryem et sa citation sont connus des ducassiens depuis qu'Eric Walbecq et Alain Chevrier en ont révélé l'existence²⁰⁴³. Mais l'œuvre de Paul Brulat étant aujourd'hui peu lue, on ignorait jusqu'ici que le roman était en fait une version expurgée et remaniée d'un roman plus complexe, *Le Reporter*, publié en 1898. Dans cette première version, l'intrigue amoureuse se double de longues considérations politiques sur la mort du boulangisme tandis que le lecteur suit la carrière du

²⁰⁴² Paul Brulat, *Meryem*, Paris, Borel, 1900, p. 156.

²⁰⁴³ Alain Chevrier, « Le canard du doute, refrain d'une chanson de 1900 ? », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXIII-LXXVI, 2005, n. p. Voir aussi Éric Walbecq, « Quelques nouvelles ducasseries », communication du dernier Colloque des Invalides, « Comme il vous plaira », 28 octobre 2016, à paraître aux éditions Du Lérot.

protagoniste, Pierre, qui essaie de vivre du journalisme à Paris. *Meryem* fait disparaître toute cette dimension du roman pour n'en garder que les velléités sentimentales du personnage, renommé Jacques. Il est impossible de savoir si Paul Brulat a été le premier à reprendre l'expression de Ducasse, mais celle-ci s'est popularisée au tournant du siècle sans que son origine ne soit donnée. On la retrouve ainsi dans le *Gil Blas* du 11 mars 1903, dans un article de Paul Delfus intitulé « La Chambre » et qui porte sur des questions politiques : « Le doute – ce canard aux lèvres de vermouth, a écrit un jeune poète – ne trouve pas place dans les âmes des philosophes humanitaires²⁰⁴⁴. » Le 26 décembre 1905, dans l'article « Causerie » du *Supplément*, un certain Saint-Marc livre un souvenir personnel. Il évoque l'époque des petites revues, où triomphait l'esprit décadent, et confie :

Je me souviens encore d'un poète à bandeaux que je rencontrais de temps à autre chez des amis communs, lequel jeune poète professait un noble mépris pour Stéphane Mallarmé... parce que l'auteur de la *Prose pour des Esseintes* était répugnant de clarté ! Le poète avait d'ailleurs une petite cour qui s'extasiait sur ce distique du Maître – distique qui m'est resté en mémoire et que voici : Oh, le Doute, le Doute, / Ce canard aux lèvres de vermouth²⁰⁴⁵ !

Il n'est pas clair, à la lecture de ce récit, à qui l'on doit attribuer la citation : le Maître est-il Mallarmé lui-même, que Saint-Marc connaîtrait fort mal, ou plus vraisemblablement ce mystérieux poète, qui se serait attribué un passage des *Poésies* ? Si l'anecdote rapportée par Saint-Marc est réelle, il y aurait eu, en pleine vogue symboliste de Lautréamont, un plagiaire qui aurait repris à son compte quelques phrases méconnues pour prétendre au génie. C'est peut-être le même dont s'inspire Paul Brulat, à moins qu'à l'inverse, ce ne soit Saint-Marc qui ait puisé ce personnage dans la *Meryem* de 1900 ou *Le Reporter* de 1898. Quoi qu'il en soit, l'anecdote rappelle la fortune sud-américaine d'Isidore Ducasse où, dans les années 1910, un poète uruguayen allait chercher à se faire passer pour « le bâtard de Maldoror » dans les cercles montevidéens²⁰⁴⁶.

Dans les années 1900, à la suite de *Meryem*, un roman fit encore une fois allusion au « canard du doute ». Il s'agissait d'une collaboration entre Oscar Méténier, ancien commissaire de police, ami de Jean Lorrain, devenu écrivain de pièces de théâtre et de romans de mœurs, et Delphi Fabrice, qui venait tout juste de se faire connaître par le succès, encore modeste, de son roman *L'Araignée rouge*. *Notre Dame de la Butte*, sous-titré *Mœurs montmartroises*²⁰⁴⁷, est un roman à clés qui fait également un portrait de la bohème artistique de la fin du siècle précédent. C'est encore un symboliste ridicule, un rosicrucien cette fois, Aloys Breitssel, qui prononce la fameuse formule : « Ah, le Doute ! / Le

²⁰⁴⁴ Paul Delfus, « La Chambre », *Gil Blas*, 11 mars 1903, p. 2.

²⁰⁴⁵ Saint-Marc, « Causerie », *Le Supplément*, 26 décembre 1905, p. 1.

²⁰⁴⁶ Roberto de las Carreras, cité par Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, p. 49.

²⁰⁴⁷ Delphi Fabrice et Oscar Méténier, *Notre Dame de la Butte. Mœurs montmartroises*, Paris, Librairie des publications modernes, 1908, 318 p.

Doute !/ Ce canard aux lèvres de vermouth²⁰⁴⁸ ! » L'exclamation provoque un tollé : les autres personnes présentes se regardent avec stupeur, sans comprendre le sens de ces mots. La réaction de Paul Dornans, le personnage principal du roman, est intéressante : il « se fit mentalement la réflexion qu'il y avait dans les asiles d'aliénés beaucoup de malades mieux équilibrés que les symbolistes²⁰⁴⁹. » Méténier et Fabrice pensaient peut-être à la légendaire folie d'Isidore Ducasse. On notera toutefois que la citation a une nouvelle fois été infléchie : comme chez Saint-Marc, qui avait peut-être lu *Notre-Dame de la Butte*, « doute » prend désormais une majuscule qui l'allégorise. Folie, hermétisme et ridicule : en une phrase se trouvent condensés les reproches faits, dix ans plus tard, à toute la production symboliste. Ancien collaborateur du *Chat noir*, Méténier ne pouvait, comme Brulat, rejeter d'un bloc les égarements des quinze dernières années : par ses romans croustillants qui donnaient à voir le monde des cabarets, des prostituées et des bordels, il avait largement contribué à cette littérature décadente, puisant dans les faits divers que sa fonction de commissaire lui donnait à traiter une inspiration qui lui valut maintes condamnations pour outrages aux bonnes mœurs. Mais il était plus intéressé par les tranches de vie scabreuses de la manière naturaliste, et plus proche de Rachilde et de Lorrain que des symbolistes. En 1897, il fit l'acquisition d'un théâtre afin de jouer ses pièces, qu'une brouille définitive avec Antoine avaient privées de diffusion. Situé impasse Chapsal, ce lieu fut baptisé Théâtre du Grand Guignol : il n'allait pas tarder à se spécialiser dans des pièces à effets, macabres et grandiloquentes, qui n'auraient pas manqué de plaire à l'auteur de *Maldoror*.

À quel point l'expression de Ducasse s'est-elle répandue dans les premières années du siècle ? On la trouve encore dans un article de G. de Triors dans les pages de *L'Univers* du 10 mai 1912 : « Il y a aussi une crise des vers. Dans un volume récent, cueillons cette pensée : Ah ! le Doute, / Le Doute, / Ce canard aux lèvres de vermouth ! [...] Pourquoi ces gens-là tiennent-ils tant à écrire en vers – ou même à écrire, tout court²⁰⁵⁰ ? » Le même auteur avait écrit la veille, dans les « Échos » du *Constitutionnel* : « Cueilli dans un volume de vers cette pensée puissante : [suivi de la citation et de quelques autres] Comme il avait raison, l'auteur qui disait que la chose la plus difficile était d'écrire un français simple²⁰⁵¹ ! » Le volume de vers « récent » signalé n'a pas été retrouvé, et ne manque pas d'interpeller : s'agissait-il d'une anthologie qui aurait repris la citation de Ducasse, pourtant non versifiée ? Ou bien le critique citait-il un roman, celui de Brulat ou celui de Méténier et Fabrice, sans avoir perçu la dimension ironique de la citation ? Peut-être faut-il encore supposer qu'un versificateur avait repris à son compte l'expression sans en donner la source, G. de Triors puisant ainsi par un étonnant hasard dans le recueil du poète mentionné par Saint-Marc et caricaturé dans *Meryem*.

²⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*

²⁰⁵⁰ G. de Triors, « La Crise des vers », *L'Univers*, 10 mai 1912, p. 1.

²⁰⁵¹ Id., « Échos », *Le Constitutionnel*, 9 mai 1912, p. 2.

Il est plus vraisemblable de penser cependant que ce n'est pas dans un volume de vers, que le critique a trouvé la citation, mais qu'elle circule, peut-être même oralement, détachée de son contexte et devenue anonyme, comme un parfait exemple de raffinements symbolistes qui tourne au ridicule. C'est probablement le même critique qui donne, en janvier-février 1918, les « Pensées graves d'un Poilu léger » de Jo Ginestou, 5^e Corps, dans le numéro 33 de *L'Écho des Gourbis*²⁰⁵². La citation y est donnée à nouveau, avec les mêmes commentaires que dans *Le Constitutionnel*. On la retrouve encore, et c'est peut-être sa première occurrence, dans les « Petites nouvelles » non signées du *Petit Troyen* du 18 octobre 1896. Le chroniqueur se contente de relever en des termes identiques « cette pensée puissante » qu'il dit avoir « cueilli[e] dans un volume de vers » symbolistes²⁰⁵³. Il resterait à trouver quel symboliste a pu, dès 1896, populariser l'expression. L'expression « canard du doute aux lèvres de vermouth » survivra à la réhabilitation d'Isidore Ducasse par les surréalistes. Le 15 janvier 1932, dans la pieuse *Revue des lectures*, on peut lire dans un article consacré aux « Romans de l'inquiétude » et sous-titré « Ce cafard est souvent un genre et une attitude » la réflexion suivante de la plume de Clément Vautel : « Au surplus, notre époque n'est nullement en proie au doute, ce « canard aux lèvres de vermouth », comme disait un poète décadent²⁰⁵⁴. » Tout sarcasme a disparu et, dans cet article sérieux qui, à la manière du moraliste des *Poésies*, entend s'attaquer à la littérature du doute, l'expression est dépouillée de sa charge ironique.

On ne sait trop comment s'est répandu le syntagme extrait des *Poésies I* de Ducasse, ni même si *Le Reporter* fut la première reprise véritable. Au cours des années 1900-1910, il est certain que l'expression fait fortune, sans que ceux qui la reprennent ne sache nécessairement d'où elle vient : un « poète décadent », dit-on, ce qui éclaire fort à propos sur la manière dont l'œuvre de Lautréamont peut désormais être perçue. Que ce soit chez Brulat ou chez Méténier et Fabrice, l'allusion au vermouth évoque inmanquablement Montmartre et les cabarets des années 1880, ce qui explique peut-être que le passage, en prose chez Ducasse, a été transposé en vers libre pour mieux donner l'impression d'une chanson populaire. Il n'est pas étonnant de voir ainsi ressurgir ce folklore montmartrois et l'esprit fumiste du Chat noir au moment où, vingt ans plus tard, les anciens fidèles des cabarets font le bilan d'une époque révolue depuis que le clinquant et l'élégance de la Belle Époque remplacent dans l'imaginaire collectif le pessimisme fin-de-siècle. C'est encore à la bohème nocturne parisienne que Lucien Aressy, en 1928, associera la formule de Ducasse dans son roman à clés *Les Nuits et les ennuis du Mont-parnasse*. Cette fois, la parodie est totalement assumée et le romancier, qui semble avoir en tête la *Meryem* de Brulat, situe son intrigue dans un atelier rempli d'artistes, au temps du cubisme et de Dada. Là encore, on parle de Verlaine, d'Oscar Wilde, quand

²⁰⁵² Jo Ginestou, « Pensées graves d'un Poilu léger », *L'Écho des Gourbis* n° 33, janvier-février 1918, p. 3.

²⁰⁵³ Anonyme, « Petites nouvelles », *Le Petit Troyen*, 18 octobre 1896, p. 2.

²⁰⁵⁴ Clément Vautel, « Les Romans de l'inquiétude », *La Revue des lectures*, 15 janvier 1932, p. 184.

soudain un poète se lève et s'écrit : « Ah ! le doute, le doute, l'affreux doute./ Ce lièvre aux lèvres de mammoth²⁰⁵⁵ ! » Consciemment, le texte de Ducasse a été déformé et amplifié : la reprise du terme « doute » ne suit plus un rythme binaire mais ternaire, le canard est devenu un lièvre et le vermouth mammoth. L'énoncé perd son sens et devient incohérent, jouant sur la proximité des sonorités de « lièvre » et de « lèvres » pour imiter peut-être la cacophonie bruitiste et dépouillée de signifiants des slogans dadaïstes. En 1928, cette parodie est devenue possible : Lautréamont est suffisamment lu et connu pour que l'hypotexte soit identifié par le lecteur.

Lautréamont 1900

Au cours de la première décennie du siècle nouveau, le symbolisme s'est essoufflé. Que reste-t-il de ceux qui ont voué un culte aux *Chants de Maldoror* ? *La Jeune Belgique* est morte. Certains de ses animateurs, exaltés par les mouvements ouvriers, se sont tournés vers la poésie sociale, à l'instar de Verhaeren. Ceux qui persistent dans leur esthétique néoclassique et parnassienne vont bientôt, à leur tour, se convertir au vers libre qu'ils avaient fustigé. L'Académie Royale est en passe d'être créée. Le temps de la révolte est passé, le combat pour la reconnaissance d'une littérature nationale presque gagné. Le curieux poète que l'on avait trouvé un jour d'été 1885 chez le libraire Rozez n'est plus à l'ordre du jour. En France, beaucoup des acteurs de l'aventure symboliste ne publient plus, ou avec difficulté. C'est le cas de Jarry, en proie à ses propres démons qui l'isolent un peu plus chaque jour des cercles où il n'est plus le bienvenu. D'autres, comme Rachilde ou Remy de Gourmont, continuent leurs réflexions critiques, soit en poursuivant la même recette, inlassablement, soit en donnant au *Mercur de France* des chroniques qui cherchent à réagir à l'actualité, et qui tournent presque le dos à la littérature afin d'embrasser le réel. Certains, comme Valéry, n'écrivent plus, d'autres enfin, fatigués d'un dogme que ne soutient plus Mallarmé, décédé en 1898, se tournent progressivement vers un classicisme formel renouvelé. Avec l'époque symboliste meurent aussi un certain nombre de mythes fondateurs. Le Livre pensé et imaginé par l'auteur d'*Igitur* ne viendra plus. La décadence n'est pas venue, et tout le discours pessimiste qui l'annonçait a été trop entendu. Enfin, le poète-prophète adolescent que l'on attendait a trouvé son incarnation définitive dans le mythe de Rimbaud. Recyclant tous les mythes du maudit cher à la fin du siècle tout en incarnant la poésie future et son renouveau, il a supplanté Ducasse dans l'esprit collectif. Avec l'essor du naturisme et des esthétiques vitalistes, c'est tout l'imaginaire symboliste et ses grands mythes qui se dissipent.

Ces mouvements seront de courte durée. Si l'ancienne génération des symbolistes semble en proie à une paralysie depuis la mort de leur mentor, le renouveau ne se fait guère attendre. Une

²⁰⁵⁵ Lucien Aressy, *Les Nuits et les ennuis du Mont-parnasse*, Paris, Jouve et Cie, 1928, p. 65.

nouvelle génération émerge. Bercée par la lecture du *Mercure de France*, de *L'Ermitage* et de *La Revue blanche*, elle profite de cette période de transition pour fonder ses propres revues : *Vers et prose*, lancée par Paul Fort en 1905 avec l'ambition de réunir les anciens et les nouveaux auteurs symbolistes, ou encore *La Phalange*, créée en 1906 par Jean Royère avec un éclectisme revendiqué mais une préférence pour l'esthétique mallarméenne. En dix ans, de nouveaux noms sont apparus : Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti, Pablo Picasso, Max Jacob, André Salmon. Discrètement, le nom de Lautréamont survit à l'oubli et ressurgit parfois au détour d'un article, attendant à nouveau son public. On le trouve, par exemple, sous la plume des écrivains qui évoquent leurs souvenirs de jeunesse. Ainsi Stuart Merrill écrit-il :

L'esthétique symboliste n'implique nullement l'obscurité comme condition nécessaire. Il est vrai que, par l'excès même de sa révolte contre le naturalisme, le symbolisme tomba parfois dans l'excès de l'extravagance. Ainsi l'on s'enticha de Lautréamont, l'auteur mystérieux des *Chants de Maldoror*, qui est l'œuvre d'un dément, où se trouvent pourtant des passages d'une magnifique envolée lyrique et d'une langue admirablement classique ; de Rimbaud, qui eut des éclairs de génie, mais dont les *Illuminations* ne sont qu'un cahier de notes informes où l'on voulut voir une œuvre accomplie²⁰⁵⁶.

Pierre Mac Orlan, quant à lui, témoigne du succès du livre dans les groupes montmartrois qu'il fréquentait alors et des œuvres qui y circulent : « J'appris alors [...] les *Illuminations*, les poèmes de Mallarmé, *Les Chants de Maldoror*, Max Elskamp, « Ronde est ma bouche et rond mon sein » de Van Lerberghe²⁰⁵⁷. » Plus précis encore, il compte *Les Chants de Maldoror* parmi les lectures qu'affectionnaient ses amis vers la fin de 1901 :

Les éléments de notre bande se présentaient plus particulièrement avec des appétits intellectuels difficiles à satisfaire. Nous connaissions tous le *Mercure de France*, les tableaux de Van Gogh et de Gauguin, les chansons de Bruant, les dessins de Steinlen. Nous connaissions également Jarry et son Ubu Roi. Ce fait constituait même un brevet d'admission dans notre club. *Les Chants de Maldoror* donnaient également un droit d'admission. [...] En toute sincérité, ce bagage était maigre²⁰⁵⁸.

Ainsi Ducasse était loin d'être tombé en désuétude parmi la Bohème littéraire.

En 1903, on put lire dans le *Gil Blas* du 31 août 1903 un article d'Ernest La Jeunesse consacré à la mort de Maurice Rollinat, autre éphémère idole de la Bohème du siècle précédent encensé un temps pour son frénétisme avant de tomber dans l'oubli. La Jeunesse écrivait :

On se rappelle les sourires et les sarcasmes qui, dans la presse bien-pensante d'il y a vingt ans, accueillirent un jeune garçon fiévreux et noir, passionné, satanique, qui se taillait un succès de scandale avec des vers de lui et de la musique à soi.

Non content de produire du Baudelaire triplé et renforcé, qu'il galvanisait grâce à des notes, des mesures, des arpèges, et tout ce que l'arsenal des pianos peut prêter de fatalité à un talent démoniaque, il avait trouvé des accents profonds, spleenétiques, déments, géniaux, des rythmes à la fois agrestes et pourris, un prurit d'épithètes, de tierces rimes, de gaieté macabre

²⁰⁵⁶ Cité par Georges Le Cardonnell et Charles Vellay dans *La Littérature contemporaine*, Paris, Le Mercure de France, 1905, p. 180-181.

²⁰⁵⁷ Pierre Mac Orlan, « Montmartre », *Villes*, Paris, Gallimard, 1929, p. 86.

²⁰⁵⁸ Id., « Rouen », *op. cit.*, p. 23.

et de tristesse envahissante, pour exprimer toutes les terreurs, tous les dégoûts, toutes les affres, toutes les souillures.

C'était M. Maurice Rollinat. [...]

— Vous voyez bien, ricanèrent les purs, les hommes raisonnables, que votre Rollinat était un faux maudit, un Baudelaire de banlieue, un Verlaine de campagne, quelque chose, comme un Lautréamont²⁰⁵⁹.

La suite de l'article raconte la mort tragique du poète, mordu par un chien enragé, destin atroce qui confirmerait la fatalité funeste pesant sur lui. Rollinat serait un véritable poète maudit, là où Lautréamont fait figure de « faux maudit », de sataniste de pacotille. La Jeunesse n'a guère besoin d'expliquer à ses lecteurs ce qu'est « quelque chose, comme un Lautréamont » : la réputation surfaite du poète fait de lui une catégorie générique que tout lecteur peut saisir.

C'est le même jugement négatif qui est porté par Laurent Tailhade dans son article « Les Aubes mauvaises » de *La Nouvelle Revue* du 15 février 1906. Visiblement agacé par le culte de Lautréamont, qui semble encore persister en cette année, il écrit de sa plume corrosive :

Les romantiques de bénitiers, les époptes et les sacristains des messes noires font état d'admirer *Les Chants de Maldoror*, divagations nauséabondes qui semblent émaner d'un pensionnaire de la Maison-Blanche ou de la Ville-Evrard. Cette rhapsodie en beaucoup trop de Chants a la prétention de dire leur fait aux habitants de la Terre, à la planète elle-même et par occasion à l'hypothèse nommée Dieu. Cela ne manquerait pas de gaieté si le verbe n'en était à la fois incorrect et apocalyptique, Ezéchiel chez la portière, Néhémias traduit par Madame Gibout²⁰⁶⁰.

Tailhade a fait partie de la première équipe du *Mercure de France*, celle qui s'est enthousiasmée pour l'œuvre de Ducasse. Il l'avait d'ailleurs choisie pour épigraphe de sa « Ballade sur le propos de l'immanente syphilis ». Mais il se lassa très vite de ces « divagations nauséabondes », bouffonnes mais mal écrites, qui étaient maintenant passées entre les mains de nouveaux lecteurs.

À ce sujet, Maurice Saillet rapporte que les études menées par Gourmont ont eu un impact sur la génération d'Apollinaire, Cendrars et Jacob, sans expliciter davantage²⁰⁶¹. Cette affirmation apparaissait déjà chez Léon Pierre-Quint, qui ne justifiait pas non plus ces propos. Mais ni Apollinaire, ni Max Jacob ne laisseront beaucoup de traces d'une lecture de Lautréamont. Leur génération n'a guère oublié *Les Chants de Maldoror* cependant.

²⁰⁵⁹ Ernest La Jeunesse, « Maurice Rollinat », *Gil Blas*, 31 août 1903, p. 1.

²⁰⁶⁰ Laurent Tailhade, « Les Aubes mauvaises », *La Nouvelle revue*, 15 février 1906, p. 554.

²⁰⁶¹ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 84.

*André Gide, lecteur tardif et décevant*²⁰⁶²

Pour expliquer le silence d'André Gide, Maurice Saillet a avancé une hypothèse généralement peu contestée : c'est parce que la découverte de Lautréamont était à mettre au crédit de Remy de Gourmont, qu'il avait en horreur, que l'auteur des *Nourritures terrestres* se fit peu bavard au sujet des *Chants de Maldoror*. Ainsi, Cendrars écrivait un jour cet hommage ambigu à Gourmont :

Cet homme m'a tout volé, tout ce que je pouvais savoir. Partout où je me traîne, il est déjà passé avant moi, et il a ramassé tout ce qu'il y avait à apprendre. Cet homme est un désastre pour moi, et surtout, surtout, parce qu'il a découvert avant moi Lautréamont²⁰⁶³.

La cause de l'animosité de Gide pour Gourmont n'est pas claire. Si le critique du *Mercur* s'est toujours montré chaleureux et bienveillant dans ses critiques, et ce dès *Les Cahiers d'André Walter* en 1891, Gide persista à garder ses distances, gêné par la laideur de l'auteur de *Sixtine*.

Longtemps avant de connaître Gourmont, je savais, je pressentais que j'éprouverais devant lui cette gêne, disons : cette hostilité. [...] Je ne puis pas : il est trop laid. Je ne parle pas de sa disgrâce superficielle ; non, mais d'une laideur profonde. J'affirme que je le sentais laid déjà rien qu'à le lire²⁰⁶⁴.

Cette antipathie viscérale sera durable. Même lorsqu'en 1904, il sera amené à codiriger avec lui *L'Ermitage*, ils entretiendront des rapports courtois mais distants. Est-ce la raison pour laquelle Gide, mû par un préjugé tenace, n'a guère prêté attention aux *Chants de Maldoror* avant 1905 ?

Il y eut sans doute d'abord une indifférence, au moment où son ami Pierre Louÿs, de qui il se détachait peu à peu, lui faisait part de cette découverte dans une lettre du 17 janvier 1891 :

Voici quelques notes qui ne manquent pas d'intérêt. Le prétendu comte de Lautréamont est un nommé Dussanne [*sic*], qui est mort à 20 ans dans un accès de fièvre chaude en 1870. *Les Chants de Maldoror* que je t'ai fait acheter et auxquels tu témoignais un mépris inconscient ont été écrits par lui à 16 ou 17 ans, alors qu'il était déjà complètement fou, fou furieux, enragé de cruauté. En 1870, son éditeur a fait faillite et, comme l'auteur mourait en même temps, le livre est resté en cave, et inédit, pendant vingt ans. C'est Vanier qui, avec un flair étonnant, a racheté le fonds au poids. Lis cela, c'est épatant. C'est un type – pour t'en donner une idée – qui, ne pouvant pas rire, s'est fendu les deux coins de la bouche avec un rasoir et s'est regardé dans la glace.... Il raconte tout cela, et sa famille, qu'on a repêchée à Montevideo, dit que c'est vrai. Enfoncé, ton sale Walter²⁰⁶⁵ !

Le ton railleur emprunté par Louÿs était précisément ce qui agaçait Gide, qui se lassait de ses canulars douteux. Il est certain, d'après cette lettre, que Louÿs avait convaincu son ami de se procurer un

²⁰⁶² Pour une biographie détaillée de la vie d'André Gide, nous renvoyons à celle de Claude Martin, *André Gide ou La Vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998, 699 p. ; et à celle de Frank Lestringant, *André Gide l'inquisiteur. Le Ciel sur la terre ou L'Inquiétude partagée*, Paris, Flammarion, 2011, 1164 p.

²⁰⁶³ Cité par Nicolas Malais dans « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La Littérature Maldoror*, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXI-LXXII, 2^e semestre 2004, Tusson, Du Lérot, p. 103.

²⁰⁶⁴ André Gide, *Journal*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 424.

²⁰⁶⁵ André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix : 1888-1920*, Paris, Gallimard, 2004, p. 385.

exemplaire des *Chants de Maldoror*, sans doute dans l'édition Genonceaux toute récente. Le volume n'avait cependant pas convaincu Gide : il ne répondit même pas sur ce sujet dans ses lettres suivantes.

Mais plusieurs raisons ont pu inciter Gide à ne pas approfondir. Tout d'abord, il est en train de mettre la touche finale aux *Cahiers d'André Walter*, qui vont paraître au mois suivant et dont l'esthétique est radicalement éloignée de celle de Lautréamont. Quelques semaines plus tard, Gourmont va faire paraître son article « La Littérature Maldoror » au moment même où il adresse ses premiers compliments à Gide. De fait, le désintérêt est tel que l'écrivain ne mentionne jamais, ni dans ses lettres ni dans son journal, *Les Chants de Maldoror*. Ce n'est qu'en 1905 qu'il semble soudain redécouvrir l'œuvre. On peut lire dans son journal, à la date du 23 novembre : « Je viens de lire, à voix basse d'abord, puis à haute voix, l'extraordinaire VIe *Chant de Maldoror* (chap. I, II et III). Par quel hasard ne le connaissais-je pas encore ? J'en suis à me demander si je ne suis pas encore *le seul* à l'avoir remarqué²⁰⁶⁶. » L'attitude de Gide a souvent déçu la critique ducassienne, qui n'a guère été tendre avec lui. Son réveil, quinze années après la campagne menée par le *Mercure de France*, est en effet quelque peu naïf. Il poursuit en commentant l'article de Gourmont qu'il a pu relire dans *Le Livre des masques* :

« On sent à mesure que s'achève la lecture du volume que la conscience s'en va, s'en va... », écrit Gourmont. Admettons qu'il n'a *pas lu* ces pages, cela est moins injurieux pour Gourmont que de supposer qu'il les a lues sans les remarquer. Voilà qui m'exalte jusqu'au délire. D'un bond, il passe du détestable à l'excellent. Prodigeux, l'échange de lettres entre Maldoror et Mervyn, la peinture de la salle à manger familiale, la figure du commodore, les petits frères « la toque surmontée d'une plume arrachée à l'aile de l'engoulement de la Caroline, avec le pantalon de velours s'arrêtant aux genoux et les bas de soie rouge », qui « se prennent par la main et se retirent au salon, ayant soin de ne presser le parquet d'ébène que de la pointe des pieds », etc., etc. Il faut que je lise tout cela à Copeau. Quelle *ressource* dans le « parti pris » de ces lignes. Je relis aussitôt après les *Poètes de sept ans* de Rimbaud. Puis dans le livre des *Masques* de Gourmont les quelques pages sur Lautréamont et celles sur Rimbaud qui sont d'une pénible infamie (Celles sur Lautréamont tristement insuffisantes²⁰⁶⁷). »

Maurice Saillet souligne le manque de jugement d'André Gide, aveuglé par son agacement envers Gourmont. Qualifier les pages du critique, pionnier dans la recherche ducassienne, de « tristement insuffisantes » est en effet sévère, surtout que Gide n'a guère fourni d'éclairage plus convaincant sur les qualités de l'œuvre qu'il ne fait qu'évoquer allusivement. La mauvaise foi du romancier est d'autant plus grande qu'il reproche à son ennemi un article écrit quinze ans auparavant, à une époque où lui-même était resté absolument imperméable à l'œuvre.

L'animosité de Gide était cependant tenace. Dans un article de *La Nouvelle Revue française* d'avril 1910, « *L'Amateur* de M. Remy de Gourmont », il profita de sa nouvelle tribune pour laisser éclater au grand jour ses divergences d'opinion et d'esthétique. La rupture fut définitive. *La NRF*,

²⁰⁶⁶ André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 489.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*

organe de presse plus jeune et plus moderne, allait chercher à s'imposer comme la revue littéraire la plus importante en destituant *Le Mercure de France*. Dans cette compétition, Gide fit tout son possible pour donner de Gourmont une image de vieux critique réactionnaire – alors qu'il continuait à prêter un regard attentif à l'avant-garde. Conséquence fâcheuse que souligne Jacques Noizet : « Le provisoire abri trouvé par Ducasse au *Mercure de France* [...] semble avoir eu pour effet accidentel une assez mauvaise réception de son œuvre dans *La NRF* qui allait bientôt devenir rivale du *Mercure* et le supplanter. Gide – qui confie pourtant à son journal la plus vive admiration pour Lautréamont – répugne à s'en faire le thuriféraire ou le commentateur derrière son adversaire Gourmont. Le critique central de *La NRF*, Albert Thibaudet, n'écrira sur Lautréamont que des pauvretés²⁰⁶⁸. » C'est donc une querelle de chapelles qui a en partie expliqué le silence réservé à Ducasse par une certaine critique d'avant-guerre. Jacques Copeau, à qui Gide devait lire quelques extraits du Chant VI, ne se montra guère plus prolixe sur le sujet.

On ne saurait pourtant minimiser l'impact qu'a eu ce dernier Chant sur André Gide. Le 28 novembre 1905, trois jours après sa découverte, il confie encore à son journal :

La lecture de Rimbaud, du VI^e *Chant de Maldoror*, me fait prendre en honte mes œuvres, et tout ce qui n'est qu'un résultat de la culture, en dégoût. Il me semble que j'étais né pour autre chose. Mais peut-être est-il temps encore²⁰⁶⁹...

S'intéressant au rapport de Gide avec les livres, Thomas Cazentre voit en *Maldoror* un parfait exemple de ce qu'il appelle les « lectures-découvertes²⁰⁷⁰ », moments d'exploration qu'il rapproche de son goût pour le voyage, la nouveauté et le dépaysement. Il est clair que *Les Chants de Maldoror* ne sont pas l'un de ses livres de chevet, mais plutôt une découverte ou une redécouverte tardive. Si Gide les a lus en 1891, il les a probablement trouvés trop éloignés de ses considérations d'alors. C'est donc qu'en 1905, au moment où se produit le choc de la relecture, *Les Chants* coïncident avec son propre cheminement moral et philosophique. Il faut donc reconsidérer le parcours de Gide, romancier en quête d'explorations formelles et génériques. Ce n'est pas un hasard s'il s'arrête sur le Chant VI, qui constitue un « petit roman », sans évoquer les strophes en prose des Chants précédents, qu'il a pourtant dû parcourir aussi. Ce n'est pas non plus un hasard s'il se montre sensible à la correspondance entre Maldoror et Mervyn : ce que Gide trouve dans le Chant VI, c'est un récit de séduction homosexuelle, à un moment où sa réflexion sur l'immoralisme a évolué et le fera bientôt envisager d'écrire une défense de la pédérastie.

²⁰⁶⁸ Jacques Noizet, « Remy de Gourmont », dans « Dictionnaire du Cacique », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLV-XLVI, 1^{er} semestre 1998, p. 28.

²⁰⁶⁹ André Gide, *op. cit.*, p. 492.

²⁰⁷⁰ Thomas Cazentre, *Gide lecteur*, Paris, Kimé, 2003, p. 55.

Thomas Cazentre estime qu'en novembre 1905, Gide s'emploie à une relecture des *Chants de Maldoror*. Il connaît déjà l'œuvre de Ducasse, l'a parcourue une fois par le passé mais n'en a pas saisi la portée. En 1949, dans un entretien à Jean Amrouche, Gide déclarait pourtant : « Pour Rimbaud, je le sais à peu près par cœur. [...] Quand je le rouvre aujourd'hui, il m'apporte encore, à l'heure qu'il est, une sorte de ferveur enrichissante. [...] Pour Lautréamont, c'est un peu la même chose. Je crois avoir été l'un des premiers en France à l'admirer, à l'avoir lu à haute voix, à l'avoir sorti, l'avoir fait lire²⁰⁷¹. » Confidence tardive, et qu'on se gardera bien de prendre pour argent comptant, contrairement à Cazentre qui estime qu'il n'y a pas lieu de la remettre en doute. Il faut au contraire rappeler que Gide avait été l'un des rares auteurs de la fin du siècle à bénéficier de l'estime des surréalistes, principalement parce que *Les Caves du Vatican*, redécouvertes après la Première Guerre mondiale, avaient développé une théorie de l'acte gratuit à travers son fascinant héros, Lafcadio. Quand, en 1925, la revue belge *Le Disque vert* voulut consacrer un numéro spécial au « Cas Lautréamont », on contacta Gide pour lui demander d'en rédiger la préface. Flatté d'être adoubé par cette nouvelle génération, il accepta et donna un texte bref où il ne prenait aucun risque et ne s'attardait pas à commenter l'œuvre de Ducasse. Il est donc tout à fait vraisemblable que Gide n'avait rien à dire sur *Les Chants de Maldoror*, et que cette confiance faite à Jean Amrouche soit une tentative de s'attribuer, une fois les principaux acteurs de ces années-là morts, la primeur de la découverte de l'œuvre. Rien ne nous permet de confirmer que Gide a admiré Lautréamont en cette période, et le silence qu'il garde jusqu'en 1905 sur ce livre qu'il possède, y compris dans ses lettres, témoigne au mieux d'un désintérêt, au pire d'une gêne vis-à-vis d'un livre associé par tous à Gourmont.

L'explication de Thomas Cazentre est autre : le silence de Gide tient au fait que Lautréamont n'entre pas dans son système. Jusqu'au milieu des années 1890, le romancier est pétri de symbolisme. Disciple de Mallarmé, ses préoccupations vont davantage vers la recherche d'une synthèse qui fusionnerait la suggestion symboliste et une approche formelle plus classique et plus exigeante. Son unique incursion dans le domaine poétique, avec les *Poésies d'André Walter*, sera un échec critique mais qui révèle surtout une volonté de railler le lyrisme romantique, épuisé dans la banalité du dire. Très vite il retourne à la forme narrative qui lui réussit mieux, mais sa propre évolution le conduit à questionner la littérature sur d'autres points. Entre modernisme et classicisme, Gide cherche à créer un art apollinien qui sera assez bien incarné par les choix de la *NRf*. Aussi se montre-t-il décontenancé par sa lecture des *Chants de Maldoror* ainsi que de Rimbaud : deux œuvres qui rejettent la culture avec sauvagerie, revenant à une poésie brute et dionysiaque aux antipodes de sa propre recherche. À ce titre, Gide associe souvent Rimbaud et Lautréamont et, lorsqu'en 1912, Claudel préface les *Œuvres*

²⁰⁷¹ Éric Marty, *André Gide*, avec les entretiens de Jean Amrouche, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 249.

complètes du poète, Gide lui reproche d'avoir « escamoté le côté féroce du caractère de Rimbaud²⁰⁷² ». De même, pour ce qui est de Ducasse, Thomas Cazentre résume :

Il ne peut pas écrire, à propos de ces auteurs, la belle phrase par laquelle il évoque sa découverte de Goethe : « Il ne me détournait point de ma route, et, pour le rencontrer, je ne m'écartais pas de moi-même²⁰⁷³. »

Au contraire, Lautréamont lui fait soudain envisager d'autres voies. « Il me semble, écrit Gide après avoir pris en honte sa production, que j'étais né pour autre chose. Mais peut-être n'est-il pas trop tard... » *Les Chants de Maldoror* auraient-ils pu marquer un virage dans sa production ? La lecture survient lors d'une période de crise : depuis la parution de *L'Immoraliste* en 1902, Gide ne publie presque plus rien jusqu'en 1909. L'influence de Ducasse a eu le temps de retomber.

Dans un article de 1968 sobrement intitulé « Gide et Lautréamont²⁰⁷⁴ », D. A. Steel proposait une autre hypothèse : s'opposant à Justin O'Brien, le premier à s'être penché sur la question²⁰⁷⁵, il affirmait que l'admiration de Gide pour Lautréamont était bien plus qu'une simple rencontre et qu'au contraire, Gide plaçait Ducasse très haut dans ses modèles littéraires. Quoi que difficile à vérifier, l'hypothèse mérite d'être soulevée, car Thomas Cazentre a montré pour Leopardi que Gide pouvait avoir des compagnonnages secrets : tandis qu'il n'évoque que très rarement son œuvre, il garde accroché au mur de son bureau le masque funéraire du poète italien à côté duquel il aime se faire photographier. C'est d'ailleurs le plus souvent avec les poètes, comme s'il était plus mal à l'aise, que Gide s'abstient de commenter ceux qu'il admire : il reconnaît leur force, mais il s'en tient à une distance prudente. Ducasse a-t-il pu être l'un de ces compagnonnages secrets, accompagnant Gide dans sa création depuis le début des années 1890 sans qu'il n'en souffle jamais un mot ?

Entré dans la carrière des lettres en 1891 avec la publication des *Cahiers d'André Walter*, qui lui vaut l'estime et l'admiration de Mallarmé et de Barrès, ses deux maîtres à l'époque, Gide est encore pétri de lectures de jeunesse plutôt classiques : des auteurs et penseurs catholiques, des tragiques et des poètes grecs, découverts à travers les traductions modernes, des auteurs du XVII^e siècle tels que Racine et Corneille, et surtout Goethe, dont la synthèse entre classicisme et romantisme le séduit. Parmi les auteurs plus récents, Schopenhauer, découvert au lycée avec Pierre Louÿs, ainsi que la pensée égotiste de Maurice Barrès, ont achevé de forger Gide. L'écriture délicate de Gide prend parfois des accents surannés, qu'il puise dans les lectures pieuses de son enfance, mais le public se

²⁰⁷² C'est ce que Gide écrit dans son journal à la date du 19 novembre 1912. Cité dans Paul Claudel et André Gide, *Correspondance. 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, p. 205-206.

²⁰⁷³ Thomas Cazentre, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁷⁴ D. A. Steel, « Gide et Lautréamont », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1968, p. 279-293.

²⁰⁷⁵ Justin O'Brien, « A Rapprochement : M. André Gide and Lautréamont », *Romanic Review*, février 1937, p. 54-58. O'Brien souligne dans son article les rapprochements entre le déracinement gidien et l'errance de Maldoror, s'appuyant essentiellement sur les personnages de Ménalque et de Lafcadio. C'est également lui qui, le premier, a rapproché les tentatives de séduction de Ménalque et la lettre de Maldoror à Mervyn.

montrera souvent peu sensible à la dimension ironique de son œuvre, qui exige davantage de distance. Certes, Gide est attiré par la spiritualité et le sublime, mais il faut se défier de la tentation, à laquelle cédera trop souvent la critique de son temps, qui consiste à lire au premier degré les parcours de ses personnages comme s'ils étaient de simples doubles de l'auteur.

Dès *Les Cahiers d'André Walter*, Gide obtient une reconnaissance dans les milieux symbolistes. Il se rend en Belgique et rencontre Maeterlinck, qui le reconnaît comme l'un des siens. Il fréquente les mardis de la rue de Rome. C'est aussi en cette année 1891 qu'il fait la découverte de Laforgue et de Rimbaud. Gide est alors un parfait symboliste, comme le prouve la rédaction, au cours de l'été, du *Traité du Narcisse*, sa propre théorie du symbole. À la fin de l'année, il fait cependant une rencontre déterminante en la personne d'Oscar Wilde, de passage à Paris. Le dandy anglais, alors au sommet de sa gloire et de sa beauté, le fascine par son immoralisme païen et par son hédonisme en parfait décalage avec la jeunesse puritaine et l'idéalisme d'André Walter. Il sème en Gide les graines d'un questionnement qui aboutira progressivement à la révélation de sa propre homosexualité. Gide publie en 1893 une dernière œuvre symboliste, *Le Voyage d'Urien*, récit d'un voyage symbolique dans une géographie allégorique. Cette odysée spirituelle raconte une quête de libération pour se débarrasser des entraves : le symbolisme, dans lequel il commence à se sentir à l'étroit, mais aussi la morale. Preuve de la distance prise avec les milieux de ses débuts littéraires, le titre est en fait à lire comme « le voyage du rien », manière de dénoncer par la satire la vacuité du symbolisme.

Si l'on en croit D. A. Steel, c'est ici que l'on trouve les premières traces d'une influence de *Maldoror*. Dans la troisième partie, « Voyage sur une mer glaciale », écrite en juin 1892, le critique relève ce passage : « Vers le milieu du jour quelques baleines parurent : elles nageaient en un troupeau, plongeant devant les banquises ; on les voyait reparaître plus loin ; mais elles se tinrent distantes du navire²⁰⁷⁶. » Bien que l'on puisse relever quelques baleines dans le bestiaire des *Chants*, aucune ne permet véritablement le rapprochement, et c'est à un passage de la douzième strophe du Chant Premier que pense D. A. Steel. Maldoror se trouve en Norvège, près des Iles Féroé, et lors d'une conversation avec un fossoyeur, il évoque « un cachalot [qui] s'élève peu à peu du fond de la mer, et montre sa tête au-dessus des eaux, pour voir le navire qui passe dans ces parages solitaires²⁰⁷⁷ ». Mais la mer arctique du *Voyage d'Urien*, plus allégorique, n'est pas nommée ni localisée. Dans les deux passages, on voit ensuite un personnage descendre à la corde afin de chercher des nids d'oiseaux marins. Chez Lautréamont, on lit ainsi au tout début de la strophe :

²⁰⁷⁶ André Gide, *Le Voyage d'Urien*, recueilli dans *Romans – Récits et soties – Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 53.

²⁰⁷⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 47.

Aux Iles Fœroé [*sic*], il assista à la recherche des nids d'oiseaux de mer, dans les crevasses à pic, et s'étonna que la corde de trois cents mètres, qui retient l'explorateur au-dessus du précipice, fût choisie d'une telle solidité²⁰⁷⁸.

Chez Gide, une image similaire surgit quelques pages après l'évocation des baleines :

Dans l'abîme ébloui d'écume et de tempêtes, où nul homme jamais n'effaroucha les fêtes sauvages des albatros et des eiders, – plongeur qu'un câble élastique balance, Éric est descendu, brandissant au bout de son bras nu le large couteau tueur de cygnes²⁰⁷⁹.

Steel constate que, si les deux images évoquent le sadisme, elles choisissent cependant des approches différentes : Ducasse met l'accent sur la cruauté de Maldoror, qui aime contempler la mort des hommes, tandis que chez Gide, le personnage sadique est ce tueur d'oiseaux.

Le parallèle soulevé par D. A. Steel est intéressant, mais isolément, il ne suffit à convaincre. Steel lui-même propose une autre source possible, « Le Tueur de cygnes » de Villiers de l'Isle Adam, tout en précisant que ce tueur opère en milieu urbain et commet son crime sur l'étang d'un parc. Peut-être existe-t-il une autre source qui nous échappe. Par exemple, ce bateau évoluant dans les paysages arctiques aurait pu être stimulé dans les deux cas par une lecture de *Moby Dick*, le roman d'Herman Melville paru en 1851. Gide, dans une lettre adressée au romancier Henri Thomas, supposait que Ducasse avait pu subir l'influence d'un autre de ses romans, *Pierre ou les ambiguïtés* et esquissait de lui-même le parallèle²⁰⁸⁰. Dans tous les cas, la seule évocation d'un chasseur de nids dans un paysage glacé suffit-il à rapprocher deux œuvres très différentes ?

On ne trouve guère plus de rapprochements dans *Paludes*, roman paru en 1895 qui confirme la distance que Gide souhaite prendre avec le symbolisme. C'est aussi le premier récit de Gide à pratiquer la mise en abyme. Gide poursuit ainsi sa réflexion métalittéraire entreprise avec la double fiction d'inspiration autobiographique, *Les Cahiers* et les *Poésies d'André Walter*. Sa vie intime est alors sujette à un changement profond. Au cours d'un long voyage de neuf mois qui l'a conduit jusqu'au Maghreb, Gide a vécu sa première expérience homosexuelle. Désormais, il dissocie l'amour pur, idéaliste et platonique, qu'il vivra avec son épouse Madeleine, de sa recherche du plaisir charnel par la fréquentation de jeunes garçons. Les théories et les thèmes qui occuperont ses récits suivants commencent à s'élaborer dès lors : la remise en question de la morale et de la vertu au profit d'un amoralisme, voire d'un immoralisme, le désir d'affranchissement, en particulier au sein de la famille,

²⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

²⁰⁷⁹ André Gide, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁸⁰ « Je t'envverrai demain mon propre exemplaire de Melville (pour plus de rapidité) mais crains que tu ne sois un peu déçu. Pourtant certains passages rappellent si étrangement l'histoire de Merwyn [*sic*] et de la famille du commodore dans *Maldoror*, qu'il me semble impossible que Lautréamont n'ait pas connu *Les Ambiguïtés*. » André Gide, « Lettres de Nice », *Cahier des Saisons*, juin-juillet 1957, p. 367.

la réflexion sur la possibilité d'un acte parfaitement gratuit, désintéressé, qui serait à la fois une révolte et une proclamation de pleine liberté, un grand saut vers l'inconnu.

Les Nourritures terrestres : précis de vouloir-vivre maldororien ?

Les Nourritures terrestres constituent un tournant dans l'œuvre d'André Gide. On sait le succès qu'a obtenu ce livre auprès d'une jeunesse en quête de nouveaux idéaux. Le romancier n'avait pas encore lu Nietzsche, pourtant les convergences de pensée sont grandes. Mais il faut davantage les mettre sur le compte d'une admiration de longue date pour Maurice Barrès, même si Gide, en cette fin de XIX^e siècle où éclate l'affaire Dreyfus, se dissocie de ses positions nationalistes parce qu'il est lui-même un déraciné. *Les Nourritures terrestres* ont été écrites pendant la période de nomadisme qui suit le mariage d'André Gide. En même temps qu'elles font état de sa crise spirituelle, elles racontent une renaissance par le dépouillement. Nathanaël, nouvel avatar possible de l'écrivain, se laisse porter par son inclinaison naturelle et par les enseignements de Ménalque, cet hédoniste mystérieux qui proclame avoir renoncé à toute attache. *Les Nourritures terrestres* sont le premier succès de Gide à dépasser l'estime de quelques cénacles : quasiment tous les critiques firent l'éloge d'un volume qui allait connaître une diffusion souterraine. Le grand succès, et le culte autour du livre, allaient venir plus tard, quand Gide, confondu dans l'opinion publique avec Ménalque et quelques autres de ses personnages, aurait acquis la réputation d'avoir une influence néfaste sur la jeunesse. Pour l'heure, on saluait dans *Les Nourritures* le manuel d'un art de vivre nouveau, réconcilié avec le monde, après des années de sclérose symboliste. Preuve de ce renouveau philosophique et esthétique, Gide se voit approché par Saint-Georges de Bouhélier, bruyant chef de file du naturisme. Lui et Maurice Le Blond ont tôt fait de saluer en Gide leur mentor. Flatté, le romancier accepte un temps l'étiquette naturiste, avant de la rejeter, quelque temps plus tard, à cause de la xénophobie nationaliste du groupe et du manque d'ambition de leur esthétique néo-classique.

Livre charnière dans son œuvre, *Les Nourritures terrestres* est aussi celui qui contient peut-être le plus de réminiscences maldororiennes. Inquiétant tentateur, Ménalque rappelle par bien des aspects le Maldoror de la strophe 11 du Chant premier, qu'avait publiée *La Jeune Belgique*. Tapi dans l'ombre, Ménalque observe et il fomenté sa vengeance dans un passage devenu célèbre :

Familles, je vous hais ! foyers clos ; portes refermées ; possessions jalouses du bonheur. Parfois, invisible de nuit, je suis resté penché vers une vitre, à longtemp s regarder la coutume d'une maison. Le père était là, près de la lampe ; la mère cousait ; la place d'un aïeul restait vide ; un enfant, près du père, étudiait ; – et mon cœur se gonfla du désir de l'emmener avec moi sur les routes²⁰⁸¹.

²⁰⁸¹ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, recueillies dans *Romans – Récits et soties – Œuvres lyriques*, op. cit., p. 186.

Faut-il rappeler cette description faite par Maldoror d'« une famille [qui] entoure une lampe posée sur la table », et qu'avait déjà reproduite peut-être, sous la forme théâtrale, trois dramaturges belges dont Maurice Maeterlinck, devenu entre-temps un ami d'André Gide ? Dans la scène d'Isidore Ducasse, la mère coud elle aussi, tandis que l'enfant, près du père, étudie. Cette séduction adolescente, qui travaille Ménélaque, est le *modus operandi* de Maldoror, jusqu'au fameux Chant VI qui plaira tant à Gide en 1905. Conséquence de la philosophie amoraliste que professe Ménélaque, l'homosexualité n'apparaît plus comme un tabou mais comme une tentation ou une expérience. Dans la suite du texte, il aborde l'enfant pour le convaincre de tout abandonner et de le suivre :

Je lui ouvris les yeux devant la splendeur de la plaine ; il comprit qu'elle était ouverte pour lui. J'enseignai donc à son âme à devenir plus vagabonde, joyeuse enfin – puis à se détacher même de moi, à connaître sa solitude²⁰⁸².

Ménélaque avait-il suivi les enseignements de Maldoror, incitant dans une lettre Mervyn à fuguer ?

Jeune homme, je m'intéresse à vous ; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie²⁰⁸³.

Tout à son entreprise de subversion, le personnage gidien cède à un puissant sentiment d'orgueil qu'il exprime sur le mode lyrique par le désir de fusion avec le monde alentour : « Seul, je goûtai la violente joie de l'orgueil. J'aimais me lever avant l'aube ; j'appelais le soleil sur les chaumes ; le chant de l'alouette était ma fantaisie et la rosée était ma lotion d'aurore²⁰⁸⁴. » Comme on a pu dire que Maldoror préfigurait par sa philosophie la pensée nietzschéenne²⁰⁸⁵, la soif de vivre de Ménélaque se caractérise par la tentation de rejeter la culture du livre pour embrasser joyeusement la vie. Pourtant, puisqu'il reconnaît à *Maldoror* le pouvoir de faire prendre « la culture en dégoût²⁰⁸⁶ », on peut se demander à quel point l'influence de Maldoror sur le personnage de Ménélaque est réelle : à la strophe 11 du premier Chant, l'enfant sollicité résiste au tentateur, à la différence de chez Gide.

Lorsqu'en 1937 il pose pour la première fois la question de l'influence de Lautréamont sur Gide, Justin O'Brien s'intéresse précisément aux *Nourritures terrestres*. Après avoir relevé le passage que nous avons commenté, il conclut prudemment à une simple rencontre due au hasard²⁰⁸⁷. Mais D. A. Steel relève encore quelques correspondances. Ainsi, le passage suivant

Nathanaël, est-ce que tu comprends assez le pathétique de mes paroles ? Je voudrais m'approcher de toi plus encore.

²⁰⁸² *Ibid.*

²⁰⁸³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 240.

²⁰⁸⁴ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, *op. cit.*, p. 186.

²⁰⁸⁵ Jean-Pierre Soulier, « Nietzsche et Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons VII-VIII, 2^e semestre 1988, p. 65-68.

²⁰⁸⁶ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 492.

²⁰⁸⁷ Justin O'Brien, *op. cit.*, p. 58.

Et comme pour le ressusciter, Élisée, sur le fils de la Sunamite – « la bouche sur sa bouche, et les yeux sur ses yeux, et les mains sur ses mains, s'étendit » – mon grand cœur rayonnant contre ton âme encore ténébreuse, m'étendre sur toi tout entier, ma bouche sur ta bouche²⁰⁸⁸.

renverrait d'après lui à la phrase du Chant premier : « Adolescent, pardonne-moi. Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité ; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche²⁰⁸⁹. » Mais c'est négliger la présence des guillemets chez Gide qui montrent explicitement l'emprunt fait au second *Livre des Rois*. Plus convaincantes sont les similitudes de caractère que Steel relève entre Ménélaque et Maldoror. Leur but diffère : Ménélaque cherche à éveiller à la vie, à faire naître en ces adolescents le goût d'une liberté sans limites, tandis que Maldoror ne débauche que pour son intérêt égoïste et son goût de la cruauté. Il assassine ses amants quand il s'en est lassé. Pourtant, ils ont en commun la haine des familles qui les pousse à subvertir la paix des ménages en s'improvisant pédagogues tentateurs d'une morale douteuse, trouble, hédoniste et pédérastique. Ce rapport à l'enfant est le point de similitude le plus frappant entre les deux écrivains, ce qui amène D. A. Steel à se demander au sujet de Ménélaque :

Le plus sinistrement troublant des héros gidiens n'est pas Maldoror, mais n'est-il pas un Maldoror édulcoré, moins dangereux, bien que troublant encore ? Bien qu'il évite les violences de son prédécesseur, Ménélaque n'apparaît pas moins comme son disciple, disciple qui a mieux su modérer son agressivité et sublimer son sadisme. Ménélaque reste un séducteur d'enfants et un rôdeur nocturne comme Maldoror²⁰⁹⁰.

Le rapprochement, aussi pertinent soit-il, reste à nuancer, car le véritable modèle de Ménélaque le séducteur est connu : il s'agit d'Oscar Wilde, recroisé par Gide au Maghreb ; Wilde le pédagogue qui prêche une morale païenne, hédoniste et scandaleusement libérée du tabou pesant sur l'homosexualité ; Wilde qui conduira Gide au bordel et se délectera de le voir succomber entre les bras d'un jeune arabe.

À ce stade, il paraît difficile de conclure de manière formelle à une influence. On retrouve des similitudes entre Ménélaque et ses enseignements subversifs et le mode de vie de Maldoror, mais la source pourrait être à chercher dans la vie de Gide et dans les aspirations qui l'habitent en 1896. Pour autant, D. A. Steel a raison de souligner qu'en 1905, Gide écrit qu'il vient de « lire [...] l'extraordinaire VI^e *Chant de Maldoror* », ce qui n'exclut pas qu'il ait pu lire les cinq premiers des années auparavant. En 1896, au moment où il rédige *Les Nourritures terrestres*, il a certainement dû lire le *Livre des masques* de Remy de Gourmont, qui contenait une notice sur Isidore Ducasse, non loin de celle qui lui était consacrée. Comme il avait débuté dans les lettres parisiennes en 1891, et que Gourmont lui avait écrit des articles élogieux, il est difficile de croire qu'il ait pu passer à côté de la

²⁰⁸⁸ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 171.

²⁰⁸⁹ Lautréamont, op. cit., p. 24.

²⁰⁹⁰ D. A. Steel, op. cit., p. 286.

vogue pour Lautréamont à laquelle le *Mercure de France* contribuait. Il est certain qu'il connaissait *Maldoror* – nous avons vu que Louÿs lui avait fait acheter un exemplaire. Peut-être sa dette a-t-elle été dissimulée, par gêne de s'aventurer sur des territoires défrichés par Gourmont. Dans *Les Nourritures terrestres*, quelques pages après la scène où Ménélaque espionne la famille par la fenêtre, il écrit :

Parfois, retraversant Paris, je retrouvais pour quelques jours ou quelques heures l'appartement où s'était écoulée ma studieuse enfance ; tout y était silencieux [...]. Dans la bibliothèque, la plus sombre et la plus silencieuse des pièces, les livres sur les rayons et sur les tables gardaient l'ordre où je les avais placés ; parfois j'en ouvrais un, et, devant la lampe allumée bien que ce fût le jour, j'étais heureux d'oublier l'heure ; parfois aussi, rouvrant le grand piano, je cherchais dans ma mémoire le rythme d'anciens airs ; mais je ne m'en souvenais que de façon trop imparfaite et, plutôt que de m'y attrister, je cessais. Le jour suivant, j'étais de nouveau loin de Paris²⁰⁹¹.

Laisser derrière lui les vieilles influences, l'inspiration trouvée dans les livres, pour embrasser le tourbillon plus exaltant de la vie : tel semble être le projet de Gide en 1897. Ménélaque conclut d'ailleurs son adresse à Nathanaël par une injonction à jeter le livre et à s'émanciper²⁰⁹². En gardant ses distances avec ce livre de séduction homosexuelle et de cruauté que sont en partie *Les Chants de Maldoror*, Gide a peut-être conjuré une influence dangereuse qui l'aurait trop éloigné de lui-même. En 1927, alors qu'il donnait une nouvelle préface à son livre, il protesta contre ceux qui avaient voulu voir dans *Les Nourritures terrestres* une brutale glorification du désir et des instincts. Maldoror, ce Ménélaque non policé, incarne la pulsion d'*Éros* et de *Thanatos* qu'il sent forte en lui mais qu'il s'attache à contenir. Trop écouter ce mentor, c'eût été prendre le risque de faire exploser les apparences bourgeoises que, contrairement à Oscar Wilde, Gide s'attachait encore à maintenir.

Gide et la recherche de l'immoralisme

La vie de Gide, dans les années suivantes, est toujours celle d'un nomade : il fuit Paris et les milieux littéraires et continue à exalter l'individualisme et l'instinct. Il prend position sur des sujets d'actualité, s'opposant à Barrès sur la question nationaliste et soutenant Zola dans l'affaire Dreyfus. Comme il contribue beaucoup à des revues d'importance, telles que *L'Ermitage* et *La Revue blanche*, il prend peu à peu la figure d'un mentor pour la génération qui est en train de se constituer. En mai 1902, il fait paraître *L'Immoraliste*, récit confession d'un nouvel avatar de Gide qui marque la fin de sa période sensualiste et une évolution vers un style classique dépouillé de tout lyrisme. D. A. Steel affirme que Michel, le protagoniste de *L'Immoraliste*, « se rapproche aussi de Maldoror par son égoïsme forcené et son goût pour le nomadisme²⁰⁹³ ». Le rapprochement, justifié par un passage du

²⁰⁹¹ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 187-188.

²⁰⁹² *Ibid.*, p. 248.

²⁰⁹³ D. A. Steel, op. cit., p. 286.

Chant VI que Gide n'avait pas encore lu, n'est pas suffisant pour conclure, comme le fait Steel, à des affinités entre Maldoror et Michel l'immoraliste. Certes, le héros de Ducasse se fait lui-même professeur d'immoralisme, lorsqu'il déploie sa rhétorique libertaire à un enfant du Jardin des Tuileries, mais on ne saurait retrouver, dans le récit de 1902, de réminiscences maldororiennes.

Gide avait souffert de la longue gestation de son roman, comme il déplora les contresens de la critique, qui voulut une fois de plus voir en Michel un avatar non distancié de l'auteur. On fit de lui un immoraliste à l'influence néfaste sur la jeunesse. S'ouvrit alors une longue période de stérilité, qui allait se prolonger jusqu'en 1909. Gide n'écrit pas, ne fait rien paraître ou presque. *La Revue blanche* a pris fin en 1903. Il reprend la direction de *L'Ermitage*, aux côtés de Remy de Gourmont, mais l'aventure est de courte durée et prend fin en 1906. Gide s'intéresse déjà à une autre revue, *Vers et prose*, que vient de fonder son ami Paul Fort, assisté par André Salmon et Guillaume Apollinaire. On y trouve, malgré un éclectisme apparent, une défense du symbolisme. À défaut de s'atteler à son projet suivant, il fait des rencontres et réunit autour de lui un petit cercle d'amis qui deviendront bientôt le noyau de la *Nouvelle Revue française*. C'est au cours de cette période de désert créatif qu'a lieu la lecture, le 23 novembre 1905, du Chant VI de *Maldoror*. Mais en raison des difficultés de Gide à faire face à la page blanche, cette révélation ne provoque aucun sursaut et n'infléchit pas directement l'écriture du romancier. Il en parle néanmoins à son ami André Ruyters, puis le lendemain à Jacques Copeau, se disant bouleversé par sa découverte.

De *L'Ermitage*, Gide et ses amis sont passés à la revue *Antée*, qui meurt à son tour en 1908 en fusionnant avec *La Phalange*. Gide ayant peu de sympathie pour Jean Royère et son groupe, il décide alors de fonder avec ses amis leur propre revue : ce sera la *Nouvelle Revue française*, dont le premier numéro, après un faux départ en décembre 1908, paraît en janvier 1909. Durant ces années de silence, Gide s'est imposé peu à peu comme le maître du groupe qui s'est formé autour de lui et son influence n'a cessé de croître. Il offre à ses lecteurs la primeur de son nouveau roman, qui vient mettre un terme à sept années de stérilité : *La Porte étroite*. On connaît l'ambition globalisante de la *NRf*, pensée par Gide pour être la revue d'une génération. Sa ligne éditoriale prône un sage éclectisme, guidé par une exigence de qualité et des valeurs communes, finalement assez classiques. *La Porte étroite* est un succès qui apporte enfin à Gide la reconnaissance.

Dans les années précédant la guerre, Gide écrit une défense de l'homosexualité, ou plutôt sa forme antique qui lui correspond plus, la pédérastie. Ses amis le dissuadent *in extremis* de publier ce qui aurait constitué un suicide littéraire et donné raison à ceux qui faisaient de Gide un immoraliste et une influence perverse. Il se consacre à la *NRf*, qui recrute un nouveau critique en 1911, Albert Thibaudet. La revue grossit et se dote bientôt, en s'associant au jeune Gaston Gallimard, d'un comptoir d'éditions afin de concurrencer *Le Mercure de France*. La guerre survient alors et paralyse

le monde des lettres. La nouvelle sortie de Gide, *Les Caves du Vatican*, parue en mai 1914, passe inaperçue en raison des événements. Il faut attendre 1919 pour qu'elle soit encensée par la jeunesse avant-gardiste qui vient de faire bruyamment son entrée sous les étiquettes dadaïstes et surréalistes. Le paysage littéraire s'est, une nouvelle fois, reconfiguré. La grande figure de Maurice Barrès, très populaire vers 1910, a désormais mauvaise presse en raison de ses positions germanophobes et nationalistes, et Gide prend naturellement sa place, d'autant plus qu'il subit les attaques de la droite conservatrice. Les jeunes auteurs, malgré la table rase qu'ils veulent faire, saluent en lui un mentor, parce qu'il a tourné le dos au symbolisme. On oublie son écriture précieuse, on oublie la *NRf* et son exigence classique, ainsi que ses quelques liens avec *L'Action française* ; et on acclame le libérateur moral qui prône l'affranchissement. *Les Nourritures terrestres* et *Les Caves du Vatican* sont ainsi redécouvertes par ces mêmes auteurs qui s'attachent à donner à Lautréamont une nouvelle visibilité.

C'est le personnage de Lafcadio qui séduit et qui, d'après D. A. Steel, mériterait un dernier rapprochement avec Maldoror. C'est à travers lui et son assassinat immotivé que Gide illustre sa théorie de l'acte gratuit, qui séduisit tant les dadaïstes. Désinvolte, Lafcadio semble laisser le hasard décider de la valeur de la vie humaine, l'ôtant parfois sans raison apparente ou, au contraire, décidant subitement de sauver la vie de deux enfants pris dans une maison en flammes. Maldoror entretient le même rapport ambivalent avec ses semblables et commet parfois des actes gratuits, en vue de démontrer l'absurdité de la vie et de la condition humaine. Cette scène de sauvetage avait d'ailleurs été relevée par Valéry Larbaud, qui écrivit le 15 janvier 1914 à André Gide : « Pour la scène du sauvetage, je me demande si d'autres que moi auront pensé à Maldoror, vous y avez sûrement pensé²⁰⁹⁴ ? » Mais le rapprochement est en réalité ténu : Maldoror sauve un noyé sur les bords de Seine, et le seul point commun réside dans le fait que ce sont de simples passants qui volent au secours des victimes, geste d'autant plus étonnant que les deux personnages vont plus tard devenir des assassins.

Les Caves du Vatican, livre complexe où s'entrecroisent plusieurs intrigues, contient aussi une scène où Anthime Armand-Dubois, franc-maçon athée et blasphémateur, vandalise une statue de la vierge parce que sa femme y a déposé un cierge à son intention. La nuit suivante, il est visité par la statue qui le guérit d'une infirmité et le convertit par un miracle. D. A. Steel met cette scène en relation avec la strophe 11 du Chant II où Maldoror contemple une lampe dans la nef d'une église. La couvrant de blasphème, il la décroche et la force à révéler sa vraie nature, celle d'un ange qu'il affronte ensuite au corps à corps²⁰⁹⁵. En effet, c'est la vue d'un objet pieux qui provoque, dans les

²⁰⁹⁴ Cité par Yvonne Davet dans la notice des *Caves du Vatican* de *Romans – Récits et sorties – Œuvres lyriques*, *op. cit.*, p. 1570. La lettre ne figure pas dans la correspondance de Valéry Larbaud, *Lettres à André Gide*, Paris-La Haye, Stols, 1948, 192 p.

²⁰⁹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 94-99.

deux cas, l'irritation des blasphémateurs. Ceux-ci brisent les objets sacrés, qui révèlent alors leur véritable nature. Mais comme le souligne D. A. Steel, le dénouement est différent car chez Lautréamont, Maldoror triomphe de son ennemi tandis que chez Gide, l'apparition de la madone a raison des luttes furieuses d'Anthime. Personnage ridicule envoyé dans un Vatican où la religiosité est omniprésente, Anthime n'a rien du superbe orgueil luciférien de Maldoror et son anticléricalisme primaire fond comme neige au soleil. Peut-on pour autant parler, comme le fait Steel, d'une réécriture parodique et burlesque de l'épisode des *Chants de Maldoror*²⁰⁹⁶ ?

Le diable a mille visages et, dans *Les Caves du Vatican*, il prend celui du bien-nommé Protos, ancien condisciple de Lafcadio devenu nomade comme Ménélaque. Steel note que l'internat est souvent présenté chez Gide comme un lieu dangereux, où le mal se loge et où les camarades de classe exercent une influence néfaste. Protos, qui a décidé de consacrer sa vie à soutirer de l'argent de manière malhonnête, semble tout droit sorti des romans-feuilletons de l'époque de Ducasse : « Comme le dieu Protée, et comme Maldoror, Protos possède le don de changer de forme. Comme un dieu, il possède aussi cet autre don maldororien de l'ubiquité²⁰⁹⁷. » Cynique, il se joue de la justice des hommes. Il incarne, comme Ménélaque quelques années plus tôt, la tentation du mal présente en chaque homme et que Gide sent aussi en lui.

Comme on le voit, l'influence de *Maldoror* sur André Gide est discrète. Il ne s'agit pas de réécritures manifestes mais plutôt de certaines parentés dans le caractère des personnages et dans leur rapport au mal. Le 22 janvier 1914, Gide répondit à Larbaud : « Rien ne m'amuse autant que cette parenté de ton que vous découvrez entre les *Caves* et *Maldoror* ; je crois cela très juste et m'amuse que, seuls, vous et ma femme l'ayez su découvrir²⁰⁹⁸ ! » En parlant de « parenté de ton », Gide confirmait la probable influence tout en laissant entendre qu'elle n'était pas particulièrement concertée. Gide s'est surtout montré sensible au « petit roman » de séduction pédérastique du Chant VI, qui prolongeait ses réflexions sur le genre et sur la morale. Il trouvait en Maldoror un personnage assumant à la fois son homosexualité et sa cruauté d'une manière parfaitement affranchie. La réponse qu'il fait à Larbaud révèle, cependant, que Gide connaissait désormais assez bien *Maldoror* pour pouvoir en sentir l'influence. Le témoignage de Claude Mauriac, cité par D. A. Steel, vient confirmer que Gide relisait à l'occasion ce fameux Chant VI à ses amis. Ainsi, à Pontigny, le 10 août 1939 :

Il alla chercher dans sa bibliothèque le Lautréamont pour nous montrer « qu'un *retors* semblable préside aux *Liaisons Dangereuses* et au *Chants de Maldoror*. » Ce fut une assez prodigieuse séance. Jean Davray avait derrière ses lunettes noires un air épouvanté en même temps que ravi. Gide lisait de sa voix grave. Et c'était beau. Jusqu'au moment où ce fut inquiétant. Comment suggérer ceci : que Gide devint soudain la chose du Démon ? Sa voix trouvait des assonances nouvelles, plus convaincantes, doucereuses, insinuantes, perfides que

²⁰⁹⁶ D. A. Steel, *op. cit.*, p. 284.

²⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

²⁰⁹⁸ André Gide dans *Correspondance André Gide – Valéry Larbaud*, Paris, Gallimard, 1989, p. 156.

d'habitude. Son visage rayonnait d'un ravissement méchant. Je ne l'admirais plus. J'avais peur. Certes, la scène était pittoresque : entendre lire ce passage terrible où Maldoror écrit à Mervyn – et l'entendre lire par André Gide, cela n'était point banal. [...] Où était le Gide charmant, le Gide prévenant, le Gide attentif, affectueux, bon et spirituel que nous aimions ? Cet homme qui lisait la lettre de Maldoror, puis la réponse de Mervyn, quelle joie mauvaise l'animait ? Je recopie ici les quelques lignes qui dévoilèrent subitement cet autre visage d'André Gide. Il faut imaginer, je le répète, jointe à l'insistance particulière du verbe gidien, une mise en scène nouvelle du visage, de la voix et du geste. [S'ensuit l'extrait de la lettre de Maldoror à Mervyn.] Mots retors auxquels il ajoutait le poids infernal de son âme, soudain déchainée, ravie et qui se montrait – qui sait ? – dans sa vérité²⁰⁹⁹.

Comment expliquer, malgré l'enthousiasme qu'il manifeste chaque fois qu'il évoque les *Chants*, qu'il l'ait fait si peu de fois ? L'aveu pathétique de Gide en 1905, qui, à la lecture des *Chants de Maldoror*, en vient à prendre en honte ses propres écrits, constitue un superbe exemple de l'angoisse de l'influence définie par Harold Bloom : redécouverte en pleine période de stérilité, l'œuvre de Lautréamont, opposée radicalement à l'orientation prise par Gide dans sa production romanesque de l'époque – classicisme, exigence formelle malgré une subversion idéologique –, a un effet inhibiteur qui explique que Gide ait pu, prudemment, se tenir à distance. Finalement, à part une certaine parenté avec les personnages de Ménalque et ceux des *Caves du Vatican*, la dette de Gide est presque nulle. Ce qui le frappa et l'« exalt[a] jusqu'au délire²¹⁰⁰ », c'était la sauvagerie et la frénésie de Maldoror, aspects dont ses propres personnages sont dépourvus. Fasciné par la rage de destruction du protagoniste d'Isidore Ducasse, il trouva un autre moyen de la représenter.

Gide revint peu sur l'œuvre, qui ne figure pas dans son *Anthologie de la poésie française*. Son commentaire le plus long fut la préface qu'il donna, à la demande des surréalistes, pour le numéro du *Disque vert*. Décevant car trop fuyant, le texte réitère la louange en esquivant le commentaire :

J'estime que le plus beau titre de gloire du groupe qu'ont formé Breton, Aragon et Soupault, est d'avoir reconnu et proclamé l'importance littéraire et ultra-littéraire de l'admirable Lautréamont. Rien ne pouvait me flatter davantage, que la demande qu'ils m'ont faite d'écrire une préface pour la réédition qu'ils préparaient des *Chants de Maldoror*. Si j'ai décliné cet honneur, c'est que j'estimais impertinent d'expliquer, de présenter même, cette œuvre à un public avec lequel elle n'avait que faire, et d'avancer un escabeau pour y atteindre, alors qu'on n'y peut entrer que par bond.

Il ne me paraît pas, au demeurant, que Lautréamont fût parfaitement responsable ; mais sa force étrange et sans précédents dans notre littérature, vient précisément d'avoir su protéger et maintenir en lui cet état d'irresponsabilité. Son influence au XIX^e siècle a été nulle ; mais il est avec Rimbaud, plus que Rimbaud peut-être, le maître des écluses pour la littérature de demain²¹⁰¹.

La phrase de Gide est ambiguë : derrière le compliment qui vise à réitérer les liens de sympathie ou de filiation qu'il entretenait avec les surréalistes, l'écrivain semblait aussi remettre en doute la qualité de leur production littéraire, la jugeant secondaire par rapport au fait qu'ils aient redécouvert l'œuvre de Ducasse. Quant au prétexte invoqué pour ne pas parler de Lautréamont, il était directement

²⁰⁹⁹ Claude Mauriac, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951, p. 214-215.

²¹⁰⁰ André Gide, *Journal*, op. cit., p. 489.

²¹⁰¹ Id., « Préface », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 3.

emprunté aux surréalistes, qui avaient appelé à « l'avortement des études maldororiennes », estimant l'auteur trop sacré pour être livré par les exégètes à la portée du commun des mortels. C'est d'ailleurs en substance ce qu'André Breton réaffirmait dans ce même numéro du *Disque vert* : « Ce qui a pu si longtemps se garder de toute souillure, à quoi pensez-vous en le livrant aux littérateurs, *aux porcs* ? Ne vous suffit-il pas de voir ce qu'ils ont fait de Rimbaud²¹⁰² ? » Et c'est également en suivant Breton que Gide plaçait Ducasse au-dessus de Rimbaud, parce que Rimbaud avait été coupable d'une ambiguïté qui avait permis la récupération religieuse par Paul Claudel. Gide, qui avait été ami pendant longtemps avec le dramaturge catholique, lui avait en effet reproché d'avoir gommé, chez Rimbaud, son aspect rebelle, sauvage et subversif – et peut-être sous-entendait-il par là aussi son homosexualité. Pour autant, l'éloge de Gide envers Ducasse reste hésitant et il semble souscrire à la thèse de la folie, sur laquelle il ne se penche pourtant pas sérieusement. Malgré la fin de l'article, qui se conclut par un éloge dithyrambique sur la postérité littéraire de Ducasse dans le siècle présent, Gide s'est refusé à écrire la préface qu'on lui demandait et s'oppose même au projet de réédition.

Michel Philip se demande, à juste titre, si Gide ne feint pas d'admirer un auteur qu'il connaît en réalité fort mal : plus les acclamations sont grandes, plus il donnera l'illusion d'avoir apporté sa contribution au concert de louanges. Il est vrai que, si Gide trouvait les pages de Gourmont sur Ducasse « tristement insuffisantes », son apport à lui est on ne peut plus décevant. Le fait qu'il salue les surréalistes comme ceux qui ont proclamé les premiers l'importance littéraire de Lautréamont semble indiquer qu'il est passé, durant toutes les années 1890, à côté de l'œuvre et des quelques débats qu'elle a pu susciter. La phrase invite à resituer sa découverte de l'œuvre en 1905 et à conclure qu'elle n'a pas pu avoir d'influence sur le personnage de Ménalque. Mais D. A. Steel fait remarquer que si Gide ne s'exprima presque plus sur *Les Chants de Maldoror*, il recueillit à nouveau son texte dans ses *Éloges* de 1949 et ses *Feuillets d'Automne* de 1949, comme il l'avait autorisé en 1938 pour les *Œuvres complètes* de Lautréamont. On peut s'étonner de ce choix : le texte n'avait aucune profondeur critique et ne brillait pas particulièrement par la finesse de son analyse. Qu'est-ce qui pouvait motiver Gide à le reproduire si souvent dans ses recueils de pages critiques, sinon peut-être un attachement personnel et affectif ? C'est en tout cas l'opinion de Steel, qui écrit que Gide n'a jamais renié Lautréamont et que, s'il a fait preuve d'une curieuse réticence à en parler, l'admiration secrète qu'il lui vouait a tenu sur la durée. Preuve, s'il en est, qu'il était capable de convoquer Lautréamont dans ses propos, en 1942, dans « L'Interviewer interviewé X », tiré de ses *Interviews imaginaires*, il s'exprima ainsi sur la liberté des écrivains à choisir leurs images :

²¹⁰² André Breton, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », p. 91.

Une mer violette sous un ciel orangé, par exemple ; ou réciproquement. C'est ainsi que Lautréamont ne craint pas de parler du « rubis » de champagne²¹⁰³.

André Breton avait cependant déjà signalé cette image dans son *Manifeste du surréalisme*, soulignant le caractère novateur et visionnaire d'une telle métaphore. La dernière mention de l'œuvre de Ducasse sous la plume de Gide figure dans *Ainsi soit-il*, ultime cahier achevé une semaine avant sa mort en février 1951. Dans une page écrite aux alentours du 13 septembre 1950, comme l'indique l'évocation de son retour à Paris, Gide retrouve son logis qu'il décrit encombré de ses lectures et de lettres de jeunes poètes qui lui adressent leurs vers. Gide ne cache pas être agacé par ces sollicitations qui lui prennent son temps, et tend à les ignorer. Mais un scrupule le conduit souvent à y revenir :

Tout de même, si je me trompais... J'ai commis parfois de si grossières, de si impardonnables erreurs ; avec Proust, avec Dorothy Bussy... Aurais-je su reconnaître tout de suite la valeur insigne de Baudelaire, de Rimbaud ? N'aurais-je pas d'abord considéré Lautréamont comme un fou ? Et la question se pose enfin dans toute sa gravité : suis-je capable d'être ému par une forme de poésie entièrement nouvelle, en rupture avec toute tradition ? Et n'est-ce pas là précisément ce qui mériterait le plus la louange ? Encore qu'il ne suffise pas, pour manifester du génie, de rompre avec l'artificiel, le convenu...

Me trouverais-je en face, brusquement, de quelques nouveaux buissons ardents comparables aux *Illuminations*, aux *Chants de Maldoror*, en admettant que j'en reconnaisse aussitôt la splendeur, je crois que j'en serais, aujourd'hui, moins ébloui que gêné. À mon âge et depuis longtemps, j'ai fait mon plein de poésie²¹⁰⁴.

Par cet aveu tardif d'une défaillance dans son jugement critique, Gide reconnaît avoir failli passer à côté d'œuvres déroutantes, se fiant trop aisément à la réputation de ces œuvres ou à leur caractère novateur et en dehors des traditions littéraires.

Faut-il conclure, avec D. A. Steel, que « tout concourt à faire croire que Gide a subi l'influence de Lautréamont²¹⁰⁵ » ? Le critique reconnaît qu'il est difficile de savoir s'il s'agit d'exploitation volontaire ou de réminiscences inconscientes et s'interroge sur la gêne de Gide, qui préfère garder le silence sur cette œuvre « qui n'a pu manquer de l'émouvoir²¹⁰⁶ ». Force nous est de reconnaître que Gide s'est montré peu perméable à une influence ducassienne, comme le soulignait d'ailleurs Maurice Sallet : « Cet éloge intempestif ne semble pas devoir tirer à conséquence²¹⁰⁷. » Mis à part *Les Nourritures terrestres*, qui doit autant à la pensée nietzschéenne et aux enseignements oraux de Wilde, et éventuellement *Les Caves du Vatican* pour quelques similitudes de thèmes plus que de forme, Lautréamont n'a en effet pas laissé une empreinte très forte dans l'écriture ou l'imaginaire de Gide. La réponse est peut-être dans un entre-deux : Gide est intéressé par *Les Chants de Maldoror*,

²¹⁰³ André Gide, « L'Interviewer interviewé X », *Interviews imaginaires*, recueilli dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 358.

²¹⁰⁴ Id., *Ainsi soit-il*, repris dans *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1023.

²¹⁰⁵ D. A. Steel, *op. cit.*, p. 292.

²¹⁰⁶ *Ibid.*

²¹⁰⁷ Maurice Sallet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 23.

séduit par ses thèmes homosexuels en particulier, mais peu sensible au reste de l'œuvre, trop éloignée de sa propre écriture. Il l'aura probablement jugée d'une qualité inégale et n'aura pas su quoi en faire. Cela coïncide avec ce qu'Auguste Anglès écrivait de la démarche critique d'André Gide :

Gide, dans ses lectures qu'il poussait rarement jusqu'au bout, était à la recherche de « l'intéressant ». Sa démarche critique est ondoyante, coudée, souvent impatientante comme celle de Sainte-Beuve par les circonvolutions qu'elle décrit dans l'indifférent, le neutre et l'anodin ; mais soudain se déclenche un déclic et surgit comme une longue pince, qui va piquer la truffe enfouie là où personne d'autre ne l'aurait devinée. Sous ses allures nonchalantes, il flaire la nourriture qui pourra l'aider à s'accroître dans une direction nouvelle, à s'étendre au-delà de ses frontières naturelles, dont il est conscient et impatient²¹⁰⁸.

Sans nul doute, Gide avait trouvé de l'intéressant et du stimulant dans le Chant VI de *Maldoror*. Mais, survenue dans une période de stérilité, cette lecture sera restée lettre morte.

Un lecteur indifférent : Paul Claudel

André Gide avait reproché à la préface aux *Poésies* de Rimbaud écrite par Claudel en 1912 de gommer l'aspect sauvage du poète. André Breton, quelques années plus tard, ira plus loin en parlant d'une récupération catholique. La question religieuse ne devait pas nécessairement gêner Gide, car elle était d'ailleurs au centre des relations entre les deux hommes. Les rapports entre eux, surtout en cette période, sont complexes. Gide vouait une admiration à l'écrivain diplomate, qui le tenait également en estime. Cependant, Claudel avait plusieurs fois entrepris de convertir Gide, qui tenait bon. Le romancier protestant jouait un jeu curieux, flattant Claudel parce qu'il voulait le convaincre de rejoindre les rangs de la *Nouvelle Revue française*, sans pour autant renoncer à ses convictions profondes : c'est dans le même temps qu'il écrivait *Corydon*, son apologie de l'homosexualité, ainsi que *Les Caves du Vatican*, dont le ton irrévérent à l'égard du clergé allait provoquer, en 1914, la brouille définitive entre les deux hommes.

La préface de Claudel aux *Poésies* de Rimbaud contient une référence explicite à Lautréamont qui montre qu'il connaissait le poète. En effet, il note, à propos d'une *Saison en Enfer*, que 1873 est aussi l'année des *Amours jaunes* et des *Chants de Maldoror*²¹⁰⁹. Claudel fait erreur sur la date, mais l'objectif qu'il poursuit est assez clair : constituer un trio de poètes maudits, auxquels Lautréamont est intégré, ce qui n'était pas le cas chez Verlaine. La date de 1873 ne correspond ni à l'édition originale de Lacroix (1869), ni à celle de Rozez (1874). Cette légère inexactitude montre que Claudel connaît *Les Chants de Maldoror*, et qu'il a dû les lire, sans pour autant s'intéresser à Isidore Ducasse

²¹⁰⁸ Auguste Anglès, « N.R.f », *Magazine littéraire*, février 1983, recueilli dans *Circumnavigations*, Lyon, PUL, 1986, p. 261.

²¹⁰⁹ Il s'agit d'une note de bas de page. Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 518.

autant qu'il a pu le faire pour Rimbaud. En réalité, on trouve sous sa plume d'autres mentions de Lautréamont. Dès la première édition de *Tête d'or*, en 1890, on se souvient que Maurice Maeterlinck emporté par son enthousiasme avait salué en Claudel un « Lautréamont ressuscité²¹¹⁰ ». Des années plus tard, lors d'une conférence donnée à Bruxelles en décembre 1925, Claudel se souvenait :

Il y a près de quarante ans, un de vos écrivains, déjà parvenu à cette gloire universelle qui n'a cessé d'entourer son nom, adressait à un jeune homme inconnu qui venait de publier son premier livre une lettre où, parmi une foule de choses enthousiastes et généreuses que lui dictaient son grand esprit et son grand cœur, il laissait cependant percer une inquiétude, celle de le voir finir sur un échafaud ou dans un cabanon matelassé. Pour un jeune homme de vingt ans, ce ne sont nullement des choses désagréables à s'entendre dire²¹¹¹.

Maeterlinck, qui avait en effet écrit que certains passages de la pièce épique pourraient le conduire « au fond d'un cabanon matelassé », avait peut-être à l'esprit le récent article de Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée », pour comparer les visions de Claudel à celles du fou tragique, Lautréamont.

Claudel ne confirma pas la moindre influence des *Chants de Maldoror* sur sa pièce, mais dès l'année 1890, il eut des raisons d'aller lire ce livre auquel on avait comparé le sien. Il s'en tint pourtant à distance, et ce n'est que dans les années 1930 qu'il y revint publiquement, à l'occasion d'un texte intitulé « Sur la présence de Dieu » dans lequel on put lire :

Tu m'as blessé dans un seul cheveu de ta nuque, dit le Cantique (IV, 9). Ainsi Dieu à Moïse dans l'Exode (XXXIII, 23) : *Ponam te in foramine petrae : et videbis posteriora mea faciem autem meam videre non poteris*. Et Agar (Gen., XVI, 13) : *Hic vidi posteriora videntis me*. Dieu en cette vie ne se laisse voir à nous que par derrière et sentir que comme par une traction secrète. Ainsi la misérable prostituée dans son ergastule, ainsi la conscience souillée, où pénètre par un pertuis imperceptible un rais, un cheveu de soleil. Ce rayon qu'elle a entraîné dans son abjection, qui sait si, à son tour, il ne l'entraînera pas dans sa gloire ? Considérons l'âme humaine, immobilisée, aveuglée et incarcérée sous le poids du péché originel²¹¹².

Ce passage avait été relevé par l'un des collaborateurs des *Cahiers Lautréamont*, qui suggérait d'y voir une référence intertextuelle au passage du Chant III²¹¹³ dans lequel le Créateur a laissé derrière lui un cheveu au bordel, cheveu qui déplore la souillure divine à laquelle il a assisté. La scène est en effet observée par Maldoror à travers l'ouverture d'un grillage, qui pourrait correspondre au pertuis évoqué par Claudel. Le « cheveu de soleil », ce rayon que la conscience « a entraîné dans son abjection », ne serait autre que celui de Dieu, dont Claudel cherche à percevoir la présence en ce monde. Si ténu que soit le lien intertextuel, parfaitement implicite sous la plume de Claudel, il se

²¹¹⁰ Maurice Maeterlinck, lettre du 21 décembre 1890 à Paul Claudel, publiée par F. Lefèvre, *Revue des Jeunes*, 25 avril 1926 ; reproduite par Jacques Petit, « Autour de la publication de *Tête d'Or* », *Cahiers Paul Claudel*, n° 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 137-138.

²¹¹¹ Paul Claudel, « Conférence à Bruxelles sur la littérature japonaise », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1562.

²¹¹² Paul Claudel, « Sur la présence de Dieu », recueilli dans *Œuvres complètes*, t. XX, *Commentaires et exégèses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 226-227.

²¹¹³ Le Greffier de l'AAPPFID, « Paul Claudel, lecteur des *Chants de Maldoror* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLI-XLII, 1^{er} semestre 1997, p. 89.

trouve néanmoins confirmé par la première de ce texte, publiée dans *La Vie intellectuelle* du 1^{er} octobre 1932, où la référence devient explicite :

Empruntons au livre d'un demi-fou une hideuse parabole, comme dans un chemin escarpé on ne regarde pas à la qualité du support, où s'accrocher nous permettra de gagner en un tour de rein les trois ou quatre centimètres indispensables. Dans ses *Chants de Maldoror*, l'infortuné Lautréamont suppose que le Dieu Tout-Puissant a visité le repère d'une prostituée et qu'il y a perdu un de ses cheveux. Le fou colle son œil à l'huis infâme et il nous décrit les bonds et le désespoir de ce poil oublié qui cherche à rejoindre son possesseur. Telle est l'âme humaine, immobilisée, aveuglée, incarcérée sous le poids écrasant du péché originel²¹¹⁴.

La lecture que Claudel fait de l'œuvre et de la vie de Lautréamont, si elle s'inscrit dans le sillage de celle de Bloy, est pourtant audacieuse : réinterprétant allégoriquement un passage du Chant III, Claudel faisait du cheveu de Dieu le symbole de l'âme humaine, qui conserver une postulation vers le bien malgré le poids du péché originel. Ce passage fut condamné par le Saint-Office en raison de son érotisation sacrilège qui ne pouvait que scandaliser : c'est probablement pour cette raison que Claudel avait pris soin d'introduire l'œuvre comme celle d'un demi-fou, sans toutefois conclure à la folie complète²¹¹⁵.

La présence dans un catalogue récent d'une lettre autographe de Claudel adressée à un correspondant, probablement Félix-François Gautier qui préparait une édition des œuvres de Baudelaire, confirme cependant que Claudel connaissait Lautréamont. Sollicité pour traduire en latin un poème de Baudelaire, il s'intéresse au contenu de l'édition qui se prépare et fournit quelques suggestions sur des textes rares ou méconnus. Il suggère ensuite un parallèle entre plusieurs grands poètes : « Rimbaud a appelé Baudelaire « le Pape des Poètes ». Il y a aussi un jugement curieux sur lui par le comte de Lautréamont (Maldoror)²¹¹⁶. » Les jugements émis par Ducasse sur Baudelaire peuvent être trouvés dans les *Poésies* ainsi que dans la correspondance, ce qui montre que Claudel ne s'était pas contenté des *Chants de Maldoror*.

Autour de Carrington

Dans le creux de la vague qui se situe entre la fin des années 1890 et la résurgence du symbolisme vers 1910, quelques rares écrivains continuent à citer Lautréamont. En 1899, l'éditeur Charles Carrington fit paraître un volume curieux intitulé *Étude sur la flagellation à travers le monde*

²¹¹⁴ Texte communiqué aux *Cahiers Lautréamont* par Michel Malicet et recueilli dans *Le Poète et la Bible*, vol. 1 : 1910-1946, édition critique de Michel Malicet, Dominique Millet et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, p. 57.

²¹¹⁵ On lira avec intérêt l'article de Jean-Baptiste Amadiou, « Mysticisme, modernisme et littérature : l'hétérodoxie littéraire entre les deux guerres », dans Giacomo Losito et Charles J. T. Talar, *Modernisme, mystique, mysticisme*, Paris, Champion, 2017.

²¹¹⁶ Notice n° 336, dans *Livres et manuscrits des XIXe et XXe siècles*, catalogue de la vente Artcurial n°2664 du 16 avril 2014, p. 218.

aux points de vue historique, médical, religieux, domestique et conjugal. On pouvait y lire, dans la préface, une réflexion sur le sadisme :

L'homme a de tout temps cherché et trouvé dans la souffrance et dans l'infliction de douleurs corporelles une âpre jouissance ; il n'a pas seulement puisé d'étranges sensations dans son propre martyre, mais il a aussi joui d'étrange, de cynique, et, disons-le, de révoltante façon des tortures infligées. Dans *Les Chants de Maldoror* (Paris et Bruxelles, chez tous les libraires, 1874, in-18), nous cueillons ce passage qui le dit bien : « ... Tu auras fait le mal à un être humain et tu seras aimé du même être : c'est le bonheur le plus grand que l'on puisse concevoir²¹¹⁷. »

La réflexion, ainsi que la référence à Maldoror, fut reprise l'année suivante dans le *Catalogue général des publications de Charles Carrington*²¹¹⁸, puis, en 1901, dans un ouvrage de Jean de Villiot intitulé *En Virginie, épisode de la Guerre de Sécession, précédé d'une étude sur l'esclavage et les punitions corporelles en Amérique* et publié chez Carrington. Cet essai historique, qui aborde les tortures et la cruauté, reprend exactement le même passage en une phrase identique, insérée dans une « Bibliographie raisonnée des principaux ouvrages français et anglais sur la flagellation²¹¹⁹ ». L'étude donnée par Carrington deux ans plus tôt est abondamment commentée sur six pages, ce qui est un peu disproportionné pour une bibliographie censée être « raisonnée ». En fait, Jean de Villiot n'était autre qu'un pseudonyme collectif utilisé par l'éditeur, très intéressé par la question de la flagellation, qui en avait profité pour glisser dans cette annexe l'intégralité de la préface à son étude en guise de publicité. Carrington, de son véritable nom Paul Harry Ferdinando, était britannique. Le fait qu'il s'installa à au 13, rue du Faubourg-Montmartre, à deux numéros seulement d'une des anciennes adresses d'Isidore Ducasse, pouvait-il expliquer sa découverte des *Chants de Maldoror* ? L'inclusion d'une référence à *Maldoror*, dans un ouvrage sur les sévices corporels, ne détonne pas ; mais plutôt que de citer un épisode de torture, Carrington sélectionne une maxime justifiant le sadisme. Fait curieux, il se réfère à l'édition de Rozez plutôt qu'à celle de Genonceaux, alors qu'il se trouve à Paris. L'édition belge de 1874 était encore aisément trouvable à l'époque.

Carrington, qui s'était spécialisé dans les ouvrages érotiques et sadomasochistes, fut expulsé de France après un procès où il avait été condamné pour obscénité et pornographie. Il partageait son pseudonyme Jean de Villiot avec Hugues Rebell, écrivain dandy, nietzschéen et nationaliste qui mourut en 1905²¹²⁰. Si l'on en croit Thierry Rodange²¹²¹, biographe de Rebell, c'est bien lui qui avait écrit *En Virginie*, mais la référence à Lautréamont se trouve dans l'annexe bibliographique de la

²¹¹⁷ Charles Carrington, *Étude sur la flagellation à travers le monde aux points de vue historique, médical, religieux, domestique et conjugal*, Paris, Charles Carrington libraire-éditeur, 1899. Pascal Pia indique dans *Les Livres de l'Enfer* que cette publication valut à Carrington une condamnation au tribunal correctionnel, ce qui ne l'empêcha pas d'en fournir, deux ans plus tard, une édition augmentée. Pascal Pia, *Les Livres de l'Enfer*, Paris, Fayard, 1998, p. 255.

²¹¹⁸ *Catalogue général des publications de Charles Carrington*, Paris, Charles Carrington libraire-éditeur, 1900, n. p.

²¹¹⁹ Jean de Villiot, *En Virginie, épisode de la Guerre de Sécession, précédé d'une étude sur l'esclavage et les punitions corporelles en Amérique*, Paris, Charles Carrington libraire-éditeur, 1901, p. 263-264.

²¹²⁰ Pascal Pia, *Les Livres de l'Enfer*, op. cit., p. 234.

²¹²¹ Thierry Rodange, *Le Diable entre au confessionnal. Biographie de Hugues Rebell*, Paris, Alteredit, 2006, p. 270.

plume de Carrington. Bien qu'on ne connaisse aucune allusion d'Hugues Rebelle à l'œuvre de Lautréamont²¹²², son ami, secrétaire et nègre littéraire Marius Boisson allait par la suite jouer un rôle dans les polémiques de 1930 autour de Félix et Isidore Ducasse. Gonzague Truc livre dans le *Comœdia* du 8 avril 1930 cette réflexion :

Il y a donc, du simple point de vue de l'histoire littéraire, un problème Ducasse ou Lautréamont. Nous le savons, ce problème préoccupe des chercheurs : nous le savons aussi, notre ami Marius Boisson a des vues et dispose de documents qui pourraient bien l'amener à dire là-dessus le mot décisif²¹²³.

Boisson, collaborateur de la revue, semblait en effet fort renseigné sur Isidore Ducasse. Il ne prit cependant jamais soin de livrer au public ces informations « décisives », qu'il tenait peut-être de Carrington ou de Rebelle lui-même, qui avait été un bibliophile aux goûts rares et dont il avait récupéré une partie de la bibliothèque²¹²⁴.

Le 30 septembre 1930, à la suite de Lucien Descaves, Marius Boisson rappela aux lecteurs de *Comœdia* qu'Isidore Ducasse n'était pas Félix Ducasse, et pour prouver ses dires, il relaya une note d'un certain Gaston Pernollet qui se présentait comme le neveu de l'orateur communard. Pernollet, qui voulait révéler prochainement des documents inédits, précisa que son oncle avait connu l'auteur des *Chants de Maldoror* et « ne l'estimait guère²¹²⁵ ». Marius Boisson, qui avait fait le choix de publier cette note, la commenta : « En donnant ici ce document, nous rappelons que la vie mystérieuse de l'auteur des *Chants de Maldoror* permet toutes les suppositions, toutes les mystifications aussi. Nous ne doutons point de l'honorabilité de notre correspondant, ni de l'authenticité de son papier, mais nous nous devons de formuler cette réserve²¹²⁶. » D'après les informations de Pernollet, Isidore Ducasse aurait affiché des penchants politiques réactionnaires qui contrastaient radicalement avec la récupération subversive qu'au même moment les surréalistes tentaient de faire de son œuvre²¹²⁷.

Il est cependant certain que Marius Boisson avait effectué des recherches sur Isidore Ducasse. Dans le *Comœdia* du 16 septembre 1930, il écrivait :

²¹²² Collaborateur à *La Plume* et à *L'Ermitage*, Rebelle était proche des symbolistes par ses relations, mais également de l'École Romane fondée par Moréas, comme l'a montré Thierry Rodange qui souligne que c'est Hugues Rebelle qui a signé les notices consacrées à ses membres dans les *Portraits du prochain siècle*. Thierry Rodange, « Hugues Rebelle, en marge des écoles », *Autour d'Hugues Rebelle, révoltes et ailleurs*, actes du colloque du 10 décembre 1994, publié dans les *Cahiers Hugues Rebelle*, n° 6, avril 1995, p. 71.

²¹²³ Rapporté par Frans de Haes, *Images de Lautréamont. Histoire d'une renommée*, *op. cit.*, p. 35.

²¹²⁴ Avant la mort de l'écrivain, celui-ci commença à se séparer de ses livres pour payer ses créanciers. Marius Boisson rapporte dans *Hugues Rebelle intime*, Paris, Seheur, 1930, p. 40, que Rebelle les avait vendus à M. Levinson, libraire établi rue des Franc-Bourgeois. C'est Carrington qui aurait emporté les manuscrits après la mort de l'écrivain. Marius Boisson n'avait ainsi récupéré qu'une partie de la collection réunie par le bibliophile.

²¹²⁵ Marius Boisson, « Une conversation entre les Deux Ducasse », *Comœdia*, 30 septembre 1927, p. 1 ; recueilli dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons I et II, premier semestre 1987, p. 44.

²¹²⁶ *Ibid.*

²¹²⁷ L'intégralité de cette conversation rapportée se trouve reproduite par Kate Avril dans « L'Affaire Félix Ducasse », *Cahiers Lautréamont*, livraisons I-II, note 53, p. 44.

Les renseignements sur le véritable Ducasse, Isidore Ducasse, sont extrêmement rares. Nous avons retrouvé un vieillard nommé M..., qui fut garçon d'hôtel à Paris dans sa jeunesse ; ce serait lui qui aurait enseveli « Maldoror ». Mais nous l'avons connu malheureusement trop tard, et le père M..., d'ailleurs un peu gâteux, est mort, dans le Charollais, avant que nous ayons pu tirer de lui certaines déclarations que nous eussions désirées plus positives. Si nous trouvions un jour quelques informations sur Isidore Ducasse, auteur des *Chants de Maldoror*, nous en aviserions immédiatement nos lecteurs. L'homme vaut qu'on se préoccupe de lui²¹²⁸.

Ce « M. » était probablement Antoine Milleret, le garçon d'hôtel qui cosigna l'acte de décès d'Isidore, mais il était arrivé trop tard pour l'interroger.

L'attachement de Marius Boisson à l'œuvre d'Isidore Ducasse semble aussi sincère que durable. Quelques années après la mort d'Hugues Rebell, en 1912, il publia chez Daragon six volumes d'une *Anthologie universelle des baisers*²¹²⁹. Le cinquième tome proposait cinq extraits des *Chants de Maldoror*, attribués à « Maldoror, de Montevideo », occupant pas moins d'une soixantaine de pages sur les 320 que constitue le volume. On peut s'étonner du choix de faire figurer l'œuvre de Lautréamont dans une anthologie sur ce thème. Marius Boisson introduit ces morceaux choisis : « Nous empruntons tous ces Chants de Maldoror à la première édition, bien connue des bibliophiles (Paris et Bruxelles, en vente chez tous les libraires, 1874) ; les *Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, natif de Montevideo)²¹³⁰. » Comme Carrington, Boisson s'appuyait sur l'édition de 1874 et non sur l'édition de Genonceaux. Il respecte d'ailleurs très scrupuleusement quelques variantes orthographiques de Ducasse que Genonceaux avait pris soin de corriger. Peut-être le même exemplaire de l'édition Rozez a-t-il circulé parmi ce petit groupe d'amis formé autour de Carrington et de Rebell ? Boisson ajoute plus loin, pour conclure : « Il ne nous reste plus qu'à annoncer notre future réédition des œuvres de l'Edgar Poë américain : Maldoror, de Montevideo²¹³¹. » Le projet ne verra jamais le jour.

Comme le signale Alain Chevrier, cet ouvrage est la première apparition de Lautréamont dans une anthologie. Entre les mains d'un amateur de littérature pornographique, il se retrouve à côtoyer d'autres textes à la qualité littéraire parfois discutable. Le cinquième volume est consacré aux auteurs d'Amérique et d'Océanie, et c'est en sa qualité d'Uruguayen qu'Isidore Ducasse est convoqué pour la première fois. Un cinquième du volume global des *Chants de Maldoror* se trouve reproduit par Marius Boisson, soit douze strophes entières. La première donnée en extrait, la sixième du Chant premier, est la plus sadique de l'œuvre : il s'agit du passage où Maldoror griffe un enfant avec ses ongles afin de le faire pleurer et mieux le consoler ensuite. C'est de ce passage qu'est extraite la

²¹²⁸ Marius Boisson, « Les Deux Ducasse », *Comœdia*, 16 septembre 1930, p. 1.

²¹²⁹ Absent de la BnF, ce volume a été découvert et décrit par Alain Chevrier, dans « Des morceaux choisis de *Maldoror* dans l'*Anthologie universelle des baisers* de Marius Boisson (1912) », *Cahiers Lautréamont*, 1^{er} semestre 2003, livraisons LXV-LXVI, p. 35-45.

²¹³⁰ Marius Boisson, *Anthologie universelle des baisers*, t. V, Paris, Daragon, 1912, p. 132.

²¹³¹ *Ibid.*, p. 308.

citation que Carrington avait donnée plusieurs fois : c'est peut-être aussi le fragment de l'œuvre qui avait suscité l'intérêt de ce petit groupe, très intéressé par les plaisirs de la torture. Les autres extraits insistent aussi sur des scènes de sadisme ou des scènes à caractère sexuel, si bien que le motif du baiser n'est pas vraiment le fil conducteur qui a justifié ce rassemblement subjectif. Les choix opérés pour l'anthologie manifestent une relecture orientée de l'œuvre à des fins pornographiques ou érotiques, pour satisfaire la demande des lecteurs. Relevant systématiquement les passages sadomasochistes, Boisson n'invitait guère à prendre une distance critique ou à s'interroger sur les intentions de l'auteur, ou son éventuelle ironie. Alain Chevrier a établi la liste des thèmes présents dans les strophes retenues, qui forment un bréviaire de la sexualité marginale : prostitution, sadisme, masochisme, goût affirmé de la perversion, corruption d'un enfant, hermaphrodite en pleurs qui dit avoir été flagellé, accouplement zoophile avec une femelle requin, pédérastie ou encore fellation.

Les passages extraits des *Chants de Maldoror* sont répartis dans l'anthologie de la manière suivante : des pages 85 à 94, les strophes I,6, II,5 et II,6 ; des pages 132 à 144, les strophes II,7 et II,13 ; des pages 154 à 174, les strophes II,14, III,2 et III,5 ; des pages 193 à 202 les strophes IV,6 et V,2 ; et enfin des pages 223 à 229, la strophe V,5 et le cinquième chapitre du petit roman du sixième Chant. Les baisers relevés sont généralement rapidement évoqués, mis à part dans la strophe I,6, et certains des passages retenus n'en contiennent même pas. Par contre, Boisson a relevé tous les baisers des *Chants de Maldoror* sans en manquer un seul. Il semble donc avoir sélectionné ses passages sur ce critère avant de leur en adjoindre d'autres plus osés. C'est donc une lecture sexuelle qui tente de ramener Ducasse du côté des pornographes.

Il est curieux de noter l'attitude de Marius Boisson vis-à-vis du nom d'Isidore Ducasse. À une époque où celui-ci est trop souvent confondu et remplacé par son pseudonyme Lautréamont ou son personnage Maldoror, Boisson attache de l'intérêt à sa nationalité uruguayenne et, s'il attribue les poèmes à « Maldoror, de Montevideo », il n'ignore pas la véritable identité du poète. Il ne mentionne guère la folie et donne par ailleurs pour titre au livre *Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*, comme cela est formulé sur la couverture de l'édition de 1874, et semble penser que le pseudonyme choisi par l'auteur est en fait Maldoror. Comme le souligne Alain Chevrier, il est peut-être préférable que la réédition n'ait pas abouti car les intentions de Marius Boisson, cet « aimable pornographe²¹³² », n'auraient fait que renforcer l'isolement d'Isidore Ducasse, déjà trop souvent considéré comme une curiosité fin-de-siècle immorale et pornographique. Quoi qu'il en soit, les efforts de Boisson pour sauver Ducasse de l'oubli sont les dernières traces d'une lecture particulière de l'œuvre qui fut faite par un petit groupe de lecteurs surtout sensible à sa dimension sexuelle.

²¹³² Alain Chevrier, *op. cit.*, p. 39.

Maldoror dans les revues des années 1900

Les pages qui suivent recensent un certain nombre d'occurrences relevées dans les revues de l'époque qui montrent comment le nom du poète s'est peu à peu installé dans le paysage littéraire. On ne le lit presque plus, cependant on le convoque encore régulièrement tout au long de la décennie.

Dans le troisième numéro de juillet-octobre 1900 de la *Revue des Quat'Saisons*, on peut lire un article très satirique de Louis Morin intitulé « La Bourgeoisie marche ». Le chroniqueur s'interroge sur les goûts littéraires de la bourgeoisie de 1900. Il raconte comment, lors d'un voyage en train, il s'est amusé à observer les lectures des passagers de la première classe. La littérature décadente semble devenue à la mode, le parfum de scandale et de soufre étant désormais un argument commercial comme un autre pour le lecteur en quête de frissons. Au cours d'un échange avec son voisin de compartiment, un homme très haut placé et très savant, il s'entend dire :

Quant à vous, qui aimez les époques de décadence où l'art éclôt plus librement sur le fumier du gâchis social (j'acceptai la pointe sans sourciller), vous allez être servi à souhait. Le frisson nouveau de Baudelaire, la petite secousse de Barrès sont joliment dépassés. Charlot et Bilitis peuvent continuer à s'amuser, les chèvre-pattes eux-mêmes n'ont plus guère d'attraits, puisqu'ils n'ont même pas réussi à entraîner le ministre dans les bosquets de lauriers-roses de *Parallèlement* ; le public veut des sensations plus vives : un peu de sang, quelques supplices ne lui déplaisent pas, au contraire, et l'on entend de nouveau, dans l'ombre, chanter Maldoror et ricaner le Marquis. La bourgeoisie *marche*, comme on dit sur votre butte, elle ne sait trop dans quoi, ni vers quoi, c'est un peu comme cela que les vers marchent dans le fromage²¹³³.

Faut-il prendre au sérieux ce constat ? *Les Chants de Maldoror* sont-ils devenus, après 1895, tellement « grand public » qu'ils auraient fini par lasser les littérateurs ? Ces propos renversent totalement l'image du « purgatoire » qu'évoquait Maurice Saillet à propos d'une diffusion redevenue souterraine au tournant du siècle. Mais il faut prendre avec prudence les affirmations rapportées par le caricaturiste Louis Morin, recueillies auprès d'un personnage aussi fictif qu'anonyme dans un article au ton plaisant mais peu sérieux, et y voir une réaction de snobisme assez courante qui consiste à dénigrer par l'excès une chose devenue trop répandue. *Maldoror* était connu, certes, mais plutôt dans les milieux de la Bohème, des cénacles et des petites revues.

Un an plus tard, les *Mémoires de la Société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts* annoncent cette curieuse remise de prix :

La commission, outre ces trois prix ex-aequo, a décerné deux mentions aux *Stances au facteur* de M. Sautteau et à l'envoi de M. Lautréamont. L'envoi de M. Lautréamont montre de l'aisance, l'habitude du vers, une élégance de pensée et de forme qui marquent la distinction de l'esprit et cette aptitude générale qui faisait attribuer à Eugène Sue « du talent et même de la facilité ». Les *Stances au facteur* sont l'exacte antithèse de l'envoi de M.

²¹³³ Louis Morin, « La Bourgeoisie marche », *La Revue des Quat'Saisons*, n° 3, juillet-octobre 1900, p. 173.

Lautréamont. Elles sont inexpérimentées, gauches, l'expression n'y rend point exactement l'idée, la prosodie gêne encore l'écrivain, mais les idées les plus heureuses éclairent tout cela²¹³⁴.

Le titre de l'envoi n'est pas précisé et sur ce M. Lautréamont, on apprend seulement qu'il s'appelle Henri et qu'il habite Valenciennes. Il s'agissait vraisemblablement d'un amateur qui avait opté pour un pseudonyme en hommage à Ducasse. Il est néanmoins piquant de voir le rédacteur des *Mémoires* donner une comparaison avec le style d'Eugène Sue, à qui Ducasse devait son éphémère pseudonyme.

En 1902, le poète et critique symboliste Félicien Fagus rendit compte dans *La Revue blanche* du roman de Pierre Jaudon, *L'Étouffement*²¹³⁵. La lecture lui avait rappelé Lautréamont :

Au milieu de quoi, et d'un ressouvenir évident de Maldoror et Rimbaud, une puissance d'images, un lyrisme authentique, une sûreté de langue avec l'assurance dans son maniement, une ardeur concentrée, corrosive, et une puissance enfin de pensée, composent de ce livre de début un argument à solides espoirs²¹³⁶.

L'Étouffement, roman écrit dans le plus pur style symboliste, regorge de néologismes et de mots rares ou inusités réactualisés. Dans cette profusion d'images poétiques, l'auteur emprunte davantage aux *Illuminations* de Rimbaud et à la tradition de la poésie mallarméenne, qu'il décline dans un récit en prose, qu'aux épisodes des *Chants de Maldoror*, et seules quelques descriptions cruelles et horribles peuvent rappeler, de loin et sans qu'il ne faille y voir une réminiscence, l'œuvre de Ducasse. Ainsi par exemple cette vision que le protagoniste, Pierre, qualifie plus loin de cauchemar métaphysique :

Il subit la hantise des scarabées qui font voler leur lourde richesse, comme une promesse de trésor, un mirage. Le cauchemar est long. Des théories fantomales défilent vêtues de l'angoisse bourgeoise de la mort. Des cris de force grossière bondissent dans les antres, des gnomes chargés de vices humains, des impuissances livides et des lippes scatophages, des gnomes tordus comme un rire, comme l'absurde zigzag de la joie ou de l'ironie, des yeux de pantomime et des chaussettes bourrées d'ouate, des hideurs pénibles, des faux-nez et des perruques puis la silencieuse menace des araignées gigantesques, celles des soirs, des longues veillées dans le monde passager de flammes et de suie, celles des jours néfastes, les frôleuses de ruine et de pourriture, les ouvrières des deuils classiques puis des formes frénétiques, d'atroces mixtures de cuisses, d'ongles, de groins, de cornes, de nageoires, d'ailes, l'horreur des membranes gluantes d'obséquieuse hypocrisie, la gloire des vertèbres crocodiliennes érigées comme des efforts d'orfèvres fous, l'orgueil des trompes hurlantes, la vigueur des muscles affolés comme de hideux pistons, des cruautés de crocs interminables et de molaires farcies de pâte²¹³⁷...

Ce genre d'énumérations, accumulations de motifs propres à susciter l'effroi ou le dégoût, font autant penser à la littérature frénétique qu'aux *Chants de Maldoror*.

En 1903, le premier Prix de l'Académie Goncourt fut attribué à John-Antoine Nau pour son roman *Force ennemie*. Les délibérations entre les membres du jury avaient été houleuses, compte

²¹³⁴ *Mémoires de la Société dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts*, vol. 35, année 1901, p. 487.

²¹³⁵ Pierre Jaudon, *L'Étouffement*, Paris, La Plume, 1902, 176 p.

²¹³⁶ Félicien Fagus, « Revue des livres », *La Revue Blanche*, vol. 27, janvier-avril 1902, p. 560.

²¹³⁷ Pierre Jaudon, *op. cit.*, p. 76.

tenu des enjeux importants, et c'est finalement Félix Fénéon qui avait réussi à imposer son favori, un écrivain méconnu, originaire du sud de la France et qui n'avait publié que quelques poèmes ainsi que des nouvelles dans *La Revue blanche*. Dans *Le Siècle* du 22 décembre 1903, Gustave Kahn apporta son commentaire sur le choix du jury :

Il y a longtemps qu'on a oublié des tentatives semblables. On ne lit plus Poe, ou bien en le lisant, on n'en voit guère l'horreur ; on est habitué. On ne connaît pas Lautréamont ; on en a oublié bien d'autres violents, inquiets, visionnaires. D'ailleurs John-Antoine Nau n'est ni celui-ci, ni celui-là. Il est lui-même. Il tâtonne, il s'hallucine ; il est halluciné, il devine, il est intuitif. Peut-être pèse-t-il trop sur sa note d'audace et de terreur, et c'est sans doute à cet excès qui est un défaut qu'il doit son prix. Mais n'importe, c'est un artiste très particulier, sincère et curieux qui vient de remporter le prix Goncourt, le prix que Goncourt n'eût pas donné à ce visionnaire²¹³⁸...

En convoquant le souvenir de Lautréamont, Gustave Kahn se faisait le témoin d'une époque révolue et reléguait l'œuvre, oubliée de tous d'après lui, à un passé lointain. Mais, curieux paradoxe, toutes ces mentions d'Isidore Ducasse dans la presse des années 1900 montrent aussi qu'il n'est pas vraiment oublié : il semble même devenu, aux côtés de Poe, le mètre-étalon d'une poésie violente et horrifique, légèrement désuète maintenant que les angoisses finiséculars étaient passées. On ne lisait probablement plus beaucoup Lautréamont en 1903, comme le prouve le fait que *La Plume* continuait encore de proposer à la vente l'édition de 1874 pour la somme de 3,50 francs²¹³⁹. Mais l'œuvre, encore disponible pour qui la recherchait, n'avait pas été oubliée.

Le milieu de la décennie marque un retour offensif d'une esthétique qu'on avait voulu enterrer trop vite : le symbolisme. Le prestige de Mallarmé semblait s'être quelque peu éteint, et c'est ainsi qu'en 1905, Edmond Jaloux demandait à Stuart Merrill : « Qui est encore symboliste²¹⁴⁰ ? » Pourtant, une nouvelle génération s'était mise à écrire et à fonder des revues telles que *Le Festin d'Ésope*, en 1903, ou *Vers et prose*, en 1905. Cette dernière avait été lancée par Paul Fort avec pour but de faire une sorte d'anthologie du symbolisme et de la haute littérature, au moment où le *Mercur de France* se faisait de plus en plus éclectique et l'*Ermitage* de plus en plus menacé. Dès le premier numéro, dans un essai capital intitulé « Où nous en sommes », Robert de Souza affirmait que le symbolisme était la seule école littéraire encore vivante, en dépit des efforts de ses détracteurs. Tout en ébauchant une longue théorie du symbolisme, synthèse nécessaire de deux décennies de pratiques poétiques, il se faisait le défenseur de cette école qu'on voulait croire moribonde et initiait ainsi un néo-symbolisme qui allait faire fortune. Dans son essai, balayant le paysage de ces dernières années, il évoquait les poètes somptuaristes en ces termes :

²¹³⁸ Gustave Kahn, « Le Prix Goncourt », *Le Siècle*, 22 décembre 1903, p. 1.

²¹³⁹ François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 1975, p. 365. Vers 1910, elle était encore soldée par un libraire de la rue des Écoles pour la somme d'un franc.

²¹⁴⁰ Rapporté par Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corti, 1960, p. 117.

Et l'année 1902 s'acheva sur le lever magnifique de l'École des somptuaires, qui proclamait « Il est beau de contempler les ruines des cités, mais il est plus beau de contempler les ruines des humains », dit Maldoror. Jamais phrase ne s'appliqua mieux qu'aux restes des écoles d'il y a vingt ans²¹⁴¹.

Le somptuarisme avait été fondé par Hector Fleischmann, jeune poète se revendiquant alors du synthétisme, et par Pol Loewengard. Fleischmann allait faire paraître, deux ans plus tard chez Genonceaux, un pamphlet contre Jean Lorrain²¹⁴². L'intention de Fleischmann était de ramener la littérature vers l'évocation des grands empires du passé, âge d'or immémorial propre à éveiller la grandeur poétique. L'école fit long feu et il y eut très peu d'œuvres somptuaristes, le principal promoteur de cette esthétique ayant naturellement évolué vers le roman historique. Nous ne sommes pas parvenu à retrouver le manifeste d'où est extraite la citation que donne Robert de Souza en parcourant les diverses revues auxquelles collabora Hector Fleischmann. Dans *La Plume* du 15 janvier 1903, rejetant toute appartenance à ce groupe auquel on a voulu le rattacher, Stuart Merrill donnait la même citation de cette proclamation rédigée « en catimini²¹⁴³ ».

La revue *Vers et prose* allait jouer un rôle dans le retour en grâce de Lautréamont au tournant des années précédant la première Guerre Mondiale. L'année 1906 y fait une nouvelle fois référence sous la plume de Charles Morice, qui dans ses « Notations », fragments de pensées éparses, écrit de manière elliptique : « Corbière, Lautréamont, Rimbaud : la mer²¹⁴⁴. » Le 17 septembre 1906, dans la chronique que Jules Bois donne au *Gil Blas* sous le titre « La Vie littéraire », est abordé le roman de Fernand Kolney, *L'Affranchie*, que le chroniqueur qualifie de « roman hyperbolique ». Il ajoute alors :

M. Fernand Kolney a mieux à faire que de recommencer Maldoror et d'épileptiser Baudelaire en se drapant dans le manteau troué de l'anarchisme pessimiste. Doué comme il l'est, d'un sens d'observation très affiné et en même temps très outrancier, il pourrait lancer de vigoureuses et saines satires, construire des types violents, comiques, extravagants mais humains et à qui nous nous attacherions²¹⁴⁵.

C'est également en 1906 que son beau-frère, Laurent Tailhade, avait convoqué *Les Chants de Maldoror* au moment de donner son avis, dans *La Nouvelle Revue*, sur le recueil *Les Aubes mauvaises* du même Kolney²¹⁴⁶. Les deux comparaisons font de l'œuvre de Lautréamont un repoussoir qu'il convient de laisser dans l'oubli relatif où il est en train de tomber. D'ailleurs, mis à part le titre « Les

²¹⁴¹ Robert de Souza, « Où nous en sommes », *Vers et prose* n° 1, mars 1905, p. 77.

²¹⁴² Hector Fleischmann, *Le Massacre d'une amazone*, Paris, Genonceaux, 1904, 28 p. Il s'agit d'une publication tardive du catalogue de Genonceaux, qui était revenu en France et avait repris ses activités d'éditeur.

²¹⁴³ Stuart Merrill, « Critique des poèmes. Symbolistes, Humanistes, Naturistes et Somptuaires », *La Plume*, 15 janvier 1903, p. 124-125. Le manifeste est également signalé dans *Le Rappel* du 27 décembre 1902 par un article d'Alcanter de Brahm intitulé « La Poésie somptuaire », p. 1. Nous ne sommes pas parvenu à retrouver ce manifeste, probablement publié en novembre ou décembre 1902. Nous en ignorons le titre exact, la forme de la publication – article ou plaquette – et le nom de l'auteur.

²¹⁴⁴ Charles Morice, « Notations », *Vers et prose* n° 7, septembre-novembre 1906, p. 87.

²¹⁴⁵ Jules Bois, « La Vie littéraire », *Gil Blas*, 17 septembre 1906, p. 1.

²¹⁴⁶ Laurent Tailhade, « Les Aubes mauvaises », *La Nouvelle revue*, janvier-février 1906, p. 554.

Aubes mauvaises », assez semblable au « mal d'aurore » fréquemment avancé pour expliquer le nom du protagoniste de *Lautréamont*, le roman de Kolney ne permet la comparaison que par quelques scènes d'érotisme morbide et frénétique, assez communes après une décennie de romans décadents où les études de cas de névroses ont été légion.

Enfin, toujours en 1906, la livraison 5-6 du *Bibliophile parisien*, publié par le libraire-éditeur Henri Daragon, propose dans sa rubrique de « Curiosa » la description d'un exemplaire de l'édition Rozez :

1623. LAUTREAMONT (Comte de). Les chants de Maldoror. *Bruxelles*, 1874, in-12, br. 15 fr. Edition originale avec nouveau titre et millésime de 1874. Très rare. Livre sadique et étrange que les premiers éditeurs n'osèrent pas mettre en vente. Le tirage resta dans les caves d'un libraire belge, qui, timidement au bout de quatre années fit brocher des exemplaires avec un titre et une couverture anonymes. Quelques lettrés seuls connaissent ces exemplaires. (Vicaire V.102-104)²¹⁴⁷.

Le volume est encore présent dans le numéro de mars-avril 1907, cette fois sous le numéro 644 et avec son prix baissé à 10 francs. Mais les exemplaires des *Chants de Maldoror* devaient fort mal se vendre, car il est encore indiqué dans le deuxième numéro de 1911 :

577. LAUTREMONT [*sic*] (Comte de). Les chants de Maldoror (chants I,II,III,IV,V,VI), Paris [*sic*], 1874, in-18 [*sic*], br. 15 fr. Ce volume, publié à Bruxelles, ne fut mis en vente que de longues années après son impression, il fut caché dans des caves aussitôt imprimé. Quelques exemplaires seulement ont été mis en vente, le reste a été détruit.

Cette triple mention d'un exemplaire sur un catalogue de libraire, la plus ancienne connue, renvoie certainement au même exemplaire. Comme l'indique la toute première occurrence, la notice s'inspire du tome 5 du *Manuel de l'amateur de Livres du XIX^e siècle. 1801-1893*, de Georges Vicaire, publié en 1905 :

LAUTREAMONT (Comte de). Les chants de Maldoror. Chant Premier par ***. *Paris, imprimerie Balitout, Questroy et Cie, rue Baillif, 7 et de Valois, 18 août 1868*, in-8, couv. impr. 31 pp y compris le titre. Edition originale du 1^{er} chant. Publié à 30 centimes. V l'article suivant :

Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (chants I,II,III,IV,V,VI), *Paris, chez tous les libraires, Bruxelles, impr. Lacroix, Verboeckhoven, 1869*, in-18. 332 pp. – Je n'ai pu voir cette édition, qui est l'édition originale. Je la cite d'après le 7^{ème} *Bulletin trimestriel des livres défendus en France* publié par Poulet-Malassis, qui donne ce renseignement : [s'ensuit un extrait de la notice de Poulet-Malassis]. D'autre part, M. L. Genonceaux, dans la préface qu'il a placée en tête de l'édition donnée par lui en 1890, complète ainsi les renseignements de Poulet-Malassis : [s'ensuit un extrait]. M. L. Genonceaux transcrit en note le libellé du titre – où figure le nom du comte de Lautréamont, contrairement à ce qui est dit plus haut, comme on le verra par la description que je donne ci-dessous d'après un exemplaire que j'ai eu entre les mains – et, à propos du nom de l'imprimeur E. Wittmann, il ajoute : « Cette dernière indication est fautive, aucun imprimeur du nom de Wittmann n'ayant existé à Bruxelles. » En ce qui concerne l'édition de 1869, M. Genonceaux écrit : [citation où Genonceaux décrit l'édition]. V l'article suivant :

Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (chants I,II,III,IV,V,VI), *Paris, en vente chez tous les libraires (Bruxelles, typ. E. Wittmann), 1874*, in-18, couv. impr. 332 pp y

²¹⁴⁷ « Curiosa », *Le Bibliophile parisien* n° 5-6. Cité par Jean-Jacques Lefrère et Éric Walbecq dans « Maldoror et le libraire Daragon », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXV-XXXVI, p. 91-95.

compris le faux-titre et le titre, 1 f.n.ch (table des matières) ; et 1 f. blanc. Publié à 3fr.50. V. l'article suivant :

Comte de Lautréamont - Les Chants de Maldoror (chants I,II,III,IV,V,VI), Frontispice de José Roy, Paris, L. Genonceaux, éditeur (Maisons(Laffitte, impr. Lucotte), 1890, in-12, couv. impr. 1 f (faux-titre, au Ve, justification du tirage de luxe) ; 1 f (titre) ; XI pp (préface) ; 385 pp ; et 1 f n.ch. (table des matières). Frontispice de José Roy, et 2 ff (fac-similé d'une lettre de l'auteur) hors texte. Publié à 10 fr. : il a été tiré, en outre, 10 ex. sur papier du Japon, signés et numérotés (25 fr.). Ces ex. contiennent le frontispice en quadruple état²¹⁴⁸.

Né en 1870, Henri Daragon avait débuté sa carrière de libraire en 1899, après avoir acheté un fonds à la vente Francisque Sarcey. Il avait fondé son catalogue du *Bibliophile parisien* en janvier 1900. On ignore comment il avait obtenu son exemplaire des *Chants de Maldoror* et s'il put le vendre.

À la fin de la décennie, on continuait encore à citer parfois Lautréamont. Plusieurs revues du mois de janvier 1909 annoncèrent à Paris la programmation d'une soirée de récitation poétique. Ainsi, dans *Le Gaulois* du 8 janvier, on pouvait lire l'annonce de cette soirée intitulée « Les Bêtes » et prévue pour le lendemain à l'Odéon. Le détail du programme mentionnait une strophe des *Chants de Maldoror* sous le titre « Il existe un insecte (Lautréamont), par M. Denis d'Inès²¹⁴⁹ ».

Plus intéressante est l'allusion à Lautréamont que le poète fantaisiste Georges Fourest glissa dans sa *Négresse blonde* de 1909. Proche de Laurent Tailhade, Fourest était arrivé à Paris en 1889. Il avait fréquenté la revue *Le Décadent* sans pour autant chercher à faire une œuvre, préférant revendiquer son oisiveté comme un titre de gloire. Brouillé avec Tailhade, son mentor qu'il imitait parfois trop²¹⁵⁰, il publia tardivement ce recueil parodique qui connut un succès certain auprès de la bohème parisienne. Ces ballades étaient d'abord parues dans *L'Ermitage* en 1892, mais c'est le succès du recueil en 1909 qui conféra à Georges Fourest une célébrité nouvelle. Original virtuose du vers et de la rime, Fourest s'y livrait à toutes sortes d'irrévérences, détournant par la fantaisie les classiques de la littérature consacrée. Paru dans les dernières années du symbolisme, le recueil semble ressusciter l'esprit fumiste des cabarets montmartrois des années 1880 et s'il est une synthèse – moqueuse certes – d'une époque révolue que la nouvelle génération ne connaît que par les récits de ses principaux témoins, Fourest donne à Lautréamont sa place parmi les œuvres qu'il fallait alors avoir lues. Deux ballades évoquent Maldoror, encore une fois indifférencié de son auteur.

Dans la « Ballade en l'honneur des poètes falots », on peut lire une surprenante évocation de quelques poètes rares, maudits ou marginaux :

Corbière, au pays du dolmen
Et du hareng qu'on met en caque,

²¹⁴⁸ George Vicaire, *Manuel de l'amateur de Livres du XIX^e siècle. 1801-1893*, t. V, Paris, Daragon, p. 102-104. Cité par Jean-Jacques Lefrère et Éric Walbecq dans « Maldoror et le libraire Daragon », *op. cit.*

²¹⁴⁹ « Les Bêtes », *Le Gaulois*, 8 janvier 1909, p. 4. La même publicité apparaît également dans *Le Figaro* du 8 janvier 1909, p. 5, dans le *Comœdia* du 9 janvier, p. 3, etc.

²¹⁵⁰ Voir à ce sujet la biographie de Gilles Picq, *Laurent Tailhade ou De la provocation comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 238 et suiv.

Sut cueillir plus d'un cyclamen ;
 Cros est un alexipharmaque
 Propre à dissiper les comas que
 Portent les veules symbolos.
 Maldoror fut un brucolaque !
 Vivent les Poètes falots²¹⁵¹ !

Le terme rare « brucolaque », que l'on retrouve aussi chez Léon Bloy, désigne une créature infernale à mi-chemin entre le vampire et le mort-vivant. Dans cette strophe, Fourest évoque les poètes qui ont ouvert la voie aux avant-gardes par leurs œuvres modernes et en décalage avec la production de leur temps. Aux noms de Cros et de Corbière, Fourest ajoute Laforgue à la strophe suivante. Cette condamnation humoristique est à lire, évidemment, sur le mode ironique : chacun de ces « poètes falots », terme élogieux chez Fourest, est célébré comme une inspiration poétique. Fourest s'oppose donc à Tailhade, qui tenait *Maldoror* pour une œuvre kitsch, surfaite, et passée de mode.

Le poème suivant, « Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles », est le dernier du recueil. Dans ce pastiche des poètes falots évoqués dans la ballade précédente, où l'auteur met en scène ses propres funérailles, on peut lire une nouvelle allusion :

Étendez-moi rigide au fond de cette bière,
 Placez entre mes mains nos livres décadents :
 Laforgue, Maldoror, Rimbaud, Tristan Corbière
 Mais pas de René Ghil : ça me fout mal aux dents²¹⁵² !

La référence confirme la présence de Lautréamont parmi les auteurs fétiches des décadents et de l'auteur, mais la confusion entre les noms du poète et du personnage confirme aussi la méconnaissance qui entoure encore l'œuvre, toujours confidentielle. Jean-Pierre Lassalle, qui suppose que la cause en est l'article de Gourmont, « La Littérature Maldoror », commente :

Avant 1909, dans le milieu étudiant et bohème fréquenté par Fourest, Henry Mazel, Henry Gauthier-Villars, alias Willy, Paul Maçon, il semble bien que l'on ait parlé surtout de Maldoror, image de l'auteur même, puisque l'on connaissait les *Chants de Maldoror*²¹⁵³.

L'« Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles » est intéressante à plusieurs égards. L'humour noir et macabre inspiré par le thème prête assez au pastiche de Lautréamont, imité comme dans *Le Tutu* de Princesse Sapho par une exagération grotesque de ses traits les plus horribles. Dès la première strophe, Fourest annonce que son âme ira à Lucifer et se montre soucieux, jusque dans ses funérailles, de choquer le bourgeois bien-pensant et de partir avec superbe. Il exige ainsi un « linceul dans la bile / D'un pédéraste occis par Capeluche vers / L'an treize

²¹⁵¹ Georges Fourest, « Ballade en l'honneur des poètes falots », *La Négresse blonde*, Paris, Albert Messein, 1909 ; réédité par Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2009, p. 127 ; préoriginales parues dans *L'Ermitage*, troisième année, n° 1, 31 janvier 1892, p. 23-24.

²¹⁵² Georges Fourest, « Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles », *La Négresse blonde*, op. cit., p. 132 ; préoriginales parues dans *L'Ermitage*, troisième année, n° 4, 15 avril 1892, p. 222-224.

²¹⁵³ Jean-Pierre Lassalle, « Maldoror cité par Georges Fourest en 1909 », *Cahiers de la Grande Loge Provinciale d'Occitanie*, n° 13, 1990, p. 88-89.

cent soixante » et propose, « pour ôter au cadavre un aspect trop morose », que l'on teigne « [s]es sourcils en bleu ciel et [s]es cheveux en rose ». Son corbillard sera tiré par « dix cochons peints en vert comme des perroquets » et suivi par une « négresse ingénue / Qui mange des poulets et des lapins vivants » et qui « marchera toute nue ». Il imagine enfin un cortège d'animaux exotiques ainsi que des esclaves chargés de recueillir, dans des carafes d'onyx, « le pipi [des] yeux²¹⁵⁴ » des gens présents.

La fantaisie qui guide la description de ce cortège puise dans bien des sources, et si l'on retrouve aussi l'esprit des chansons de cabaret comme celles du Chat noir, l'évocation d'un pédéraste, d'un bestiaire d'animaux rares, d'images horribles ou scatologiques peuvent être autant de renvois aux strophes des *Chants de Maldoror* ou à une certaine représentation qui en était faite par une veine comique et irrévérencieuse visant à replacer Ducasse dans la tradition de Rabelais. À la fin du poème, après une messe noire qui rappelle surtout *Là-bas*, Fourest refuse d'être enterré au Panthéon et préfère être livré à un vautour. Une fois enterré, il prédit que son spectre reviendra hanter les bourgeois : le voilà devenu à son tour, comme Maldoror, un brucolaque. Le poème se referme sur les cris de blasphème de l'auteur, torturé en Enfer :

Et tout sera parfait ! Et moi, dans la géhenne,
Grinçant et debout sur les brasiers tisonnés,
Je hurlerai tel cri de blasphème et de haine
Que je terrifierai le Dyable et ses damnés²¹⁵⁵ !!!

Au-delà de la simple mention du nom de Maldoror, on peut donc relever, dans ce pastiche des « poètes falots », comme Fourest appelle avec ironie ses modèles, une imitation à des fins comiques des *Chants de Maldoror*. Une lettre inédite d'Ernest Dufour à Georges Fourest, datée du 28 août 1912, nous apprend d'ailleurs que le poète avait initialement choisi Lautréamont au lieu de Corneille pour l'épigraphe de cette ballade :

En ce temps-là le jardin des Plantes étant mal fréquenté, la mode commença d'aller voir des littérateurs à Montmartre. Salis le souteneur des lettres et des arts était le nouveau barnum du Chat Noir. J'y vins un soir et il m'invita à réciter des vers. Or c'était l'époque où l'on allait chrétiennement s'attendrir à la Marche à l'Etoile. La salle était bondée, la recette s'annonçait bonne. [...] Le programme fut *Épître testamentaire pour régler l'ordre de tes funérailles* avec l'épigraphe de Maldoror « Et toi jeune homme retiens bien ceci, etc. » Il y eut des applaudissements et quelques murmures²¹⁵⁶.

²¹⁵⁴ Georges Fourest, « Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles », *La Négresse blonde*, op. cit., p. 131-132.

²¹⁵⁵ *Ibid.* p. 134.

²¹⁵⁶ Ernest Dufour, lettre à Georges Fourest du 28 août 1912, citée par Yannick Beaubatie dans Georges Fourest, *La Chanson falote*, Tussan, Du Lérot, 2017, p. 45, note 3.

Georges Fourest avait connu très tôt *Les Chants de Maldoror*, et d'une manière qui reste mystérieuse. Yannick Beaubatie nous a en effet communiqué une lettre inédite adressée à Georges Fourest par l'un de ses cousins de Saint-Junien, en Haute-Vienne, datée du 18 mai 1886 :

Cher disciple de Baudelaire,
 Vous devriez bien être assez aimable de m'envoyer quelques ouvrages du maître ou de quelques disciples, puisque vous collectionnez les petits vers de Baudelaire, Richepin, Maldoror, Rollinat, etc.
 Cela me distrairait ici, où je m'ennuie fort, bien que la campagne « soit verte et le ciel bleu²¹⁵⁷ ».

La lettre n'est pas signée mais elle prouve que non seulement Fourest possédait dès 1886 un exemplaire des *Chants de Maldoror*, mais également que l'un de ses cousins avait également eu connaissance du volume. Georges Fourest n'était pas encore à l'Université de Toulouse, où il allait rencontrer Laurent Tailhade l'année suivante. En ayant possédé un exemplaire du livre alors que *Le Désespéré* de Bloy n'avait pas encore paru, Fourest devient l'un des tout premiers lecteurs de *Maldoror* en France, à une époque où ce nom n'avait pas encore été imprimé dans la presse française depuis la mort de l'auteur. Il fallait donc qu'il ait quelque contact en Belgique, ou qu'il ait prêté un regard attentif à l'activité de *La Jeune Belgique* bruxelloise, qui avait publié son extrait à la fin du mois d'août 1885. Les descendants de Georges Fourest ayant revendu une grande partie de sa bibliothèque, le volume qu'il possédait n'a jamais été retrouvé. On aurait très certainement découvert une édition belge de 1874, remplie de notes de lecture puisque telle était l'habitude de l'écrivain²¹⁵⁸.

Reconfiguration du champ littéraire : la « génération d'Apollinaire »

À la page 40 de son essai *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, le premier qui fut donné sur l'œuvre d'Isidore Ducasse, Léon Pierre-Quint écrivit de manière lapidaire : « Apollinaire et Max Jacob, en 1912, se retrouvent en Lautréamont²¹⁵⁹. » Mais le critique ne donna pas plus de détails. Son étude contenait en outre plusieurs inexactitudes factuelles sur la postérité de l'œuvre. Ainsi, une page avant, il expliquait que le stock de Lacroix avait été vendu à Rozez en 1879 par son successeur, après la faillite. Plus loin, les articles fondateurs de Bloy et de Gourmont, les deux principaux découvreurs d'Isidore Ducasse, étaient qualifiés de « deux petites critiques²¹⁶⁰ » et Fargue se voyait soudain l'auteur d'une étude, parue comme celle de Larbaud dans *La Phalange*. On comprend que cette étude,

²¹⁵⁷ Bien que cette lettre soit encore inédite, Yannick Beaubatie prépare actuellement un recueil avec la correspondance inédite de Georges Fourest. Nous le remercions de nous avoir aimablement communiqué l'information.

²¹⁵⁸ Nous reproduisons, en annexe X avec les deux poèmes de Georges Fourest, une illustration de Lucien Métivet pour une réédition de *La Négresse blonde* en 1921. On y trouve un portrait de Ducasse, inspiré par le « masque » de Félix Vallotton, peu connu de la critique ducassienne.

²¹⁵⁹ Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1930, 167 p. ; réédition Fasquelle, 1967, p. 40.

²¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

fort bien accueillie par les surréalistes qui avaient pourtant interdit toutes « études maldororiennes²¹⁶¹ », avait sacrifié la réalité des faits pour se soumettre à l'hagiographie érigée par André Breton. D'après Léon Pierre-Quint, Cendrars et lui devenaient les véritables découvreurs²¹⁶².

Pierre Capretz, qui s'intéressa dans une thèse des années 50 aux sources des *Chants de Maldoror*, se fia aux propos de Léon Pierre-Quint et écrivit à son tour que c'est Apollinaire (parmi d'autres) qui avait fait connaître le comte de Lautréamont. Maurice Saillet, dans sa série d'articles sur « Les Inventeurs de Maldoror », reprit l'affirmation et constata à son tour l'intérêt croissant des *Chants* « aux yeux de la génération d'Apollinaire, de Max Jacob, de Salmon et de Cendrars », sans donner de précisions à part un article de Valéry Larbaud. Il ajoutait cependant que l'influence de *Maldoror* n'avait survécu que dans les derniers bastions du symbolisme : ce sont ces revues émergentes qu'il convient maintenant d'examiner pour définir quelle fut la place réelle de Lautréamont au sein de « la génération d'Apollinaire », celle-là même qu'il avait définie dans sa conférence de 1908, « La Phalange nouvelle²¹⁶³ ».

D'Apollinaire lui-même, on ne connaît aucun mot sur Lautréamont. Dans les actes du colloque *Lautréamont postmoderne*, Marc Angenot écrivait un peu vite : « Vient ensuite, dans l'avant-guerre, un Lautréamont cubiste, notamment admiré et glosé par Apollinaire²¹⁶⁴. » Mais Angenot ne donne pas de preuves pour étayer sa théorie. Si Lautréamont aura sa place – marginale, toujours – parmi les modèles des avant-gardes futuristes et dadaïstes, on ne lui connaît pas de fortune chez les cubistes. Il n'est pourtant pas impossible que Guillaume Apollinaire ait été un lecteur des *Chants de Maldoror*. C'est à l'occasion d'un banquet de *La Plume* qu'il avait rencontré en 1903 l'un des lecteurs les plus fanatiques de l'œuvre, Alfred Jarry qui, rappelons-le, écrivait toujours. Leur amitié dans les dernières années de la vie de l'auteur d'*Ubu roi* nous est connue et, dans une lettre de juillet 1903 à son ami James Onimus, Apollinaire écrit :

On m'aime assez je crois.
Mais ce qui m'aime le plus sont :
Fagus
Alfred Jarry
Charles-Henry Hirsch
Les deux derniers qui sont exquis sont mes amis littéraires les plus sincères²¹⁶⁵.

²¹⁶¹ Louis Aragon, « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 2, octobre 1930, p. 22-24.

²¹⁶² Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, op. cit., p. 41. Après avoir minimisé l'importance des articles antérieurs à la Première Guerre mondiale, Léon-Pierre Quint situe la réédition de Cendrars comme le point de départ de la renommée posthume d'Isidore Ducasse et insiste sur l'importance que prennent *Les Champs de Maldoror* pour la poésie nouvelle, citant André Breton et son groupe.

²¹⁶³ Guillaume Apollinaire, « La Phalange nouvelle », *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 885-900.

²¹⁶⁴ Marc Angenot, « Lautréamont dans tous ses états », *Lautréamont postmoderne*, actes du colloque « Lautréamont et le postmodernisme » tenu à l'Université de Montréal le 20 mars 1987, Montréal, Université de Montréal, 1989, p. 46.

²¹⁶⁵ Cité par Patrick Besnier dans *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, p. 529.

Fait curieux, ces trois amis littéraires ont tous cité Ducasse à au moins une occasion, même si le lecteur le plus acharné est, de loin, Alfred Jarry. C'est encore Apollinaire qui raconte dans un article intitulé « Feu Alfred Jarry » cette anecdote célèbre : le soir du 22 avril 1905, Jarry tira sur Manolo au cours d'un dîner, épisode qui serait plus tard immortalisé dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide. Peu après, dans la rue, l'écrivain toujours éméché se tourna vers Apollinaire et lui demanda : « N'est-ce pas que c'était beau comme littérature²¹⁶⁶ ? » La phrase est restée célèbre parce qu'elle illustre le point extrême où Jarry porta son art, au point de le confondre avec sa vie comme il avait fini par endosser nuit et jour le rôle du père Ubu. Mais Patrick Besnier a relevé un autre intérêt à cette phrase : « Ce *beau comme*, qui s'ajoute à ceux d'Isidore Ducasse, - et particulièrement au "beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme" - est remarquable en ce qu'il montre un Jarry travaillant sa scène, ou se dégrisant suffisamment pour l'assumer comme "littérature²¹⁶⁷". » Apollinaire perçut-il cette énième référence à l'œuvre ducassienne dans la bouche de son ami ?

En réalité, Apollinaire n'a guère laissé d'indices sur son appréciation des *Chants de Maldoror*. Les audaces formelles de ses poèmes sont à mettre au compte d'une attitude d'ouverture et de curiosité envers les avant-gardes européennes et l'absence de référence à Lautréamont de sa part s'explique peut-être précisément par un changement de génération : si, en 1890, toute l'avant-garde se devait de connaître Isidore Ducasse, poète novateur, dix ans plus tard l'œuvre devait apparaître pour le lecteur en quête de nouveauté comme un vestige du passé déjà trop lu et glosé. Tout attentif qu'il était envers les actualités de la vie plastique et littéraire en Europe, Apollinaire aura négligé l'un des livres fétiches de la génération précédente : il fallait puiser à des sources nouvelles pour faire émerger l'Esprit nouveau. Il n'y avait pas d'exemplaire des *Chants de Maldoror* dans sa bibliothèque, et la récente édition en cinq volumes de sa correspondance ne contient aucune mention de Lautréamont, Ducasse ou Maldoror²¹⁶⁸. Il semble pourtant impossible qu'il ne l'ait pas connu, en fréquentant Paul Fort et Alfred Jarry. Jean Cocteau rapporte également que le poète d'*Alcools* lui aurait un jour déclaré : « Je viens de relire *Maldoror*. La jeunesse doit beaucoup plus à Lautréamont qu'à Rimbaud²¹⁶⁹. » Ce propos est à prendre avec précaution : on est surpris de voir Apollinaire reconnaître une dette envers Ducasse, lui qui ne l'a jamais cité, pratiqué ou imité. De même, les Guillot-Muñoz croient déceler une influence de Maldoror dans plusieurs personnages des contes du

²¹⁶⁶ Guillaume Apollinaire, « Feu Alfred Jarry », *Les Marges*, novembre 1909, p. 1.

²¹⁶⁷ Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 583.

²¹⁶⁸ Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, édition de Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, 5 volumes.

²¹⁶⁹ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, édition du Rocher, 1989, p. 119 ; rapporté par Laurence Campa, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002, note 9, p. 145.

Poète assassiné : en réalité, les rapprochements sont très ténus et proviennent certainement d'autres sources. On ne saurait donc affirmer avec eux que « Lautréamont plane sur Apollinaire²¹⁷⁰ ».

Charles-Henry Hirsch allait une nouvelle fois convoquer Lautréamont à propos d'une comparaison avec Apollinaire. En 1903, le critique, qui tenait alors la « Revue des revues » du *Mercure de France*, avait été l'un des premiers à signaler les qualités poétiques d'Apollinaire. Onze ans plus tard, quelques querelles et divergences étant apparues sur la question du symbolisme, de l'obscurité poétique et de l'héritage de Mallarmé, il n'hésitait plus à égratigner le poète qu'il considérait comme un épigone contraint de maintenir en vie un mouvement poétique exsangue. Le 16 mai 1914, on put ainsi lire dans la « Revue des revues » du *Mercure de France* :

Cette fois (15 avril), *Les soirées de Paris* donnent « huit reproductions d'après les récents tableaux de Georges Braque ». Que l'auteur intitule ses œuvres : « Portrait de femme » ou « Nature morte », on pourrait déplacer le titre sans désorienter le spectateur. [...] Le texte n'est pas toujours sans participer de cette tendance à surprendre. M. Guillaume Apollinaire, de tous les signes de ponctuation, ne retient que les points de suspension et que le point d'exclamation, pour en accidenter ses poèmes. Ils sont d'un humoriste qui aurait lu les premiers vers de M. Franc-Nohain et se serait promis de les dépasser. M. Apollinaire ne saurait croire qu'il y soit parvenu, parce qu'il n'admettra pas volontiers cette parenté. Celle d'un Lautréamont lui conviendrait mieux sans doute²¹⁷¹.

Suivait le poème « Rotsoge », qui devait paraître dans le recueil *Calligrammes* de 1918 avec quelques autres poèmes consacrés à la peinture. Car « Rotsoge », dont le titre définitif est « À travers l'Europe », est dédié à Marc Chagall, et il renvoie davantage, comme le prouve la forte présence des noms de couleurs, au souvenir des toiles du peintre qu'à l'imagination, fumiste aux yeux de Hirsch, d'Isidore Ducasse²¹⁷².

Il est vrai que le critique du *Mercure de France*, qui avait jadis signé la notice des *Portraits du prochain siècle* consacrée à Isidore Ducasse, était revenu de cet engouement et se servait de l'œuvre comme d'un contre-modèle. Ainsi, dans le numéro de janvier-mars 1911 de la revue *Vers et prose*, à l'occasion d'un discours en l'honneur de Paul Fort, Hirsch évoquait la génération de 1890 en ces termes : « Les idéologies de Maurice Barrès nous excitaient l'intelligence et nous apprenaient la pratique du style. Leur sensibilité délicate nous préparait mal, je dois le dire, aux malédictions excessives dont Lautréamont faisait l'essentiel des *Chants de Maldoror*²¹⁷³. » En 1919, dans le *Mercure de France* du premier juillet, Hirsch réagissait à la réédition des *Poésies* par les futurs surréalistes dans leur revue *Littérature* par un nouveau reniement : « Les outrances de Ducasse, en 1870, ont le timbre des manifestes par lesquels les jeunes gens de 1919 convoitent une publicité

²¹⁷⁰ Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, *Lautréamont & Laforgue*, Montevideo, Agencia general de libreria y publicaciones, 1925, p. 54.

²¹⁷¹ Charles-Henry Hirsch, « Revue des revues », *Mercure de France*, 16 mai 1914, p. 389.

²¹⁷² Guillaume Apollinaire, « À travers l'Europe », *Calligrammes*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 201-202.

²¹⁷³ Charles-Henry Hirsch, « Discours en l'honneur de Paul Fort », *Vers et prose*, janvier 1911, p. 121.

littéraire antérieure à de sérieux travaux. On sait trop qu'il suffit qu'un écrivain ait très peu produit pour obtenir le brevet du génie²¹⁷⁴. » Il fustigeait ensuite quelques « énormités » que Ducasse avait écrites dans *Poésies*, avec un ton moralisateur qui lui permettait de ranger l'auteur aux côtés des bruyants poètes du surréalisme, par opposition aux « vrais poètes qui travaillent droitement ». En vingt-cinq ans, Hirsch avait donc opéré un reniement complet en affichant un conservatisme de plus en plus affirmé. Son hostilité à l'égard de Lautréamont allait de pair avec une méfiance vis-à-vis du cubisme, de la modernité poétique de l'Esprit nouveau, et plus tard du surréalisme. Si Ducasse n'influença guère la poésie d'Apollinaire, toutes deux se virent parfois rejetées comme des exemples d'expérimentations puérides au nom de la modernité. Ainsi, en 1921, un critique de *L'Art libre*, Jacques Olivier, cherchant à relativiser la grandeur et l'influence d'Apollinaire, écrit :

Les puérités que ses thuriféraires sont seuls à trouver géniales, s'élimineront peu à peu et parmi les grandes œuvres inclassifiables qui vont des *Chants de Maldoror* à la *Nègresse Blonde*, personne n'hésitera, espérons-le, à ranger celles d'Apollinaire²¹⁷⁵.

Les futurs surréalistes n'auraient guère rejeté la comparaison, mais Apollinaire lui-même aurait sans doute émis plus de protestations.

En 1917, Apollinaire fit la connaissance d'André Breton, puis de Louis Aragon et Philippe Soupault. S'il fut d'abord adopté comme un mentor par la nouvelle génération, cela ne dura pas. À la fin de la guerre, en mars ou avril 1918, Jean Royère avait signalé à André Breton l'article de Valéry Larbaud consacré aux *Poésies*. La découverte des deux plaquettes d'Isidore Ducasse bouleversa le trio, au point qu'ils ne tardèrent pas à rejeter en bloc toutes leurs anciennes adorations et à ouvrir le procès radical de la littérature. Ces condamnations allaient bientôt englober Rimbaud, et aussi Apollinaire, soudain coupable, comme plusieurs de leurs aînés, d'avoir accueilli tièdement l'œuvre de Ducasse. D'un seul coup, comme l'écrit Laurence Campa dans sa biographie du poète, « Apollinaire le trépané rejoignait le cortège des “Grandes-Têtes-Molles” raillées par Ducasse²¹⁷⁶ ».

André Salmon

Si le poète de l'Esprit nouveau n'a guère tiré profit de sa lecture des *Chants de Maldoror*, on ne saurait en dire autant de son ami André Salmon, qui passait à l'époque pour le plus prometteur des poètes du groupe de la rue de Ravignan. Tous deux s'étaient rencontrés en 1903, lors d'une soirée de *La Plume*, et allaient directement s'impliquer dans l'aventure de *Vers et prose* afin de faire revivre, sous une forme, l'esthétique symboliste. Salmon fut également le secrétaire de rédaction de la revue.

²¹⁷⁴ Id., « Un briseur de dieux des lettres en 1870 : Isidore Ducasse », *Mercure de France*, avril 1919, p. 119-120.

²¹⁷⁵ Jacques Olivier, « L'Assomption de Guillaume Apollinaire », *L'Art libre*, août 1921, p. 126.

²¹⁷⁶ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 748.

Plus disert sur Lautréamont et Rimbaud, qui furent ses lectures d'adolescent, il a laissé, dans les *Souvenirs sans fin*, un témoignage de sa découverte des poètes. Il se décrit dès le premier tome comme un

enfant du symbolisme, de la boulange, du Panama et de l'affaire Dreyfus, en passant par la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg et, grande rue Italienskaya, la librairie Melin (prononcez Méline) où je puisais pêle-mêle et à plein panier Rimbaud, Lautréamont et d'autres²¹⁷⁷.

La famille Salmon s'était installée à Saint-Pétersbourg en 1897. Les parents d'André ne tardèrent pas à rentrer en France, mais le fils resta seul en Russie, ayant trouvé un emploi de commis au consulat de France. Fréquentant les bals à l'ambassade autant que les milieux anarchistes, il profita aussi de ces années de liberté pour parfaire son éducation littéraire. Comme il rentra en France en 1902, afin de faire son service militaire, on peut dater au plus tard de 1901 sa découverte des *Chants de Maldoror*. Comment un exemplaire était-il arrivé jusqu'à Saint-Pétersbourg ? On l'ignore, mais André Salmon revient souvent avec nostalgie sur ce lieu qu'il a fréquenté :

Je dévorais les revues et découvrais les livres soldés, pas cher, par le libraire Melin de la rue d'Italienskaya ; Melin chez qui je connus, le même soir, les tirant d'un panier plein de choses bien diverses : *les Poésies* et *Illuminations* des éditions de 1892 et 1895, les plaquettes sous couverture brique, aujourd'hui introuvables ; les *Chants de Maldoror*, de l'édition Genonceaux²¹⁷⁸.

Plus loin, il évoque encore, à l'occasion d'un déménagement, le souvenir de ses acquisitions de la librairie Melin : « les premières éditions de Rimbaud, de Lautréamont et de Maeterlinck (*Les Serres chaudes*) entre autres merveilles et curiosités », livres qu'il dit « achetés si bon marché, ces livres rares²¹⁷⁹ ». Salmon se trompe donc en affirmant avoir disposé d'une première édition des *Chants de Maldoror*, mais il ne fait aucun doute qu'il a été, à l'heure de sa formation intellectuelle, un lecteur fervent de Rimbaud et de Ducasse.

Le poète a fait débiter ses *Souvenirs sans fin* à l'année 1903, date de sa sortie du régiment. Tandis que nous le voyons faire son entrée dans les milieux littéraires parisiens, nous retrouvons parfois encore le nom de Lautréamont. Ainsi, lorsqu'il évoque vers 1908 le petit groupe de la rue Ravignan constitué d'Apollinaire, Picasso, Max Jacob et lui-même, on constate que *Les Chants de Maldoror* divisent, une nouvelle fois. Apollinaire et Max Jacob, nous le verrons, n'estiment guère le poète, tandis que Paul Fort et Salmon le lisent avec sympathie. Rimbaud provoquait les mêmes divergences. Mais s'il ne reste aucune trace de la façon dont ils reçurent l'œuvre, c'est surtout à cause du dilettantisme dont ils faisaient preuve :

²¹⁷⁷ André Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2004, p. 30.

²¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 300.

²¹⁷⁹ André Salmon, *Souvenirs sans fin*, *op. cit.*, p. 391.

Personne ne songeait à l'institution d'une école et nous n'entendions diriger que nous-mêmes. Peut-être aurons-nous été aussi médiocres citoyens de la République des Arts et des Lettres que de la République politique. Nous n'avons pas songé à rendre service en révélant autre chose que nos ouvrages et nos personnes. Convient-il qu'on s'en accuse ? Il aura fallu l'esprit, généreux certainement, l'esprit d'entreprise d'André Breton et de ses amis surréalistes pour que, vingt ans après nous, se fasse, s'organise, s'ordonne, un immense bruit public sur les noms de Lautréamont et de Rimbaud, par exemple. Vingt ans ! Quand depuis les grands jours et les beaux soirs de la rue Ravignan, Max Jacob ne se souciait plus du tout de crier aux étoiles : « A bas Rimbaud ! », dans l'esprit que j'ai dit²¹⁸⁰.

Aucun n'aura donc eu l'ambition de prendre la relève de Gourmont ou de Bloy pour dépoussiérer l'œuvre de Lautréamont, désormais associée aux temps lointains du symbolisme des débuts.

En revanche, les Guillot-Muñoz reconnaissent une imprégnation ducassienne dans la poésie d'André Salmon, témoignage d'une fréquentation passée de l'œuvre²¹⁸¹. La dernière mention du poète dans les *Souvenirs sans fin* montre qu'en effet, Salmon pouvait à l'occasion convoquer des passages des *Chants*. À propos de l'année 1913, il évoque les soixante-quinze ans de la Société des Gens de Lettres et, pris d'un doute sur la datation de l'anecdote, signale :

Je poursuis, comme j'ai commencé, la rédaction de ces souvenirs en suivant la loi que je me suis imposée ; ne consulter aucun papier ; outre que je ne suis pas fort en calcul, fût-il élémentaire, en dépit de mon religieux respect des « mathématiques sévères », comme dit, si bellement, Lautréamont²¹⁸².

Mais si l'œuvre lui est familière, on n'en retrouve pas nécessairement la trace dans sa poésie. Son premier recueil, *Poèmes*, publié en 1905, présente des pièces de facture assez classiques – sonnets, poèmes en quatrains, alexandrins – où le poète se présente comme une âme en peine. André Salmon s'inscrit nettement dans une tradition lyrique encore sage et un peu désuète. Seule la première partie du recueil, « Âmes en peine et corps sans âme », témoigne du goût du poète pour la poésie sombre et torturée. Le poème « Féerie » fait d'ailleurs état de cette filiation littéraire, évoquant la préférence du poète pour les assemblées de coquins, parmi lesquels figurent le marquis de Sade, mais aussi Scapin ou Sganarelle. Maldoror n'est pas évoqué, mais la situation initiale du poème provient peut-être de la strophe 2 du Chant III, qui commence par « Voici la folle qui passe en dansant ». On y lit en effet la description d'une folle qui s'en va danser au clair de lune et qui traverse le village sous les regards des passants :

Ses grands yeux dans la nuit semblaient des feux follets,
Quinze barbets crottés jappaient à ses mollets
Et tout ça faisait peur aux dames des églises
Dont les vieux corps tremblaient en de sales chemises²¹⁸³.

²¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 197.

²¹⁸¹ Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, *Lautréamont & Laforgue*, Montevideo, Agencia general de libreria y publicaciones, 1925, p. 54.

²¹⁸² *Ibid.*, p. 676.

²¹⁸³ André Salmon, *Poèmes*, Paris, Vers et prose, 1905, p. 19.

Et plus loin encore : « La folle allait glissant sur des tapis de lune²¹⁸⁴. » Mais la comparaison ne va guère plus loin : la folle de Maldoror inspire les quolibets, l'effroi ou la pitié, tandis que les enfants lui jettent des pierres et qu'elle porte avec elle le traumatisme d'un drame passé ; celle de Salmon est au contraire présentée d'une manière positive. Rayonnante de confiance, elle s'en va en forêt rejoindre l'assemblée de marginaux décrite précédemment. Ce poème permet à André Salmon d'exprimer sa sympathie pour les excentriques, les lunatiques, les bandits et les épileptiques, termes qui reviennent dans le recueil. La plupart des pièces sont nocturnes, le vocabulaire de la mort et de l'horreur est très présent ; mais le classicisme de la forme et le lyrisme amoureux qui guident une grande partie des poèmes éloignent de toute influence maldororienne.

Féeries est placé sous le patronage de François Villon et de Goethe. Tandis qu'un poème est dédié à Arthur Rimbaud, aucune mention explicite ne témoigne non plus de l'influence de Lautréamont. La cruauté continue cependant d'imprégner la poésie de Salmon, toujours empreinte d'un lyrisme doux et intemporel. Dans « Le Hibou », il décrit l'oiseau de nuit avec ses « gros yeux ronds / Dont la flamme, pareille à la petite flamme / Ronde et fixe de la lampe des voleurs sans âme / [lui fait] deux douloureuses brûlures rondes au front²¹⁸⁵ ». Le rapace dans son vol passe au-dessus des gens, « au fond des lupanars rouges et d'or », pour aller se poser sur l'épaule de filles nues, déchirant de ses serres leur peau délicate. Salmon songe-t-il aux *Chants de Maldoror*, où l'on voit, au Chant VI, une chouette survoler la Rue Vivienne ?

La nuit tombe sur l'hôpital où tant de fous sont enchaînés.
Sonne une cloche. J'entends sonner. [...]
Et je raisonne ma raison,
Entre l'église et la prison
En écoutant crier les fous.
Ô monstre clairvoyant que la nuit favorise,
Implacable hibou²¹⁸⁶ !

Le hibou de Maldoror, lui, n'est pas implacable mais « sérieux jusqu'à l'éternité ».

Les réminiscences maldororiennes sont parfaitement absentes du recueil suivant, *Le Calumet*, marqué par un lyrisme d'inspiration populaire proche de Verlaine. Après la guerre, Salmon s'éloigne de la poésie versifiée pour explorer la forme narrative. Puisant dans les souvenirs de la Bohème montmartroise du début du siècle, il cherche, par son style, à retrouver la gouaille parisienne à travers des portraits de personnages. Mais en 1919, la réédition du *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, publié pour la première fois en avril 1905 dans *La Revue immoraliste*, donne lieu à une ultime référence aux

²¹⁸⁴ *Ibid.*

²¹⁸⁵ André Salmon, *Féeries*, Paris, Vers et prose, 1907, p. 28.

²¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

Chants de Maldoror. Le narrateur ayant commencé par raconter sa naissance, il présente le médecin, « misérable accoucheur », en ces termes :

Le docteur accepta un réconfortant. Les déménageurs en font autant. Or, m'ayant souillé d'une goutte de Bourgogne, entre le point nasal et le Stepanion, il me baptisa républicain. Vieille canaille !

Puis il cita du Maupassant. Quelqu'un lui ayant demandé s'il connaissait les chants de Maldoror il répondit par un calembour²¹⁸⁷.

Le jeu de mots n'est pas donné et la suite du récit est la confession d'un homme dégoûté de vivre, retrouvée, suivant le *topos* habituel, par André Salmon qui n'en est que l'éditeur.

On ne saurait dire, avec les Guillot-Muñoz, que la poésie d'André Salmon est imprégnée des *Chants de Maldoror*, mais il est certain qu'il lisait et connaissait l'œuvre. Dans un texte de janvier 1926, Pedro Leandro Ipuche reprochait aux surréalistes la manière dont ils s'étaient emparés d'Isidore Ducasse. Il rapportait notamment qu'« André Salmon, dans une page écrite en novembre dernier, affirme que Ducasse a été élevé à Tarbes et s'est proclamé « pyrénéen », que l'Uruguay et l'Argentine ont produit un nouvel extrémisme, venu par l'esprit français²¹⁸⁸. » L'implication de Salmon dans le débat sur la nationalité et les origines du poète, même en pleine vogue surréaliste, montre qu'il continuait de s'intéresser au poète suffisamment pour prendre position.

Max Jacob et Jean Cocteau, lecteurs sarcastiques

Maldoror ne faisait guère l'unanimité parmi les gens de cette nouvelle génération, et certains témoignages viennent tempérer les enthousiasmes de Paul Fort. Nous savons ainsi avec quelle réserve Francis Carco accueillait l'œuvre. Avant 1914, l'auteur de *Jésus-la-Caille* fréquentait un groupe différent du groupe des Cubistes dont nous avons parlé. Avec Dorgelès et Mac Orlan, ils avaient établi leurs quartiers au *Lapin Agile* de Montmartre, alors qu'Apollinaire et Salmon se réunissaient chez Picasso, au *Bateau-Lavoir*. Les Mardis de *Vers et prose*, animés par Paul Fort à la Closerie-des-Lilas, permirent néanmoins de réunir ces deux groupes. On y récitait parfois quelques passages de l'œuvre de Ducasse, qui laissaient Francis Carco sceptique :

Il n'était guère possible qu'affublé du baroque pseudonyme emprunté aux romans d'Eugène Sue, l'auteur des *Chants de Maldoror* pût être pris au sérieux. La façon dont nous récitons,

²¹⁸⁷ André Salmon, « Manuscrit trouvé dans un chapeau », *La Revue immoraliste*, n° 1, avril 1905, p. 11 ; recueilli dans André Salmon, *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, Paris, Société littéraire de France, 1919, p. 11.

²¹⁸⁸ « Y André Salmon, como uno de esos conocidos noveleros que escriben en Paris con cualquier pretexto, dice en una página escrita en noviembre último, que Ducasse se crio en Tarbes y se llama « pirenaico », etc, etc., después de proclamar que el Uruguay y la Argentina están produciendo un nuevo estremecimiento, animado por el espíritu francés. » Pedro Leandro Ipuche, *Isidoro Luciano Ducasse (Conde de Lautréamont) Poeta Uruguayo*, Montevideo, Pena Hnos, 1926 ; reproduit en article dans la publication du numéro 23 de la revue uruguayenne *Maldoror*, octobre 1992, p. 18 ; partiellement traduit dans « Le n° 23 de *Maldoror* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXIII-XXIV, 2^e semestre 1992, p. 72. Malgré nos recherches, nous n'avons pu retrouver où Salmon avait écrit cela.

aux Mardis de *Vers et prose*, certaines de ses divagations, soulevait quelquefois un semblant d'enthousiasme, mais il ne durait que le temps qu'on accorde aux excentricités²¹⁸⁹.

Il ajoute, après avoir expliqué que les symbolistes venaient de perdre leurs principaux mentors :

Le cas du douanier Rousseau, patronné par Apollinaire et consacré par Picasso, lors du banquet de la place Ravignan, arrivait à son heure et bientôt, sans qu'on sût à quel tardif réveille-matin, celle de Lautréamont eut lieu, on l'entendit soudain déclencher la sonnerie, Place du Panthéon, l'*Hôtel des Grands Hommes*, témoin de la fin misérable de Mervyn, qui vint s'écraser sur le Dôme, assembla les dévots de Ducasse. Ne croyez pas surtout qu'à l'instar des *Déliquescences*, les *Chants de Maldoror* durent leur vogue à quelque mystification. Nous fabriquons nos dieux nous-mêmes. Tout dépend du moment, de la nécessité²¹⁹⁰.

Cette allusion aux surréalistes confirme que l'heure de Lautréamont n'était plus : à l'enthousiasme des années 1890 avait succédé un scepticisme global, tempéré par quelques engouements isolés. Il faut cependant nuancer ce constat puisque dans le cercle de Carco, nous avons vu que Pierre Mac Orlan porte un jugement beaucoup plus attendri sur une œuvre dont il connaît des passages entiers.

Parmi les amis d'Apollinaire, Max Jacob fait aussi partie des sceptiques. À l'époque, il ne publie presque pas et ses apparitions en public sont rares. Ses amis intimes connaissent son esprit fin et son humour fantaisiste. André Masson rapporte dans les *Cahiers du Sud* en 1946 que le poète lançait de « railleuses boutades » face à l'engouement de ses amis pour *Maldoror*²¹⁹¹. À ce témoignage s'ajoute celui de Francis Carco, qui écrit également que Max Jacob aimait à dire que la lecture de Fantômas « vous initie à celle de Maldoror ou la complète on ne peut mieux²¹⁹² » : intuition assez juste, quand on connaît la dette de Ducasse envers les romans feuilletons et la littérature populaire. En fait, Max Jacob a peu parlé de Lautréamont, mais il ne semble pas avoir eu pour lui l'aversion qu'il exprimait envers Rimbaud. Les noms des deux poètes sont souvent rapprochés sous sa plume. C'est dans sa correspondance avec Jean Cocteau que l'on voit le plus ressurgir le nom de Lautréamont, mais nous sommes déjà en 1922 et Max Jacob réagit à l'appropriation que s'en est fait le surréalisme. Le 5 septembre de cette année-là, il confie à son ami :

Une de nos lectrices nous demande ce qu'il faut penser de Maldoror. Je réponds : on n'a jamais poussé plus loin le morceau, le beau soufflet, la volonté arrêtée d'être génial, cauchemardant, bizarre. Cet homme s'imaginait qu'il était sublime de s'occuper du pou, du crapaud, de l'araignée. C'est le seul romantique : c'est lui qui est Bodelaire, Rollinet, Rops. Ce n'est pas ennuyeux, c'est crispant : élève Maldoror : 0 ! vous aurez un 0. Et on aime cet écolier cancre²¹⁹³.

L'agacement de Jacob est plus dirigé envers André Breton qu'envers Ducasse lui-même, pour qui il admet une certaine qualité. La note de zéro qu'il lui décerne est une vengeance, car dans un numéro

²¹⁸⁹ Francis Carco, « Poètes en prose », *Revue de Paris*, nos 11-12, septembre 1945, p. 10.

²¹⁹⁰ *Ibid.*

²¹⁹¹ André Masson, « Le Roi fou à la couronne de flammes », *Cahiers du Sud* n° 275, 1^{er} semestre 1946, p. 16.

²¹⁹² Francis Carco, « Poètes en prose », *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹³ Max Jacob, lettre du 5 septembre 1922, *Correspondance Max Jacob – Jean Cocteau (1917-1944)*, édition d'Anne Kimball, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2000, p. 115.

de la revue *Littérature* en 1920, le groupe de Breton lui avait décerné une mauvaise note. Tandis qu'il reconnaît le génie de Ducasse, il dénonce aussi un côté factice et scolaire dans sa poésie : Ducasse surjoue le romantisme, avec la ferme volonté de faire du bizarre. À cette lettre, Cocteau répond sur le même ton sarcastique :

Bravo pour Maldoror l'illisible raseur – le sublime – Le beau ténébreux, etc... le roi du crime, le maître de l'épouvante, le Conte [*sic*] de Lautréamont... car c'était lui...

On a pêché hier une tortue géante, grosse comme un piano et qui sort une tête d'aigle juif²¹⁹⁴.

Éloge ironique, devenu presque inévitable dans les années 1920 où il devient difficile d'exprimer son désintérêt pour l'œuvre de Ducasse. De fait, Cocteau n'est guère un grand lecteur des *Chants de Maldoror*, bien qu'il en ait donné une préface tardive. Débarrassé de la prudence de mise qu'il avait d'abord affectée, Max Jacob rejoint Cocteau dans le sarcasme : « Maldoror ou la glorification du pou. Faire lire cela aux soldats de 1914²¹⁹⁵ ! » Et, le 29 septembre, il ajoute encore :

Quand je pense à Picabia, je me dis « pauvre Picabia ! » sans mépris mais avec une douleur réelle de voir gâchés tant d'intelligence et de demi-dons quand je pense au reste de sa bande, je me dis : « Que peut-il sortir de bon de Maldoror²¹⁹⁶ ? »

Cette opinion explique que Lautréamont ne soit pas évoqué dans *L'Art poétique* de 1922, ni dans les fragments rassemblés plus tard par René-Guy Cadou sous le titre *Esthétique de Max Jacob*, malgré l'intérêt commun des poètes pour le roman feuilleton. Cocteau non plus n'exploite pas les pistes ouvertes par Isidore Ducasse. Il semble l'avoir redécouvert par Raymond Radiguet. En avril 1923, dans la *Nouvelle Revue française*, il dresse le portrait de son ami, né en 1903, et écrit : « À douze ans, quels sont les premiers livres qu'il ouvre ? Ceux de Rimbaud, de Mallarmé, d'Isidore Ducasse²¹⁹⁷. » Bien avant la vogue surréaliste, la lecture des *Chants de Maldoror* est un secret entre eux deux. Les témoignages sont cependant assez rares. Le 2 octobre 1922, il confie à Max Jacob : « [Radiguet] n'arrive pas à comprendre que les Fantômas-Maldoror me touchent²¹⁹⁸. » Cette déclaration contradictoire nous amènerait à nuancer les sarcasmes catégoriques des lettres précédentes, mais lorsque Max Jacob lui demande pourquoi Raymond Radiguet n'aime pas « Maldoror-Fantômas », Cocteau répond :

On ne compte que parce que l'on a poétisé quelque chose. Ceux qui n'ont rien poétisé du tout sont des snobs, les clichés, ce qui veut dire imbécile. Je ne reproche pas à Maldoror d'avoir poétisé le pou, ce que d'ailleurs ce Van Gogh de la tartine n'a pas réussi à faire. Tu as parfaitement réussi à poétiser une foule de choses, faisant en cela ton métier de poète²¹⁹⁹.

²¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 117.

²¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

²¹⁹⁷ Jean Cocteau, « Le Diable au corps », *Nouvelle Revue française*, avril 1923, p. 703.

²¹⁹⁸ Id., *Correspondance Max Jacob – Jean Cocteau (1917-1944)*, édition d'Anne Kimball, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2000, p. 133.

²¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 136.

Lautréamont est aussi présent dans la correspondance entre Max Jacob et le jeune Michel Leiris, au moment où celui-ci, en 1923, décide de se consacrer pleinement à la littérature. Sous l'influence des futurs surréalistes, Leiris est tout imprégné de Ducasse et de Rimbaud. Le 4 octobre, Max Jacob encourage le jeune homme, l'incitant à travailler et à trouver sa propre voie en creusant la piste d'un « lyrisme caché » qu'il a mentionnée dans une lettre précédente : « Je pense aussi que cette idée vaste t'élargira et te déshypnotisera de Rimbaud et Lautréamont. Ces hommes étaient neufs de leur temps, nous devons être neufs du nôtre²²⁰⁰. » Cette opinion, qui place Ducasse aux côtés de Rimbaud, auteur détesté, montre le peu de cas qu'il fait de son œuvre. Le 25 décembre 1923, la divergence d'opinions au sujet de Lautréamont a pris d'autres proportions et Max Jacob écrit à Michel Leiris :

Est-ce une raison pour couper les fils téléphoniques de l'amitié [?] Si nous ne nous entendons plus, toi acharné sur Lautréamont, moi sur Delteil qui l'a modernisé si adroitement, qu'importe ! tu pourrais toujours bien me raconter ta dernière promenade à pied sur les quais ou tes amours... [...] Je ne te parlerai plus littérature : nous avons une manière particulière à chacun de nous de comprendre la prose de Rimbaud et celle de Maldoror... et de l'aimer. Moi je prétends seulement qu'il faut sortir de l'idéal de 1873, toi tu prétends qu'il n'y a rien d'autre à trouver, et ce sur la foi des dilettantes qui *n'ont rien de mieux à faire qu'à goûter ce qui est beau, alors que nous avons, nous, quelque chose à faire, fût-ce moins beau*²²⁰¹.

Les références aux *Chants de Maldoror*, dans les années suivantes, portent la même ambiguïté : d'une part, Max Jacob et Cocteau sont conscients d'être face à une œuvre intéressante pour sa nouveauté, d'autre part ils la trouvent illisible et sont agacés de la façon presque religieuse dont les surréalistes en parlent. Pour autant, ils savent ce que la modernité doit à Isidore Ducasse. Ainsi Cocteau écrit-il le 20 novembre 1926, à propos d'une altercation avec Picasso :

Picasso déteste tout et se déteste lui-même. Il veut faire l'infaisable et l'exige des autres. En somme, cet espagnol veut être un Saint et il enrage parce que ses dons l'obligent à prendre la route impure. Au reste, il juge mal les lettres. Il ne comprend pas que sa révolution en peinture a été faite chez nous jadis par Rimbaud-Ducasse etc... que le sang a coulé – que la révolte actuelle est un besoin de législation et d'amour²²⁰².

Les Chants de Maldoror se voient relégués à une époque lointaine, celle des lectures adolescentes : subversifs et novateurs, ils l'ont assurément été il y a trente ans, mais la page a depuis été tournée.

Contrairement à Max Jacob, Cocteau a donné deux textes rendant hommage à « l'illisible raseur ». Dans le numéro spécial du *Disque vert*, en 1925, il céda au mouvement d'éloge unanime et voulut même rappeler qu'il avait découvert *Les Chants de Maldoror* bien avant qu'ils ne reviennent à la mode :

La compréhension ne fait pas de progrès à travers les siècles. Ce qui donne cet air d'intelligence à l'époque, c'est que, *pour la première fois*, on vulgarise des articles qui, même

²²⁰⁰ Max Jacob, *Lettres à Michel Leiris*, correspondance annotée et présentée par Christine Van Rogger Andreucci, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2001, p. 113.

²²⁰¹ Jean Cocteau, *Correspondance Max Jacob – Jean Cocteau (1917-1944)*, op. cit., p. 123.

²²⁰² *Ibid.*, p. 453.

coupés d'eau, même camelote, restent forts. Nous habitons les Galeries Lafayette Ducasse-Rimbaud etc... La maison Isidore-Arthur et Cie, Max, Radiguet et moi avons seuls flairé la chose. C'est la base de notre mésentente avec la jeunesse. Je souffre quelquefois de cette mésentente car beaucoup ne la comprennent pas et ne font que suivre une mode, mais je suis fier d'une solitude en pareille compagnie.

20 mai 1925²²⁰³.

Il n'était guère très honnête de prétendre que seuls Max Jacob, Raymond Radiguet et lui-même avaient « flairé la chose », car aucun d'entre eux n'avait écrit au sujet de Lautréamont avant qu'il ne devienne, dans l'après-guerre, un sujet à la mode. Il est probablement avéré qu'ils en eurent connaissance dans les premières années du siècle, certes, mais jamais Cocteau ne s'illustra comme un lecteur perspicace ou loquace des *Chants de Maldoror*. Il fallut attendre 1963 pour qu'il livre une préface à une nouvelle édition. Celle-ci, intitulée « Une solitude superbe », reprenait le principe d'un éloge dithyrambique tout en faisant l'économie d'un véritable commentaire de l'œuvre :

Isidore Ducasse brille d'un feu sauvage et solitaire au ciel des lettres. Il appartient à cette famille douloureuse et magnifique, toujours prête à obéir aux ordres du désordre et de la désobéissance, au schizophrène qui nous habite tous et dont seuls les enfants et les poètes n'ont pas honte.

« Lautréamont ». « Maldoror. » Ces noms hautains suffisent à saluer les vagues d'une âme aussi mystérieuse que la mer, aussi riche en sel, en iode, en or, en épaves, en monstres, en sirènes, en fantômes de pirates, en sinistres.

Rimbaud et Ducasse m'émerveillent par une solitude permanente que les touristes de l'esprit ne fréquentent pas. Ils répondent à une longueur d'ondes très rare et c'est déjà une noblesse que de correspondre avec elle.

On n'ose préfacier un élément, un astre. C'est pourquoi je me contente de signaler à la jeunesse le devoir spirituel qui consiste, dans une époque de chansons, à saluer ces orgues profondes. Ne dirait-on pas les plaintes farouches du vent à travers les agrès et les voiles déchirées du « Bateau ivre » ?

Un naufragé de cet univers où les poètes font semblant de vivre et d'être morts. Voilà Ducasse.

Jeunes gens, ici l'admiration ne suffirait pas. Il importe que certaines œuvres vous hantent, bousculent votre confort moral et vous enseignent que la meilleure école est encore celle des hommes qui règnent en marge des règles apprises²²⁰⁴.

Ce texte tardif de l'hiver 1962, répondant sans doute à une commande, laisse loin derrière lui les jugements de jadis qui faisaient de Ducasse-Maldoror un « illisible raseur ».

Quant à Max Jacob, son célèbre recueil de 1917, *Le Cornet à dés*, a parfois été rapproché des *Chants de Maldoror* pour son usage du poème en prose. Suzanne Bernard relève ainsi chez Jacob une « utilisation assez perverse de la banalité », qui pourrait trouver sa source dans la lecture de Lautréamont, « un mélange explosif de platitudes et d'extravagances » vouées à « détruire la littérature²²⁰⁵ ». Dans la préface du recueil, Max Jacob s'affranchit de l'autorité de ses prédécesseurs, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Schwob et Rimbaud, mais ne dit mot du travail de la poésie en prose chez Lautréamont. De fait, ses pièces sont plus courtes que les longues strophes des *Chants*

²²⁰³ Jean Cocteau, « Opinion », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 97.

²²⁰⁴ Id., « Une solitude superbe », préface à l'édition des *Chants de Maldoror*, Paris, Nouvel office d'édition, coll. « Poche-Club », 1963, p. 7-8.

²²⁰⁵ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 630.

de Maldoror, plus modernes dans leurs thèmes, et si ce goût de la banalité ne va pas parfois sans côtoyer l'absurde, il ne recourt guère à un imaginaire romantique ou satanique qui témoignerait d'une aspiration maldororienne. Contre le « sublime désordre » des exaltations à la Rimbaud, Max Jacob prône, dans cette forme concise qui ne dépasse jamais une page, un équilibre de la composition très différent de l'écriture ducassienne. Une lettre inédite du 25 mars 1943 adressée à René-Guy Cadou résume tous les reproches que Max Jacob pouvait faire à *Maldoror* :

Sébastien, l'enfant et l'orange de Florimond Lagrange me plaît bien plus que *Maldoror*, c'est un livre odorant et fort, et suffisamment fou pour moi. Il ne sent pas la littérature, la rhétorique, le pastiche et la pseudo-beauté comme *Maldoror* ; il est franc de partout²²⁰⁶.

Et de même dans une lettre à Liane de Pougy datée du 24 décembre 1936 :

Je me livre à des lectures peu respectables : *Maldoror* que je ne respecte pas à cause de toute la machinerie romantique (galopades la nuit, anges et démons, chats, araignées sanglantes, pieuvres, blasphèmes et crimes à l'envers de *Monte-Cristo*) qui ne peut épater que Louis Aragon²²⁰⁷.

Enfin, dans les *Conseils à un jeune poète*, on trouve ce passage daté de juin 1941 : « Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Verlaine, Corbière très bien, il y a 50 ans²²⁰⁸. » On comprend, dès lors, que l'esthétique des poèmes en prose de Max Jacob n'avait pas grand-chose à voir avec celle d'Isidore Ducasse.

Blaise Cendrars, lecteur et éditeur

De cette génération d'avant-guerre proche des peintres cubistes et simultanéistes, il reste à évoquer le cas de Blaise Cendrars. Jeune Suisse venu à la littérature lorsqu'Apollinaire était déjà célèbre, Frédéric Sausser connaissait *Les Chants de Maldoror*, même s'il n'a jamais précisé en quelles circonstances il les avait découverts. Mais il n'est guère difficile de l'imaginer : lorsqu'il débute, son modèle et mentor est Remy de Gourmont, dont il lit avec avidité les œuvres et les chroniques. Nul doute qu'il avait lu *Le Livre des masques* bien avant de rencontrer son maître par l'intermédiaire d'Apollinaire. Il écrivit d'ailleurs un jour cet hommage ambigu du critique du *Mercur* de France : « Cet homme m'a tout volé, tout ce que je pouvais savoir. Partout où je me traîne, il est déjà passé avant moi, et il a ramassé tout ce qu'il y avait à apprendre. Cet homme est un désastre pour moi, et

²²⁰⁶ Max Jacob, lettre inédite à René Guy Cadou du 25 mars 1943, conservée à la Bibliothèque de Nantes, lettre 162, feuillet 186/B 172, transcription de Francis Deguilly et Patricia Sustrac. La référence nous a aimablement été communiquée par Patricia Sustrac que nous remercions. Ces documents seront prochainement publiés dans une correspondance complète de Max Jacob.

²²⁰⁷ Max Jacob, *Lettres à Liane de Pougy*, Paris, Plon, 1980, p. 143.

²²⁰⁸ Id., *Conseils à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1945 ; recueilli dans *Œuvres*, Paris, Quarto, 2012, p. 1713.

surtout, surtout, parce qu'il a découvert avant moi Villon et Lautréamont²²⁰⁹. » Et également, dans *Bourlinguer* : « Tout ce que j'ai appris dans les livres, c'est à ses livres que je le dois²²¹⁰. »

Jean-Louis Debauve fait remonter la découverte de Lautréamont à 1905, année où le jeune homme, pas encore écrivain, se trouve à Saint-Pétersbourg, dont il fréquentait la Bibliothèque impériale. Comme André Salmon, il aura peut-être déniché un exemplaire chez un bouquiniste francophile. Quoi qu'il en soit, on trouve la toute première trace d'une influence ducassienne dans le manuscrit de *Moganni Nameh*, rédigé en 1907 à Saint-Pétersbourg. L'œuvre, remaniée à New-York cinq ans plus tard, ne fut publiée dans *Les Feuilles libres* n^{os} 1 à 7, qu'en 1922 et 1923, à un moment où le nom de Ducasse était, grâce aux futurs surréalistes, sur toutes les lèvres. Ce récit met en scène José, un poète mélancolique et névrosé, rentré dans sa Russie natale après un échec amoureux. Mais son idéalisme s'accommode mal des bonnes intentions de sa famille, simple et rustre à ses yeux. Tout le récit baigne dans un ancrage nocturne, triste et pessimiste, qui reflète le dégoût de José, un double possible de Cendrars. Le poète affectionne les paraboles et les allégories, et il porte sur l'humanité un regard désillusionné. Il passe ses nuits à essayer d'écrire, à traquer l'inspiration. Les descriptions qu'il livre sont noires et presque frénétiques. Y abonde un vocabulaire fantastique : « squelettes d'arbres tourmentés²²¹¹ », « magie infernale », « épouvantable cauchemar », « hurlements épouvantables²²¹² » ... Le petit frère du héros a l'imaginaire « détraqué par de mauvaises lectures » et se révélera probablement homosexuel. Dans une sorte de rêve éveillé, José se décrit métamorphosé en insecte²²¹³. La vision du poète semble toujours frôler la folie et si le récit n'a pas la fulgurance hallucinée des strophes des *Chants de Maldoror*, l'influence semble en imprégner les pages.

Certaines tournures de phrases rappellent également le style des *Chants de Maldoror* et son usage étonnant de l'image. Ainsi, José écrit : « Je tourne, solitaire, dans l'eau glacée de mon hypocrisie²²¹⁴ », reprenant une construction de syntagme très présente chez Lautréamont. C'est la même tournure que l'on retrouve lorsqu'il évoque « le câble d'acier de [s]on mépris²²¹⁵ ». Le spleen qui habite José contamine tout son rapport au monde : la comédie sociale, même devant sa famille, lui semble une hypocrisie. Il regarde les femmes avec dédain. Quant aux Russes, ils lui font l'effet de paysans médiévaux, rudes, sales et maigres. Les processions de Pâques et la vision d'un Christ en

²²⁰⁹ Emil Szittyá, « Logique de la vie contradictoire de Blaise Cendrars », *Mercur de France*, mai 1962, p. 67. Cité par Nicolas Malais dans « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », *La Littérature Maldoror, op. cit.*, p. 103.

²²¹⁰ Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Le Club français du livre, 1970, p. 300.

²²¹¹ Blaise Cendrars, *Moganni Nameh*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Denoël, 1960, p. 65.

²²¹² *Ibid.*, p. 71.

²²¹³ *Ibid.*, p. 70.

²²¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

²²¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

croix avec la vierge Marie lui inspirent cette hallucination apocalyptique proche des fantasmes d'extinction de l'humanité et des visions cosmiques qu'exprime parfois Maldoror :

Les ténèbres s'abattent sur le monde. Ce n'est plus le sang de la Croix, c'est le sang des menstrues qui descend du Golgotha, raidit ses robes et coule en larges fleuves dans les plaines. La malaria s'élève, les fièvres s'allument, les névroses flamboient. Toutes les hallucinations et toutes les hérésies s'illuminent à son regard meurtri et ses deux yeux de deuil, comme des soleils rongés de crépuscules, ne descendent plus de l'horizon des temps. De ses lèvres, quand elle les entrouvre pour répondre aux brûlantes litanies des humains, tombent, ancolies, tubéreuses, mandragores, les luxures, les poisons et les opiums²²¹⁶.

En tant que poète, José est symboliste. Son œuvre repose sur une analogie avec la musique. Il s'agace d'ailleurs de ne pouvoir composer comme il le voudrait :

Il s'arrêta, fiévreux. [...] Jamais il n'y arriverait, sans piano. Car il lui fallait, afin de saisir toutes les analogies des sons et suivre la sourde cadence des phrases, battre, nuitamment, des accords sur son piano, dans l'ombre ! C'est ainsi qu'il avait écrit les deux premières parties, et à Paris, en moins de deux mois, il avait dû déménager sept fois²²¹⁷.

Cendrars avait-il en tête la préface de Genonceaux, qui rapportait l'anecdote, jamais vérifiée, selon laquelle Ducasse composait de nuit, au piano, au grand dam de ses voisins et de son logeur ? Les similitudes entre José et Isidore Ducasse dans ce passage interpellent : l'auteur des *Chants de Maldoror* n'avait eu de cesse, lui aussi, de déménager en restant toujours dans le même périmètre restreint, et son rythme d'écriture semble avoir été assez rapide également. Quatre pages plus loin, l'allusion à Lautréamont devient explicite dans le texte.

La cinquième partie du récit montre José à l'œuvre, écrivant des variations autour de l'un des passages appelés à devenir les plus canoniques des *Chants de Maldoror* :

De bon matin, ayant lu les impressions de voyage de son amie, il crayonna, encore au lit, rapidement, ce rythme :

« Je te salue, vieil Océan ! ». – Lautréamont.

« Vieil Océan, de tristesse âpre et résignée ! Vieil Océan, aux flots salés et lourds comme des larmes ! Vieil Océan de peine profonde et abyssale !

« Vieil Océan, cœur gigantesque, où bout, gigantesque, le trouble désir du monde !

« Cœur !

« O cœur vivant, se dilatant vers les bonheurs inespérés, flux bruyant sur les plages stériles des joies dures !

« Ressac. Écume. Écueils. Brisants.

« Reflux tournant vers les hautes mers, alignées des souffrances alanguies, circonvolutions et replis sur soi-même, ô cœur vivant !

« Cœur !

« Dans les artères du monde, tu bats, vieil Océan !

« Dans les artères du monde, tu bruis, vieil Océan !

« Vieux cœur, ridé et fatigué, tourmenté et profond, calme comme la Mort, Océan de jadis !

« O visage assombri !

²²¹⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

²²¹⁷ Blaise Cendrars, *Moganni Nameh*, *op. cit.*, p. 89.

« O vieux cœur éreinté, Océan de malheur, Océan médiéval²²¹⁸ ! »

C'est avec un lyrisme dénué de toute ironie que José aborde l'œuvre de Ducasse. Elle fait écho à son propre désespoir. Mais la vision qu'il offre est moins grandiose et plus pessimiste que chez Ducasse : ici, l'Océan n'est pas terrible, c'est un vieux cœur ridé et usé. Il est permis de se demander à quel point José fait écho au propre rapport de Cendrars avec *Les Chants de Maldoror*. L'œuvre est en effet en grande partie autobiographique : tandis que José est obsédé par le souvenir de la femme aimée, Olympie, Cendrars cherche à oublier la russe Hélène, morte tragiquement. L'idéalisation de celle qui n'est plus accessible conduit le poète à des fantasmes d'anéantissement, et comme Cendrars à cette époque, José a trouvé refuge dans les livres et l'étude d'ouvrages de latin mystique – qu'il relève chez Gourmont et chez Huysmans. Yvette Bozon-Scalzitti note d'ailleurs que cette œuvre de jeunesse est encombrée de lectures et de références qui sont aussi celles de Gourmont²²¹⁹. Comme son personnage, Cendrars est revenu à Saint-Pétersbourg après le drame, en 1911, et ce retour a été vécu comme une déception. Lorsqu'il quittera définitivement la Russie, Cendrars prendra la route des États-Unis. La traversée de l'Océan Atlantique sera l'occasion, dans ses carnets personnels, de nombreuses pages d'exaltation maritime similaires à celle-ci. On peut donc supposer que les méditations de José à partir de la strophe de Lautréamont font écho aux préoccupations de Cendrars à l'époque, ce qui explique l'influence maldororienne dans *Moganni Nameh*. Si l'œuvre de Ducasse avait commencé à hanter Cendrars dès 1907, son influence n'allait pas décroître avec le temps. Dans une lettre à son frère datée du 19 septembre 1909, Frédéric Sausser écrit : « Tu me dis de me mettre à genoux devant la beauté. Bon, je vais m'y mettre. Écoute-moi bien : je me mets à genoux devant le poulpe au regard de soie²²²⁰. » On ne saurait trouver témoignage d'une admiration plus explicite.

La poésie de Cendrars n'est pas vraiment marquée par la lecture des *Chants de Maldoror*, assez étrangement, alors que l'influence rimbaldienne est assez évidente, ne serait-ce que par le thème du voyage. Il faut dire que Cendrars, bien qu'il soit résolument ouvert à la modernité, se méfie du « nouveau », tel que le prône Apollinaire, autant que de l'avant-garde, des aventures collectives et de leur rhétorique belliqueuse. Seul un poème fait explicitement référence à Lautréamont : il s'agit du quatrième des *Dix-neuf poèmes élastiques*, publiés en 1919 mais rédigés avant la guerre. Dans cette double pièce dédiée à son ami Marc Chagall, il évoque l'atelier du peintre dont il décrit le désordre constitué des « esquisses, dessins, des œuvres frénétiques / Et des tableaux²²²¹... » S'ensuit une énumération pêle-mêle, non structurée, de tout ce qui traîne dans l'atelier, et parmi ces choses « La

²²¹⁸ *Ibid.*, p. 93. Présent sur le manuscrit de 1907, ce passage n'a pas été modifié jusqu'à la version finale du texte. Il fut publié pour la première fois dans *Les Feuilles libres* n°22, août-septembre 1922.

²²¹⁹ Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 6.

²²²⁰ Texte paru dans les *Inédits secrets*, Paris, Club français du livre, 1969, p. 45 ; signalé une première fois par Jean-Louis Debaube dans les « Gloses et glanes » des *Cahiers Lautréamont*, livraisons XIII-XIV, 1^{er} semestre 1990, p. 121.

²²²¹ Blaise Cendrars, « Atelier », *Dix-neuf poèmes élastiques*, recueilli dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005, p. 73.

folie l'hiver / Un génie fendu comme une pêche / Lautréamont²²²² ». Nous ne savons rien d'un quelconque goût de Chagall pour l'œuvre de Ducasse, ici évoqué aux côtés de Pétrus Borel le lycanthrope, mais le livre était peut-être un goût que partageaient Cendrars et le peintre. Le poème est daté d'octobre 1913.

Sausser va bientôt se détacher de la forme poétique. L'un de ses poèmes inédits, prévu pour le recueil *Kodak* publié chez Stock en 1924, rappelle la proximité de certains thèmes et certaines images entre Cendrars et Ducasse, sans qu'il faille pour autant chercher une influence. Il s'agit du poème « Le Dieu de la fièvre jaune », qui devait s'insérer dans la section sud-américaine du recueil :

Il ressemble à une énorme araignée
 Sa tête a la grosseur de celle du taureau et ne fait qu'un avec le corps
 De plus elle a l'expression d'une face humaine avec de larges prunelles liquides et phosphorescentes comme celles des pieuvres
 Deux trous sont à la place du nez
 Et il a une bouche fendue jusqu'aux oreilles et garnie de petites dents aiguës
 Cette tête est d'un rouge de sang
 Elle est hérissée de piquants comme la carapace d'un crabe de marais.
 Il possède de chaque côté du corps six paires de pattes d'une belle couleur vert clair et qui se terminent par des suçoirs
 S'il rencontre un nègre endormi, il lui pompe le sang avec ses suçoirs et son regard prend une douceur enfantine
 Le lendemain on trouve le nègre mort de la fièvre jaune²²²³.

Cette allégorie de la maladie représente un dieu anthropophage et monstrueux, plus démoniaque qu'anthropomorphe. Les éléments qui le composent, depuis les yeux de pieuvre jusqu'aux petites dents aiguës, en passant par la carapace hérissée de piquants d'un crabe de marais et la fascination pour la succion, semblent autant d'emprunts au bestiaire des *Chants de Maldoror*.

Moravagine, un second Maldoror ?

Depuis 1912, Blaise Cendrars s'est forgé un double du nom de Moravagine. Ce personnage, qui revient régulièrement le hanter et qui l'accompagnera sur les champs de bataille tout au long de la guerre et bien après, est une sorte d'alter ego démoniaque qui lui permet d'évacuer ses fantasmes de destruction et de misogynie. Cendrars commence à rédiger le roman *Moravagine* vers 1913, mais il le remaniera de nombreuses fois avant sa parution en 1925, et continuera à l'enrichir jusqu'en 1956, date à laquelle il ajoute au livre un « Pro domo » qui en retrace la genèse. Moravagine accompagne donc l'écrivain tout au long de sa vie, ressurgissant chaque fois qu'un exorcisme est nécessaire. Au cours de sa longue gestation, le livre se métamorphose et change maintes fois de titre et de forme. À la biographie de Moravagine qui sera le roman final, Cendrars a prévu d'ajouter les œuvres complètes,

²²²² *Ibid.*, p. 74.

²²²³ *Ibid.*, p. 176.

qu'il n'a jamais achevées mais dont il a livré quelques fragments, parmi lesquels *La Fin du monde* et *Le Mystère de l'ange Notre-Dame*. Pour ces raisons, le résultat final est un livre hybride et désordonné, « un monstre césarien [...] écrit avec un forceps trempé dans le goudron²²²⁴ ». C'est le personnage éponyme, fascinant, qui semble porter la trace de réminiscences maldororiennes. Si Lautréamont n'est pas cité dans les sources de l'œuvre, son caractère de patchwork intertextuel laisse largement la place à une telle hypothèse : surhomme admirable et méprisable de lâcheté, Moravagine est un être de passion pure qui porte en lui la rage et semble animé par un intarissable appétit de destruction. Claude Leroy l'a défini comme un Fantômas du picaresque et il est vrai que le roman porte aussi l'influence de ce héros moderne, que Cendrars aimait tout comme Max Jacob. Mais ces caractéristiques du héros feuilletonnesque avaient déjà fasciné Ducasse en son temps, qui comparait son Maldoror à Rocambole et lui prêtait le même goût pour le déguisement et le polymorphisme.

Séquestré dès la naissance, Moravagine a grandi en isolement. Le narrateur du roman, Raymond la Science, fait sa connaissance alors qu'il est chargé de veiller à ses soins dans un hôpital psychiatrique. Il le décrit comme un petit homme noir et sec, avec une flamme dans les yeux et une voix chaude, presque sexuelle. D'ailleurs, la manie sexuelle semble caractéristique du personnage, que l'on rencontre pour la première fois occupé à se masturber. Calme, froid et désabusé, Moravagine bout intérieurement d'une rage furieuse et d'un appétit pour la destruction qui en fait une incarnation du mal le plus sauvage et le plus irrationnel. Comme Maldoror, son goût pour le chaos et sa misanthropie l'amènent sans cesse à comploter contre les fondements de la bonne société. Une légère claudication achève ce portrait singulier.

Raymond la Science nous donne à voir la progression de Moravagine dans le mal, par accès de violence subits et inexplicables. Un jour, alors qu'il est encore enfant, il crève les yeux de son chien, « lentement, longuement, savamment. Puis, pris d'une folie subite, [il] empoign[a] une lourde chaise et la lui cass[a] sur les reins²²²⁵. » Comme Maldoror, Moravagine refuse tout attachement et prend régulièrement soin de faire table rase de tout ce qui lui est cher dans un geste de destruction masochiste. Il craint souvent de sombrer dans la folie et jouit de la tristesse qui l'habite. S'ennuyant dans son isolement, il développe un fétichisme des objets d'où il tire une excitation sexuelle. L'un de ces objets n'est autre qu'une machine à coudre : faut-il y voir une référence au « beau comme » du Chant VI, devenu célèbre depuis que les surréalistes en ont fait l'exemple archétypal de la beauté convulsive qu'ils défendent ? Les conceptions esthétiques du jeune Moravagine sont douteuses. À Rita, la jeune fille qui lui est promise, il a déclaré : « Tu es aussi belle qu'un tuyau de poêle, lisse,

²²²⁴ Blaise Cendrars, lettre à Jean Cocteau du 1^{er} septembre 1917, citée dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Denoël, 2003, p. XIII.

²²²⁵ Blaise Cendrars, *Moravagine*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. VII, *op. cit.*, p. 36.

arrondie sur toi-même, coudée. Ton corps est comme un œuf au bord de la mer²²²⁶. » Ces comparaisons en « tu es comme » semblent une reprise imparfaite, mais néanmoins volontaire, des images de Ducasse : elles cherchent à produire le même effet de surprise chez le lecteur.

Mais Moravagine, qualifié de « grand fauve humain », a assassiné Rita dans une scène extrêmement violente : « Je lui ouvre le ventre. Un flot de sang m'inonde. Je déchire des intestins²²²⁷. » Ce meurtre illustrant la misogynie fondamentale du personnage s'inspire peut-être de la scène où Maldoror et son bouledogue ouvrent le vagin d'une fillette endormie sous un arbre²²²⁸. Elle n'est que la scène primitive que Moravagine répètera à plusieurs reprises en devenant éventreur de jeunes filles. Dès son évasion de l'hôpital, il assassine une petite fille qui ramassait du bois mort au moyen d'un couteau. Le narrateur commente : « Moravagine laissait partout un ou plusieurs cadavres féminins derrière lui. Souvent par pure facétie²²²⁹. » Son mode opératoire est similaire à celui de Maldoror, dont on peut supposer qu'il agit aussi par dégoût du sexe féminin.

Cette vie en cavale nécessite de bouger sans cesse. Moravagine et Raymond parcourent le monde en changeant sans cesse de déguisements : professeur de tennis, vieux rentier allemand en fauteuil roulant, diplomate péruvien qui prend les eaux, terroristes anarchistes russes, explorateurs du Grand Ouest américain... Ils voyagent vite, d'un pays à l'autre, optant pour les modes de transport les plus modernes – le train, l'avion. Le plus long chapitre, au centre du roman, est consacré aux tentatives pour infiltrer les milieux anarchistes russes en vue de renverser le régime des Tsars. Animé par son désir de sape des sociétés occidentales, Moravagine complotte et profite de la crise qui menace ce pays pour laisser libre cours à sa soif de destruction. La description de la décadence moderne permet également au narrateur d'exprimer son dégoût de l'homme :

Les cas de folie et de suicide étaient quotidiens. Tout était détraqué, les institutions, les traditions de famille, le sentiment de l'honneur. Un ferment de désagrégation, que l'on prenait pour du mysticisme, travaillait toutes les couches de la société. [...] D'étranges superstitions asiatiques se répandaient dans ces populations si bigarrées et prenaient corps sous forme de pratiques monstrueuses et répugnantes. Un homme buvait des menstrues pour s'attacher le cœur d'une femme de chambre volage ; l'Impératrice s'enduisait les mains de caca de chien pour frictionner le vaste front du prince héritier hydrocéphale. Les hommes étaient pédérastes, les femmes lesbiennes, tous les couples pratiquaient l'amour platonique. [...]

Quel champ d'observations et d'expériences pour un savant. Des deux côtés de la barricade, des actes inouïs d'héroïsme et de sadisme. [...] Partout on ne rencontrait que des monstres, des êtres humains déviés, consternés, forclos, à vif, au système nerveux exténué : terroristes professionnels, prêtres agents provocateurs, jeunes nobles sanguinaires, bourreaux inexpérimentés et maladroits, officiers de police cruellement chinois et malades de peur, gouverneurs émaciés par la fièvre et les insomnies que les responsabilités provoquent, princes aphones de remords, grands-ducs traumatiques. Des fous, des fous, des fous, lâches, traîtres,

²²²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²²²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²²²⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 128-133.

²²²⁹ Blaise Cendrars, *Moravagine, op. cit.*, p. 42.

hébétés, cruels, sornois, fourbes, délateurs, masochistes, assassins. Des fous furieux irresponsables. Quel tableau clinique et quel champ d'expériences²²³⁰ !

Manifestant un goût excessif pour la scatologie, pour une sexualité qualifiée de « répugnante », et pour le monstrueux sous toutes ses formes, le narrateur dresse le portrait d'une humanité fondamentalement mauvaise, lâche et immorale, où la folie semble omniprésente.

De même, toutes les pages où la psychologie de Moravagine se dévoile appellent à la comparaison avec Maldoror. Dans les premiers chapitres, le personnage, encore interné, s'observe devenir fou. Immobile et silencieux, il est attentif à chaque partie de son corps qu'il examine comme si elles ne lui appartenaient pas :

Mes doigts étaient au loin des saxifrages dans une carrière. Mon genou réfléchissait de la lumière, réfractait des rayons, faisait sauter des copeaux de soleil comme une gemme. Ma colonne vertébrale était travaillée comme un arbre au printemps, avec un bourgeon, une pinule, un chou palmiste au bout. Ma tête comme une étoile de mer n'avait qu'un seul orifice qui lui servait de bouche et d'anus. Comme ces zoophytes qu'on touche, je rentrais la vie dans mes profondeurs²²³¹.

Cette attitude de dissociation vis-à-vis de son propre corps a été également relevée chez Maldoror par Jean-Pierre Soulier, qui y a vu une preuve de la schizophrénie d'Isidore Ducasse. Le passage le plus caractéristique est à la strophe 4 du Chant IV : Maldoror s'est immobilisé depuis plusieurs siècles et a laissé une faune envahir son corps. Il évoque, tour à tour, ses aisselles, sa verge, son anus, occupé par un crabe, ou encore sa colonne vertébrale, le long de laquelle on a planté un glaive. Moravagine et Maldoror sont tous deux fascinés par la vie animale la plus bizarre : larves, insectes, microbes et cellules microscopiques hantent les pensées de l'homme interné, qui affectionne les termes rares.

Quand Moravagine donne sa vision de l'amour, il en parle comme d'une lutte, une détestation, à la manière de Maldoror qui ne peut voir l'association à l'autre que sous l'angle de la possession et de la domination. Dans l'amour, on se détruit. Moravagine conçoit, lui aussi, ses relations avec les femmes comme un jeu dangereux dans lequel il pourrait perdre son intégrité. Il affirme, dans un élan de misogynie, que la femme est maléfique, qu'il faut contenir sa frénésie, car elle est capable de détruire des civilisations entières. Maldoror ne fait guère cas de la femme, qu'il néglige au profit d'amours homosexuelles, mais il peut aussi faire preuve d'une cruauté sans égale à l'égard du sexe féminin. Mais chez l'un comme chez l'autre, l'amour n'est que la version réduite d'un fantasme de destruction plus général qui s'applique à la vie et à l'univers tout entier : Moravagine le terroriste anarchiste rêve de faire sauter la planète. Quant à Maldoror, il ne cesse de fantasmer l'extinction de l'humanité, s'imaginant en ange exterminateur venu exécuter la terrible mission.

²²³⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

²²³¹ *Ibid.*, p. 53.

Cette soif de destruction absolue est également présente dans les œuvres attribuées à Moravagine. Dans *Le Mystère de l'ange Notre-Dame*, écrit en avril 1916, Cendrars imagine l'Apocalypse s'abattant sur Paris. La description des fléaux est propice au déploiement d'un fantastique urbain halluciné, mais qui emprunte surtout à la Bible. À partir du même thème, Cendrars tire le scénario d'un film, *La Fin du monde*, script qu'il dit avoir été dicté par Moravagine et qui étend encore davantage les visions de fin du monde. L'humour et la science-fiction fantaisiste de Cendrars n'ont cette fois aucun lien avec l'œuvre de Lautréamont.

On observe donc des similitudes entre le personnage de Moravagine, à la pensée si particulière qu'elle fascine Raymond la Science, et celui de Maldoror. On ne saurait cependant trouver dans le roman de véritable réécriture d'extraits des *Chants*. D'ailleurs, le contexte a changé pour inscrire le récit dans la modernité : le train, l'avion, la révolution bolchévique, l'Amérique sont autant de sujets qui fascinent Cendrars et qui sont absents chez Ducasse. L'autre influence majeure, admise par l'auteur dans son « Pro Domo » qu'il ajoute en 1956, est celle de Fantômas, équivalent, pour sa génération, des romans d'Eugène Sue et de Ponson du Terrail que Ducasse dévorait. L'aspect feuilletonnesque du personnage de Moravagine tient donc à une tradition commune avec Maldoror plus qu'à une influence réelle.

Cendrars, éditeur des « Chants de Maldoror »

En même temps qu'il achève difficilement l'écriture de *Moravagine*, Blaise Cendrars a été recruté par Paul Laffitte aux Éditions de la Sirène. C'est là qu'il va œuvrer à la réédition des *Chants de Maldoror*, la première depuis celle de Genonceaux en 1890.

La Sirène avait été fondée en 1917 par l'industriel Paul Laffitte comme une maison d'édition chargée de compléter sa revue, *Eurêka*. Lorsqu'il fit appel à Blaise Cendrars, il comptait sur la réputation que lui avaient valu *Pâques à New-York* et la *Prose du Transsibérien* pour attirer à lui de jeunes talents poétiques. Nommé directeur littéraire, Cendrars se montra très actif et contribua à donner aux éditions la réputation d'une maison moderne que l'on associa rapidement aux milieux du cubisme et du simultanésisme, parce qu'il y avait fait entrer Apollinaire, Max Jacob et surtout Cocteau. En tout, il mit en chantier plus de deux cent vingt volumes, avant de quitter La Sirène, en 1923 ou 1924, pour reprendre la route et se consacrer au cinéma. Cendrars suivait d'assez près les choix éditoriaux, y compris le papier, la couverture et la typographie. Parmi les chantiers qu'il supervisa, il faut mentionner, avant *Les Chants de Maldoror*, *Mon cœur mis à nu* et *La Fanfarlo* avec un croquis de sa main, les *Testaments* de François Villon, *Les Mille et une nuits*, ainsi que des œuvres de Nerval,

Mallarmé, Chénier, ou encore Casanova. Cendrars est resté peu disert sur son passage à La Sirène. Dans *Jéroboam*, il confirme seulement :

Laffitte eut l'idée de publier le texte définitif (celui de Leipzig) des *Mémoires* de Casanova et moi de faire réimprimer le *Maldoror* de Lautréamont. Maître des ateliers, je pouvais mettre au point les maquettes les plus extraordinaires²²³².

Il eut donc la pleine confiance de Laffitte, mais il faut dire aussi que l'époque avait changé : les futurs surréalistes commençaient à faire beaucoup de bruit autour de l'œuvre et de la personne de Lautréamont, et une nouvelle édition aurait été la bienvenue pour remplacer celles qui pourrissaient sur les bacs des quais de la Seine. Contrairement à ce qu'on a longtemps cru en situant le départ de Cendrars de La Sirène en 1920²²³³, il était encore là quand l'édition vit le jour. Il avait soigneusement veillé à donner ses directives. Le choix de la préface notamment, l'article de Remy de Gourmont qui avait fait date, révèle son attachement toujours fidèle au critique du *Mercur* de France. Il s'agit de la version du *Livre des masques*, expurgée de ses quelques erreurs factuelles.

S'intéressant de près aux activités de La Sirène, Pascal Fouché est revenu en détail sur la préparation du volume. Il montre que c'est bien Cendrars qui en supervisa l'exécution, choisissant lui-même les caractères qu'une imprimerie de Vanves lui avait proposés le 14 mars 1919. Les premières épreuves portent un tampon daté du 29 mars 1919. Cendrars s'est servi du verso laissé vierge de ce premier tirage pour sa correspondance personnelle des années suivantes²²³⁴. Mais un deuxième tirage eut lieu afin d'opérer quelques changements de mise en page : dans l'édition finale, les strophes ne sont plus séparées par un trait et leur numérotation, qui va de 1 à 59, ne reprend pas au début de chaque Chant. Cette version définitive de 350 pages fut tirée en février 1920 à 1250 exemplaires : un tel chiffre, considérablement plus élevé que le tirage de l'édition Genonceaux, montre à quel point Lautréamont jouissait désormais d'une certaine notoriété²²³⁵. Elle fut mise en vente en avril et reçut les éloges d'André Breton dans le numéro du 1^{er} juin 1920 de *La Nouvelle Revue française*. Si l'on en croit Félix Fénéon, l'édition fut épuisée dès juillet 1920, mais Jean-Louis Debaube signale qu'un catalogue de La Sirène, non daté mais probablement de 1923, indique qu'il reste encore quelques exemplaires sur vergé bleu à 30 F.

²²³² Blaise Cendrars, *Jéroboam et la Sirène*, Canevas, 1992, p. 56. Cité par Jean-Louis Debaube, « Les Éditions parisiennes des *Chants* et des *Poésies*, de La Sirène à Guy-Levis Mano », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII-LXIV, 2^e semestre 2002, p. 71.

²²³³ Pascal Fouché, *La Sirène*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984 ; ou encore Claude Leroy dans l'édition Quarto des œuvres de Cendrars intitulée *Partir*, Paris, Gallimard, 2011. Il est vrai cependant que Cendrars a pris, dès 1920, du recul vis-à-vis de son travail d'éditeur pour se consacrer à ses voyages et au cinéma.

²²³⁴ Rapporté par Jean-Louis Debaube, *op. cit.*, p. 71, qui cite l'ouvrage de Pascal Fouché, *op. cit.*, p. 80.

²²³⁵ En réalité, le tirage comprend 1250 exemplaires sur vergé d'Angleterre à 12 F, 80 sur rives et 30 sur vergé bleu.

Signalons enfin que Cendrars devait également rééditer les *Poésies*, dont il connaissait l'existence depuis l'article de Gourmont. Dans le contrat signé par Laffitte et daté du 12 août 1919, on peut lire que « M. Paul Laffitte versera à M. Cendrars une somme de 500 frs par œuvre le jour où paraîtront en librairie les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* de Lautréamont²²³⁶ ». Le catalogue de 1920 annonce à paraître prochainement à La Sirène un tirage de 1950 exemplaires sur vergé des « *Poésies*, précédées d'une note d'André Malraux », qui est sans doute son article publié en avril 1920 dans le numéro 3 d'*Action*²²³⁷. Les deux plaquettes de Ducasse venaient d'être intégralement reproduites par André Breton dans les numéros 2 et 3 d'avril et de mai 1919 de *Littérature*²²³⁸, ce qui put mettre à mal le projet de réédition. Cendrars quitta vraisemblablement La Sirène en 1923. Dans une lettre à Féla, datée du 5 juin 1923, il avoue s'être « quasi brouillé avec La Sirène », qui connaît d'ailleurs des difficultés financières. Les *Poésies* de Ducasse allaient finalement y être rééditées en 1922, sans la contribution de Cendrars et sous le titre *Préface à un livre futur*.

Dans son très sarcastique « Dictionnaire du Cacique », Jacques Noizet qualifiait Blaise Cendrars de « mystificateur surfait » et d'affabulateur « au crétinisme mou », lui reprochant essentiellement le titre erroné de la réédition des *Poésies*. Il n'est pas prouvé que ce choix soit de Cendrars, qui semble cette fois absent du projet de réédition. La décision de La Sirène était cependant maladroite : en effaçant le caractère poétique voulu par Ducasse comme qualification générique pour ses maximes, on faisait de l'œuvre un manifeste sans valeur esthétique et surtout un avant-texte pour un livre qui ne viendrait jamais. C'était transformer en profondeur la démarche de Ducasse au profit d'un titre plus prometteur et peut-être plus vendeur. Mais ce serait faire un procès injuste à Blaise Cendrars, dont on constate que l'attachement à l'œuvre de Lautréamont a été durable, même s'il fut discret. Depuis les premiers brouillons de *Moganni Nameh* en 1907 au projet de réédition de 1920, en passant par l'évocation du recueil dans l'un des *Dix-neuf poèmes élastiques*, c'est tout au long de sa formation d'écrivain que Cendrars s'est vu revenir fréquemment à la lecture des *Chants de Maldoror*. Il est difficile d'estimer la part d'influence que le recueil, jamais pastiché, a pu avoir sur la genèse du personnage de Moravagine, ce double maléfique de Cendrars, mais le poète aura servi de passeur au moment de transmettre le livre à la génération suivante.

En 1917, il a rencontré le jeune Philippe Soupault, tout épris de *Maldoror*, et avec qui il partagera plus tard un goût de la poésie de voyage. C'est ce même Soupault qui se chargera, en 1920 également, de la première véritable édition surréaliste des œuvres de Lautréamont, et c'est peut-être ce qui dissuada Cendrars de donner suite lui-même à la réédition des *Poésies*. Maurice Saillet rapporte

²²³⁶ Cité par Jean-Louis Debaube, *op. cit.*, p. 72.

²²³⁷ André Malraux, « La Genèse des *Chants de Maldoror* », *Action*, avril 1920, p. 33-35.

²²³⁸ Isidore Ducasse, « Poésies I » précédées d'une note d'André Breton, *Littérature* n° 2, avril 1919, p. 2-13 ; « Poésies II », *Littérature* n° 3, mai 1919, p. 8-24.

en effet, sans donner de source, cette opinion du poète : « Blaise Cendrars exagère à peine quand il parle de mise sous séquestre de Lautréamont par les surréalistes²²³⁹. » Quand les surréalistes s'emparèrent de Lautréamont, Cendrars n'y fit effectivement plus allusion.

Quelques derniers lecteurs curieux

Il est étonnant que Léon-Pierre Quint ait mentionné Max Jacob et Guillaume Apollinaire comme lecteurs de Lautréamont, quand on voit que ce sont les plus sceptiques de leur entourage quant à la valeur des *Chants de Maldoror*. L'attachement d'André Salmon et de Blaise Cendrars est plus avéré, celui de Cocteau, quoique plus superficiel, également prouvé. À ces noms, il faudrait ajouter, parmi les précurseurs directs du surréalisme, celui de Pierre Reverdy. Le poète a développé une théorie poétique de l'image comme écart maximal entre deux réalités, mais contrairement à Ducasse, il maintient la nécessité d'un lien logique entre le comparé et le comparant : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste²²⁴⁰. » Reverdy n'a lu les œuvres de Lautréamont qu'en 1919, à une époque où Aragon, Breton et Soupault criaient déjà au génie de Ducasse. On chercherait donc en vain la trace d'une influence, dans une œuvre d'ailleurs peu propice aux imprégnations externes. Dans ses *Entretiens*, André Breton a donné l'opinion de Reverdy sur *Les Chants de Maldoror*. Face à l'enthousiasme de ses cadets, Reverdy se montrait plus mesuré :

Reverdy n'était pas passé par là, et par suite, ne pouvait avoir idée de la violence des impératifs auxquels *Maldoror* nous soumettait. Comment se faisait-il que Bloy, que Gourmont, que, plus récemment, Larbaud, qui avaient pourtant subi l'aimantation de ce message unique, l'avaient arbitrairement écarté comme pathologique ou n'avaient pas été plus secoués par lui ? Seul Jarry, sans doute... mais il n'en avait parlé que par allusion²²⁴¹.

En réalité, Reverdy avait été plus marqué qu'il ne le montrait, comme le prouve son article de 1946 paru dans les *Cahiers du Sud* : qualifiant Lautréamont de « déserteur intégral²²⁴² », il laisse transparaître son admiration pour le poète. Dans un cahier inédit inauguré en 1932 et intitulé *Le Livre de mon bord*, Reverdy nomme Ducasse parmi les trois poètes qui seuls auront compté pour lui, les deux autres étant Mallarmé et Rimbaud, et il désigne Lautréamont comme le poète « qu'à un moment

²²³⁹ Cité par Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, *op. cit.*, p. 24. Saillet fait sans doute référence au deuxième entretien de *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par Michel Manoll et diffusés sur la Chaîne nationale entre le 15 octobre et le 30 novembre 1950 : « Le comportement des surréalistes me dégoûte et jamais je ne me serais laissé aller à cette diatribe si après Apollinaire, Max Jacob et bien d'autres morts qui n'en peuvent mais, André Breton n'avait voulu accaparer Rimbaud et Lautréamont en toute exclusivité. » Entretiens recueillis dans *Œuvres complètes*, t. XV, Paris, Denoël, 2006, p. 36.

²²⁴⁰ Pierre Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, mars 1918, n° 13, p. 3.

²²⁴¹ André Breton, *Entretiens*, Paris, Nouvelle Revue française, 1969, p. 42.

²²⁴² Pierre Reverdy, « Comte de L*** », *Cahiers du Sud*, n° 275, août 1946, p. 11-13.

donné j'eusse aimé être²²⁴³ ». Maurice Saillet rapporte également à Madeleine Chapsal que Reverdy lui avait confié, à propos de Lautréamont, l'avoir lu au moment de sa conversion : « “Il m'a labouré”, disait-il. L'option pour le Mal avait beaucoup frappé Reverdy, qui disait encore : “Je me suis retiré à Solesmes pour m'éviter d'étrangler quelqu'un ou quelques-uns²²⁴⁴...” » Si l'œuvre de Reverdy s'est trouvée infléchie par la lecture des *Chants* et des *Poésies*, ce n'est pas avant 1919, sous l'influence des futurs surréalistes.

Quoi qu'il en soit, dans les années 1900, l'œuvre n'avait pas totalement disparu dans les limbes du siècle précédent, mais son heure de gloire était bel et bien révolue. Maurice Saillet rapporte ainsi le témoignage du bibliophile Camille Bloch, qui affirmait que jusqu'en 1918 environ, *Les Chants de Maldoror* font partie de ces ouvrages réputés invendables et qu'on essaie de solder. Rue des Écoles, chez le libraire Georges Bloch, on pouvait trouver l'édition de 1874 pour 2 F, tandis que l'édition Genonceaux se dénichait facilement sur les quais sans pour autant inspirer les bibliophiles²²⁴⁵. Le livre n'était plus mis en avant et n'était plus cité qu'en de rares occasions : loin des préoccupations nouvelles de la Belle Époque, il fut négligé et considéré comme passé de mode. Lorsque les surréalistes voudront convaincre Jacques Doucet d'acquérir l'exemplaire de Remy de Gourmont, il leur faudra d'abord vaincre ses réticences. Pourtant, après 1910, un nouveau mouvement s'initie, sous l'impulsion de Valery Larbaud, Paul Fort et Léon-Paul Fargue, qui contribuera à faire redécouvrir l'œuvre juste avant la Grande Guerre. La traversée du désert touche à sa fin, et il reste à mentionner quelques lecteurs qui persistent à évoquer, en de rares occasions, le souvenir de Lautréamont.

En 1905, Francis de Miomandre écrivit un article consacré à André Suarès. « Le lyrisme de M. Suarès est violent, étrange, aigu, profondément naturiste. Il offre beaucoup d'analogies avec celui de Lautréamont, de Rimbaud, de Claudel²²⁴⁶. » Le poète marseillais vivait alors dans une réclusion relative, se tenant à l'écart des milieux littéraires parisiens. Il est peu probable qu'il ait été flatté de la comparaison car des années plus tard, en pleine période surréaliste, il donna cette opinion sur Isidore Ducasse et Arthur Rimbaud :

L'admiration pour Rimbaud n'est jamais qu'une façon de s'admirer soi-même. Ils veulent qu'on le retrouve en eux, et ils font un bruit de tous les diables à se reconnaître en lui. Ils en ont donné une preuve bien lourde et bien naïve : ils confondent dans une louange égale Rimbaud et leur Isidore Ducasse, qui se fait appeler Lautréamont. Dans Rimbaud il y a un génie qui avorte ; il y a l'avortement d'un avorton dans Lautréamont. En réalité, le prix extrême de Rimbaud se mesure à tout ce que n'a pas Ducasse, pour avoir une valeur

²²⁴³ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, RDY 151, f. 25, cité par Etienne-Alain Hubert, « Circonstances du pastiche : du côté d'Apollinaire, Max Jacob et Reverdy », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n° 1, mars 2012, p. 89.

²²⁴⁴ Maurice Saillet, « Lautréamont, un modèle à ne pas suivre sans génie », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, janvier 1964, p. 29.

²²⁴⁵ Id., *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 86.

²²⁴⁶ Francis de Miomandre, « Un lyrique du nihilisme : Suarès », *L'Occident*, novembre 1905, p. 235.

quelconque. [...] Rimbaud est l'impressionniste absolu de la poésie. Au-delà, il n'y a plus que le discours incohérent du délire, ou le bégaiement de l'enfance. Les jacasseries du demi fou, les exclamations d'ailleurs si laides et si ennuyeuses de l'Isidore Ducasse, les contorsions du poète manqué qui simule la folie pour faire croire au génie, voilà ce que le vrai poète ne prendra jamais pour un poème²²⁴⁷.

En évoquant à propos du groupe d'André Breton « leur Isidore Ducasse », Suarès montre bien qu'il reste insensible à cette récupération et qu'il ne s'est, pour sa part, jamais senti proche de Lautréamont. Il le considère d'ailleurs comme un « demi fou » ennuyeux qui simule la folie pour attirer à lui l'attention. Le débat sur cette question, à vrai dire, ne semble guère l'intéresser.

En 1912, Francis de Miomandre évoque à nouveau Lautréamont dans une chronique consacrée à Léon-Paul Fargue, dans la revue belge *L'Art moderne*. Cette fois, le rapprochement est juste : libéré depuis la mort de Jarry, Fargue commence à peine à faire connaître son œuvre poétique. Si Lautréamont est partout chez Jarry, sa présence est plus discrète chez Fargue, mais *Les Chants de Maldoror* n'en reste pas moins une lecture de chevet essentielle. En 1911, un an auparavant, Fargue avait fait part à son ami Valery Larbaud de son intention d'écrire un article sur Ducasse, dans lequel il voulait rendre publics les résultats de sa « minutieuse enquête ». Le projet ne dépassa pas le stade du brouillon, mais Larbaud en revanche se rendit à la Bibliothèque nationale afin de recopier les *Poésies*. Il était donc vrai que Fargue, en 1912, était occupé par Lautréamont, et Francis de Miomandre, proche de Larbaud lui aussi, ne devait pas l'ignorer. Ainsi, rendant compte des *Poèmes* de Fargue, il termine ainsi son étude :

La poésie de M. Léon-Paul Fargue par sa rareté, son intensité, sa science ne ressemble à celle de personne d'aujourd'hui. Mais elle s'apparente assez étroitement à celle d'un Arthur Rimbaud dans *Illuminations*, à celle d'un Lautréamont dans les Chants de *Maldoror*. C'est la même fièvre, la même angoisse insomnieuse, un peu le même style. Mais Lautréamont est loin de s'être astreint à une telle concentration. Malade et un peu fou, il laisse le désordre de l'abondance diluer ses meilleures inspirations. Il divague, littéralement. Il ne sait ni s'arrêter, ni revenir sur ses pas. Il rencontre sur son chemin d'admirables fleurs de poésie, mais dans le lien de sa très belle langue, il met aussi bien, pêle-mêle avec ces fleurs, un ramas d'herbes quelconques. Il est sans choix, et très fatigant. Les *Illuminations* de Rimbaud sont d'une qualité infiniment plus solide²²⁴⁸.

S'ensuit une comparaison entre Fargue et Rimbaud, dont Fargue ressort grandi. La façon dont Francis de Miomandre parle de Lautréamont révèle une connaissance de l'œuvre assez superficielle : celle-ci n'est jugée qu'à l'aune de la folie et de la fièvre qui dirigerait l'écriture de Ducasse.

²²⁴⁷ André Suarès, « Poétique », dossier composé de feuillets divers et épars, non datés et recueillis dans *Portraits et préférences, De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Gallimard, 1991, p. 343-344. Suarès cite encore Lautréamont avec hostilité dans « Génie de Baudelaire », 1927, article recueilli dans *Musiciens*, Paris, Granit, 1986, p. 177 : « Lautréamont n'a jamais fait que la grimace de Baudelaire et d'E. Poe, en la multipliant par la mystification et le ricanement du faux délire. »

²²⁴⁸ Francis de Miomandre, « Les Poèmes de Léon-Paul Fargue », *L'Art moderne*, vol.32, 14 juillet 1912, p. 226.

De temps à autre, il arrivait encore que *Le Mercure de France* cite, en passant, le nom de Lautréamont. Le 16 juin 1908 dans la « Revue de la quinzaine », on put lire cette réflexion non signée :

Les métèques dans la poésie française contemporaine – Dans le numéro du 22 mai du Journal *La Roumanie*, qui se publie en français à Bucarest, on trouve une bien curieuse nomenclature des poètes de la nouvelle école qui ne sont pas de race ou de nationalité française. [s’ensuit une longue liste de noms, où Lautréamont figure avec la mention « Juif », et non Uruguayen comme Jules Laforgue] Ce sont tous ces « exotiques », explique l’auteur de l’article, qui « formèrent, inaugurèrent et suivirent le courant que l’on est convenu de nommer le *Décadentisme*, le *Vers-librisme* ou le *Symbolisme*. » Que de métèques ! Mais, à ce compte-là, il y en a bien d’autres²²⁴⁹ !

La présence du nom de Lautréamont parmi les auteurs du symbolisme ne fait donc plus de doute, y compris au-delà des frontières de la littérature francophone. En France, l’inclusion des *Chants de Maldoror* dans la *Bibliographie de la poésie symboliste* d’André Barre²²⁵⁰, parue en 1911, participe d’un même mouvement : les éditions de 1869, de 1874 et de 1890 sont tour à tour données, mais l’existence des *Poésies* est ignorée. Précédant cette bibliographie, l’essai *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900* évoque aussi Lautréamont, dans une partie consacrée aux excentriques, à propos de Tristan Corbière :

Il prodigue les épithètes les plus hétéroclites et les plus hautes en couleurs. Sa virtuosité y est infinie. Il se révèle par là le disciple éminent, sinon l’égal, du comte de Lautréamont et ses *Litanies du sommeil* peuvent, sur ce point, soutenir le parallèle avec les *Chants de Maldoror*. La même observation vaut chez lui pour toutes les autres figures de style qui pailletent son œuvre²²⁵¹.

Ducasse n’est presque pas évoqué cette fois parmi les excentriques précurseurs du symbolisme²²⁵².

En 1908 toujours, les éditions du *Mercure de France* firent paraître, à titre posthume, les *Lettres à deux femmes* de Jacques-Arsène Coulanghéal. Ce jeune romancier était mort en 1904, à l’âge de vingt-neuf ans, des suites d’une maladie. Ses *Lettres à deux femmes* sont un roman épistolaire aux forts accents autobiographiques : le personnage principal est lui aussi malade et se sait condamné. Il fuit l’imminence de la mort en écrivant et le roman se compose de véritables lettres de l’auteur. Dans l’une d’elles, adressée à Rachilde, on peut lire ce commentaire au sujet de *La Sanglante Ironie* : « Quant à la préface de Lemonnier, il abuse du mot satanisme qui est bête. “Satanique”, il faut laisser

²²⁴⁹ Anonyme, « Revue de la quinzaine », *Le Mercure de France*, 16 juin 1908, p. 766.

²²⁵⁰ André Barre, *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900 suivi d’une Bibliographie de la poésie symboliste*, Paris, Jouve, 1911, p. 96-97.

²²⁵¹ *Ibid.*, p. 284.

²²⁵² Sur les parallèles entre Tristan Corbière et Isidore Ducasse, nous renvoyons à l’article de Patrick Besnier, « Réceptions parallèles : Corbière et Lautréamont », *Maldoror hier et aujourd’hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, Tusson, Du Lérot, p. 203-209 ; ainsi qu’à Kevin Saliou, « Corbière et Lautréamont : deux maudits ? », *Revue d’histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, à paraître.

cela aux bourgeois imbéciles que Huysmans impressionne. C'est une fumisterie ! Je ne vois rien de satanique à Lautréamont, encore moins à vous²²⁵³. »

Le 1^{er} juin 1909, Remy de Gourmont, sous son pseudonyme R. de Bury, relevait quelques phrases de l'ouvrage d'Etienne Couillet, *L'Essor congressiste* :

L'Académie partage le préjugé qui interdit au sexe lumineux d'avoir un idéal transcendantal et catégorique et d'en poursuivre la réalisation spontanée. Trop longtemps le cléricalisme a fait boire à l'âme de la femme, ogive de l'infini, du fiel de serpent dans le calice de la superstition. O femmes, les yeux de votre larynx regardent le monde à travers l'azur annonciateur d'eurythmie. [...] Un nouveau Maldoror, quoi ! Cela vaut mieux que la platitude, – même académique²²⁵⁴.

Le commentaire final de Gourmont, sarcastique, faisait écho à la réflexion d'Isidore Ducasse qui consacrait, dans *Poésies I*, chefs-d'œuvre de la langue française les discours académiques.

Rendant compte du roman de Marinetti *Mafarka le futuriste*, Rachilde écrivit dans la livraison du 1^{er} juillet 1910 l'un de ses seuls commentaires connus sur *Les Chants de Maldoror* :

Nous avons tous lu, en leur temps, *Les Chants de Maldoror*, où nous avons découvert cette phrase exquise dans son ingénuité : « Phallus déraciné, pourquoi fais-tu de pareils bonds ? » *Mafarka* m'a produit l'effet des *Chants de Maldoror*, le personnage qui joue du piano les doigts gantés de sang. Ça n'a rien à démêler avec la raison quotidienne. Si nous étions bien sincères nous avouerions que la raison, comme la vie quotidienne, nous ennueie encore plus dans les livres qu'entre nos quatre murs²²⁵⁵.

Il n'est pas anodin que Rachilde ait retenu la phrase que Jarry avait faite sienne et plusieurs fois réécrite : elle avait été le témoin privilégié du pacte intertextuel que l'auteur d'*Ubu roi* avait lié, pour toute la vie, avec l'œuvre d'Isidore Ducasse. En même temps, cette évocation attendrie d'une lecture d'il y a vingt ans rappelait aussi que *Maldoror* appartenait désormais à un temps lointain.

Le 1^{er} août 1910, Marcel Coulon faisait paraître un article intitulé « Les Assises de Remy de Gourmont », où il analysait le travail critique de son aîné. L'une des réserves qu'il exprimait était que Gourmont, par sa curiosité et son ouverture d'esprit, avait parfois été amené, du fait de son idéalisme, à accorder une trop grande valeur à des mauvais auteurs.

De l'anormal, de l'incompréhensible, de la folie même ne tirera-t-il pas parti ? N'est-ce pas quelquefois en critique comme il en est toujours en pathologie ? Le cas exceptionnel ne rend-il pas en des mains habiles ? Qu'à côté de Régnier, de Barrès, de Maeterlinck, Gourmont tombe sur tel ou tel, vous verrez qu'il s'en tirera à notre avantage. Il y a aux *Masques*, il y avait, dans le symbolisme et autour, plus d'un cas exceptionnel. Prenez le pire d'entre eux : cet Isidore Ducasse, qui signa du pseudonyme de Lautréamont (1868) [*sic*] *Les Chants de Maldoror*, et voyez ce qu'il a tiré de cette démence. Voyez-le déterminant les influences littéraires qui ont agi sur ce déséquilibré digne de Réja ; qualifiant d'une manière précise la valeur d'un livre que tant d'autres ont jugé indigne d'une seule des minutes qu'ils dispensent à tant d'écrivains comme on en ramasse à la pelle ; sortant d'un formidable fatras quelques images définitives ; établissant entre ce texte et la peinture d'Odilon Redon un rapprochement

²²⁵³ Jacques-Arsène Coulanghéon, *Lettres à deux femmes*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 66.

²²⁵⁴ R. de Bury, « Épilogue », *Le Mercure de France*, 1^{er} juin 1909, p. 537-538.

²²⁵⁵ Rachilde, « Les romans », *Le Mercure de France*, 1^{er} juillet 1910, p. 116.

suggestif. Et vous vous laisserez à dire, sur une citation invraisemblable de ce Maldoror :
 « Que de pages pondérées, honnêtes, de bonne et claire littérature je donnerais pour celle-ci,
 pour ces pelletées de mots et de phrases sous lesquelles il semble avoir voulu enterrer la
 raison elle-même²²⁵⁶ ! »

Le temps était révolu où l'équipe du *Mercur de France* encensait presque unanimement l'œuvre qu'elle avait contribué à faire connaître. Le jugement était sévère envers Ducasse, et l'erreur sur la date de la publication des *Chants de Maldoror* témoigne d'un examen rapide de l'œuvre, à laquelle Coulon devait juger indigne de consacrer trop de temps. En 1929, au moment où il fit paraître sa *Vie de Rimbaud et de son œuvre*, Marcel Coulon confirma son jugement : « [Le Rimbaud des *Illuminations*] nage en pleine démence morale, jusqu'à friser la démence positive, même celle des francs et insipides aliénés, celle du Ducasse des *Chants de Maldoror*²²⁵⁷. »

De temps en temps, les anciens du *Mercur de France*, notamment Rachilde et Gourmont, faisaient encore allusion à Lautréamont. Irrévéréncieux et sarcastique, Paul Léautaud, arrivé dans la maison en 1907, ne semble en revanche jamais en avoir parlé. Il observe tout, consigne tout dans son journal, et jubile intérieurement de voir les déconvenues de Rachilde, qu'il déteste en secret, alors qu'elle se heurte aux surréalistes. Quant à Gourmont, il n'éprouve pour le vieux critique que du mépris et sa mort le laissera indifférent. Les prises de position patriotiques et antigermaniques de la revue pendant la Guerre l'exaspèrent. Par bien des points, Léautaud différait de ses partenaires du *Mercur*, et sans le succès de ses portraits au vitriol, qui défaisaient d'un mot une réputation, il n'aurait probablement pas conservé sa place auprès d'Alfred Vallette. Son jugement sur Lautréamont n'aurait pas manqué de piquant, même s'il est probable qu'il n'ait éprouvé que désintérêt pour un livre tombé en désuétude au moment où il entrait dans les lettres.

Hors du *Mercur*, on parlait encore parfois de *Maldoror*. Dans le *Paris-Journal* du 27 octobre 1911, Alain-Fournier rendait compte, dans le « Courrier littéraire », d'un article d'André du Fresnois :

Le Goût du vice. Nous n'avons plus le goût du vice. C'est M. André du Fresnois qui l'affirme aujourd'hui dans *Les Marches de l'Est*. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Huysmans, Jean Lorrain, Tristan Corbière et de [sic] Lautréamont avaient, paraît-il, le goût du vice²²⁵⁸.

L'opinion d'Alain-Fournier sur *Les Chants de Maldoror* nous est connue par une lettre non datée adressée à Jacques Rivière, probablement en janvier 1913, où il mentionne ses dernières lectures et acquisitions : « *Docteur Jekyll*, le *Cahier rouge* de Benjamin Constant, *Les Chants de Maldoror* (dont les premières pages sont d'une puérité affolante²²⁵⁹) ». Quant à l'article de du Fresnois, « Nous n'avons plus le goût du vice », il était paru dans la revue *Les Marches de l'Est* n° 7 du 15 octobre

²²⁵⁶ Marcel Coulon, « Les Assises de Remy de Gourmont », *Le Mercur de France*, 1^{er} août 1910, p. 624-525.

²²⁵⁷ Cité dans « Gloses et glanes », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p.127.

²²⁵⁸ Alain-Fournier, « Courrier littéraire », *Paris-Journal*, 27 octobre 1911, p. 4.

²²⁵⁹ Jacques Rivière – Alain-Fournier, *Correspondance 1905-1914*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 481.

1911. Il s'agissait en apparence d'un compte rendu d'une pièce d'Henri Lavedan jouée à la Comédie-Française et intitulée *Le Goût du vice* ; mais dès les premières lignes, le critique s'excusait : « Il faut [que le lecteur] veuille bien excuser la liberté que je prends en donnant ces mots pour prétexte à un article où il ne sera pas question de la pièce. » N'ayant au demeurant même pas vu la comédie de Lavedan, du Fresnois s'emparait du titre comme d'un prétexte à une réflexion plus vaste sur le goût du vice, c'est-à-dire ce qu'il restait encore, aujourd'hui, des parfums de décadence d'autrefois. Constatant que le public s'était lassé et que les attentes avaient changé, il notait :

Elle l'avait il n'y a pas longtemps encore, à l'époque où vivaient les derniers cousins ou les neveux de Baudelaire. Elle l'avait avec Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Jean Lorrain, et tant d'autres moins notoires, depuis Tristan Corbière, le poète des *Amours jaunes*, jusqu'à l'énigmatique auteur des Chants de *Maldoror*, le comte de Lautréamont, pour ne citer que des Français. [...] Presque tous les symbolistes à leurs débuts sacrifièrent au « démon de la perversité²²⁶⁰ ».

Du Fresnois définissait ensuite l'esprit baudelairien, comme il le nomme, en une « sorte de mélancolie romantique et de pessimisme philosophique » : ce « dédain de ce qui est normal » et cette « haine de ce qui est naturel », « le vice révéralisé comme une élégance et une supériorité », tel est l'esprit de décadence des années 1890 que du Fresnois cherche à identifier. Ce n'est donc pas avec les symbolistes que Lautréamont est cette fois rangé, mais avec les Rachilde, les des Esseintes et autres Jean Lorrain. La conclusion de l'article, piquante, laisse deviner ce qu'en pense du Fresnois : « Nous n'avons plus le goût du vice : voilà le fait. Cela permet-il d'espérer que nos artistes vont retrouver le chemin de Paros ? Je n'en sais rien. En tout cas, il est certain qu'ils ont perdu celui de Bicêtre²²⁶¹. » Par cette allusion au poème « Hypatie » de Leconte de Lisle, il faisait figurer, une nouvelle fois, Lautréamont parmi les fous.

Le futur académicien Charles Le Goffic signa, à partir de 1909, une étude en deux tomes, *La Littérature française au XIX^e siècle*. Au début du tome 2, évoquant la naissance du symbolisme, il ajouta cette note de bas de page :

Ne serait-ce point encore ici, parmi les « précurseurs », qu'il faudrait faire place à l'auteur des *Chants de Maldoror*, cet étrange Isidore Ducasse, qui, sous le ronflant pseudonyme de comte de Lautréamont, publia, de 1868 à 1874 [*sic*], sans qu'on ait jamais bien su s'ils étaient le fait d'un mystificateur ou d'un fou, des « proses » et des poésies dont se réclama plus tard une partie du symbolisme ? « Chants surprenants..., magnifique coup de génie, presque inexplicable », dit Remy de Gourmont ; *aegri somnia*, disent les autres. Mais les deux opinions se peuvent concilier²²⁶².

L'histoire littéraire, qui était en train de muséifier le symbolisme, avait donc retenu l'œuvre de Lautréamont comme l'un de ses fondements. Se référant vaguement à Gourmont qu'il citait sans trop lui donner de crédit, Le Goffic évoquait la thèse de la folie sans toutefois trancher. La question est

²²⁶⁰ André du Fresnois, « Nous n'avons plus le goût du vice », *Les Marches de l'Est*, n° 7, 15 octobre 1911, p. 2.

²²⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

²²⁶² Charles Le Goffic, *La Littérature française au XIX^e siècle*, t. 2, Paris, Larousse, 1910, p. 26-27.

abordée avec désinvolture, et l'erreur sur la date de publication, qu'il confond avec celle de l'édition Rozez, semble montrer qu'il n'a guère approfondi ses recherches. Le simple fait qu'Isidore Ducasse se trouve relégué en note de bas de page est d'ailleurs révélateur : Rimbaud, lui, apparaît dans le texte. Sans jamais prêter un intérêt plus poussé aux *Chants de Maldoror*, Le Goffic citera pourtant de temps à autres Lautréamont, par exemple lorsqu'il déclare qu'avec Rimbaud et Corbière, il est « l'un des trois grands dieux barbares²²⁶³ ».

Le nom de Ducasse apparaît encore dans le *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes : sciences des mages, hermétique, astrologie, kabbale, franc-maçonnerie, médecine ancienne, mesmérisme, sorcellerie, singularités, aberrations de tout ordre, curiosités, sources bibliographiques et documentaires sur ces sujets, etc.* Il s'agit d'une publication d'Albert Louis Caillet parue en 1912. La notice n° 6221, consacrée à Lautréamont, contient plusieurs erreurs :

6221 LAUTRÉAMONT (le comte de), né vers 1850. Son véritable nom serait paraît-il, Lucien Ducasse. - *Les Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont. (Chants I, II, III, IV, V, VI). Paris et Bruxelles, en vente chez tous les libraires, 1874, in-12 de 332 p. (3 fr.). Autres édit. : Paris, imp. de Balitout [sic], Questroy et Cie, 1868, in-8° [Ye 20608 Paris, L.Genonceaux, 1890, in-16. [8° Ye 2658 Paris, 1880, in-12.

L'édition originale, parue en 1868, est introuvable.

Dans cet ouvrage extraordinaire, le comte de Lautréamont (?) narre les étranges visions que lui procurèrent l'opium et la morphine. Il mourut d'ailleurs atteint de folie, victime de ces dangereux narcotiques. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage est intéressant et mérite d'être lu à plus d'un titre.

Analysé par Léon Bloy dans « *La Plume* » du 1^{er} Sep. 1890²²⁶⁴.

Les incertitudes de l'auteur de la notice, l'erreur sur le prénom et sur une supposée édition de 1880 témoignent d'une certaine méconnaissance. Mais il est intéressant de voir ce livre évoqué dans un ouvrage bibliographique sur l'ésotérisme, et la poésie de Ducasse interprétée comme une série de visions provoquées par des psychotropes. La thèse de la folie est d'ailleurs réinterprétée de manière gratuite : Ducasse aurait été victime des stupéfiants qu'il consommait.

En 1906, l'éditeur Edward Sansot fit paraître un *Almanach des lettres françaises* dont le succès l'incita, à partir de l'année suivante, à publier chaque année des *Annales des lettres françaises*. La série allait se prolonger jusqu'en 1912. Chaque tome avait pour ambition de rendre compte de toutes les sorties de l'année et de tous les événements liés. Sansot faisait appel à de nombreux collaborateurs pour rédiger des notices et des critiques, et le tout paraissait sous la forme d'un volume résumant, dans chaque domaine, ce qu'il fallait retenir de l'année, les *Annales* séparant, pour le bien-être du lecteur paresseux, le bon grain de l'ivraie dans la production littéraire. Pour le mois de février 1911,

²²⁶³ Id., *De quelques ombres*, Paris, Marcelle Lesage, 1929, p. 42.

²²⁶⁴ Albert Louis Caillet, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes : sciences des mages, hermétique, astrologie, kabbale, franc-maçonnerie, médecine ancienne, mesmérisme, sorcellerie, singularités, aberrations de tout ordre, curiosités, sources bibliographiques et documentaires sur ces sujets, etc.*, Paris, Lucien Dorbon, 1912, t. II, p. 431.

un collaborateur, Talasan Giafféri, chargé de répertorier les « quelques plaquettes que les poètes mettent en circulation, afin de ne point se faire oublier ou pour tenter de se faire connaître », mentionnait les *Poèmes en prose* d'Albert t'Serstevens en ces termes :

M. A. t'Serstevens est un poète maudit dans le genre de Lautréamont. Mais les vices et les stupres qu'il étale si complaisamment dans ses *Poèmes en prose* ne sont pas revêtus de la magie glorieuse du verbe qui métamorphose la boue en or, et n'ont pas cet accent de grandeur infernale qui donne tant de pathétique aux *Chants de Maldoror*. L'auteur a cependant une imagination excessive et ne manque pas d'érudition. Il pourrait, nous semble-t-il, faire plus adroitement usage de ses dons, abandonner les gros mots dont la grossièreté n'est point suffisante pour décerner au poète du génie et, si son tempérament le porte irrésistiblement vers les amours farouches et étranges, faire en sorte que la Pureté de son style fasse pardonner l'Impureté de sa nature²²⁶⁵.

Albert t'Serstevens était un écrivain né en Belgique en 1886 et ces *Poèmes en prose* marquaient ses débuts littéraires. Il allait plus tard devenir un ami très proche de Blaise Cendrars, et lui aussi participer à une réédition des *Chants de Maldoror*, celle de 1927 aux éditions Blanchetière, illustrée par Frans de Geetere. Le rapprochement n'était donc pas sans corrélation. Giafféri ne fut pas le seul à le faire. Dans la livraison du 16 avril 1911 du *Mercur de France*, dans la « Revue de la quinzaine », Pierre Quillard écrivait également :

Un redoutable verset de Zarathoustra interdit au profane vulgaire l'accès des poèmes en prose de M. A. t'Serstevens, le verset où le sage d'entre les sages s'écrie : « Pleine volupté ! Cependant je veux avoir des haies autour de mes pensées et même autour de mes paroles, afin que dans mes jardins les cochons ne fassent pas irruption. » Pensées et paroles se défendent assez bien toutes seules contre les intrus, dans cet étrange recueil : imprécations, grossièretés blasphématoires, frénésie de luxure, d'obscénités et de vocables scatologiques, délire d'un Lautréamont mieux ordonné et plus conscient et, par un contraste qui n'est pas sans précédent, rêve mystique de l'absolu et jeux subtils de la dialectique platonicienne²²⁶⁶.

Le recueil de t'Serstevens était en effet avant tout placé sous le signe de Nietzsche et de Wagner. Son lyrisme exacerbé et pessimiste, prenant parfois des tonalités macabres, ne devait cependant pas grand-chose à *Maldoror*. Si les poèmes contenaient des scènes de viol, des cadavres et parfois même de la pédophilie, Albert t'Serstevens ne cachait pas ses sources d'inspiration, le plus souvent musicales, donnant lieu à des poèmes, parfois d'un érotisme très explicite, plus baudelairiens que maldororiens. Quant à Edward Sansot, il avait débuté en tant que poète, se liant d'amitié avec Laurent Tailhade et collaborant un temps très bref au *Mercur de France*. Mais il s'était très vite tourné vers l'édition. Dans son *Almanach* de 1906 figure une autre mention de Lautréamont, alors que Sansot donnait la parole à Maurice Le Blond pour une chronique poétique sur Adolphe Retté :

Ce garçon bien équilibré, pourvu d'une surabondante vitalité se laissa donc pénétrer par cette atmosphère d'esthétisme maladif qui enveloppait alors le monde artistique et littéraire. On le vit s'intoxiquer de ces « divins poisons » subtilement distillés par Baudelaire et par Lautréamont, vagabonder du mysticisme à l'anarchie, se proclamer l'adepte des pires cocasseries prosodiques et linguistiques, dépenser dans toutes ces aventures les flammes les

²²⁶⁵ *Annales des lettres françaises*, février 1911, Paris, Edward Sansot.

²²⁶⁶ Pierre Quillard, « Revue de la quinzaine », *Le Mercur de France*, 16 avril 1911, p. 803.

plus généreuses de sa jeunesse. Mais, voici qu'un beau matin, M. Retté s'aperçut qu'il faisait fausse route, que tout ce tapage et cette fumée n'étaient que leurre et que mensonge²²⁶⁷.

Aux yeux des naturalistes, Lautréamont n'était qu'une œuvre empoisonnée, à l'influence dangereuse et qui ne pouvait qu'induire en erreur.

Qu'ils soient honnis, encore admirés ou évoqués avec nostalgie, *Les Chants de Maldoror* n'étaient plus une œuvre d'actualité. Quelques jeunes écrivains la découvraient encore dans la solitude de leurs lectures de formation, mais pour l'essentiel, on en parlait comme d'un vestige de l'ère décadente ou du symbolisme des années 1880 et 1890. L'heure était aux livres de souvenirs et aux anthologies, le mouvement faisait son entrée dans l'histoire littéraire, et l'on plaçait Isidore Ducasse parmi les précurseurs marginaux du dernier grand mouvement en date. Mais tandis que beaucoup d'écrivains et de critiques cherchaient à enterrer le symbolisme et à en tourner la page, d'autres n'avaient pas dit leur dernier mot et œuvraient, par les petites revues, à une renaissance symboliste où Lautréamont avait encore sa place. La résurrection allait se faire juste avant que la Grande Guerre ne vienne changer la donne.

²²⁶⁷ Maurice Le Blond, « La Poésie », *Almanach des lettres françaises*, Paris, Sansot, 1906, p. 136.

Chapitre XV

Térandros et autres pastiches et parodies

La multiplication des références à Lautréamont, au fou Isidore Ducasse ou à ses *Chants de Maldoror* dans les publications des années 1890 à 1910 en témoigne : pour quiconque s'intéresse à la littérature, ces noms ne sont pas tout à fait inconnus. Ils renvoient à un livre subversif, vaguement associé aux débuts du symbolisme, célébré en son temps et moins fréquenté alors en raison de ses excès. Mais de plus en plus, l'inclusion du nom de Lautréamont – moins souvent celui de Ducasse – dans les bibliographies et les anthologies du symbolisme révèle que l'objet littéraire, longtemps source de gêne ou d'incompréhension, est maintenant appréhendé comme un archétype, celui du recueil torturé d'un poète maudit. C'est ce que ne tardera pas à montrer Henri Duvernois dans un article de 1911 qui fera, une bonne fois pour toutes, sortir *Les Chants de Maldoror* des oubliettes²²⁶⁸. Mais avant que l'action de quelques hommes de lettres ne vienne attirer l'attention sur l'œuvre, elle continue de circuler discrètement. Aux nombreuses occurrences relevées dans la presse, il faut ajouter les œuvres poétiques qui s'en servent directement comme une source d'inspiration, à travers quelques tentatives de pastiches ou de parodies.

Gabriel Julliot de la Morandière et les « Chants du Mystère »

En 1909, on vit paraître un volume de poésie intitulé *Les Chants du Mystère*²²⁶⁹. Son auteur, Gabriel Julliot de la Morandière, avait fait le choix de se passer des services des éditeurs, qu'il qualifia plus tard de « parasites²²⁷⁰ », et de faire paraître ses œuvres à compte d'auteur. Parce qu'il était en dehors du circuit éditorial, seuls les milieux ésotériques qu'il fréquentait allaient régulièrement signaler ses publications. Les divers ouvrages de la Morandière, dont la plupart manquent à la Bibliothèque Nationale, seraient aujourd'hui perdus et oubliés, si André Breton n'avait pas découvert, dans des circonstances qui nous sont inconnues, un étonnant volume tout imprégné des *Chants de Maldoror* qu'il communiqua à Marcel Jean et Arpad Mezei²²⁷¹.

²²⁶⁸ Henri Duvernois, « La Fleur du mauvais goût », *Je sais tout* n° 80, 15 septembre 1911, p. 173-180.

²²⁶⁹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Les Chants du Mystère*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, 287 p.

²²⁷⁰ Dans l'avertissement de son *Hermès*, Paris, Bibliothèque des entretiens idéalistes, 1917, n. p. : « Les prétentions des éditeurs nous déterminent à refuser leur intermédiaire illusoire : nous ne serons pas la dupe de ces parasites. »

²²⁷¹ Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, p. 192-217. Parmi les autres découvreurs de *Térandros*, il convient également de citer Pascal Pia et son article « Ésotérisme et

Né le 2 mai 1860 et mort le 26 juillet 1945, Gabriel Julliot de la Morandière était issu, par sa mère née Salineri, d'une famille de la noblesse apparentée de loin à la famille Bonaparte²²⁷². On sait peu de choses sur cet homme solitaire, sinon ce qu'en rapporte Marius Boisson dans son ouvrage *Le Quai d'Orléans et l'île Saint-Louis*²²⁷³ : l'auteur habitait au 16, quai d'Orléans, jusqu'à ce qu'il se retire dans une propriété familiale à Hennebont. Jean-Pierre Lassalle donne également ce témoignage d'un proche parent, Robert Julliot de la Morandière, qui décrit Gabriel comme un homme « très fidèle au passé » vivant dans un ancien appartement et s'éclairant avec une lampe à huile : « Il avait fait lui-même éditer son livre en indiquant que les amateurs pourraient le demander à l'auteur. Peu soucieux d'argent, il envoyait gratuitement son livre à ceux – assez rares – qui le lui demandaient²²⁷⁴. » C'est également l'avis de Marius Boisson, pour qui c'est par fierté aristocratique que l'auteur n'avait guère voulu « entrer dans la lutte littéraire²²⁷⁵ ».

Il est très probable que Gabriel Julliot de la Morandière ait découvert *Les Chants de Maldoror* vers 1890, par l'édition de Léon Genonceaux. Bien qu'on ne sache rien de sa vie à cette époque, il est possible qu'il ait fréquenté alors les cercles symbolistes : le syncrétisme qui imprègne ses œuvres doit autant aux traditions ésotériques qu'aux thèmes remis au goût du jour par la poésie de la fin du XIX^e siècle. En mai 1897, il fit paraître dans *Le Mercure de France* un poème, « Les Silencieux », qui allait être remanié et intégré douze ans plus tard dans *Les Chants du Mystère*²²⁷⁶. Cette publication isolée invite à la prudence : rien ne permet d'affirmer que le poète ait fréquenté alors Alfred Jarry, et encore moins Gourmont, dont les apparitions en public se faisaient rares. Il a pu en revanche connaître Louis Denise, l'un des fondateurs du *Mercure de France*, qu'il cite parfois en épigraphe dans ses *Chants du Mystère*. Il faut attendre la publication du recueil en 1909 pour le voir commencer à élaborer son œuvre, difficile d'accès. À ce moment, la vogue des *Chants de Maldoror* qui avait eu lieu dans les années 1890 est bien passée, mais il aura fallu une lente maturation de près de vingt ans pour que Gabriel Julliot de la Morandière y fasse allusion, d'abord très discrètement mais en réaffirmant néanmoins son attachement à l'œuvre.

poésie », *Carrefour*, 23 avril 1969, p. 18-19, ainsi que les nombreux articles de Jean-Pierre Lassalle, auxquels nous empruntons les pertinentes analyses, publiés dans les *Cahiers de la Grande Loge Provinciale d'Occitanie* : « Gabriel Julliot de la Morandière et le mythe d'Hiram », n° 11-12, 1989, p. 94-115 ; « Gabriel Julliot de la Morandière », n° 21, 1996, p. 60-77 et « Gabriel Julliot de la Morandière », n° 28, 2001, p. 78.

²²⁷² Les rares informations biographiques sont dues aux recherches de Jean-Pierre Lassalle publiées dans Roland de Chastrom, « De Maldoror à Terandros », *Cahiers Lautréamont*, livraisons V et VI, 1^{er} semestre 1988, p. 63-67 ; étude prolongée dans Jean-Pierre Lassalle, « La réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de La Morandière », *La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXI-LXXII, 2^e semestre 2004, p. 139-149.

²²⁷³ Marius Boisson, *Le Quai d'Orléans et l'île Saint-Louis*, Paris, Firmin Didot, 1931, p. 9.

²²⁷⁴ Roland de Chastrom, « De Maldoror à Terandros », *op. cit.*, p. 63.

²²⁷⁵ *Ibid.*

²²⁷⁶ Le titre du poème contenait une coquille : dans *Les Chants du Mystère*, il est orthographié « Les Silencieux ».

La couverture des *Chants du Mystère* montre un zodiaque, probablement le thème astral de son auteur qu'il le reproduira sur ses œuvres suivantes. Le recueil comprend cent poèmes regroupés en sept sections, et trente-deux sont précédés d'une épigraphe. Deux d'entre elles sont extraites des *Chants de Maldoror*. Le poème « Plainte²²⁷⁷ », tiré de la quatrième section du recueil, « Les Bûchers du Phénix », est précédé de la citation suivante : « Rappelle-toi-le bien : nous sommes sur ce vaisseau démâté pour souffrir²²⁷⁸. » L'épigraphe est tirée du Chant premier et plus précisément de la strophe où Maldoror rencontre le fossoyeur²²⁷⁹. Il est intéressant de noter que Gabriel Julliot de la Morandière attribue ces propos à Maldoror, et non à l'auteur, Lautréamont, qu'il ne nomme pas. Mais il est vrai qu'il fait preuve à plusieurs reprises de désinvolture au moment d'attribuer ses épigraphes : les mêmes confusions entre personnages et auteur se produisent avec certaines des citations tirées des œuvres de Shakespeare. Quant au poème « Plainte », il ne présente pas de points communs avec *Les Chants de Maldoror* : le poète file la métaphore de son cœur présenté comme un désert en proie aux tempêtes de sable qui viennent recouvrir son passé. La forme en huit quatrains de neuf syllabes n'a rien non plus en commun avec la prose de Lautréamont.

Il est difficile de savoir à quel point celui qui va bientôt signer un pastiche étonnant des *Chants de Maldoror* est déjà imprégné du style ducassien, mais on peut signaler, sans nécessairement conclure qu'il y a influence, trois éléments qui justifieraient l'attribution d'une épigraphe maldororienne à ce poème. Tout d'abord, le poème repose sur une géographie mentale et allégorique définie par des syntagmes similaires à ceux que Ducasse emploie fréquemment, et qui rappellent la Carte du Tendre et les jeux de la préciosité : l'association d'un terme concret, imagé, avec un complément du nom issu du registre des sentiments. Mais Ducasse préfère le bestiaire au lexique géographique. Le « désert effrayant de ce cœur », « les palais de mon passé magique », « le puissant Simoun du malheur » feraient donc écho aux « canards du doute », « marcassins de l'humanité » et autres « kangourous implacable du rire²²⁸⁰ » d'Isidore Ducasse. Ensuite, l'évocation assez rare du Simoun, ce vent brûlant du désert mentionné par Victor Hugo dans ses *Orientales*, trouve peut-être sa source dans la strophe 10 du Chant II de *Maldoror*, où le protagoniste dit avoir assisté, impassible, aux « révolutions de notre globe », mentionnant des tremblements de terre, des éruptions volcaniques mais aussi « le simoun du désert²²⁸¹ ». Un autre « simoun des déserts » est présent dans la longue énumération de *Poésies I*, mais il n'est pas prouvé que Gabriel Julliot de la Morandière en avait connaissance. Enfin, la chute du poème, qui place le verbe « pue » à la rime, désacralise brutalement

²²⁷⁷ Nous le reproduisons en annexe XI.

²²⁷⁸ Gabriel Julliot de la Morandière, *Les Chants du Mystère*, *op. cit.*, p. 142.

²²⁷⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 49.

²²⁸⁰ Sur l'analyse de ces syntagmes et leur spécificité stylistique au regard de la préciosité, voir les analyses proposées au chapitre VI.

²²⁸¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 92.

une poésie idéaliste, et, en le faisant rimer avec « vue », s'attaque aussi à la vision poétique. C'est une des intentions de Ducasse, qui raille aussi les hautes aspirations de la poésie, tout en continuant à livrer au lecteur une œuvre où les visions se multiplient avec force. Malgré ces tentatives d'explication, il faut bien admettre que le poème « Plainte » n'est en rien comparable, par sa tonalité ou son propos, aux strophes des *Chants de Maldoror*.

Dans la cinquième section, intitulée « Sélams », le poème « Prière à la harpe²²⁸² » a pour épigraphe la citation suivante, extraite de la fin du Chant premier : « Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange²²⁸³ ! » Là encore, dans cette adresse convenue du poète à sa harpe, il est difficile de voir une influence du recueil sur le poème de Gabriel Julliot de la Morandière. La citation, à nouveau attribuée à Maldoror, trouve sa justification par la tonalité lyrique. La Morandière a d'ailleurs choisi la harpe comme instrument, tandis que le fragment emprunté aux *Chants de Maldoror* évoque plus explicitement la lyre. Les deux épigraphes ne laissent pas présager d'une imprégnation maldororienne dans l'écriture, mais elles témoignent qu'en 1909, Gabriel Julliot de la Morandière connaissait au moins le Chant premier. La publication d'un poème des *Chants du Mystère* en 1897 dans *Le Mercure de France* laisse penser que ce premier recueil a eu une gestation assez longue et qu'il était le fruit de plusieurs années de labeur. L'ajout des épigraphes a cependant pu être plus tardif. Une étude génétique plus documentée du recueil, pour qui disposerait des manuscrits de Gabriel Julliot de la Morandière, permettrait peut-être de mettre au jour une évolution stylistique afin d'expliquer comment, deux ans plus tard seulement, il a pu publier *Térandros*, une œuvre où chaque page semble un pastiche surchargé des *Chants de Maldoror*.

Térandros

Les Chants du Mystère, première étape de l'itinéraire ésotérique que Gabriel Julliot de la Morandière se proposait de dévoiler, ne pouvait guère retenir l'attention du grand public en raison de son hermétisme. En revanche, le recueil ne passa pas inaperçu dans les cercles occultistes de l'époque. Jean-Jacques Lefrère a découvert une recension du volume dans la revue *Hexagramme* de novembre 1911. Il semble que Gabriel Julliot de la Morandière ait entretenu des rapports cordiaux, sinon plus amicaux, avec les membres de cette publication périodique, qui allait se montrer attentive à ses autres œuvres. *Les Chants du Mystère* étaient décrits par Manoël Gahisto en des termes élogieux :

J'ai peu vu réunir dans un recueil de poèmes un aussi grand nombre d'expressions audacieuses, saisissantes, imagées. M. Julliot de la Morandière a un don véritable de création de formules incisives, de titres voyants [...]. Les vers ont souvent un éclat vigoureux. Mais

²²⁸² Nous le reproduisons en annexe XI.

²²⁸³ Gabriel Julliot de la Morandière, *Les Chants du Mystère*, *op. cit.*, p. 173.

ils n'évitent pas les écueils d'une bizarrerie où l'on sent la facilité naturelle trop librement abandonnée à ses prédictions de mots²²⁸⁴.

Homme de haute spiritualité, proche de cercles maçonniques, versé dans l'astrologie et les sciences occultes, Gabriel Julliot de la Morandière allait poursuivre son œuvre non destinée à être lue de tous.

En 1911, il fit paraître chez Henri Falque son troisième ouvrage, *Térandros*, épopée en sept chants racontant la geste d'une créature mi-homme, mi-monstre²²⁸⁵. Chaque page de *Térandros* porte la trace flagrante d'une lecture approfondie des *Chants de Maldoror*. S'il a fallu à son auteur plus d'une décennie pour assimiler et ingérer cet ouvrage, entre temps délaissé de tous, *Térandros* est, avec la poésie cryptée d'Alfred Jarry, l'exemple le plus radical et le plus probant d'une littérature Maldoror. Ni tout à fait pastiche, ni parodie, ni plagiat non plus, c'est un ouvrage singulier qui défie les catégories intertextuelles définies par Gérard Genette²²⁸⁶. Au vu du nombre infime d'exemplaires qui subsistent aujourd'hui, on peut penser que *Térandros* a été imprimé à compte d'auteur en un tirage très limité²²⁸⁷. Il se présente comme un « manuscrit trouvé en Bretagne dans les ruines d'un vieux château ». Il se compose de sept chants, chacun portant le nom d'une planète, d'un satellite ou d'un astre : Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure et la Lune. Ces titres placent le chapitre sous une influence astrologique, mais aussi alchimique qui témoigne de la portée complexe de l'œuvre. Cette lecture ésotérique très prégnante est étrangère aux *Chants de Maldoror* : malgré quelques tentatives d'exégèse par les voies hermétiques²²⁸⁸, le plus souvent par une frange de la critique surréaliste, l'œuvre de Lautréamont ne doit presque rien aux symboles courants de ces traditions, sauf en certains passages très précis²²⁸⁹ et la question de savoir s'il faut faire d'Isidore Ducasse un initié reste encore ouverte²²⁹⁰. Ainsi, on ne saurait réduire *Térandros*, malgré les ressemblances évidentes, à un seul pastiche des *Chants de Maldoror* : l'entreprise de son auteur est d'ailleurs tout autre, et les figures mythologiques, occultistes ou maçonniques qu'il convoque, totalement étrangères à l'univers de Lautréamont, servent un autre dessein : celui de dire, par un syncrétisme des symboles, l'histoire d'une transformation de soi²²⁹¹. L'influence d'Isidore Ducasse sur Gabriel Julliot de la Morandière

²²⁸⁴ Manoël Gahisto, « Les Livres », *Hexagramme*, n° 59, novembre-décembre 1911, p. 198. Signalé par Roland de Chastrom, « De Maldoror à Térandros », *op. cit.*, p. 64. Roland de Chastrom, anagramme pour « Chants de Maldoror », est un pseudonyme collectif pour Jean-Pierre Lassalle et Jean-Jacques Lefrère.

²²⁸⁵ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, Paris, Falque, 142 p.

²²⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 468 p.

²²⁸⁷ C'est l'opinion de Jean-Pierre Lassalle et Jean-Jacques Lefrère dans Roland de Chastrom, « De Maldoror à Térandros », *op. cit.*, p. 63. Ils font également remarquer que cette édition non luxueuse d'un volume, passée quasiment inaperçue, n'avait aucune raison d'être préservée et de survivre aux deux guerres.

²²⁸⁸ Outre les critiques cités plus haut, on mentionnera également l'étude de Liliane Durand-Dessert, *La Guerre Sainte, Lautréamont et Isidore Ducasse, lecture des Chants de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, 2 tomes, 1023 p. ; et celles de Michel Carrouges – on se reportera à la bibliographie pour le détail des articles.

²²⁸⁹ Voir, par exemple, les études de Jean-Pierre Lassalle dans les *Cahiers de la Grande Loge Provinciale d'Occitanie* portant sur l'évocation d'un « sac icosaèdre » au Chant VI.

²²⁹⁰ Jean-Pierre Lassalle a relevé la présence de nombreux initiés à la Franc-Maçonnerie dans les proches d'Isidore Ducasse, mais lui-même ne semble avoir appartenu à aucune loge.

²²⁹¹ Il est d'ailleurs curieux de voir comment Arpad Mezei et Marcel Jean procèdent pour se servir de *Térandros* comme d'une preuve justifiant une lecture ésotérique de *Maldoror*. Ce n'est pas parce qu'un lecteur a infléchi *Les Chants de*

est d'abord stylistique, ensuite thématique. Cependant, alors que *Les Chants de Maldoror* baignent d'une ironie noire et féroce, qui contamine et remet en question le principe même de littérature, *Térandros* est au contraire une œuvre sérieuse et élevée qui n'aspire qu'à la grandeur des plus nobles opérations de transmutation alchimique.

Térandros est une œuvre en prose à la structure assez proche des *Chants de Maldoror* : sept chants contre six, découpés en strophes, généralement de plus de deux pages. La même ambiguïté générique traverse ces poèmes : malgré l'appartenance au genre poétique, un fil conducteur fait de ce recueil une œuvre narrative où le lecteur est amené à suivre l'itinéraire d'un personnage qui se confond parfois avec le narrateur. Le Térandre, parfois aussi appelé l'Androptère, est une sorte de monstre appartenant pourtant au genre humain. Deux excroissances au niveau des épaules indiquent une nature proche de celle d'un ange dont les ailes se seraient atrophiées. Pourtant, parce qu'elle est une œuvre initiatique, *Térandros* est plus construite et plus cohérente que *Maldoror* sur le plan de la narration : les strophes se suivent et tracent nettement un parcours que le lecteur peut suivre, retrouvant le protagoniste là où il l'avait laissé, ce qui n'est pas le cas chez Lautréamont où les épisodes sont, à l'exception du Chant VI, tous indépendants.

Le Chant I est intitulé « Saturne ». C'est l'astre du poète, qui évoque son influence néfaste mais aussi les dons maudits que le saturnisme, cher à Verlaine, lui a conférés. Mais au-delà du lieu commun de la mélancolie inspiratrice, « Saturne » rappelle le malheur qui écrase le Térandre, souffrant d'une condition bâtarde, emprisonné ici-bas dans une enveloppe corporelle trop étroite dont il voudrait se défaire. L'œuvre tout entière décrira ce processus afin d'élever sa conscience et de libérer sa pensée. Dès la première page, le pastiche de Lautréamont est flagrant. La première strophe démarque la strophe liminaire du Chant premier de *Maldoror*, et ceci est surtout flagrant par le style. Il s'agit d'une invocation à Saturne, génie des catastrophes qui a jeté le poète dans un monde ténébreux, le condamnant dès la naissance à vivre dans le malheur. On retrouve ainsi la rhétorique déclamatoire d'Isidore Ducasse, qui lui-même imitait le style grandiose du romantisme lyrique ou épique d'un Byron. Parmi ces traits stylistiques empruntés qui rappellent par exemple les adresses de Lautréamont au Vieil Océan, on peut relever l'usage répété du vocatif « toi qui », l'emploi d'un futur prophétique et d'un langage ampoulé, employé par Ducasse avec davantage de distance.

Astre vengeur [...], je ne t'offrirai pas en guise d'actions de grâce pour tes dons maudits les fleurs d'une rhétorique servile et menteuse.

Mes strophes, pareilles à des Bacchantes brandissant des thyrses irrités, se dérouleront bondissantes, avec la sauvage clameur du torrent dans un gouffre. [...]

Maldoror dans le sens d'une lecture initiatique, ce qui lui inspire une œuvre clairement telle, que *Les Chants* sont issus d'une quelconque tradition de ce genre.

Oui, je tenterai d'arracher au Vieillard de la mer la solution de l'effrayant problème. Car, écoute-moi bien : ma pensée est trop grande pour les chaînes de forçat qui lient ce corps dans la basse-cour parmi les jars, les stercoraires et le bétail humain²²⁹².

L'expression de bétail humain ne se retrouve pas chez Lautréamont mais elle constitue un équivalent aux manifestations de misanthropie qui parcourent les strophes de *Maldoror*. Les stercoraires, en revanche, apparaissent à la deuxième strophe du Chant V, et sont l'une des espèces rares du bestiaire très riche des *Chants de Maldoror*. La tournure « écoute-moi bien », qui trahit une intervention du narrateur pour s'adresser directement au lecteur, renvoie aussi à la strophe liminaire où Isidore Ducasse écrit : « Fais attention à toi... écoute mes conseils. » Comme l'écrit Jean-Pierre Lassalle, « la réécriture se fait d'abord par le biais du polyptote²²⁹³ » : on retrouvera en effet dans *Térandros* un matériau puisé dans les pages de *Maldoror*, réagencé au gré de variations syntaxiques infimes qui redispotent les termes dans le syntagme et empêchent le plagiat littéral. Par d'infimes déplacements des termes, le plus souvent l'antéposition ou la postposition des adjectifs épithètes, les métaphores se renouvellent en gardant un accent maldororien très identifiable par les formes syntaxiques conservées.

Gabriel Julliot de la Morandière confie ensuite au Destin « ces pages sérapiques » : l'expression, parfait contrepoint aux « pages pleines de poison » de Lautréamont, figure pourtant à la strophe 5 du Chant V. Ainsi procède l'écrivain, qui ne plagie pas tout à fait son modèle, dit d'ailleurs autre chose, mais puise dans un texte-source des traits stylistiques ou des expressions qu'il infléchit légèrement. Il n'empêche que cette première strophe reprend l'intention de Ducasse à l'orée de son livre. Le fameux avertissement initial, adressé au lecteur pour l'exhorter à refermer ce livre dangereux, est présent à travers une paraphrase parfois très serrée :

Toi donc, homunculus, qui dans le futur, deviendras le possesseur de hasard de ce manuscrit posthume, laisse-le dans le souterrain où avec l'élégance de mon squelette, tu le découvriras comme un diamant solitaire. Ne t'aventure pas dans ces régions abstraites qui ont pour chemins des labyrinthes inexplorés et pour frontières les abîmes de la folie. Ta timide raison s'évanouirait dès les premiers pas du voyage.

Mon ami, je te le répète avec bonté : retourne en arrière. Les canaris qui habitent la cage de ton cerveau trouveront une pâture suffisante, quoique fade et indigeste, dans les grains de mil marécageux des littératures à la mode.

À moins que tu n'aies comme l'albatros des ailes capables de traverser les tourmentes de l'équinoxe en respirant sans défaillir l'amertume des flots innombrables, ou encore la grâce miraculeuse de l'alcyon qui pose audacieusement son nid sur le sein d'Amphitrite : fuis ! Tu serais emporté, déchiré comme une algue par le vortex d'un maëlstrom chaotique²²⁹⁴.

Le texte de Lautréamont est parfois très proche :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations

²²⁹² Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 5-6.

²²⁹³ Jean-Pierre Lassalle, « La Réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de la Morandière », *op. cit.*, p. 140.

²²⁹⁴ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 6.

mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête²²⁹⁵.

« Les marécages désolés » sont devenus des « régions abstraites » dans lesquelles s'aventurer est périlleux – le terme « marécageux » apparaît néanmoins chez Gabriel Julliot de la Morandière. Le risque en est la folie, et tandis que Ducasse rappelle à la sagesse l' « âme timide » de son lecteur, la Morandière l'invite à écouter sa « timide raison ». Tous deux invitent à « retourne[r] en arrière » ou à « dirige[r les] talons en arrière », et n'hésitent pas à le répéter avec insistance. Seuls quelques lecteurs armés pourront affronter les révélations contenues dans l'ouvrage, ce que traduit, chez les deux auteurs, l'emploi de la locution « à moins que ». Enfin, Gabriel Julliot de la Morandière a poussé le pastiche jusqu'à reprendre les images d'oiseaux présents dans cette première strophe, même s'il les emploie à d'autres fins²²⁹⁶.

La réécriture procède donc comme un patchwork qui assemble des éléments puisés çà et là à travers l'œuvre, tout en suivant de près le style d'Isidore Ducasse. La deuxième strophe est elle aussi la démarcation d'un passage des *Chants de Maldoror* : il s'agit de l'hymne au Vieil Océan, transposé sous la forme d'une invocation à la tempête qui n'a pas l'envergure de son modèle. Cette strophe est structurée par la reprise en début de paragraphe du vocatif « Tempête, je t'aime », qui remplace le « Je te salue, vieil Océan ! » de Lautréamont. Cependant, si le propos du narrateur se rapproche de celui de Maldoror, qui trouvait des voluptés dans les démonstrations puissantes de la nature écrasant l'homme, on trouve ici des allusions mythologiques, à Pallas ou à Isis, qui sont étrangères aux *Chants*. Comme l'Océan, la Tempête confronte l'homme à sa nature et lui révèle sa méchanceté et sa bassesse. Le rythme des phrases est ample et traduit le désir de fusion du poète avec les éléments. Comme Lautréamont s'adressant à l'Océan, le philosophe attend que la Tempête vienne lui livrer le secret de sa puissance et lui permettre de se soustraire à sa condition d'homme, « insigne avorton²²⁹⁷ ». La strophe se termine sur un envoi qui permet au poète de clore son invocation et qui masque à peine l'emprunt fait à Isidore Ducasse : « Salut, tempête prestigieuse²²⁹⁸ ! »

²²⁹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 17-18.

²²⁹⁶ Pour une démonstration très serrée du réagencement des termes dans la strophe liminaire, on lira avec intérêt l'analyse de Jean-Pierre Lassalle, « La Réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de la Morandière », *op. cit.*, p. 140-141.

²²⁹⁷ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 8.

²²⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

Toutes les strophes ne sont pas des réécritures aussi nettes et l'emprunt est parfois plus discret, comme les structures périphrastiques en « celui qui » rejetant le verbe principal loin dans la phrase, très fréquentes sous la plume de Ducasse : dans l'exemple « Celui qui sur la falaise [...] n'a pas dans une solitude immarcescible, contemplé la convexité du majestueux Océan²²⁹⁹ », cette tournure accompagne une posture stéréotypée, celle du contemplateur surplombant la mer depuis une falaise, topos romantique que *Maldoror* décline à l'envi. Parfois au contraire l'auteur se dissocie nettement de son modèle. L'introduction du personnage de Maldoror insistait sur son caractère maléfique²³⁰⁰ : ce n'est pas le cas du Têrandre, victime des influences cosmiques terribles qui présidèrent au jour de sa naissance et lui conférèrent « d'étranges dispositions²³⁰¹ ». Comme chez Ducasse, il n'est pas toujours aisé de savoir qui parle, entre le poète et son personnage. Ainsi, à la dernière strophe du Chant I :

Et je goûtais la jouissance néronienne de ce spectacle. Cependant, de la fournaise où bout le coulis humain, s'échappe avec des bons furieux une créature étrange²³⁰².

Le Têrandre est à la fois désigné par le « je » qui a provoqué l'incendie de l'hôpital dans lequel il est interné, et par la « créature étrange », qualifiée à la troisième personne par un narrateur qui semble externe.

Le Têrandre n'est pas un être maléfique, il est d'abord une victime de la société des hommes qui exerce sur lui sa méchanceté. Privé de tendresse par la mort de sa mère, ostracisé à cause de sa difformité, il est un enfant taciturne et mélancolique qui, tout comme Maldoror, ne sait pas rire : « Le rire sonnait rarement sur ses lèvres, rarement ; son regard avait pour ceux qui l'observaient une inquiétante pénétration²³⁰³. » Traité comme une « erreur de la nature », il subit une éducation oppressante dans un établissement qui ressemble à des geôles où des professeurs « semblables à des cacatoès » lui répètent des leçons afin qu'il apprenne à se conduire dans le monde. Ce « quadrilatère de murs plus épais » fait écho aux « murailles de la demeure de l'abrutissement » que Ducasse dénonçait en parlant de son expérience d'élève interne :

Depuis le moment où on l'a jeté dans la prison, jusqu'à celui, qui s'approche, où il en sortira, une fièvre intense lui jaunit la face, rapproche ses sourcils, et lui creuse les yeux. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir. Le jour, sa pensée s'élançait au-dessus des murailles de la demeure de l'abrutissement, jusqu'au moment où il s'échappe, ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel ; cet acte se comprend²³⁰⁴.

²²⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²³⁰⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 19.

²³⁰¹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Têrandros*, *op. cit.*, p. 9.

²³⁰² *Ibid.*, p. 30.

²³⁰³ *Ibid.*, p. 9.

²³⁰⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 48.

Au Chant III, Ducasse raille également « l'anus constipé des kakatoès humains²³⁰⁵ ».

L'une des différences essentielles entre Maldoror et le Têrandre est leur rapport au Bien et au Mal. Le héros de Ducasse remet en cause la bonté même de Dieu, faisant de lui le Créateur douteux d'un monde dans lequel l'ordre moral est sans cesse bafoué, y compris par la créature qu'il a faite à son image. En revanche, Gabriel Julliot de la Morandière ne doute pas de cette « voix inconnue » qui descend du Ciel et qui élève l'homme en lui montrant ce qu'il a de meilleur. Tandis que Maldoror, à la strophe 9 du Chant II, se voit en ange exterminateur et fantasme sur l'extinction de l'humanité²³⁰⁶, le Têrandre, lui, aspire à prendre un chemin plus lumineux qui ferait triompher la vertu parmi « les eunuques de l'humanité » :

Et comme un locataire des palais de l'éther, je me pencherai, satisfait, aux balcons olympiques pour admirer la gloire nouvelle fiancée aux jeunes hommes qui marchent dans le chemin des lys²³⁰⁷.

Et après avoir contemplé les « instincts épouvantables » qui habitent son âme, tel un chrétien qui ferait le compte de tous ses péchés, il conclut que si, « de [s]a personne entière, suintent les vices les plus hideux²³⁰⁸ », sa volonté cependant est un flambeau qui le guide infailliblement dans cette nuit comme une lumière intérieure éclairant sa route²³⁰⁹. Dans une perspective ésotérique aux antipodes des propos de Maldoror, Julliot de la Morandière insiste sur la possibilité de se transformer en tirant le meilleur de soi-même et ne se résout en rien à glorifier le Mal qu'il reconnaît en lui : sa vision de l'homme est celle d'un être béni, doré, digne et prestigieux. On s'étonne donc de voir l'auteur de *Têrandros* serrer de si près les phrases de Ducasse, affirmant par exemple dans la même strophe : « J'ai des instincts épouvantables. La Cruauté a érigé dans mon cœur son trône sanglant et la ligne qui sépare mes lèvres de hyène, ressemble au tranchant de la guillotine. Passant, évite-moi bien²³¹⁰. » Maldoror se compare à trois reprises à une hyène, soulignant son « visage de hyène », son rire semblable à celui du canidé ou encore sa démarche. Quant à ses lèvres, elles sont de bronze, de jaspé, de soufre ou de saphir.

L'adresse au passant est une variation des nombreuses adresses au lecteur qui parsèment le texte de *Têrandros*, reprenant en cela un procédé fréquent des *Chants de Maldoror*. Ainsi, à la sixième strophe, imitant la tonalité de roman feuilleton du Chant VI, le narrateur s'exclame : « Comme il est

²³⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

²³⁰⁶ « Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler. » *Ibid.*, p. 89.

²³⁰⁷ Gabriel Julliot de la Morandière, *Têrandros*, *op. cit.*, p. 10.

²³⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

²³⁰⁹ *Ibid.*

²³¹⁰ *Ibid.*

pâle ! Lecteur, tu l'as reconnu²³¹¹. » À la strophe 2 du Chant V, Isidore Ducasse écrivait : « O lecteur, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire²³¹² ? » Et il est souvent demandé au lecteur de reconnaître Maldoror sous ses déguisements improbables : « Qui est-ce ? Je n'ai pas besoin de vous le dire ; car, vous le reconnaîtrez à sa conversation tortueuse²³¹³ » ou encore « Vous avez reconnu le héros imaginaire qui, depuis un long temps, brise par la pression de son individualité ma malheureuse intelligence²³¹⁴ ! » Ces procédés entretiennent un dialogue fictif destiné à maintenir vive l'implication du lecteur dans ce qu'il est en train de lire.

Les divergences entre le propos des *Chants de Maldoror* et celui de *Térandros* sont fondamentales, malgré la ressemblance formelle. *Maldoror* est une épopée du mal, dont le protagoniste est un héros ambigu, ennemi de Dieu, tentateur et corrupteur de l'ordre établi, qui déteste autant l'homme qu'il a pitié de lui. Gabriel Julliot de la Morandière affiche une posture misanthrope, mais celle-ci est presque sans nuance : l'humanité est sans cesse avilie et ramenée à son animalité, tandis qu'avec un mépris aristocratique, l'auteur crache sur les foules méprisables. Sensible à l'innocence persécutée, il estime que c'est l'homme qui a dévoyé l'ordre naturel des choses et la bonté de la Création. Son souci constant d'élévation est mû par une obsession alchimique : se débarrasser des instincts vils et bas de l'homme pour se purifier et se changer en or, en un être d'une essence supérieure. À ce titre, le dénouement de l'œuvre illustre la dernière étape de ce parcours initiatique qui, au terme de sept chants, aura permis au Térandre de déployer ses ailes et de quitter la terre ferme, laissant derrière lui une race humaine au bord de l'extinction.

Imitation et correction du roman de Mervyn

Si l'on interroge le rapport de *Térandros* aux *Chants de Maldoror*, on peut être tenté d'y voir un plagiat tant la reprise de certains éléments est parfois fidèle. La copie peut aller de passages entiers à la multiplication, concentrée en une seule page, d'idiomes empruntés à l'œuvre de Lautréamont, en passant par des situations similaires qui se dénouent d'une façon différente. Les premières strophes du Chant I de *Térandros* font des emprunts évidents en réécrivant quelques passages de *Maldoror*. Ce procédé se poursuit dans toute l'œuvre, mais le terme de plagiat n'est peut-être pas tout à fait approprié. Certes, appliqué à l'œuvre d'Isidore Ducasse, il n'a rien de péjoratif, puisque le poète, dans ses *Poésies*, a lui-même ébauché une théorie du plagiat qu'il revendiquait au nom du progrès, comme un correctif de la pensée d'autrui, tout en l'ayant mise en application dès les premières strophes des

²³¹¹ *Ibid.*

²³¹² Lautréamont, *op. cit.*, p. 193.

²³¹³ *Ibid.*, p. 72.

²³¹⁴ *Ibid.*, p. 234.

Chants de Maldoror. Les études sur l'intertextualité de l'œuvre sont nombreuses et prouvent que *Maldoror* est nourri de tout le romantisme des décennies précédentes²³¹⁵. Mais pour parler de plagiat, il faudrait qu'il y ait, en plus de l'emprunt textuel littéral et non signalé, un usage servile du texte ; or Gabriel Julliot de la Morandière n'emprunte jamais tout à fait le texte exact, il se l'approprie et l'imité ; et surtout il lui fait dire autre chose. Il reste cependant indéniable que le point de départ de ses strophes est presque toujours un passage des *Chants de Maldoror*, dont il se détache ensuite.

Par exemple, la septième strophe du Chant I est un équivalent rural à la description de la rue Vivienne qui ouvre le petit roman du Chant VI. Gabriel Julliot de la Morandière décrit une lande fantasmagorique, nappée d'un brouillard mystique dans lequel dansent des korrigans. Le paysage breton a très vite cédé le pas à un univers fantastique et inquiétant : « la campagne prend un air de solennité surnaturelle, et le villageois attardé regagne en frissonnant son chaume natal²³¹⁶. » Dans la version urbaine d'Isidore Ducasse, la rue Vivienne se met à trembler, « les promeneurs hâtent le pas » et se retirent, « une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte », et « il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage²³¹⁷. » Le décor ducassien se dote d'un caractère surnaturel en multipliant les présages de malheur. Le Chant VI de *Maldoror* est presque intégralement imité dans le Chant II de *Térandros*. Dédié à Jupiter, il décrit le mouvement par lequel Térandros s'extrait de l'influence saturnienne qui le maintient en la pesante compagnie des hommes pour s'élever vers la lumière du soleil. À travers le personnage d'Elfinn, dont les consonances celtiques masquent à peine qu'il est un double de Mervyn, Julliot de la Morandière reprend la traque amoureuse qui occupe une première partie du Chant VI pour lui donner un autre sens. Il n'y aura pas de mise à mort ni de séduction homosexuelle : Elfinn sera plus tard qualifié comme le deuxième idéal de Térandros, la deuxième étape de son ascension.

La première strophe du Chant II s'ouvre sur un emprunt du début du Chant II de *Maldoror* :

Où est-il passé, ce chant orageux qui, pareil aux sillons de la foudre, a jailli des masses vaporeuses de la plus amère pensée ? Où sont-elles, ces figures transparentes un instant dans les éclairs d'une imagination effrénée²³¹⁸ ?

Ducasse écrivait :

Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion ? Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste²³¹⁹.

²³¹⁵ Bien que Maurice Blanchot ait pris soin de nous mettre en garde, dans son *Lautréamont et Sade*, contre le « mirage des sources », on signalera tout de même la thèse fondatrice de Pierre Capretz, *Quelques Sources de Lautréamont*, thèse dactylographiée soutenue à la Sorbonne, 1950, 220 f.

²³¹⁶ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 15.

²³¹⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 232.

²³¹⁸ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 33.

²³¹⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 58.

Même dans les ouvertures des Chants, Gabriel Julliot de la Morandière ne s'éloigne qu'à peine de son modèle. Il reprend ensuite l'adresse initiale au lecteur, répétant l'injonction à refermer le livre et à s'éloigner du « dédale de ces pages abruptes²³²⁰ », car il faut du courage pour poursuivre « plus avant » ; et enfin il termine cette reprise par quelques lignes énigmatiques : « Ne t'assoupis pas dans la carapace d'une lourde irrésolution. La clepsydre sera bientôt vide et le glas du minuit fatal va sonner²³²¹. » Cette clausule imite le procédé de fermeture qu'Isidore Ducasse applique à la fin de chacun des chapitres de son petit roman : en reprenant et en parodiant les livraisons des romans feuilletons, il achève chaque passage par une annonce programmatique qui concentre de manière sibylline les éléments des chapitres à venir. Ces phrases, destinées à entretenir le suspense chez le lecteur des feuilletons, sont dysfonctionnelles parce qu'elles deviennent un concentré d'hermétisme qui ne fait naître que de la perplexité. Ce caractère volontairement absurde ou parodique est absent de chez Gabriel Julliot de la Morandière, qui manie l'hermétisme et ses symboles au premier degré.

La strophe suivante s'inspire de la déclaration d'intention qu'Isidore Ducasse a placée au début de son Chant VI, dans laquelle il explique comment construire le « conte somnifère » qu'il entend donner à lire. Il évoque ainsi son choix du roman, partie analytique qui vient parachever le travail synthétique que constituent les cinq premiers Chants, et développe aussi quelques considérations sur les personnages, véritables « ficelles du roman²³²² ». Les propos métatextuels de Gabriel Julliot de la Morandière sont moins précis et relèvent davantage de la métaphore maçonnique que d'un véritable traité de littérature :

Celui qui veut construire une œuvre puissante, après s'être enfermé dans un rempart de diamant, saisit d'une main ferme, le faisceau d'observations amassées dans le champ fécond de la vie ; puis, repoussant du pied les risibles procédés des écoles et le goût simiesque des foules, il ouvre le compas de sa pensée et trace hardiment, d'après les proportions du modèle intérieur, le plan de l'édifice où il veut abriter la beauté impérissable²³²³.

À la différence d'Isidore Ducasse, qui évoque toujours son œuvre comme un livre néfaste, l'auteur de *Térandros* cherche à faire un édifice puissant et lumineux. Il donne d'ailleurs comme contre-modèle l'exemple métaphorique d'une œuvre qui serait comme un lupanar aux lanternes rouges, forteresse du vice : c'est précisément le cadre d'une des scènes les plus puissantes du Chant III de *Maldoror*. Tantôt l'imitateur s'écarte de son modèle, duquel il entend faire une œuvre aux antipodes, tantôt il le suit de très près. Ainsi, le narrateur de *Térandros* écrit qu'il ne veut pas pleurer, se livrer aux « contorsions d'une sensibilité », mais afficher toujours un visage impassible. C'est ce qu'affirme aussi Maldoror, qui pour les mêmes raisons se refuse à rire²³²⁴ mais est aussi appelé « celui qui ne

²³²⁰ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 33.

²³²¹ *Ibid.*, p. 34.

²³²² Lautréamont, *op. cit.*, p. 227.

²³²³ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 35.

²³²⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 158.

sait pas pleurer (car il a toujours refoulé la souffrance en dedans²³²⁵) ». Les interruptions métatextuelles sont fréquentes dans *Térandros* : au Chant III, la strophe 5 propose une autre recette « pour exprimer par une œuvre durable ce qui est beau et grand²³²⁶ ». Ducasse ouvrait le dernier chapitre de son roman par des conseils similaires, mais « pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère²³²⁷ ». Les réflexions de Gabriel Julliot de la Morandière sont toujours un moyen de rappeler l'exigence morale attendue par celui qui voudrait s'extraire des foules et devenir une âme digne et pure. L'image qu'il choisit est d'ailleurs également extraite des *Chants de Maldoror* : celle d'un navire qui fend les flots sans prêter attention aux squales qui attendent le naufrage pour se repaître.

Lorsque le lecteur du Chant II retrouve le Téraandre, celui-ci s'est miraculeusement échappé de l'incendie de sa prison « par un moyen inexplicable²³²⁸ ». Ce procédé d'ellipse bien commode est un « truc » fréquent des romans feuilletons, qu'Isidore Ducasse parodie également à l'occasion : les personnages d'Eugène Sue ou de Ponson du Terrail se tirent parfois in extremis de situations impossibles sans que le feuilletoniste ne se donne la peine d'expliquer leur évasion spectaculaire. « L'homme aux épaules fatales » – périphrase qui imite celles qui s'appliquent à Maldoror, sans l'effet de gratuité poétique néanmoins – aide ensuite un rossignol à échapper à un crapaud en s'emparant d'un silex avec lequel il l'écrase. Cette scène fait écho à la strophe 7 du Chant premier où Maldoror soulève un rocher et écrase brutalement le ver luisant²³²⁹.

Le pastiche du roman feuilleton commence à la strophe 5 par une description fantastique de la ville, toile arachnéenne enfumée de brouillard d'où jaillissent çà et là des lampadaires. Mais dans ces « parages malsains » surgit un personnage noble répondant au nom d'Elfinn, à la chevelure léonine et à l'expression méditative²³³⁰. Comme Mervyn, qui rentre de sa leçon d'escrime par les rues désertées de la capitale, Elfinn ignore qu'il est suivi par un inconnu qui l'observe. Cependant, chez Ducasse les rôles sont clairs : Mervyn est la proie et Maldoror le prédateur. Ici, Elfinn recherche « désespérément une proie mystérieuse²³³¹ » et Térandros ne sortira de l'ombre que pour le sauver, non pour le tuer. C'est que le héros de Gabriel Julliot de la Morandière est noble et bon, et il a reconnu en Elfinn, non pas une victime potentielle mais un alter ego aussi sublime que lui. Ces scènes de villes sont l'occasion pour l'auteur de dépeindre sous un jour infâme l'humanité ivrogne, comparée au pourceau ou à l'orang-outang. Sur son chemin, Elfinn s'arrête aussi pour regarder par la fenêtre le

²³²⁵ *Ibid.*, p. 46.

²³²⁶ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 64.

²³²⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 260.

²³²⁸ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 39.

²³²⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 25-26.

²³³⁰ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 41.

²³³¹ *Ibid.*

touchant tableau d'une famille réunie autour de la lampe. Mais ce qui aurait pu être la réécriture d'une strophe du Chant premier est surtout l'occasion d'une dégradation : la famille, loin d'être unie et heureuse, subit les ravages de l'alcoolisme, de la prostitution et de la misère humaine²³³².

Les strophes du Chant II se succèdent désormais comme autant d'épisodes d'un roman feuilleton. À la strophe 7, Elfinn est rentré chez lui comme Mervyn au début du chapitre II du roman de *Maldoror*, et il s'isole dans sa chambre. Mais Elfinn est bien plus redoutable que Mervyn : juste avant de rentrer, il s'est fait attaquer par des agresseurs qu'il a rossés rudement avant de les livrer à ses chiens. Dans sa chambre, il n'est pas comme Mervyn bouleversé par une lettre qu'il aurait reçue ; il est autrement plus actif. Le Térandre, qui l'épie toujours, constate avec plaisir qu'il possède un laboratoire d'alchimie. Il s'assoit à sa table pour tracer des inscriptions mystérieuses, pris d'une fièvre de travail, et il fait s'élever des visions étranges. Elfinn est un alchimiste et c'est pourquoi il a l'estime du Térandre. Aussi, ce dernier ne joue pas le rôle du séducteur mais du sauveur : quand Elfinn reçoit la visite du Contaminateur – le Diable, ennemi du Térandre, venu acheter son savoir, qui ressemble aussi à Maldoror le tentateur –, c'est Térandros qui sort de sa cachette et tranche la main gangrenée qui présentait une bourse tentatrice. Le membre tombe « comme la fleur du magnolia²³³³ », écho possible au « beau comme la fleur du cactus²³³⁴ » des *Chants de Maldoror*.

Gabriel Julliot de la Morandière puise des situations dans les strophes de *Maldoror*, mais il les débarrasse de leurs aspects maléfiques. Version rédimée de Maldoror, Térandros agit uniquement pour le Bien, en quête de purification morale et d'élévation. Pour le lecteur qui reconnaît l'intertexte lauréatmontien, les attentes sont déjouées et le texte se sépare de son modèle au moment où Maldoror/Térandros devait agir. Gabriel Julliot de la Morandière connaissait-il les *Poésies*, qu'il avait pu lire grâce à la publication que Remy de Gourmont en avait faite ? Habitant Paris, il avait pu aller les consulter à la Bibliothèque Nationale. Si aucune preuve formelle ne nous permet de l'affirmer, on peut voir les opérations menées dans *Térandros* comme une mise en application des théories de Ducasse : d'une part la pratique du plagiat comme correctif afin d'améliorer le texte source, d'autre part le souci de « réécrire dans le sens du bien » une œuvre au noir. Ce projet, plus explicitement exposé dans la correspondance, n'était alors connu que par la lettre à Darasse du 12 mars 1870, citée dans la préface de Genonceaux²³³⁵ ; mais il avait de quoi séduire un amateur d'ésotérisme et d'alchimie, domaines dans lesquels la réunion des principes opposés est un concept fondamental.

²³³² *Ibid.*, p. 42-43.

²³³³ *Ibid.*, p. 48.

²³³⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 126.

²³³⁵ Lettre reproduite dans Lautréamont, *op. cit.*, p. 274-275.

Plagiats ou réécritures au bien des hauts-faits de Maldoror

Suivant cette hypothèse, il est aisé d'observer comment Gabriel Julliot de la Morandière récrit certains passages des *Chants de Maldoror* en s'en dissociant catégoriquement sur le plan moral. La strophe 8 du Chant II raconte comment Maldoror a été traumatisé par la vision insoutenable du Créateur, monstre anthropophage haineux de sa création. Avec peine, il revient auprès de ses semblables, vacillant et marqué à vie. Plus tard, il est témoin encore des actes de torture exercés par Dieu dans un bordel. Au contraire, dans *Térandros*, c'est l'action des hommes qui a marqué à jamais le Térandre, après qu'il eut été torturé par les médecins et traqué par une meute de chasseurs pour sa difformité. Évoquant à mots couverts des scènes « de la plus déchirante horreur », il conclut : « J'ai vu ce spectacle et j'en suis resté pâle. Depuis, ceux qui me contempnent, sentant les oscillations précipitées du pendule logé dans leur poitrine, se demandent quel suaire moule avec autant de solennité les lignes de mon visage²³³⁶. » La faute de ce traumatisme, à l'origine de la révolte existentielle, est déplacée : ce n'est plus le Créateur terrible que Maldoror prenait en haine, mais l'homme dans toute sa bassesse, que Maldoror prenait au contraire en pitié, comme la victime irresponsable d'un monde vicié. Ainsi, l'auteur de *Térandros* retire à Dieu toute responsabilité et la rejette sur l'homme, sa créature dégénérée.

À la strophe 15 du Chant I, Térandros observe un sabbat qui s'organise dans un cimetière. « J'ai un vieil ami dans le vampire qui visite les sépultures fraîches²³³⁷ », écrit-il alors en reprenant littéralement la phrase de Maldoror, qui affirmait à la fin du Chant premier : « Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire²³³⁸. » C'est avec lui que Térandros devise sur la bonté de l'homme, au milieu des tombes, écho à peine masqué de la conversation avec le fossoyeur du Chant premier. Mais tandis que Maldoror prend en pitié l'humanité qui ne se résout pas à sa condition mortelle, Térandros et le vampire voient un mort sorti de sa tombe revenir y trouver refuge, préférant la solitude de la mort à la méchanceté des hommes.

Au Chant III, Térandros recherche la fée Vivianne, qu'il a vue lui apparaître en songe. Il rencontre sur sa route un cheval terrible, aux sabots de feu et, lorsqu'il le chevauche, l'animal part comme la foudre dans un galop infernal à travers les « landes inexplorees²³³⁹ ». Les voyageurs qui aperçoivent la terrible monture s'enfuient apeurés. Dans cette relecture du mythe de Mazeppa, tout laisse à penser que le coursier infernal est une créature maléfique, mais il n'en est rien : dompté, il sera l'un des emblèmes du bien que Térandros convoque pour vaincre ses ennemis. Dès la strophe 4,

²³³⁶ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 17.

²³³⁷ *Ibid.*, p. 28.

²³³⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 57.

²³³⁹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 60.

Térandros, « celui qui chevauchait comme la tempête²³⁴⁰ », pénètre dans une ville qualifiée d'« empire du Ricanement » où il affronte un démon. Les armes du Térandre – la lance de Pallas et l'arc de Phoïbos – renvoient à d'autres symboles mythiques que ceux des *Chants de Maldoror*, mais le combat épique qui se joue contre « la Bête », aussi qualifié de Dragon, s'inscrit dans un imaginaire chrétien qui invite à y voir le pendant des combats menés par Maldoror sous ses différentes métamorphoses : au Chant III, lorsqu'il terrasse sous la forme d'un aigle le Dragon de l'Espérance, ou à la strophe 15 du Chant II lorsque, changé en poulpe, il s'attaque au Créateur pour tenter de l'étouffer²³⁴¹. Dans le combat de Térandros, le Dragon se redresse « pareil au poulpe hideux²³⁴² » et prend la forme d'un céphalopode, avant d'être terrassé grâce à l'intervention du cheval. On assiste donc dans cette strophe à un renversement des valeurs : tandis que Maldoror se bat contre Dieu et l'ordre établi, le Térandre agit contre ce qui perturbe la nature et corrompt les hommes – son ennemi diabolique s'appelle le Contamineur – précisément pour rétablir l'ordre naturellement bon de la Création. À la strophe 9 du Chant II, l'affrontement mythique contre le Dragon de l'Espérance est encore évoqué sous la forme d'un « combat à outrance contre l'hydre de la bêtise²³⁴³ ».

Deux autres strophes du Chant III sont également des réécritures de *Maldoror*. À la strophe 6, se promenant à l'aube, Térandros entend une plainte douce. Il s'approche. « Au plus creux du bocage, gisait, solitaire, sur le gazon, un petit garçon pareil à un ange agonisant. » Il s'agit d'une reprise de la strophe de l'hermaphrodite, qui dort « dans un bosquet entouré de fleurs²³⁴⁴ », le visage lui aussi mouillé de pleurs. Gabriel Julliot de la Morandière gomme toute ambiguïté sexuelle, en dépit de l'importance des hermaphrodites dans la tradition ésotérique, mais le petit garçon demeure le symbole de l'innocence offensée. À la strophe 8, Térandros rencontre un requin qui lui confie que l'homme est devenu une créature plus féroce que lui²³⁴⁵. Cette scène est un écho inversé à la fin du Chant II, où Maldoror reconnaît, en la femelle du requin, un prédateur digne de lui²³⁴⁶ ; en témoigne la lutte qui s'ensuit entre l'homme et la bête dans les deux strophes. Mais Térandros, ayant agrippé le requin par les nageoires, version très chaste de l'étreinte de Maldoror et de la requine, s'en sert comme d'un moyen pour atteindre l'Atlantide, et le propos de Gabriel Julliot de la Morandière perd ensuite de vue la strophe de Lautréamont. Le style reste néanmoins imprégné de réminiscences :

De mon côté, mon appareil respiratoire dont j'avais momentanément remplacé la fonction par celle de simples branchies, (j'ai oublié de dire que j'ai les facultés de l'amphibie, - omission impardonnable à un philosophe qui se pique d'offrir un fidèle miroir de la nature),

²³⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

²³⁴¹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 116-117.

²³⁴² Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros, op. cit.*, p. 63.

²³⁴³ *Ibid.*

²³⁴⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 75.

²³⁴⁵ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros, op. cit.*, p. 69.

²³⁴⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 103-111.

commençait à se lasser de la dure contrainte qu'il avait subie en ma longue et aventureuse submersion.

Où en étais-je ?... Je hais les circonlocutions, preuve d'un récit embarrassé, et qui sont le résultat d'une évidente faiblesse de conception.

Tu me rendras ce témoignage, toi qui dévores les strophes nourricières de cette rhapsodie, que je suis les longues avenues de ce poème héraldique sans m'écarter ni me perdre dans les maquis de la digression.

Ce que je t'invite surtout à admirer dans cette œuvre, c'est l'harmonie des proportions, œuvre semblable à une belle Dame mystérieuse, apparue dans la nuit étincelante au milieu d'un paysage inconnu²³⁴⁷.

Incohérences de la fiction exhibées avec nonchalance, usage de la parenthèse pour permettre les commentaires intrusifs de l'auteur, et glose métatextuelle sur la composition du poème sont autant de procédés de distanciation qu'Isidore Ducasse multiplie dans la deuxième moitié de ses *Chants de Maldoror*. Mais tandis qu'ils sont chez lui le signe d'un regard critique porté sur la fiction, ils permettent à Gabriel Julliot de la Morandière, sous couvert de pastiche, de réaffirmer ses préférences esthétiques, calquées sur la métaphore maçonnique du temple bien bâti et bien proportionné.

À partir du Chant IV, le parcours initiatique du Téréandre va prendre plus d'importance et devenir le propos central de l'œuvre. Téréandros continue son élévation vers le soleil. Il rencontre un nouvel alter ego, à l'occasion d'une strophe encore empruntée à *Maldoror*. Assis sur la côte, près du manoir breton où il a élu domicile, il aperçoit au loin un être qui nage avec l'énergie du désespoir, essayant d'atteindre le rivage. Au Chant IV, Maldoror voit nager un être amphibie qui peine à regagner la plage²³⁴⁸. Encore une fois, la dimension monstrueuse de l'être hybride a été gommée au profit d'une noblesse d'âme, d'un regard lumineux et puissant, et d'une beauté naturelle. Lucius, que Téréandros recueille, est une figure angélique pareille à Elfinn et va devenir le troisième idéal sur le chemin du Téréandre. Comme lorsque Maldoror rencontre en la femelle du requin « une âme qui lui ressemblait », le héros de *Téréandros* s'écrie : « Tu es celui que mon âme attendait²³⁴⁹. »

Les strophes marines sont nombreuses dans *Téréandros*, qui s'inspirent de leurs modèles maldororiens. Au Chant V, l'évocation d'un brick qui s'avance sur l'Océan, porté par un capitaine au visage « sculpté dans un bronze impassible » est encore l'occasion de puiser l'inspiration dans la strophe du naufrage. Ce bateau ne coule pas, mais, justicier des mers, il envoie par le fond les navires pirates « et les requins reconnaissant des êtres plus féroces qu'eux, les reçoivent dans leur étreinte avec effusion²³⁵⁰ ». Cette étreinte renvoie évidemment à celle de Maldoror et de la femelle du requin, qui fait suite à la scène de naufrage. À la fin de la strophe, le narrateur livre un éloge du pêcheur et de l'Océan en un ton lyrique dont le refrain, « Pêcheur, je te salue ! », renvoie au « Je te salue, vieil océan ! » du Chant premier. Il le rassure également : « Pêcheur, va, sois tranquille ! Conduis sans

²³⁴⁷ Gabriel Julliot de la Morandière, *Téréandros*, *op. cit.*, p. 71.

²³⁴⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 179.

²³⁴⁹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Téréandros*, *op. cit.*, p. 90.

²³⁵⁰ *Ibid.*, p. 104-105.

crainte ta barque sur la vaste convexité des eaux ; car tu as dans le Veilleur de la Mer un ami qui ne t'abandonnera pas²³⁵¹. » Cette dernière phrase est à rapprocher de celle de Maldoror : « Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire²³⁵². »

Le Chant VI voit apparaître Myrd'hin – autre graphie du nom de Merlin –, quatrième incarnation de l'idéal de Térandros. Ils s'engagent dans un long voyage qui les mène en Égypte, sur les bords du Nil où ils contemplent les ruines du temple de Dendérah²³⁵³, évoquées par Ducasse dans l'un des plagiats du Chant IV²³⁵⁴. Par l'étude des mathématiques, chères à Ducasse²³⁵⁵ comme aux occultistes, ils cherchent dans la structure des pyramides un secret, et ils finissent par trouver le tombeau d'Hermès Trismégiste. Le propos de Gabriel Julliot de la Morandière est désormais fort éloigné de l'épopée romantique maldororienne, et degré par degré il construit une œuvre initiatique qui va chercher ses inspirations dans les traditions les plus anciennes. L'auteur qualifie d'ailleurs à la fin du Chant VI son texte de « poème désordonné mais beau comme la tempête », se félicitant « vraiment d'avoir si puissamment aidé²³⁵⁶ » le lecteur à son affranchissement. Le souvenir des pages désordonnées de Ducasse, qui lui se félicite d'avoir « beaucoup crétinisé²³⁵⁷ » son lecteur, n'est pas loin : la structure en « beau comme », timide et peu originale, calque sans leur génie les plus audacieuses comparaisons des *Chants de Maldoror*.

Le dernier Chant délaisse les contrées égyptiennes pour revenir aux landes bretonnes et à leurs korigans²³⁵⁸. Dans la dernière strophe, Myrd'hin et Térandros marchent au crépuscule sur le rivage, s'appêtant à prendre le large vers l'Icarie, dernière étape qui parachèvera leur transformation. Se remémorant son parcours et les quatre idéaux qui l'ont guidé : « Reynaldo ! Elfinn ! Lucius ! ... Myrd'hin²³⁵⁹ ! » Cette série d'exclamations fait écho au début du Chant III, où Ducasse écrit : « Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. [...] Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer²³⁶⁰ !... » Gabriel Julliot de la Morandière a gardé des *Chants* ces âmes sœurs que Maldoror recherche, mais en leur ôtant toute ambivalence homosexuelle. On voit que, jusqu'à la dernière strophe, *Térandros* multiplie les emprunts textuels aux *Chants de Maldoror* : parfois des

²³⁵¹ *Ibid.*, p. 106.

²³⁵² Lautréamont, *op. cit.*, p. 57.

²³⁵³ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 113.

²³⁵⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 153. On ignore la source du plagiat mais l'intérêt pour les ruines de Dendérah et son célèbre zodiaque exposé au Louvre était récent. Pour un amateur d'astrologie, évidemment, cette allusion ne pouvait passer inaperçue.

²³⁵⁵ Voir la strophe du Chant II, p. 89-94.

²³⁵⁶ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 123.

²³⁵⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 261.

²³⁵⁸ Gabriel Julliot de la Morandière l'écrit avec un seul « r ».

²³⁵⁹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 140.

²³⁶⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 121.

scènes entières, parfois des tournures de phrase très ponctuelles, parfois des calques approximatifs qui s'attachent à retranscrire l'esprit plutôt que la lettre.

Il n'est pas impossible enfin que Gabriel Julliot de la Morandière ait glissé une allusion volontaire à *Maldoror* que seul un lecteur vigilant et connaissant bien l'œuvre aurait pu repérer. Lorsqu'au Chant IV Térandros sauve de la noyade un naufragé, il est frappé par la présence d'une cicatrice qui « rayait son front admirable²³⁶¹ ». Et plus loin, il évoque un « front saignant des cicatrices de la foudre ». Cet alter ego que recueille Térandros est-il un clin d'œil à la strophe 2 du Chant II, dans laquelle Maldoror est frappé au front par la foudre, qui lui laisse une « longue cicatrice sulfureuse » qui découpe son visage en deux ? Les rares lecteurs initiés par l'auteur auront pu voir dans ce passage l'aveu du plagiat, à travers l'identification du double, qui n'est autre que Maldoror.

Le pastiche : démarcation du style lautrémontien

« Tout le monde s'accorde à constater cette forte influence de Lautréamont sur Gabriel de la Morandière, écrit Jean-Pierre Lassalle, et une étude des micro-structures stylistique corroborerait à l'envi cette évidence²³⁶². » Se livrer à cette étude de manière exhaustive serait redondant tant les convergences abondent comme autant de preuves de cette influence, aussi ne relèvera-t-on que les syntagmes les plus marquants. Il y a chez Gabriel Julliot de la Morandière la présence d'un bestiaire constitué d'animaux assez rares que l'on retrouve dans *Les Chants de Maldoror*. Les crapauds, les insectes et les créatures de la nuit y côtoient les squales, les grands fauves et autres bêtes inquiétantes et féroces. Le poulpe est souvent évoqué, de même que le plus rare stercoraire présent dès le Chant I de *Térandros*, ou la hyène. Au Chant III, la strophe 7 fait état « des légions d'êtres qui végètent pareils aux acares fourmillants sur une tête galeuse²³⁶³ », et l'auteur parle ailleurs de « la compagnie des acares méchants ». La métaphore fait référence à l'acarus sarcopte, cité par Isidore Ducasse à la fin du Chant premier²³⁶⁴, employé ici métaphoriquement pour désigner les philosophes et les savants dont les théories viciées ne servent qu'à abaisser l'homme. Le modèle lautrémontien est très présent dans cette strophe, où l'auteur fait une nouvelle intervention pour inviter le lecteur à abandonner sa lecture :

Lecteur ! Si le tartre amer que dépose mon cru littéraire au cours de ces lignes sauvages, n'est pas de ton goût, laisse-là ce flacon rempli d'un vin volcanique. [...] Que viens-tu donc chercher à travers ces pages désolées²³⁶⁵ [...] ?

²³⁶¹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 90.

²³⁶² Jean-Pierre Lassalle, « Gabriel Julliot de la Morandière et le mythe d'Hiram », *op. cit.*, p. 103.

²³⁶³ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 67.

²³⁶⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 57.

²³⁶⁵ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 68.

Enfin, Jean-Pierre Lassalle souligne également que l'expression « sapajous de la grande espèce²³⁶⁶ » employée par Gabriel Julliot de la Morandière fait directement écho à l'« araignée de la grande espèce » qui apparaît au Chant V de *Maldoror*. Il relève également un épisode faisant intervenir des requins dans lequel il est question d'« une solide pâtée²³⁶⁷ » ou encore de « l'excellent pâté de foie gras²³⁶⁸ » : ces expressions reprennent l'épisode de la fin du Chant II où Maldoror observe « l'énorme femelle requin [venant] prendre part au pâté de foie de canard, et manger du bouilli froid²³⁶⁹ ». Ce « pâté » désigne trivialement le corps de naufragés.

Le bestiaire sert aussi à faire ressortir l'animalité de l'homme, notamment dans les périphrases misanthropes qui abondent dans *Térandros*. On en trouve de semblables chez Ducasse, qui sait aussi faire preuve de dégoût envers l'humanité, même si ce sentiment est nuancé par des élans de compassion. On peut ainsi relever, dans *Térandros*, « les bassets de l'humanité²³⁷⁰ », les « épagneuls humains²³⁷¹ » qui ne savent qu'aboyer, les « marcassins du siècle²³⁷² » ou encore les « cloportes humains²³⁷³ » qui flétrissent et déshonorent tout. Le Chant V consacré à Vénus, déesse « qui présid[e] aux accouplements mortels, voire aux monstruosité[s] de la luxure²³⁷⁴ », est l'occasion d'interroger cette frénésie des sexes qui est le propre de l'humanité, « race agitée d'incessants mouvements épileptiques²³⁷⁵ » qu'on appelle amour et qui rapprochent l'homme de l'animal. Les strophes de ce Chant donnent à la misanthropie du Téraudre une nouvelle force :

J'ai vu pendant le déroulement de mes jours, des êtres qui se proclament les chefs-d'œuvre de la Création, se poursuivre les uns les autres avec rage pour la possession de quelques morceaux d'or, de terre ou de hochets risibles, et se parer ensuite des trophées de la haine en accablant les vaincus des servitudes inventées par l'orgueil et la cruauté : ils appellent cela la civilisation²³⁷⁶.

Cette diatribe est construite sur un passage du Chant premier : « J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire²³⁷⁷. » À ces aspirations basses de l'homme que Térandros rejette, Vénus lui oppose le véritable amour, qui est une élévation vers le sublime, une quête de pureté vers quoi il doit tendre. Prenant ses distances avec ses semblables, le Téraudre en vient à contempler de haut le spectacle

²³⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

²³⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

²³⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

²³⁶⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 110.

²³⁷⁰ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros, op. cit.*, p. 49.

²³⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

²³⁷² *Ibid.*, p. 112.

²³⁷³ *Ibid.*, p. 141.

²³⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

²³⁷⁵ *Ibid.*, p. 101.

²³⁷⁶ *Ibid.*

²³⁷⁷ Lautréamont, *op. cit.*, p. 20.

désolant de l'humanité privée de lumière : « Alors, monté sur la plus haute cime des montagnes, je regarderai avec indifférence l'agonie de la terre ; car je crois indigne de contemplation tout ce qui n'est pas ici-bas le rayonnement de l'incomparable Psyché²³⁷⁸. » La posture est à rapprocher de celle de Maldoror savourant, au Chant II, l'extinction de l'humanité : « Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler²³⁷⁹. » Mais Térandros n'a pas les fantasmes de destruction de son modèle, qui le feraient basculer dans le Mal : il opte au contraire pour une noble indifférence, y compris à la fin du dernier Chant lorsqu'il quitte les terres des hommes, les abandonnant à leurs passions destructrices.

Parmi les emprunts faits aux *Chants de Maldoror*, il faut noter la prédilection de Gabriel Julliot de la Morandière pour les landes, les marécages et les grands espaces désolés. Plus généralement, c'est une géographie symbolique qui oppose les lieux de l'ombre, où pullulent les crapauds, aux « plages de [l']espérance²³⁸⁰ », un monde réel décevant, « tas d'immondices²³⁸¹ » indigne d'intérêt à de lointains rivages inaccessibles, lieux platoniciens que le Térandre ne pourra atteindre qu'après s'être dépouillé de son être ancien. Ainsi, Julliot de la Morandière promène son lecteur le long de falaises escarpées et rudes, ou dans « une région stérile et froide²³⁸² », conscient de le confronter à « l'hallucination des contrées hyperboliques²³⁸³ » et aux visions amères que peuvent faire naître ces paysages d'une sublime horreur. Son but assumé est de soulever un désir d'élévation : « Comme il est beau, penseras-tu alors, de se cabrer sur les cimes dans l'éblouissement des nuits étoilées²³⁸⁴ ! » Pris d'un amour du beau et de l'idéal, le lecteur cherchera à chevaucher dans les nuées pour s'élever au-dessus de la foule et des « stalactites du désespoir²³⁸⁵ ». Le Térandre ne perd donc jamais une occasion de rappeler sa haine des villes, lieux de vice et terrains d'observation idéaux pour nourrir sa misanthropie :

J'aime à cette heure équivoque promener mon impérissable mélancolie à travers les rues de cette métropole où les relents de pourriture et de blasphème s'élèvent avec la poussière pour former une atmosphère épaisse, irrespirable, où je trouve d'innombrables voluptés²³⁸⁶.

Et de rappeler également que le monde tel que nous le connaissons n'est qu'« horreur », « pandémonium de la folie » et « représentation d'un cauchemar²³⁸⁷ ».

²³⁷⁸ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 100.

²³⁷⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 89.

²³⁸⁰ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 27.

²³⁸¹ *Ibid.*

²³⁸² *Ibid.*, p. 134.

²³⁸³ *Ibid.*, p. 137.

²³⁸⁴ *Ibid.*, p. 138.

²³⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

²³⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

²³⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

Enfin, les emprunts stylistiques aux *Chants de Maldoror* sont aussi manifestes dans le maniement atypique de la rhétorique. Isidore Ducasse aime parodier une certaine lourdeur rhétorique en expliquant à son lecteur ses intentions, et en soulignant lui-même les failles de son expression. Ses éclaircissements, supposés clarifier le propos, ont l'effet de l'alourdir et de le rendre encore plus opaque, comme dans la strophe 2 du Chant IV où Ducasse s'égaré dans sa description de deux tours ressemblant à des baobabs, digressant jusqu'à perdre de vue son propos initial²³⁸⁸. Avec plus de mesure et moins d'humour, Gabriel Julliot de la Morandière imite parfois le style ampoulé du rhétoricien :

Je vais, nanti du miroir de l'analogie, découvrir un des nombreux rapports qui enchaînent la matière à l'esprit, et par là même, culbuter un préjugé qui n'a que trop longtemps vécu dans l'air méphitique des spéculations de la théorie. [...] Eh bien ! J'affirme que²³⁸⁹ [...]

Ce qui, chez Ducasse, s'explique par une ironie à l'égard des « tics²³⁹⁰ » de l'art oratoire, est au contraire considéré par Gabriel Julliot de la Morandière comme un souci de clarté nécessaire à la construction d'une grande œuvre. Mais la part de l'humour, très peu perceptible à la lecture de *Térandros*, n'est pas tout à fait absente. L'auteur, conscient de la lourdeur de ce dispositif rhétorique et aussi des intentions railleuses de Ducasse, ajoute, à la fin de son explication : « C'est ce que je voulais dire plus haut²³⁹¹. »

Au style de *Maldoror*, *Térandros* emprunte aussi l'usage des refrains, procédé qu'il répète plus souvent que dans l'œuvre originale. Celui de la strophe 3 du Chant II est particulièrement proche du modèle. Il s'agit d'une scène de naufrage, calquée sur un épisode de *Maldoror*, que Gabriel Julliot de la Morandière rythme par la répétition de la phrase : « Il s'enfonce, il s'abîme²³⁹² ! » Dans la strophe II, 13, Isidore Ducasse employait pour refrain : « Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté²³⁹³. » Gabriel Julliot de la Morandière écrit aussi : « Le navire s'avance ; il s'avance avec majesté. » Si les phrases sont différentes, l'emploi répété d'une phrase comme leitmotiv pour accompagner l'inexorable engloutissement du navire permet de rythmer la strophe et de créer un effet de retardement qui contribue à la tension dramatique.

Nombreuses sont les phrases isolées calquées sur celles des *Chants de Maldoror*. Au début du Chant IV par exemple, Gabriel Julliot de la Morandière écrit à propos de l'idée de défier la pesanteur : « Une plume sait fort bien cela ; l'homme, non²³⁹⁴. » Isidore Ducasse s'adonnait à une comparaison

²³⁸⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 155-161.

²³⁸⁹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 14.

²³⁹⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 312.

²³⁹¹ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 14.

²³⁹² *Ibid.*, p. 38.

²³⁹³ Lautréamont, *op. cit.*, p. 103-111.

²³⁹⁴ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros*, *op. cit.*, p. 73.

non moins étonnante à la strophe 9 du Chant II : « L'éléphant se laisse caresser. Le pou, non²³⁹⁵. » Un autre procédé fréquent chez les deux auteurs est le recours à des épithètes homériques. On trouve chez Ducasse « les hommes aux épaules étroites », « les hommes à la tête laide et aux yeux terribles » ; et dans *Térandros* « l'homme aux épaules fatales », « l'homme aux épaules icariennes »... Mais plus encore, la tonalité maldororienne du style de Gabriel Julliot de la Morandière transparait dans des dialogues artificiels, comme lorsque Térandros s'adresse à Reynaldo, redoublant ses gestes par une parole redondante : « J'obéis à ton désir et je m'approche de ta forme méconnue. Étrange sensation! Au toucher de tes épaules, je me sens soulevé par une force inexplicable²³⁹⁶. » Et plus loin : « Oh ! ne ferme pas tes yeux, s'écria l'Androptère. En plongeant dans leur magnétisme, il me semble que j'entre dans le jardin hanté de ton âme²³⁹⁷. » Le souci de réalisme est absent de ces paroles poétiques, que l'on pourra comparer à la strophe du Chant premier que *La Jeune Belgique* avait publiée. Comme il s'agit d'un dialogue, au départ rédigé sous une forme théâtrale, les interventions du narrateur sont totalement absentes et chaque personnage dit explicitement chacune de ses inquiétudes et chacune de ses sensations²³⁹⁸. La liste des emprunts pourrait encore s'étendre, tant les rapprochements sont nombreux²³⁹⁹.

Après « Térandros »

À une époque où Lautréamont n'était plus fréquenté que par quelques lecteurs nostalgiques, *Térandros* constitue un étrange cas de mimétisme – au point que, comme l'œuvre de Lautréamont, celle de Julliot de la Morandière comporte un total de cinquante-neuf strophes. Un écrivain inconnu et relativement isolé a publié une œuvre déroutante située quelque part entre le plagiat assumé, le pastiche et le correctif. Malgré toutes les ressemblances évidentes que nous avons soulignées, on a moins insisté sur les divergences fondamentales qui séparent les deux auteurs sur le fond. Les recensions de l'époque, peu nombreuses, ne firent pas le lien avec *Les Chants de Maldoror*, peut-être inconnus de leurs auteurs. En novembre 1911, Paul Sédir, pseudonyme d'Yvon Leloup, donna pour *Le Voile d'Isis*, revue ésotérique fondée par Papus en 1890, un compte rendu de *Térandros* :

Ce sont des proses lyriques par lesquelles le héros, le Térandros ou l'Androptère, l'homme avec des ailes, parcourt les sept cercles planétaires du destin, du Spiritus Mundi, de l'Anima Mundi et de la Materia Mundi. Conception renouvelée des anciens mystères, qui se présente

²³⁹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 85.

²³⁹⁶ Gabriel Julliot de la Morandière, *Térandros, op. cit.*, p. 25.

²³⁹⁷ *Ibid.*

²³⁹⁸ Lautréamont, *op. cit.*, p. 44.

²³⁹⁹ Nous renvoyons le lecteur aux articles de Jean-Pierre Lassalle, « Gabriel Julliot de la Morandière », *Cahier de la Grande Loge Provinciale d'Occitanie*, n°21, 1996, p. 60-77 ; et « La réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de La Morandière », *La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXI-LXXII, 2^e semestre 2004, p. 139-149, somme la plus récente et la plus technique de ses découvertes.

sous une forme très vivante, très moderne, très exubérante, cette œuvre se termine par la libération du héros sous les auspices celtiques de Merlin et de Viviane²⁴⁰⁰.

Puis, en septembre 1912, Louis-Richard Mounet analysait l'œuvre pour *Les Entretiens idéalistes*. Cette revue, dirigée par Paul Vulliaud, était probablement assez proche de l'auteur lui-même – ils partageaient, en outre, le même dépositaire, le libraire Henri Falque. Le livre est classé dans les romans et le chroniqueur le présente comme une « manière d'épopée lyrique » placée sous l'influence de l'Astrologie afin d'évoquer « les destinées universelles de l'Humanité²⁴⁰¹ ». Mais Mounet avoue avoir été « incapable de discerner le sens exact d'un ouvrage dont [il] ne possède point la clé », n'ayant pu « établir l'unité de la doctrine sur laquelle repose *Térandros*. » Il souligne « une certaine fougue lyrique, un chaos d'images, des métaphores hardies », mais l'œuvre demeure réservée aux initiés et il déplore son manque de structure qui empêche le sens d'apparaître. L'une des clés de la lecture, qui manquait à Louis-Richard Mounet, était le rapport avec *Les Chants de Maldoror*. Après la Guerre, la revue *Hexagramme* n° 84 de mai 1918 donna une autre recension, due à la plume de Maurice Privat. *Térandros* était vu comme une « œuvre orphique d'une prose solide et rythmée, toute imprégnée de la sagesse antique, de la Tradition prestigieuse ». On soulignait la redondance de certaines pages, mais aussi, la pensée très haute²⁴⁰². Gabriel Julliot de la Morandière devait avoir quelque contact dans cette revue puisqu'elle avait, en novembre 1911, rappelé la réédition des *Chants du Mystère* par un compte rendu de Manoël Gahisto.

En 1917, Gabriel Julliot de la Morandière fit paraître *Hermès et l'œuvre d'Homère*²⁴⁰³, ouvrage de syncrétisme hermétique proposant de relire l'œuvre du poète grec à l'aune des symboles alchimiques, puis en 1925 et 1928, les deux séries des *Légendes dramatiques*. Dans le premier volume, une scène consacrée à Merlin et Vivianne contient une nouvelle invocation à l'Océan :

Et toi, vaste océan, ô tumultueux cœur
 Qui déroule parmi la plutonienne horreur
 Des crinières de flots voyeurs, pleins de vertiges
 Éléments ! Prêtez-moi vos sublimes prestiges !
 Oh ! Soulever ce voile effrayant. Lourd souci²⁴⁰⁴ !

Et dans le second volume, dans la section dédiée à Vercingétorix, la sixième strophe contient un « Salut, vieil Océan²⁴⁰⁵ ! » plus fidèle au modèle lauréatmontien. L'œuvre publiée et connue de Julliot de la Morandière s'achève en 1928. L'écrivain devait encore vivre jusqu'en 1945.

²⁴⁰⁰ Signalé par Jean-Pierre Lassalle dans « Deux recensions de *Térandros* en 1911 et 1912 », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 2^e semestre 1990, p. 47.

²⁴⁰¹ *Ibid.*

²⁴⁰² Signalé par Roland de Chastrom, « De Maldoror à Terandros », *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁰³ Gabriel Julliot de la Morandière, *Hermès*, Paris, Bibliothèque des entretiens idéalistes, 1917, 86 p.

²⁴⁰⁴ Relevé par Jean-Pierre Lassalle, « Gabriel Julliot de la Morandière et le Mythe d'Hiram », *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 114.

Quand exactement et comment André Breton découvrit-il *Térandros*, qu'il possédait dans sa bibliothèque ? Avait-il été en contact avec son auteur et peut-on imaginer que c'est Gabriel Julliot de la Morandière lui-même qui, voyant le culte érigé autour des *Chants de Maldoror*, en envoya un exemplaire au chef de file du surréalisme ? Breton n'écrivit pas une ligne sur l'ouvrage, mais il en communiqua l'existence à Marcel Jean et à Arpad Mezei. Il leur prêta son exemplaire et, dans leur essai de 1947 dont le but était de démontrer la portée ésotérique des *Chants de Maldoror*, ils en donnèrent une analyse et quelques extraits dans un chapitre intitulé « Un adepte de Lautréamont²⁴⁰⁶ ». Les deux critiques commençaient par souligner la date précoce à laquelle était paru *Térandros*, à une époque où « Lautréamont était à peu près ignoré²⁴⁰⁷ ». Écorchant le nom en « Juillot de la Morandière », ils soulignaient ensuite la parenté de style, la présence des refrains, les débuts et fins de strophes, la misanthropie et les tirades lyriques adressées à l'océan. Mais le style avait subi, d'après eux, « une indéniable baisse de régime²⁴⁰⁸ ». Ils soulignaient aussi quelques différences indéniables : le caractère moins « fatal » de *Térandros* par rapport à *Maldoror*, la présence de la femme, la quête d'harmonie et de beauté, et une révolte moins marquée que chez Lautréamont. *Térandros* leur apparaît comme une version plus fade et moins nerveuse des *Chants de Maldoror*. Ils insistaient enfin sur la dimension initiatique et ésotérique de l'œuvre, qui en faisait, non plus un simple pastiche, mais une réflexion autre. Constatant que « la recherche du Bien reste la très évidente loi morale » dans *Térandros*, ils concluaient leur analyse : « Ainsi l'adepte a été séduit par les prestiges du maître – il n'en a pas profondément analysé, ni surtout dépassé, les enseignements²⁴⁰⁹. » Gabriel Julliot de la Morandière en restait ainsi à un niveau de lecture assez conventionnel, y compris dans son exploitation des symboles ésotériques, assez attendus. *Les Chants de Maldoror*, pour Marcel Jean et Arpad Mezei, relevaient des « plus hautes œuvres de l'alchimie satanique²⁴¹⁰ », là où *Térandros* ne dépassait pas le stade de l'astrologie angélique.

Intéressé par l'essai ésotérique du binôme surréaliste, Yves Bonnefoy écrivit à Marcel Jean, le 23 août 1947, pour lui signaler l'existence de descendants indirects de Gabriel Julliot de la Morandière²⁴¹¹. Il faut donc compter le poète de l'arrière-pays comme l'un des rares lecteurs de *Térandros*. À cette liste, on peut ajouter encore Marius Boisson dont on a signalé l'ouvrage *Le Quai d'Orléans et l'île Saint-Louis*, dans lequel il définit *Térandros* comme « un poème véhément et vengeur où se mesurent, en une épique mêlée, l'Esprit et la Matière, le poète aux ailes coupées et les

²⁴⁰⁶ Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, p. 192-217.

²⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 192.

²⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 193.

²⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

²⁴¹¹ Lettre reproduite dans « Autour du *Maldoror* de Marcel Jean et Arpad Mezei », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXI-LXII, 1^{er} semestre 2002, p. 67-86.

gorilles modernes²⁴¹². » Il est curieux que Boisson, qui avait pratiqué *Maldoror* et en avait encore une bonne connaissance, n'ait pas relevé l'influence omniprésente de Lautréamont.

Avec sévérité, Roland de Chastrom, *alias* Jean-Jacques Lefrère, avait rejoint l'opinion de Marcel Jean et Arpad Mezei, tenant pour médiocre la valeur littéraire de *Térandros*²⁴¹³. De même, Jacques Noizet écrivait dans les *Cahiers Lautréamont* en 1999 : « La comparaison entre ce texte et les *Chants* fait apparaître le fossé qui sépare une œuvre de génie d'un ersatz. La démonstration n'est pas inutile, s'agissant d'un auteur qui, par la ruse de ses méthodes de composition, a pu inquiéter même de "bons esprits"²⁴¹⁴. » Il ajoute, deux ans plus tard :

Ce genre [le pastiche] est indécent, car il fait éclater la faiblesse des auteurs par l'impossibilité où ils sont de saisir dans toute sa variété stylistique, y compris ses scories, les replis de la prose ducassienne, l'*esprit* qui l'ordonne. On n'a jamais lu un faux Lautréamont qui puisse tromper le lecteur averti²⁴¹⁵.

Mais peut-être s'agit-il d'un mauvais procès, et *Térandros* n'est-il pas un simple pastiche des *Chants de Maldoror* : avec moins d'envergure dans le style, Gabriel Julliot de la Morandière a cherché à dire autre chose et s'est même placé aux antipodes de l'œuvre au noir écrite par Isidore Ducasse. Jean-Pierre Lassalle conclut :

C'est une œuvre non négligeable qui, avec un projet éthique tout différent, réécrit le texte ducassien, travail subtil de rhapsode, comme les *Chants de Maldoror* sont déjà le travail subtil d'un rhapsode. La différence vient de ce que le rhapsode Ducasse a du génie, alors que le rhapsode La Morandière n'a que du talent²⁴¹⁶.

Il n'y eut en tout cas pas de tentative plus mimétique de faire une « littérature Maldoror ».

Vie et opinions de Maldoror le rétrograde

En 1913, une toute nouvelle revue belge, *Haro !*, publia un texte du poète arlonais René Schmickrath²⁴¹⁷ intitulé « La Vie et les opinions de Maldoror le rétrograde²⁴¹⁸ ». Comme l'indiquait le mot d'ordre choisi pour titre, cette publication aux sympathies anarchistes, fondée par Albert

²⁴¹² Marius Boisson, *Le Quai d'Orléans et l'île Saint-Louis*, Paris, Firmin Didot, 1931, p. 9.

²⁴¹³ Roland de Chastrom, « De Maldoror à Terandros », *op. cit.*, p. 67.

²⁴¹⁴ Jacques Noizet, « Dictionnaire du Cacique », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 70.

²⁴¹⁵ Id., « Dictionnaire du Cacique », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LVII-LVIII, 1^{er} semestre 2001, p. 64.

²⁴¹⁶ Jean-Pierre Lassalle, « La réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de La Morandière », *op. cit.*, p. 149.

²⁴¹⁷ Contributeur occasionnel à la revue *Floréal*, René Schmickrath était un ouvrier syndicaliste du monde de la typographie, aux sympathies communistes. À l'époque où parut *Haro !*, la Belgique était traversée par de forts courants anarcho-syndicalistes liés au développement industriel très rapide qui s'était fait à travers le pays.

²⁴¹⁸ Signalé par Jean-Jacques Lefrère dans « Lautréamont avant Lautréamont, et quelques inventeurs de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXXIV-LXXXV, 2010, p. 82-85. Le texte est reproduit en annexe XII. René Schmickrath, « La Vie et les opinions de Maldoror le Rétrograde », *Haro !*, 1^{er} juin 1913, p. 4-6.

Daenens, affichait un soutien sans faille à toutes les avant-gardes : expressionnisme, cubisme et futurisme.

Qualifier ce texte de pastiche serait incorrect, car le style et l'esprit des *Chants de Maldoror* sont très loin des préoccupations sociales de l'auteur. La source idéologique principale du discours de Maldoror semble *Le Droit à la paresse* de Paul Lafargue ; mais la posture éthique du personnage, ancré dans une attitude de refus global de la société et de son fonctionnement, peut aussi être due à une lecture de Léon Bloy, qui est mentionné dès la première ligne à travers l'évocation du « Désespéré ». C'est probablement à travers Bloy que René Schmickrath évoque « Maldoror le rétrograde », dont il fait un individu très différent de celui de Ducasse. On ne connaît pas, en effet, un intérêt particulier de Ducasse pour la question sociale – contrairement à son homonyme Félix Ducasse. Le Maldoror de Schmickrath est décrit comme sordide, « jaune », mais « sa pensée éclair[e] sa face d'un éclat de sémaphore²⁴¹⁹ ». Le fait que l'auteur souligne sa « gloire en haillons » et son âme « pareille à une étoile au milieu des latrines », l'évocation de ses « rêves catholiques », de son ironie corrosive, ainsi que la comparaison à un Diogène erratique, sont autant d'indices qui permettent de rapprocher ce Maldoror de Léon Bloy le « mendiant ingrat » : l'allusion à *Maldoror* n'est donc qu'un détail du texte, et non la clé de lecture principale. Comme Bloy, Maldoror le rétrograde a érigé en mode de vie « la pratique de la sainte paresse », et ne rien faire le place sur la voie de la sagesse.

L'épithète du titre, qui fait de Maldoror un « rétrograde », c'est-à-dire quelqu'un qui va en sens contraire et s'oppose au progrès, s'explique par les positions défendues par Bloy et, dans le texte, par ce « négateur superbe de la Loi, de l'Évolution et de la lamentable Égalité ». Partisan d'une liberté intégrale, il incarne un idéal aristocratique dans une société secouée, en ce jour de fête du Travail, par le progrès social et les droits du prolétariat. Dans la bouche de Maldoror, le travail est un Moloch qui dévore le peuple, et celui-ci un esclave trop abruti par la souffrance pour prendre conscience de son aliénation. Plutôt que l'esclavage, le rétrograde fait le choix de la pauvreté et de la liberté.

Et c'est pour ne pas être de ce troupeau que je suis demeuré Maldoror le rétrograde, une sorte de baron impertinent surgi, pour l'étonnement des sots, des hauts fonds du Moyen-Âge, je vis libre dans mon franc aller. Mon domaine est tel et si parfois je descends de ma châtelainerie, c'est pour sonner de la trompe et pousser l'antique cri de guerre : « Haro sur le Travail ! » Parfois je croise sur ma route de gras paçants [*sic*] aux mines de chiens domestiques : ils grognent après mes chausses et huent ma hautaine misère. Peu m'importe ! ... Je passe indifférent au milieu de ces gueules et de ces panses, et des fois les salue d'un merde doux comme le clair de lune et le parfum des roses trémières. Jadis des juges brandisseurs de codes pathétiques, m'ont voulu traîner dans leurs prétoires parce que je blasphémiais la sainte loi du Travail, mais comme je n'avais rien, ils n'ont rien su me ravir et s'en furent désarmés. Leur haine me poursuit vivace, car j'ai su laver les volets de leur hypocrisie. J'ai dit aux travailleurs : « Vous me faites pitié, car vous êtes pareils aux prostituées qui se livrent aux caresses en souriant, mais qui, rentrées dans leur solitude, maudissent les chaînes de leur travaux forcés à perpétuité. Votre travail est un bagne, car il n'est ni volontaire ni joyeux ni

²⁴¹⁹ René Schmickrath, « La Vie et les opinions de Maldoror le Rétrograde », *op. cit.*, p. 4.

méritoire. C'est l'antique rictus de la faim, le besoin de vos sexes, de vos ventres et de vos médiocres appétences qui vous y poussent contraints et forcés²⁴²⁰.

Bien plus qu'un pastiche de Lautréamont, il faut voir dans ce texte une évocation des idées politiques de Léon Bloy et un détournement de la figure de Maldoror afin de l'inscrire dans le débat social. L'ambiguïté du texte tient au fait que le narrateur s'abstient de juger le discours de Maldoror le rétrograde. Schmickrath condamnait-il cette posture élitiste condescendante, peu solidaire du peuple, ou plaidait-il à son tour pour un « droit à la paresse » et un affranchissement du joug du travail ?

La question du travail divisait les cercles anarcho-communistes. Les disciples de Proudhon le considéraient comme un droit fondamental permettant de s'intégrer dans la société en démontrant son utilité. Certes, le travail était encore régi par des rapports de domination, mais le développement des syndicats ouvriers pouvait laisser espérer un renversement de la bourgeoisie et l'accomplissement de la lutte des classes. Dans cette perspective, le travail était alors le moyen de l'émancipation et de la libération, tandis que le chômage était perçu comme une mise au ban de la société, tragique en ce qu'elle ne permettait pas d'améliorer sa condition. À l'inverse, il existait un discours abolitionniste plus radical, considérant le travail comme un piège, une entrave à l'épanouissement individuel : l'individu, assujéti à un patron, ne pouvait se défaire de sa position de dominé, et le pouvoir restait entre les mains de ceux qui détenaient le capital. Pour les défenseurs de ce discours, plus répandu dans les milieux libertaires, le travail, atteinte à la liberté, devait être repensé, et la rémunération sous la contrainte remplacée par la libre collaboration de toute la collectivité. Ajoutons enfin que les propos de Maldoror pouvaient, en 1913, encore être tenus par une partie de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, vivant de rentes et d'héritages qui les dispensaient de travailler.

Ode à la punaise

Peu nombreux furent les pastiches, parodies et autres plagiat avant la redécouverte de l'œuvre par les futurs surréalistes en 1917. Aux deux textes que nous venons d'étudier, on peut ajouter un pastiche de 1919 qui, s'il a profité de l'engouement nouveau, ne semble rien devoir aux interprétations surréalistes mais plutôt s'inscrire dans une tradition potache et parodique dans l'esprit des cabarets. Né en 1890, Charles Melaye fit surtout carrière dans l'édition, se spécialisant dans la production de pastiches et de parodies dont il fit plusieurs volumes. Son œuvre n'a eu que très peu d'échos, en raison peut-être du discrédit dont souffrent ces deux genres qui n'existent que par démarcation d'une littérature plus qualitative²⁴²¹. La vie de Charles Melaye est mal connue. D'après Alain Chevrier, il

²⁴²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²⁴²¹ Les pastiches de Proust, véritable exercice de style qui démontrent le brio de l'auteur, sont une exception. Dans son *Histoire du pastiche*, Paul Aron rappelle que le pastiche a mauvaise réputation car il va « à l'encontre de l'esthétique de l'originalité qui prévaut depuis l'avènement du romantisme ». En outre, il côtoie de trop près la littérature basse, le comique et le burlesque pour se prévaloir d'une quelconque noblesse. Aron définit le pastiche comme « l'imitation des

mourut en 1954, âgé de soixante-cinq ans, dans une relative pauvreté²⁴²². Bien que Léon Deffoux l'ait surnommé « le prince des pasticheurs²⁴²³ », il était resté méconnu. Absents de la collection de la Bibliothèque nationale mais recensés par François Caradec dans sa bibliographie des *Trésors du pastiche*²⁴²⁴, les *Pastiches du sérail* étaient parus en 1919²⁴²⁵.

Pastiches du sérail est un jeu de mots avec les pastilles du sérail, un aphrodisiaque. Charles Melaye donne à sa publication une coloration orientale donnant, pour lieu et date de publication Stamboul, An 606 de l'Hégire. Le volume est divisé en deux parties : les « Grandes Dames et Petits-mâîtres » d'une part, et les « Mammouchis et Têtes de turcs » d'autre part. C'est dans cette seconde partie que Ducasse figure aux côtés de Fagus, Gourmont, Nietzsche, Rimbaud, Verhaeren ou encore Georges Fourest. Le « Poème – À la manière d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont » est une parodie de l'ode au pou de la strophe 9 du Chant II, prétendument extraite d'un livre intitulé *Les Chants du cabanon* – en référence évidente à l'article de Léon Bloy. Charles Melaye adresse son chant à la punaise²⁴²⁶. S'appuyant sur la définition du pastiche comme un texte qui imite avec une intention railleuse, Alain Chevrier note que cette « ode à la punaise » entre indéniablement dans cette catégorie intertextuelle²⁴²⁷.

Je te bénis, noble Punaise. Noble Punaise, toi qui par l'éclatement sinistre de ta peau répands cette odeur suave et pénétrante comparable à celle du rat musqué et du benjoin pyramidal et rare, noble Punaise, salut ! Je te bénis.

Noble Punaise, tu suis les boulevards extérieurs et ta platitude infernale se cache dans les hôtels borgnes et dans les lits aux draps tachés de sperme et de sang. Tu figurais autrefois dans les apothéoses célestes et tu disais au Créateur ton hymne de remerciement et de glorification. Mais l'esprit du mal t'emporta sur ses ailes de chauve-souris et te fit couvrir dans la suie du renoncement et manger le sexe de l'inceste. Je te bénis, Noble Punaise.

Noble Punaise, tu es la distraction unique et féconde du dément qui te fait mourir à petit feu, et, dans la solitude solennelle de sa cellule, écrase ton bruit formidable pour communiquer par un système nouveau de télégraphie auriculaire avec son camarade de captivité qui lui répond de loin en aplatissant d'aussi sonores punaises. Tu es la distraction du prisonnier et l'amusement du fort. Souvent je pense à toi, à la puissance démoniaque de ta mâchoire orbiculaire et de tes griffes sanglantes, ô mince vampire aux yeux de cristal qui broie l'humanité sous la férocité de ton étreinte spasmodique et nauséuse. Je te bénis, Noble Punaise.

Noble Punaise, je ne commence pas cette strophe sans un sentiment ineffable de crainte et de frayeur que je voudrais communiquer aux faibles femmes qui m'écoutent et aux pâles adolescents pédérastes qui m'entendent. Parmi le silence infini des nuits azurées, devant

qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits » : c'est donc un exercice mimétique de style. Les motivations des imitateurs peuvent être diverses, de l'hommage à la moquerie en passant par le faux littéraire. Paul Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 5.

²⁴²² Alain Chevrier, « Réception et réfraction d'Isidore Ducasse : les pastiches des *Chants de Maldoror* », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII-LXIV, 2^e semestre 2002, p. 261. Alain Chevrier cite en fait la préface d'Yves-Gérard Le Dantec et les souvenirs de Claire Melaye, parus dans Charles Melaye, *Les Muses meslées. Poèmes et pastiches*, Paris, Les Amis de Charles Melaye, 1958, 18 p.

²⁴²³ Léon Deffoux, *Anthologie du pastiche*, Paris, Crès, 1926, t. II, p. 206. Rapporté par Yves-Gérard Le Dantec, *op. cit.*

²⁴²⁴ François Caradec, *Trésors du pastiche*, Paris, Horay, 1971, p. 300.

²⁴²⁵ Charles Melaye, *Pastiches du sérail*, Paris, Librairie des lettres, s. d. [1919], 184 p.

²⁴²⁶ Le pastiche est copié dans les *Cahiers Lautréamont*, livraisons LVII-LVIII, 1^{er} semestre 2001, p. 90, grâce à l'érudition de Jean-Louis Debauve. Nous le reproduisons en annexe XIII.

²⁴²⁷ Alain Chevrier, *op. cit.*, p. 260.

l'algèbre des astres géométriques et des constellations sidéralement équipollentes, j'ai souvent frémi en songeant que toi, noble Punaise, tu étais la maîtresse incontestée de l'Univers et que tu t'unissais à la Prostitution ta fille, pour assurer le renouvellement et la naissance des Êtres. Je te bénis, noble Punaise.

Noble Punaise, si par un miracle assez fréquent, semblable à celui qui du chat mesquin fit un tigre assez respectable, tu pouvais t'agrandir à l'échelle que tu désires, ô pâle Punaise buveuse d'hémoglobine, tu dévorerais nos crânes, nos os, nos testicules, nos lits et nos maisons. Tu passerais dans nos rues comme le monstre des mascarades et l'immense Tarasque des réjouissances de la multitude des hommes aux couilles flasques. Je te bénis, noble Punaise !

Noble Punaise, j'ai construit à ton intention un lit de marbre de cent mille coudées ; je coucherai avec toi durant trois minutes et je te féconderai. Nos enfants hériteront, de moi la puissance du raisonnement et de toi, Punaise à l'iris translucide, la force de la ténacité et la volonté de la robustesse. Mon sperme puissant aura tout son effet dans tes flancs augustes et tes mamelles monumentales allaiteront les fils aux membres verdâtres de l'Homme nu et de la Punaise armée. Je te bénis, noble Punaise !

Noble Punaise, c'est alors que les infimes humains aux faces grêles et leurs pauvres femelles à la poitrine plate et aux fesses maigres auront besoin de s'abriter sous l'omnipotence intrinsèque de tes appendices prodigieux. Nous pullulerons le long de tes pattes insensibles, entre tes cuisses augustes et dans les longs poils bleus de tes brunes aisselles. Nous n'aurons plus de punaises ; ce seront les Punaises qui nous auront. D'ailleurs, de tous temps, l'homme, ce piètre monstre, ce héros caduc et raté, ne met-il pas son orgueil et son point d'honneur à être le parasite de quelqu'un ? Je te bénis, noble Punaise.

(*Les Chants du Cabanon.*)
I.D., *Comte de L.*

Le titre « à la manière de » prouve qu'il s'agit bien cette fois d'un exercice d'imitation, réécriture moqueuse d'un passage précis des *Chants de Maldoror*. Charles Melaye est soucieux de reprendre quelques traits stylistiques propres à Isidore Ducasse. La strophe est structurée par l'anaphore « Noble Punaise », introduite au début du poème par l'expression « Je te bénis, noble Punaise. » Ce n'est pas à la strophe du pou que Melaye emprunte ce modèle, mais à la canonique invocation au « vieil océan » du Chant premier. « Je te salue » est devenu sous sa plume « Je te bénis », ce qui permet, comme le souligne Alain Chevrier²⁴²⁸, de réintroduire le thème religieux et la lutte du Bien et du Mal, centrale dans *Les Chants de Maldoror*. La bénédiction est également répétée à la fin de chaque paragraphe, comme c'est aussi le cas dans le poème au vieil océan où le salut du narrateur fait office d'envoi.

Le comique de la strophe provient essentiellement du décalage héroï-comique provoqué par le ton excessivement lyrique et solennel du poète, et le sujet abordé : un insecte associé à la saleté et provoquant le dégoût. Charles Melaye multiplie les détails sordides, évoquant « l'éclatement sinistre » de la punaise écrasée qui « répan[d] cette odeur suave et pénétrante comparable à celle du rat musqué », les « lits aux draps tachés de sperme et de sang » des hôtels où se niche la punaise, ou encore le dément qui trouve sa distraction principale dans la torture de ces insectes qui parcourent sa cellule. Le style est également plaisant et l'auteur imite les expressions de Ducasse : le « pou vénérable » devient la « noble punaise », et le syntagme « vampire aux yeux de cristal » mêle

²⁴²⁸ *Ibid.*, p. 262.

l'allusion au vampire de la fin du Chant I, le « poulpe au regard de soie » et l'océan aux « vagues de cristal. Les épithètes homériques pour qualifier l'humanité sont également nombreuses : les « fils aux membres verdâtres », les « hommes aux couilles flasques » et les « infimes humains aux faces grêles et leurs pauvres femelles à la poitrine plate et aux fesses maigres » témoignent d'une surenchère dans la dépréciation misanthropique qui va jusqu'à la vulgarité, ce que Ducasse évitait le plus souvent.

Comme Isidore Ducasse, Charles Melaye cultive les périphrases et métaphores abstraites qui donnent à la phrase une tournure complexe : « les apothéoses célestes », le mal aux « ailes de chauve-souris », la « suie du renoncement », « l'omnipotence intrinsèque de ses membres », « les ailes du renoncement », etc. Le registre épique est également très présent et contribue à l'élévation du style : les hyperboles sont nombreuses – le chat devient un tigre, la punaise un monstre qui dévorerait « nos crânes, nos os, nos testicules, nos lits et nos maisons ». Mais Alain Chevrier relève également l'allégorie de la prostitution, empruntée au Chant I, ainsi que des épithètes poétiques comme le sperme qualifié de « puissant » et les flancs « augustes²⁴²⁹ ». Cette veine épique est contrebalancée par un goût pour le trivial – l'évocation des testicules, des poils d'aisselles – et l'inclusion de termes scientifiques qui n'ont pas de valeur poétique – « équipollentes », « l'algèbre des astres géométriques », la « télégraphie auriculaire », la « mâchoire orbiculaire ». La strophe prend une tournure grotesque lorsque le narrateur rêve de coucher avec une punaise qui aurait acquis la taille suffisante et de la féconder, évoquant des mamelles métaphoriques mais inexistantes d'un point de vue zoologique : on devine une réécriture de l'union avec la femelle du requin, mais déjà Ducasse rêvait de s'unir au pou. Enfin, Alain Chevrier souligne également quelques allusions ponctuelles, par l'évocation des « pâles adolescents pédérastes ».

Syntaxiquement, les amorces des paragraphes s'appuient assez fidèlement sur celles de la strophe au vieil océan. Tandis que Ducasse commençait par se mettre en scène en tant qu'auteur dans son texte – « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre » – Melaye intervient au quatrième paragraphe : « je ne commence pas cette strophe sans un sentiment ineffable de crainte et de frayeur que je voudrais communiquer ». L'emploi de la deuxième personne est également dominant chez Ducasse, et les structures « Vieil océan, toi qui » et « Vieil océan, tu es » rythment l'invocation comme leurs équivalents chez Melaye. La strophe prend de l'ampleur et la grandeur de l'objet célébré sert aussi à rappeler la petitesse de l'homme, objet insignifiant dans l'univers. En s'emparant de l'une des strophes les plus rhétoriques des *Chants de Maldoror*, Charles Melaye pouvait trouver un certain confort pour exercer sa visée parodique : comme le souligne Alain Chevrier, la strophe du « vieil océan » est l'une de celles qui ressemblent le plus à un poème en prose, de par son autonomie dans l'œuvre et son effet de clôture. L'emphase

²⁴²⁹ *Ibid.*, p. 263.

lyrique du style incantatoire était propice à la caricature, et les éléments grotesques disséminés dans le reste de l'œuvre formaient déjà un matériau prêt à l'emploi.

Dans un article de 1969, Pascal Pia, l'un des premiers à s'être intéressé à *Térandros* après Marcel Jean et Arpad Mezei, écrivait :

Pour ma part, je n'ai pas l'impression que Lautréamont ait suscité alors beaucoup d'imitations. On en aura cependant tenté quelques-unes, mais probablement à la blague, dans des romans ou des contes sans prétentions, et non dans des compositions figiolées. [...] Lautréamont était trop déconcertant pour faire école, mais son originalité même le recommandait aux parodistes²⁴³⁰.

Rares sont en effet les textes qui imitent *Les Chants de Maldoror*, mais peut-être aussi parce que l'œuvre contient déjà une dimension parodique qu'il est difficile de dépasser ou de renforcer. Force est de le reconnaître : les pastiches que nous venons d'évoquer sont des textes hybrides. Paul Aron, dans son *Histoire du pastiche*, conclut que le pastiche obéit à deux logiques, l'une, mimétique, qui permet de juger de la fidélité à l'auteur imité, et l'autre relative à l'intention du pasticheur. De la production de faux littéraires afin de duper les contemporains au collage à la Lautréamont, qui peut aller jusqu'à la production de textes centons, en passant par la charge satirique ou la parodie qui stigmatise quelques traits de l'œuvre, les raisons qui poussent à l'imitation sont variées²⁴³¹. Seul le texte de Charles Melaye est une imitation dont le but est de faire rire. *Térandros* est une imitation sérieuse, à l'humour trop rare et trop discret parce qu'il discréditerait un dessein plus grand, quant à « La Vie et les opinions de Maldoror le rétrograde », elle se sert du nom de Maldoror pour évoquer davantage la figure de Léon Bloy et s'inscrire dans une actualité politique sans rapport avec l'œuvre littéraire d'Isidore Ducasse. Ainsi, si l'on se place dans la classification des pratiques hypertextuelles proposées par Gérard Genette, l'« Ode à la punaise » est à mi-chemin entre le pastiche, imitation à régime ludique, et la charge, à l'intention satirique ; tandis que l'œuvre de Gabriel Julliot de la Morandière serait plutôt à considérer comme une forgerie, c'est-à-dire une imitation sérieuse. Mais l'intention des auteurs est en réalité confuse : en écrivant ce « Chant du cabanon », Charles Melaye considérait-il avec mépris une aberrante production littéraire que l'on disait œuvre d'un fou, ou s'amusait-il avec sympathie d'un ouvrage qui avait séduit la bohème et les fantaisistes ? Quant à Gabriel Julliot de la Morandière, son volume était-il une imitation qu'il aurait voulu masquer ou un hommage appuyé à un livre qu'il tenait pour brillant ? Quoi qu'il en soit, il faudrait attendre le travail des surréalistes pour remettre en avant l'œuvre d'Isidore Ducasse, y compris ses *Poésies*, avant de

²⁴³⁰ Pascal Pia, « Ésotérisme et poésie », *Carrefour*, 23 avril 1969, p. 19.

²⁴³¹ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 281-286.

voir émerger une production littéraire plus abondante s'inspirant, dans ses procédés comme dans ses images, du prototype de la « Littérature Maldoror ».

Chapitre XVI

1913 ou la redécouverte

La vogue de Lautréamont s'était tarie après les grandes heures de l'époque symboliste. Il subsistait dans les mémoires comme un poète maudit, excessif, difficile d'accès et très caractéristique des obsessions de la décadence et du symbolisme. Ce mouvement littéraire, d'aucuns auraient voulu l'enterrer ; en témoigne la multiplication des écoles littéraires qui se fondèrent et se succédèrent après 1900. Mais aucune ne parvint réellement à s'imposer durablement et à rallier à elle toute une génération. De fait, le regard que l'on portait sur Lautréamont tenait, à peu de choses près, à la manière dont on se situait par rapport au symbolisme : les contempteurs et les fossoyeurs affirmaient leur dédain pour une œuvre qu'ils jugeaient mal faite et grotesque, voire symptomatique de ce qui est à éviter en littérature ; les continuateurs, symbolistes de troisième ou quatrième génération, se souvenaient avec émotion d'une œuvre qu'ils avaient connue sur les bancs du lycée. Ces deux attitudes s'illustrent au moment où *Les Chants de Maldoror* sont remis au goût du jour et bénéficient d'une nouvelle campagne de publicité.

Le chef-d'œuvre du mauvais goût

Maldoror avait autant de détracteurs que de partisans. On se souvient des réactions de Léon Daudet, citant régulièrement un passage des *Chants de Maldoror* pour s'en gausser et classant finalement, en 1926, le recueil dans la catégorie des « faux chefs-d'œuvre²⁴³² ». Daudet ne faisait que reprendre, l'hyperbole en moins, l'expression qu'Henri Duvernois avait formulée en qualifiant *Les Chants de Maldoror* de « chef-d'œuvre de mauvais goût ».

Paru dans la revue *Je sais tout* du 15 septembre 1911, l'article « La Fleur de mauvais goût » ne visait pas seulement Lautréamont, mais plutôt une tendance de la littérature dont *Les Chants de Maldoror* devenaient le parangon aux yeux de Duvernois. Dès les premières lignes, le critique écrivait : « La littérature française au XX^e siècle se trouve prise entre deux ennemis qui la pressent de plus en plus : le charabia et le mauvais goût²⁴³³. » Et dès l'introduction, il se posait en arbitre : « Qu'on le veuille ou non, il y a un bon et un mauvais goût. Ils sont difficiles à définir, certes, mais il suffit de respirer les fleurs du mauvais goût pour s'en éloigner aussitôt dès qu'on a soi-même

²⁴³² Léon Daudet, « Les Faux Chefs-d'œuvre », *L'Action française*, 8 septembre 1926, p. 1.

²⁴³³ Henri Duvernois, « La Fleur du mauvais goût », *Je sais tout* n° 80, 15 septembre 1911, p. 173.

quelque culture²⁴³⁴. » *Je sais tout* était une revue à but encyclopédique et à destination d'un public familial, et l'auteur de l'article, écrivain oublié aujourd'hui, avait débuté sous les encouragements de Catulle Mendès avant de connaître un succès soudain à la publication de son roman *Crapotte*, en 1908. Devenu une personnalité célèbre, il collaborait à de nombreuses revues telles que *Le Journal*, *La Presse*, *La Patrie*, *Le Matin*, *Femina* ou encore *Comœdia*, et publiait à un rythme soutenu romans, nouvelles et pièces de théâtre²⁴³⁵. Chroniqueur mondain et conservateur, il était né en 1875 et avait gardé, de ses années de jeunesse, le souvenir de la découverte de Lautréamont par les symbolistes.

Selon Duvernois, le bon goût est lié au fait de bien écrire, exercice difficile qui exige la recherche du naturel, mais aussi l'élégance dans le choix des termes. Il convient d'éviter de se rendre incompréhensible et c'est pourquoi le critique prône un classicisme de bon aloi, idéal de mesure, de bon sens et de clarté dans le recours à un style élevé juste ce qu'il faut. Il s'appuie sur le *Littré* pour donner une définition du goût comme

une faculté spontanée, qui précède la réflexion, que tout le monde possède, mais qui est différente chez chacun et qui fait apprécier les qualités et les défauts dans les ouvrages de l'esprit et dans les productions des arts, comme le goût fait apprécier les saveurs bonnes ou mauvaises²⁴³⁶.

Inné, le goût est subjectif, mais dès lors qu'on reconnaît un idéal de beauté supérieur et universel, il est possible, pour Duvernois, de qualifier comme relevant du mauvais goût ce qui est trop affecté, trop recherché, trop artificiel, trop chargé, par opposition avec l'idée de belle nature. C'est donc une conception extrêmement classique du Beau que défend Duvernois, « toujours dans la simplicité, ou pour mieux dire, dans la juste proportion des parties avec l'ensemble²⁴³⁷. » Contre la surcharge, l'affectation et les images confuses, il faut opter pour l'épure, la simplicité du mot qui tombe à point et la métaphore claire et naturelle. « Dès que l'expression est forcée, affectée, que la phrase sonne mal, ne "file" pas, se lit difficilement de l'œil ou à haute voix, on est sûrement dans le mauvais goût²⁴³⁸. »

Henri Duvernois donne ensuite quelques exemples relevés dans des articles, expliquant qu'il faut renoncer aux barbarismes grotesques, aux métaphores bancales, aux néologismes douteux et aux tournures prétentieuses ou précieuses. Après avoir montré que même les classiques les plus respectés, comme Racine et Corneille, ont parfois été coupables de ces faiblesses, il en vient aux auteurs plus récents, visant insidieusement les symbolistes :

²⁴³⁴ *Ibid.*

²⁴³⁵ Pour la seule période 1908-1911, le catalogue de la Bibliothèque nationale donne douze références d'ouvrages différentes, sans compter les chroniques et articles divers.

²⁴³⁶ Henri Duvernois, *op. cit.*, p. 173.

²⁴³⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁴³⁸ *Ibid.*

Je ne parlerai pas longuement de ce mauvais goût qui consiste à écrire de parti pris d'une façon obscure, sous prétexte de rendre ainsi toutes ces nuances insaisissables que l'artiste sent en lui et qu'il ne parvient pas à extérioriser par les procédés ordinaires, car le terrain est brûlant. Le monument de ce genre de style a été élevé par un certain Lucien Ducasse [*sic*], qui, sous le pseudonyme de Comte de Lautréamont, écrivit, en 1869, le livre le plus fou, le plus incompréhensible, le plus extravagant : *Les Chants de Maldoror*. Était-ce un aliéné ? un « épateur » ? un « fumiste » ? On ne sait trop²⁴³⁹.

L'accusation d'obscurité volontaire du symbolisme n'était pas neuve : c'est précisément ce que fustigeaient déjà Iwan Gilkin et les autres Jeunes Belgique à l'époque où ils combattaient le « macaque flamboyant ». Derrière l'image d'écrivains qui cherchent à exprimer des « nuances insaisissables » impossibles à retranscrire directement, on reconnaît sans peine une attaque contre l'art de la suggestion préconisé par Mallarmé. Mais faire de Ducasse un ancêtre de cette esthétique du demi-mot et de l'analogie, c'est commettre un raccourci étonnant.

Dès que Duvernois introduit l'auteur, il s'en remet aux poncifs qui font la renommée de l'œuvre : c'est un livre de « fou », « incompréhensible », « extravagant », et son auteur est un aliéné. Peu familier avec la figure d'Isidore Ducasse, Duvernois l'appelle d'ailleurs par son second prénom, Lucien. Il a visiblement lu Gourmont, pour suggérer à son tour que c'est peut-être la farce d'un « épateur » ou d'un « fumiste ». Et tout en relayant ces fausses informations sur l'écrivain, il contribue à relancer sa réputation en donnant quelques extraits, pour montrer le style et la pensée de « cet affolant écrivain ». Les morceaux choisis illustrent les maladresses, volontaires ou non, commises par Ducasse, ces mêmes passages qui serviront à Robert Faurisson à démontrer la dimension farcesque des *Chants de Maldoror*. Mais si le critique négationniste fait de Ducasse un fumiste, auteur d'une œuvre singeant la bêtise prudhommesque et se moquant ouvertement de son lecteur, Henri Duvernois ne semble pas aussi certain de l'ironie du texte.

Il cite d'abord, au début du Chant II, le passage où Maldoror est frappé par la foudre. À grands coups d'exclamations lyriques, le narrateur déplore la blessure qui défigure le héros, avant d'ajouter par une parenthèse saugrenue : « Je viens de supposer que la blessure est guérie, ce qui n'arrivera pas de sitôt²⁴⁴⁰ ». La scène est irréaliste, le ton excessivement larmoyant et le commentaire, déplacé car en rupture de ton avec le reste de l'extrait, est en plus mal inséré dans la structure de la phrase. Ce passage témoigne donc d'une mauvaise maîtrise du style et d'une plume très maladroite. Ensuite, Duvernois relève « de-ci, de-là », des expressions ou des phrases qui l'ont marqué : l'allusion sibylline au « frère de la sangsue », s'avançant à pas lents, la description de l'omnibus de la Madeleine et de ses passagers à « l'œil immobile comme celui d'un poisson mort », etc. Cette fois, ce sont des images qui sont pointées du doigt pour leur incohérence, leur obscurité ou leur aspect bouffon. Elles apparaissent en effet comme contraires au bon sens ou à une représentation mimétique et raisonnée

²⁴³⁹ *Ibid.*, p. 178.

²⁴⁴⁰ Lautréamont, *op. cit.*, p. 61.

de la belle nature. Le critique termine son relevé : « Et il y en a comme cela – et de beaucoup plus fortes ! – pendant six *chants* et 385 pages²⁴⁴¹. »

Tournée en ridicule, l'œuvre appelle à la moquerie et se voit érigée au rang de modèle de la mauvaise littérature, exemple de ce qu'il ne faut pas faire. Duvernois estime en effet salutaire « cette besogne, qui consiste à lire les mauvais écrivains, et même les bons, pour y chercher les bourdes et les fantaisies du mauvais goût²⁴⁴² » : c'est une « gymnastique » bienfaisante qui « met en garde contre les dangers du style ampoulé, vide ou obscur²⁴⁴³. » Contre la littérature des aliénés dont Ducasse est le parangon, Duvernois oppose dans ses métaphores un discours sanitaire et raisonnable. Il confirme enfin ce qu'il faut penser des *Chants de Maldoror* :

En lisant ce style chaotique du comte de Lautréamont, par exemple, un homme de goût verra tout de suite ce que peut produire une pensée d'où la réflexion est absente et que pousse un vent de folie ; il remarquera que les phrases ne sont pas rattachées entre elles par ce lien logique et solide que l'on retrouve chez tous les grands classiques²⁴⁴⁴.

Le jugement est sévère, même si l'on peut s'accorder avec Duvernois à voir en la démarche de Ducasse le contraire de celle d'un auteur classique. L'analyse de Remy de Gourmont était cependant bien plus nuancée et subtile, qui supposait dans l'œuvre de Ducasse un projet d'ensemble. Duvernois conclut sa mission d'intérêt général, comparant l'étude des perles des mauvais écrivains à un remède contre ces maladresses, comme on montrait autrefois aux adolescents des ivrognes pour les inciter à la sobriété. Jusqu'à la fin de son article, le paternalisme moralisateur et les jugements de valeurs catégoriques ne s'encombrent d'aucune nuance : « Il ne suffit pas de fréquenter seulement le bon goût pour apprendre à bien écrire ; il faut aussi étudier et respirer les fleurs du mauvais goût pour en découvrir les odeurs malfaisantes²⁴⁴⁵. »

L'article était accompagné d'illustrations de Georges Delaw, l'un des collaborateurs réguliers de la revue *Je sais tout*. Son style enfantin et humoristique, aux traits épurés, est caractéristique des débuts de la bande dessinée, qui apparaît à la même époque – la *Bécassine* de Joseph Pinchon, peut-être le personnage le plus célèbre de ces années-là, est né en 1905. Ces dessins légers sont sans aucun rapport avec *Les Chants de Maldoror* et constituent une série d'illustrations pour le moins inaptes à rendre compte de l'univers sombre du comte de Lautréamont. En revanche, ils servent parfaitement le projet démystificateur d'Henry Duvernois de railler la littérature de mauvais goût et les maladresses des écrivains. Le plus souvent, Delaw illustre l'article en prenant au pied de la lettre des expressions tirées du texte de Duvernois : deux hommes tiennent ligotée une femme qu'ils s'appêtent à arroser

²⁴⁴¹ Henri Duvernois, *op. cit.*, p. 179.

²⁴⁴² *Ibid.*

²⁴⁴³ *Ibid.*, p. 180.

²⁴⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁴⁵ *Ibid.*

pour symboliser « la fleur du mauvais goût » ; un homme en redingote, emprisonné sous une cloche de verre, représente l'auteur « enfermé dans un dilemme » ; un écrivain est vauté sur une plage, surpris de sa chute, sa barque ayant heurté un récif sur lequel il était écrit « Prenez garde aux métaphores » ; un pêcheur jette sa ligne dans un livre pour partir à la « pêche aux perles », etc. Quelques rares dessins s'inspirent des fragments prélevés dans *Les Chants de Maldoror* : un petit bonhomme à l'espèce indéfinie dans un marais représente « le frère de la sangsue » ; et l'omnibus de la Madeleine est représenté avec les hommes assis à l'impériale, l'œil immobile – comme celui des chevaux d'ailleurs. Ces illustrations, loin d'être un hommage à l'œuvre de Ducasse, montrent la désinvolture avec laquelle elle est traitée : sans grand sérieux, à partir d'un échantillon forcément réducteur de quelques images²⁴⁴⁶.

Valery Larbaud a écrit que l'article de Duvernois fut le premier contact du grand public avec l'œuvre d'Isidore Ducasse²⁴⁴⁷. En effet, pour la première fois on parlait de Lautréamont dans une publication à grand tirage et à destination d'un public bourgeois et familial : *Les Chants de Maldoror* sortait du circuit fermé des petites revues littéraires et bénéficiait soudain, à travers ces quelques pages ironiques les qualifiant de chef-d'œuvre de mauvais goût, d'une visibilité nouvelle. En quelque sorte, et bien malgré lui, Duvernois est un relais qui a contribué à faire connaître l'ouvrage : il n'avait pas véritablement tiré de l'oubli un livre inconnu, il avait choisi un ouvrage que beaucoup de gens de lettres percevaient, avec le recul, comme l'archétype de tous les excès du vieux symbolisme – goût de l'obscurité, des métaphores absconses, de la syntaxe incompréhensiblement bouleversée... Dans sa conception bien-pensante de la littérature, Duvernois entendait fustiger *Les Chants* pour apprendre à « mieux écrire » : l'exhibition des défauts grotesques du livre servirait de leçon, par le rire il corrigerait les tentations des jeunes écrivains désireux d'être lus et reconnus.

C'était aussi enfin, à travers Lautréamont, une manière de s'en prendre à toute l'école symboliste, dont on attendait encore les successeurs. En réduisant *Les Chants de Maldoror* à une œuvre mal écrite, qu'on n'évoque que pour mieux en rire, Duvernois passait sous silence toute la portée subversive de la poésie de Ducasse. C'est précisément cet aspect qui avait séduit les décadents, de Bloy à Gourmont en passant par Rachilde et Genonceaux, l'éditeur-pornographe. Ainsi neutralisée, l'œuvre perdait de son parfum de soufre qui fascinait encore de jeunes lecteurs : elle ne manquerait pas de tomber bientôt dans l'oubli. L'opération initiée par Duvernois n'est pas sans rappeler les manœuvres de Paternie Berrichon et Isabelle Rimbaud, qui avaient eux aussi tout fait pour effacer les aspects les plus dérangeants de la vie d'Arthur. Mais le couple d'hagiographes avait remplacé le

²⁴⁴⁶ Nous reproduisons les illustrations se rapportant aux *Chants de Maldoror* en annexe XIV.

²⁴⁴⁷ Valery Larbaud, « Les Poésies d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914 ; article recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 356.

portrait du Rimbaud décadent par une autre image, celle d'un fils aimant et bon catholique. En dépit des témoignages contradictoires, nombreux dans les cercles littéraires, cette nouvelle biographie allait faire fortune : à l'époque où Duvernois tournait en ridicule quelques passages des *Chants de Maldoror*, Paul Claudel travaillait à une édition des œuvres complètes de Rimbaud accompagnée d'une étude étoffant largement cette lecture catholique de sa vie et de sa poésie. Personne n'opéra une telle récupération avec Isidore Ducasse : ses strophes faisant l'éloge explicite de l'homosexualité, de la violence la plus déchaînée et du mal absolu le rendaient peut-être irrécupérable, autant que la légende autour de sa folie, que seul un catholique excessif, marginal et torturé comme Léon Bloy avait pu récupérer comme une preuve de sainteté. Livré au grand public, Lautréamont n'était accueilli que par les railleries. Le silence hostile dans lequel la critique le maintenait confirme que sa place restait encore, pour l'heure, auprès des petits cénacles dans lesquels se réunissaient les auteurs fantaisistes, les marginaux, les potaches ou quelques derniers décadents.

Valery Larbaud, l'un de ceux qui allaient bientôt œuvrer pour le tirer de cet oubli, écrit ainsi que la critique « a fait pis que le négliger. Elle semble ne s'être occupée de lui que pour augmenter l'incertitude et l'obscurité qui entourent son œuvre²⁴⁴⁸. » Et en effet, l'article de Duvernois ne faisait qu'ostraciser un peu plus un livre déjà peu pratiqué et peu lu. C'est également ce qu'affirme Leyla Perrone-Moisés : Ducasse a été réduit à sa folie, alors que l'œuvre contient une logique propre, trop déroutante pour l'époque. Incompris, *Les Chants de Maldoror* se sont répandus dans une société bourgeoise et conformiste, y compris jusqu'aux années de la Belle Époque, qui ne pouvait que condamner et mettre à l'écart tout élément perturbateur²⁴⁴⁹. Ce livre était d'ailleurs d'autant plus dangereux que son auteur maîtrisait parfaitement l'héritage classique français et qu'il était capable de le singer, d'en adopter tous les codes pour mieux le subvertir de l'intérieur. Inclassable, trop déconcertant – Suzanne Bernard écrit que la forme même des *Chants* pulvérise les cadres génériques²⁴⁵⁰ – l'ouvrage de Lautréamont incarnait tout le contraire des valeurs de raison, de clarté et de mesure que voulaient défendre Henry Duvernois et la très sage revue *Je sais tout*.

On ne sait trop pourquoi Larbaud affirme également que l'article n'était pas véritablement d'Henry Duvernois : « Cet article parut signé d'un nom d'un écrivain qui n'en était pas l'auteur véritable, et cela donna lieu, dans le numéro suivant, à une rectification des plus extraordinaires²⁴⁵¹ ! » On ne trouve pourtant rien de tel dans les numéros suivants de *Je sais tout* et l'affirmation de Larbaud

²⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 355.

²⁴⁴⁹ Leyla Perrone-Moisés, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, Paris, Hachette, 1975, p. 18-22.

²⁴⁵⁰ Suzanne Bernard, « Lautréamont et la poésie frénétique », *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 247.

²⁴⁵¹ Valery Larbaud, « Lautréamont et Laforgue par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz », *La Nouvelle Revue française* n° 148, janvier 1926, p. 114-115 : « Il y eut même ceci de remarquable à propos de cette étude : dans le numéro suivant de *Je sais tout*, une note de la rédaction avertissait que par suite d'une erreur d'impression l'article *Un chef d'œuvre de mauvais goût* avait été publié sous la signature de M.X alors qu'il était de M.Z. »

demeure un mystère. L'impact de cet article est difficile à mesurer, puisque la publicité négative qui était faite par le critique n'incitait pas à aller imiter *Les Chants de Maldoror*. De son côté, Duvernois continua jusqu'à sa mort, en 1937, sa carrière de romancier mondain à la Paul Bourget, distillant dans ses livres une psychologie légère et une aimable satire de la classe bourgeoise. Fait amusant, Jean-Pierre Lassalle a relevé dans son roman de 1914, *Faubourg Montmartre*, ce portrait d'un poète qui se réclame de « Baudelaire, Edgar Poe, Villiers de l'Isle Adam, Gérard de Nerval, Verlaine ». Le jeune homme vient d'emménager rue du Faubourg-Montmartre et passe ses journées à la Bibliothèque nationale. Originaire des Pyrénées, il ne rentre que le soir dans sa mansarde, où, écrit Duvernois, « il jouait du piano, un peu, mais surtout il écrivait²⁴⁵². » Duvernois devait avoir eu entre les mains la préface de Genonceaux, dont il se sera servi pour dresser le portrait de son poète.

Survivance dans la presse

L'article d'Henry Duvernois n'avait reçu aucun écho. De 1911 à 1913, *Les Chants de Maldoror* continuèrent leur circulation souterraine et confidentielle. Seules quelques rares mentions prouvent que l'œuvre n'était pas tout à fait oubliée. En 1913 parut chez Figuière le recueil d'Auguste-Yves Le Moyne, *Au Rythme du silence*²⁴⁵³. Signalé par Jean de Palacio, ce volume rare n'est pas référencé dans le catalogue de la Bibliothèque nationale. Ouvrant la section des « Paysages », une épigraphe tirée des *Chants de Maldoror* met en avant le silence du titre, doté d'une majuscule qui ne figure pas chez Ducasse : « Voilà des cris que l'on entend quelquefois, dans le Silence des Nuits sans étoiles²⁴⁵⁴. » Le sonnet qui ouvre cette section, « Sous la tempête », est une ode à la nature furieuse fortement inspirée de la strophe du vieil océan, dont le poète reprend le lyrisme déclamatoire :

Ô Tempête, j'aime ton apparat sublime.
Tu roules, en grondant, des vagues de Fureur :
De ton fouet formidable, éclatant dans l'Abîme,
Tu fais claquer ta force en stridentes clameurs.

La Forêt se soulève et sent passer en Elle
Le Frisson gigantesque où hurle ta Beauté.
Sous ton halètement, en sa rigidité,
Elle rugit d'effroi, et se courbe, et chancelle.

Sur l'Océan livide et rauque tu poursuis
De ton souffle irrité la houle qui se dresse
En blocs cyclopéens s'enfuyant dans la nuit.

²⁴⁵² Jean-Pierre Lassalle, « Rien, ou presque, rue de Faubourg-Montmartre (suite) », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XIX-XX, 2^e semestre 1991, p. 40.

²⁴⁵³ A.-Yves Le Moyne, *Au Rythme du silence*, Paris, Figuière, 1913, 64 p.

²⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

Dans le Néant sacré où bout la Création,
 Tu es de Jéhovah la lugubre Détresse,
 Et l'Éternel Sanglot de sa Désolation²⁴⁵⁵.

Le reste de la section déploie des paysages nocturnes d'un romantisme gothique qui rappelle celui d'Aloysius Bertrand. On ignore tout d'Auguste-Yves Le Moyne, né en 1899, sinon qu'il était ami de Georges Fourest, rencontré en 1912, et d'Alexandre Mercereau, l'un des proches de Paul Fort²⁴⁵⁶. Débutant dans les lettres par la publication, chez Figuière, de *L'Agonie des fleurs* en 1912, il semble s'être tenu à l'écart des cercles artistiques et littéraires²⁴⁵⁷. Sa trace se perd en 1914, mais son nom ne figure pas parmi les Morts pour la France de la Grande Guerre : il allait vivre jusqu'en 1964, sans jamais revenir à la carrière des lettres²⁴⁵⁸.

Dans *Le Mercure de France* du 1^{er} septembre 1913, dans sa rubrique « Lettres hispano-américaines », Francisco Contreras rendit compte du recueil de Rubén Darío, *Todo al Vuelo*. Rappelant que le « poète réputé » s'était imposé comme le père de la poésie moderniste en Amérique latine, il revenait sur son ouvrage de 1896, *Los Raros*, recueil de notices visant à introduire auprès de ses contemporains des poètes qu'il avait découverts en France, en fréquentant Léon Bloy, Remy de Gourmont et *Le Mercure de France*. Contreras écrivait :

M. R. Darío, le poète réputé, qui est également un prosateur distingué, a été, peut-être, le premier d'entre nous qui ait cultivé la critique à la moderne, c'est-à-dire la critique compréhensive et artiste, plus de sentiment que de raison, qui s'attache moins à relever les défauts qu'à exposer les beautés et qui stimule ainsi, au lieu de la ralentir, la production intellectuelle.

Le second de ses livres fameux, *Los Raros*, est une œuvre de ce genre. Il s'y occupe des écrivains modernes étrangers, surtout des français, les plus grands, les plus personnels, ou les plus étranges, comme Leconte de Lisle, Verlaine, Ibsen, Poe, Moréas, Rachilde, avec une pénétration et un goût d'autant plus extraordinaires que beaucoup de ces écrivains n'étaient alors rien moins que connus chez eux. Et dans son enthousiasme pour les artistes sélects et rares, il s'occupe encore d'autres écrivains qui jusque-là ne sont pas arrivés à sortir de l'intimité du cercle ou de la barrière du cénacle, comme Édouard Dubus, Théodore Hannon et le pseudo-vicomte de Lautréamont. Ce sont des silhouettes fines et savantes, en un style ciselé, poli, parfumé, où il nous fait voir les personnalités comme les créations d'un conte bleu et nous parle des œuvres lyriquement comme un chant subtil et lointain. Ainsi, peut-être, il ne fait pas connaître tout à fait les auteurs qu'il étudie : il éveille la curiosité de les connaître²⁴⁵⁹.

²⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁴⁵⁶ Alexandre Mercereau semble avoir lu Lautréamont dès 1902, si l'on en croit les souvenirs d'Ardengo Soffici. À cette époque, ce tout jeune littérateur n'a encore rien publié. Il n'a que dix-huit ans. En 1904, il fonde une revue, *La Vie*, qu'il abandonne en 1905 pour devenir le codirecteur de *Vers et prose*. Il fera également partie du phalanstère de L'Abbaye. Son œuvre a débuté par un recueil de poèmes, *Les Thuribulums affaïsés*, paru en 1905. On lui doit également une série de *Contes des ténèbres*, petits contes cruels qui expliquent pourquoi, dans sa dédicace, A.-Yves Le Moyne l'appelle « Comte des Ténèbres ».

²⁴⁵⁷ Signalons néanmoins un article de Mikaël Lukan, « A.-Yves Le Moyne. Poèmes », *L'Œil bleu* n° 13, octobre 2011, p. 79-95, qui contient une très brève notice bibliographique et d'où nous tirons les quelques informations biographiques. Du poète, on ne connaît que trois publications, dont l'une, *L'Agonie des fleurs*, est absente de toutes les bibliothèques.

²⁴⁵⁸ Ces informations ont été communiquées par Mikaël Lukan dans « A.-Yves Le Moyne, premier épigone de Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, tournée 137, 2017, p. 105-123.

²⁴⁵⁹ Francisco Contreras, « Lettres hispano-américaines », *Le Mercure de France*, 1^{er} septembre 1913, p. 217-218.

Avec sa notice consacrée à Lautréamont, Rubén Darío avait en effet ramené au pays natal ce poète dont l'origine franco-uruguayenne avait jusqu'ici été négligée. Pour autant, Darío n'avait fait que reprendre le contenu de l'article de Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée ». En réintroduisant la figure flamboyante du jeune poète tragique, mort de folie et de désespoir, il ignorait qu'il déclencherait un engouement sans précédent pour *Les Chants de Maldoror*. Les aspects romantiques de l'œuvre et de la vie du poète avaient tout pour plaire à une bohème littéraire qui cherchait à la fois à imiter Paris et à s'en écarter en se cherchant ses propres modèles. Ducasse, l'enfant du pays resté incompris en France, allait engendrer un tissu considérable de mythes, d'anecdotes et de propos rapportés émanant de supposés témoins directs l'ayant connu dans les années 70. Cette partie autonome de la figure mythique du comte de Lautréamont, plus riche et mouvante que celle qui, en France et en Belgique, s'était établie depuis 1890, continua de se développer et de s'accroître, et le public français n'en prit connaissance qu'au moment où les surréalistes commencèrent à mener leurs recherches sur Isidore Ducasse du côté de l'Amérique latine.

Dans *L'Intransigeant* du 19 octobre 1913, on pouvait lire un article de Maurice Verne intitulé « L'Autre enfer. La Fête des morts pour les poètes ». Il y racontait une promenade au cimetière de Bagneux et son désarroi en voyant les tombes de poètes, visitées par personne, s'abîmant et s'effritant faute de quelqu'un pour les entretenir. Maurice Verne s'exclamait alors :

Poètes pauvres, poètes morts... [...] De Nerval, Laforgue, Deibel, tombes nues... Villon, devant le Charnier des Innocents, Rimbaud, au Cirque Loisset, Baudelaire, se peignant le corps en vert, couleur d'espérance, et ne trouvant après la mort de son esprit que ces mots d'indignation machinale : « Non... crénom... non ! » Et cet autre, cet étrange Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, chez les Seigneurs de la Lune, mort avant trente ans, qui s'écriait, seul, désespérément, de toute la solitude humaine : « Ô toi, jeune homme, ne désespère point, car tu as un ami dans le vampire, malgré ton avis contraire. En comptant l'acarus sarcopte, qui produit la gale, tu as même deux amis ! » Et ce tragique Francis Thompson, mort fou, qui était obligé de voler des papiers, aux ordures de Londres, pour écrire ses vers ! Poètes, poètes²⁴⁶⁰...

C'est un regard empreint de pitié que Maurice Verne porte sur Isidore Ducasse, mais ce jugement n'échappe pas à l'influence de l'article de Léon Bloy, comme le prouve l'insistance sur la solitude et sur le désespoir du poète. Celui-ci est d'ailleurs qualifié d'étrange et de lunatique. Inscrit dans une longue lignée de poètes morts tragiquement, il est convoqué pour dénoncer la mise au ban des écrivains par la société moderne.

En 1914, le peintre, poète et essayiste belge Jean de Bosschère fit paraître une étude consacrée à son ami, le poète Max Elskamp, qui n'avait plus rien fait paraître depuis plus de dix ans. Rédigé en avril-mai 1913, cet essai comportait une allusion à Lautréamont :

²⁴⁶⁰ Maurice Verne, « L'Autre Enfer. La fête des morts pour les poètes », *L'Intransigeant*, 19 octobre 1913, p. 1.

Afin de situer dans le développement de sa vie d'homme, la période de création poétique de Max Elskamp, je dirai qu'elle s'arrête au moment où commence celle de Rimbaud. Rimbaud, jeune Bacchus en débauche avec Satan et les anges, Leautréamont [*sic*], grand méconnu, Verlaine, mystique par goût de la tendresse, publient vers 1870²⁴⁶¹.

La faute sur le nom du pseudonyme ne doit pas être interprétée comme un signe de méconnaissance, puisque des années plus tard, lorsque Frédéric Lefèvre interrogea Jean de Bosschère dans sa série d'entretiens *Une heure avec...*, le poète confirma son goût pour *Les Chants de Maldoror* :

- Et quelles étaient vos admirations ? Lautréamont ? Rimbaud ?
- Lautréamont, oui. Pendant qu'à Paris Remy de Gourmont, seul, parlait de Lautréamont, dans ma province perdue, j'admirais aussi ce poète. J'avais trouvé une première édition qui ne me quittait pas. Mais je ne connaissais pas Rimbaud²⁴⁶².

Passionné d'occultisme, Jean de Bosschère était à ses débuts tributaire de l'esthétique symboliste, comme en témoignent ses gravures au style floral très Art nouveau. Il s'était rendu à Paris entre 1901 et 1905, mais on peut supposer que la « première édition » qu'il mentionne était en fait une édition belge de 1874. La carrière littéraire du poète était encore balbutiante : il avait fait paraître en 1909 *Béâle-Gryne*, un recueil de poèmes symbolistes, avant de prendre ses distances avec le mouvement à partir de 1912. Son roman suivant, *Dolorine et les ombres*, paru en 1911, lui avait valu des accusations de satanisme. Il partit en Italie, puis s'installa à Londres où il devait rester jusqu'en 1922.

La Revue hebdomadaire de mai 1914 donna les résultats de son enquête sur l'expérience. Pierre Termier, de l'Institut, inspecteur général de l'école des mines, y livrait ses réflexions, qu'il reprit également en 1922 dans son recueil d'essais scientifiques, *À la gloire de la Terre*. Postulant que « la Science est faite pour donner à l'homme le sens du mystère », Termier affirme que « la pensée n'est qu'un éclair au milieu d'une longue nuit ; mais c'est cet éclair qui est tout ». Géologue, il envisage pourtant la science à travers son regard de catholique, citant pour concilier ces positions Joseph de Maistre et Léon Bloy. Assumant son goût pour le mysticisme, il s'exclame ensuite :

Combien je préfère, à ce verdict de scepticisme et de désespérance, le cri de Lautréamont, le fou sublime dont Bloy a fait l'un de ses *Belluaires* : « Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Cela m'étonne... Je croyais être davantage ! » L'« épisode vital » sans cause et « l'éclair de pensée consciente » sans étincelle initiale ou sans un fil conducteur d'énergie, je ne les admettrai jamais. Jamais, non plus, je ne consentirai à appeler « pur néant » tout ce qui n'est pas la pensée consciente, c'est-à-dire tout l'ensemble qui comprend la matière inanimée, l'énergie et l'ordre du monde, l'éternité d'avant la vie et l'éternité d'après²⁴⁶³.

Lautréamont se trouvait soudain mobilisé dans un débat philosophique, et convoqué, non plus en tant que simple fou – encore que ce soit le Lautréamont désespéré de Bloy qui serve à la démonstration –

²⁴⁶¹ Jean de Bosschère, *Max Elskamp. Portraits d'amis*, Paris, La Différence, 1990, p. 73.

²⁴⁶² Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Jean de Bosschère », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13 janvier 1934, p. 4.

²⁴⁶³ Pierre Termier, « Les Témoignages de l'expérience », *La Revue hebdomadaire*, volume 23, mai 1914, p.29-30.

mais en tant que résistant face à la pensée sceptique et nihiliste des purs matérialistes. À travers sa folie, Ducasse incarnait soudain l'Idéal.

1914 : Maldoror entre en guerre

Par l'action de deux hommes de lettres, au même moment et sans concertation, l'œuvre de Ducasse se trouva soudain précipitée sur le devant de la scène littéraire aux premiers mois de 1914.

Malgré toute la volonté de ses détracteurs, le symbolisme ne s'était pas éteint. Certes, il avait failli s'essouffler, vers 1904. Stuart Merrill s'était presque retiré, d'autres écrivains comme Gustave Kahn ou Viélé-Griffin ne publiaient plus rien sauf quelques rééditions, et le poète Henri de Régnier était revenu à une poésie plus traditionnelle dans la forme. Pour faire face à une vague de néo-classicisme, quelques irréductibles entreprirent de défendre et de réhabiliter l'esthétique symboliste en lançant de nouvelles revues affirmant haut et fort leur dette envers Mallarmé.

Paul Fort avait été dans les années 1890 un proche du *Mercure de France*. Son Théâtre d'Art avait représenté quelques pièces de Rachilde, on y avait même envisagé un projet d'adaptation des *Chants de Maldoror*. Avec Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue et Charles-Henry Hirsch, il avait fait partie de cette deuxième vague symboliste qui avait apporté une nouvelle énergie au cours de la décennie. En 1904, après avoir vainement tenté de donner un second souffle à *La Plume*, il décida de créer sa propre revue, qui concilierait une ouverture aux tendances nouvelles de la poésie et un hommage respectueux aux anciens du symbolisme. *Vers et prose* parut de manière trimestrielle à partir de mars 1905. Le premier numéro affichait pour devise « Défense et illustration de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie », ce qui conférait, à l'éclectisme revendiqué, une exigence qualitative. Paul Fort avait fait usage de ses relations pour faire venir à lui de jeunes poètes, comme Apollinaire et surtout André Salmon, ou encore les anciens collaborateurs de *L'Ermitage*. À côté des chroniques et des poèmes de ces jeunes espoirs encore méconnus, on pouvait lire des inédits des écrivains de la génération précédente. Seuls les ennemis du symbolisme, naturistes et autres lanceurs d'écoles littéraires, n'avaient pas leur place dans la revue, qui balayait par un silence superbe les pamphlets adressés contre l'esthétique mallarméenne. Revue anthologique, *Vers et prose* faisait le choix de ne pas s'intéresser à l'actualité littéraire et de se tenir à distance des polémiques : sa mission était de réunifier une école et d'initier la tendance néo-symboliste qu'on allait observer jusqu'à la Guerre. Afin de fortifier son groupe, Fort avait créé les mardis de *Vers et prose*, situés à la Closerie des Lilas, qui connurent un succès immédiat et prirent très vite le relais des soirées de *La Plume*. L'article

fondateur de Robert de Souza²⁴⁶⁴, les réflexions philosophiques de Tancrède de Visan, réactualisant le symbolisme au regard de la pensée bergsonienne, achevèrent de redonner au mouvement ses lettres de noblesse.

Dix ans plus tard, Paul Fort était devenu un acteur central de la vie littéraire, au point qu'en 1912, son activisme en faveur du symbolisme lui avait valu d'être élu Prince des Poètes à la mort de Léon Dierx. Pourtant, *Vers et prose* livra son dernier numéro au début de l'année 1914. Dans le numéro de janvier-mars, en réalité paru en avril, rien ne laissait paraître l'arrêt imminent de la revue. La cause n'en fut pas, comme on a pu le lire parfois, la Grande Guerre, qui ne devait survenir que quelques mois plus tard, mais un épisode de la vie de Paul Fort des plus rocambolesques : ayant enlevé la jeune Germaine Pouget, fille de Léo d'Orfer, le Prince des Poètes fut contraint de fuir à travers l'Europe dès février 1914 afin d'éviter les poursuites de la famille. Cette cavale dura plusieurs mois, Fort ayant saisi l'occasion de ce voyage pour livrer une série de conférences sur la poésie symboliste. Une note de Paul Husson à la fin du volume, tandis qu'il évoque les conférences de Paul Fort, explique le retard de la publication par le fait que le directeur soit présentement « en tournée ».

C'est dans cet ultime numéro que fut réimprimée, pour la première fois depuis l'édition Genonceaux de 1890, l'intégralité du Chant premier de *Maldoror*²⁴⁶⁵. On ignore qui était à l'origine de cette initiative : était-ce une idée de Paul Fort, mise en chantier avant sa fuite, ou bien de l'un de ses collaborateurs afin de compléter un numéro largement perturbé par les conditions de sa réalisation ? Au Chant premier était ajoutée la préface de 1890 par Léon Genonceaux, qui avait déjà presque un quart de siècle. Il aurait été plus judicieux de réactualiser les connaissances biographiques par une nouvelle étude, mais le simple geste de consacrer quatorze pages à une œuvre poétique méconnue et tombée dans un oubli relatif était déjà un pari audacieux et une prise de position. Par ailleurs, le choix de l'étude de Genonceaux plutôt que de celle de Gourmont, ou n'importe quelle autre entretenant la thèse de la folie, était un parti pris significatif : il s'agissait bien de dépoussiérer *Les Chants de Maldoror* des rumeurs fantasques qui entravaient leur reconnaissance en tant que chef-d'œuvre et faisaient d'eux une curiosité littéraire prêtant à sourire.

Frans De Haes écrit que Paul Fort, grand admirateur de Maldoror, décida de rééditer le volume parce qu'il était devenu introuvable. Il est fort probable que l'idée vint en effet du directeur de la revue, dont on a vu l'attachement durable, depuis ses premières années au Théâtre d'Art, à l'œuvre d'Isidore Ducasse. Cependant, un lecteur de 1914 n'aurait eu aucun mal à trouver un exemplaire de l'édition Rozez ou de celle de Genonceaux. Loin d'être épuisés, les stocks d'invendus se dénichaient

²⁴⁶⁴ Robert de Souza, « Où nous en sommes », *Vers et prose* n° 1, mars 1905, p. 65-91.

²⁴⁶⁵ Lautréamont, « Chant premier », *Vers et prose*, 9^e année, t.XXXVI, janvier-février-mars 1914, p. 41-58.

aisément chez les libraires et bouquinistes parisiens, ou dans les boîtes des quais de la Seine. Lorsque, deux ans plus tard, les futurs surréalistes cherchèrent à se procurer quelques exemplaires, ils ne rencontrèrent aucune difficulté. Compte tenu des circonstances particulières qui présidèrent à la composition du dernier numéro de *Vers et prose*, il semble excessif de voir dans cette réédition du Chant premier une sorte de testament des derniers symbolistes, léguant à leurs successeurs l'œuvre de Lautréamont. C'est ce qu'écrivait Léon Pierre-Quint, lui-même proche des surréalistes : « A la veille de la guerre, la revue symboliste *Vers et prose* lègue dans son dernier numéro, aux générations qui vont venir après 1918, un « Chant de Maldoror », le Chant Premier, qu'elle republie en entier²⁴⁶⁶. »

Pour Henry Grubbs, la vogue de *Maldoror* commence à partir de 1914, mais sera repoussée à cause de la guerre²⁴⁶⁷. Si l'on ne peut parler de legs véritable, le dernier numéro de *Vers et prose* n'ayant l'allure d'un chant du cygne que par l'effet d'un regard rétrospectif, il est néanmoins exact que c'est lui qui fit connaître aux futurs écrivains du surréalisme l'œuvre de Ducasse. C'est en visitant la librairie d'Adrienne Monnier, ouverte en 1915 rue de l'Odéon, qu'Aragon découvrit un stock de l'ultime fascicule de *Vers et prose*. Médusé, il y découvrit la prose fascinante de Lautréamont et les indications biographiques fournies par Genonceaux, qu'il s'empressa d'aller communiquer à ses nouveaux camarades, parmi lesquels André Breton. Cela se passa en 1916²⁴⁶⁸. La réédition de *Vers et prose* permit en tout cas de remettre *Les Chants de Maldoror* au centre de l'attention. En Italie, la revue *Lacerba*, proche des futuristes, allait aussi réagir à cette redécouverte en traduisant une strophe dans ses pages. Il est pour le moins étonnant de constater que, juste au même moment, Valéry Larbaud faisait à son tour paraître une étude dans *La Phalange*, l'autre dernier bastion du symbolisme. Fort et Larbaud avaient-ils décidé ensemble de cette offensive en faveur d'Isidore Ducasse ?

Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud : une amitié sous le signe de Maldoror

Depuis la mort d'Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue avait fait son retour dans le monde des lettres. Il faisait désormais figure de génie précoce, n'ayant presque rien publié mais ayant fait ses preuves dès 1895 par la publication de son *Tancrede* dans la revue *Pan*. Il se faisait attendre pour donner à lire une œuvre déjà en partie écrite, mais que seuls son manque de rigueur et son penchant

²⁴⁶⁶ Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1930 ; réédition Fasquelle, 1967, p. 40.

²⁴⁶⁷ Henry Grubbs, « The Problem of Lautréamont », *The Romanic Review*, vol. XV, n° 2, avril 1934, p. 147.

²⁴⁶⁸ Aragon, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992, p. 14. Le témoignage d'Aragon est sujet à caution : d'autres chronologies du surréalisme rapportent que Philippe Soupault connaissait déjà l'œuvre.

à la procrastination avaient tenu à l'écart de tout lecteur. C'est en grande partie par sa nouvelle amitié avec Valery Larbaud qu'il put faire son retour dans la vie littéraire parisienne.

Larbaud était le fils unique d'un riche homme d'affaires, propriétaire des sources Saint-Yorre de Vichy. Orphelin de père assez jeune, il hérita d'une importante fortune mais fut élevé sous la tutelle de sa mère, une femme stricte qui voulait le voir reprendre l'entreprise familiale. De cette relation fusionnelle étouffante, Valery ne se dégagera que fort tard. L'inspiration poétique s'était manifestée très tôt chez lui, et dès 1896, à l'âge de quinze ans, il fit paraître au compte de sa mère un premier recueil, qu'il renia très vite car les vers, trop sages et sans originalité, avaient surtout été le caprice d'un enfant gâté payé par une mère riche voulant lui faire plaisir. À cette époque, Valery Larbaud est pris d'une soif de connaissance inextinguible : à la lecture des classiques, il ajoute celle des livres dont on parle dans les revues littéraires importantes. En 1894, il a connu l'internat parisien de Sainte-Barbe, puis en 1895, celui du lycée Henri-IV. C'est vers cette époque qu'il découvre Lautréamont, en classe de quatrième si l'on en croit ses nombreux témoignages, c'est-à-dire au cours de 1896. Valery Larbaud n'a de cesse, en effet, de revenir sur sa découverte des *Chants de Maldoror*, ce qui montre le rôle fondamental que ce livre joua sur sa formation intellectuelle.

Ainsi, l'édition des *Cartes postales et autres textes* de Henry J.-M. Levet que Larbaud et Fargue firent paraître en 1921 contient en guise de préface une « Conversation » datée du 2 mars 1911. Fargue et Larbaud se remémorent leurs souvenirs de jeunesse et leur découverte de la littérature. C'est essentiellement Larbaud qui revient sur Ducasse, écrivant à propos de ses années de lycée : « Vraiment, nous avons l'impression d'avoir épuisé [vers 1895] tout ce qu'il y avait de neuf dans la littérature française. De bonne heure, dès la quatrième, nous avons découvert nos maîtres : Laforgue, Corbière, Rimbaud et Isidore Ducasse²⁴⁶⁹. » *Maldoror* a accompagné ses premiers émois adolescents :

Je rêvais, non seulement de me faire aimer [des belles Américaines qu'il croisait alors], mais aussi de leur faire connaître la littérature française contemporaine, de leur traduire, en quel anglais et avec quel accent effroyable, tu vois ça d'ici, les *Moralités légendaires*, ou même *Maldoror*. Mais elles étaient peu préparées pour cela²⁴⁷⁰.

Enfin, il ajoute plus loin que le héros du roman *L'Express de Bénarès* de Levet est un personnage « peut-être aussi fantaisiste que Maldoror, tout plein de digressions extraordinaires²⁴⁷¹ ».

²⁴⁶⁹ Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud, « Conversation », dans Henry J.-M. Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, 1943, p. 43. C'est exactement les mêmes mots que Larbaud emploie en 1924 dans son entretien avec Frédéric Lefèvre pour la série *Une heure avec...*

²⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 52.

Le 1^{er} mai 1933, Larbaud fit paraître dans la *Nouvelle Revue française* un article intitulé « Le Gouverneur de Kerguelen²⁴⁷² ». Il explique les règles de ce jeu bien connu, qui consiste à dresser la liste restreinte des quelques livres que l'on emporterait avec soi sur une île déserte. Parmi les livres qui l'ont « *personnellement* influencé », il cite en premier lieu *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, envers qui il dit avoir une dette personnelle. L'article est en effet dédié à Édouard Champion, son camarade d'Henri-IV, et Larbaud explique que ce jeu « nous rappellera la cour des récréations du Lycée Henri-IV et la Tour Clovis à l'ombre de laquelle nous avons grandi²⁴⁷³ ». Dans la variante du jeu que pratiquaient les lycéens, il s'agit de se restreindre à dix livres essentiels. Or, la constitution de cette liste est évidemment frustrante, et l'on ressent toujours le manque des livres écartés, dont on sera définitivement privé. Larbaud a retravaillé le jeu, imaginant des listes faites par toutes sortes de gens, et il avoue avoir échoué à répondre sérieusement à la question, qu'il juge finalement très bête.

Mais ce qui motive l'écriture de cet article longtemps après le temps du lycée, c'est qu'une revue littéraire lui a récemment demandé, dans le cadre d'une grande enquête, quels seraient « les trois livres que, *personnellement*, [il place] au-dessus de tous les autres et qui ont exercé une influence décisive sur [sa] formation littéraire²⁴⁷⁴ ». L'adverbe retient son attention et donne à la question une nouvelle dimension : il exclut d'emblée les classiques au profit de réponses plus personnelles qui feront ressortir des livres méconnus. Stimulé par cette variante subtile, il donne en premier lieu

Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, auteur des *Chants de Maldoror*, suprême expression du Romantisme flamboyant, où se retrouvent, avec le satanisme et les rêveries fantastiques des écoles anglaise et allemande du commencement du XIX^e siècle, Gérard de Nerval, Quinet, Volney, le marquis de Foudras et Eugène Sue... Un classique de demain sans doute, et qui fut, après avoir surpris et scandalisé ma toute première adolescence, un de mes vingt-cinq ou trente livres de chevet, – bien nommés : mon lit, bien souvent, en était encombré – de mes seize à mes dix-huit ans (les autres, à l'exception peut-être de Rimbaud, Corbière et Walt Whitman, encore discutés en ce temps-là, étaient des Classiques²⁴⁷⁵).

On remarque que Valéry Larbaud parle plus volontiers d'Isidore Ducasse que de Lautréamont, ce qui suppose une connaissance presque intime de l'auteur et une approche méfiante et distancée vis-à-vis du mythe. Conscient du caractère « romantique flamboyant » de l'œuvre, Larbaud y voit un héritage littéraire. Cette influence est avant tout personnelle. À Ducasse, Larbaud ajoute ensuite Levet, Henry Bataille et Saint-John Perse. Il envoie sa réponse à l'enquête et est extrêmement déçu par le résultat : il est le seul à avoir accordé une importance au mot « *personnellement* », et réalise que les auteurs de l'enquête attendaient des classiques afin de constituer la bibliothèque d'un honnête homme.

²⁴⁷² Valéry Larbaud, « Le Gouverneur de Kerguelen », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai 1933, p. 754-763 ; recueilli dans Valéry Larbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1053-1058.

²⁴⁷³ *Ibid.*, p. 1053.

²⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 1057.

²⁴⁷⁵ *Ibid.*

La lecture précoce de *Maldoror* entre ses seize ans et ses dix-huit ans est encore confirmée par son journal. Dans *Mon itinéraire*, le livre figure parmi les « influences (ou admirations dominantes²⁴⁷⁶) » des années 1897-1899. Et encore une fois dans un article de *La N.R.f* de 1926 : « Nos éducateurs nous persécutaient parce que nous lisions *Maldoror*, les *Complaintes* et les *Moralités*²⁴⁷⁷. » En effet, avec Laforgue, Corbière et Rimbaud, Ducasse est l'un des maîtres de sa jeunesse, ces poètes qui l'inspirent et que dans sa correspondance avec Fargue il appellera « Les Nôtres ». Le fait que ces lectures soient interdites n'en rend l'étude que plus stimulante : « les vraies études, écrit-il dans *Mon itinéraire*, sont faites en dehors des programmes²⁴⁷⁸. »

De manière très précoce, comme Fargue et Jarry à la même époque, Valery Larbaud considérait *Les Chants de Maldoror* comme un futur classique : il ne s'agit en rien d'une curiosité littéraire, mais bien de l'aboutissement de toute une tradition du romantisme noir, un sommet de perfection d'un genre particulier. Cette opinion personnelle révèle un attachement durable à l'œuvre : des années 1890 à la fin de sa vie, Valery Larbaud restera fidèle aux *Chants de Maldoror*, qu'il considère comme l'un de ses livres fétiches bien au-delà de l'article qu'il lui consacre en 1914. À une époque où personne ne lit plus l'œuvre de manière approfondie, Larbaud, seul dans son coin, mène une réflexion critique novatrice et pertinente sur l'œuvre de Ducasse.

Parent et proche de Larbaud, Maurice Constantin-Weyer a confié dans un article de la *Nouvelle Revue française* quelques précisions sur les exemplaires que le poète avait en sa possession. L'édition qu'il utilisait était celle que Rozez avait publiée en 1874, mais, dans sa ferveur ducassienne, il avait acheté plusieurs exemplaires de *Maldoror* qu'il stockait à Vichy.

Il avait une provision de *Chants de Maldoror*, qu'il disséminait dans diverses cachettes. Je ne sais pourquoi Mme Nicolas Larbaud [sa mère] avait une haine particulière pour ce poème, dont je doute qu'elle l'ait jamais lu. Dès qu'elle mettait la main sur un exemplaire de Lautréamont, elle le condamnait au feu. Larbaud m'en donna un²⁴⁷⁹.

La médiathèque municipale de Vichy conserve un exemplaire de l'édition Rozez avec la copie manuscrite que Valery Larbaud fit des *Poésies* et de la lettre à Darasse du 12 mars 1870. Il est probable que tous les exemplaires en sa possession aient été de l'édition de 1874, qui se trouvait facilement à Paris, soldée chez les libraires.

Valery Larbaud devait en effet se révolter contre sa mère, sans jamais toutefois s'affranchir de sa tutelle. Dès 1896, il nourrit l'ambition d'une carrière dans les lettres. Afin d'échapper au joug

²⁴⁷⁶ Valery Larbaud, *Mon itinéraire*, Paris, Edition des Cendres, 1986, p. 24.

²⁴⁷⁷ Id., « *Lautréamont et Laforgue* par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz », *La Nouvelle Revue française* n° 148, janvier 1926, p. 114.

²⁴⁷⁸ Id., *Mon itinéraire*, op. cit., p. 20.

²⁴⁷⁹ Maurice Constantin-Weyer, « Dans l'intimité de Valery Larbaud », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} septembre 1957, p. 426.

maternel, il commence à voyager avec un précepteur pour parfaire sa culture et son éducation. Lorsqu'il obtient enfin son baccalauréat de philosophie, en juillet 1901, il s'installe à Paris et se consacre à l'écriture. Par ses traductions anglaises, il retient l'attention de *La Plume* et devient un collaborateur régulier. Ses études critiques font la part belle au contexte et à l'histoire littéraire plutôt qu'à la biographie. Larbaud est un chercheur méthodique, pointilleux. Son œuvre littéraire, en revanche, est encore à venir : il a renié ou détruit ses œuvres de jeunesse, et souhaite un nouveau départ. C'est par une nouvelle qu'il se fait remarquer de Jean Royère, le directeur de *La Phalange*. Créée en 1906, cette revue d'obédience mallarméenne avait contribué, autant que *Vers et prose*, au renouveau du symbolisme en défendant une conception de la poésie pure, mystique et musicale, tout en réunissant les anciens poètes symbolistes Gustave Kahn, Francis Viéle-Griffin, Henri de Régnier et Émile Verhaeren aux côtés de nouveaux venus, comme Tancrède de Visan²⁴⁸⁰. Larbaud devint un collaborateur régulier. En juillet 1908 enfin, il publia chez Messein les *Poèmes par un riche amateur*, attribués à un mystérieux Archibald Olson Barnabooth, qui lui apportèrent la reconnaissance.

C'est la mort du jeune héritier du sucre Max Lebaudy, dilettante qui dilapidait sa fortune, qui avait inspiré à Larbaud le personnage de Barnabooth, un milliardaire à la vie rocambolesque, riche orphelin sans patrie, naturalisé américain, voyageant autour du monde pour mener une vie faite de palaces et de yachts. Le volume s'ouvre sur une « Vie de Barnabooth », écrite par un certain X. M. Tournier de Zamble, dans laquelle on apprend que c'est pour tromper son ennui et par caprice que Barnabooth a décidé de composer un recueil. Cynique parvenu, il semble convaincu que tout s'achète à condition d'y mettre le prix. Ce snobisme amoral avait de quoi déconcerter le lecteur, de même que les anecdotes rapportées par le biographe qui font du milliardaire un excentrique aussi odieux que génial. En créant ce personnage, Larbaud brouillait les frontières entre fiction et réalité. Son nom n'apparaissait pas dans le volume et le mystère autour de l'identité de l'auteur contribua au succès de l'œuvre. Il y avait un peu de Larbaud dans ce personnage, en particulier dans la posture du dilettante pratiquant la littérature en amateur, non par nécessité financière mais pour le plaisir désintéressé.

Les influences de jeunesse du poète apparaissent moins dans ce recueil que dans les précédents. Barnabooth n'est ni un symboliste ni un poète maudit : voyageur universaliste, il est une sorte de Whitman joyeux et léger qui célèbre la modernité de son siècle nouveau et le luxe dans lequel il vit. Si ces thèmes rapprochent Larbaud d'Apollinaire et de Cendrars, le traitement cynique et

²⁴⁸⁰ Ceux-ci sont véritablement les théoriciens de ce néo-symbolisme : Jean Royère réaffirme que le symbolisme est bien vivant dans la « Chronique des revues », *La Phalange*, n° 4, 15 octobre 1906, p. 190 ; il revendique également l'héritage de Mallarmé dans « Un Manifeste symboliste », n° 7, 15 janvier 1907, proclamant, contre la clarté du génie français, que « la poésie est obscure comme un lis ». Ce renouveau du mallarmisme intervient au moment où une nouvelle polémique éclate à cause d'un article de Jean-Marc Bernard, « Stéphane Mallarmé et l'idée d'impuissance », paru dans *L'Occident* de mai 1906, qui affirmait que Mallarmé incarne « l'exacte personnification de la stérilité consciente ». Mais Royère se revendique aussi de René Ghil, même s'il a coupé les ponts à cause de son dogmatisme. Quant à Tancrède de Visan, dans son *Essai sur le symbolisme* de 1907, il insiste sur l'idéal métaphysique qui soutient l'esthétique.

désinvolte de la poésie confère au recueil une tonalité fantaisiste inédite. Quant à Isidore Ducasse, son influence est nulle sur la poésie de Barnabooth, mais non pas sur ses *Œuvres complètes*. Celles-ci s'ouvrent sur une nouvelle, « Le Pauvre chemisier », le mettant en scène dans le rôle d'un bienfaiteur désintéressé. Le personnage éponyme, contraint par la nécessité à prostituer sa fille, s'écrit dans un élan de chagrin : « Si je n'avais pas, pour me consoler, mes deux livres de chevet : *Martianus Capella* et *Les Chants de Maldoror*, je deviendrais fou de douleur²⁴⁸¹ ! » Ce court récit vise à poser le personnage de Barnabooth et son cynisme si particulier, qui transparaît aussi dans l'humour de la nouvelle : de quel secours pourrait être la lecture de *Maldoror* contre l'infortune si tragique qui menace ce père et sa fille ? Paul Souday, dans un article du *Temps* du 21 janvier 1914, ne manqua pas de relever ce passage comme exemple des « diverses plaisanteries assez gaies²⁴⁸² » qui assaisonnent une nouvelle à première vue tragique et qui montrent la désinvolture du personnage-auteur.

Hormis cette évocation explicite des *Chants de Maldoror*, l'influence de Ducasse est discrète sur les *Œuvres* de Barnabooth. *Maldoror* n'est guère très loin, lorsque le riche amateur s'écrie :

Aucun de ces spectacles
 Ne saurait me distraire
 De la volupté éternelle de la douleur !
 [...] Ah ! Je suis amoureux du mal !
 Je voudrais l'étreindre et m'identifier à lui
 [...] Donnez-moi la vue de toutes les souffrances
 Donnez-moi le spectacle de la beauté outragée
 De toutes les actions honteuses et de toutes les pensées viles
 (Je veux moi-même créer plus de douleur encore ;
 Je veux souffler la haine comme un bûcher).
 Je veux baiser le mépris à pleines lèvres
 [...] Je veux faire tout ce qui est justement défendu ;
 Je veux être abreuvé de dérision et de ridicule ;
 Je veux être le plus ignoble des hommes²⁴⁸³.

Mais qui, en 1908, pouvait deviner que le modèle de Larbaud, en termes de littérature du mal, était ce vieux recueil délaissé, dont ne parlaient plus que des symbolistes de la dernière heure ? *Barnabooth* valut à Larbaud la reconnaissance de ceux qui percèrent l'identité réelle de l'auteur. Parmi eux, Charles-Louis Philippe, et surtout André Gide, qui lui proposa très vite de rejoindre la *Nouvelle Revue française*. Lorsqu'à la fin de l'année 1909, Charles-Louis Philippe mourut prématurément d'une mauvaise grippe qui avait dégénéré en méningite, Valéry Larbaud se rendit à l'enterrement. C'est là qu'il fit la connaissance de Léon-Paul Fargue, arrivé en retard comme à son habitude.

²⁴⁸¹ Valéry Larbaud, *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth*, recueillies dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 29.

²⁴⁸² Paul Souday, « Les Livres », *Le Temps*, 21 janvier 1914, p. 3.

²⁴⁸³ Valéry Larbaud, *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth*, *op. cit.*, p. 50.

Fargue avait été l'un des plus proches amis du défunt, et cette rencontre marqua le début d'une amitié qui devait durer quinze ans. Le rapprochement était inévitable : Fargue fréquentait également la *NRf* et *La Phalange*, et malgré les inimitiés entre Jean Royère et André Gide, Larbaud devait rester fidèle aux deux revues. Pour autant, leurs caractères étaient très dissemblables, sinon opposés : Larbaud était calme et menait une vie réglée, tandis que Fargue était un être compliqué, imprévisible, menant sa vie parfaitement au hasard. Mais chacun apportait à l'autre ce qu'il lui manquait : Fargue de l'extravagance et la fantaisie d'une vie de bohème, Larbaud les encouragements, le soutien matériel et la stabilité. Bientôt, on les vit arpenter Paris la nuit et fréquenter les cabarets. C'est aussi Larbaud qui relança la carrière de Fargue en orchestrant un « complot littéraire », une réimpression de *Tancredi*, prétendument à l'insu de son auteur. Puis ils se retirèrent à Vichy où, encouragé par son ami, Fargue put achever au calme l'écriture de ses *Nocturnes*. Les soirées passées à lire dans la bibliothèque de Larbaud furent nombreuses, et les deux poètes échangèrent à propos de leurs découvertes ou de leurs souvenirs de lecture. La conversation qui précède les *Cartes postales* de Levet est l'un de ces échanges, et le nom de Maldoror y revient souvent. C'est que Fargue, aussi bien que Larbaud, avait pour projet de remettre au goût du jour l'œuvre d'Isidore Ducasse. L'un comme l'autre entreprirent quelques recherches en vue d'un article.

Les recherches de Léon-Paul Fargue et l'article de Valery Larbaud

Nous avons vu précédemment²⁴⁸⁴ ce qu'il fallait penser des recherches menées par Léon-Paul Fargue au sujet d'Isidore Ducasse. Contrairement à ce que beaucoup de chercheurs ont affirmé en se basant sur le caractère peu méticuleux du poète, celui-ci réunit en effet quelques informations, dont certaines étaient alors inédites. Il avait enquêté et constitué un petit dossier qu'il comptait publier. Une partie de ces notes inédites a été reproduite dans les *Cahiers Lautréamont* de 1999 après que Jean-Jacques Lefrère les eut découvertes dans les archives Fargue : elles datent vraisemblablement de la période 1912-1913 et correspondent à celles dont il avait parlé à Valery Larbaud²⁴⁸⁵. En juin 1912, Fargue avait annoncé à son ami travailler sur Lautréamont²⁴⁸⁶, mais ce projet d'étude ne devait pas voir le jour. Tandis que, le 9 décembre 1913, Larbaud prenait des nouvelles et lui faisait part de son intention de publier dans *La Phalange* une note sur les *Poésies*²⁴⁸⁷, Fargue prétendit avoir perdu

²⁴⁸⁴ Le lecteur pourra se reporter au chapitre XII.

²⁴⁸⁵ Jean-Jacques Lefrère, « Léon-Paul Fargue du côté de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLIX-L, 1^{er} semestre 1999, p. 114-121. On les trouvera reproduites au chapitre XII. Ces notes ont également été publiées par Laurent de Freitas dans « Premières notes [sur Lautréamont] », *Ludions*, n° 6, Bulletin de la Société des lecteurs de Léon-Paul Fargue, p. 29-33.

²⁴⁸⁶ Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud, *Correspondance : 1910-1946*, Paris, Gallimard, 1971, p. 124.

²⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 159.

la serviette contenant toutes ses notes²⁴⁸⁸. Le 9 janvier, Larbaud lui écrivit pour l'informer que son étude, achevée, allait paraître sous peu. Celle de Fargue ne vit jamais le jour : peut-être avait-il inventé le prétexte de la serviette pour renoncer à un projet sur lequel il stagnait. En revanche, c'est très vraisemblablement lui qui informa Valery Larbaud de l'existence des *Poésies*, qui n'avaient auparavant été signalées que par l'article de Remy de Gourmont. Pour les besoins de son article, le jeune critique se rendit à la Bibliothèque nationale à la fin de 1913 afin de les recopier.

La Phalange et *La Nouvelle Revue française* étaient désormais au sommet de leur rivalité, et Royère autant que Gide cherchaient à récupérer Larbaud. Tandis que la revue de Jean Royère persistait à être exclusivement néo-symboliste, celle de Gide prônait un éclectisme de qualité qui passait parfois, aux yeux de ses détracteurs, pour un classicisme austère. À *La Phalange*, Larbaud avait une totale liberté dans le choix de ses chroniques, mais comme la revue connaissait des difficultés financières, il n'était pas souvent payé. À *La NRF*, Larbaud donnait plutôt des textes littéraires et quand la revue s'associa à Gaston Gallimard, il y trouva également un éditeur sérieux. Son amitié et sa fidélité à Jean Royère résistaient de plus en plus mal à l'attrait de la revue de Gide, et les articles dans *La Phalange* se firent plus rares. C'est pourtant cette publication, dont la fin était de plus en plus inéluctable, qu'il choisit pour faire paraître son étude en février 1914. Le titre mettait l'accent sur les *Poésies* et sur le véritable nom de l'auteur, Isidore Ducasse, afin de se détacher de la mythologie sulfureuse entourant *Les Chants de Maldoror* et le comte de Lautréamont, sur laquelle s'était appuyé, il n'y avait pas si longtemps, Henri Duvernois dans son étude dommageable.

En effet, « La Fleur de mauvais goût » semble avoir motivé son envie de réhabiliter un livre que, dès la première ligne, il désigne comme « un de nos petits classiques²⁴⁸⁹ ». Cette prise de position était novatrice et encore audacieuse pour l'époque, et Larbaud en était conscient :

Peu importe que le grand public les ignore et que les manuels ne les mentionnent pas encore (cela viendra). Il suffit que, pour beaucoup des écrivains qui représentent actuellement la haute tradition française, c'est-à-dire pour les successeurs immédiats du symbolisme, ils aient été, au temps de formation qui précède l'apprentissage, un des livres *excitateurs*. Il suffit qu'ils aient été le livre extraordinaire qu'un collégien bon latiniste cache au plus profond de son pupitre ; l'œuvre de fou, dont on ne sait pas si on doit rire ou se scandaliser, mais dont la leçon est claire et utile : tout dire et tout oser²⁴⁹⁰.

En revenant une nouvelle fois sur sa découverte précoce du livre et en soulignant son aspect interdit, Larbaud réaffirmait un attachement sentimental à l'œuvre et ce malgré ses défauts. L'auteur pouvait bien être « excessif », le livre celui d'un fou, il avait su exciter l'imagination de jeunes gens

²⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 160. L'épisode est rapporté par Jean-Paul Goujon dans sa biographie *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 169.

²⁴⁸⁹ Valery Larbaud, « Les Poésies d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914 ; article recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 355-364.

²⁴⁹⁰ *Ibid.*

qui s'ouvraient alors à la littérature. Larbaud commençait par expliquer le silence de la critique sur une œuvre très contemporaine et pourtant seule en son genre : au temps du Parnasse et du naturalisme, ce livre étrange, « dernier vrai descendant de la lignée byronienne, tout à fait fin de race », ne pouvait que déconcerter et passer pour anachronique. Larbaud s'en prenait, après Genonceaux, aux mystificateurs qui avaient élaboré, sur des informations incertaines, le mythe du poète fou :

Mais [la critique] a fait pis que le négliger ; elle semble ne s'être occupée de lui que pour augmenter l'incertitude et l'obscurité qui entourent son œuvre et sa vie. D'abord elle a affirmé, sans preuves, que « le comte de Lautréamont » était mort fou, et ceci pourrait bien n'être qu'une légende. On a pu confondre le héros avec l'auteur, et du détraquement de Lautréamont on aura conclu à la démence d'Isidore Ducasse. Ensuite la critique a jeté le désordre dans la chronologie de notre auteur²⁴⁹¹.

Et pour étayer ses accusations, il recensait les erreurs de dates commises par Gourmont et Genonceaux. Il est intéressant de voir le soin avec lequel le critique nomme Isidore Ducasse, distinguant avec rigueur l'individu réel de sa *persona* d'auteur, Lautréamont. Les partisans de la folie, Léon Bloy le premier, n'avaient en effet jamais fait la distinction entre ces deux noms, pas plus qu'ils n'avaient évité les confusions entre Lautréamont et Maldoror. La prudence et la rigueur sont donc nécessaires lorsqu'on s'intéresse à l'auteur des *Chants de Maldoror*, et Larbaud achève le tour de ses prédécesseurs en soulignant quelques interprétations fantaisistes : le cabanon de Léon Bloy, pure invention gratuite pour les besoins de la fiction, la « consultation de chiromancienne » de Léon Genonceaux, ou encore l'étude « fantaisiste » de Duvernois qui sacre *Maldoror* « chef-d'œuvre de mauvais goût ». S'arrêtant sur cet article, le plus récent, Larbaud note que c'est avec lui que « le grand public entend pour la première fois parler des *Chants de Maldoror*²⁴⁹² ». Ainsi, c'est à travers une série de confusions que le nom de Lautréamont a survécu dans la mémoire collective, Isidore Ducasse ayant semblé prendre plaisir à mystifier tous ceux qui parlaient de lui.

Valery Larbaud entreprend ensuite de réduire la vie d'Isidore Ducasse à ce qui est certain. Il rappelle ses origines pyrénéennes, son enfance montévidéenne auprès d'un père chancelier, l'expérience des internats parisiens, et donne, en plus du nom de Gustave Hinstin, quelques informations sur la vie parisienne d'Isidore Ducasse : son adresse, son banquier et enfin sa mort, précoce, à l'âge de vingt-quatre ans. Parfois à tort, Larbaud se fie davantage aux informations de Léon Genonceaux qu'à celles de Gourmont : son entreprise de dépouillement du mythe est assez proche des intentions de l'éditeur-préfacier, et l'auteur du *Livre des masques* est coupable de s'être montré trop tiède sur la thèse de la folie. Mais, prenant parfois pour argent comptant les allégations de la préface de 1890, il reproduit l'anecdote du piano dont les voisins se plaignaient. En toute bonne foi, Valery Larbaud s'interroge sur les recherches qu'il y aurait à mener, convaincu qu'il y a d'autres

²⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 355-356.

²⁴⁹² *Ibid.*, p. 356.

éléments de biographie. Il se demande ainsi d'après quel document Félix Vallotton a fait le portrait du *Livre des masques*, sans savoir qu'il est apocryphe, et si la correspondance de Ducasse avec son banquier, citée partiellement par Genonceaux, se trouve encore quelque part. Il soulève des pistes de recherche à Tarbes et à Montevideo, alors que personne n'a encore eu l'idée de chercher dans ces directions – malheureusement, il ne le fera pas non plus. Rendant hommage à son ami, il ajoute :

Le seul amateur de *Maldoror* qui ait abordé méthodiquement l'étude de Ducasse et de son œuvre est L.-P. Fargue, qui a fait une enquête patiente, a vu M. Hinstin et a trouvé les traces de quelques amis de notre auteur, mais nous attendons encore – inutile de dire : avec impatience – le résultat écrit de ses recherches. C'est lui, du reste, qui a en quelque sorte découvert l'autre œuvre, les *Poésies* d'Isidore Ducasse, et qui les a signalées à l'auteur de cet essai²⁴⁹³.

Fargue avait dû avoir connaissance des *Poésies* à l'époque où, avec Jarry, il fréquentait Gourmont et *Le Mercure de France* ; et Larbaud, qui avait lu l'article du *Livre des masques*, n'ignorait d'ailleurs pas que des passages des *Poésies* y étaient cités. Cherchant toujours à mettre en avant son ami, Larbaud avait sciemment exagéré son rôle.

La première intention de cet article était donc de donner, par une synthèse remarquable de clarté, plus de justesse à la figure d'Isidore Ducasse, qui n'avait traversé le symbolisme que sous l'identité déformée du comte de Lautréamont. En allant à rebours du mythe, Larbaud entendait livrer une approche rationnelle et nuancée, non plus le regard amusé et condescendant d'Henri Duvernois et des symbolistes ayant renié cette œuvre de leur jeunesse, mais celui d'un véritable critique qui se livrerait, avec un regard plus apaisé, à un examen méthodique. Larbaud faisait aussi un travail de chercheur, soulevant des pistes de recherche intéressantes et novatrices, mais qui ne furent suivies ni par lui ni par quelqu'un d'autre avant la fin de la décennie. S'il avait approfondi la piste tarbaise, il aurait pu interroger les condisciples de Ducasse, encore vivants pour la plupart ; tout comme il aurait pu retrouver à la banque Dosseur, encore existante, quelque document inédit. Mais Larbaud était plus homme des bibliothèques qu'enquêteur de terrain. Dans ses notices et chroniques littéraires, le critique se présentait souvent comme un passeur : il parlait de l'œuvre avec enthousiasme et sympathie, choisissant ses sujets d'une manière subjective parfaitement assumée, et tentait de persuader le public de l'intérêt du livre.

L'autre objectif de Larbaud était de mettre en avant les *Poésies*, parfaitement oubliées depuis l'article de Gourmont en 1896. Personne n'avait pris le soin d'exhumer ces deux plaquettes de la Bibliothèque nationale, où se trouvait le seul exemplaire alors connu, celui du dépôt légal. Consciencieusement, Larbaud les avait intégralement recopiées sur un carnet. Il les présentait comme une œuvre surprenante et déroutante pour qui s'attendrait à y trouver une suite à *Maldoror* :

²⁴⁹³ *Ibid.*, p. 357.

Ceux qui ont lu, au collège, *Les Chants de Maldoror*, qui les ont considérés comme une production extraordinaire, d'une splendide extravagance, qui les considèrent encore comme le suprême excès du romantisme, seraient bien étonnés, s'ils lisaient, à la Bibliothèque nationale, les deux petites plaquettes, réunies dans la même reliure, et qui portent ce titre : *Isidore Ducasse. Poésies* (Paris, Journaux politiques et littéraires. Librairie Gabrie, passage Verdeau, n° 25. 1870²⁴⁹⁴).

S'ensuivait une description précise des plaquettes, avec leur épigraphe, la dédicace et de larges citations. Les *Poésies* étaient qualifiées d'« attaque violente contre tout ce qu'on réunit sous le nom de romantisme », et Larbaud dressait un parallèle avec la thèse polémique de Pierre Lasserre qui faisait le procès du romantisme français²⁴⁹⁵. S'étonnant du ton dogmatique de celui qui condamne sans ambages ses modèles d'autrefois, Larbaud ne manqua pas de souligner que « les violences, les excès, le ton²⁴⁹⁶ » étaient bien ceux des *Chants de Maldoror*. Le critique donna ses impressions de lecture :

C'est une étrange sensation. Cela inquiète. Cela surtout peut faire croire à la démente de Ducasse. Comment ! c'est vous, le romantique forcené des *Chants de Maldoror*, qui vous faites maintenant l'ennemi le plus acharné du romantisme ? C'est don Juan qui fait l'éloge de la vie de famille ; un buveur d'absinthe célébrant le sirop d'orgeat ! Et lui répond, par une des plus *maldororesques* de ses phrases : « Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth²⁴⁹⁷... »

La redécouverte des *Poésies* risquait en effet de donner des arguments à ceux qui, soulignant l'incohérence du discours ducassien, soutenaient la thèse de la folie. Mais Larbaud dépassait cette tentation et proposait une autre lecture, en montrant d'abord la dimension littéraire de l'œuvre.

La seconde partie continue la première, retourne à l'attaque des tendances et des admirations romantiques [...]. Il y a un éloge de l'ordre. Puis, soudain, des passages humoristiques, des Pensées de Pascal contredites, des Maximes de La Rochefoucauld retournées (le jeu n'est pas nouveau). Dans ce genre, il en a de bonnes. [...] Puis, sans transition, il retourne au développement des doctrines antiromantiques, ou néo-classiques, comme on voudra. [...] Dans toute l'histoire des lettres, on n'a jamais vu volte-face plus complète et plus soudaine, et il est intéressant de chercher à l'expliquer²⁴⁹⁸.

Le renversement des maximes classiques, procédé au cœur du projet de correction annoncé par l'épigraphe des *Poésies*, n'était pas la preuve d'une contradiction ou d'une incohérence de Ducasse, mais bien un jeu littéraire à vocation humoristique. C'est en effet Larbaud qui, le premier, a repéré les renversements des maximes de moralistes. Considérer le projet de l'auteur sous l'angle de l'humour ou de l'ironie avait été envisagé par Gourmont, mais personne n'avait véritablement approfondi cette thèse, qui avait pourtant le mérite de faire porter le soupçon sur toute l'œuvre et d'écarter les lectures au premier degré.

²⁴⁹⁴ *Ibid.*

²⁴⁹⁵ Pierre Lasserre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, 543 p.

²⁴⁹⁶ Valéry Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, p. 358.

²⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 358-359.

²⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 359.

Pour expliquer le projet d'Isidore Ducasse, Larbaud s'appuyait sur l'une des lettres publiées par Genonceaux, celle du 12 mars 1870 adressée au banquier Darasse. L'auteur y explique qu'une fois *Les Chants de Maldoror* imprimés, l'éditeur refusa de les imprimer, par crainte de la censure. Cela lui fit ouvrir les yeux et il réalisa qu'il avait fait fausse route en chantant la poésie du doute et du désespoir. Il annonçait alors son nouveau projet, celui des *Poésies*, qui consistait à dénoncer, dans la préface d'un ouvrage à venir, les « gémissements poétiques » et les « sophismes hideux²⁴⁹⁹ » de son siècle. Il ne faisait nul doute, aux yeux de Larbaud, que cette préface était devenue les deux petites plaquettes de la Bibliothèque nationale.

Et le fait que Ducasse songeait à l'envoyer à son père nous explique en partie pourquoi il insiste tant sur le « calme », le « devoir », les lieux communs de la morale bourgeoise ; il songeait à l'impression à produire sur son père, et on trouve des traces de cette préoccupation dans plusieurs endroits du livre²⁵⁰⁰.

Œuvre consacrée au bon sens et à la raison, lieux communs de la morale bourgeoise, cette préface aurait d'abord été écrite pour s'attirer les sympathies du mécène qu'était son père, celui qui finançait les publications à compte d'auteur et qui, après l'échec des *Chants de Maldoror*, risquait fort de mettre un terme à la carrière de poète de son fils. Pourtant, Larbaud n'écarte pas une autre hypothèse :

Il n'est pas douteux que la conversion d'Isidore Ducasse ait été sincère. Au sortir de *Maldoror*, au sortir de son orgie de romantisme, il a rencontré, dans les souvenirs encore très vifs et tout récents de ses études secondaires, des doctrines entièrement opposées au romantisme, dont il était las, et dans le premier feu de l'enthousiasme, il les a poussées au même excès²⁵⁰¹.

Pour autant, il serait erroné, poursuit Larbaud, « de faire d'Isidore Ducasse l'ancêtre du néo-classicisme actuel » : ses sources seraient davantage à chercher du côté des antiromantiques qui avaient été, d'abord, les Académiciens de 1830, puis les universitaires de l'époque de Ducasse, « oppos[é] aux nouveautés et aux prétendues audaces des nouvelles écoles littéraires ». Larbaud constate que l'auteur des *Poésies* ne fait que reprendre un discours déjà usé, qui condamne par des poncifs la littérature romantique, en appelle au positivisme et aux temps modernes, et exprime avec une fatuité grinçante et envieuse de la jalousie face aux succès de la littérature nouvelle. Il conclut : « Il ne faut pas croire un instant que ce sont des idées personnelles qu'il exprime²⁵⁰². »

D'une œuvre à l'autre, Ducasse a changé de cible, mais la démarche est la même : pousser à l'excès un discours pour en dénoncer la vacuité. Aussi, avant tout, Larbaud insiste sur la dimension littéraire de l'œuvre de Ducasse : *Les Chants de Maldoror*, derrière leur extravagance, se nourrissent de romantisme byronien et de romans feuilletons, les *Poésies*, encore plus directement, plagient les

²⁴⁹⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 275.

²⁵⁰⁰ Valéry Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, p. 360.

²⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 360-361.

²⁵⁰² *Ibid.*, p. 361.

moralistes classiques. Se fiant aux théories de Fargue, sans doute confiées oralement, il cite les romans de Paul Féval et les *Ruines* de Volney comme « les deux sources principales de l'étrange poème », auxquelles il ajoute Poe et Baudelaire. Ces hypothèses de Fargue apparaissent dans le seul brouillon de ses notes qui nous est connu, mais on ne saurait y accorder trop de crédit : les romans feuilletons qui inspirent Ducasse sont davantage ceux de Ponson du Terrail et d'Eugène Sue, et Volney n'est guère évoqué sous la plume du poète. Larbaud rapporte l'opinion de Gourmont, qui affirmait qu'en sombrant dans la folie, Ducasse s'était mis, sur la fin, à répéter les rengaines de ses professeurs. Il écarte l'idée de la démence et précise :

Étant allé, avec *Maldoror* et déguisé lui-même en comte de Lautréamont, jusqu'à l'extrême limite de sa culture littéraire romantique, il éprouve le besoin de renouveler sa matière. Or il est encore tout imbibé de cet « esprit universitaire » de son temps ». Il s'en sert. Il lui donne voix et expression. Et il le pousse si loin qu'il en fait involontairement la parodie, comme ces enfants qui, en bêtifiant, sans le vouloir, ridiculisent les paroles qu'ils ont entendu prononcer devant eux par des grandes personnes²⁵⁰³.

L'acuité de Larbaud, jusqu'ici sans faille, se heurte à un obstacle. Parvenu si loin dans sa démarche consistant à regarder l'œuvre avec un regard neuf, le critique ne peut cependant aller jusqu'au bout et envisager que Ducasse a sciemment parodié le discours académique. Il attribue à « la vie de collègue, de l'internat », à la jeunesse extrême du poète, les excès et les maladresses des *Poésies* et prend pour preuve de cette bonne foi la dédicace à Hinstin, l'ancien professeur de rhétorique. Il fallut attendre les surréalistes pour que soit envisagée l'hypothèse d'une dédicace ironique, mais pas avant que ne soit bâti un nouveau mythe autour de Ducasse : celui de l'adolescent rebelle, révolté contre l'école et les institutions, brimé et humilié par les tenants de cet esprit universitaire borné. Larbaud, cependant, fait montre de prudence : « Ce n'est là qu'une hypothèse, des approches [...]. Alors²⁵⁰⁴ ? »

Au terme de son examen, Valery Larbaud porte un jugement sévère sur les *Poésies*, qu'il qualifie d' « ouvrage sans originalité de pensée, taché de puérités, de négligences, de répétitions, de pures sottises » qui ne supporte pas la comparaison avec *Les Chants de Maldoror*. Il souligne quelques passages où l'on retrouve encore le génie du poète, comme la liste des « Grandes-Têtes-Molles », mais estime que l'oubli dans lequel ces deux plaquettes sont restées est justifié : si elles sont un document intéressant pour qui s'intéresse à la vie d'Isidore Ducasse, « elles ne supporteraient pas d'être publiées séparément²⁵⁰⁵ ». Leur intérêt lui semble d'ailleurs limité : « elles ne sont guère utiles que d'un point de vue biographique, et pour compléter la *Bibliothèque* de Ducasse²⁵⁰⁶. » Et Larbaud ajoute, un peu vite, que si Ducasse avait vécu, il aurait probablement lui-même détruit ou renié ces « essais malheureux ». Si l'intention du critique était de faire connaître les *Poésies*, le

²⁵⁰³ *Ibid.*, p. 361-362.

²⁵⁰⁴ Valery Larbaud, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, p. 362.

²⁵⁰⁵ *Ibid.*

²⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 363.

jugement un peu hâtif qu'il porte sur ces deux plaquettes ne leur rend malheureusement pas justice. Pour les premiers lecteurs, les *Poésies* apparaissent comme une énigme, une œuvre dont le sens est à débusquer et qui, mise en face des *Chants de Maldoror*, pose un vrai problème de cohérence. La première solution était d'y voir un reniement et d'occulter la valeur littéraire des *Poésies*. Il fallait attendre les surréalistes pour voir s'esquisser, en s'appuyant sur la dialectique hégélienne, une tentative de conciliation des opposés. En effet, les corrections « dans le sens du bien » apportées par Ducasse, parfois à son propre texte, laissent penser que *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* forment un dispositif antithétique complet. Valéry Larbaud, qui avait pourtant bien perçu ce renversement, ne l'a guère interprété dans sa totalité.

Finalement, c'est le lecteur de *Maldoror*, déçu de sa trouvaille trop déroutante, qui condamne les *Poésies*, mais pour mieux rappeler combien Isidore Ducasse était un écrivain de haute valeur :

Nous avons peut-être perdu en lui un très grand écrivain.

Non, le collégien lettré qui lisait *Maldoror* ne se trompait pas. Il y a, derrière ce livre, un vrai poète. Et même les qualités du poète formé : la phrase ferme, claire, et aussi la belle phrase, simplement [...]. L'expression devance, en puissance et en maturité, l'écrivain lui-même. On sent bien que son expérience est nulle. Il a lu plus de livres qu'il n'a fréquenté d'hommes et de femmes. De la vie comme elle se passe, il ne connaît guère que de petits ennuis d'argent, des fins de mois pénibles, uniquement dues à son inexpérience même. Mais il a la sensibilité et l'intuition. Quel Paris il nous montre, dans *Maldoror* ! [...] Et enfin, dans *Maldoror*, il y a le livre d'adolescent, aussi fascinant que le premier sourire ou la première parole de l'enfant : on voit s'éveiller une pensée ; on croit surprendre le secret de toute croissance²⁵⁰⁷.

Parvenu à la fin de son article, Larbaud souligne que tout cela est absent des *Poésies*. Il s'interroge sur la mort soudaine du poète en 1870 et se demande si la folie l'a emporté, comme on le dit. Les *Poésies* n'étaient-elles alors qu'un livre bâclé, une œuvre de remplissage, un trompe-l'œil pour montrer à son père qu'il travaillait ? Il esquisse, dans les dernières lignes, une nouvelle hypothèse :

Dans *Maldoror*, il y a, sans doute possible, entremêlée avec des passages d'un ton très soutenu et d'une réussite admirable, une franche parodie du romantisme échevelé, des romans-feuilletons, etc. Et si la parodie tenait plus de place que nous ne pensions dans les *Poésies* ? Une parodie de l'autre école, une satire injurieuse, une caricature de l'esprit universitaire de 1860-1880²⁵⁰⁸ ?

Arrivée tardivement, cette dernière hypothèse, timidement formulée, pose le doute sur la lecture qui vient d'être faite des *Poésies*. Larbaud ne l'approfondit pas, mais après ses jugements catégoriques sur l'œuvre, qui expriment une réticence réelle, il envisage le problème sous un autre angle, admettant ainsi que le sens de cette démarche lui a peut-être échappé :

Ce sont de ces livres, en effet, au sujet desquels le grand public n'arrive pas à se faire une opinion ; et le grand public aime à avoir une opinion bien nette sur les livres ; il ne s'agit pas pour lui de savoir les goûter, mais de savoir ce qu'il faut en penser. Il a deux étiquettes toutes préparées : « Sérieux », « Comique ». [...] Et qu'est-ce qu'un livre qui est à la fois sérieux et

²⁵⁰⁷ *Ibid.*

²⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 363-364.

comique ? Cela est trop compliqué. Il faudrait qu'on indiquât en marge les passages sérieux et les passages comiques. Et cela est bien difficile à faire pour l'œuvre d'Isidore Ducasse²⁵⁰⁹.

Ainsi, après un examen poussé de l'œuvre, le problème intellectuel posé par les *Poésies*, œuvre de penseur autant que de poète, reste entier. Valery Larbaud ne conclut pas, renonce à dire quel est le sens de la démarche d'Isidore Ducasse, mais il termine tout de même en mettant sur le même plan *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, soulignant l'intention commune de déstabiliser le lecteur en l'amenant à douter de ce qu'on lui dit et de ce qu'il croit reconnaître.

Valery Larbaud apôtre d'Isidore Ducasse

Fargue et Larbaud cherchèrent à remettre au goût du jour l'œuvre d'Isidore Ducasse dans les années 1910. Seule la guerre, qui allait bientôt mobiliser toute l'Europe, empêcha l'article d'avoir le retentissement que le nom de Larbaud aurait dû lui apporter. Quant à Fargue, son essai avorté ne l'empêcha pas de se prétendre également l'un des plus sagaces lecteurs des *Chants de Maldoror*. Maurice Saillet avait eu l'occasion d'en discuter avec lui. S'il n'était pas dupe des exagérations et de la part d'invention qu'il fallait retrancher à ses dires, il soulignait l'enthousiasme avec lequel il évoquait Ducasse. Les incohérences de Fargue, prétendant avoir retrouvé Gustave Hinstin à Henri-IV, alors qu'il n'y était vraisemblablement pas, et interrogé Dazet, sont aussi justifiées par l'imprécision qu'il entretenait sur la période de son amitié avec Alfred Jarry, sur laquelle il ne souhaitait pas revenir²⁵¹⁰. Tout en restant discret, Fargue a transmis à Larbaud son goût pour Ducasse, l'incitant à recopier les *Poésies* pour en faire un article.

Dans la confusion de l'année 1914, l'article de Valery Larbaud fut oublié et passa à peu près inaperçu. On trouve, dans les années qui suivent, quelques articles qui associent encore Lautréamont à une époque symboliste lointaine et oubliée, qu'on évoque avec nostalgie. Ainsi, *La Revue de Hollande* n° 6 de décembre 1915 publia, dans la rubrique « Courrier d'Orient », les réflexions d'un pseudo-poète oriental ami de la France, qui n'était autre que Georges Polti, un écrivain bien français. Inspiré par la douce mélancolie des crépuscules d'Ispahan, Polti évoquait le temps qui passe : « A vingt ans nous avons aimé Ronsard, Chénier et Musset. Plus tard notre goût, affiné, (ou perverti ?), nous a portés vers Laforgue, Rimbaud et *Lautréamont*. La quarantaine est proche: admirons Boileau, Augier et Bazin²⁵¹¹. » Polti était né en 1868 : les vingt ans qu'il évoque renvoient donc aux années

²⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 364.

²⁵¹⁰ François Caradec, qui avait parlé avec Maurice Saillet avant sa mort, ajoute que Fargue se prétendait trop jeune pour se rappeler l'époque de ses relations avec Jarry. Mais comme le montre le brouillon, il n'est pas exclu que Fargue ait bien retrouvé Hinstin et Dazet, non en 1894 mais un peu plus tard. François Caradec, « Critique des critiques », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XIX-XX, 2^e semestre 1991, p. 78.

²⁵¹¹ « Courrier d'Orient », *La Revue de Hollande* n° 6, décembre 1915, p. 625.

1890, et il est probable qu'il avait découvert *Les Chants de Maldoror* à l'époque de l'édition Genonceaux. La parenthèse qui s'interroge sur le bien-fondé de cette littérature d'adolescence marque une prise de distance assez courante chez les anciens symbolistes, dont on a vu qu'ils étaient plusieurs à avoir renié Lautréamont avec le temps. De même, dans *Le Correspondant*, un article d'Alfred Poizat portait un regard rétrospectif sur le symbolisme :

Le symbolisme se rattachait donc, à travers Mallarmé et Verlaine, à tout un courant de poésie hétérodoxe, à Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Edgar Poë, puis à des oubliés comme l'auteur des *Chants de Maldolor* [sic], le comte de Lautréamont, ou encore à Aloysius Bertrand et à son *Gaspard de la Nuit*²⁵¹².

En 1916, Lautréamont était encore loin d'être sorti de son oubli.

L'article de Larbaud ne contribua donc pas à une redécouverte immédiate des textes de Ducasse. Alors que la réédition du Chant premier dans *Vers et prose*, lue par les futurs surréalistes, leur permit de découvrir le texte, l'étude de *La Phalange* ne fut portée à leur connaissance que bien plus tard, en 1918, par Jean Royère lui-même. En lisant l'article, André Breton allait à son tour se précipiter à la Bibliothèque nationale afin de recopier les *Poésies* pour les publier dans *Littérature*. L'article de Larbaud avait cependant de quoi déranger Breton, Aragon et Soupault : à la suite de Genonceaux, il tentait de déconstruire l'image sulfureuse du comte de Lautréamont pour la remplacer par celle, plus juste mais plus décevante, d'Isidore Ducasse. Son travail était l'exact contraire de la démarche par laquelle les surréalistes édifiaient un nouveau mythe autour de la « figure éblouissante de lumière noire du comte de Lautréamont²⁵¹³ ». Sa lecture des *Poésies* comme une œuvre décevante, banale et pleine de compromis vis-à-vis de la morale bourgeoise, s'accordait mal avec le rebelle intégral qu'on voulait voir en Ducasse.

L'étude de Larbaud fut signalée dans *L'Intransigeant* du 3 avril 1914 :

Les *Poésies* d'Isidore Ducasse, vous ne les connaissez sans doute pas, – nous non plus – mais vous connaissez *Les Chants de Maldoror* du comte Guy de Lautréamont [sic]. Ce sont deux œuvres d'un seul jeune homme, qui naquit à Montevideo, vécut étrange et mal compris, et mourut à vingt-quatre ou à vingt-huit ans, vers 1870. Isidore Ducasse était le vrai nom. M. L.-P. Fargue a fait des recherches sur sa vie ; en attendant la publication M. V. Larbaud étudie dans *La Phalange* les introuvables *Poésies*²⁵¹⁴.

Ce signalement très approximatif – d'où venait le prénom du « comte Guy de Lautréamont » ? – prouve tout de même que l'article n'était pas totalement passé inaperçu. La guerre n'avait pas encore éclaté et, *La Phalange* n'étant pas une revue d'importance nulle, il est fort probable que la chronique de Larbaud avait été lue par quelques lecteurs intrigués. Lorsque *Vers et prose*, dans le même temps, donna la réédition de l'un des *Chants de Maldoror*, on eut soudain l'impression de voir Isidore

²⁵¹² Alfred Poizat, « Le Symbolisme ou la littérature franco-étrangère », *Le Correspondant*, vol. 264, juillet 1916, p. 285.

²⁵¹³ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Le Livre de poche », 1966, p. 176.

²⁵¹⁴ « La Boîte aux lettres », *L'Intransigeant*, 3 avril 1914, p. 2.

Ducasse atteindre le grand public et sortir de sa confidentialité : une telle publicité en sa faveur n'avait guère eu lieu depuis *Le Mercure de France* de 1890. Il manquait néanmoins une réédition nouvelle : on pouvait aisément se procurer les précédentes, mais elles dataient déjà de vingt-cinq ans et ne risquaient pas de replacer l'auteur dans l'actualité littéraire. Fargue, Larbaud et Fort avaient cependant fait leur possible pour qu'Isidore Ducasse ne soit plus une curiosité réservée aux bibliophiles, mais bien un « petit classique » de demain. Parmi ces nouveaux lecteurs, on est surpris de trouver, dans le courrier des lecteurs du *Comœdia* du 8 mars 1914, une question d'un certain P.-E. Grindel, qui cherche à mettre la main sur ces fameux *Chants de Maldoror*. Gaston de Pawlowski lui répond : « L'ouvrage n'est plus trouvable que dans la librairie d'occasion. – Pour Remy de Gourmont, demandez le catalogue du *Mercure de France*, 26, rue de Condé²⁵¹⁵. » Grindel était le véritable nom de Paul Éluard, ce qui nous amène à reconsidérer la manière dont les différents membres originels du mouvement surréaliste ont connu Lautréamont – malgré les nombreux récits dans ce sens, Soupault, Aragon et Breton n'étaient peut-être pas les premiers du groupe à avoir lu Ducasse.

Que l'étude de Larbaud ait été lue dès 1914 ou non, elle contribua de manière magistrale à la connaissance ducassienne dans l'immédiat après-guerre. C'est à elle que les surréalistes doivent leur découverte des *Poésies*, ce qui fait de Larbaud l'un des derniers passeurs de cette préhistoire ducassienne. Comme le souligne Jean-Paul Goujon, « on peut tenir pour assuré qu'en 1914, à part [Gourmont], Fargue, Larbaud et peut-être Jarry, nul n'avait jamais lu intégralement *Poésies*, dont on ne connaissait d'ailleurs (et pour longtemps encore) que l'exemplaire de la Bibliothèque nationale²⁵¹⁶. » Une autre preuve du retentissement de l'article est la publication d'extraits de *Poésies* dans l'almanach de Bertrand Guégan, *L'Armoire de citronnier*. Couvrant l'année 1919, cet ouvrage probablement paru à la fin de l'année 1918, soit peu avant la réédition des *Poésies* dans *Littérature*, était agrémenté de citations et d'aphorismes dont certains tirés des deux plaquettes de Ducasse. Bertrand Guégan allait principalement être connu comme le directeur artistique des éditions de La Sirène. Celles-ci étant responsables de la réédition des *Chants de Maldoror* par Blaise Cendrars, il n'est pas impossible que les citations de *L'Almanach* aient eu pour but de relancer l'intérêt pour Lautréamont. On ignore si Guégan avait découvert les *Poésies* par Cendrars, par Gourmont ou par Larbaud, mais il les fit précéder de cette notice, qui n'a rien de très élogieux :

Nous signalons cet opuscule comme une curiosité qui n'ajoutera d'ailleurs que très peu à la réputation de ce *minor* loufoque, plus connu sous le nom de comte de Lautréamont. C'est un mélange de paradoxes très inégaux, de naïvetés, de boutades et de platitudes sur l'art, la

²⁵¹⁵ « Courrier des lecteurs », *Comœdia*, 8 mars 1914, p. 3.

²⁵¹⁶ Jean-Paul Goujon, « Critique des critiques : Valéry Larbaud », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXVII-XXXVIII, 1^{er} semestre 1996, p. 135.

morale, la sociologie et la littérature, qui surprennent surtout par leur incohérence et leur inattendu. Nous en avons extrait pour exemple quelques réflexions d'ordre littéraire²⁵¹⁷.

Les jugements sévères portés sur les *Poésies* semblent rejoindre ceux de l'article de *La Phalange*.

Enfin, l'influence de l'étude de Larbaud peut encore se mesurer dans une confusion de moindre importance : en se fiant à la correspondance de Ducasse, le critique avait affirmé que les *Poésies* étaient cette préface à un ouvrage à venir dont il parlait à son banquier. Plus tard, Philippe Soupault allait ainsi rééditer les *Poésies* sous le titre *Préface à un livre futur*. Il semble au contraire que l'impression des deux plaquettes, devenues les premiers fascicules d'une publication permanente, témoigne d'un changement générique : les *Poésies* sont devenues un projet de périodique, et non les prolégomènes à quelque œuvre plus grande. Le titre choisi par Soupault entretenait l'aspect inachevé de l'œuvre ducassienne, dont il manquait soudain le terme. S'il semble vraisemblable que Ducasse aurait continué à écrire, si la mort ne l'avait pas cueilli en novembre 1870, il est nécessaire de considérer les *Poésies* pour ce qu'elles sont, une œuvre fragmentaire, sans doute inachevée mais composée de deux parties complètes. Les surréalistes, au contraire, cherchaient à suspendre tout discours critique universitaire sur l'œuvre de Ducasse : tandis qu'Aragon appelait à l'avortement des études maldororiennes, Soupault démontrait la vanité de gloser une préface à un livre futur et manquant. Larbaud continua à s'intéresser aux *Chants de Maldoror* jusqu'à la fin de sa vie. En 1918, alors qu'il voyageait en Espagne, il fit la connaissance de Ramon Gomez de la Serna, poète qu'il admirait profondément et qui allait donner au public la première traduction espagnole des *Chants de Maldoror*. Larbaud décida de traduire son œuvre pour la faire connaître en France.

Larbaud ne renia jamais Ducasse. On en trouve parfois la trace dans sa correspondance. Le 1^{er} juillet 1921, dans une lettre à Adrienne Monnier, il rapporte qu'un de ses amis londoniens lui « a dit un jour que la crème et la fleur de la Littérature Française était les Discours de Réception à l'Académie, et que si on faisait un recueil de ses [*sic*] discours, on aurait sous la main tout ce que l'esprit humain avait produit de plus grand et de meilleur²⁵¹⁸. » Maurice Saillet avait relevé une réponse sensiblement identique de Larbaud à Ernest Boyd dans la *Nouvelle Revue française* du 1^{er} janvier 1925²⁵¹⁹. On aura reconnu une référence à l'affirmation provocatrice d'Isidore Ducasse dans

²⁵¹⁷ Bertrand Guégan, *L'Almanach de citronnier*, Paris, Boussus, 1919, p. 52-55. Le même Bertrand Guégan semble avoir mené des recherches sur les relations tarbaises de Tarbes, comme le rapporte une note non-signée dans « Informations littéraires », *L'Europe nouvelle*, 4 avril 1925, p. 460. Guégan est ainsi le premier à avoir identifié Joseph Durand, précédant de trois ans les intuitions de François Alicot d'effectuer des recherches dans la région de Tarbes.

²⁵¹⁸ Valéry Larbaud, *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach*, Paris, Institut des mémoires de l'édition contemporaine, 1991, p. 52.

²⁵¹⁹ Id., « Réponse à M. Ernest Boyd », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1925, p. 11 : « Cette naïveté de mon contradicteur m'a rappelé celle d'un étranger qui m'a dit un jour sans avoir la moindre intention de me faire rire : « Si on réunissait en trois ou quatre volumes tous les discours de réception des académiciens français depuis la fondation de l'Académie jusqu'à nos jours, on posséderait ce qu'il y a de meilleur dans la littérature française et on aurait à peine besoin de lire le reste. » Ce sont là des choses qui nous désarment, qui nous attendrissent, et qui mettent un point final à toute discussion littéraire. »

ses *Poésies*. Fargue pouvait aussi convoquer Lautréamont dans ses lettres. Ainsi, écrivant à Colette pour lui expliquer qu'il était malade, il eut recours à une image du Chant IV : « J'ai un corbeau qui s'accroche à mon épaule gauche, un pic-vert qui me tape dans le bras, un hérisson dans ma main qui se retourne, un porc-épic qui se hérissé dans mon pied, le renard spartiate dans le ventre gauche²⁵²⁰. »

Larbaud allait faire paraître en 1933 son article « Le Gouverneur de Kerguelen », où il revenait sur sa dette personnelle de collégien envers *Les Chants de Maldoror*. En 1926, dans la *Nouvelle Revue française*, il donna également un compte rendu du *Lautréamont et Laforgue* des frères Guillot-Muñoz. Il se réjouissait de la reconnaissance tardive que les deux écrivains recevaient dans leur pays natal :

À qui nous aurait dit, il y a trente ans, que nos deux idoles montévidéennes recevraient, dans leur lointaine ville natale, un tel hommage, nous aurions répondu que cela était à jamais impossible, puisqu'elles étaient inconnues même à Paris, puisque nos éducateurs nous persécutaient parce que nous lisions *Maldoror*, les *Complaintes* et les *Moralités* et puisque la plupart de nos aînés de Rhétorique et de Cagne ne voyaient dans notre enthousiasme qu'une erreur de collégiens ignorants : « Nous en serions revenus avant même d'avoir passé notre baccalauréat, et à vingt ans nous aurions oublié jusqu'aux noms de ces deux écrivains morts-nés. » Mais à vingt-cinq ans nous les lisions et les récitons encore²⁵²¹.

C'était l'occasion de rappeler, alors qu'André Breton brandissait Isidore Ducasse à toutes les pages de son *Manifeste du surréalisme*, qu'une génération tout entière l'avait connu bien avant lui.

Nous ne savions pas que Lautréamont avait, en dehors de Remy de Gourmont, quelques fidèles – alors aussi obscurs que lui – au Mercure de France : André Gide par exemple. [...] Cela se passait bien avant l'apparition dans un magazine appelé *Je sais tout* d'une curieuse et, – historiquement – malencontreuse étude sur *Les Chants de Maldoror*, intitulée *Un chef d'œuvre de mauvais goût* (avec des illustrations de Delaw, très amusantes, mais aussi peu faites pour *Maldoror* que pour *La Légende des Siècles* ou les *Illuminations*). [...] Mais déjà quelques littérateurs, nos anciens camarades ou de la même génération que nous (et nous-même) appelaient l'attention des jeunes collaborateurs de revues d'avant-garde sur *Maldoror* ; et quelques-uns de nos aînés, ébranlés par la persistance de notre admiration, commençaient à se dire qu'après tout il y avait peut-être dans ce livre des qualités qu'ils n'avaient pas su apercevoir à l'époque où l'Université les gavait de sa doctrine²⁵²².

Rendant enfin justice à l'action des « jeunes gens de *Littérature* », des maisons d'édition La Sirène et Au Sans-Pareil, il concluait à la place de Ducasse, désormais conquise et amplement méritée, dans « l'histoire littéraire du Domaine français ». Ce long rappel, on le voit, avait pour but de mettre les choses au clair et de réaffirmer le rôle des symbolistes, largement occultés dans la récente redécouverte des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*.

Larbaud soulignait la qualité de l'ouvrage des Guillot-Muñoz, qui apportait des précisions nouvelles sur les années uruguayennes des deux écrivains et qui révélait aux lettrés français qu'un culte de Maldoror s'était établi depuis longtemps à Montevideo, dès l'époque où « nous tremblions

²⁵²⁰ Lettre citée par Jean-Paul Goujon dans *Léon-Paul Fargue, poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, p. 274.

²⁵²¹ Valéry Larbaud, « *Lautréamont et Laforgue* par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz », *La Nouvelle Revue française* n° 148, janvier 1926, p. 114.

²⁵²² *Ibid.*, p. 114-115.

encore de voir son livre confisqué par nos répétiteurs et nos surveillants généraux²⁵²³ ». Larbaud pouvait bien chercher à se réapproprier Isidore Ducasse : cette avancée soudaine dans la connaissance biographique du poète ne s'était faite que grâce à l'activité des surréalistes, dont on parlait bien au-delà des frontières françaises. Ces éléments biographiques nouveaux étaient à prendre avec beaucoup de précaution : ils forment un tissu d'anecdotes pittoresques donnant une couleur locale à la vie d'Isidore Ducasse, considéré comme un enfant du pays et un gaucho aux exploits rocambolesques.

Dans les années 1920 et 1930, Larbaud n'apprécia guère la mainmise opérée par Breton et les siens sur l'œuvre d'Isidore Ducasse. On le voit encore noter dans son journal, vers 1931-1932, dans un fragment écrit un lundi 23 :

Les gens qui avaient 14 ans en 1918 ou même en 1914 n'ont rencontré, en fait de poètes, que ceux du mouvement cubiste : Apollinaire, Max Jacob, et d'autres qui leur parlaient de Rimbaud, de Mallarmé, d'Isidore Ducasse comme d'ancêtres du temps des cavernes. De là leur faiblesse, leur erreur (l'inspiration « pure », le subconscient) et leur facilité à trouver de la poésie où un lecteur capable de goûter Jammes n'en voit, avec beaucoup d'indulgence, qu'un pauvre semblant²⁵²⁴.

Il dissocie ensuite une poésie héritée de Racine et Boileau, et une autre, désarticulée et fulgurante.

Valéry Larbaud ne parlait jamais de Lautréamont, mais toujours d'Isidore Ducasse : la nuance, à une époque où presque tout le monde confondait l'auteur et son personnage, révèle un rapport intime à l'œuvre, celui d'un initié qui l'a longtemps fréquentée. Larbaud voyait dans *Les Chants de Maldoror* la « suprême expression du romantisme flamboyant²⁵²⁵ ». C'est ce livre, avec lequel il entretenait un rapport d'affection remontant à sa plus tendre adolescence, qui justifiait son admiration pour le poète Isidore Ducasse. Les *Poésies* le laissaient perplexe en revanche. Il s'interrogea sur leur valeur, esquissa plusieurs hypothèses pour expliquer le grand écart de contenu avec *Maldoror*, mais il ne put véritablement se départir de l'idée qu'il s'agissait d'une œuvre plate et mal faite, trop déroutante pour convaincre. S'il n'a pu percer l'énigme des *Poésies*, Larbaud avait vu juste : il ne manquait plus que quelques années avant que *Les Chants de Maldoror* deviennent enfin « un de nos petits classiques ».

²⁵²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁵²⁴ Valéry Larbaud, *Journal inédit*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, p. 53.

²⁵²⁵ Id., « Le Gouverneur de Kerguelen », *op. cit.*, p. 1057.

Chapitre XVII

Maldoror à l'avant-garde !

Le XIX^e siècle littéraire s'achevait dans le luxe et les festivités de la Belle Époque. La Grande Guerre allait bientôt mettre un terme à cette insouciance. Mais déjà, de nombreux artistes regardaient vers l'avenir, pressés d'en finir avec le vieux symbolisme et d'embrasser la modernité et l'ivresse de la technologie nouvelle. De toutes ces écoles en -isme, quelques-unes devaient s'imposer plus durablement que les autres, parce qu'elles constituaient une rupture radicale avec l'ancienne tradition. Ce n'était plus en France que se jouait le futur de la littérature, mais dans l'Italie futuriste ou dans la Suisse dadaïste. Et tandis que les chefs de file réclamaient une table rase sans compromis, certains pratiquaient en secret l'œuvre d'un poète moderne, encore peu compris et qui allait prendre toute son ampleur à l'orée du nouveau siècle. *Les Chants de Maldoror* annonçaient, avec presque cinquante ans d'avance, le chaos qui allait survenir.

Le XX^e siècle des avant-gardes européennes

Le terme « avant-garde », issu du vocabulaire militaire²⁵²⁶, a tellement été brandi, à coups de manifestes bruyants et insolents, qu'il a fini par perdre de sa pertinence. Or, presque tous les mouvements d'avant-garde répètent un même schéma : un jeune bourgeois ambitieux s'installe dans la capitale, il réunit quelques amis pour créer une revue. On écrit un texte provocant plein de revendications, le tout fait grand bruit et donne lieu à quelques batailles artistiques. Le temps passe et, après quelques concessions, plusieurs reniements et quelques désertions, le groupe gagne la reconnaissance des institutions : il fait désormais partie de l'histoire et ses membres les plus talentueux deviennent progressivement des classiques. Naîtra bientôt une nouvelle avant-garde, qui se construira en réaction aux combats de la précédente, et qui voudra la dépasser. Les novateurs d'hier ont fini par devenir l'académisme même et, pour la génération suivante, la cible des railleries.

²⁵²⁶ Sur les avant-gardes européennes, on lira avec intérêt les études suivantes : Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 1976, 2 vol. ; Id., *Avant-gardes du XX^e siècle*, Paris, Flammarion 2016, 587 p. ; *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean Weisgerber, Amsterdams, Benjamins, 1984, 62 p. ; *Les Mythes des avant-gardes*, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, 519 p. ; François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, 151 p. ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques. 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015, 964 p. ; Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, 277 p.; traduit par Gerald Fitzgerald, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge [Massachusetts], The Belknap Press of Harvard University, 1968, 250 p.

Toute l'Europe du début du XX^e siècle a été traversée de mouvements artistiques d'avant-garde, aussi tapageurs qu'éphémères, sans qu'aucun grand mouvement ne parvienne à s'imposer pour prendre la suite du symbolisme. Isidore Ducasse présentait un triple avantage : d'une part, il ne s'agissait pas véritablement d'un symboliste, il avait plutôt été un précurseur récupéré par le mouvement ; d'autre part les débats autour de sa folie et le silence autour de son œuvre, rarement discutée en profondeur, montraient qu'il n'avait guère été bien compris ; enfin sa radicalité et son potentiel de subversion étaient loin d'être épuisés : on n'avait guère été plus loin dans le nihilisme littéraire, et peu d'écrivains depuis Lautréamont et Rimbaud avaient su jeter le discrédit sur la fabrique littéraire comme ils l'avaient fait dès 1870. La génération montante avait été formée au symbolisme, mais elle voulait aller plus loin, s'affranchir plus encore des traditions littéraires, du culte de la beauté et de l'image. Les modèles qu'elle se trouva ne pourraient être brandis, puisqu'elle appelait presque à brûler le livre et à renoncer à la notion d'œuvre. Elle lisait Ducasse en secret. Un indice permet de constater que son œuvre est toujours d'actualité : c'est le moment où apparaissent les premières traductions. Nous ne les abordons que pour les signaler au lecteur et en réservons l'étude dans un travail ultérieur, qui abordera de manière plus complète la réception de Lautréamont à l'étranger.

Maldoror à la conquête de l'Europe

Par l'action des revues littéraires belges, la Hollande s'était très tôt intéressée à Lautréamont. En septembre 1891, Remy de Gourmont donnait, dans *Le Mercure de France*, une publicité pour la revue *De Nieuwe Gids*, dans laquelle Willem Kloos évoquait *Maldoror*. C'était la première fois que Lautréamont était mentionné dans une revue non francophone, et l'article traduisait un enthousiasme réel²⁵²⁷. Willem Kloos était né en 1859 à Amsterdam et faisait partie de la génération des « tachtigers », l'équivalent hollandais de celle des Jeunes Belgique, soit un groupe de poètes décidé à renouveler la littérature hollandaise et à la sortir du petit romantisme bourgeois et désuet dans lequel elle se complaisait. Il avait fondé *De Nieuwe Gids* pour opérer une révolution culturelle. Francophile attentif, Kloos portait une grande attention aux revues, et en particulier au *Mercure de France*, avec qui il entretenait, jusqu'à la dégradation qualitative de sa revue, des relations cordiales.

C'est dans le numéro du 4 avril 1891 qu'on put lire dans *De Nieuwe Gids* un panorama de la littérature française contemporaine intitulé « Nieuwste fransche letteren²⁵²⁸ ». À la fin de cet article, Willem Kloos examinait quelques publications récentes en France, parmi lesquelles l'œuvre d'un

²⁵²⁷ Nous reprenons en partie les informations biographiques données par Frans De Haes dans « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, Livraisons XLVII et XLVIII, p. 244.

²⁵²⁸ Willem Kloos, « Nieuwste fransche letteren », *De Nieuwe Gids*, 4 avril 1891, p. 75-91.

poète récemment découvert : le comte de Lautréamont. S'appuyant sur la préface de l'édition de Genonceaux, ainsi que les articles de Gourmont et de Bloy, le critique se livrait à un éloge paradoxal du recueil. Il commençait par conseiller aux lecteurs de ne pas acheter *Les Chants de Maldoror*, et même de ne pas lire le compte rendu qu'il était obligé d'écrire, confondu devant un tel ouvrage. *Les Chants de Maldoror*, affirmait Kloos, n'étaient pas faits pour plaire et n'avaient rien d'amusant ou de distrayant. Leur contenu, trop audacieux, avait provoqué le mutisme de la critique et l'éditeur avait renoncé à les publier. Pourtant, c'était « un livre de beauté altière, un monde de pensées, d'images et de rythmes nouveaux, susceptible [d'] étonner sans cesse [les artistes lecteurs], de les rendre muets de peur et de déférence²⁵²⁹. » Les psychiatres concluaient à la folie, et Kloos ne le niait pas, mais derrière la démence pointait aussi le génie. Ainsi, le critique hollandais ne tenait pas compte des démentis de Genonceaux et s'en remettait plutôt à la thèse, plus séduisante, de Léon Bloy, qu'il enrichissait par quelques éléments de son cru. Il mentionnait par exemple, que « des choses bien étranges lui arrivèrent (personne ne sait lesquelles, mais la police y fut probablement mêlée²⁵³⁰) », laissant sous-entendre une vie dans l'illégalité, voire l'hypothèse d'une mort suspecte, étouffée par les autorités, que Philippe Soupault reprendrait avec un ton plus affirmatif²⁵³¹.

Venait ensuite la description des *Chants de Maldoror*, « l'auto-description d'un fou, d'un fou portant en lui les germes de toutes les folies – folie des grandeurs, folie de la persécution, folie de la destruction, folie érotique²⁵³² ». Kloos soulignait la logique particulière de l'auteur, à travers les fantasmes de la démence et les imprécations venues des Enfers. Le poète avait été réprouvé de son vivant par le reste de l'Humanité, d'où sa haine, belle dans sa grandeur et terrible à la fois. L'essentiel de cet article, très élogieux par ailleurs, démarquait de près celui de Bloy. Pourtant athée, Willem Kloos avait embrassé la perspective eschatologique du critique catholique et le livre, si extraordinaire soit-il, ne pouvait être autre chose que la divagation d'un fou tombé dans le satanisme. Seule une phrase à la toute fin de ce compte rendu pointait la possible moquerie de Lautréamont face à la petitesse des êtres humains, suggérant un humour discret qui aurait mérité une plus ample analyse. Kloos avait vraisemblablement lu Gourmont.

L'enthousiasme de Willem Kloos souleva l'intérêt de quelques-uns de ses compatriotes, comme l'a montré l'article très complet que Frans De Haes leur a consacré. De Lodewijk van Deyssel, qui entendait faire « quelque chose de beau [...] comme ces *Chants de Maldoror*²⁵³³ », à Arij Prins,

²⁵²⁹ Traduction de Frans De Haes, « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », *op. cit.*, p. 294. L'article entier est entièrement traduit par Frans De Haes, p. 293-296.

²⁵³⁰ *Ibid.*

²⁵³¹ *Ibid.*, p. 295.

²⁵³² *Ibid.*

²⁵³³ Harry G.M.Prick, *In de zekerheid van eigen heerlijkheid. Het leven van Lodewijk van Deyssel tot 1880*, Amsterdam, 1997, p. 445 ; cité d'après Frans De Haes, « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », *op. cit.*, p. 252. La lettre est datée du 5 avril, lendemain de la parution de l'article. Kloos prêta son exemplaire à van Deyssel le 29 mai 1891. Celui-ci ne le

ami de Bloy et de Huysmans qui écrivit avoir trouvé dans cette « superbe ruine » des « morceaux merveilleux²⁵³⁴ », en passant par Henri Borel, qui raconta s'être, dans sa jeunesse intoxiqué à la lecture de *Maldoror* jusqu'à en connaître des passages par cœur²⁵³⁵, on constate quelques discrètes répercussions en Hollande qui devaient aboutir à des tentatives de traduction. En 1909, la revue *Nieuw Leven* donna une première traduction partielle du Chant premier²⁵³⁶. Il s'agissait des huit premières strophes, traduites par le romancier flamand Paul Kenis. Frans De Haes estime cette traduction fidèle et de qualité, malgré quelques tours linguistiques vieilliss²⁵³⁷. Mais elle passa inaperçue, faute d'informations biographiques donnant à Isidore Ducasse une consistance réelle. De lui, on ne savait que ce que Willem Kloos avait donné au public, c'est-à-dire la version bloyenne du mythe.

L'étude de Kloos avait également éveillé l'intérêt d'un jeune médecin d'Amsterdam, Johan Stärcke. Stärcke entreprit dès 1915 la première traduction intégrale des *Chants de Maldoror*. Il est fort probable que l'intérêt du traducteur pour l'œuvre de Lautréamont ait été d'abord porté sur la symbolique sexuelle de l'univers maldororien, qui devait fort intéresser ce disciple de Freud. Le volume ne devait paraître qu'en août 1917²⁵³⁸, après la mort précoce du traducteur. Stärcke s'était montré très attentif à chaque étape de l'élaboration de son édition, qui contenait d'ailleurs peu de coquilles. Pour la couverture, il avait choisi une gravure de Willem Frederik Gouwe suggérée par l'éditeur van Dishoeck : dans un style assez proche d'Aubrey Beardsley, on y voit un squelette cornu ligoté par des roses, sur fond noir, et à ses pieds, un rapace qui se repaît d'un cadavre. On ignore si le dessin avait été fait après lecture du manuscrit ou s'il s'agissait d'un ancien projet réutilisé²⁵³⁹. Frans De Haes estime que cette traduction est l'une des plus belles et des plus accomplies de *Maldoror* : « Stärcke a produit un texte fidèle aux plus sinueux méandres de la rhétorique ducassienne ; il a su surtout enregistrer les variations de ton (lyrique, épique, satirique) dans un néerlandais un peu vieilli mais de très belle allure²⁵⁴⁰ ». L'autre richesse de cette édition est la préface conséquente qui fait une

lui rendit jamais. Frans De Haes commente : « Visiblement, Kloos ne semblait pas attaché à ce livre soi-disant « universel ». Frans De Haes, « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », *op. cit.*, p. 252.

²⁵³⁴ Dans une lettre à van Deyssel datée du 30 décembre 1891. Frans De Haes cite la correspondance entre Arij Prins et Lodewijk van Deyssel établie par Harry G. M. Prick, *De briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel*, *op. cit.*, p. 132-133 et 138.

²⁵³⁵ « Il y a à présent vingt-sept ans que j'ai eu en mains pour la première fois *Les Chants de Maldoror* et je m'en souviens comme si c'était hier. [...] Mes quelques amis intimes de ces jours-là et moi-même nous en étions souls et intoxiqués [...]. Nous en connaissions par cœur de substantiels passages, nous les récitons avec enthousiasme dans notre chambre, tard dans la nuit. » Henri Borel, « De Zangers van Maldoror door Graaf de Lautréamont » [*sic*], *Het vaderland*, 16 septembre 1917, p. 2.

²⁵³⁶ Frans De Haes, « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *France - Belgique (1848-1914). Affinités - ambiguïtés*, actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, p. 284-285.

²⁵³⁷ Frans De Haes, « La Première Traduction des *Chants de Maldoror* », *Les Lettres Romanes*, t. XXIII, 1969, p. 367-371.

²⁵³⁸ Il est signalé dans la revue bibliographique *Nieuwsblad voor den boekhandel* d'Amsterdam, 84^e année, n° 64, vendredi 17 août 1917, p. 1086.

²⁵³⁹ *Ibid.*, p. 286. Nous la reproduisons en annexe XV.

²⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 275.

synthèse des principaux éléments connus sur l'auteur. Stärcke s'appuie sur les textes de Bloy, de Genonceaux, de Gourmont et de Kloos, auxquels il ajoute quelques réflexions personnelles.

Stärcke présente Ducasse comme « un artiste mort jeune, un artiste prodigieux, solitaire, et qui fut appelé Grand par les Meilleurs », et *Les Chants de Maldoror* comme un « livre rempli d'une imagination déconcertante et d'une génialité rare²⁵⁴¹ ». Il souligne l'injuste oubli qui entoure l'œuvre et retrace les péripéties qui entravèrent sa circulation. Quand le livre parut, c'est encore le mépris et le silence qui l'accueillirent : c'était une œuvre indécente, dont l'auteur était fou, et qu'il valait mieux laisser dans l'ombre. Stärcke entreprend donc de rendre justice à un ouvrage mal considéré, estimant qu'on ne devrait pas confier le jugement des livres à « d'arrogants philistins » qui les mesurent « à l'aune de leurs propres notions bornées de décence²⁵⁴² ». La présentation d'Isidore Ducasse est mesurée et rigoureuse. « Il était fou, nous dit-on²⁵⁴³. » Stärcke conteste cette hypothèse : selon lui, il est inexact de dire que « la conscience s'en va, s'en va » au fil des pages, on y trouve au contraire d'un bout à l'autre une force égale. Le préfacier est revenu de cette prétendue certitude et veut démontrer « les arguments les plus insensés » qui ont été avancés. Ainsi, la rature du nom de Dazet témoigne, non comme le voulait Gourmont de l'avancée de la folie, mais au contraire d'une conscience esthétique qui retravaille son texte afin d'en renforcer la fantaisie et les visions sauvages. Il donne également les démentis de Genonceaux, qui avait prouvé que Ducasse était mort chez lui, au 7, rue du Faubourg-Montmartre, et non dans un cabanon. La question de l'état de santé mental de Ducasse importe finalement assez peu face à la beauté émouvante du livre, et Stärcke préfère mettre l'accent sur les effets littéraires sciemment recherchés par le poète.

L'œuvre lui semble « de notre époque », elle parle « à l'inconscient dans la psyché humaine » : Lautréamont exhibe les vices de l'homme, arrache le masque et œuvre dans le sens du bien. Maldoror, d'après Stärcke, est à l'image de tous les hommes, et le préfacier défend l'idée étonnamment neuve, selon laquelle Ducasse est avant tout un moraliste, mais aussi un révélateur de l'inconscient. Stärcke n'a pas lu les *Poésies* mais connaît les fragments recopiés par Gourmont et les explications données par l'auteur dans ses lettres. Aussi est-il l'un des premiers lecteurs à envisager, sans pour autant le formuler aussi explicitement, que ce soient elles qui disent la vérité sur le projet de Ducasse : *Les Chants de Maldoror* n'auraient été écrites que pour faire une peinture du mal si excessive qu'elle donnerait au lecteur soif de vertu. Pour autant, le projet de Ducasse lui semble avant tout la « fantaisie sauvage » d'un adolescent, avec tous les excès et les naïvetés qu'un tel âge suppose.

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 287. Nous nous en remettons à la traduction de Frans De Haes fournie à la fin de son article. On se demande bien qui a pu qualifier de « grand » Isidore Ducasse, mort dans un anonymat complet. Ses premiers lecteurs l'introduisent toujours avec des précautions oratoires où ils oscillent entre le jugement de folie et la reconnaissance du génie.

²⁵⁴² *Ibid.*, p. 288.

²⁵⁴³ *Ibid.*

Il doit aussi aux modes de l'époque : « l'allure diabolique, romantico-démoniaque, la malédiction de soi et de l'humanité, la révolte contre Dieu, le culte d'un scepticisme féroce », autant de lieux communs qui ont fleuri en abondance dans le sillage de Baudelaire et dont on ne saurait lui tenir rigueur. Stärcke estime que la « peinture du mal » donnée par Ducasse dans *Les Chants de Maldoror* n'était qu'une pose dont il s'est aussitôt défait. Enfin, le traducteur donne un jugement très laudatif sur la langue très musicale du poète, prenant à rebours les critiques réactionnaires qui fustigeaient l'irrégularité de l'expression et le mauvais goût des images. Stärcke relève des envolées lyriques, des « petites merveilles à chaque strophe », de « fines images poétiques », de « merveilleuses allitérations produisant un effet suggestif », des sonorités « si magistralement ouvragées » et des « rythmes hypnotisants », autant d' « étincelantes trouvailles » qui font de l'œuvre un « fleuve de beautés ininterrompu²⁵⁴⁴ ». Les lecteurs de Lautréamont n'avaient guère, jusqu'ici, analysé avec autant de précision la virtuosité technique des *Chants de Maldoror*.

À la fin de son article, Johan Stärcke rend hommage à Willem Kloos, dont il rappelle « l'inoubliable critique » qu'il reproduit intégralement. Il confesse son admiration pour l'œuvre dont il a accompli la traduction avec joie et dont il loue la « beauté panique surprenante ». Préface d'un lecteur passionné, ce texte est étonnamment moderne. À bien des égards, il rompt avec la vision figée du mythe symboliste de Lautréamont et reconsidère l'œuvre sous un angle nouveau, en réfutant la thèse de la folie et en insistant sur les qualités poétiques de l'écriture ducassienne. Ayant lu et médité les principaux textes qui avaient, jusqu'ici, permis la redécouverte et la connaissance de l'œuvre, Stärcke se montre capable de rompre avec chacun d'eux : il reproche à Bloy sa reconstitution fictive de la vie de l'auteur, à Genonceaux la faiblesse de sa démonstration et à Gourmont de prétendre que l'œuvre s'essouffle alors qu'elle gagne en assurance. Enfin, il fait de Ducasse un héritier des moralistes et voit en lui un révélateur de l'Inconnu en chaque homme : en somme, un précurseur de la psychanalyse, comme les surréalistes n'allaient pas tarder à l'affirmer.

L'édition de Johan Stärcke donna lieu à quelques comptes rendus en Hollande que Frans De Haes a retrouvés également. Dans *Den gulden winckel* du 15 septembre 1917, Pierre Henri Ritter Jr. opérait sur le texte une récupération idéologique : l'œuvre de Ducasse, soudain devenu poète chrétien, nous permettrait, au terme d'une lutte avec le Démon, de mieux parvenir jusqu'à Dieu²⁵⁴⁵. Le 16 septembre 1917, dans *Het Vaderland*, Henri Borel, qui écorchait d'entrée de jeu le titre du recueil en « Les Chanteurs de Maldoror²⁵⁴⁶ », par le « Comte de Lautréamont », soulignait l'épreuve que représentait la lecture, catharsis ou catastrophe²⁵⁴⁷. À la récupération chrétienne de Ritter répondait

²⁵⁴⁴ *Ibid.*

²⁵⁴⁵ P. H. Ritter Jr., « De Zanger van Maldoror », *Den gulden winckel*, 16^e année, n° 9, 15 septembre 1917, p. 135-137.

²⁵⁴⁶ Henri Borel, « De zangers van Maldoror », *Het vaderland*, dimanche 16 septembre 1917, n° 253, p. 2.

²⁵⁴⁷ Cité d'après Frans De Haes, « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », *op. cit.*, p. 282.

celle, satanique, de Borel, qui réactivait tous les codes de la décadence. Ce « livre terrible, sataniquement méchant, littérairement sublime » était un « présent empoisonné du Malin – et dont la splendeur littéraire semblait presque d'un ange²⁵⁴⁸ ». En octobre 1917, dans le *Morks-Magazijn*, Gerard van Hulzen prenait la défense de « Lautre'Amont », dont il reconnaissait à la poésie une beauté extraordinaire, et rejetait avec force la thèse de la folie. Enfin, en janvier 1918, parut tardivement dans le mensuel *Onze eeuw* un compte rendu très bref du docteur Johannes Diederik Bierens de Haan, pasteur et théologien²⁵⁴⁹. Si *Les Chants de Maldoror* lui avaient d'abord semblé « un sommet d'imagination délétère, de sadisme et de mépris », il ne lui semblait plus possible d'y adhérer. Il s'interrogeait sur la virtuosité du poète et voyait en son œuvre un témoignage des excès des raffinements fin-de-siècle.

La réception anglaise des *Chants de Maldoror* est encore très balbutiante au début du XX^e siècle. Pourtant, trois ans avant la traduction de Stärcke, une autre traduction partielle avait vu le jour en anglais. Elle était due à Richard Aldington et avait paru dans les numéros d'octobre 1914 à janvier 1915 de la revue moderniste *The Egoist*²⁵⁵⁰. Aldington y donnait des chroniques sur la littérature française. Il était en contact avec Remy de Gourmont, mais aussi avec Valery Larbaud. La traduction était précédée d'une brève notice où Aldington présentait Ducasse en s'appuyant sur la préface de Genonceaux. Sain d'esprit, le poète était un « génie audacieux qui osa penser ce que nul n'avait pensé auparavant et qui enveloppa ses pensées dans une ironie tellement supérieure qu'il pouvait passer pour fou²⁵⁵¹ ». Enfin, Aldington jugeait l'œuvre « fort inégale ». Dans le numéro d'août de *The Egoist*, Aldington avait traduit, dans la lancée de son travail de diffusion des œuvres de Gourmont, l'étude sur Lautréamont tirée du *Livre des masques*²⁵⁵². Son intérêt avait dû être piqué, car il commença la traduction des *Chants de Maldoror* avec la ferme intention de traiter l'œuvre entière : la livraison des douze premières strophes s'achevait par un « to be continued » qui resta lettre morte, probablement à cause de la guerre. Deux dessins au fusain, anonymes, illustraient la première livraison, l'un représentant « les chiens hurlant contre le vent », l'autre montrant Maldoror à sa table. En représentant Maldoror avec un visage inspiré par le masque de Félix Vallotton, l'illustrateur confondait l'auteur et son personnage, confortant la vision romantique du poète torturé²⁵⁵³. La

²⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 283.

²⁵⁴⁹ Johannes Bierens de Haan, « Graaf de Lautréamont, *De zangen van Maldoror* », *Onze eeuw*, 18^e année, janvier 1918, p. 119-120.

²⁵⁵⁰ Comte de Lautréamont, « Chant premier », *The Egoist*, 1^{er} octobre 1914, strophes 1-8, p. 370-374 ; 15 octobre 1914, strophe 9, p. 385-386 ; 2 novembre 1914, strophes 10 et 11, p. 409-410 ; 16 novembre 1914, strophe 11 suite et fin, p. 423-424 ; 1^{er} janvier 1915, strophe 12 incomplète, p. 12-13.

²⁵⁵¹ Cité d'après Michael Pakenham, « La première traduction anglaise de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXVII-XXVIII, 2^e semestre 1993, p. 83.

²⁵⁵² « Lautréamont, by Remy de Gourmont », *The Egoist*, n° 16, 15 août 1914, p. 308-309.

²⁵⁵³ Voir Annexe XVI. Ces deux illustrations n'ont, à notre connaissance, jamais été reproduites.

traduction d'Aldington n'est pas exempte de quelques erreurs et imprécisions, mais témoigne d'un enthousiasme pour le texte²⁵⁵⁴.

C'est à Marguerite Bonnet que l'on doit d'avoir révélé, en 1974, un article du critique tchèque Miloš Marten sur *Les Chants de Maldoror*²⁵⁵⁵. Parue en 1906 dans le numéro 19 de la *Moderní revue*²⁵⁵⁶ puis recueillie dans le recueil *Kniha silných* – soit « Le Livre des forts » –, cette étude était intitulée « Profil voilé²⁵⁵⁷ ». L'analyse de Marten visait d'abord à récuser la théorie de la folie. Le critique s'appuyait sur l'édition Genonceaux, et les démentis de la préface avaient porté leurs fruits. Ainsi, on constate que l'hypothèse de la folie a surtout perduré dans les années 1890 et 1900, mais il était devenu tout aussi courant de ne l'évoquer que pour la rejeter. Elle demeurait tout de même un passage essentiel sur lequel tout critique s'intéressant à Ducasse devait se prononcer, et il est très louable que ce critique, symboliste et catholique, proche de Paul Claudel, ait choisi de se positionner contre la thèse de Léon Bloy. Marten replace Lautréamont dans la lignée des poètes visionnaires et des grands révoltés du romantisme, dont la poésie, « issue des ombres de l'esprit humain²⁵⁵⁸ », est un cri satanique qui traverse la nuit. Lui aussi marqué par les débats autour de la psychanalyse, il décrit cette œuvre bizarre comme « une plongée hardie et neuve dans le chaos de l'Inconscient, durant laquelle la conscience du poète parvient à garder par rapport à sa matière une distance créatrice²⁵⁵⁹ ». *Les Chants de Maldoror* poseraient ainsi « la question et l'énigme de l'Inconscient dans l'art, question concernant non la matière mais la force agissante de la création²⁵⁶⁰ ». Marten souligne la force de l'imagination, l'intelligence scientifique très aiguë du poète et à son projet philosophique plus vaste. Le propos de Marten verse dans une « verbosité souvent confuse », d'après Marguerite Bonnet, mais il n'en révèle pas moins une connaissance approfondie des *Chants de Maldoror*. Sa lecture de l'œuvre annonce par bien des aspects celle qui en sera faite par les futurs surréalistes. Dans les cercles des lettrés de Prague, on avait pu entendre parler de cette poésie qui divisait les intellectuels français. Le peintre Josef Capek avait écrit dans ses années de jeunesse, entre 1914 et 1916, un recueil de poèmes en prose intitulé *Lelio*, où l'on trouve une forte influence des *Chants de Maldoror*²⁵⁶¹.

²⁵⁵⁴ Michael Pakenham, « Les Traductions en anglais des *Chants de Maldoror* », *Les lecteurs de Lautréamont, op. cit.*, p. 391. On pourra aussi lire, sur le sujet, l'opinion de Roland-François Lack, « Lautréamont and Aldington », *Richard Aldington : Essays in Honour of the Century of his birth*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1994, p. 77.

²⁵⁵⁵ Marguerite Bonnet, « Lautréamont en Tchécoslovaque », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, mai-juin 1974, p. 466-468.

²⁵⁵⁶ Miloš Marten, « Zastřený profil », *Moderní revue* n° 19, juillet 1906, p. 109-118.

²⁵⁵⁷ Id., *Kniha silných*, Prague, Kamilla Neumannova, 1909, p. 29-38.

²⁵⁵⁸ Traduction de Mme Jechova, citée par Marguerite Bonnet, *op. cit.*, p. 467.

²⁵⁵⁹ *Ibid.* Ce sont les propos de Marguerite Bonnet, qui résume et synthétise.

²⁵⁶⁰ *Ibid.*

²⁵⁶¹ Petr Kral, « Lautréamont à Prague », *La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXI-LXXII, 2^e semestre 2004, p. 164.

Lautréamont en Espagne : vers un retour au pays natal

En raison de la nationalité uruguayenne d'Isidore Ducasse, le monde hispanique a été l'un des premiers à entendre parler des *Chants de Maldoror* en dehors des pays francophones. Cette découverte est d'abord l'initiative du poète nicaraguayen Rubén Darío. Comme de nombreux sud-américains, Rubén Darío s'était rendu, en 1893, dans la capitale française. Il était déjà l'auteur d'un recueil, *Azul*, qui avait initié le mouvement moderniste dans les lettres hispano-américaines. À Paris, Darío avait rencontré beaucoup d'auteurs en vogue, mais c'est chez le proscrit Léon Bloy qu'il lut *Les Chants de Maldoror* pour la première fois. Il dut être sensible à la fin du Chant premier, où Isidore Ducasse revendiquait sa patrie d'origine et les rives du Rio de la Plata. Quand il rentra en Amérique, il travailla à diffuser quelques écrivains français méconnus, parmi lesquels Lautréamont, dans un recueil intitulé *Los Raros*²⁵⁶². Le prestige du poète moderniste s'était accru au-delà des frontières de l'Amérique latine. Tandis qu'en France, il faudrait attendre la chronique des « Lettres hispano-américaines » de Francisco Contreras pour entendre à nouveau parler de Darío²⁵⁶³, l'Espagne se montra plus attentive à un volume de critiques écrit dans sa langue par un poète qui plaçait au sommet de ses modèles littéraires, à côté des petits décadents français, les poètes baroques du Siècle d'Or.

L'article de Darío était une démarcation sans grande distance critique de l'article de Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée ». Sidonia C. Taupin et Publio Gonzales-Rodas ont d'ailleurs démontré que toutes les citations données par le poète dans son article – qui constituent, dès lors, les premiers fragments traduits en espagnol – figuraient déjà dans celui de Bloy, preuve que sa réception doit presque tout au filtre du pamphlétaire catholique²⁵⁶⁴. De même, Darío semble n'avoir pas eu connaissance de la préface de Genonceaux et il ne donne guère le nom d'Isidore Ducasse, que Bloy n'emploie jamais. « Il se dit montévidéen, mais qui sait quelque chose de la vérité de cette vie ténébreuse, souvent cauchemar de quelque ange triste que martyrise dans l'Empyrée le souvenir du céleste Lucifer ? Il a vécu malheureux et il est mort fou²⁵⁶⁵. » À Bloy, il emprunte l'idée d'une folie, inspirée et prophétique, et rapproche le poète visionnaire de Rimbaud. Il suggère même qu'il pourrait avoir été possédé. La lecture de Darío est doublement biographique : à Bloy qui insistait sur le drame vécu par le poète, Darío répond en insistant sur les origines montévidéennes du poète. Le livre enfin

²⁵⁶² Rubén Darío, *Los Raros*, Buenos Aires, Nosotros, 1896 ; réédition Barcelone, Mareci, 1905. On suppose que, comme tous les autres articles, celui sur Lautréamont était paru auparavant mais la revue n'a pas été retrouvée. Dans sa thèse consacrée à *Rubén Darío devant la France*, Christiane Jouanny évoque une publication dans la revue *Argentina* antérieure à 1896. Christiane Jouanny, *Rubén Darío devant la France*, thèse soutenue à l'Université de Toulouse sous la direction d'André Monchoux, 1970, vol. I, p. 74.

²⁵⁶³ Francisco Contreras, « Lettres hispano-américaines », *Le Mercure de France*, 1^{er} septembre 1913, p. 209-210.

²⁵⁶⁴ Sidonia C. Taupin, « Había leído Darío e Lautréamont quando lo incluyó en *Los Raros* ? », *Comparative Literature*, XI, n° 2, 1959, p. 165-170 ; et Publio Gonzales-Rodas, « Rubén Darío y el Conde de Lautréamont », *Revista Iberoamericana* n° 75, avril-juin 1977, p. 375-389.

²⁵⁶⁵ Traduction de Jean-Pierre Lassalle, Lassalle, Jean-Pierre, « Critiques des critiques (VII) : *Los Raros* de Ruben Darío », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 1^{er} semestre 1993, p. 105-116.

est présenté comme une influence dangereuse qu'il faut fuir malgré ses beautés fascinantes, ce qui n'allait pas manquer de soulever la curiosité des lecteurs de Darío²⁵⁶⁶.

La connaissance que le nicaraguayen avait du poète était superficielle, mais il eut le mérite de réintroduire *Les Chants de Maldoror* en Argentine et en Uruguay, où d'autres se chargeraient de développer un mythe local autour de la figure de Lautréamont, où la folie et les éléments de pittoresque romantique allaient prendre une part importante. Le prestige de Rubén Darío s'accrut dans toute l'Europe et *Los Raros* introduisirent le nom de Lautréamont en Espagne²⁵⁶⁷. Les quelques lignes de *Maldoror* traduites en espagnol allaient être à l'origine de l'intérêt des frères Gomez de la Serna, les auteurs de la première traduction. Depuis 1908, Ramon Gomez de la Serna s'était lancé à la tête de la revue *Prometeo* qui publia, dans son numéro IX de l'été 1909, une traduction partielle du Chant I²⁵⁶⁸. Gomez de la Serna, cosmopolite francophile, avait rapporté de Paris *Les Chants de Maldoror* afin de les faire traduire pour sa revue. C'est à son collaborateur Ricardo Baeza qu'il confia la traduction des strophes 4 à 9 du Chant I, moins celle du Vieil Océan, probablement trop longue. Bernard Barrère estime la traduction élégante : elle retranscrit bien les caractéristiques de la langue ducassienne, son ampleur parodique et sa grandiloquence voulue, ainsi que sa maîtrise du style et son éloquence rhétorique²⁵⁶⁹. Cette insertion n'était cependant accompagnée d'aucune notice.

En 1921, Ramon Gomez de la Serna cosigna, avec son frère Julio, la première traduction espagnole intégrale des *Chants de Maldoror* – à laquelle il manquait en réalité quinze strophes – enrichie d'un prologue de vingt-huit pages, recueilli en français dans *Le Disque vert*²⁵⁷⁰. Il développe l'image mythique d'Isidore Ducasse en insistant sur la pauvreté et l'étrangeté de cet auteur, malade et blessé. Dans cette récréation poétique de la vie de l'auteur, Gomez de la Serna se laisse aller à la rêverie sur la vie terne du triste Isidore Ducasse. Ce portrait fait la jonction entre deux époques. Il s'appuie encore sur la vision tragique de Léon Bloy, celle qui voudrait voir dans les *Chants de Maldoror* un cri de douleur face à l'approche de la mort et qui relève l'importance du blasphème. Mais le préfacier délaisse la thèse de la folie, préférant opter pour une maladie – phtisie, tuberculose ou syphilis – qui ronge le poète, de même qu'il souligne l'ironie, les sarcasmes iconoclastes et l'esprit

²⁵⁶⁶ Rubén Darío et les autres lecteurs sud-américains feront l'objet d'un travail futur mais qui dépasse les limites définies dans cette thèse. Nous proposons, dans la conclusion, un aperçu de cette réception particulière et autonome.

²⁵⁶⁷ Il en existe au moins un compte rendu de Juan Valera, dans les *Ecos argentinos*. Juan Valera écrit ainsi qu'« il y a quelque folie, ou au moins quelque égarement, à porter aux nues des personnages aussi extravagants que... le comte de Santieamont [sic], Édouard Dubus, Laurent Tailhade et autres, que personne ne connaît ni ne veut connaître. » Juan Valera, *Ecos argentinos*, Madrid, Libreria de Fernando Fé, 1901, p. 76.

²⁵⁶⁸ Conde de Lautréamont, « Los Cantos de Maldoror », *Prometeo*, n° IX, été 1909, p. 69-78. Nous nous appuyons sur l'étude de Bernard Barrère, « *Les Chants de Maldoror* en version espagnole », *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, Actes du deuxième colloque international sur Lautréamont et Laforgue, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXI-XXXII, 2^e semestre 1994, p. 287-304.

²⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 299.

²⁵⁷⁰ Ramon Gomez de la Serna, « Image de Lautréamont », *Le Disque vert*, numéro spécial « Le Cas Lautréamont », 1925, p. 66-76.

de fumisterie qui donnent à l'entreprise ducassienne sa modernité. Écrite en pleine vogue surréaliste, la préface en reprend quelques traits, à commencer par la recreation poétique de la vie quotidienne du poète, narrée avec un ton de compassion et de familiarité qui n'échappe pas au lyrisme emphatique propre au genre de l'hommage, et que l'on retrouve, par exemple, chez Philippe Soupault. Caractéristique de la réception surréaliste également, la tentation de faire d'Isidore Ducasse une victime, un incompris condamné à la solitude par la bêtise de ses contemporains. Son œuvre exprime une rébellion qui prend pour cible la société bourgeoise.

Maldoror futuriste

En 2009, Tatiana Cescutti publia un ouvrage intitulé *Les Origines mythiques du futurisme* dans lequel elle rappelait ce paradoxe : si le futurisme, comme d'autres mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle, a voulu jeter le discrédit sur les livres et la culture, il n'en demeure pas moins qu'il s'est construit dans un mouvement de rejet du symbolisme inspiré, entre autres, par le naturisme, le vitalisme et la philosophie de Nietzsche²⁵⁷¹. Quoi qu'ait ensuite pu prétendre Marinetti, le futurisme n'est pas une création *ex nihilo* mais bien une rupture avec la formation intellectuelle de ses acteurs, qui débutèrent tous dans les années 1890-1900. Avant Tatiana Cescutti, Brunella Eruli avait déjà montré que Marinetti était avant tout un écrivain italien de langue française parfaitement intégré dans les milieux culturels français du post-symbolisme²⁵⁷² ; mais la période préfuturiste de l'écrivain étant assez peu traitée²⁵⁷³, on s'était jusqu'alors peu interrogé sur une potentielle influence de Lautréamont dans la fondation du mouvement d'avant-garde italienne.

Filippo Tommaso Marinetti avait commencé par écrire des vers d'inspiration romantique, fortement marqué par le souffle épique de la poésie de Victor Hugo. Entre avril et juillet 1894, il se rendit à Paris pour passer le baccalauréat, avant de rentrer en Italie où il s'établit, à Milan, de manière définitive. Sa maîtrise impeccable de la langue française et sa solide connaissance de la culture littéraire allaient l'aider à tisser des liens avec les milieux symbolistes au tournant du siècle. Conquis par le vers libre, qui répondait à son goût pour l'anarchisme et l'expérimentation formelle, Marinetti se mit à collaborer, par correspondance, à *La Vogue*, *La Plume* ou encore *La Revue blanche*. En 1902, il fit paraître *La Conquête des étoiles*, un long poème épique en dix-neuf chants dans lequel pointait encore l'influence très nette de Hugo et de Wagner. Marinetti y décrit une guerre cosmique où le ciel

²⁵⁷¹ Tatiana Cescutti, *Les Origines mythiques du futurisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, 467 p.

²⁵⁷² Brunella Eruli, « Preistoria francese del Futurismo », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 4, vol. XXIII, décembre 1970, p. 245-290.

²⁵⁷³ On citera tout de même les livres de Gaetano Mariani, *Il Primo Marinetti*, Florence, Le Monnier, 1970, 125 p. ; et de Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, 203 p.

et la mer mobilisent leurs armées en vue d'un affrontement terrible. Les images de tempête, le tumulte fracassant et les métaphores guerrières annoncent déjà de loin l'agressivité futuriste, mais le souffle grandiose et les nombreuses images sont encore souvent dans la veine du romantisme épique. On distingue chez Marinetti une violence lyrique et une sensibilité macabre qui se déploient par l'action et par un goût de l'analogie parfois grotesque. Le poète est également très marqué par la lecture des auteurs décadents, mais c'est une autre source que suggère Tatiana Cescutti à la lecture de ce poème au titanisme prométhéen :

Bien qu'il ne soit jamais cité, nous pensons devoir apparenter *La Conquête des Etoiles* plutôt à un texte comme *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, absolument remarquable pour les anathèmes apocalyptiques lancés par Maldoror : l'ange révolté du luciférisme, accusateur de Dieu et, en même temps, démiurge qui consacre la présence du Mal dans l'univers²⁵⁷⁴.

Marinetti et Ducasse auraient en commun une inspiration sadique, encore réfrénée dans *La Conquête des Etoiles*. Le thème de la bataille cosmique, le goût des métamorphoses frénétiques, qui brouillent les frontières entre l'humanité et l'animalité primitive, ainsi que le bestiaire symbolique marin, parmi lequel figure la pieuvre, appellent en effet à la comparaison. La révolte prométhéenne contre une divinité tyrannique et injuste, la volonté de puissance et la soif de reconquérir une unité originelle perdue, par l'expérience du mal, sont également des indices qui pourraient témoigner de la lecture des *Chants de Maldoror*. Mais il semble difficile de parler de réminiscences car les emprunts textuels sont rares, sinon inexistants. Quelques images peuvent rappeler l'œuvre de Ducasse ; ainsi la posture du poète-narrateur qui contemple la mer sur un promontoire²⁵⁷⁵ ou les comparaisons inattendues :

Je vois... leurs corps de colosses
Rouler sur eux-mêmes, dans les eaux jaunes et acides,
Tels d'énormes fœtus flottant dans un bocal géant !
« Paix ! Paix, mon Rêve ! arrête-toi !
Ta course démente m'affole et ton râle m'épouvante²⁵⁷⁶ ! »

Mais les excès de ce frénétisme macabre puisent trop peu dans le réservoir des images maldororiennes pour qu'on puisse nettement parler d'influence. Une lecture des *Chants de Maldoror* n'est pas à exclure, mais le souvenir en est lointain.

À la fin de *La Conquête des Etoiles*, le poète prend congé du sentimentalisme et de l'idéalisme romantique incarné par les étoiles. On le verra encore, quelques années plus tard, appeler dans un manifeste futuriste à « tu[er] le clair de lune », pour en finir avec le symbolisme lunaire et toute une tradition poétique de la mélancolie, de la passivité et de la femme : l'idéal marinettien sera solaire, viril jusqu'à la misogynie, et vitaliste. Il s'incarne dans un homme africain, Mafarka le futuriste. C'est

²⁵⁷⁴ Tatiana Cescutti, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁷⁵ F. T. Marinetti, *La Conquête des étoiles*, Paris, La Plume, 1902 ; recueilli par Pasquale Jannini dans *Scritti francesi*, Milano, Mandadori, 1983, p. 64.

²⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

au sujet de ce roman épique plus tardif que Rachilde écrit dans *Le Mercure de France* du 1^{er} juillet 1910 : « Mafarka m'a produit l'effet des *Chants de Maldoror*, le personnage qui joue du piano les doigts gantés de sang²⁵⁷⁷. » Giovanni Lista, parlant de réminiscences littéraires avec le symbolisme le plus flamboyant, esquisse également le rapprochement²⁵⁷⁸. Certes, on y trouve l'omniprésence du thème marin, de nombreuses courses au galop et des tableaux nocturnes où des chiens sauvages, aux portes de la ville, hurlent à la lune ; mais l'inspiration est davantage à chercher dans les premières années de la biographie de l'auteur et dans une esthétique cinématique qui trouve sa force dans la vitesse. Là encore, on ne trouve qu'une vague parenté de tonalité : comme Ducasse, Marinetti rejette le lyrisme, mais l'un procède par le sarcasme et la subversion, l'autre par la brutalité radicale. Jamais Marinetti ne réécrit quelque épisode des *Chants de Maldoror*.

Le recueil suivant, *Destruction*, paru en 1904, poursuit le saccage des thèmes lyriques. La ressemblance avec *Les Chants de Maldoror* est un peu plus nette. Le premier poème est une exaltation lyrique de la mer qui rappelle la strophe au Vieil Océan de Ducasse, célébré pour son infinité.

Ô Mer, divine Mer, je ne crois pas,
Je ne veux pas croire que la terre est ronde !...
Myopie de nos sens !... Syllogismes mort-nés !...
Logiques mortes, ô Mer !... Je ne crois pas
Que tu roules tristement sur le dos d'un caillou !...
Les Savants le déclarent, t'ayant mesurée tout entière !...
Ils ont sondé tes houles ! Qu'importe ?...
Car ils ne sauraient comprendre ton verbe de délire.

Tu es infinie et divine, ô Mer, et je le sais
De par le jurement de tes lèvres écumantes,
De par le jurement que répercutent, de plage en plage,
Les échos attentifs ainsi que des guetteurs,
De par ton jurement que scandent les tonnerres²⁵⁷⁹ !...

Quelques images font appel à un bestiaire que l'on trouvait également dans *Les Chants de Maldoror* : dogues vomissant à la lune²⁵⁸⁰, étoiles comparées à des chauves-souris, grues de port industriel comparées à de « fantastiques kangourous d'airain²⁵⁸¹ ». Mais c'est surtout le poulpe, colossal ou mélancolique, qui hante l'imaginaire marinettien, toujours empli d'images marines exubérantes²⁵⁸². L'univers qui se déploie dans le recueil est sombre, à l'image des pièces nocturnes, et empreint d'un pessimisme radical. Tout y est menaçant, de la grande ville industrielle et hostile aux vampires qui rôdent. La ville plonge parfois dans le fantastique. Dans « Le Torrent millénaire », Marinetti se prend à rêver, avec une fascination encore mêlée d'effroi, aux tramways. Exaltant la vitesse, il décrit ces

²⁵⁷⁷ Rachilde, « Mafarka le futuriste », *Le Mercure de France*, 1^{er} juillet 1910, p. 116.

²⁵⁷⁸ Giovanni Lista, *F. T. Marinetti : l'anarchiste du futurisme*, Paris, Segquier, 1995, p. 62.

²⁵⁷⁹ F. T. Marinetti, « Invocation à la Mer Toute-Puissante pour qu'elle me délivre de l'Idéal », *Destruction*, Paris, Messein, 1904 ; recueilli dans *Scritti francesi, op. cit.*, p. 147.

²⁵⁸⁰ Id., « Mon âme est puérile », *ibid.*, p. 153.

²⁵⁸¹ *Ibid.*

²⁵⁸² Id., « Les Babels du rêve », *ibid.*, p. 162 ; « Le Voilier condamné », *ibid.*, p. 217 et 221.

monstres urbains aux grands yeux, dont les « bouches d’ogre happ[ent] des corps d’enfants²⁵⁸³ », possible réminiscence de l’omnibus des *Chants de Maldoror*.

Le titre du recueil prend son sens à la fin par un appel à la destruction, geste d’attentat littéraire qui consiste à mettre un terme radical aux idéaux romantiques et symbolistes. Marinetti cherche sa voie mais n’ose pas encore. L’année suivante, en 1905, il lance sa revue, *Poesia*, qui, bien que publiée à Milan, porte un regard attentif sur la scène littéraire française. C’est là que se développe peu à peu l’esthétique futuriste, que Marinetti hésite encore à embrasser. Son troisième recueil, *La Ville charnelle*, reprend le thème de la grande ville industrielle. Cette fois, les échos des *Chants de Maldoror* sont inexistantes. Force est de constater que, s’il a pu la lire en français et ce, dès ses premiers séjours parisiens, l’œuvre de Lautréamont a peu marqué l’imaginaire de Marinetti, déjà pétri d’images fortes et personnelles tirées de son Afrique natale ou de la poésie symboliste à laquelle il s’est formé. Par son lyrisme romantique débordant et sa fougue incontrôlée, Marinetti se nourrit davantage des mouvements naturistes et vitalistes, dont il corrompt les images solaires avec ses thèmes décadents. C’est pourtant dans sa revue, *Poesia*, que le nom de « Maldoror » apparaît pour la première fois en Italie. Dernier bastion du symbolisme italien, la revue milanaise avait pour vocation d’œuvrer à une renaissance des lettres italiennes en s’inspirant de l’actualité littéraire parisienne. L’Italie peinait à se renouveler, prisonnière d’un vers classique qui ignore tout du modernisme et de recherches symbolistes autour du vers libre. Marinetti fonda *Poesia* en cherchant à créer une rupture radicale avec la tradition. Il relégua dans le passé les mouvements classiques et baroques, et bientôt aussi le romantisme crépusculaire de D’Annunzio, pour promouvoir une poésie du monde moderne, qui délaisserait les influences livresques au profit de la vie et de l’action. Fasciné par l’industrialisation de son pays, Marinetti se mit à chanter l’automobile, les trains et l’avion, et ce culte du démon de la vitesse s’accompagnait toujours d’une pulsion agressive fondamentale. De ce qui était au départ une simple révolution formelle – le vers libre, jugé plus souple et musical –, il tira bientôt des conclusions plus ambitieuses : il fallait liquider le passé, en finir avec la prosodie classique et embrasser l’avenir. Progressivement, la place accordée dans *Poesia* aux poèmes de Laforgue, de Régnier, de Vielé-Griffin, de Paul Fort ou de Verhaeren recula, et le dernier symbolisme italien donna naissance au futurisme, quête d’intensité et de véhémence qui allait bientôt faire un grand tapage.

En janvier 1906, le numéro 12 de *Poesia* publia un sonnet bilingue en néerlandais et en français du poète hollandais Fritz Vanderpijl. Arrivé à Paris depuis peu, il travaillait comme guide touristique dans la capitale française en attendant de se faire connaître. Conscient du rayonnement international de la revue, il avait adressé au directeur un poème hommage intitulé « Complainte de

²⁵⁸³ Id., « Le Torrent millénaire », *ibid.*, p. 186-187.

Maldoror²⁵⁸⁴ ». Ce sonnet n'entretient qu'un lointain rapport avec *Les Chants de Maldoror*. Le thème de la damnation et les anathèmes lancés contre le créateur laissent à penser que Vanderpijl connaît essentiellement Lautréamont à travers les propos de Léon Bloy, sans doute relayés jusqu'à lui par Willem Kloos. Le titre du poème poursuit la confusion entre Ducasse, Lautréamont et Maldoror. Marinetti avait publié ce poème qui lui rendait hommage sans faire le moindre commentaire qui aurait pu nous éclairer sur sa connaissance des *Chants de Maldoror*. On sait en revanche comment il avait rencontré Fritz Vanderpijl : tous deux fréquentèrent, entre 1906 et 1908, le phalanstère de l'Abbaye de Créteil. Ils devaient donc avoir des amis communs qui les avaient présentés l'un à l'autre. Quoique resté méconnu, Vanderpijl était un proche de Jean Moréas et d'André Salmon.

À part cette discrète mention dans la revue *Poesia*, Lautréamont est absent des cercles futuristes milanais ; mais on le retrouve à Florence sous la plume d'un autre acteur important de l'avant-garde italienne, Ardengo Soffici. Après quelques années de gestation, Marinetti avait fait paraître, le 20 février 1909, son « Manifeste du futurisme » dans *Le Figaro*. Par ses déclarations provocatrices et ses prises de position radicales appelant à une table rase des traditions esthétiques passésistes, il perdit le soutien de ses amis français. Reniant brutalement le symbolisme et le lyrisme, qu'il jugeait soudain périmés, il exaltait la guerre, le futur et le devenir, l'exercice de la volonté pour se révolter contre le poids paralysant des ancêtres, et le dépassement de soi par une fusion avec la machine. Les modèles de Marinetti étaient vitalistes : la philosophie de l'instinct de Bergson, le surhomme nietzschéen, l'anarchisme destructeur de Bakounine, les *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel et *Le Crépuscule des philosophes* de Papini. Sur le plan de l'innovation formelle, le futurisme entendait également dépasser le symbolisme : dans les années 1910, ses « mots en liberté » désintègrent la syntaxe et le cadre du vers libre pour jouer avec l'espace de la page, comme l'avait expérimenté Mallarmé avec son « Coup de dés ». Enfin, l'analogie poétique restait encore pour le moment timidement attachée à un lien logique. Si Marinetti entendait faire « du laid en littérature » et tuer la solennité, s'il affirmait que « l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice » et qu'il n'existait « pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif », il n'avait pas encore fait imploser la valeur poétique de l'image ni renoncé à un goût pour l'exaltation épique.

Par une agitation et un activisme bruyant, le futurisme fit polémique en Italie et commença à essaimer dans les autres villes. Ardengo Soffici avait d'abord regardé avec méfiance le tapage des futuristes milanais. Ce peintre, proche des cubistes parisiens et plus cosmopolite que Marinetti, entendait moderniser l'art italien en rejetant l'idée que l'art doive exprimer des valeurs. Il éreintait

²⁵⁸⁴ Fritz Vanderpijl, « Complainte de Maldoror. Sonnet hollandais pour F. T. Marinetti », *Poesia*, n° 12, janvier 1906, p. 13. Signalé par Michel Décaudin, « Maldoror dans *Poesia* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXIII-XXXIV, 1^{er} semestre 1995, p. 115-116. Nous donnons en annexe XVII les deux versions de ce sonnet.

donc les expositions futuristes, parce qu'elles exaltaient la guerre et, de plus en plus, le nationalisme. Pourtant, Soffici se convertit peu à peu aux principes de la peinture futuriste. En janvier 1913, il fonda sa revue, *Lacerba*, qui devint bientôt le principal organe de diffusion des idées futuristes, à la pointe de l'avant-garde. Grâce à l'action de son directeur, moins sectaire que Marinetti, *Lacerba* fut bientôt lue dans toute l'Europe.

C'est dans le numéro 15 du premier août 1913 que parut le premier extrait en Italie des *Chants de Maldoror*²⁵⁸⁵. Il s'agissait de la strophe de l'hermaphrodite et le choix était dû à Soffici lui-même. Le directeur avait séjourné en France à partir de 1900, au moment de sa formation. Il avait collaboré à *La Plume*, où il donnait des illustrations et écrivait quelques notes sur la vie littéraire italienne, ce qui lui avait permis de faire la connaissance de jeunes littérateurs encore inconnus en France, tels que Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Max Jacob et André Salmon. En 1902, au cours d'une soirée chez Fritz Vanderpijl, Alexandre Mercereau, l'un des futurs collaborateurs de *Vers et prose*, lui fit découvrir ses trois poètes préférés : Laforgue, Rimbaud et Lautréamont²⁵⁸⁶. Ce fut, pour Soffici, un bouleversement esthétique, même si Rimbaud retint plus encore son attention. Clara Moressa s'est interrogée sur l'édition des *Chants de Maldoror* qu'il possédait : il s'agissait peut-être de l'un des exemplaires de 1874 que *La Plume* avait proposé d'offrir à ses lecteurs au début de 1904²⁵⁸⁷. L'extrait publié dans *Lacerba*, tiré du Chant II, précise en effet : « Paris-Bruxelles, 1874. »

Cette publication passa relativement inaperçue. Il faut dire qu'elle n'est précédée d'aucune notice explicative pour introduire un poète qui ne jouissait pas, en Italie, de la même renommée qu'Arthur Rimbaud. Qui plus est, il ne s'agit guère, comme on l'a trop souvent écrit, d'une traduction, mais bien d'une reproduction à l'identique du texte français. On peut d'ailleurs s'étonner du choix de la strophe : dans une revue à l'orientation de plus en plus futuriste, il est surprenant de voir Soffici choisir un passage qui évoque un hermaphrodite alangui et mélancolique, versant toutes les larmes de son corps, réécriture d'un lieu commun passéiste, alors que *Les Chants de Maldoror* possèdent de nombreux passages où s'exprime une agressivité en mouvement. Les réactions à la publication de cette strophe furent inexistantes. Clara Moressa cite Giuseppe Raimondi, qui écrivit en 1958 avoir découvert l'œuvre de Ducasse en 1914, quelques mois après avoir lu la strophe dans *Lacerba*. Dans le récit de Raimondi, il explique qu'un de ses amis, le peintre Filippo de Pisis, lui parla de Lautréamont, qui avait été « naturellement » un ami de Verlaine et Rimbaud. Pisis s'intéressait à la

²⁵⁸⁵ Lautréamont, « L'Hermaphrodite », strophe II, 7, reproduction à l'identique par Ardengo Soffici, *Lacerba*, 1^{ère} année, n° 15, 1^{er} août 1913, p. 166-167.

²⁵⁸⁶ Clara Moressa, « Lautréamont en Italie (1903-1944) », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXV-XXXVI, 2^e semestre 1995, p. 82. Soffici consigne ces souvenirs, des années plus tard, dans *Il Salto Vitale*, Florence, Vallecchi, 1954, vol. III, p. 336-337. C'est le même Mercereau à qui est dédié l'un des poèmes d'*Au rythme du silence*, de A.-Yves Le Moine.

²⁵⁸⁷ Au début de l'année 1904, *La Plume* proposait parmi une liste de titres offerts aux lecteurs : « LAUTREAMONT (Cte de) *Les Chants de Maldoror*, 1 volume in 12 broché, 1874 (rare) : 3fr.50 » En 1904, l'exemplaire, quoi que rare, n'était pas introuvable. Cette offre disparaît après le mois de février 1904.

littérature française, et il allait réaliser plus tard une illustration de l'hermaphrodite²⁵⁸⁸. Le 23 août 1913, Hélène d'Ëttingen, une amie intime de Soffici installée à Paris, lui écrivit en réaction à la publication de la strophe de l'hermaphrodite. Protestant contre la publication de ces « cochonerie [sic] », elle refusait de contribuer à *Lacerba* et de voir son nom accolé à celui de ce « doucereux imbécil de Latréamont²⁵⁸⁹ [sic] ».

Soffici continua à diriger *Lacerba* en prêtant toujours un regard attentif à l'actualité française. Le 15 mai 1914, il signala la revue de Paul Fort, *Vers et prose*, qui avait reproduit la préface de Genonceaux et l'intégralité du Chant premier. Un an plus tard, le 24 avril 1915, il proposa un deuxième extrait des *Chants de Maldoror*, cette fois traduit par ses soins. Son choix s'était porté sur la strophe 8 du Chant II, celle où Maldoror a une vision du Créateur. Intitulée « Dio²⁵⁹⁰ », elle se montrait fidèle au texte original. Soffici la signa de son nom, mais le texte passa à nouveau inaperçu : l'actualité politique occupait tous les esprits. En apparence, le silence retomba sur Isidore Ducasse, mais l'œuvre de Lautréamont avait trouvé quelques lecteurs en Italie. En 1915, *La Riviera Ligure* fit ainsi paraître un long poème de Giovanni Boine, collaborateur à *La Voce*, intitulé « Delirii²⁵⁹¹ », unique cas connu d'une littérature d'influence maldororienne à l'époque. La diffusion de *Maldoror* en Italie n'est encore que balbutiante. La poésie de Lautréamont ne coïncide guère avec les aspirations nationalistes de l'époque. Son influence sur le futurisme est très faible et les efforts de Soffici eurent très peu de conséquences. Avec l'entrée en guerre de l'Italie en mai 1915, on vit Marinetti et Soffici se tourner vers un patriotisme belliqueux. Cette même année, Hugo Ball écrivit à Marinetti, depuis Zurich où il s'est installé pour fuir la guerre, et lui parla du dadaïsme en train de naître. Par bien des aspects, les deux mouvements se ressemblent : volonté de dynamiter le beau, haine contre l'art académique, rejet de tout sentimentalisme passéiste... Mais tandis que Dada est une réaction pacifiste et anarchique face à l'absurdité de la guerre, Marinetti va bientôt rallier le mouvement fasciste de Mussolini, qui correspond bien plus à ses idéaux virils et guerriers. Ball lui demande quelques informations sur ses manifestes et sur les compositions motlibristes, deux éléments que Dada va reprendre pour mener son agitation culturelle.

²⁵⁸⁸ Clara Moressa, *op. cit.*, p. 83. Son « ernafradito », paru dans *Figure e ritratti nell'opera du Filippo de Pisis*, Ivrea, Olivetti, 1954, est reproduit par Clara Moressa dans « Lautréamont en Italie (1903-1944) », *op. cit.*, p.84.

²⁵⁸⁹ Ardengo Soffici, Serge Féat et Hélène d'Ëttingen, *Correspondance (1903-1964)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, p. 334-335.

²⁵⁹⁰ Lautréamont, « Dio », strophe II, 8 traduite en italien par Ardengo Soffici, *Lacerba*, 3^e année, n° 17, 24 avril 1915, p. 133-134.

²⁵⁹¹ Giovanni Boine, « Delirii », *La Riviera Ligure*, août 1915 ; recueilli dans le recueil *Frantumi* en 1918 puis dans *Il peccato e le altre opere*, Parme, Guanda, 1971, p. 19-25. Antoine Fongaro, qui découvrit ce texte, souligne qu'il s'agit d'un cauchemar nocturne imprégné d'une atmosphère maldororienne très nette. Antoine Fongaro, introduction à Esther de Giovine, *Bibliographie de Corbière, Lautréamont et Laforgue en Italie*, Florence, Publications de l'Institut français de Florence, Paris, Didier, 1962, p. 27.

Maldoror dadaïste

Le mouvement dadaïste est né à Zurich, le 2 février 1916, lorsque Hugo Ball organisa la première soirée du Cabaret Voltaire. Un peu maladroit, Dada cherchait encore sa forme définitive. Les intentions étaient sérieuses, on s'inspirait du futurisme et de l'expressionnisme allemand, et l'attitude agressive envers le public n'était pas encore systématique. Le journal d'Hugo Ball montre les recherches auxquelles il se livrait pour élaborer soigneusement chaque soirée. Intéressé par la psychanalyse, par les mouvements de l'avant-garde européenne et par quelques auteurs modernes – Sade, Rimbaud, Laforgue, Jarry, Jacob, Bakounine, Cendrars, Nietzsche –, le mouvement n'avait rien de spontané et n'était pas encore la rupture radicale qu'il allait devenir. Le groupe était composé d'allemands, de suisses, de roumains, tous fuyant la guerre qui ravageait l'Europe. Le mot Dada n'apparut qu'en avril. On ignore qui le trouva, mais Ball le définit comme « une bouffonnerie issue du néant [dans laquelle] toutes les grandes questions entrent en jeu²⁵⁹² ». Dada devint de plus en plus nihiliste, exprimant par l'absurde le dégoût de la guerre et de l'époque moderne, puis bientôt de la société bourgeoise, des institutions, de l'art lui-même. Les poètes du groupe Dada cherchèrent à retrouver un langage primitif, enfantin, fait d'onomatopées et de mélodies inspirées des chants rituels africains, le tout ayant pour but de dynamiter le sens et la logique. Un premier manifeste fut déclamé par Tristan Tzara le 14 juillet 1916. Avec sa phraséologie désinvolte, son langage désarticulé, son goût du coq-à-l'âne et du hasard, il définissait parfaitement la manifestation du chaos que serait Dada.

Dans son ouvrage *Dada à Paris*, qui s'intéresse essentiellement à la transformation du dadaïsme parisien en surréalisme sous la houlette d'André Breton, Michel Sanouillet note que le rôle de Lautréamont dans la préhistoire du dadaïsme est quasiment inexistant : « Duchamp, Picabia et Tzara entre autres ignoraient sinon l'existence du moins l'importance en 1916²⁵⁹³ ». Une lettre du 29 juillet 1919 témoigne des tentatives d'André Breton pour convertir Tzara aux *Chants de Maldoror*. Mais en laissant de côté l'étude du dadaïsme parisien, on peut cependant relever quelques traces de la présence de Lautréamont dans la genèse du mouvement. C'est d'abord Hugo Ball qui se montra intéressé par *Les Chants de Maldoror*. Ball cherchait des idées pour ses soirées qu'il voyait comme « le terrain de jeu d'émotions folles²⁵⁹⁴ ». Personnage complexe et contradictoire, catholique fervent et anarchiste révolutionnaire, homme d'affaire et mystique à la fois, il possédait une solide connaissance de la littérature française : il avait lu Bloy, Rimbaud, mais aussi Sade, Baudelaire ou Huysmans. Dans son journal, le 14 mars 1916, il évoquait la préparation d'une « soirée française »

²⁵⁹² Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, Monaco, Édition du Rocher, 1993, p. 13.

²⁵⁹³ Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 16.

²⁵⁹⁴ Hugo Ball, *La Fuite hors du temps*, *op. cit.*, p. 113.

au Cabaret Voltaire » : « Le Lautréamont, dont j'ai voulu traduire et lire des extraits, n'est pas arrivé à temps. A la place, Arp a lu des extraits d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry²⁵⁹⁵. »

C'est la seule mention de l'œuvre de Lautréamont sous la plume de Ball. Hartmut Gatzke, qui consacra en 1998 un article aux rapports entre Lautréamont et Dada, s'est demandé qui aurait pu lui faire parvenir en pleine guerre mondiale un exemplaire des *Chants de Maldoror*, à une époque où, à part la reproduction du Chant premier dans *Vers et prose*, il n'y avait pas eu de réédition depuis vingt-cinq ans²⁵⁹⁶. On ignore également quand et comment Ball avait eu connaissance de Lautréamont. Le livre lui parvint-il finalement et en fit-il profiter ses amis dadaïstes ? Les compte rendus détaillés des soirées suivantes manquent, mais Huelsenbeck écrit que le « rythme de Lautréamont²⁵⁹⁷ » allait bel et bien affecter les membres de Dada capable de lire le français. L'œuvre d'Hugo Ball n'est guère marquée par *Les Chants de Maldoror* : l'écrivain allait bientôt quitter Zurich et mettre un terme à l'aventure du Cabaret Voltaire, pour revenir au catholicisme. Hartmut Gatzke propose un parallèle entre le héros de son roman *Tenderenda*, poète spleenétique et hypersensible, et Maldoror²⁵⁹⁸. On ne saurait, cependant, y trouver de nette influence. Huelsenbeck a néanmoins rapporté ce souvenir précis quoique tardif :

Je n'oublierai jamais qu'au cours de l'une de nos réunions à Zurich, il y a des années, autour du Cabaret Voltaire, Hugo Ball vint à moi en me disant : « J'ai trouvé un auteur, sans qui les deux prochaines générations ne pourront pas survivre. » - 'Qui est-ce... ? » - « Isidore Ducasse, appelé Lautréamont²⁵⁹⁹... »

Huelsenbeck se demande également comment Ball avait eu connaissance de cet auteur. La soirée française était planifiée depuis le 19 février, et dans une lettre à sa sœur Maria, datée du 1^{er} mars et citée par Hartmut Gatzke, Ball évoque « une tablée de Français²⁶⁰⁰ » présente au Cabaret : un spectateur, de passage à Zurich, avait pu présenter *Maldoror* au poète. L'autre hypothèse, plus vraisemblable, est que, dès 1914, Hugo Ball ait pu lire le Chant premier dans *Vers et prose*.

Tristan Tzara était arrivé à Zurich à l'automne 1915. Dans sa Roumanie natale, il avait reçu une éducation française et maîtrisait la langue. Après s'être formé à la lecture des symbolistes, il avait commencé à railler ce qu'il appelait « le penchant pleurnichard²⁶⁰¹ » de la poésie. Il développa assez vite une esthétique de l'irrévérence, cherchant, comme Ducasse, à crétiniser son lecteur. Au contact

²⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁵⁹⁶ Hartmut Gatzke, « Ducasse avant Dada », *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, Livraisons XLVII et XLVIII, p. 171-204.

²⁵⁹⁷ Richard Huelsenbeck, « Die Gesänge des Maldoror », *Neue Zeitung*, 21 novembre 1954 ; cité et traduit par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 179.

²⁵⁹⁸ Hugo Ball, *Tenderenda le fantasque*, Paris, Vagabonde, 2005, 139 p.

²⁵⁹⁹ Richard Huelsenbeck, *op. cit.*, cité et traduit par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 179.

²⁶⁰⁰ Hugo Ball, *Briefve 1911-1927*, Köln, Benziger Verlag, 1957, p. 53 ; cité et traduit par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 180.

²⁶⁰¹ Serge Fauchereau, « Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine », *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, p. 222.

des dadaïstes, il évolua peu à peu vers une déconstruction du langage, où le mot et la phonétique venaient primer sur l'idée. Dans les premières soirées zurichoises, il avait lu des poèmes roumains et récité des textes de Max Jacob ou André Salmon. Ses premiers contacts parisiens sont d'ailleurs, par correspondance, Apollinaire, puis Reverdy. Emil Szitty, directeur d'une revue d'avant-garde zurichoise, *Der Mistral*, prétendait avoir beaucoup côtoyé Tzara en 1916 et 1917. Il disait l'avoir « connu mieux que personne ». D'après lui, Tzara « savait beaucoup de choses et ses réflexions tombaient souvent juste », et « il connaissait par cœur Villon, Lautréamont, Apollinaire, Max Jacob²⁶⁰² ». Si l'on peut se fier à ce témoignage, Tzara aurait donc eu connaissance de l'œuvre d'Isidore Ducasse avant André Breton et les futurs surréalistes français. Henri Béhar, dans un article consacré à « L'Effet Maldoror chez Tristan Tzara », note que, dès le « Manifeste Dada 1918 », le poète exprime des paroles violentes à la tonalité maldororienne²⁶⁰³. Les images incohérentes abondent également dans les *Vingt-cinq poèmes* que Tzara publie en juin 1918 : Henri Béhar relève ainsi « les souvenirs en spirales rouges brûlent le cerveau sur les marches de l'amphithéâtre », « la roue féconde des fourmis bleues », « nimbe sécheresse suraiguë des douleurs », comme autant de syntagmes qui dynamitent la logique de l'image poétique traditionnelle pour proposer des visions poétiques proches des effets que recherche Ducasse. Pour Henri Béhar, le jeune Tzara a pu trouver en *Maldoror* un écho à son nihilisme désespéré, même s'il s'est montré, sur la question, bien moins disert qu'André Breton²⁶⁰⁴. Le 12 juin 1919, celui-ci lui fait parvenir un exemplaire des *Chants de Maldoror*. Tzara lui répondra pour le remercier, disant le plaisir qu'il a eu lorsqu'il a « relu Lautréamont²⁶⁰⁵ ». En 1919, il avait eu pour projet, resté lettre morte, de traduire les *Poésies*.

Qu'en est-il des autres membres du Cabaret Voltaire ? Hans Arp avait passé plusieurs mois à Paris en 1914 et 1915, il avait une bonne connaissance de la littérature française et connaissait déjà le groupe d'Apollinaire et André Salmon. Très intéressé par Rimbaud, Arp s'est très peu exprimé sur Ducasse, mais Hartmut Gatzke n'exclut pas l'hypothèse que ce soit lui qui ait introduit Ducasse parmi les dadaïstes. Avant les surréalistes, Arp a perçu chez Ducasse une « poésie automatique » :

La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a emmagasiné des réserves. [...] Il cocorique, jure, gémit, bredouille, yodle comme ça lui chante. Ses poèmes sont comme la nature : ils puent, rient, riment comme la nature²⁶⁰⁶.

²⁶⁰² Cité par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 182 ; et aussi par Marc Dachy, *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, Paris, L'Échoppe, 1992, p. 38.

²⁶⁰³ Henri Béhar, « L'effet Maldoror chez Tristan Tzara », *La Littérature Maldoror*, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2004, Livraisons LXXI et LXXII, p. 131. La citation est tirée de Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 1975, p. 363.

²⁶⁰⁴ Il faut attendre mars 1922 pour que Tzara donne, dans le n° 1 de la revue *Littérature*, sa « Note sur le comte de Lautréamont ou le cri ».

²⁶⁰⁵ Lettre publiée par Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 446 ; citée par Henri Béhar, *op. cit.*, p. 134.

²⁶⁰⁶ Hans Arp, *Unsern täglichen Traum*, Zürich, Die Arche, 1995, p. 54 ; traduit par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 188-189.

Disciple de Jarry gagné à la cause pataphysique, Arp ne faisait pas de distinction entre le beau et l'insignifiant, considérant que tout était susceptible d'être acte de beauté, donc œuvre d'art.

Huelsenbeck lisait alors Gide, Jarry, Baudelaire et Rimbaud, poètes qu'il qualifiait d'« apocalyptiques », psychologues dévoilant la noirceur de l'âme et le chaos du monde. Comme il l'avoue dans son article de 1954, c'est Hugo Ball qui lui fit découvrir Isidore Ducasse :

La renommée de Lautréamont est récente. Personne ne l'a connu, jusqu'à ce que les Dadaïstes et, plus tard, les Surréalistes le découvrent. Il est devenu le modèle de *l'écriture automatique*, et mes propres *prières fantastiques*, qui sont apparues en 1916, sont évidemment, d'une manière inconsciente, imprégnées des rythmes de Lautréamont²⁶⁰⁷.

Il confirme que c'est dans un contexte de guerre apocalyptique « [qu'il a] compris Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont et d'autres²⁶⁰⁸ ». La fin de l'aventure zurichoise marquera, pour Huelsenbeck, un éloignement vis-à-vis de la poésie de Ducasse. Enfin, Walter Serner, personnage marginal même au sein du groupe Dada, était d'abord l'éditeur de la revue *Der Mistral*. C'est après le départ d'Hugo Ball qu'il se rapprocha de Tzara pour devenir l'un des principaux acteurs du mouvement. Il monta sur scène pour la première fois lors d'une soirée Dada le 9 avril 1919 et, le dos au public, lui adressant de temps à autre des gestes obscènes, il lut l'intégralité du manifeste qu'il venait d'écrire, *Die Letzte Lockerung*. Sa structure, composée de soixante-dix-huit proclamations réparties comme les strophes de six chants, est assez proche de celle des *Chants de Maldoror*. Il met aussi en scène un narrateur étrange, qui s'adresse à son public, réagit à ce qu'ils disent ou au contraire, récite parfois en l'ignorant. Tout en se laissant aller à une colère incompréhensible, il admet être conscient qu'il déraisonne, se maudit et se déteste encore plus. Par sa tonalité et ses nombreuses interjections, le manifeste rappelle l'art oratoire de Lautréamont.

En 1918, Richard Huelsenbeck avait initié le projet de réaliser une anthologie internationale de Dada. Tous les dadaïstes furent mis à contribution. Le 5 septembre 1919, le nom de Lautréamont apparaît dans une lettre de Tzara à Huelsenbeck qui récapitule les auteurs et collaborateurs retenus pour figurer dans le volume²⁶⁰⁹. Le 23 septembre, presque tous les textes sont réunis mais il manque encore « la traduction de Lautréamont », dont Tzara précise : « *Poésies* (en prose) traduites par Walter Serner et Tristan Tzara (encore manquantes)²⁶¹⁰ ». Hartmut Gatzke estime que la traduction devait être de Serner seul, qui maîtrisait bien mieux l'allemand que Tzara. Une lettre du 30 septembre 1919 prouve que Tzara avait passé commande à Serner d'une traduction de *Poésies*²⁶¹¹. Mais celui-ci traînait à réaliser sa tâche, et le 2 octobre, il écrivit à Tzara : « La traduction du Lautréamont que je

²⁶⁰⁷ Richard Huelsenbeck, *op. cit.*, cité et traduit par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 179.

²⁶⁰⁸ Id., *Mit Witz, Licht und Gruetze*, Günzburg, Nautilus, 1992, p. 94.

²⁶⁰⁹ Cité par Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 200 ; d'après Richard Sheppard, « Zürich – Dadaco – Dadaglob », *New Studies in Dada. Essays and documents*, Tayport, Hutton Press, 1981, p. 24.

²⁶¹⁰ Richard Sheppard, *ibid.*, p. 29-31.

²⁶¹¹ Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 201.

n'ai pas encore commencé [*sic*] sera faite le plus tôt possible²⁶¹². » Il s'y mit néanmoins trop tard : les délais étaient passés et Tzara n'évoqua plus, dans ses lettres à Huelsenbeck, les *Poésies* d'Isidore Ducasse. La traduction ne fut probablement jamais menée à son terme.

Dans son brillant article, Hartmut Gatzke relève un faisceau de conjectures qui prouvent que les dadaïstes de Zurich avaient une connaissance de l'œuvre de Ducasse avant l'arrivée de Tzara à Paris. Sa conclusion, néanmoins, est à rapprocher de celle qu'on pourrait faire sur le *Maldoror* des futuristes :

Les Dadaïstes [...] ont redécouvert Lautréamont avant les Surréalistes, sans faire de lui leur seul dieu. Les Surréalistes étaient prêts à jeter leurs dieux aux orties après avoir lu Lautréamont, pour eux rien d'autre n'étaient plus langage. Les Dadaïstes zurichoïses avaient déjà jeté leurs dieux aux orties avant de lire Lautréamont. Pour eux, le langage n'était pas le seul moyen d'expression²⁶¹³.

Maurice Le Blond, l'ancien membre du mouvement naturiste qui avait autrefois tant exécré Lautréamont, en qui il voyait le parangon de la décadence, ne put s'empêcher de fustiger en de mêmes termes la naissance de Dada, mouvement ne réclamant que la destruction : « Les dadaïstes sont les descendants directs des décadents de 1886. Lautréamont, l'auteur des *Chants de Maldoror*, semble être leur ancêtre. L'incohérence est leur seule règle, la négation de tout, leur *credo* essentiel²⁶¹⁴. » Dada allait pourtant essaimer : tandis qu'à Paris, un groupe naissait autour de la revue *Littérature*, un autre foyer, tapageur, se constituait à New York autour de quelques européens exilés : Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray et Arthur Cravan. Ces dadaïstes américains étaient de quelques années les aînés des zurichoïses. Ils avaient connu les mouvements cubistes et futuristes, où ils avaient fait leurs premières expérimentations, et certains d'entre eux avaient une connaissance des *Chants de Maldoror* depuis au moins 1914.

Liliane Durand-Dessert note que le principe même du ready-made, né en 1914, est « la mise en espace de la formule ducassienne [*beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection*] ». Cet assemblage au hasard d'objets hétéroclites et *a priori* dénués de toute valeur esthétique est le point de départ de toute la réflexion surréaliste sur le Beau. Duchamp réalisait, sous les yeux du public, une rencontre fortuite invitant à regarder les objets incongrus exposés, débarrassés de leur fonction utilitaire, sous un angle purement esthétique, opérant ainsi ce que Liliane Durand-Dessert appelle « le miracle d'une transfiguration ». C'est le propre même des « beau comme » ducassiens, qui affirmaient avec force la beauté insoupçonnée d'éléments dépourvus de toute qualité plastique. Mais le ready-made est aussi une pratique du plagiat, comme

²⁶¹² Walter Serner, *Das Hirngeschwür*, Munich, Verlag Klaus Renner, 1982, p. 50.

²⁶¹³ Hartmut Gatzke, *op. cit.*, p. 192-193.

²⁶¹⁴ Maurice Le Blond, « Les Ecoles littéraires », *Vingt-cinq ans de littérature française*, sous la direction d'Eugène Montfort, Paris, Librairie de France, 1925, t. II, p. 213.

l'indique son nom : l'artiste n'est plus celui qui crée l'objet, mais celui qui le fait accéder au statut d'œuvre d'art en lui conférant une valeur nouvelle. En recyclant du « déjà-fait » pour le faire entrer dans sa propre composition artistique, quitte à le modifier légèrement en y apposant un paraphe, Duchamp reproduit l'acte de plagiat tel que Ducasse le pratique dans *Les Chants de Maldoror* et le revendique dans les *Poésies*. Ainsi le spécialiste de l'œuvre de Duchamp Arturo Schwarz qualifie-t-il le plagiat à la Ducasse de « ready-made imprimé », sorte de greffe par laquelle le poète insère un texte imprimé, indépendamment de sa valeur, au sein de son propre texte et sans utiliser les guillemets²⁶¹⁵. L'hypothèse de Schwarz est que Duchamp aurait eu connaissance de l'œuvre de Ducasse par le biais d'Apollinaire, ce qui semble assez peu vraisemblable : il serait plus logique d'y voir une conséquence de la publication du Chant premier dans *Vers et prose*.

Le geste du ready-made semble trouver sa source chez Ducasse, même si les plagiats présents dans *Les Chants de Maldoror* n'ont été révélés que dans les années 50 par Maurice Viroux. Plusieurs lecteurs avaient déjà noté que certains passages adoptaient soudain un ton encyclopédique éloigné du style poétique d'Isidore Ducasse, et Remy de Gourmont faisait figurer quelques encyclopédies d'histoire naturelle parmi les lectures de chevet du jeune homme. Le collage, autre pratique qui naît dans le sillage du dadaïsme, sera abondamment pratiqué par Max Ernst en Allemagne. Sans avoir mis à jour les plagiats du docteur Chenu, les futurs surréalistes ont senti le potentiel de cette pratique littéraire qu'ils reliaient aux déclarations des *Poésies* : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique²⁶¹⁶ » et aussi, même si cette lecture était peut-être un contresens, « La poésie doit être faite par tous, non par un²⁶¹⁷ ». Max Ernst évoquera à plusieurs reprises sa dette envers Ducasse, mais plus que les collages du docteur Chenu, c'est à l'esthétique de la rencontre fortuite qu'il pensera d'abord. Plagiat et collage, pratiques irrévérencieuses, remettent en question la notion de génie créateur.

Le photographe Man Ray est surtout connu, dans son rapport aux *Chants de Maldoror*, pour une œuvre de 1920 intitulée *L'Énigme d'Isidore Ducasse*. Il s'agit également d'un ready-made : dans une couverture, l'artiste a emballé avec une ficelle ce qui semble être une machine à coudre et un parapluie. Contrairement à Marcel Duchamp, il est possible de dire avec précision quand Man Ray a eu connaissance des *Chants de Maldoror*. Le 27 août 1913, alors qu'il est dans le New Jersey, sa future épouse, la belge Adon Lacroix, lui présente des œuvres apportées de France. Man Ray entend alors pour la première fois quelques extraits de *Maldoror*. Comment Adon en avait-elle eu

²⁶¹⁵ Arturo Schwarz, *The Complete works of Marcel Duchamp*, Londres, Thames and Hudson, 1969; cite par Liliane Durand-Dessert, « Lautréamont et les arts visuels », *Les Lecteurs de Lautréamont, op. cit.*, p. 102.

²⁶¹⁶ Lautréamont, *op. cit.*, p. 306.

²⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 311. Cette maxime, trop souvent sortie de son contexte, est à relier à la précédente, qui insiste sur l'usage des sens pour éclairer la raison. Il ne s'agit donc pas d'un appel à une poésie collective, qui dépasserait l'individu, mais de mettre en place une poésie qui ferait appel à tous les sens. C'est du moins l'hypothèse de Georges Goldfayn et Gérard Legrand dans leur édition commentée des *Poésies*, Paris, Le Terrain Vague, 1962, 224 p.

connaissance ? Elle était arrivée en Amérique après avoir suivi son premier mari, le sculpteur anarchiste Adolf Wolff, et elle avait dû fréquenter avec lui des cercles belges ou parisiens où l'on lisait encore Lautréamont. D'après les propos de Man Ray à Pierre Bourgeade²⁶¹⁸, l'édition des *Chants de Maldoror* que possédait Adon Lacroix portait une couverture jaune et était rarissime : si la mémoire de l'artiste ne lui fait pas défaut, il s'agissait donc d'une édition de 1869²⁶¹⁹. Par la suite, Man Ray allait réaliser des variations autour de son *Énigme*, photographiant même, sous le titre *Beau comme la rencontre fortuite*, une machine à coudre et un parapluie. Fils d'un petit tailleur russe, il avait peut-être choisi la machine à coudre en référence à l'atelier de son père. Un tableau de 1952, intitulé *Rue Férou*, montre une ruelle vide dans laquelle un homme transporte, sur une charrette, le paquet ficelé. Ce tableau fait écho à son retour à Paris, qu'il avait fui pendant l'occupation allemande en raison de ses origines juives. Ces fréquentes reprises de l'imagerie ducassienne montrent l'attachement durable de Man Ray à Lautréamont, à qui il devait vraisemblablement s'identifier.

La suite de Dada est connue. Depuis le départ d'Hugo Ball, Tristan Tzara avait réorienté le mouvement, qui était passé d'une émulation joyeuse, cherchant un retour au primitivisme de l'enfance, à un art plus nihiliste, farouchement iconoclaste et agressif. Les groupes zurichois et new-yorkais entrèrent en contact, et à la mi-janvier 1920, Tzara arrivait à Paris où il était attendu par André Breton, Philippe Soupault et Louis Aragon, bientôt rejoints par Paul Éluard. C'est à une réhabilitation de l'œuvre d'Isidore Ducasse qu'œuvreront ces jeunes écrivains, mais cette histoire ne relève plus de la réception symboliste : une nouvelle page se tourne, l'heure est venue pour l'auteur des *Chants de Maldoror* de sortir au grand jour.

Maldoror et les lecteurs de la Belle Époque

Au cours de la période 1895-1917, il devient plus difficile d'employer la représentation en graphe pour matérialiser la réception : beaucoup d'écrivains, qui ont fait allusion à Ducasse ou à son œuvre, n'ont jamais précisé comment ils en avaient eu connaissance. La transmission n'est plus aussi claire, mais c'est d'abord parce que *Les Chants de Maldoror* ne sont pas tout à fait un livre confidentiel : nous recensons, pour ces dernières années, plus de quatre-vingt-dix lecteurs de l'œuvre d'Isidore Ducasse. Il est très probable que, pour l'essentiel d'entre eux, Remy de Gourmont ait été le révélateur : d'abord par ses articles du *Mercure de France*, ensuite par la publication du *Livre des masques* en 1896. Par commodité, lorsque la découverte n'a pas été consignée, nous considérerons

²⁶¹⁸ Man Ray et Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Paris, Belfond, 1972, p. 43 ; cité par Peter Nesselroth dans « L'Énigme d'Isidore Ducasse », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII-LXIV, 2^e semestre 2002, p. 180.

²⁶¹⁹ Adon Lacroix, dont le nom est un pseudonyme, n'a pourtant aucun rapport avec Albert Lacroix.

que c'est par *Le Mercure de France* que l'écrivain a pris connaissance des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*. Même en laissant ces incertitudes de côté, les chaînages montrent à quel point la revue d'Alfred Vallette a joué un rôle central dans la diffusion de l'œuvre au cours des années 1890-1910, formant l'esprit de toute une génération, au même titre que la réédition de 1914 dans *Vers et prose* allait avoir des répercussions sur les lecteurs de l'après-guerre. À ces épïcètres du réseau, il faut ajouter enfin une diffusion souterraine, par définition impossible à mesurer, composée des transmissions qui s'opéraient, par bouche-à-oreille, dans les salons littéraires et les boutiques des bouquinistes qui devaient chercher à écouler leurs exemplaires de *Maldoror*.

1895-1917 :

Le Mercure de France > Paul Brulat > Paul Delfus, Saint-Marc, G. de Triors, Oscar Méténier et Delphi Fabrice.
 Stuart Merrill.
 Pierre Mac Orlan.
 Ernest La Jeunesse.
 Pierre Louÿs > André Gide > Jacques Copeau.
 André Ruyters.
 Claude Mauriac.

Charles Carrington.
 Marius Boisson.
 Louis Morin.
 Félicien Fagus.
 Charles Morice.
 Jules Bois.
 Francis de Miomandre.
 Marcel Coulon.
 Alain-Fournier.
 André du Fresnois.
 Edward Sansot > Talasan Giafféri.
 Pierre Quillard.
 Maurice Le Blond.
 A.-Yves Le Moyne.
 Maurice Verne.
 Pierre Termier.
 Georges Polti.
 Alfred Poizat.
 Hector Fleischmann > Robert de Souza.
 Henri Daragon. > Georges Vicaire.
 Paul Fort > André Salmon.
 Francis Carco.
 Max Jacob.
 Jean Cocteau. > Raymond Radiguet.
 Hugo Ball.
 Richard Huelsenbeck.
 Hans Arp.
 Tristan Tzara.
 Walter Serner.

André Barre.
 Charles Le Goffic.
 Albert-Louis Caillet.
 Gabriel Julliot de la Morandière.
 Charles Melaye.
 Henri Duvernois > Georges Delaw.
 Francisco Contreras.
 Valery Larbaud.
 Miloš Marten > Josef Capek.
 F. T. Marinetti.
 Fritz Vanderpijl > Ardengo Soffici > Giovanni Boine.

Remy de Gourmont >	Marcel Duchamp. Adon Lacroix > Blaise Cendrars > Willem Kloos >	Man Ray. Bertrand Guégan. Lodewijk van Deyssel. Frederik van Eeden. Pierre Henri Ritter Jr. Henri Borel. Paul Kenis. Johan Stärcke > Richard Aldington.	Willem Frederik Gouwe.
Léon Bloy > <i>La Jeune Belgique</i> >	Rubén Darío > Maurice Maeterlinck > Georges Fourest. Jean de Bosschère. René Schmickrath.	Ramon et Julio Gomez de la Serna > Paul Claudel.	Ricardo Baeza.

Malgré les incertitudes, le graphe que nous plaçons en annexe XIX, avec les notices récapitulatives pour chaque lecteur, illustre l'indéniable circulation de l'œuvre et rend compte du rôle majeur joué par *Le Mercure de France* dans la diffusion européenne des *Chants de Maldoror*. Il permet de faire ressortir les principaux foyers de diffusion de l'œuvre après 1900 : Remy de Gourmont et *Le Mercure de France*, Paul Fort et *Vers et prose*, Valery Larbaud et son article de *La Phalange*. Mais on constate aussi que la diffusion se fait au sein de nombreuses cliques : le groupe d'Apollinaire et André Salmon, les proches d'André Gide, le groupe des dadaïstes de Zurich, celui des futuristes italiens, celui des Hollandais qui ont lu l'article de Willem Kloos... Il y a toujours une personne qui, dans ces cliques, introduit *Les Chants de Maldoror*, soit parce qu'il est en contact avec Remy de Gourmont, soit parce qu'il les a découverts dans une revue et s'est décidé à écrire dessus. L'œuvre circule ainsi, sans nécessairement laisser des traces écrites qui témoigneraient d'une lecture, mais parce qu'elle est discutée dans de petits groupes d'amis. Ces constats et le nombre important des lecteurs recensés nous permettent d'affirmer qu'en 1917, Isidore Ducasse n'était plus un poète inconnu.

Conclusion

Lautréamont n'a pas été redécouvert par les surréalistes. Mais ce sont eux qui ont réhabilité son génie transgressif, que la plupart des premiers lecteurs avaient méconnu. Pendant un demi-siècle, *Les Chants de Maldoror* – et dans une moindre mesure, les *Poésies* – ont circulé de manière irrégulière. Il y eut des périodes d'oubli, comme celle qui suivit la mort du poète et où, pendant quinze ans, le livre fut condamné à rester dans le sous-sol de l'éditeur Rozez. Il y eut des périodes de désintérêt, lorsque l'attention portée à la prose noire d'Isidore Ducasse avait fait place à une lassitude envers ses excentricités. On regardait alors son œuvre comme symptomatique des excès d'un temps révolu, celui du Chat noir. Il y eut aussi une survivance miraculeuse. Le livre circulait secrètement ; le bouche-à-oreille fonctionnait si bien que les nouveaux adeptes se précipitaient chez les bouquinistes des quais de la capitale pour l'acquérir. L'examen attentif de cette période symboliste a prouvé que chaque année, Lautréamont a eu ses lecteurs, curieux ou sceptiques, enthousiastes ou fanatiques. Dans la presse, et notamment dans les petites revues, les noms de Maldoror et de Lautréamont, parfois aussi celui de Ducasse, orthographiés avec toutes les négligences possibles, reviennent régulièrement témoigner d'une réception symboliste de l'œuvre. Lorsque la guerre vint frapper l'Europe, Ducasse n'était déjà plus dans les marges : il était entré dans quelques anthologies du symbolisme et, au moment où, rétrospectivement, on faisait le bilan des années 1880-1900, il était souvent question de l'influence de ses « pages pleines de poison » qui avaient stimulé l'imaginaire décadent, ou, selon les points de vue, précipité la littérature nationale dans la déliquescence. Larbaud avait raison d'affirmer que *Les Chants de Maldoror* étaient un de nos petits classiques : en 1917, Ducasse avait déjà gagné sa place. Place étonnante, ambiguë, contestée, mais suffisamment reconnue pour que, même à l'étranger, on commence à parler du comte de Lautréamont. Lentement, Isidore Ducasse sortait de l'anonymat et accédait à une reconnaissance posthume.

Les Chants de Maldoror n'étaient pas tombés dans l'oubli. Certes, quelques symbolistes comme Maeterlinck renièrent des œuvres qu'ils avaient aimées dans leur jeunesse. Mais quelques grands lecteurs ont mis en valeur l'œuvre de Lautréamont : les Jeunes Belgique, qui publièrent une strophe pour la première fois et firent leur possible pour diffuser le livre autour d'eux ; Léon Bloy, même si on lui reprocha ensuite d'avoir fabriqué un mythe de toutes pièces ; Léon Genonceaux, qui eut le courage de prendre le risque d'une réédition ; *Le Mercure de France*, qui, grâce aux efforts de Remy de Gourmont et de Rachilde, contribua à faire connaître l'œuvre dans les cercles symbolistes français ; Alfred Jarry, dont l'œuvre tout entière repose sur un affrontement intertextuel pour se

libérer de l'influence ducassienne ; Paul Fort, Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud, qui profitèrent du renouveau du symbolisme pour réaffirmer l'importance d'Isidore Ducasse et de son œuvre. *Les Chants de Maldoror* eurent des fidèles, qui en firent leur livre de prédilection.

Mais pour la plupart des lecteurs contemporains, l'œuvre avait paru trop déroutante. *Les Chants de Maldoror* et *a fortiori* les *Poésies* ne surent trouver la faveur du grand public : beaucoup d'écrivains les regardèrent avec une certaine gêne, renforcée par l'absence de tout discours rassurant qui aurait permis d'expliquer, de comprendre, de se saisir du texte. Ni l'étrange beauté de l'œuvre ni sa radicale nouveauté ne passaient inaperçues, mais l'énormité de ces chants interpellait davantage : que penser de ces strophes hallucinantes, qui semblaient avoir été écrites, comme on le disait alors, par un fou désespéré ? Comment en apprécier les beautés sans risquer de passer pour la dupe d'une mystification littéraire ? Ce qui manquait au mythe de Lautréamont, c'était une personnalité capable d'affirmer le potentiel créateur de l'œuvre. Gourmont avait appelé à l'avènement d'une littérature Maldoror : il fallait encore un discours qui aurait dévoilé la formidable matrice poétique contenue dans le « dispositif *Maldoror-Poésies* ». Ce fut l'apport principal de Soupault, Aragon et Breton : contribuer à « l'avortement des études maldororiennes », faire cesser le débat autour d'Isidore Ducasse et *mettre en application* les enseignements du poète. Dans les discours des surréalistes sur Lautréamont – même quand, paradoxalement, ils appellent, par un discours, à cesser tout discours –, on est frappé du sérieux avec lequel l'œuvre est examinée. Elle ne se contente plus de séduire, de plaire ou d'amuser par son exotisme, et la critique se débarrasse enfin du regard compatissant ou condescendant sur le pauvre « fou tragique » et ses écrits maladroits. Une fois la question de la folie laissée de côté, on peut enfin regarder l'œuvre pour ce qu'elle est et apprécier sa valeur littéraire. Le sacre du maudit avait été un piège, comme l'écrivaient à propos de Tristan Corbière Evelyne Voldeng et Jean-Luc Steinmetz²⁶²⁰ : un couronnement prestigieux, quoi que marginalisant, mais qui avait aussi condamné le poète à l'incompréhension.

Une confidentialité relative

Le parcours que nous venons d'esquisser retrace un demi-siècle de réception des *Chants de Maldoror*. Nous observons plusieurs périodes. Au moment où l'auteur, encore vivant, publie, entre 1868 et 1870, rares sont les lecteurs qui font attention à l'œuvre d'un jeune poète inconnu. La reconstitution du réseau des relations d'Isidore Ducasse nous a néanmoins permis de mettre au jour

²⁶²⁰ Evelyne Voldeng, « Les poètes maudits comme lieu commun et comme limitation de la critique corbiérienne », dans *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 1976, p. 103-113 ; Jean-Luc Steinmetz, « À propos d'une biographie », entretien avec Samuel Lair, dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, édition de Samuel Lair, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 23.

les stratégies qu'il déploie pour accéder à la reconnaissance, et de contester ainsi l'idée selon laquelle il a abordé la littérature en dilettante. Ses choix stratégiques n'ont guère porté leurs fruits, mais le temps lui a manqué. À partir de 1885, l'œuvre, redécouverte chez le libraire Rozez par les membres de *La Jeune Belgique*, se diffuse dans les petites revues belges, puis auprès de quelques lecteurs français, tels que Huysmans et Léon Bloy. Commence alors, avec la réédition de Genonceaux, un long cheminement pour la porter à la connaissance du public. En 1890, l'œuvre fait débat. Sa redécouverte récente intrigue autant qu'elle irrite. On en parle mais on ne la lit guère, et les avis des lecteurs, décontenancés par les rumeurs autour de la folie de l'auteur, sont contrastés. Peu à peu, après une période de diffusion dans les cercles symbolistes, la vogue s'essouffle et le silence retombe jusqu'aux années 1910. En 1917, après une période où *Les Chants de Maldoror* ont été négligés, on constate qu'ils sont toujours présents dans les débats littéraires et que, loin d'avoir été oubliés, ils ont fini par s'imposer comme une lecture incontournable pour tout littéraire, même si on la prend parfois encore pour une fumisterie. Leur réputation n'est plus à faire, et la thèse de la folie est surtout relayée par des gens qui la contredisent, ou par un public qui méconnaît l'œuvre. Mais l'ouvrage n'est plus confidentiel ni méconnu. Les *Poésies*, inaccessibles, sont restées peu lues ; *Les Chants de Maldoror*, eux, sont connus même à l'étranger.

Le bilan de ce demi-siècle de diffusion de l'œuvre nous permet de mettre en lumière un nombre de lecteurs élevé. Pour un livre qu'on croyait peu lu, on recense, en incluant les contemporains de Ducasse, au moins deux cents lecteurs des *Chants de Maldoror*. Ce nombre ne comprend que les individus connus ayant au moins eu en leur possession un exemplaire de l'œuvre ou en ayant parlé à une occasion : certains ont pu feuilleter l'exemplaire d'un ami sans avoir le leur. Parmi ces lecteurs, d'aucuns ont pu ne lire qu'une partie de l'œuvre, voire d'infimes extraits qu'ils auront détestés. Mais il faut ajouter à ces deux cents personnes un nombre indéfini de lecteurs inconnus, qui achetèrent le volume ou le feuilletèrent et n'en parlèrent jamais. Les derniers exemplaires n'ont peut-être jamais trouvé d'acquéreur, et certains d'entre eux ont probablement été perdus ou détruits au cours du temps.

On sait que les deux plaquettes des *Poésies* furent tirées à cinq cents exemplaires chacune. En revanche, le nombre d'exemplaires du tirage des *Chants de Maldoror* en 1869 est inconnu. Isidore Ducasse en fit brocher une vingtaine pour les redistribuer, et le reste, qui n'avait pas été mis en circulation, fut plus tard réutilisé pour l'édition Rozez de 1874. Comme des exemplaires de 1874 se trouvaient encore chez les bouquinistes parisiens avant la Première Guerre mondiale, on peut avancer, en restant très prudent, un chiffre total de cinq cents exemplaires pour l'édition de 1869/1874, auquel il faut ajouter les cent soixante exemplaires de l'édition Genonceaux. Il y avait donc tout au plus 660 volumes des *Chants de Maldoror* en circulation jusqu'à la réédition de 1919. Nous connaissons

aujourd'hui près d'un tiers de ces lecteurs. Peut-on encore parler de diffusion confidentielle ? Le nombre restreint des volumes en circulation à l'époque invite au contraire à revenir sur cette idée : Lautréamont a déchaîné les passions, causé des débats et délié les langues, et rares sont les lecteurs insensibles qui n'ont pas exprimé leur opinion.

Dans un article consacré aux exemplaires des premières éditions de Lautréamont, Éric Walbecq écrit :

L'aura autour du texte a permis aux différents propriétaires de garder leurs volumes et, ce qui est un fait assez rare, de parler de leurs livres en tant qu'objet de collection. [...] Les exemplaires ont peu circulé au XIX^e siècle et sont restés la plupart du temps dans les mêmes mains²⁶²¹.

Il constate en effet des pics et des périodes de creux dans les catalogues de vente, qui montrent de manière très nette la fidélité des lecteurs de Lautréamont : tandis que les propriétaires se font connaître dans les années 1880, il faut attendre le milieu des années 1920 pour voir leurs exemplaires apparaître dans les ventes :

Question de logique, 30 ans en 1885, 70 ans ou plus dans les années 20. Cette régularité dans la possession est un fait unique dans la bibliophilie et n'est possible qu'avec *Les Chants de Maldoror*. [...] Ce qu'il faut souligner, c'est la régularité dans la propriété. [...] Soixante-quinze ans dans les mêmes mains, cela s'est rarement vu en matière de collection pour un livre. Cette passation de génération en génération est aussi très significative. [...] Rarement les ventes d'un livre, en édition originale bien sûr, ont coïncidé avec l'histoire même du lectorat de ce livre²⁶²².

Nous avons retracé la première histoire de ce lectorat, celui qu'on a assimilé au symbolisme. En effet, à part Léon Bloy qui revendit son exemplaire pour subvenir à ses besoins, il est peu d'écrivains, même parmi ceux qui renient Isidore Ducasse après quelques décennies, à s'être débarrassés de leur livre. Ces reniements nous renseignent sur l'histoire du symbolisme lui-même : un temps considéré, à tort sans doute, comme l'un des livres fondateurs du mouvement poétique, *Les Chants de Maldoror* se sont vus soudain laissés de côté au moment où le mouvement mourait. L'histoire de la fortune littéraire de Lautréamont dans ces années épouse ainsi, génération après génération, les débats autour de la fin d'une esthétique et de ce qu'il faut construire ensuite. Le *misreading* fondateur du mythe aura été salutaire : parce qu'on n'a pas su lire l'œuvre, parce qu'on l'a contrainte à être symboliste, elle pourra échapper à la mise à mort de l'esthétique mallarméenne, avec laquelle elle avait d'ailleurs peu à voir, et trouver une nouvelle génération de lecteurs capables d'épargner Isidore Ducasse tout en rejetant la littérature fin-de-siècle.

²⁶²¹ Éric Walbecq, « Une histoire des *Chants de Maldoror* », dans *Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, livraisons XLVII et XLVIII, Paris, Du Lérot, p. 479.

²⁶²² *Ibid.*, p. 480.

Réseaux sociaux et histoire littéraire

Le recours à l'analyse structurale des réseaux sociaux nous a permis de mettre au jour un certain nombre de phénomènes propres à la diffusion d'un savoir, en l'occurrence la connaissance d'Isidore Ducasse et de son œuvre dans les milieux littéraires de la période étudiée. Nos démonstrations appellent quelques remarques. Dans la première partie, nous nous sommes appliqué à élaborer, par l'étude des relations sociales du poète, une cartographie de son réseau personnel. Il va de soi que ce travail de reconstitution, à partir de données d'archives – correspondance, journaux, biographies reconstituées de manière posthume –, est forcément lacunaire. Le sociologue ne saurait cependant être incommodé par le caractère conjectural de certaines hypothèses : le graphe présente l'avantage de mettre en lumière les mécanismes des relations sociales, de faire ressortir les groupes que Ducasse a pu fréquenter, et de matérialiser ses choix stratégiques pour diffuser son œuvre et tenter d'accéder à la reconnaissance. Loin d'être un problème, les manques d'information apparaissent comme autant d'interrogations qui peuvent faire naître des hypothèses nouvelles : certaines inconnues du réseau sont à repenser et leur place, dans la vie d'Isidore Ducasse, à réexaminer. La découverte de nouvelles données biographiques fera émerger d'autres théories. Ainsi, l'identification de Louis d'Hurcourt et, plus récemment encore, de Joseph Durand²⁶²³, le dernier dédicataire des *Poésies* qu'il restait à retrouver, conduira encore les chercheurs à s'interroger sur les relations sociales de Ducasse et les stratégies qu'il pouvait mobiliser pour favoriser la publication de son œuvre.

Pour la période 1885-1917, nous avons opté pour des graphes plus complets destinés à reconstituer les interdépendances entre les membres du milieu littéraire observé. Dans ces microcosmes, le nombre restreint des acteurs fait que tout le monde se connaît, aussi avons-nous choisi de ne représenter que les liens qui nous intéressaient, ceux susceptibles d'avoir occasionné un échange, écrit ou verbal, au sujet des *Chants de Maldoror*. Ici encore, certaines hypothèses restent sans confirmation. Ces cartographies permettent néanmoins de révéler une diffusion progressive du livre, repérable au nombre croissant des lecteurs qui s'ajoutent, et de mettre en lumière les acteurs en position de centralité, ceux qui ont activement œuvré à faire connaître l'œuvre et le poète : *La Jeune Belgique*, Genonceaux, *Le Mercure de France*, Gourmont, pour n'en citer que les plus importants. Prestige et centralité se confondent ici, car il est entendu qu'un lecteur isolé comme Gabriel Julliot de la Morandière ne pouvait œuvrer aussi efficacement que Valéry Larbaud ou Paul Fort.

²⁶²³ En décembre 2017, Jean-Paul Goujon a retrouvé un article anonyme dans *L'Europe nouvelle* rapportant que Bertrand Guégan avait identifié Joseph Durand comme un professeur du lycée de Tarbes. Cette information était passée inaperçue jusqu'alors. « Informations littéraires », *L'Europe nouvelle*, 4 avril 1925, p. 460.

Par réseau social, nous entendons un ensemble de relations constatées au sein d'un groupe d'acteurs. Alors qu'en sociologie, leur nombre est généralement fini, notre travail de reconstitution révèle au contraire qu'à mesure que l'histoire littéraire progresse, d'autres acteurs viennent étendre le réseau des lecteurs d'Isidore Ducasse. Le graphe nous amène aussi à nous interroger sur le rapport entre les acteurs et le groupe. Le réseau fait apparaître des cercles, cénacles ou groupes réunis autour d'une revue, ou au contraire des cliques plus restreintes, qui partagent dans un engouement collectif un enthousiasme pour l'œuvre. Tandis que certains communient en secret, d'autres font la promotion des *Chants de Maldoror* et travaillent à les faire connaître. Ainsi partagé, le livre peut également atteindre d'autres lecteurs isolés qui, n'étant pas inclus dans la clique, feront de l'œuvre une lecture atypique, infléchie par rapport à la vision dominante. Aux lecteurs superficiels citant Ducasse à tout venant, on peut opposer Alfred Jarry et Gabriel Julliot de la Morandière, deux lecteurs à part, faisant, dans leur relecture, une œuvre personnelle. Ces constats viennent confirmer une théorie formulée dans le domaine sociologique à propos des trous structuraux : le relatif isolement d'un acteur, s'il apparaît d'abord comme un handicap, permet aussi d'apporter dans le groupe un regard nouveau et différent sur l'œuvre. Les liens faibles apportent à la constitution du mythe un renouveau d'information et se montrent ainsi tout aussi riches.

Ce réseau reconstitué est une construction métaphorique. Les lecteurs de Lautréamont ne constituent pas un grand ensemble qui formerait, d'une façon consciente, un réseau reconnu comme tel. L'information circule irrégulièrement, se heurtant parfois à des obstacles, certains acteurs opérant par rétention d'information (Joséphin Péladan, qui ne semble pas avoir fait connaître *Maldoror*), d'autres sauvant *in extremis* le livre de l'oubli en relançant sa diffusion à un moment inattendu (Léon Bloy, Léon Genonceaux ou encore Valéry Larbaud). La cartographie fait aussi émerger des sous-groupes où l'on se partage l'information avant de la divulguer. Les questions de temporalité sont ainsi cruciales, et notre approche sociologique se dédouble. Tandis que les cartographies représentent une vision arrêtée de la connaissance du livre dans une période chronologique donnée, agissant en synchronie, le recours à la notion de chaînage empruntée à Bruno Latour nous permet de matérialiser en diachronie la diffusion du livre et ses impasses. Il serait d'ailleurs souhaitable de chiffrer les arcs de nos graphes afin de souligner les différents moments de la diffusion, quand cela est possible. Nous avons choisi de ne pas le faire pour des raisons de lisibilité, les chapitres de notre thèse expliquant en détail les questions de datation parfois problématiques. Nous avons préféré recourir aux chaînages de Bruno Latour, qui permettent de montrer comment circule, dans le réseau, un contenu repensé et rediscuté à chaque étape. Cette nécessaire validation de l'information est particulièrement intéressante dans le cas de la réception d'une œuvre – non plus perçue sous l'angle du génie individuel de l'artiste, mais comme un produit de civilisation – car elle illustre les débats autour de sa réception et permet d'observer le mythe en cours d'élaboration, vis-à-vis duquel les acteurs doivent se

positionner. L'approche par chaînages avec datation fait enfin ressortir une particularité de la diffusion des innovations qu'avaient observée, dans un autre domaine, Bryce Ryan et Neal Gross²⁶²⁴ : une découverte nouvelle se répand suivant une courbe en S. À partir de quelques pionniers, peu nombreux, l'information va susciter un intérêt croissant jusqu'à être acceptée par le plus grand nombre et ne plus se heurter qu'à la réticence de quelques réfractaires.

La représentation en réseau permet d'insister sur cette circulation du savoir et de retracer les cheminements par lesquels tel acteur a pu prendre connaissance de l'œuvre. Elle met l'accent sur l'interdépendance des membres du réseau, sur leurs liens directs ou indirects, et elle donne une vue d'ensemble qui permet d'épouser un mouvement de diffusion globalisé de l'information. L'histoire littéraire n'apparaît plus comme une succession de faits isolés relevant des hasards de la biographie, mais bien comme une dynamique et un ensemble de points de convergence qu'on peut expliquer à travers le temps. Le mythe de Lautréamont s'est élaboré par des rencontres, par des échanges, par des adhésions ou des rejets, et aussi par l'envie commune d'admettre le poète parmi les précurseurs et les sources d'influence. De ce travail de groupe, la cartographie peut rendre compte parce qu'elle invite à dépasser la vision centrée sur un seul acteur au profit d'un échantillon du milieu littéraire. Le réseau permet donc de restituer aux comportements individuels la complexité des systèmes de relations sociales, mues par des interdépendances, des échanges, dans lesquels les acteurs prennent sens et donnent sens. Il met en lumière des déterminismes structuraux : il explique l'isolement, le prestige, les amitiés et les inimitiés, le fait qu'une information soit divulguée ou non et qu'elle puisse parvenir jusqu'à tel ou tel acteur. Il explique aussi l'échec des stratégies communicationnelles d'un écrivain, qui a pourtant multiplié les efforts et les prises de contact. La forme du réseau peut fournir des facteurs explicatifs aux phénomènes sociaux analysés. Enfin, il inscrit l'acteur dans un contexte qui permet d'expliquer son comportement social.

Le réseau d'Isidore Ducasse ne sera pas clos tant que tous ses lecteurs ne seront pas connus et identifiés. Notre travail de reconstitution, en revanche, touche à sa fin. Peut-être inspirera-t-il, nous l'espérons, des expériences similaires sur d'autres auteurs ou d'autres microcosmes.

Nous voudrions pour finir esquisser quelques réflexions sur la manière dont l'analyse des réseaux sociaux pourrait encore être mise au service de l'histoire littéraire.

Tout d'abord, notons que le problème des réseaux d'intellectuels a été formulé à plusieurs reprises : c'est un microcosme à la densité maximale, puisque tout le monde se connaît. Mais il ne suffit pas qu'un réseau ait une bonne densité pour qu'une information se communique. Tout le monde

²⁶²⁴ Bryce Ryan et Neal Gross, « The Diffusion of Hybrid Seed Corn in two Iowa Communities », *Rural Sociology*, n° 8, 1943, p. 15-24.

peut se connaître, mais ce qui est susceptible d'aider à la diffusion de l'information, c'est l'intensité des relations. Aussi aurions-nous pu tenter de mesurer cette proximité entre les acteurs en chiffrant les arcs de notre graphe. De même, la vitesse de propagation de l'œuvre dépendra aussi de la régularité avec laquelle on se voit, de la profondeur des conversations, en un mot, de la valeur de l'amitié. Il importe donc de mesurer la force de ces relations de même qu'il importe de tenir compte aussi de l'évolution dans le temps, des retards, de la dégradation des échanges... Ce travail a été mené dans le texte de notre étude, mais un graphe pourrait également en rendre compte et étudier ces facteurs au moyen d'un travail de vectorisation. Randall Collins rappelait aussi que le groupe déploie une énergie émotionnelle qui se traduit par un sentiment de ferveur enthousiaste²⁶²⁵. Celle-ci est essentiellement portée par les meneurs du groupe et par ceux qui s'y investissent le plus. On la perçoit chez certains Jeunes Belgique et quelques membres du *Mercure de France*, ainsi que dans certaines émulations dyadiques (Larbaud et Fargue, par exemple). La réceptivité à l'œuvre, la ferveur qu'elle inspire, peuvent également être aisément retranscrites dans les graphes, en donnant par exemple aux sommets les plus influents un diamètre plus large.

Qui dit microcosme dit aussi bataille pour la centralité et pour l'occupation des zones de prestige. La rivalité et les guerres de chapelles sont des phénomènes importants du champ littéraire qui expliquent certaines réticences à parler des *Chants de Maldoror*, ou des réceptions parallèles qui se font en tournant le dos au groupe principal, par refus de lui reconnaître une dette. Ainsi, la connaissance de Lautréamont est un capital prestigieux que certains auteurs vont être amenés à se disputer. Il y a un prestige à parler du poète : il met en lumière son exégète, qui peut montrer sa connaissance pointue de l'actualité littéraire. Contribuer au mythe, c'est donc aussi se placer sous les projecteurs. La rivalité n'est pas seulement négative, car de la confrontation et du débat intellectuel peut jaillir une émulation bénéfique à tout le monde. Ainsi, la connaissance est aussi une affaire de réseau. C'est le groupe qui aide l'individu à donner un sens au monde, à l'interpréter et à comprendre les choses. De même, la découverte solitaire des *Chants de Maldoror* se confronte au regard des autres, et c'est par l'échange et le débat que s'élabore une représentation du poète qui permet d'appréhender l'œuvre. On constate la valeur prestigieuse du livre dans les différents envois faits par les premiers lecteurs : partager avec Bloy et Huysmans la trouvaille, c'est pour Max Waller et les Jeunes Belgique un moyen de recevoir leur reconnaissance.

Mais il y a aussi des lecteurs isolés, ou d'autres, comme Jarry, qui le pratiquent en secret. Pour ceux-là, le réseau présente un défaut majeur : il fait ressortir tout ce qui est connu et laisse dans l'ombre ce qui est ignoré et perdu. Nos trois derniers réseaux mettent en lumière les lecteurs de

²⁶²⁵ Randall Collins, « The Creativity of Intellectual Networks and the Struggle over Attention Space », in *Knowledge, Communication and Creativity*, études réunies par Arnaud Sales, Londres, Sage, 2007, p. 156-166.

Ducasse mais ne peuvent rendre compte du nombre de ses non-lecteurs, ces absences et ces silences qu'il faudrait expliquer et dénombrer aussi. En ce sens, le réseau demeure fragmentaire par nature et reste assujéti à la recherche documentaire, à l'étude attentive des revues, journaux et correspondances, principales sources d'information qui permettent son élaboration. On est donc forcé de reconnaître le caractère hypothétique du réseau dans les questions de transmission, et notamment le fait que la découverte d'un nouvel acteur, ou d'une interaction entre deux acteurs du réseau, viendrait remettre en cause notre vision des choses. On peut cependant en avoir conscience et voir dans la cartographie un outil propre à stimuler des hypothèses. Claire Lemerrier rappelait que l'exhaustivité des connaissances est un rêve inatteignable²⁶²⁶ et, en effet, il n'est pas nécessaire de connaître tout le réseau pour le faire parler et en observer utilement certains mécanismes.

Les mythes de Lautréamont

Pourquoi un discours ou un livre traverse-t-il les époques ? C'est le propre de la littérature de transcender son historicité pour parler aux gens à travers le temps, parce qu'elle touche à quelque chose d'essentiel, d'intemporel et d'universel. C'est ce quelque chose qu'exprime le mythe : une vérité fondamentale, indicible, qui parle des mystères du monde.

Le mythe de Lautréamont s'est construit en se nourrissant du manque d'informations dont disposaient les lecteurs sur la vie réelle de l'auteur. Pour qu'un mythe naisse, il faut un personnage énigmatique, propre à générer un récit pluriel qui favorise la plasticité et le renouvellement constant des interprétations. Lautréamont, ce mystérieux poète, possédait tous les critères qui permettaient de l'ériger en figure universelle. Son mythe s'est bâti comme une légende locale, fortifiée par des corrections et des apports nouveaux, chacun reprenant l'histoire pour mieux la redire, pour la préciser et lui donner plus de vraisemblance. Mais comme toute légende, on a fini par rapporter l'histoire sans trop y croire, conscient, dans le fond, qu'on ne savait rien. Les partisans de la folie sont devenus moins nombreux, et les sceptiques ont élevé leur voix pour défendre Isidore Ducasse. Des lecteurs ont préféré recentrer le débat sur la qualité littéraire des *Chants de Maldoror* et en souligner les trouvailles poétiques, plutôt que de se perdre en hypothèses. Mais ce lieu commun de la critique ducassienne allait perdurer longtemps : les surréalistes comme les membres de Tel Quel n'auront de cesse de rappeler que Ducasse est une victime, un incompris, un écrivain dangereux qu'on a voulu réduire au silence. Si le mythème de la folie est abandonné, la portée subversive de l'œuvre est sans

²⁶²⁶ Claire Lemerrier, « Conclusion », *Tout est-il réseau ?*, journée d'études organisée par le CRESC le 14 mars 2008 à l'université Paris XIII. URL : http://www.univ-paris13.fr/cresc/images/stories/PDF%20JE%202008-03-14/c._lemercier.pdf

cesse ravivée par d'autres moyens. La question de la santé mentale n'intéresse en fait que la critique traditionnelle, irritée par un livre inclassable, trop novateur pour son époque, et qui fait ainsi l'économie d'un examen de l'œuvre.

Plutôt que d'un mythe de Lautréamont, il vaudrait mieux parler de mythes au pluriel. Les visages du poète qui se sont dessinés au cours de cette étude sont nombreux ; ils témoignent d'interprétations variées de l'œuvre. Ces visages, opposés ou complémentaires, reflètent les débats autour des *Chants de Maldoror* dans les cercles littéraires ou dans les correspondances des écrivains.

Pour certains, *Les Chants de Maldoror* seraient une œuvre bouffonne, burlesque ou grotesque : cette impression, généralement négative, est formulée d'abord par Max Waller, puis par Laurent Tailhade, Léon Daudet et Max Jacob, peu sensibles aux qualités du style. Pour d'autres, *Les Chants de Maldoror* seraient, au contraire, une œuvre ironique, qui singe la littérature en la tournant en dérision dans la veine rabelaisienne : c'est l'opinion d'Aurier, assez proche de la précédente, mais le jugement est cette fois positif. *Les Chants de Maldoror* seraient encore l'œuvre d'un fou, mais d'un fou génial. C'est un livre horrible, satanique, noir, et qu'on ne saurait lire qu'en tremblant : c'est ce qu'affirme Iwan Gilkin, qui se livre, si l'on en croit le témoignage de Valère Gille, à une lecture sérieuse, baudelairienne, au premier degré. Pour d'autres encore, *Les Chants de Maldoror* seraient l'œuvre d'un fou tragique, une œuvre blasphématoire, mais aussi sincère que terrible, en somme un cri de désespoir d'une beauté déchirante : c'est la thèse de Léon Bloy, qui sera la plus répandue dans la période que nous avons parcourue. Remy de Gourmont souscrivit, lui aussi, à la thèse de la folie, avant de s'en écarter peu après. Camille Lemonnier rejoint également les propos de Bloy sur le blasphème, sans pour autant souscrire à la thèse de la folie. Paul Claudel enfin se livre également à une lecture chrétienne et tragique de la vie du « pauvre fou ».

D'autres lecteurs ont insisté sur la dimension poétique de l'œuvre. Isidore Ducasse serait un visionnaire : c'est ce qu'affirme Maurice Maeterlinck, et avec lui tous ceux qui saluent la puissance de ses images cosmiques. Poète erratique, ses divagations ouvrent des possibilités nouvelles à l'esprit humain. Isidore Ducasse est une comète, une étoile filante ou un météore, qui a paru dans le ciel, surgissant de nulle part, pour aussitôt disparaître : cette métaphore récurrente a probablement été formulée pour la première fois par Émile Verhaeren, elle fait des *Chants de Maldoror* une œuvre qui n'appartient pas à l'humanité et dont on peut se dispenser de parler, les mots venant à manquer pour la décrire avec justesse. Pour ces poètes, *Les Chants de Maldoror* sont aussi un ouvrage précurseur du symbolisme, et Ducasse aurait été symboliste sans le savoir. On le fait figurer dans les anthologies du mouvement, on le compare à Rimbaud (son Dioscure) ou à Mallarmé, on souligne son usage particulier du symbole, dont il a été l'un des premiers, avec Baudelaire, à déceler la puissance évocatoire. Il aurait également été l'un des premiers à opérer cette correspondance des arts et des

sens, en composant ses strophes au piano. Mais Ducasse est aussi vu comme un décadent : son œuvre est un bréviaire du mal, un catalogue des perversions, un manuel de sadisme. Remarquable par son immoralité, le poète inspire Rachilde, Huysmans, mais pas Lorrain, qui le trouve trop peu raffiné.

Les Chants de Maldoror seraient encore un « monstre de livre » : une œuvre sulfureuse, monstrueuse, qui bat en brèche la morale et dépasse en tout excès les limites du bon goût. C'est aussi une œuvre pédérastique. Isidore Ducasse est un barbare, un sauvage, un Américain voire un Peau-Rouge. Son style est incorrect, il s'attaque autant à la syntaxe française qu'à la rationalité cartésienne de l'Occident. Il a écrit, selon Duvernois, un « chef-d'œuvre de mauvais goût ». Mais pour d'autres, *Les Chants de Maldoror* seraient une œuvre vitaliste, voire naturiste : comme dans la philosophie de Nietzsche et dans *L'Immoraliste* de Gide, on trouve en Maldoror un maître qui enseigne à s'affranchir de la morale, à valoriser l'instinct et le moi, et qui laisse s'exprimer sans les retenir les pulsions de mort. *Les Chants de Maldoror* ne sont pas tant une œuvre déliquescence qu'une œuvre conquérante d'affirmation et de dépassement de soi. *Les Chants de Maldoror* se prêtent aussi à une lecture sexuelle et sadomasochiste, comme le prouvent les nombreux extraits de l'anthologie de Marius Boisson ou le choix de Carrington de faire figurer le livre dans sa bibliographie consacrée aux ouvrages sur la flagellation. *Les Chants de Maldoror* seraient encore l'œuvre d'un fumiste à l'humour potache, typique des mystifications littéraires de l'époque des cabarets montmartrois ; ou au contraire, une œuvre très sérieuse à haute valeur ésotérique. Les six chants seraient à lire comme les six étapes d'une opération de transmutation alchimique, et toutes les strophes comme des allégories ou des paraboles occultes : c'est la relecture qu'en propose Gabriel Julliot de la Morandière. Enfin, *Les Chants de Maldoror* seraient une œuvre d'avant-garde : ils annonceraient la psychanalyse freudienne selon Johan Stärcke ; ils seraient une entreprise de liquidation du passé par la subversion des valeurs littéraires traditionnelles pour les futuristes et les dadaïstes.

Ces lectures de l'œuvre, plus ou moins fantaisistes, sont contrebalancées par des voix plus raisonnables, qui refusent d'alimenter la construction mythique et cherchent au contraire à considérer Isidore Ducasse et son œuvre avec prudence. Charles Van Lerberghe, bien qu'adhérant à la thèse de la folie, salue la logique rigoureuse et la précision du style, très maîtrisé. Joris-Karl Huysmans demande plus d'informations biographiques sur celui qui a pu écrire de telles strophes. Léon Genonceaux en apporte, de même que Valéry Larbaud, qui cherche à retrancher tout ce qui est peu fiable et garder ce qu'on sait vraiment. Remy de Gourmont travaille sur la dimension artistique de l'œuvre : il s'intéresse aux sources, montre l'écrivain au travail, constituant un objet littéraire pensé et construit avec logique et rigueur. Il suggère enfin que l'œuvre pourrait être celle d'un ironiste supérieur. Léon Daudet enfin, peu charitable vis-à-vis d'un livre qu'il n'aime guère, dénonce un

« faux-chef d'œuvre cultivant à l'excès la bizarrerie » : c'est également l'opinion de Duvernois, moins clairvoyant, et bien plus tard de Robert Faurisson. Si ces lectures sont pour le moins simplistes, elles ont cependant le mérite de considérer l'œuvre avec suspicion et d'envisager l'hypothèse d'une mystification du lecteur. Cette distance critique aura trop souvent manqué aux premiers lecteurs d'Isidore Ducasse, trop contents de trouver en lui un avatar de cette poésie éthérée de la disparition que prône Stéphane Mallarmé, comme le souligne très justement Michel Pierssens :

La philosophie mallarméenne de la raréfaction et de l'évanouissement, si présente pour les premiers lecteurs des *Chants*, trouvait ici son accomplissement dans ce que l'on supposait d'une vie, imaginée à partir de ses silences. [...] Lautréamont est cet Orphée dont le chant est une destruction, une consommation convulsive et spectaculaire du poète qui ne vit que pour sa mort²⁶²⁷.

Sans nom et sans visage, sans biographie et sans témoin de son passage terrestre, Isidore Ducasse a incarné le fantasme d'une œuvre s'évanouissant dans le rien ; il a opéré cet « effondrement central de l'être » tragiquement vécu par Antonin Artaud. Sur le vide, il n'y avait plus qu'à bâtir le mythe.

Un aperçu du mythe sud-américain

Nous avons circonscrit volontairement notre étude à la réception européenne de l'œuvre d'Isidore Ducasse. L'étude du mythe, tel qu'il se développe à partir de 1896 en Amérique du Sud, mérite en effet un traitement distinct, tant les représentations du poète diffèrent avec celle de l'Europe. Nous voudrions cependant évoquer brièvement cet aspect du mythe, pour souligner la spécificité de la réception européenne.

En Uruguay, Isidore Ducasse est avant tout un enfant du pays. À peine Rubén Darío avait-il fait paraître, dans un journal de Buenos Aires²⁶²⁸, son article recueilli ensuite dans *Los Raros*, que les témoignages commençaient à affluer. Montevideo et Buenos Aires se livrèrent alors une concurrence très forte : les deux villes possédaient une vie littéraire bouillonnante ; les cénacles et les revues du modernisme naissant prêtaient une attention soutenue aux auteurs français. Ces foyers intellectuels étaient un terreau idéal pour accueillir l'œuvre d'Isidore Ducasse et la légende qui l'accompagnait, que Darío avait reçue par Léon Bloy. L'un des premiers à s'inspirer des *Chants de Maldoror* fut le jeune poète argentin Leopoldo Lugones. En 1897, il fit paraître un poème, « Metempsychosis²⁶²⁹ »,

²⁶²⁷ Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 197-198.

²⁶²⁸ Cette publication n'a pas été identifiée, mais Armando Vasseur écrit dans ses *Ideas y figuras* avoir lu le texte en 1897 dans un journal de Buenos Aires, *La Plata*.

²⁶²⁹ Leopoldo Lugones, « Metempsychosis », *Las Montañas del oro*, Buenos Aires, Jorge Kern, 1897, p. 63-66. C'est Francisco Contreras qui souligne l'influence maldororienne dans son article « Lettres hispano-américaines », *Le Mercure de France*, 1^{er} septembre 1913, p. 209-210.

inspiré par la strophe des chiens hurlants que Rubén Darío avait traduite. C'est également Lugones qui fit connaître à Armando Vasseur *Les Chants de Maldoror* :

Enfin, sur la petite table de travail de Lugones, dans le petit appartement de Gral Balcarce, j'ai vu les *Chants de Maldoror*. En cette occasion, Lugones m'a récité quelques passages, notamment celui sur le vieil océan²⁶³⁰.

Intrigué par la lecture de *Los Raros*, Lugones s'était procuré une édition complète. Maurice Saillet estime que le grand poème de Lugones, *La Guerra gaucha*, chef-d'œuvre en vingt-trois chants glorifiant la violence et l'instinct à travers des courses de chevaux dans des paysages hostiles, porte la trace d'une influence maldororienne.

Quant à Armando Vasseur, journaliste et poète uruguayen, il avait d'abord éprouvé du scepticisme devant les extraits de *Maldoror* présentés par Darío, avant que Lugones ne soulève son intérêt en lui lisant quelques passages choisis. En 1898, il se confronta à nouveau à l'œuvre : « J'ai vu et feuilleté les *Chants*. Je me mis à en lire quelques pages. La forme déclamatoire, la truculence cauchemardesque me déplurent. Cette impression ne s'est pas effacée²⁶³¹. » Mais cette fois, sa curiosité avait été éveillée. Il conserva cette distance critique, y compris lorsqu'il reconnaissait le ton de Maldoror dans *Las Montanas de Oro* de son ami Lugones, mais il entreprit des recherches sur Isidore Ducasse. Ses différents écrits autobiographiques²⁶³² reviennent fréquemment sur l'auteur des *Chants de Maldoror*, avec lequel il partageait bien des points communs. Il était né à Montevideo, en 1878, d'une famille française originaire du Béarn. Il avait également perdu sa mère très tôt et avait fait sa formation en Argentine, après avoir quitté le domicile paternel pour se lancer dans les lettres. Mais Armando Vasseur distinguait son parcours de celui des grands poètes franco-uruguayens : « Mon cas n'est pas semblable à celui de Jules Laforgue, ni à celui d'Isidore Ducasse, qui eux sont nés ici mais sont entrés adolescents dans la culture et la tension intellectuelle du "doux pays"²⁶³³. »

Vasseur avait d'autres raisons de parler d'Isidore Ducasse – qu'il n'appelle jamais Lautréamont. En 1851, sa famille était arrivée à Montevideo, et l'année suivante, sa grand-mère était entrée au service de François Ducasse, dont elle avait la charge du foyer. C'est grâce à l'aide du Chancelier qu'ils avaient pu louer une maison, puis ouvrir un café. Armando Vasseur estime que ses parents ont dû bien connaître Isidore Ducasse, « plus intimement que nombre de ceux qui s'en

²⁶³⁰ Armando Vasseur, « Un témoignage tardif sur le Chancelier », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 17-20. On pourra lire la version originale en espagnol sur le site maldoror.org : <http://www.maldoror.org/documents/Vasseur-M%E9moires.pdf>

²⁶³¹ *Ibid.*

²⁶³² Armando Vasseur, *Folleto de Ultratumba para hombres solos*, Montevideo, 1901 ; *Maestros Cantores*, Madrid, Juan Pueyo, 1936 ; *Filosofía y crítica coexistenciales*, Montevideo, Amerindia, 1944.

²⁶³³ Cité par Susana Poulastrou, « Ducasse et Vasseur fortuitement entre rencontre et mal rencontre », *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle*, Actes du deuxième colloque international sur Lautréamont et Laforgue, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1994, Livraisons XXXI et XXXII, Paris, Du Lérot, p. 309.

vantèrent plus tard. » Le futur poète ne s'était embarqué pour la France qu'au début des années 1860. En interrogeant sa famille, Vasseur put obtenir quelques témoignages sur l'enfance d'Isidore. On ignorait d'ailleurs qu'il avait écrit un livre. Le père d'Armando, Carlos Vasseur, avait fait un voyage à Paris en 1869, à la demande de François Ducasse, et il s'était entretenu avec Isidore. Quant à Armando lui-même, il gardait des souvenirs attendris du Chancelier, qu'il visitait parfois à l'Hôtel des Pyramides. Le père d'Isidore laissait alors le petit garçon jouer sur ses genoux²⁶³⁴.

Il est difficile de démêler, dans les propos d'Armando Vasseur, ce qui relève de la réalité et ce qui a été inventé. Pourtant, parce que le poète n'était pas convaincu par la valeur littéraire des *Chants de Maldoror*, qu'il écorche souvent d'ailleurs en « Chants de Malderor », on ne saurait trop le suspecter d'avoir voulu s'approprier le privilège d'avoir connu les Ducasse en inventant une fable de toute part. Ses souvenirs portent davantage sur la figure du père, François Ducasse²⁶³⁵. Vasseur, qui avait également fréquenté Rubén Darío, rapporte cette anecdote :

Lorsque Enrique Rodo vint à Buenos-Aires pour la seconde fois, le dernier soir de son séjour, nous l'accompagnâmes avec Darío jusqu'au bassin du port. Dans la voiture qui nous conduisait, je dis à Rodo que dans la librairie Moën, il y avait un exemplaire des *Chants de Maldoror*, Darío me fit observer qu'il était déjà vendu. Je compris qu'il ne voulait pas que Rodo lise ce livre et écrive dessus un article qui éclipserait sa chronique à lui. Une telle précaution, comme celle d'oublier les noms et prénoms de Rodo à la fin de l'essai sur Darío, publié en prologue de l'édition parisienne de *Proses profanes*, furent intentionnelles. Je me rappelle le dégoût de Rodo devant un tel oubli²⁶³⁶.

Cet épisode témoigne de l'enjeu que représentait, dans l'élaboration du modernisme sud-américain, la connaissance d'Isidore Ducasse. Lautréamont est déjà objet de dispute, de prestige et de jalousie. Plusieurs poètes du mouvement allaient en effet s'arracher le privilège de le connaître.

L'exemple le plus célèbre est la querelle qui opposa, au début du siècle, Armando Vasseur et le dandy Roberto de Las Carreras. En juin 1901, Las Carreras attaqua Vasseur en lui contestant le droit de se proclamer « bâtard de Lautréamont », un titre qu'il revendiquait pour lui-même. Inspiré par la pensée dominante de Nietzsche dans le paysage intellectuel de Montevideo, Las Carreras y voyait à la fois un titre aristocratique et une caution anarchique, et refusait à Vasseur le droit de prétendre appartenir à cette élite. À grand renfort de sarcasmes et d'insultes, il surnommait son rival « vicomte de Lautréamont » et le ramenait à sa condition bourgeoise. Roberto de Las Carreras affirmait que sa mère, Clara Garcia de Zuniga, avait été la maîtresse d'Isidore Ducasse. L'échange

²⁶³⁴ Armando Vasseur, « Un témoignage tardif sur le Chancelier », *op. cit.*, p. 19.

²⁶³⁵ Un texte de Vasseur sur François Ducasse est également traduit par Jean-Paul Goujon dans « Un nouveau témoignage d'Armand Vasseur sur le Chancelier Ducasse », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXVII-XXXVIII, 1^{er} semestre 1996, p. 45-46. Notons que ses souvenirs sont toujours précis et qu'il semble avoir peu déformé la réalité à des fins d'autopromotion. L'influence d'Isidore Ducasse chez Vasseur n'est pas très marquée, à part peut-être dans le poème « Sursum » des *Cantos Augurales* de 1904, qui mettent en scène, sur un ton déclamatoire, un personnage nommé « El Gran Todo », et dans certaines images océaniques des *Cantos del otro yo*, où la mer est interpellée sur un mode lyrique rappelant la strophe du vieil océan.

²⁶³⁶ Armando Vasseur, « Un témoignage tardif sur le Chancelier », *op. cit.*, p. 20.

verbal fut rapporté par le journal *El Dia* du 13 juin 1901²⁶³⁷ et se transforma rapidement en une polémique scandaleuse qui secoua le Montevideo de l'époque. Vasseur revint sur l'épisode :

Le fou [Las Carreras] fait allusion aussi au vicomte de Lautréamont au moment précis où je suis en train de réunir des informations prouvant la fumisterie de Léon Broy [*sic*], ce qui frappe de plein fouet la calomnie monstrueuse que m'expectore Garcia Zuniga à ce propos, dans son effort désespéré pour que je finisse par être – au moins en intention – aussi dégénéré qu'il l'est par nature²⁶³⁸.

Au-delà des questions de privilège, l'altercation révélait encore deux conceptions différentes de l'œuvre et du poète : sceptique et rationnel, Armando Vasseur s'opposait à la thèse de la folie, qu'il estimait calomnieuse, tandis que Las Carreras entretenait volontiers les aspects flamboyants de la légende afin de donner plus de piquant et de romantisme à sa prétendue ascendance²⁶³⁹.

Ces joutes verbales se prolongèrent par journaux interposés, la querelle, théâtrale, mêlant habilement l'intérêt pour l'œuvre de Lautréamont et les préoccupations esthétiques des poètes modernistes. Cette bataille pour se réapproprier le poète allait nourrir le mythe d'un élément nouveau : le fait pittoresque et la couleur locale. Aux souvenirs d'enfance d'Armando Vasseur, qui croyait reconnaître dans tel passage du Chant premier le quartier où vivait François Ducasse²⁶⁴⁰, Las Carreras répondait par des faits divers scandaleux sur la bohème montevidéenne des années 1850 et persistait à se définir comme « le bâtard lumineux de Maldoror ». Plus la polémique enflait, plus Las Carreras poussait plus loin son identification. Sylvain-Christian David rapporte qu'il avait fait élever un autel au pied duquel on pouvait lire : « Passant, va annoncer au *Mercur de France* que Lautréamont sauva sa ville natale ainsi que la littérature française²⁶⁴¹. » Il avait également élu domicile dans l'Hôtel des Pyramides, comme François Ducasse, et prétendait conserver des reliques d'Isidore Ducasse, soigneusement gardées entre des bijoux russes et des statuettes hindoues. Habitué à toutes les provocations, entretenant le scandale par ses cravates fleuries et ses moustaches gominées, Las Carreras continua à se revendiquer de la descendance d'Isidore Ducasse jusqu'en 1913, année où il perdit la raison et fut interné.

La querelle avec Armando Vasseur, malgré d'innombrables menaces, n'alla jamais jusqu'au duel. Par la publicité qu'elle reçut dans les revues, elle contribua à placer Lautréamont et son œuvre

²⁶³⁷ Et par Vasseur lui-même dans *La literatura uruguaya del 1900*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1950.

²⁶³⁸ Dans le *Folletto de ultratumba para hombres solos*, tiré à part dont nous ne sommes pas parvenu à retrouver la référence exacte ; cité par Susana Poulastrou, *op. cit.*, p. 312.

²⁶³⁹ On pourra lire, sur le sujet, l'ouvrage de Marcos Wasem, *El amor libre en Montevideo: Roberto de Las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2015, 326 p.

²⁶⁴⁰ En 1917, Vasseur publie dans la *Revista Alfar* un texte qu'il reprendra dans *Maestros Cantores*. Dans *Filosofia y Critica coexistenciales*, il revient encore brièvement sur ses rapports avec François Ducasse, puis évoque ensuite *Les Chants de Maldoror*. Il y porte un jugement qui trahit une lecture attentive : évoquant les rues de Montevideo, « Quelque chose de ce quartier se laisse entrevoir dans plusieurs réminiscences qui reviennent dans certaines pages du *Chant premier*. » Cité par Susana Poulastrou, *ibid.*

²⁶⁴¹ Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, *op. cit.*, p. 100. Il s'agit en fait d'un autre poète du même cénacle, Juan de Mendoza.

au centre de l'attention. Le ridicule de l'affaire et les proportions qu'elle avait prises contribuèrent sans doute à développer un tissu de légendes autour d'Isidore Ducasse. On discutait de sa vie plus que de son œuvre, comme le rapporte le poète Alberto Lasplaces:

Après une minute de notoriété, à l'aube de notre siècle, pendant laquelle il reçut l'encens d'ardents et fraternels dévots dans des chapelles obscures, son nom est tombé dans l'oubli, enseveli sous le tintement d'autres noms sonores qui enflammait dans les jeunes bouches l'harmonieuse fièvre des vers²⁶⁴².

En effet, après 1910, *Les Chants de Maldoror* retombèrent dans l'oubli en Uruguay, jusqu'à ce que les recherches des surréalistes viennent soudain raviver l'intérêt pour Lautréamont. Une deuxième vague de lecteurs allait se manifester, celles des ultraïstes de Montevideo, parmi lesquels Pedro Leandro Ipuche, Alberto Lasplaces et les frères Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz. Ceux-ci se chargèrent alors de réunir toutes les légendes qui constituaient le mythe uruguayen, un répertoire de micro-récits entretenant une image romantique du jeune Isidore Ducasse.

Lasplaces évoque les « chapelles obscures », c'est-à-dire les cénacles, dans lesquels Ducasse était admiré. C'est là que s'élaborèrent ces légendes, dont on peut difficilement retracer l'origine. Comme en France, de nombreux lecteurs d'Isidore Ducasse ne parlèrent jamais de lui. C'est le cas d'Horacio Quiroga, disciple de Lugones dont le style et les images rappellent la violence de Lautréamont²⁶⁴³, mais qui ne fit pourtant jamais figurer le nom de Ducasse dans sa *Revista del Salto*. Plus nette est l'influence d'Isidore Ducasse sur le cénacle de Julio Herrera y Reissig, installé non loin de la Calle Camacua où Ducasse avait vécu enfant. Roberto de Las Carreras en avait fait partie, avant qu'il ne rompe avec Herrera y Reissig à cause d'une métaphore qu'il disait avoir trouvée le premier. Les noms de Ducasse et de Lautréamont sont également absents des deux revues publiées par Herrera y Reissig, mais son œuvre est nourrie d'images maldororiennes. Plus moderniste encore que Darío et Lugones, il avait poussé son culte de l'esthétisme jusqu'à un point critique : par son imagerie idéalisante et baroque, il menait de l'intérieur une critique du modernisme et le poussait presque vers la parodie. Il n'est pourtant pas certain que le poète avait lu Ducasse : son nom est absent de la liste des écrivains français qu'il recommande à Edmundo Montagne dans une lettre du 1^{er} juin 1902. On s'étonne de cette omission, car Rimbaud et Corbière sont cités et le nom d'Isidore Ducasse ne pouvait

²⁶⁴² Alberto Lasplaces, « Tres poetas franceses nacidos en Montevideo », *La Cruz del Sur*, n° 8, novembre 1925; cité par Herbert Benitez Pezzolano, « Lautréamont dans les lectures uruguayennes des années 1900 », *Les Lecteurs de Lautréamont*, op. cit., p. 45.

²⁶⁴³ En particulier, comme le souligne Jacques-André Duprey, dans ses *Contes d'amour, de folie et de mort*, dont le conte « L'oreiller de plumes » met en scène une jeune mariée qui dépérit un peu plus chaque nuit, jusqu'à ce que l'on découvre après sa mort, un monstre logé dans son oreiller, gorgé du sang de sa victime. Jacques-André Duprey, « Le Baiser de Paris », *Isidore Ducasse à Paris*, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXIX-XXXX, 2^e semestre 1996, Tusson, Du Lérot, p. 122.

pas être inconnu à un proche ami de Roberto de Las Carreras, après le scandale de l'année précédente : peut-être voulait-il garder jalousement pour lui le culte secret de Lautréamont.

Si l'œuvre de Julio Herrera y Reissig contient peu de réminiscences textuelles, elle semble partager avec celle d'Isidore Ducasse une conception identique de la poésie. Le poète uruguayen mène une expérience extrême, hermétique et hallucinatoire. Les analogies qu'il déploie sont novatrices pour l'époque, et ces associations verbales ne manquent pas de surprendre. *Tertulia lunatica* déploie, à travers une écriture baroque, un univers nocturne à la fois tragique et parodique, mais le poète, tout en déployant les métaphores les plus osées, respecte une versification rigoureuse et rappelle la nécessité de rester lucide. Opiomane, Julio Herrera y Reissig se présentait volontiers en poète reclus. Son lyrisme, où le blasphème et les thèmes décadents s'entrecroisent, confinait souvent à la folie et au frénétisme. En 1910, à l'âge de trente-cinq ans, il mourut d'épuisement physique. Comme le souligne Maurice Saillet, la vie de Herrera y Reissig semble avoir baigné dans un climat maldororien²⁶⁴⁴ : son imprégnation de l'œuvre de Lautréamont est à rapprocher du secret qui liait Jarry à l'œuvre, et s'il en parla peu, c'est parce qu'il nouait avec *Maldoror* une relation intime.

Enfin, on trouve encore des lecteurs d'Isidore Ducasse dans le groupe de la revue *Letras*, fondée en 1912 à Quito, en Équateur, par Isaac J. Barrera. Dans le numéro d'avril 1913, le poète Arturo Borja donna une traduction de la strophe 4 du Chant VI, après l'avoir réorganisée sous la forme d'un dialogue théâtral. En juin 1914, *Letras* réagit à la publication de *Vers et prose* en donnant une traduction anonyme de la préface de Léon Genonceaux. Une notice introductive, sans doute de Barrera, expliquait que *Les Chants de Maldoror* allaient bientôt devenir très célèbres.

Si les poètes inspirés par Ducasse ne parlent pas, ou très peu, de lui, il faut donc s'en remettre, pour mesurer l'étendue du mythe uruguayen, aux anecdotes et rumeurs de la vie littéraire montevidéenne compilées par les frères Guillot-Muñoz. Au sujet de leur petit livre paru en 1925, Leyla Perrone-Moisés écrit que « depuis toujours les critiques latino-américains de Lautréamont n'ont fait que s'accommoder au regard français, fournissant une image de Ducasse qui correspondait exactement à la demande européenne²⁶⁴⁵. » Les Guillot-Muñoz n'échappent pas à la règle, qui ont fourni aux surréalistes les informations dont ils avaient besoin pour alimenter le mythe d'un Lautréamont maudit, mystérieux et insaisissable. Les deux frères n'ont cependant rien inventé, se contentant de reprendre toutes les histoires colportées par les poètes modernistes, en particulier ceux du cénacle de la revue *La Alborada*, qui vouaient un culte à Lautréamont et enrichissaient sa légende.

²⁶⁴⁴ Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror*, op. cit., p. 92-93.

²⁶⁴⁵ Leyla Perrone-Moisés, « Lautréamont américain », *Lautréamont postmoderne ?*, actes du colloque « Lautréamont et le postmodernisme, Université de Montréal, 20 mars 1987, textes réunis par Wladimir Krysinski, Département de Littérature Comparée, Université de Montréal, Montréal, 1989, p. 13.

Ce portrait romantique avait été construit de manière à égaler celui de Rimbaud : Ducasse avait été négligé en France, il méritait un meilleur sort dans son pays natal. Nous voudrions donner un aperçu des récits qui constituent le mythe uruguayen d'Isidore Ducasse, telles qu'ils ont été réunies par ses premiers biographes.

Une tante d'Isidore, Eudoxie Ducasse, a certifié que le jeune homme était fou. Dans son enfance, il aurait eu un caractère particulièrement turbulent, colérique et impulsif. Eudoxie Ducasse, qui s'était manifestée d'elle-même auprès des frères Guillot-Muñoz, a en réalité menti sur sa généalogie et n'a pas le moindre lien de parenté avec François Ducasse. Les descendants d'Eudoxie ont néanmoins continué à entretenir le mythe, affirmant qu'Isidore avait laissé dans la famille le souvenir d'un « bohème mélancolique et n'aimant pas la vie²⁶⁴⁶ ». Le père Plantet, un vieillard né en 1842 et surnommé à Montevideo « les archives inépuisables », aurait connu Isidore enfant. Il souligne son caractère mélancolique, mais le plus souvent gai, et son intelligence précoce. Les anecdotes qu'il livre présentent Ducasse comme un apprenti *gaucho* : on le voit chevaucher dans la pampa, vers 1857, et s'interroger sur la mort de sa mère en trouvant une charogne en décomposition dans le désert. Il lui prête encore une aventure avec Julia Montagne et avec d'autres femmes, dont une métisse. Ducasse aurait été anti-bonapartiste et ne serait guère allé à l'église. Il aurait fréquenté les théâtres parisiens et aurait été passionné d'histoire naturelle.

Léon Lacolley, oncle de Jules Laforgue, rapporte que Ducasse vivait confortablement à Paris, fréquentant les milieux bourgeois plutôt que les milieux littéraires. Isidore se serait peu intéressé à la politique, mais aurait été un homme à femmes, malgré un penchant pour l'homosexualité. Il serait venu à Paris avec une lettre de recommandation pour le général Niel, qu'il aurait déchirée au lieu de l'utiliser. Il aurait écrit aimer les Arènes de Lutèce et les pièces de Racine, mais détester Dumas et les romantiques. Lacolley disait tenir ces informations de François Ducasse. Louis Cazeaux se présentait comme un ami d'enfance d'Isidore, âgé de quatre ou cinq ans de moins que lui. Le jeune Ducasse aurait eu un précepteur particulier. Il aurait également fait un voyage à Cordoba, où il aurait vu la Cordillère des Andes. Isidore aurait été bilingue, il aurait su monter à cheval. Ils se perdirent de vue lorsqu'il partit en France.

Un oncle des Guillot-Muñoz prétend que, à la fin de sa vie, François Ducasse s'était ruiné et vivait dans la misère. Cette affirmation a été démentie depuis lors. La rumeur lui prêtait également une liaison avec une danseuse espagnole d'origine gitane, Rosario de Toledo. François Ducasse l'aurait abandonnée après une liaison d'un an, et la jeune femme serait rentrée au Brésil où elle serait

²⁶⁴⁶ Témoignage d'Oscar Ducasse recueilli dans « À Montevideo et sans doute nulle part ailleurs », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 52.

morte d'aliénation mentale. Outre sa réputation de collectionneur de femmes, on prête à François Ducasse des passions très romanesques. Au cours d'un voyage en Amazonie où il était allé étudier les civilisations précolombiennes, il aurait contracté le paludisme et aurait souffert de fièvres et d'hallucinations. Craignant d'y laisser sa vie, il aurait confié le manuscrit de ses notes à Eugène Baudry, le parrain d'Isidore Ducasse, qui aurait été assassiné par des contrebandiers brésiliens avant d'avoir pu quitter la forêt. Les notes du Chancelier auraient été brûlées. Ayant survécu à ce dangereux voyage, François Ducasse serait ensuite rentré à Montevideo pour y fonder une école de langue française, où l'on enseignait la philosophie positiviste. Adolfo Siena travaillait à l'Ambassade d'Uruguay. Il avait connu Prudencio Montagne, chez qui François Ducasse déposait parfois ses livres rares. François Ducasse expédiait souvent du maté à son fils. Mais Siena affirme aussi que le Chancelier était ruiné, même s'il n'en montrait rien et continuait à mener son train de vie. Le témoignage de Siena est soucieux de réinscrire Ducasse dans ses origines uruguayennes.

Le cénacle de la revue *La Alborada* vouait un culte romantique à l'image de Lautréamont. Ils avaient adopté comme effigie le portrait apocryphe de Félix Vallotton. Dans ce groupe, on trouvait notamment Roberto de Las Carreras. La rumeur selon laquelle il était le fils caché d'Isidore Ducasse n'était qu'une des nombreuses histoires saugrenues qui circulaient alors. On disait de lui qu'il avait été sur les barricades, armé d'un fusil, alors qu'il n'avait même pas six ans au moment de la guerre. Une autre anecdote prétend que Lautréamont – le nom est employé indifféremment avec celui d'Isidore Ducasse – se gorgeait de spectacles sanglants dès le plus jeune âge : tauromachie, combats de coqs, tir à la carabine, etc. Tous ces récits contribuaient à faire de lui un féroce *gaucho*. Il y avait, à Montevideo, un café-concert situé dans un quartier mal famé, où se réunissaient alors les amateurs de Ducasse. Son patron, un certain Hector B., affichait le portrait de Vallotton sur un mur, encadré de peaux de serpents. Une célèbre courtisane de l'époque, Giselle Lemoine, s'était fait prendre en photo devant le portrait. Mais on racontait également que Lautréamont jetait la malédiction sur ceux qui ne l'honoraient pas.

François Ducasse aurait payé un de ses amis, Juan Pedro Andrade, pour surveiller les activités d'Isidore à Paris. Le jeune homme aurait fréquenté les prostituées. On l'aurait notamment vu en compagnie d'une femme rousse tatouée. Andrade affirmait aussi que Ducasse était allé à Bruxelles négocier l'édition de son œuvre. Il y aurait rencontré Paul Verlaine, avec qui il se serait lié d'une étroite amitié. Quant à la mort du jeune poète, si la plupart des récits s'en tiennent à la fièvre maligne, certains évoquent une histoire louche d'empoisonnement due à de mauvaises fréquentations. Dans un autre article, les Guillot-Muñoz rapportent d'autres informations fantaisistes qui ont circulé dans le Quartier Latin. Ainsi, Rubén Darío affirmait que Léon Bloy avait rencontré Isidore Ducasse dans un asile psychiatrique en Belgique, et un professeur de rhétorique de Montevideo prétendait aussi que

Léon Bloy et Remy de Gourmont avaient mystifié tout le monde en inventant un « Comte de Lautréamont » de toutes pièces²⁶⁴⁷. Et les deux biographes de conclure : « Chaque habitué du café Vachette ou du café François 1^{er} se croit obligé d'ajouter un nouvel épisode de la vie de Lautréamont, ou d'avancer une nouvelle conjecture sur l'intention ésotérique des *Chants de Maldoror*²⁶⁴⁸. »

La thèse de la malédiction de Lautréamont allait d'ailleurs être reprise par le docteur Pichon-Rivière dans son article de la *Revista de Psicoanalisis* de 1947²⁶⁴⁹. Reprenant sans aucun recul les histoires recueillies par les deux frères, il établit une liste des morts suspectes autour d'Isidore Ducasse : la sienne d'abord, celle de sa mère, alors qu'il était encore bébé, celle de la danseuse brésilienne devenue folle, celle d'Eugène Baudry puis celle, misérable, de François Ducasse, celle d'un député uruguayen qui, en 1925, avait voulu donner le nom de Lautréamont à l'une des rues de Montevideo, celle d'un graveur qui avait reconstitué, à la demande des Guillot-Muñoz, un portrait d'Isidore Ducasse et qui était mort fou depuis lors. Pichon-Rivière notait :

Tout ce qui concerne Lautréamont a disparu comme par magie. Lorsque j'ai moi-même repris les recherches et que j'ai trouvé la retraite du dernier parent de Lautréamont à Cordoba (République Argentine), je n'ai pas manqué d'éprouver une forte émotion lorsqu'on me montra, dans un album de famille, les portraits de tous les parents du poète – sauf le sien²⁶⁵⁰.

La malédiction de Lautréamont maintenait Isidore Ducasse et son œuvre hors de portée des lecteurs impies, tout en leur conférant une aura maléfique et subversive, aussi dangereuse que séduisante.

Aux yeux des frères Guillot-Muñoz, le mythe de Lautréamont est intéressant pour ce qu'il nous dit de l'auteur. Il naît d'une confusion entre Lautréamont, Maldoror et Ducasse, et ce dernier s'est évanoui derrière son pseudonyme au point qu'on a fini par identifier Maldoror à l'auteur des *Chants de Maldoror*. Cette image incroyable d'Isidore Ducasse, forgée entre 1896 et 1910, était une œuvre collective que les biographes attribuaient aux « mystificateurs coutumiers, professionnels du bluff, agents patentés du bobard, imaginations surabondantes, spirites divagants, occultistes baroques et âmes simples débordantes de crédulité²⁶⁵¹. » Pour contrer la prolifération de ces récits pittoresques, le poète moderniste Edmundo Montagne allait à son tour prendre la plume, en novembre 1925, dans la revue *El Hogar*²⁶⁵². Neveu de Prudencio Montagne, un proche du Chancelier, il cherchait avant tout à rétablir la réputation de François Ducasse et à contester ses déboires financiers. Mais l'image

²⁶⁴⁷ Jean-Pierre Lassalle, « Gervasio y Alvaro Guillot-Muñoz, *La Leyenda de Lautréamont* », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXI-XXII, 1^{er} semestre 1992, p. 62-63. La référence de l'article non traduit des Guillot-Muñoz est « Primer Documento Sobre Lautréamont », *La Nacion*, Buenos-Aires, 31 mars 1935.

²⁶⁴⁸ Cité par Jean-Pierre Lassalle, *ibid.*, p. 63.

²⁶⁴⁹ Enrique Pichon-Rivière, « Sur Lautréamont », *Revista de Psicoanalisis* [Buenos Aires] n° 4, 1947 ; repris sous le titre « Lautréamont, vie et portrait », *Ailleurs* n° 8, 1966, p. 28-48.

²⁶⁵⁰ Cité par Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, Paris, Corrêa, 1950, p. 66.

²⁶⁵¹ Gervasio y Alvaro Guillot-Muñoz, « La Leyenda de Lautréamont », *La Nacion de Buenos Aires*, 9 juin 1935. Traduit par Jean-Pierre Lassalle, « Gervasio y Alvaro Guillot-Muñoz, *La Leyenda de Lautréamont* », *op. cit.*, p. 64.

²⁶⁵² Edmundo Montagne, « El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial », *El Hogar* [Buenos Aires], vol. XX, novembre 1925, p. 11-12 et 61-62.

qu'il donnait d'Isidore Ducasse n'était pas faite pour satisfaire les partisans du mythe : enfant, Isidore Ducasse aurait été un garçon bruyant et insupportable. Quant à son œuvre littéraire, François Ducasse n'en aurait jamais parlé.

Pour combler le vide biographique et se réapproprié l'œuvre d'un enfant du pays, les écrivains uruguayens ont procédé comme les Français et les Belges : ils ont formulé des hypothèses, apporté des anecdotes qui, à force d'être répétées, ont fini par être communément admises. L'accumulation de ces micro-récits a fini par former le mythe de Lautréamont. Parce qu'il n'avait pas d'histoire, Isidore Ducasse était un écrivain malléable et intéressant, à qui on pouvait faire dire ce qu'on voulait et qui pouvait faire l'objet de toutes les récupérations. On n'écoula guère les Edmondo Montagne et les Armando Vasseur, dont les témoignages venaient infirmer la légende. Mais en France, on n'avait guère écouté Genonceaux non plus. Jacques Duprey, auteur d'un ouvrage intitulé *El Mito Lautréamont*, estime cependant que la spécificité du mythe uruguayen tient dans un trait de caractère propre aux Sud-Américains : entre les faits avérés et le mythe, les Uruguayens ont toujours préféré la légende, plus séduisante, qui venait satisfaire leur patriotisme et leur romantisme²⁶⁵³.

Une œuvre de crétinisation

« *Les Chants* ne parlent pas, affirme Marcelin Pleynet, ils font parler²⁶⁵⁴. » Rarement une œuvre se sera montrée aussi polysémique. À la fin de son Chant VI, Isidore Ducasse écrivait :

Je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » On gravera ces quelques mots touchants sur le marbre de ma tombe, et mes mânes seront satisfaits²⁶⁵⁵.

L'opération de crétinisation a fonctionné : en cinquante années de lectures de l'œuvre, les interprétations les plus diverses se sont succédé, et on a fait dire au livre tout et son contraire. Chaque lecteur a infléchi le texte dans son sens, réalisant le *clinamen* qu'Harold Bloom définissait comme le point de départ de tout *misreading*. De toutes ces inflexions sont nées des possibilités de mythe, des imprécisions et des flottements où pouvaient se nicher le fantasme, le désir de débusquer la légende. La plupart des lecteurs d'Isidore Ducasse n'ont pas compris son projet, qui était peut-être illisible et trop difficile à cerner. Ces lectures faussées, parfois contradictoires, dépassaient certainement les intentions de l'auteur. À force de s'accumuler, elles ont fini par former une hallucination collective, qui a totalement occulté Isidore Ducasse. Le mythe de Lautréamont a pris le pas sur l'approche

²⁶⁵³ Jacques Duprey, *El Mito Lautréamont*, Montevideo, Ediciones del bichito, 1998, 208 p.

²⁶⁵⁴ Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, p. 24.

²⁶⁵⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 261.

raisonnée. *Les Chants de Maldoror* ne sont pas restés dans l'ombre et le silence, ils ont fait parler, et peut-être trop. Les erreurs factuelles renforçaient encore l'imprécision, et l'absence d'image maintenait dans le flou la réalité même de l'existence du poète.

Mais ce *misreading* généralisé était loin d'être terminé. Pendant encore de nombreuses décennies, Isidore Ducasse allait se voir doté d'autres masques, on allait encore lui prêter d'autres hauts faits. Cependant, certains fanatiques de Maldoror avaient peut-être intérêt à se laisser ainsi dépasser par le texte. Le mythe peut parfois avoir plus de force que la réalité. En faisant semblant de donner à Isidore Ducasse les pleins pouvoirs, ne bâtissaient-ils pas une construction qui leur correspondait et servait leurs intentions ? Non, Ducasse n'a pas été symboliste, décadent, vitaliste ou surréaliste. Mais on pouvait encore faire semblant d'y croire, et le proclamer précurseur de son esthétique, en faire la caution intellectuelle d'un mouvement littéraire naissant. Parce qu'il permettait de tout dire et qu'il incarnait la révolte d'une jeunesse en lutte contre le réel et le passé, Isidore Ducasse était appelé à rencontrer encore d'autres lecteurs et à figurer parmi les écrivains marginaux, mais néanmoins majeurs, de la littérature à venir.

Annexes

Annexe I

Nous présentons ici le poème d'Arnold Goffin, « Maldoror », tel qu'il fut publié dans La Jeune Belgique en mars-avril 1891. Les variantes de la version recueillie dans Le Fou raisonnable en 1892 sont indiquées en notes.

II. - MALDOROR²⁶⁵⁶

À EUGÈNE DEMOLDER²⁶⁵⁷.

Après quelques pas secs et irrités sur le quai, il monte en wagon, l'âme décolorée²⁶⁵⁸ toute et bien anonchalie, — au sortir trop immédiat²⁶⁵⁹ de ce soir de pures²⁶⁶⁰ émotions, douces et terribles, qui lui ont restitué la subite, intégrale et paroxyste notion de lui-même²⁶⁶¹... Les thèmes fulgurants²⁶⁶² de cette musique vibrent encore, — rauques²⁶⁶³, stridents, colères, — dans ses nerfs endoloris,²⁶⁶⁴ — et pareils, pour lui, aux torches flamboyantes précipitées à la vénéneuse²⁶⁶⁵ ténèbre livide d'une crypte, lui éclairent, soudain, les profondeurs ruinées²⁶⁶⁶ d'une très noire conscience...

La figure juvénile d'un passager lui apparaît, alors, et le salut de fiers yeux bruns, veloutés de mélancolie et dont l'anxiété cherche sur son visage, à lui, la consonante sympathie attristée du voyage²⁶⁶⁷. À un coup d'œil, distant²⁶⁶⁸ d'abord, froidement courroucé²⁶⁶⁹, comme à une intrusion désagréable, — l'enfant désappointé blêmit un peu, détourne une physionomie boudeuse²⁶⁷⁰.

Il s'installe²⁶⁷¹ gauchement, déplie un journal, essaie de toiser²⁶⁷² son compagnon de route, avec une stable fermeté²⁶⁷³, — en vain ; fixant, enfin²⁶⁷⁴, des yeux — mouillés²⁶⁷⁵ et si ailleurs, maintenant²⁶⁷⁶ ! — les signes typographiques, il s'évertue à les combiner en phrases²⁶⁷⁷ plausibles et

²⁶⁵⁶ *Var. (1892)* : « L'Éternel Décevoir »

²⁶⁵⁷ Dans le recueil, la dédicace est remplacée par une citation de *Richard III* : « Art thou so hasty ? I have staid for thee, / God knows, in torment and in agony... »

²⁶⁵⁸ *Var. (1892)* : désorientée toute,

²⁶⁵⁹ *Var. (1892)* : récent

²⁶⁶⁰ *Var. (1892)* : plénières

²⁶⁶¹ *Var. (1892)* : l'inopinée, paroxyste et intégrale notion de lui-même

²⁶⁶² *Var. (1892)* : fulguraux

²⁶⁶³ *Var. (1892)* : âcres

²⁶⁶⁴ *Var. (1892)* : ;

²⁶⁶⁵ *Var. (1892)* : lépreuse

²⁶⁶⁶ *Var. (1892)* : dégradées

²⁶⁶⁷ *Var. (1892)* : La figure communicative lui apparaît, alors, d'un passager et la franchise de virils yeux bruns, veloutés de mélancolie et dont l'anxiété cherche sur son visage, à lui, la consonante sympathie attristée du voyage.

²⁶⁶⁸ *Var. (1892)* : dyscole

²⁶⁶⁹ *Var. (1892)* : contrarié

²⁶⁷⁰ *Var. (1892)* : l'enfant se désenchante, détourne une moue rembrunie et fâchée.

²⁶⁷¹ *Var. (1892)* : ,

²⁶⁷² *Var. (1892)* : dévisager

²⁶⁷³ *Var. (1892)* : avec fermeté

²⁶⁷⁴ *Var. (1892)* : épelant, ensuite

²⁶⁷⁵ *Var. (1892)* : consternés

²⁶⁷⁶ *Var. (1892)* : maintenant,

²⁶⁷⁷ *Var. (1892)* : périodes

logiques ; ²⁶⁷⁸ ou, la tête basse, il songe, la suavité de sa bouche fraîche, contractée, quelquefois — et convulsive, ou pâlement, fugitivement pâlement souriante, ainsi qu'à un tendre retour apitoyé sur lui-même²⁶⁷⁹ ...

Parfois, aussi, ses yeux alanguis²⁶⁸⁰, fermés²⁶⁸¹ à une récurrence plus captivante, croirait-on, et lourde de larmes !²⁶⁸² — il perçoit, toujours dardées²⁶⁸³, les ondes dominatrices de cet impétueux et déjà despotique²⁶⁸⁴ amour, et une rougeur imperceptible colore sa joue,²⁶⁸⁵ il soulève les paupières²⁶⁸⁶, s'efforce²⁶⁸⁷ à une attitude de sévère indifférence²⁶⁸⁸.

Las²⁶⁸⁹ de cette obstinée indiscrétion²⁶⁹⁰, après un joli geste impatienté de dépit²⁶⁹¹, il appuie, d'un air à la fin résigné²⁶⁹², sa fine et blonde tête aristocratique²⁶⁹³ au dossier de velours terne²⁶⁹⁴ et feint de sommeiller²⁶⁹⁵ ; mais, au lent glissement berceur de la berline, victime²⁶⁹⁶ de sa propre et naïve ruse²⁶⁹⁷, bientôt et réellement, il s'endort.²⁶⁹⁸

Avec quel bien mieux que maternel amour²⁶⁹⁹, le voyageur inconnu, — inconnu ! plus qu'à tout autre, à lui-même, peut-être ? — considère les lignes eurhythmiques de ce corps délicieux²⁷⁰⁰ ; avec quel chaste et pieux désir²⁷⁰¹, il respire le souffle parfumé²⁷⁰² d'enthousiasme qu'exhale cette poitrine frêle, sous laquelle un cœur bat²⁷⁰³ encore, sans doute, pour des espoirs, — un cœur²⁷⁰⁴ inaccessible au vertige !

Les anciens rêves d'émouvoir²⁷⁰⁵, alors, la mécanique spéculative²⁷⁰⁶ de son esprit, son chimérisme mathématique, des charmes²⁷⁰⁷, — dès longtemps inefficaces, — de leurs vieux maléfices²⁷⁰⁸, que les contingences insolites²⁷⁰⁹ fardent et galvanisent...

²⁶⁷⁸ *Var. (1892) : —*

²⁶⁷⁹ *Var. (1892) : .*

²⁶⁸⁰ *Var. (1892) : ses paupières alanguies*

²⁶⁸¹ *Var. (1892) : sillées*

²⁶⁸² *Var. (1892) : ,*

²⁶⁸³ *Var. (1892) : irradiées*

²⁶⁸⁴ *Var. (1892) : tyrannique*

²⁶⁸⁵ *Var. (1892) : ;*

²⁶⁸⁶ *Var. (1892) : il se redresse*

²⁶⁸⁷ *Var. (1892) : s'astreint*

²⁶⁸⁸ *Var. (1892) : à une attitude distante et gourmée*

²⁶⁸⁹ *Var. (1892) : Et piqué*

²⁶⁹⁰ *Var. (1892) : obstination indiscrète*

²⁶⁹¹ *Var. (1892) : rebiffé*

²⁶⁹² *Var. (1892) : de finale résignation*

²⁶⁹³ *Var. (1892) : sa blonde tête aristocratique*

²⁶⁹⁴ *Var. (1892) : éteint*

²⁶⁹⁵ *Var. (1892) : somnoler*

²⁶⁹⁶ *Var. (1892) : dupe*

²⁶⁹⁷ *Var. (1892) : de son propre stratagème*

²⁶⁹⁸ *Var. (1892) : ...*

²⁶⁹⁹ *Var. (1892) : attendrissement*

²⁷⁰⁰ *Var. (1892) : flexible*

²⁷⁰¹ *Var. (1892) : pieux désir ravi*

²⁷⁰² *Var. (1892) : ambré*

²⁷⁰³ *Var. (1892) : ,*

²⁷⁰⁴ *Var. (1892) : primesautier,*

²⁷⁰⁵ *Var. (1892) : Les rêves réprouvés d'émouvoir*

²⁷⁰⁶ *Var. (1892) : l'engrenage spéculatif*

²⁷⁰⁷ *Var. (1892) : attrait*

²⁷⁰⁸ *Var. (1892) : primevères*

²⁷⁰⁹ *Var. (1892) : adventices*

Ambition, persiflée naguère, d'un cadet, — orphelin d'affections négligeables, — comme celui-ci ingénu, pâle de la même ineffable et vierge²⁷¹⁰ pâleur, vivifiée par de tels yeux candides²⁷¹¹, — rencontrés, trop tard! — et qu'aucun plaisir vil, jusqu'ici²⁷¹² n'a ternis.²⁷¹³

Et ces mobiles et divins sourcils ! ce front ! ce front immaculé²⁷¹⁴, ces tempes adolescentes, asiles et réflecteurs de célestes pensers limpides²⁷¹⁵, miroirs impollués²⁷¹⁶, habiles²⁷¹⁷, toutefois, aux fièvres essentielles, à l'énigmatique infini des langueurs.²⁷¹⁸

²⁷¹⁹Le voilà²⁷²⁰ donc, cet harmonieux avenir, qui repose sur ces coussins moelleux et trop rudes pour la lumineuse poussière de ses ailes impalpables ; — « apothéose ivre d'un drame que j'aurais pu *vouloir* moins sombre²⁷²¹ » — ce primesautier et sensitif pupille intellectuel²⁷²², —²⁷²³ âme congéniale — oh ! point aussi âprement illusionnaire ! — à laquelle le fétide arrière-goût des baisers ne gâterait pas²⁷²⁴ ses exaltations, ni la perception entière de sa tout invincible jeunesse²⁷²⁵...

— Le train s'arrête, — pour conclure ; à côté de l'inévitable embarcadère²⁷²⁶, un steamer prêt à appareiller²⁷²⁷ : — « Adieu ! trois fois adieu ! frère, cher souvenir intact et qui, des²⁷²⁸ jours, me sera rédempteur ! »

— Le passant, un peu grave, réveille l'éphèbe d'un baiser effleurant, sur la main ; à moitié assoupi et assujetti aux sensations antérieures que la vue de l'importun évoque, il n'a pour lui, cependant, en rouvrant les yeux, qu'un indulgent regard timide²⁷²⁹, qu'un noble sourire ami de pardon et d'innocence, — tandis que l'isolé²⁷³⁰, — ah ! plus qu'auparavant et maudit ! — s'éloigne lentement pour aller rejoindre, là-bas, où ces vapeurs odieuses conspuent le ciel radieux, — l'ignominie quotidienne, la complexité monotone de la vie²⁷³¹ et aussi, hélas ! les vices d'habitude...

²⁷¹⁰ *Var. (1892)* : mate

²⁷¹¹ *Var. (1892)* : juvéniles

²⁷¹² *Var. (1892)* : ,

²⁷¹³ *Var. (1892)* : ...

²⁷¹⁴ *Var. (1892)* : l'ovale de ce front

²⁷¹⁵ *Var. (1892)* : de pensers candides

²⁷¹⁶ *Var. (1892)* : spirituels miroirs éblouis

²⁷¹⁷ *Var. (1892)* : aptes

²⁷¹⁸ *Var. (1892)* : ...

²⁷¹⁹ *Var. (1892)* : Les guillemets s'étendent ici à tout le paragraphe.

²⁷²⁰ *Var. (1892)* : ,

²⁷²¹ *Var. (1892)* : !

²⁷²² *Var. (1892)* : ce sensitif pupille

²⁷²³ *Var. (1892)* : ,

²⁷²⁴ *Var. (1892)* : point

²⁷²⁵ *Var. (1892)* : !

²⁷²⁶ *Var. (1892)* : de l'embarcadère

²⁷²⁷ *Var. (1892)* : l'inévitable steamer prêt à appareiller

²⁷²⁸ *Var. (1892)* : ces

²⁷²⁹ *Var. (1892)* : soumis

²⁷³⁰ *Var. (1892)* : Isolé

²⁷³¹ *Var. (1892)* : Vie

Annexe II

Nous reproduisons ici les extraits du journal d'Henry de Groux relatifs à Lautréamont. Ces documents, inédits, sont conservés à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art sous les cotes Ms 711 à 728. Rodolphe Rapetti en avait fourni quelques extraits, mais une partie était à ce jour inconnue.

9 janvier 1892

Je ne trouve ni agrément ni consolation là où en trouvent les autres hommes. Je voudrais apprendre les mathématiques. Elles doivent être fécondes en joies surhumaines ! Peut-être sont-elles supérieures à la musique elle-même ! Maldoror était mathématicien, aimait les mathématiques, aussi combien était-il supérieur au pauvre Des Esseintes !...

16 février 1892

Je pense à cette phrase de Maldoror parlant de son propre visage : « triste comme l'Univers, belle comme le suicide »...

25 mars 1892

Croupissement dans les cachots infertiles du non-amour ! C'est toi, ô Maldoror, qui est aujourd'hui convié à me visiter. Ta parole implacable et plus que désenchantée sera rafraîchissante à mon cœur rongé d'ennui gorgé d'amertume et de dégoût...

Mes jambes, qui portent le poids de tout mon corps lourd de mon cœur hypertrophié et de ma tête tournée vers les cieus déserts de tout mon être roidi contre le Destin ; se refuse à faire un pas de plus vers l'Espérance, si chère aux enfants des hommes non plus que mes mains n'auraient la force de se libérer de l'étreinte de mes genoux ou de mes bras convulsivement crispés que pour se tendre vers toi, mon hôte tant désiré...

C'est toi, contempteur merveilleux des victimes célestes, antagoniste inspiré de la Providence, voleur sublime du feu divin, c'est bien toi et rien que toi qu'appelle aujourd'hui mon cœur foudroyé...

Je serai ton hôte, ton disciple et ton ami, ton élève très-humble et très docile, - je le veux de toute la force et de toute la hauteur de ma volonté, adressée devant toi comme les falaises sur qui viennent s'épuiser et mourir, désormais, les baisers pathétiques des grandes vagues de l'Océan...

30 avril 1892

Délicieuse mansuétude de l'œil des bêtes. Quoi de plus doux que l'œil des otaries aux « regards de soie », comme dit Maldoror parlant du poulpe...

J'ai lu autrefois, dans des voyages, le récit de chasses qu'on donne à ces animaux et une fois de plus j'ai maudit la chasse et les chasseurs ! Comment un homme peut-il avoir le cœur assez dur pour frapper ces créatures si touchantes, à la fois si douces, si intelligentes et si démisées ?!

30 juin 1892

Le signe incontestable d'un grand poète, c'est l'inconscience prophétique, la troublante faculté de préférer par-dessus les hommes et le temps des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée. Cela, c'est la mystérieuse estampille de l'Esprit saint sur les fronts sacrés ou profanes.

[dans une encre différente :] Maldoror, c'est étrange, n'a jamais chanté ce beau prodige de la confiance et de la solidarité humaine.

7 juillet 1892

Quel art aurais-je fait si j'avais ignoré le monde, si j'avais vécu confiné dans la tour d'ivoire de mes songes, comme à l'époque où je faisais *Les Rêves après la bataille*, inspirés de mes diverses lectures de Poe, de Victor Hugo, de Baudelaire, de Tolstoï, de Leconte de Lisle, des mémoires particuliers de Marbot, du comte de Ségur, de Lautréamont, etc. Car toujours j'ai éprouvé cet étrange attrait de l'horreur, de l'excès, du paroxysme qui est, selon Nietzsche, le signe des suprêmes décadences et qui fut certainement chez moi l'inclination d'une sorte de dépravation grandiose du sens esthétique qui me portait invinciblement à peindre, à chercher à reproduire dans le maximum de brutalité, d'intensité, de cruauté et de violence, les choses dont je n'aurais certes pu supporter la vue...

19 juillet 1892

Grande difficulté d'acclimater son esprit à la vision continuelle de l'atrocité du monde et de sa loi vitale. On nous parle sans cesse, Ô Lautréamont, de la bonté infinie de Dieu et pourtant nous ne pouvons ouvrir les yeux sans être frappés du spectacle de l'universel tourment et de l'iniquité sans fin... La honte, le désordre, le malheur et le crime sont à tel point visibles partout, inscrits dans tous les sorts qu'on n'oserait préférer le seul mot de justice de crainte de faire trembler la terre et de voir s'écrouler le monde. Terre d'opprobre disait Job couvert de l'ombre de la mort où il n'y a aucun ordre et où habite la sempiternelle horreur.

22 août 1892

Pour la seconde fois quelqu'un compare mon œuvre à celle de J. [sic] Ducasse (Lautréamont). [...] Ces lignes sont de Ch.-H. Hirsch.

L'œuvre luciférienne de Lautréamont, les *Chants de Maldoror* est une des très rares dont l'empreinte me reste, dont le seul souvenir même vague, reste ineffaçable. Je n'ai plus trouvé nulle part cet accent-là.

2 octobre 1892

« L'éléphant se laisse caresser. Le pou non. » Maldoror. –

24 octobre 1892

De Charles-Henry Hirsch : « Le comte de Lautréamont est mort en 1870 : son âme couleur de soufre hante les toiles de Henry de Groux et palpite dans les marbres d'Auguste Rodin. »

Il a raison : Rodin et moi avons seuls compris la Volupté comme un itinéraire d'abîme comme en font foi les gestes dolents, pathétiques, désespérés, de presque tous les naufragés tragiques, qui étalent leurs corps prestigieux sur les grèves propices ou les pathétiques falaises où ils s'abandonnent...

Maldoror ! Quelle trouvaille, en effet, que ce nom seul ! Quelle magnifique invention littéraire ! La force d'accent de cet épouvantable livre est vraiment telle que j'évitais volontiers de le relire, si cette appréhension même n'augmentait encore mystérieusement mon désir.

Il y a des êtres que j'aime auxquels je ne signalerai jamais son existence.

Et j'ai rencontré, jadis, à Bruxelles, l'homme qui a écrit ce livre et j'ai serré cette main qui tenait cette plume *arrachée à l'aile d'un pigargue* [sic pour *pygargye*] *roux* – d'un véritable démon en tous les cas. Et c'était bien lui encore, Ô merveilleuse logique ! – qui devait être l'occasion de mon rapprochement avec Bloy.

N'est-ce pas en effet aux bureaux de *La Plume* (cette plume arrachée au croupion d'une oie !) – à moins que ce ne soit encore sous le terrible duvet de la première ! – qu'allant un jour demander à Léon Deschamps le numéro contenant le « Cabanon de Prométhée », page très belle écrite par Bloy sur Lautréamont-Ducasse et son livre, je tombai sur Bloy lui-même, – ou plutôt lui tomba sur moi, car j'étais arrivé le premier et nous fûmes immédiatement présentés l'un à l'autre... Et ce fut Bloy lui-même qui me donna l'article sur Maldoror.

En somme je sens tellement en moi le même abîme que j'ai peur que mes yeux en franchissent le bord.

26 mars 1893

À cette interrogation, d'ailleurs peut-être plutôt oiseuse : la cruauté chez de Sade était-elle un moyen littéraire, un poncif adapté à des fins dramatiques et psychologiques, un simple artifice d'écrivain ou bien une pente naturelle, invincible de l'individu, une irrésistible perversion intime à l'affût de toutes occasions de s'exprimer ? À cette question dis-je, que peut-on répondre avec certitude, si même la poser n'est pas la résoudre ? Il ne me paraît que trop certain que le seul assouvissement des passions intimes de son cœur ait été l'unique ressort, le seul moteur de son effroyable zèle d'écrivain, et que l'auteur nous montre dans ses personnages divers, d'une presque identique configuration morale, sa très personnelle et trop vraie figure. [...] Le misérable, en effet, n'est pas du tout une sorte de monstrueux poète à la Lautréamont, criant dans l'infini son incommensurable malheur ; pas du tout : c'est une sorte de démagogue apportant des théories sociales (je vous demande un peu !) et cherchant à propager ses doctrines ! Le curare s'offrant en dictame !

7 février 1897

À des miettes d'indices je reconnais en lui l'Inspirateur. C'est Lui, c'est certainement Lui, l'Auteur de tous les auteurs ! ... L'art de Poë vient d'en bas : rien n'est plus noir !

Les « Litanies » des Fleurs du Mal et de St Pierre, les Poèmes de Vigny, Éloa, etc... La mort du Loup, etc... Les Chants de Maldoror. Les Romans de d'Aureville. Tout l'Art de Richard Wagner,

Tannhäuser, Faustus, les Nibelungen. Même Parsifal. En dehors du Moyen-Age, il n'y a plus d'art chrétien.

22 février 1897

Je suis né de l'homme et de la femme, disait Maldoror ; cela m'étonne. Je croyais être davantage. Pascal a-t-il dit beaucoup de paroles aussi troublantes ?

11 mars 1897

Il n'est pas possible d'être imprégné plus que je ne le suis de toutes les tares intellectuelles propres à ce temps. On n'a pas en vain absorbé tout Schopenhauer, tout Nietzsche, tout Renan, etc... sans parler de Michelet, Hugo, Baudelaire, etc... On [n'] est pas en vain enfant de ce Siècle. La contre-pesée de Stendhal, Hello (, du mystérieux à de Maistre, etc.) n'est vraiment pas suffisante. Nous sommes pareils à des épées faussées : plus rien à faire... Il faudrait les refondre, – et...

Byron, Shelley, Lautréamont, Goethe. Rien ne résiste à la lente infiltration de ces lectures et quoiqu'il advienne, l'homme qui les a faites n'est plus le même qu'avant.

Horreur singulière du « bon livre » ! –

4 juin 1897

Ignorant – ou à peu près – les mathématiques, les « chastes mathématiques » je dois être une de ces entités indignes de vivre dont parle avec une si [illisible] et troublante éloquence le génie de Maldoror.

4 octobre 1897

C'est Maldoror qui disait n'avoir jamais pu réussir à rire. « Je me suis, disait-il, fendu la bouche avec un rasoir et m'étant regardé dans la glace je me suis aperçu que je ne riais pas... »

Malgré le grotesque si flagrant qui emporte tout en ce monde absurde, je ne trouve guère en moi, les éléments d'une joie quelconque, d'une hilarité de quelque franchise : il s'y mêle vraiment trop d'amertume !

5 janvier 1899

«Triste comme l'Univers, belle comme le suicide». Cette expression de Maldoror hante indéfiniment mon cœur. Le monde est vraiment horrible et inhabitable ! ...

16 novembre 1899

Les Chants de Bélial. Quels magnifiques poèmes on pourrait aligner sous ce grand et sombre titre. Mais il faudrait le génie de Lautréamont.

28 août 1900

Quand le diable tente, il n'y a pas assez de croix sur les voûtes. Pas d'images pieuses aux murailles ni d'anges protecteurs, pas assez d'âmes éplorées, pas assez de holocaustes aux vitraux de notre mémoire. La pente des chemins s'accroît [sic], le pas se précipite, la dent des fourches dans les reins, le souffle manque, le poison se fait délectable, le vitriol rafraichissant. Les ténèbres plus accueillantes, se peuplent d'étranges flambeaux. L'avidité des convoitises, des concupiscences idéalise toutes les proies et c'est elles qui guettent le chasseur ! La raison même se fait complaisante, heureuse de tous les sophismes adulateurs et fait défaillir la vigueur même des mathématiques, des chastes mathématiques chères à Maldoror. L'ivresse des choses funèbres nous transporte en d'illusoires paradis. Quand le diable tente en de fallacieux banquets rien ne s'interpose entre la coupe et les lèvres et la foudre agonise dans les antres voluptueux du ciel, ou sur de terrestres litières.

Et l'eau pure se corrompt, les fontaines tarissent, la soif nous brûle et c'est en nous que les divins cortèges passent dans la solitude. C'est en vain que la surnaturelle fanfare céleste éclate dans le silence. C'est en vain que les oiseaux chantent. Et c'est en vain que le ciel est pur et que les yeux des pauvres versent du sang, que les membres des saints sont déchirés, que les bourreaux s'exaspèrent dans la fureur des tourments. C'est en vain que les portes de l'Enfer s'ouvrent plus implacables et plus noires. C'est en vain que l'Irréparable de son doigt grave et terrible vous avertit, - vous somme de vous rendre, alors qu'il en est temps encore. C'est en vain que s'entrouvre la bouche d'airain de la Mort.

6 janvier 1901

Ce perpétuel bondissement de l'âme du fond de son lit criblé d'épaves. L'incessant rendu de cette pensée qui se tord inlassablement sur elle-même et ne peut franchir ses limites ; cette habitude de tant de monstres saboulés comme des arches closes sur leurs trésors intimes, comme des baleines

porteuses de quelque Jonas, ne sont-ils pas semblables à ce vieil océan de Maldoror jugé au conjecturé par lui « moins profond que le cœur humain ».

24 janvier 1901

Mon âme est remplie de ce fléau particulier au temps gris, au ciel pluvieux du nord où poursuit le vol des « cigognes de Maldoror ». Ce vol qu'alimente les malédictions du licanthrope [sic] ou du mysantrope [sic]. Quels chants amers sortiront de moi si le musicien que je suis pourtant et à jamais condamné au silence pouvait s'illustrer !...

Michelange aveugle trouvait une grande volupté et un réconfort puissant à caresser de ses vieilles mains les marbres qu'il ne voyait plus.

Je suis l'auditeur quasi permanent de mélodies que nul n'ouïra que moi seul et qui ne seront jamais écoutés par personne.

23 mars 1901

Souviens-toi que tu as un ami dans le vampire, dit Maldoror s'adressant au lecteur de ses fameux « Chants », et il ajoute : « en comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis. » Ce serait, en ce qui me concerne, le « brellan » parfait si il y ajoutait le nom de mon « ami » G. [C ?] M., dont je me croyais délivré depuis bientôt quinze années que je ne l'avais plus aperçu nulle part, ayant mis entre nous assez bien de morts par les flammes. Mais voilà - O surprise, qu'il se souvient de moi qu'il croit peut-être « mort » une seconde fois, et se met à me « moudre de la glaise » selon l'expression de Sarguenet, dans le Journal où il écrit, et de quelle manière !...

Il affirme que je suis connu de tout le monde et dans tous les mondes et tient à en donner la preuve. Il arrive uniquement à établir selon moi, que je ne suis connu dans aucun cas par personne, décidément...

14 septembre 1901

Lautréamont.

« Je me propose sans être ému de débiter la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre, etc. »

Ce ton ininterrompu de persiflage désespéré, cet accent indéfectible et jamais abandonné de cruauté et d'extravagance sont peut-être uniques dans la littérature et je ne lui connais pas d'équivalent. Son œuvre a le redoutable et sublime isolement d'une île maudite.

7 février 1902

Ce chef-d'œuvre de cruauté qu'est la vie impliquait toujours plus, à mon sens, ce chef-d'œuvre d'éloquence de tes « Chants », Ô Maldoror et donnait à mon admiration les ailes du pur esprit.

12 mai 1902

La Haine et la Douleur de Maldoror eussent créé Dieu pour l'insulter s'il n'existait pas, peut-être, pour l'absoudre... Mais chez Maldoror, l'expression de la Douleur latente pourtant et virtuellement implacable a cessé tout à fait pour donner toute la place à sa Haine de Réprouvé.

13 juin 1902

Maldoror chevauchera bien longtemps encore aux grèves romantiques de sa dilection, avant que –

14 juin 1902

Un soir que je noctambulais avec Maldoror dans le calme [illisible], déjà, d'une nuit où allait bientôt surgir les gorgonéons [sic], les [illisible] et fantômes de la tempête – grimoires adorés du néphélomancien – dans cette nuit calme encore, aux grands massifs violâtres surveillés par deux étoiles solitaires, comme épiés par les yeux d'or d'une nuit en cagoule –

8 juillet 1902

Il est évident que si l'on évalue l'Univers avec la seule notion de Justice, de vérité et raison humaine, il est impossible d'aimer son auteur ou même de complètement l'admirer, et que l'on devient pareil à l'ange contempteur des *Litanies*, antagoniste formel du Christ.

Aussi, presque tous nos maîtres sont-ils sataniques au moins littérairement : Stendhal, Baudelaire, Swinburne, Lautréamont, Shelley, Byron, etc... En général tous les poètes contemporains, tout l'art, toute la poésie, toute la littérature et presque toute la musique elle-même, est essentiellement satanique.

L'univers est un champ de carnage qui arrachait à Job ce cri sans pareil : « Terre de honte, terre de blasphème, couverte de l'ombre de la mort, où il n'y a aucun ordre et où habite la sempiternelle horreur. » Mais sans aller jusqu'à ces transcendantes évocations, quels ne sont pas les ravages qu'un

même fait de la quotidienne et banale existence peuvent produire en nous, dès que la Justice et la beauté se trouvent être en cause, ou qu'il nous arrive de les voir souffleter sous nos yeux ?...

25 juillet 1902

Quelque chose de nouveau est entré dans la Cage du Temps, dit Maldoror. Ce quelque chose de nouveau est-il autre chose que toi – Ô contempteur et diffamateur peut-être du Dieu de Job ?

27 décembre 1902

Il est un certain état d'esprit dont je ne me souviens pas qu'il y ait, même dans le théâtre antique, dans Sophocle, Eschyle ou Euripide de manifestation plus surprenante que ce tragique accent qui se maintient sans défaillance dans les *Chants de Maldoror* et que j'appellerais la haine de la Nature et dans Maldoror la Haine de Dieu sinon dans l'accès parfois si véhément de leur fatalisme exaspéré.

Dans Shakespeare même le christianisme en est à peine le correctif, car là encore il existe tant dans *Hamlet* que dans *Le Marchand de Venise* et dans *Le Roi Lear*, dans *Macbeth* que dans *Richard III*. Cette « horreur sacrée » a aussi son expression bien moderne dans certaines pièces des *Fleurs du Mal* comme les *Litanies de Satan* par exemple et quelques autres ; et aussi, toutes proportions gardées, dans cette étrange Madame Ackermann qui impressionna d'Aurevilly.

31 décembre 1902

Lautréamont. Dans le tumulte et la démence lucide des prosopopées, les chants paniques de ce grandiose théomaque il y a vraiment un spectacle sans précédent ni équivalent. Je ne connais d'aussi pathétique élan de révolte, de vindicte humaine contre le ciel, contre l'aveugle et féroce nature que dans Euripide, Eschyle et Sophocle.

5 janvier 1903

Tristesse de Maldoror [*difficilement déchiffrable*]

30 janvier 1908

Lecture de certains chants de Maldoror : impression toujours forte malgré les redites et les pauvretés de style. Un aigle regarde les cieux au travers des barreaux de sa cage.

23 juillet 1908

Certains paysages d'Italie dont j'ai souvenance au cours de mon fameux exode, me font encore tressaillir et semblent avoir empruntés leurs contours onduoyants et calcinés à la croupe de Léviathan de la horde de Maldoror.

6 novembre 1908

La coruscante spirale des nébuleuses et des voies lactées n'apparaît pas à ses contemplateurs un vertige plus accablant que le *négatif* de ces mêmes splendeurs répercutées en ténèbres au fond de l'âme humaine ? ... Poser la question n'est pas la résoudre. Lautréamont n'a-t-il pas dit par la bouche de son Maldoror, que le cœur humain était « plus profond que le cœur de l'océan », du « vieil océan » dont il salue si profondément la « majesté » ?

24 novembre 1908

Envie de fuir instantanément tous les milieux favorables ou bien-pensants et de me ruer à la découverte de l'inconnu en visitant d'autres villes, d'autres pays, - de respirer sous de nouveaux cieux, - avec Maldoror !

8 août 1910

Je suis, comme Maldoror, ébloui [*sic*], de l'extraordinaire et merveilleuse « perfection circulaire » du contour des yeux des aigles.

L'œil noir des méridionaux souvent si beaux a rarement pourtant une grande diversité d'expression. – Souvent même son aspect est unique, invariable, beau certes, mais identique trop souvent et dur facilement...

Je songe à certains yeux bleus ou gris d'une si obsédante impression et de si riche variété.

Je me souviens même de certains yeux presque incolore [*sic*], translucide [*sic*] comme le gypse ou la pierre de lune, et demi cachée sous les paupières clignotantes de quelque blonde, miss un peu myope qui semblaient être le fourreau profond de très longs et très invisibles glaives.

Annexe III

Cette eau-forte a été réalisée par José Roy et a servi de frontispice pour la réédition des Chants de Maldoror par Léon Genonceaux, en 1890. Elle s'inspire d'une phrase de la strophe 5 du Chant III.



Il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée.

Annexe IV

Nous présentons ici le poème de Gabriel-Albert Aurier, « Nocturne », paru dans le Mercure de France d'avril 1890, p. 131-133.

NOCTURNE

Et c'est encore, ainsi que partout, ainsi que toujours, sous ce banal plafond héraldique et parmi le sadisme sans distinction de ces peu cléricales verrières, c'est encore le même orgueilleux bruissement de foule, le même inane clapotement d'océan — un océan dont les flots seraient anthropomorphes, grotesquement... Les bains de mer de mon âme, de ma pauvre âme malade !... Quelque chose, en vérité, comme un Trouville psychologique !...

Serties des vieux chênes sculptés, les tapisseries usées de Flandres prélassent sur les murs leurs verdure fanées, leurs ivrognes nabots, leurs gaîtés houblonneuses et pesantes, toutes leurs charmeuses gammes de calmes teintes éteintes, qu'étoile, brutal et froid, l'aigu diamant d'une lampe Edison... Cette dissonance m'enchanté. Elle m'enchanté autant que, dans tout ce très gothique mobilier, les petites bombes de chocolat et les inquiétants cylindres de jais dont s'orne la houle des occiputs, autant que les cigarettes qui fument entre les lèvres trop écarlates de ces dames, là-bas, somptueuses et plâtrées comme des façades... Pourquoi me gênerais-je et ne répéterais-je pas que : mon âme a la colique. De tels aveux impliquent le ridicule, la raillerie, je le sais... En quoi, pourtant, ces simples mots sont-ils plus grotesques que la conduite de cette herboriste bien connue qui donnait, selon l'expression du poète,

De l'ipécacuanha à un cacatoès...

— Vous m'apporterez ce qu'il faut pour écrire, n'est-ce pas ?...

Pour écrire ? À quoi bon ? À quoi bon, en somme ? Les vagues anthropomorphes ne déferlent-elles pas sur l'épiderme de mon âme ? Je suis au bain. Pourquoi donc écrirais-je ? Et pour qui ? Et à qui ? Que sais-je ? Mais il le faut ! Certes, il le faut. Oh ! l'éternel priapisme de l'écritoire !...

Eux et Elles, voyez, ils se prélassent, dans la paix des longues déglutitions... Sans doute, par une lente endosmose, leur liquide cervelle s'écoule, peu à peu, avec les bières bues... Elle s'écoule dans leur ventre, leur liquide cervelle, et jusque dans les urinoirs...

Moi, maintenant, je sens ainsi que des myriades de tortureuses pattes de mouches qui chatouillent mes nerfs frissonnants et mes capillaires et mes moelles et mes fibres et toutes les cellules de mon cerveau (surtout celles des circonvolutions, voisines de la scissure de Rolando, où, comme on sait, Hetzig a localisé les centres psycho-moteurs). Oh ! ce martyr !... Eux et Elles, boivent et digèrent... J'entends très nettement fonctionner leurs estomacs... Mais il me semble que, de minutes en minutes, leurs crânes diminuent, diminuent, diminuent... Pourquoi donc suis-je convaincu que la résultante mathématique de toutes ces infimes vibrations qu'impriment à mon système nerveux les pattes de mouches dont il a été parlé plus haut, constitue un phénomène physique, très curieux et même grandiose, comme, par exemple, un tremblement de terre, une éruption volcanique, un cyclone, une aurore boréale ? Pourquoi aussi estimé-je que tous ces gens qui m'entourent devraient, lèvres bées, admirer ce spectacle, assurément peu banal, avec la satisfaction de touristes anglais qui ont vu un beau cataclysme... Mais voilà qu'ils rient tous, et leur rire m'indigne et me désolé comme un blasphème, ou plutôt comme une imbécillité insolente ! Certes, tout cela est loin d'être clair !...

D'ailleurs, la mystérieuse endosmose accomplit son œuvre... De minutes en minutes, les crânes diminuent, diminuent, diminuent... Tenez !... Ce monsieur, là-bas, n'a déjà plus de tête, non, plus de tête du tout...

Oh ! qu'ils me meurtrissent l'âme, tous ces étroïdes ambiants qui ne paraissent point ressentir et qui, de fait, ne ressentent point le monstrueux supplice des pattes de mouches... Mon corps entier vibre douloureusement, comme vibrerait sous l'archet d'un fou une contre-basse qui serait hyperesthésique...

Là-bas, dans un coin, j'entrevois trois jeunes garçons, virginaux et trop roses, qui sourient et minaudent. Leurs cils sont adroitement rehaussés de pastel, et leurs lèvres, d'aquarelle. Leurs ongles sont polis comme des abbés et leurs phalanges s'enorgueillissent de cercles d'or. Leurs vestons, congrûment écourtés, découvrent des callipygies voluptueuses, presque hottentotes. Pourquoi, dès leur première œillade, ai-je procréé cet alexandrin qui me semble, pour l'instant, sublime, tout simplement :

Le strabisme éternel des tantes rabougries !...

Mais, j'y pense, peut-être bien que ces trois jeunes garçons ont des mœurs infâmes !...

Quoi qu'il en soit, cette foule imbécile, cette foule de stupides repliés sur leurs ventres, commence à me donner des nausées et, pour ainsi dire, le mal de mer.

Elle, seule....

Mais, alors, pourquoi ces sourires à la satisfaite idiotie de son voisin ? Pourquoi l'indulgence de ses sourires au goût indiscutable de son voisin ? Ne voit-elle donc point le goût psychologique de son voisin ?... — Oh ! Mon Dieu, après tout, quelle logique induction m'incite à conclure que ses pâles yeux mauves soient autre chose que d'insensibles opales, inaptés à transmettre les sensations à son âme ? A-t-elle même une âme ?... Elle se targue de cheveux blonds comme du chanvre et un peu crépelés, sans doute par les artifices du bigoudi. Voilà tout ! Absolument tout !...

Je me sens couler, doucement, dans l'imbécillité... Les pattes de mouches ne font presque plus vibrer la contre-basse de mon corps... Piano, piano, pianissimo !... Parmi les tapisseries usées de Flandres... Oh ! les petites bombes de chocolat ! ... l'endosmose !... les callipygies voluptueuses ! le goût psychologique ! et Elle ! et ses cheveux ! et le reste !... En somme, pourquoi tout cela ? Raisonçons... Raisonçons...

(Un trou, une lacune, une léthargie de la conscience. Combien cela dura-t-il ?) .

Maintenant, regardons-la. Elle parle. Elle a un long nez, quasiment aristocratique, et une grande bouche mince, presque sans lèvres, qui rit toujours, pâle comme une cicatrice, au milieu de son visage plus pâle, de son visage de pseudo-anglo-saxonne qui ne connaîtrait pas les solides joies du rosbeef... Et, tout cela, sous son extraordinaire perruque flave, ébouriffée, comme je l'ai déjà dit, par les artifices déloyaux du bigoudi.

Oh ! l'horrible cliquetis des dominos...

Elle n'est point très jeune. Non, sans doute !... point très jeune. À moins qu'elle ne le soit d'âme, ce que je ne sais, ni vous, ni même Elle, ni personne, ni même Dieu. Elle a peut-être trente-six juvéniles automnes, ou bien quarante, ou peut-être même cent, et plus ! Mais sa peau est pâle et, quoiqu'un peu séchée par les plâtres, les bismuths, les magnésies et toutes les gouaches cosmétiquées, sans rides visibles pour moi, et ses cheveux sont blonds comme doit être son âme, au cas, je le répète, où elle aurait une âme, et je sens que si ses dents petites, qu'azura imperceptiblement l'abus du vif-argent, et si ses pâles yeux mauves, froids et maléficiels comme des opales, ne riaient point avec tant d'insistance, parmi le douloureux et voluptueux tohubohu de ce lieu bête, vers le goût monstrueux de son inqualifiable voisin, peut-être serait-elle un jour la Sorcière, la sainte Sorcière mille fois bénie dont le divin philtre...

— Messieurs, on ferme !...

Annexe V

Nous présentons ici le portrait d'Isidore Ducasse dessiné par Félix Vallotton pour orner la notice du Livre des Masques publié par Remy de Gourmont en 1896. Cette image comblait un vide et donnait enfin un visage au mystérieux auteur des Chants de Maldoror. Elle ne tarda pas à être considérée comme authentique.



Annexe VI

Nous présentons ici une « Prose morose » de Remy de Gourmont, « Le Rêve », d'abord publiée dans Le Mercure de France en octobre 1891, puis recueillie dans Proses moroses en 1894. Il s'agit ici de la version du recueil qui comporte, outre quelques légères modifications du texte, une dédicace à Maldoror.

LE RÊVE

A Maldoror.

PRIMARY touchait à la cinquantaine, lorsque sa maîtresse lui dit, un matin, avec cet air spécial que prennent les femmes pour annoncer à leur bien-aimé des choses d'un embêtement rare et décisif, mais des choses qui crucifient leur chair, à elles, et qui la flattent, des choses comme seules elles peuvent en dire, des choses représentatives — absolument — de leur sexe :

— Tu sais, je suis enceinte.

— C'est une fille, monsieur, dit la sage-femme, des épingles entre les lèvres. Primary, les yeux vagues, regardait, sans le voir, l'être à la peau de crevette cuite, le fœtus macéré par les alcools amniotiques : il rêvait : une fille : il la voyait montrant, sous sa robe de huit ans, de fluettes jambes de jeune autruche, courant et s'arrêtant de courir à la caresse d'un désir mâle, grimpeuse volontiers vers des genoux agités et chatouilleurs ; il la voyait chuchoteuse et sourieuse, les yeux larges et la bouche gourmande, innocente et tentatrice, angélique et sournoise...

— Ce sera pour ma vieillesse.

— Allez-vous-en, dit la sage-femme, des épingles entre les lèvres.

Et quand il fut sorti, elle se pencha vers la mère plus abolie sous les draps que sous la neige une ellébore, — et familièrement, de femme à femme :

— Soyez tranquille, pauvre chérie, il l'aimera bien.

Annexe VII

Le Livre d'art de mai 1892, n°1, p. 4, propose un article de Charles-Henry Hirsch accompagné d'une illustration de Jan Verkade illustrant la scène 13 du Chant II.

LES CHANTS DE MALDOROR

En 1870, J.Ducasse (*alias* comte de Lautréamont) écrivait : « J'ai complètement changé de méthode pour ne chanter que *l'espoir, l'espérance, le calme, le bonheur, le devoir...* » Cette promesse d'évolution philosophique n'a pas été réalisée : l'écrivain est mort peu de temps après l'avoir formulée, ne laissant qu'une œuvre douloureuse et triste : les *Chants de Maldoror*.

La souffrance, après les larmes, tarit le cœur, exaspère qui l'a supportée, fait naître en lui une âpre joie au spectacle des douleurs étrangères, et même le désir de les susciter. Voilà pourquoi Maldoror, héros légendaire, mythe comme l'éternel Méphistophélès, peut-être devons-nous signaler : *un sien parent ?* – s'éjouit au spectacle du mal, le fait sans autre bénéfice que celui d'en rire (de quel glacial et sinistre rire !)...

Il enfle sa voix pour parler aux mers. « Je te salue, vieil Océan ! » clame-t-il. Maldoror appelle à son aide les flots, *force* gigantesque dont il voudrait armer sa *volonté* contre la race aveulée des hommes.



Il s'ingère en une paisible famille, jalouxant la quiétude du foyer : le père, la mère et l'enfant assemblés autour de la lampe pâle, dans la paix d'une veillée laborieuse... L'Esprit de Mal paraît et anéantit ce contentement d'humbles gens. Il souille l'âme du jeune fils par l'offre tentatrice de délices défendues. L'enfant prie, et le père, et la mère ! Maldoror serait donc vaincu par des simples, lui qui a pu semer partout le monde la corruption dans les cœurs ! Il enlève au père le fils et ravit l'épouse à l'époux, – car le parfait bonheur de ces pauvres lui semble une injustice...

Sur la grève, où se meurent les flots charriant des *vies*, Maldoror marche l'œil aux aguets, en quête d'une âme sœur de la sienne. Son regard luit de joie : il voit, en mer, un bateau qui naufrage ; des hommes qui, sans rémission, vont mourir.

L'un d'eux nage désespérément vers la rive. Peut-être l'atteindra-t-il ? Maldoror arrête ses efforts, d'un coup de feu : l'homme disparaît. Six requins énormes viennent se repaître des morts. Une femelle accourt, à grand coups de nageoires, pour prendre part à la curée. Le combat terrible s'engage : les six requins assaillent la femelle. Trois mâles ont péri. Un quatrième meurt d'une balle que lui tire, dans l'ouïe, Maldoror... Bientôt, il prend à la lutte une part plus active, se jette à l'eau, de son long couteau éventre les deux derniers requins. « Se trouvent en présence le nageur et la femelle du requin, sauvée par lui. » Tous deux se contemplent, féroces et, « comme deux aimants », tombent l'un contre l'autre. Maldoror a trouvé plus méchant que lui, un être qui lui ressemble, – son « premier amour » !...

Les *Chants de Maldoror* – parfois virilement pensés, sous l'influence de Baudelaire, mais contenant certaines pages mesquines par l'étroitesse du symbole qui en expose l'idée – sont le remarquable début d'un écrivain de dix-sept ans, voici presque un quart de siècle. Malgré le chaos des idées, leur contradiction fréquente, un penchant à l'« enflure » romantique, la présence de conception maladives, insanes parfois, – l'œuvre du comte de Lautréamont mérite une place au milieu de nous, car on retrouve en elle, à l'état embryonnaire, indiquée, la formule d'Art Idéaliste que nous proclamons et défendons aujourd'hui.

Annexe VIII

Nous présentons ici la notice de Charles-Henry Hirsch pour la série des Portraits du prochain siècle de Paul-Napoléon Roinard, publiée en 1894 chez Edmond Girard.

COMTE DE LAUTRÉAMONT

Comme il devait mourir très jeune, il semble que sur lui se soient acharnés les mauvais sorts, et vite, et vite, afin qu'il eût à boire sa pleine coupe de lie. De « grandes » secousses l'ont bouleversé, qui mirent en loques son âme magnifique faite pour aimer. Il est devenu celui haït, et a conçu, entraîné en une course à l'abîme rouge d'enfer, *Les Chants de Maldoror*.

MALDOROR ! L'éclatante sonorité des trois syllabes évoque la tonalité de ses visions : le sang perlé au front du Christ... Et Maldoror va, par le monde, se griser au spectacle des cruautés d'autant plus conscientes et mieux « dirigées » que leurs auteurs sont plus réellement faibles... Maldoror implore l'Océan, et sa voix voudrait déchaîner sur le monde toute cette force.

Lautréamont (J. Ducasse [*sic*]) est l'un des premiers qui aient discerné la puissance suggestive du symbole.

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 déjà...

Le comte de Lautréamont est mort en 1870 : son âme couleur de soufre hante les toiles de Henry de Groux et palpite sous les marbres de A. Rodin.

Charles-Henry Hirsch

Annexe IX

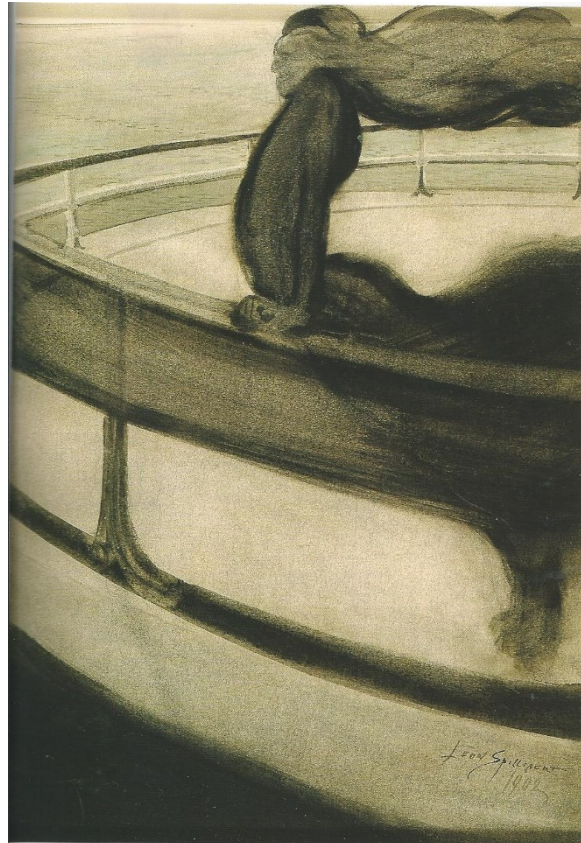
Nous présentons ici la série de lavis à l'encre de Chine réalisée par Léon Spilliaert dans ses premières années inspirée par sa lecture des Chants de Maldoror. Les reproductions sont issues du catalogue de l'exposition Spilliaert. Œuvres de jeunesse 1900-1918, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997.



Oiseaux de proie. Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror, circa 1900, encre de Chine, lavis, pinceau sur papier, Bibliothèque royale Albert-I^{er}, cabinet des estampes, Bruxelles, 31 x 19,4 cm.



Bête de proie. Femme ailée, 1901-1902, crayon, encre de Chine, lavis, pinceau, plume sur papier gris-vert, Bibliothèque royale Albert-I^{er}, cabinet des estampes, Bruxelles, 37,1 x 26,6 cm.



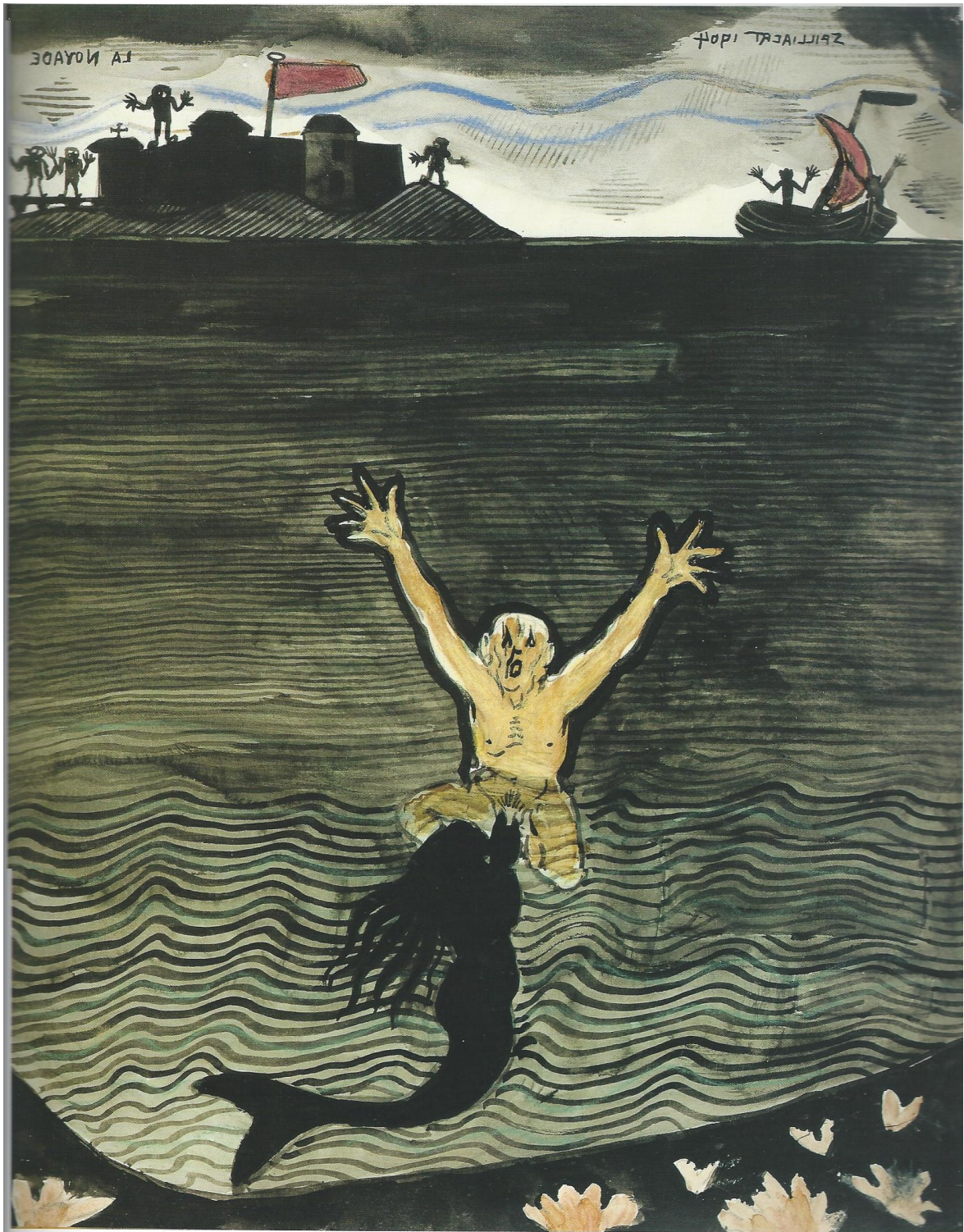
La Rapace, 1902, encre de Chine, aquarelle et crayon de couleur sur papier, collection privée, 37 x 26 cm.



Femme de proie, 1903, lavis d'encre de Chine sur papier, collection privée, 52 x 37 cm.



Oiseau de proie, 1904, lavis d'encre de Chine, plume et crayon sur papier, Bibliothèque royale Albert-I^{er}, Bruxelles, cabinet des estampes, 30,9 x 38,5 cm.



La Noyade, 1904, lavis d'encre de Chine et aquarelle sur papier, collection privée, 39 x 35 cm.

Annexe X

Voici les deux ballades extraites du recueil de Georges Fourest, La Négrresse blonde, paru en 1909 chez Albert Messein.

BALLADE EN L'HONNEUR DES POÈTES FALOTS

Falot ! falot !
JULES LAFORGUE.

Zut pour Homais ! Pour l'abdomen
De Prud'homme, l'affreux macaque,
Pour le bedeau qui dit : « Amen ! »
Pour le Chinois, pour le Valaque !
Plus que l' « *Éthique à Nicomaque* »,
J'aime la chanson des grelots :
Doux Cassandre, Pierrot te claque !
Vivent les Poètes falots !

Corbière, au pays du dolmen
Et du hareng qu'on met en caque,
Sut cueillir plus d'un cyclamen ;
Cros est un alexipharmaque
Propre à dissiper les comas que
Portent les veules symbolos.
Maldoror fut un brucolaque !
Vivent les Poètes falots !

Lunologue (bizarre hymen !)
Laforgue voulut pour momacque
La lune : *dulce solamen* !
La nuit, sur un divan de laque,
Il dénouait, élégiaque,
La ceinture de fins halos,
Baalet pâle Syriaque !
Vivent les Poètes falots !

Envoi

Maîtres, le courtier qui micmaque,
Offrant titre ou valeurs à lots
Brait, parlant de vous : « C'est un braque ! »
Vivent les Poètes falots²⁷³² !

²⁷³² Georges Fourest, « Ballade en l'honneur des poètes falots », *La Négrresse blonde*, Paris, Albert Messein, 1909 ; réédité par Grasset, coll. Les Cahiers rouges, p. 127.

ÉPITRE FALOTE ET TESTAMENTAIRE POUR RÉGLER L'ORDRE ET LA MARCHÉ DE MES FUNÉRAILLES

Allons donner notre ordre à des Pompes funèbres
 À l'égal de son nom, illustres et célèbres
 P. CORNEILLE (*Sertorius, acte V, scène VIII*).

Il ne me convient point, barons de Catalogne
 Lorsque je porterai mon âme à Lucifer,
 Qu'on traite ma dépouille ainsi que la charogne
 D'un employé de banque ou de chemins de fer ;

Que mon enterrement soit superbe et farouche,
 Que les bourgeois glaireux bâillent d'étonnement
 Et que Sadi Carnot, ouvrant sa large bouche,
 Se dise : « Nom de Dieu ! le bel enterrement ! »

Le linceul sera simple et cosu : dans la bile
 D'un pédéraste occis par Capeluche vers
 L'an treize cent soixante, un ouvrier habile
 A tanné douze peaux de caprimulges verts :

Pour ôter au cadavre un aspect trop morose
 Premier que me vêtir du suaire teignez
 Mes sourcils en bleu ciel et mes cheveux en rose
 De flamant et dorez mes ongles bien rognés.

Ce coffre d'orichalque ocellé de sardoines
 Et doublé de samit qu'autrefois Gengis-Khan
 Offrit à mon aïeul semble des plus idoines
 À recevoir mon corps aimé de Dinican !

Étendez-moi rigide au fond de cette bière,
 Placez entre mes mains nos livres décadents :
 Laforgue, Maldoror, Rimbaud, Tristan Corbière
 Mais pas de René Ghil : ça me fout mal aux dents !

II

Pour corbillard, je veux un très doré carrosse
 Conduit par un berger Watteau des plus coquets
 Et que traînent, au lieu d'une poussive rosse,
 Dix cochons peints en vert comme des perroquets ;

Celle que j'aimai seul, ma négresse ingénue
 Qui mange des poulets et des lapins vivants,
 Derrière le cercueil marchera toute nue
 Et ses cheveux huilés parfumeront les vents ;

Les croque-morts seront vêtus de laticlaves
 Jaune serin, coiffés d'un immense kolbach
 Et trois mille zeibecks pris entre mes esclaves

Suivront le char jouant des polkas d'Offenbach ;

Vous, sur des hircocerfs, des zèbres, des girafes
 Juchés et clamitant des vers facétieux,
 Vous cavalcaderez munis de deux carafes
 D'onyx pour recueillir le pipi de vos yeux,

Tandis que méprisant ta faune, ô Lacépède,
 Drapé dans une peau de caméléopard
 Mon vieux compaing Deibler, sur une vélocipède,
 Braillera la *Revue* et le *Chant du Départ* !

III

Dans un temple phallique atramente de moire,
 Monsieur Docre, chanoine et prêtre habituel
 Des Sabbats, voudra bien chanter la Messe noire
 Évoquant Belphégor d'après son rituel.

IV

Ce gâteau de Savoie ayant Hugo pour fève,
 Le Panthéon classique, est un morne tombeau ;
 Pour moi j'aimerais mieux (que le Dyable m'enlève !)
 Le gésier d'un vautour ou celui d'un corbeau !

Puisque j'ai convomi la société fausse
 Où les fiers et les forts ne sont que réprouvés,
 Monsieur le fossoyeur, vous creuserez ma fosse
 Parmi les assassins, dans le Champ-des-Navets !

Ni croix, ni monument : sous la Lune hagarde
 Je sortirai parfois, la nuit, pareil aux loups-
 Garous et les bourgeois diront : « Que Dieu nous garde ! »
 Quand surgira mon spectre, à l'heure des filous !...

L'épitaphe ? Barons, laissez la rhétorique
 Funèbre aux bonnetiers ! Sur ma pierre, par la
 Barbe Mahom ! gravez en lettre rouge brique
 Ces quatre alexandrins où tout mon cœur parla :

« *Ci-gît Georges Fourest ; il portait la royale*
 « *Tel autrefois Armand Duplessis-Richelieu,*
 « *Sa moustache était fine et son âme loyale !*
 « *Oncques il ne craignit la vérole ni Dieu !... »*

Et pour épastrouiller la tourbe scélérate,
 S'il vous faut exalter en moi quelque vertu,
 Narrez que j'exécrais le pleutre démocrate
 Et que le bout de mes souliers était pointu !

Et tout sera parfait ! Et moi, dans la géhenne,

Grinçant et debout sur les brasiers tisonnés,
Je hurlerai tel cri de blasphème et de haine
Que je terrifierai le Dyable et ses damnés !!!

Or, j'ai scellé ce pli des sept sceaux d'Aquitaine,
Moi, neveu d'*Astaroth*, maudit par *Jésus-Christ* !
Et pour être compris même de monsieur Taine,
Je m'exprime en *vulgaire* et non point en *sanscrit*²⁷³³ !

En 1921, La Négresse blonde fut rééditée, sous-titrée « Cinquième hypostase » et accompagnée de soixante-quinze « tatouages » de Lucien Métivet²⁷³⁴. Introduisant la « Ballade en l'honneur des poètes falots », on trouvait cette planche. Postérieure à la période que nous avons délimité, elle appartient néanmoins au corpus des premiers portraits d'Isidore Ducasse.



Le médaillon représentant Isidore Ducasse, placé entre celui de Laforgue et celui de Corbière, est une reproduction du « masque » que Félix Vallotton avait réalisé pour l'ouvrage de Remy de Gourmont en 1896.

²⁷³³ Georges Fourest, « Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles », *La Négresse blonde*, Paris, Albert Messein, 1909 ; réédité par Grasset, coll. Les Cahiers rouges, p. 131-134.

²⁷³⁴ Id., *La Négresse blonde. Cinquième hypostase*, avec 75 tatouages de Lucien Métivet, Paris, La Connaissance, 1921, p. 117. Sorti sans date d'achèvement d'impression, ce volume avait été signalé dans *Le Temps* du 12 décembre 1921. Il fut imprimé à 1000 exemplaires.

Annexe XI

Dans Les Chants du Mystère, parus en 1909, Gabriel Julliot de la Morandière, deux ans avant la publication de son Têrandros, rendait déjà hommage aux Chants de Maldoror par l'inclusion de deux épigraphes.

PLAINTE

Rappelle-toi-le bien : nous sommes
sur ce vaisseau démâté pour souffrir.
Maldoror.

Ô désert effrayant de ce cœur,
Que de fois, soulevant ta poussière,
Comme un spectre mesurant sa bière,
J'explorai ta menaçante horreur !

Et toujours s'allonge et se déroule
Ce sable aux dunes couleur de fer
Qui, morne et brûlant tapis d'enfer,
Couvre de sa gigantesque houle,

Recouvre d'un à jamais cruel
Les palais de mon passé magique,
Mes Thèbes de splendeur archaïque
Et mes Edens parfumés de Ciel !

Maintenant, c'est un palais de larmes,
Des cités où rêvent les démons,
Des jardins aux sombres fleurs... Allons !
Je porte mes ruines pour charmes.

Et le puissant Simoun du malheur
Soulevant de monstrueuses vagues
Par-dessus les falaises, les hagues,
Submerge tes oasis, ô cœur !

Et dans le sourire des mirages
Lorsque, daignant encor m'éblouir
Du leurre qui va s'évanouir,
Je vois de sibyllines Images

Debout sur un trône de clarté,
Créer d'étranges architectures
De rêve, abri des gloires futures
Et formes neuves de la beauté,

Alors, oh ! alors, devant ma vue,
Tombe avec le retentissement
Lugubre d'un bas ricanement,
Un lourd voile de haine qui pue²⁷³⁵ !

²⁷³⁵ Gabriel Julliot de la Morandière, « Plainte », *Les Chants du Mystère*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, p. 142-144.

PRIÈRE À LA HARPE

Ne soyez pas sévère pour celui qui
ne fait encore qu'essayer sa lyre :
elle rend un son si étrange !
Maldoror.

Ô Harpe qu'au jadis poignant de mon avril
Je trouvai sur la route amère,
La route au pavé de misère,

Ah ! comme sur mon cœur je t'ai pressée ! Est-il
Encor du baume dans tes fibres,
De la lumière en tes chants libres ?

Une aube, – c'était l'aube, souviens-toi ! – J'ouïs
Frémir si doucement tes cordes
De toutes les miséricordes,

Que dans la fraîcheur de ta voix de paradis,
Je devinai l'inespérée,
La simple et pure fiancée !

Fais-moi sourire les étoiles d'autrefois !
Ô caresses des pâles lunes
Sur nos roses, parmi les dunes

Radieuses, les mers de sinople et les bois !
Tu pleurais des pleurs d'un délice
Divin ; tu gémissais, complice

De ma peine, mélancolique amie ! Es-tu
Lasse ? Ne te trompe pas mon rêve :
Sois-moi la flamme sur la grève.

(Ce vieux soleil froidit, le Ciel navré s'est tu.)
Oui, je suis le fervent qui crie :
« Ô charme étrange, à toi ma vie ! »

Ah ! comme sur mon cœur je t'ai pressée ! Est-il
Encor du baume dans tes fibres,
De la lumière en tes chants libres,

Ô Harpe du jadis poignant de mon avril²⁷³⁶ ?

²⁷³⁶ Id., « Prière à la harpe », *Les Chants du Mystère*, op. cit., p. 173-175.

Annexe XII

Dans la revue belge Haro ! du 1^{er} juin 1913, le poète René Schmickrath fit paraître ce texte étonnant.

LA VIE ET LES OPINIONS DE MALDOROR LE RÉTROGRADE

Je le rencontrai chez un bouquiniste : il feuilletait un exemplaire du « Désespéré ». Il me parut plus sordide que jamais, plus jaune aussi, mais sa pensée éclairait sa face d'un éclat de sémaphore. Il promenait par le monde une gloire en haillons et son âme était pareille à une étoile au milieu des latrines. A le voir, on songeait aux Diogènes erratiques, à Villon, à Lélian, aux Villiers visionnaires... « Eh bien, Maldoror, lui dis-je, que devenez-vous, mon frère ?... – Je sors mon âme, répondit-il, elle a la migraine ». Je m'informai de sa vie qui était obscure. Je reconnus aux moitiés de renseignements qu'il me donna, qu'il continuait, avec des revenus que j'évaluai à un franc vingt-cinq par jour, la pratique de la sainte paresse : les besoins physiques en lui s'étaient peu à peu fanés à mesure que gagnait la force morale. J'honorais en sa personne l'homme libre à son apogée. La vie, avec ses médiocrités et ses tumultes ne le chagrinait pas. Il y passait en indifférent et pèlerinait paisiblement vers la ville inconnue de ses rêves catholiques. Il n'avait point de haine, mais son ironie était corrosive comme un grain de radium.

Nous ergotâmes sur d'antiques problèmes. Négateur superbe de la Loi, de l'Évolution et de la lamentable Égalité, il ne voyait se projeter sur l'écran des sociétés artificielles qu'une seule idée sincère, digne d'être érigée sur pavois : la Liberté, seule formule intégrale, autochtone, homogène et éternelle. « Et tout le reste est cinéma ! » acheva-t-il, paraphrasant Verlaine.

Des fanfares éclatèrent, annonciatrices de la fête du Travail. On était au 1^{er} mai ! Un cortège incurva ses serpentins le long des rues étroites : les clameurs abondaient, les cartels vengeurs aussi. Nous reconnûmes des métallurgistes, des houilleurs venus des hauts plateaux, des drapiers, toutes les compagnies de la confédération industrielle. Des tribuns les menaient, barbus et pédants. Maldoror sourit et me dit : « Mon frère, saluons le Travail qui passe ! » Il sourit de nouveau et dit encore : « Au temps où j'étais citoyen romain, par les mêmes calendes d'un identique mois de mai, j'ai vu des compagnies pareilles se ruer en chantant vers la promesse des Lois agraires. Un rhéteur habile les dirigeait, c'était un homme pieux qui aimait aussi le Travail ; il s'appelait Tibère le Gracque... » Il dit encore : « Dans mille ans, un autre curieux, pareil à moi, regardera, d'un carrefour des métropoles futures, passer les mêmes bandes, les mêmes appétits, la même vanité. Dix siècles n'auront ajouté aucune roue nouvelle à la vieille diligence du programme humain. Moi je suis l'impartialité qui pose son œil au bout de la longue-vue. Je ne prends parti ni pour le Capitole ni pour les quémandeurs de lois agraires, car la liberté est étrangère à ces jeux. Que m'importent ces bruits de mâchoires, ces besoins gastriques, ces rots et ces borborygmes de ventres trop vides ou trop pleins ! »

Un hymne au travail prolongea ces quatrains scandés par des gorges vigoureuses et optimistes.

« J'envie, fit Maldoror, ces Orientes reculées où naquit, sous la douceur des palmes, l'harmonieuse paresse, maîtresse des arts et des songes : une sage humanité y vivait, déprisant les vaines clameurs et les mouvements. Voyez ces hommes-ci : ils sont frustrés et guindés, plutôt que de se former aux leçons du silence et de la solitude, ils lancent d'inutiles paroles vers l'indifférence des astres. Ecoutez leurs cris : ils louent le Travail et lui tressent des couronnes nombreuses. Ils adorent un Moloch qui les dévore... Ils ont défié le mal dont ils portent la tare atavique. Et comme ils sont semblables à ces porte-sébille hantant le portail des églises qui, pour la moitié d'un décime, exhibent des moignons de bras, des tronçons de jambes, des scrofules purulentes, mille plaies bizarres qui gagneraient à ne point issir de la ténèbre. Voyez ces houilleurs, travailleurs du fer, ces verriers, ces drapiers : ils portent l'odeur de la mine, l'empreinte de la fournaise, le sceau de l'odieux métier. J'en vois que la machine a défigurés, scalpés, rendus manchots, cagneux et borgnes. Le travail a déposé

dans leurs veines mille brûlures secrètes, les races qui mûrissent en eux sont déjà marquées des stigmates de la phtisie, de la scrofule, de l'anémie, leurs cinq sens sont tarés avant l'œuf. Oh les beaux forçats, les splendides ilotes, et comme leurs chaînes enthousiastes se lèvent pour acclamer l'Inkoutsch et la Nounéa [*sic*] qui les corrodent ! Le mensonge doré des rhéteurs porte ses fruits ; la semence habile des Gracques éternelle s'épand en hautes frondaisons ; par suite d'une millénaire falsification du sens des mots, le Travail, jadis baigne de Jéhovah, opprobre des esclaves, tenailles des faibles, s'est réveillé un jour travesti en jeu dieu, triomphal et phraseur. Regardez ces hommes, tous ces hommes, meneurs et menés, capitalistes et prolétaires, riches et manants : une égale hypocrisie les mène, ils feignent, les uns et les autres, de croire à l'omnipotence du Travail, à sa divinité, à son eurytmie [*sic*], alors qu'au tréfond [*sic*] de leur être, ils le haïssent et l'accablent de leur ire. Trop intéressés ou trop lâches tous pour pousser le cri vengeur « Haine au Travail » et écraser les dernières machines !...

« Moi, dernier des hommes libres, je suis l'unique à n'avoir pas présenté les poings aux menottes et la bouche au bâillon du garde-chiourme. Mon âme est demeurée immarcescible [*sic*] sous les haillons des contingences. Elle brûle comme un feu clair au milieu des glaçons ; elle fond comme la banquise, mais la banquise ne peut rien contre elle. Je suis pauvre, le pain de froment m'est plus familier que les fricots savants et les venaisons compliquées, je ne loge point parmi des gobelins ; je n'use ni des théâtres, ni du cinéma, ni des conférences universitaires, je n'ai point besoin d'hétaïres pour adorer les Gobis de mon existence. Et quand je veux me verser quelque lyrisme au cerveau, il me reste, Dieu merci, quelques kopecks pour m'offrir un alcool barbare et vigoureux. Voyez le vêtement que je porte : il est d'un tissu dont la chaîne le dispute en usure à la trame. Ne le déprisez pas trop : il a l'heur d'investir un homme libre : C'est le manteau de Diogène et non point l'habit de parade – ne vous y trompez pas – de vos Barrès psychologiques et phraseurs. C'est peu, me direz-vous. Mais au moins je ne vais pas, la hart au col, chassés de médiocres prébendes. Je n'use point une existence à des besognes de bidet tournant la meule, je ne descends pas aux sous-sols des houillères servir les œuvres de quelque dieu inférieur et malodorant ; je ne m'attelle pas aux courroies d'une machine ; je ne suis pas l'anthropoïde expert à la traction des charrues ou des moulins. N'ayant jamais consenti à fabriquer des têtes d'épingle, des jouets idiots ou à assembler les fils d'un tissage, ma vie est restée très noble malgré des avatars. Parfois mon porte-plume a couché sur un papier sans luxe, des strophes rugueuses et d'après pamphlets ; mais j'ose dire que jamais il n'a connu le facturier des industriels ni le grand livre des mercantis ; il a refusé la médiocre aisance que lui aurait offert quelque service bureaucratique. J'aurais pu, comme d'aucuns, cultiver les négoce, autre forme du travail et tenir boutique avec un Hermès sous l'auvent. Mon âme rebelle ne m'a point permis d'échanger des épices contre des deniers, de louer un beurre falsifié et de pousser la crédulité publique à l'achat d'un produit plus ou moins avarié ; malgré son habilité à dissocier les idées, elle n'a pas pu oublier que le Mercure ancien symbolisait à la fois le commerce et le vol. Des malins ont réussi dans les jeux de finance, dans l'art de travestir un bilan, un produit, une pensée. J'ai trouvé peu pathétique de pâlir sur des chiffres nauséux et j'ai laissé la balance aux Lombards et le troc aux malpropres youpins. J'en sais encore qui ont élu cet autre outil de travail, la politique, et les plus fins parmi les travailleurs sont mes vieux ennemis Richepin et Faguet qui, pour un nombre honorable de dollars, vont lire des discours dans les sociétés littéraires...

« Et c'est pour ne pas être de ce troupeau que je suis demeuré Maldoror le rétrograde, une sorte de baron impertinent surgi, pour l'étonnement des sots, des hauts fonds du Moyen-Âge, je vis libre dans mon franc alleud. Mon domaine est tel et si parfois je descends de ma châellerie, c'est pour sonner de la trompe et pousser l'antique cri de guerre : « Haro sur le Travail ! » Parfois je croise sur ma route de gras paçants [*sic*] aux mines de chiens domestiques : ils grognent après mes chausses et huent ma hautaine misère. Peu m'importe ! ... Je passe indifférent au milieu de ces gueules et de ces panses, et des fois les salue d'un merde doux comme le clair de lune et le parfum des roses trémières. Jadis des juges brandisseurs de codes pathétiques, m'ont voulu traîner dans leurs prétoires parce que je blasphémiais la sainte loi du Travail, mais comme je n'avais rien, ils n'ont rien su me ravir et s'en furent désarmés. Leur haine me poursuit vivace, car j'ai su laver les volets de leur

hypocrisie. J'ai dit aux travailleurs : « Vous me faites pitié, car vous êtes pareils aux prostituées qui se livrent aux caresses en souriant, mais qui, rentrées dans leur solitude, maudissent les chaînes de leur travaux forcés à perpétuité. Votre travail est un baignoire, car il n'est ni volontaire ni joyeux ni méritoire. C'est l'antique rictus de la faim, le besoin de vos sexes, de vos ventres et de vos médiocres appétences qui vous y poussent contraints et forcés. Vous dites que je hais le travail, non, c'est *votre* travail que je hais, le travail Nouméa, le travail mine de cuivre. Mais j'aime ceux-là dont l'âme libérée du corps, gravit sans esprit de gain les Chimborazos du Travail libre, les penseurs qui s'en vont vers la ville inconnue, les savants que mène un démon curieux et ces autres aussi qui, pour le seul amour d'un peu de beauté, sculptent la perfection des rythmes²⁷³⁷ ... »

Annexe XIII

Ce pastiche de Charles Melaye est paru en 1919 dans les Pastiches du sérail²⁷³⁸.

POÈME – A LA MANIÈRE D'ISIDORE DUCASSE, COMTE DE LAUTRÉAMONT

Je te bénis, noble Punaise. Noble Punaise, toi qui par l'éclatement sinistre de ta peau répands cette odeur suave et pénétrante comparable à celle du rat musqué et du benjoin pyramidal et rare, noble Punaise, salut ! Je te bénis.

Noble Punaise, tu suis les boulevards extérieurs et ta platitude infernale se cache dans les hôtels borgnes et dans les lits aux draps tachés de sperme et de sang. Tu figurais autrefois dans les apothéoses célestes et tu disais au Créateur ton hymne de remerciement et de glorification. Mais l'esprit du mal t'emporta sur ses ailes de chauve-souris et te fit couvrir dans la suie du renoncement et manger le sexe de l'inceste. Je te bénis, Noble Punaise.

Noble Punaise, tu es la distraction unique et féconde du dément qui te fait mourir à petit feu, et, dans la solitude solennelle de sa cellule, écrase ton bruit formidable pour communiquer par un système nouveau de télégraphie auriculaire avec son camarade de captivité qui lui répond de loin en aplatisant d'aussi sonores punaises. Tu es la distraction du prisonnier et l'amusement du fort. Souvent je pense à toi, à la puissance démoniaque de ta mâchoire orbiculaire et de tes griffes sanglantes, ô mince vampire aux yeux de cristal qui broie l'humanité sous la férocité de ton étroite spasmodique et nauséuse. Je te bénis, Noble Punaise.

Noble Punaise, je ne commence pas cette strophe sans un sentiment ineffable de crainte et de frayeur que je voudrais communiquer aux faibles femmes qui m'écoutent et aux pâles adolescents pédérastes qui m'entendent. Parmi le silence infini des nuits azurées, devant l'algèbre des astres géométriques et des constellations sidéralement équipollentes, j'ai souvent frémi en songeant que toi, noble Punaise, tu étais la maîtresse incontestée de l'Univers et que tu t'unissais à la Prostitution ta fille, pour assurer le renouvellement et la naissance des Êtres. Je te bénis, noble Punaise.

Noble Punaise, si par un miracle assez fréquent, semblable à celui qui du chat mesquin fit un tigre assez respectable, tu pouvais t'agrandir à l'échelle que tu désires, ô pâle Punaise buveuse d'hémoglobine, tu dévorerais nos crânes, nos os, nos testicules, nos lits et nos maisons. Tu passerais dans nos rues comme le monstre des mascarades et l'immense Tarasque des réjouissances de la multitude des hommes aux couilles flasques. Je te bénis, noble Punaise !

²⁷³⁷ René Schmicrath, « La Vie et les opinions de Maldoror le Rétrograde », *Haro !*, 1^{er} juin 1913, p. 4-6.

²⁷³⁸ Charles Melaye, *Pastiches du sérail*, Paris, Librairie des Lettres, s. d. [1919].

Noble Punaise, j'ai construit à ton intention un lit de marbre de cent mille coudées ; je coucherai avec toi durant trois minutes et je te féconderai. Nos enfants hériteront, de moi la puissance du raisonnement et de toi, Punaise à l'iris translucide, la force de la ténacité et la volonté de la robustesse. Mon sperme puissant aura tout son effet dans tes flancs augustes et tes mamelles monumentales allaiteront les fils aux membres verdâtres de l'Homme nu et de la Punaise armée. Je te bénis, noble Punaise !

Noble Punaise, c'est alors que les infimes humains aux faces grêles et leurs pauvres femelles à la poitrine plate et aux fesses maigres auront besoin de s'abriter sous l'omnipotence intrinsèque de tes appendices prodigieux. Nous pullulerons le long de tes pattes insensibles, entre tes cuisses augustes et dans les longs poils bleus de tes brunes aisselles. Nous n'aurons plus de punaises ; ce seront les Punaises qui nous auront. D'ailleurs, de tous temps, l'homme, ce piètre monstre, ce héros caduc et raté, ne met-il pas son orgueil et son point d'honneur à être le parasite de quelqu'un ? Je te bénis, noble Punaise.

(Les Chants du Cabanon.)

I.D., *Comte de L.*

Annexe XIV

Ces illustrations du caricaturiste Georges Delaw ont accompagné l'article d'Henri Duvernois, « La Fleur de mauvais goût », paru dans Je sais tout le 15 septembre 1911.



Le frère de la sangsue...

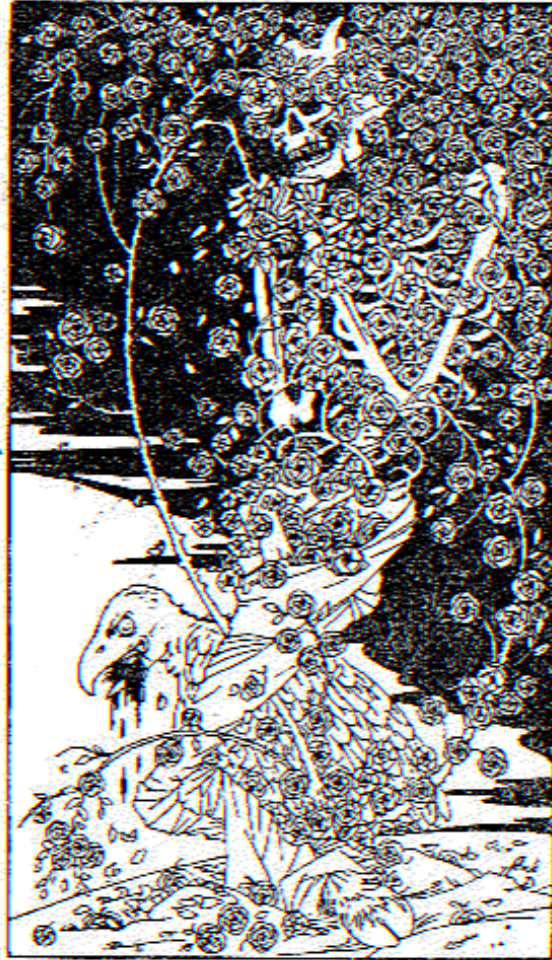


Sont assis à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile..

Annexe XV

Nous reproduisons ici la gravure de Willem Frederik Gouwe insérée en frontispice de l'édition van Dishoeck des Zangen van Maldoror traduits par Johan Stärcke.

**DE ZANGEN VAN MALDOROR
DOOR GRAAF DE LAUTREAMONT
VERTALING VAN J. STÄRCKE**



UITGAVE VAN C.A. VAN DISHOECK, BUSSUM

Annexe XVI

Nous reproduisons ici les deux illustrations qui accompagnèrent la traduction des huit premières strophes du Chant premier dans la revue anglaise The Egoist du 1^{er} octobre 1914. L'illustrateur est inconnu.

372

THE EGOIST

October 1, 1914



THE DOGS . . . HOWLING AGAINST THE WIND.



HE DARES TO WRUTE IT WITH THIS TREMBLING HAND.

Annexe XVII

Nous reproduisons ici le poème « Complainte de Maldoror » paru dans le numéro 12 de janvier 1906 de la revue milanaise Poesia. Dédié à Marinetti, il est l'œuvre d'un poète hollandais, Fritz Vanderpijl.

*Sonnet voor F. T. Marinetti.*

Was 'k reedsv er-doemd, o-god, toen 'k in mijn moeders-binnen
het v Zijn v in-zuchtte uit heur rust'e adem-tocht?
of was 'k ver-oor-deeld, als ik nauw' lijks voort-gebracht,
Aan heure borsten wakend 't leven wilde winnen?

Van-waar kwam't sluwe slecht, dat sloom maar vast zich docht,
en uit-zeide in mijn zeggen, toen, ik juist kon zinnen?
Hoe was mijn liefde leugen vóór ik kón beminnen?
Werd ooit uit zuiver zaad de wrange vrucht gewrocht?

Daar is er èen die ons doet leven, lieven, lijden...
Daar is er èen die schaamt' loos men "de schepper", noemt...
Daar is er èen die naar zijn wille-keur doet blijden,
Mijn strammend-lamme lijf naar wille-keur ver-doevmt.

O-god, ver-oor-loof dat mijn jammer klacht u roemt
ter-wijl mijn armen zich naar't helle-vuur uit-breiden.

Fritz Vanderpijl.

Sonnet hollandais pour F. T. Marinetti.

Étais-je damné déjà, ô Dieu, lorsque dans l'intérieur de ma mère
j'inhalais l'Être dans sa tranquille haleine?
ou étais-je jugé, quand à peine produit, je
voulais gagner la vie, veillant à ses seins?

D'où venait le mal rusé qui lentement mais immuablement se pensait,
et se disait dans mon dire quand à peine je savais penser?
Comment mon amour était-il mensonge avant d'avoir aimé.
Le fruit amer fut-il jamais engendré du germe pur?

Il y a Un qui nous fait vivre, chérir et souffrir...
Il y a Un que sans honte on appelle le créateur...
Il y a Un qui à son bon gré fait jouir,
et damne à son bon gré mon corps raidissant et paralysé.

O dieu, permets que ma complainte te célèbre
tandis que mes bras s'écarterent vers le feu de l'enfer.

Fritz Vanderpijl.

Annexe XVIII

Nous reproduisons ici l'une des versions de L'Énigme d'Isidore Ducasse, ready-made réalisé par Man Ray en 1920. Il s'agit d'un objet invisible, vraisemblablement une machine à coudre, emballée dans une couverture avec de la ficelle. La première version, reproduite dans le premier numéro de La Révolution surréaliste en 1924, a aujourd'hui disparu.



Annexe XIX

Nous reproduisons ici les chaînages retraçant la diffusion de l'œuvre d'Isidore Ducasse, suivant le modèle établi par Bruno Latour. À cet outil qui permet de matérialiser en diachronie le réseau des lecteurs d'Isidore Ducasse, nous ajoutons quatre graphes figurant les étapes de cette réception sous la forme d'une cartographie en synchronie. Figure également, sous forme de notices, la liste des lecteurs ou des quelques acteurs qui, s'ils ne se sont jamais prononcé sur Les Chants de Maldoror, constituent des points de jonction entre d'autres lecteurs. Pour une analyse récapitulative de ces graphes, on se reportera aux chapitres II, VIII, XIII et XVII.

**CHAINAGE DE LA DIFFUSION DES CHANTS DE MALDOROR
ET DE L'ŒUVRE D'ISIDORE DUCASSE**

1868-1870 :

Ducasse > Lacroix > Verboeckhoven > Lacroix.
Lacroix > Poulet-Malassis.

1874 :

Lacroix > Rozez.

1885 :

Rozez > Waller > Giraud, Gilkin, Eekhoud, Maubel, Nautet, "d'autres".
Waller > Bloy.
Waller > Péladan.
Gilkin > Destrée > *La Jeune Belgique*.
Huysmans.

Gilkin > *La Jeune Belgique*.
La Jeune Belgique > Valère Gille.
La Jeune Belgique > Maeterlinck, Van Lerberghe, Le Roy.
Van Lerberghe > Mockel.
La Jeune Belgique > Arnold Goffin.
La Jeune Belgique > Jacques Arnoux.
La Jeune Belgique > Edmond Picard > *L'Art moderne*.
La Jeune Belgique > Émile Verhaeren.
La Jeune Belgique > Hubert Krains > *La Société nouvelle*.
La Jeune Belgique > Pierre-Marie Olin > *La Wallonie*.
La Jeune Belgique > Maurice Des Ombiaux > *Le Coq rouge*.
La Jeune Belgique > Gaston Denys-Périer.
La Jeune Belgique > Willem Kloos > *De Nieuwe Gids* [revue hollandaise]

1885-1895 :

La Jeune Belgique > Nyst
De Groux.
Spilliaert.

Péladan > Nyst ?
Huysmans > Descaves.
Bloy > Victor Archinet.
Darzens et Darien.
De Groux.
Bisson, Rouault, les Maritain.
Rubén Darío.
Ardengo Soffici.

Goncourt > Alidor Delzant.
Genonceaux > Léo Trézenik.
José Roy.
Georges Montorgueil.
Rachilde > Jean Lorrain.
Octave Mirbeau.
Vallette > *Le Mercure de France*.
Gourmont > Willem Kloos.
Vallotton (mais découverts par son ami Charles Maurin)
Rubén Darío.
De Groux.
Jarry > Edouard Julia.
Albert Arnay.

Fargue.
Louis Lormel.
Richard Aldington.

G.-A. Aurier.
Tailhade.
Lemonnier (probablement déjà connus par *La Jeune Belgique*).
Roland de Marès (également belge).
Hirsch > Jan Verkade (peut-être aussi par son ami Aurier)

Ernest Raynaud.
 Christian Beck (d'après Willy).
 Henri de Régnier.
 René Emery >
 Philippe Gille >
 Ernest Jaubert >
Le Chat noir.
 Princesse Sapho.
 Gustave Kahn >
 Paul Fort.
 Albert Boissière.
 Henri Mazel.
 Louis Reynaud.
 Pierre Louÿs >
 Paul Valéry.
 Jean de Tinan.
 Léon Daudet.
 Louis Rouart.
 Fernand Vandérem.
 Maurice Le Blond.
 Catulle Mendès.

René Doumic.

*Le Fin de siècle.**Le Figaro.**Le Magazine français illustré* d'Albert Lacroix.

Jules Huret.

André Gide.

*1895-1917 :**Le Mercure de France* > Paul Brulat > Paul Delfus, Saint-Marc, G. de Triors, Oscar Méténier et Delphi Fabrice.

Stuart Merrill.

Pierre Mac Orlan.

Ernest La Jeunesse.

Pierre Louÿs > André Gide > Jacques Copeau.

André Ruyters.

Claude Mauriac.

Charles Carrington.

Marius Boisson.

Louis Morin.

Félicien Fagus.

Charles Morice.

Jules Bois.

Francis de Miomandre.

Marcel Coulon.

Alain-Fournier.

André du Fresnois.

Edward Sansot >

Talasan Giafféri.

Pierre Quillard.

Maurice Le Blond.

A.-Yves Le Moyne.

Maurice Verne.

Pierre Termier.

Georges Polti.

Alfred Poizat.

Hector Fleischmann > Robert de Souza.

Henri Daragon. > Georges Vicaire.

Paul Fort > André Salmon.

Francis Carco.

Max Jacob.

Jean Cocteau. > Raymond Radiguet.

Hugo Ball.

Richard Huelsenbeck.

Hans Arp.

Tristan Tzara.

Walter Serner.

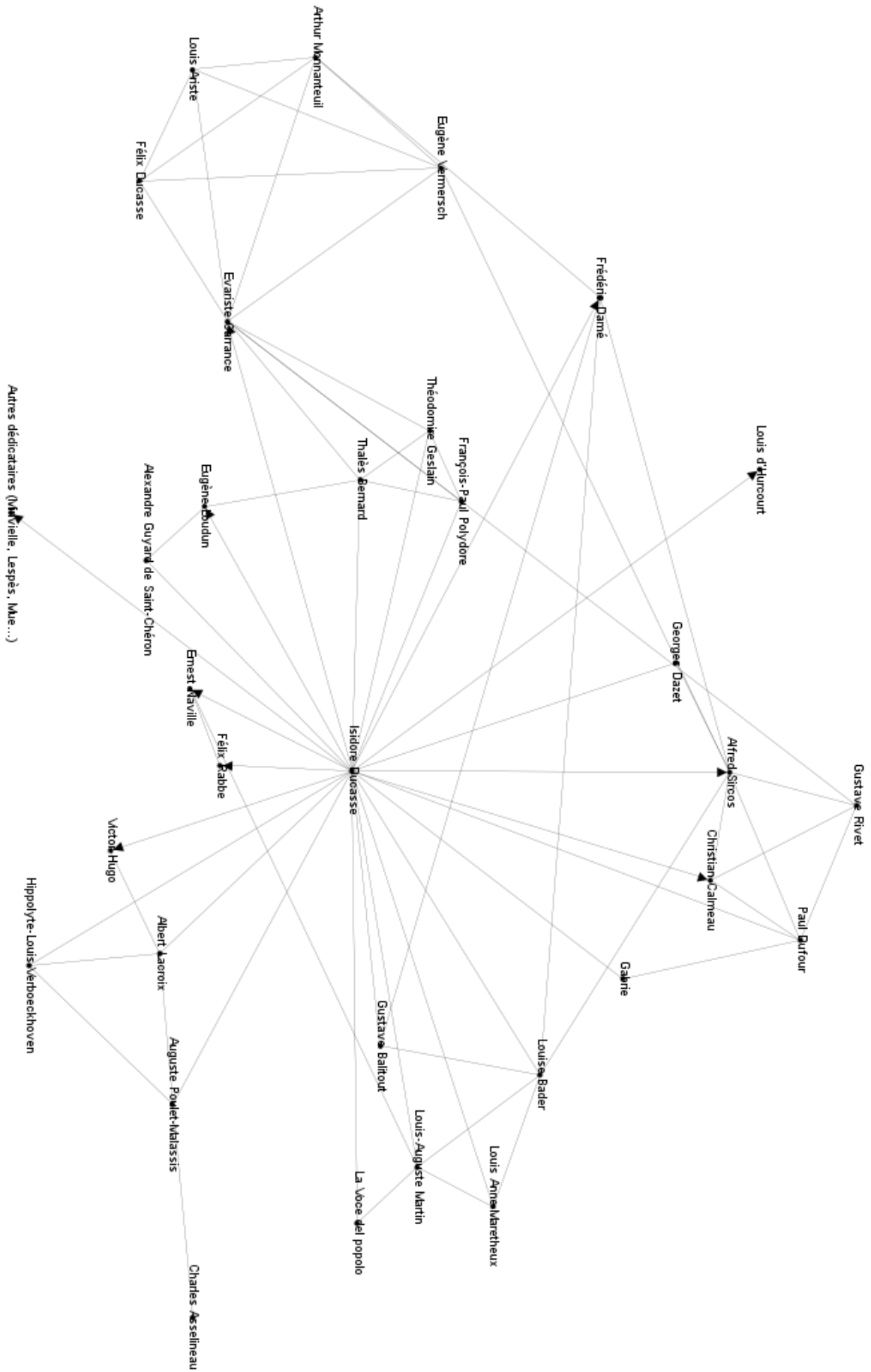
André Barre.

Charles Le Goffic.

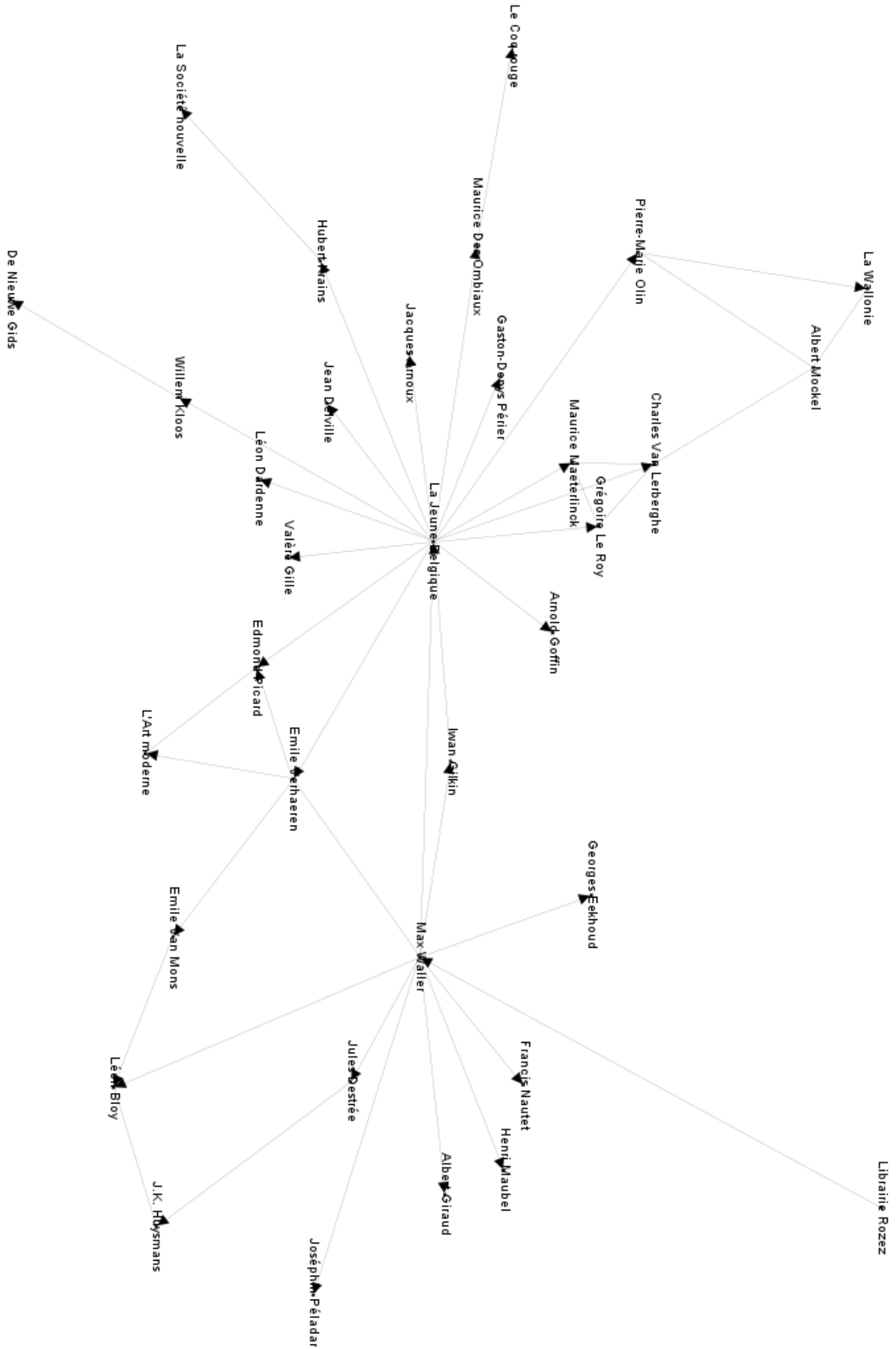
Albert-Louis Caillet.

Gabriel Julliot de la Morandière.
 Charles Melaye.
 Henri Duvernois > Georges Delaw.
 Francisco Contreras.
 Valery Larbaud.
 Miloš Marten > Josef Capek.
 F. T. Marinetti.
 Fritz Vanderpijl > Ardengo Soffici > Giovanni Boine.
 Marcel Duchamp.
 Adon Lacroix > Man Ray.
 Remy de Gourmont > Blaise Cendrars > Bertrand Guégan.
 Willem Kloos > Lodewijk van Deysssel.
 Frederik van Eeden.
 Pierre Henri Ritter Jr.
 Henri Borel.
 Paul Kenis.
 Johan Stärcke > Willem Frederik Gouwe.
 Richard Aldington.
 Léon Bloy > Rubén Darío > Ramon et Julio Gomez de la Serna > Ricardo Baeza.
La Jeune Belgique > Maurice Maeterlinck > Paul Claudel.
 Georges Fourest.
 Jean de Bosschère.
 René Schmickrath.

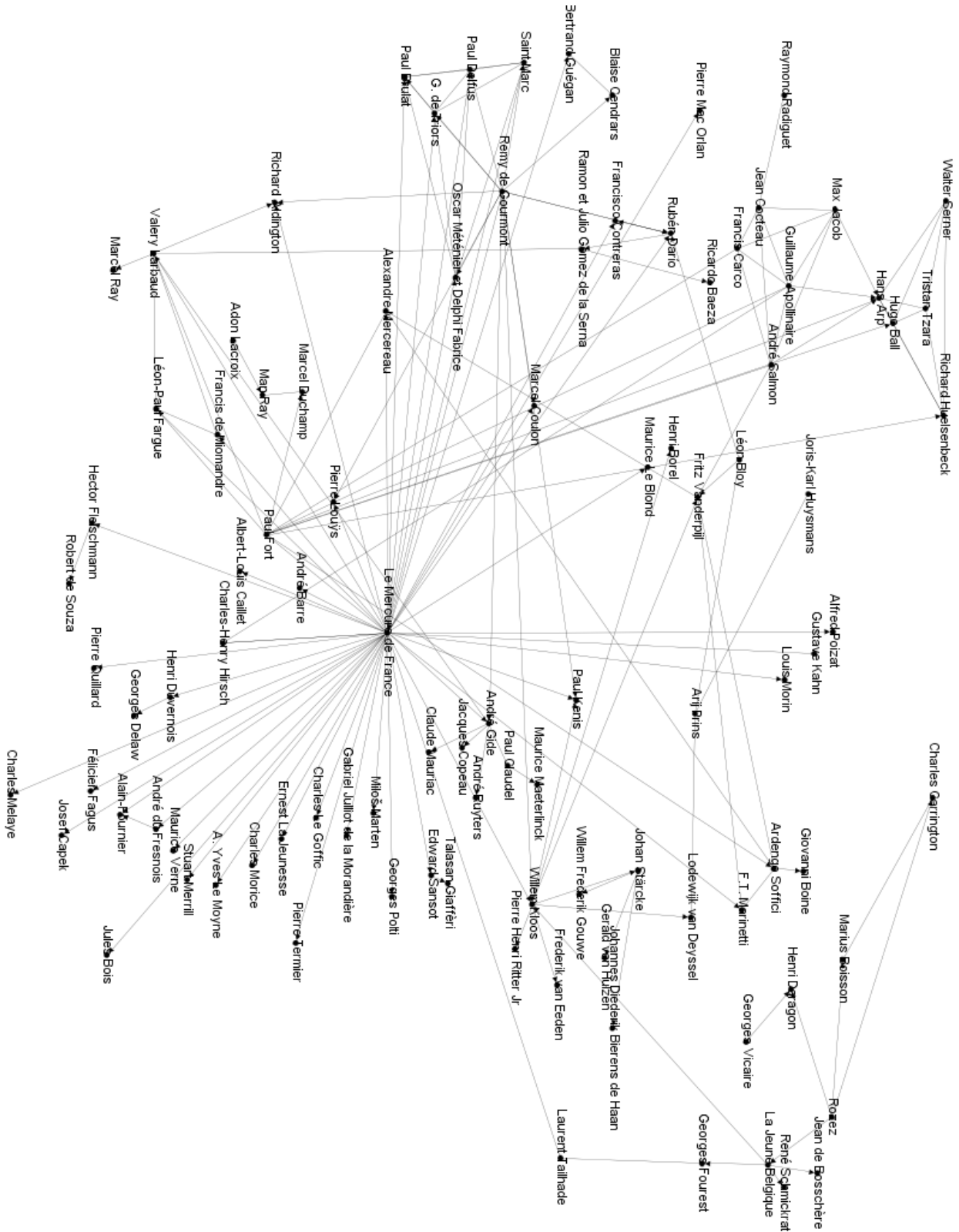
GRAPHE 1 – LE RÉSEAU SOCIAL D’ISIDORE DUCASSE (1868-1870)



GRAPHE 2 – LA DIFFUSION DES CHANTS DE MALDOROR DANS LES CERCLES BELGES (1885)



GRAPHE 4 – LA RÉCEPTION À LA BELLE-ÉPOQUE (1895-1917)



1868-1870

Georges Dazet

Georges Dazet, de six ans plus jeune qu'Isidore, tient une place importante dans sa vie. Fils de Jean Dazet, que François Ducasse avait choisi pour être le correspondant de son fils à Tarbes pendant ses années de lycée, il est mentionné neuf fois dans son *Chant premier* de 1868, avant que son nom ne soit remplacé par l'initiale « D. », puis par un bestiaire fantaisiste déroutant. Si la famille Dazet est à l'origine de l'effacement du nom, peut-être justifié par la crainte d'un scandale lié à la nature de leur relation, Ducasse maintint néanmoins Georges Dazet parmi les dédicataires de ses *Poésies*. Proche de Ducasse, Dazet fut certainement l'un de ses premiers lecteurs, puisque c'est à lui que Maldoror s'adresse.

Paul Émion

Parmi les douze dédicataires de *Poésies I*, il en est au moins deux qui sont la preuve d'une activité littéraire parisienne de Ducasse : les directeurs de revue Alfred Sircos et Frédéric Damé. Sircos est en réalité le pseudonyme de Paul Émion, directeur de la revue *La Jeunesse* qui publia l'un des seuls comptes rendus connus des *Chants de Maldoror*. Cet échange de bons procédés – un article contre une dédicace – est une preuve qu'il y eut bien une relation entre Ducasse et Sircos. Paul Émion fréquentait le lycée Charlemagne, où il avait pu faire la connaissance de Georges Dazet, qui le présenta peut-être à Ducasse. Des relations entre Alfred Sircos et Isidore Ducasse nous ne savons rien, mais les rapports qu'il a entretenus avec les autres personnes du groupe de *La Jeunesse* laissent penser qu'il avait une certaine proximité avec Paul Émion. S'il n'écrivit pas dans la revue – du moins pas à visage découvert –, il est presque certain qu'il fréquentait ce groupe de jeunes littérateurs étudiants.

Gustave Rivet

Gustave Rivet ne figure pas parmi les dédicataires des *Poésies*. Ami de Paul Émion, Rivet était secrétaire de rédaction de *La Jeunesse*. Il était lui aussi passé par le lycée Charlemagne. S'il n'y a aucune preuve d'une quelconque interaction entre Isidore Ducasse et Gustave Rivet, ils contribuèrent tous les deux aux *Les Parfums de l'âme*, l'anthologie poétique d'Évariste Carrance. Il est probable que Ducasse en a entendu parler par Rivet.

Jean-Christian Calmeau, alias Épistémon

Rares sont les critiques qui signalèrent l'édition du *Chant premier*. Le premier d'entre eux, Jean-Christian Calmeau, écrivait dans les colonnes de *La Jeunesse* sous le pseudonyme d'Épistémon et son compte rendu, bien que très synthétique, constituait un commentaire fin et plutôt pertinent de l'œuvre de Ducasse.

Paul Dufour

Membre du groupe de *La Jeunesse*, Paul Dufour avait fait paraître une comédie, *L'Écolier*, qui était distribuée à la librairie Gabrie. Le seul autre livre au catalogue de ce point de vente n'était autre que les *Poésies* d'Isidore Ducasse.

Louise Bader

Femme de lettres méconnue, Louise Bader eut, avec Isidore Ducasse, des rapports qui sont encore mal connus. Elle est cependant un relais entre certaines de ses relations et lui, et il est possible que Ducasse ait fréquenté le salon qu'elle tenait. Elle dirigeait *La Revue populaire de Paris*, imprimée chez l'éditeur Gustave Balitout. Frédéric Damé, l'un des dédicataires des *Poésies*, y contribuait. Il n'est pas certain que Ducasse et Bader eurent de réels contacts : leurs interactions tiennent à un échange de réclames. Dans le numéro de janvier

1869, *La Revue populaire* fait une publicité pour le *Chant premier*, paru au mois de novembre. En 1870, elle signale encore la sortie des *Poésies* tandis que Ducasse rend la politesse en insérant, à la fin de sa plaquette, une réclame pour la revue.

Louis-Auguste Martin

Collaborateur occasionnel de la *Revue populaire de Paris*, Louis-Auguste Martin fut surtout le directeur de *L'Annuaire philosophique*, revue mensuelle publiée de 1864 à 1870. Dans le numéro de juillet-août 1870, au moment où *La Revue populaire de Paris* signalait la sortie des *Poésies*, *L'Annuaire philosophique* donna lui aussi une réclame pour les deux plaquettes. Les *Poésies* marquent une évolution de Ducasse vers la philosophie et une volonté de s'inscrire dans les débats de son temps. Les échanges avec Louis-Auguste Martin témoignent de son intérêt croissant pour la philosophie. Il est étonnant de ne pas voir *L'Annuaire philosophique* figurer dans les réclames à la fin des *Poésies II*.

Gustave Balitout

Au cours de l'été 1868, Isidore Ducasse confia à Gustave Balitout, de la Maison Balitout, Questroy et Cie, l'impression de son *Chant premier*. En 1870, il fit de nouveau appel à lui pour ses *Poésies*, deux plaquettes qui n'étaient que le commencement d'une publication qu'il voulait « permanente ».

Albert Lacroix

Située au 15 du boulevard Montmartre, à l'angle de la rue Vivienne, où habita Ducasse, la Librairie Internationale Lacroix et Verboeckhoven était un haut lieu de la vie littéraire parisienne. Albert Lacroix, l'éditeur de Victor Hugo, avait rencontré Isidore Ducasse. Il accepta de publier *Les Chants de Maldoror* à compte d'auteur. On envoya le manuscrit à Bruxelles, probablement vers la fin du printemps ou le début de l'été 1869, et le livre fut achevé d'imprimer à la fin de l'été. Mais la situation se compliqua : alors qu'il ne restait plus qu'à brocher le volume, Lacroix fit soudainement volte-face en découvrant le contenu de l'œuvre, qui pouvait lui valoir des ennuis avec la censure impériale. Ducasse et Lacroix ne semblent pas s'être brouillés. L'éditeur le mit en contact avec Auguste Poulet-Malassis, qui, depuis son exil en Belgique, s'était spécialisé dans la diffusion de livres interdits. La mort d'Isidore Ducasse, en plein siège de Paris, a empêché la mise en vente des exemplaires jusqu'à ce que Lacroix, en 1874, ne cède son stock au libraire belge Jean-Baptiste Rozez.

Hippolyte-Louis Verboeckhoven

L'associé de la librairie internationale était chargé des besognes éditoriales et de l'impression des ouvrages, pendant que Lacroix assurait les relations commerciales et le rayonnement de la firme. Ducasse ne le rencontra jamais, sauf à supposer un voyage en Belgique. En revanche, il eut sans doute des échanges épistolaires avec lui au moment de la correction des épreuves.

Auguste Poulet-Malassis

Auguste Poulet-Malassis intervint dans la vie d'Isidore Ducasse en 1869, lorsque le poète le contacta afin d'écouler clandestinement le stock des *Chants de Maldoror* que Lacroix venait de faire imprimer. L'éditeur était depuis six ans à Bruxelles. Il jouissait aux yeux de Ducasse du prestige d'être l'éditeur subversif des *Fleurs du Mal*. Il s'était spécialisé dans la publication d'ouvrages censurés, qu'il faisait passer en France en contrebande ou qu'il diffusait à l'étranger. Poulet-Malassis tenait un *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger* où il fit figurer un compte rendu des *Chants de Maldoror*.

Charles Asselineau

En mai 1870, Charles Asselineau donna une brève critique des *Chants de Maldoror* pour le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* de Poulet-Malassis. Il jugeait le livre de Ducasse assez durement. La lecture

du volume ne l'avait pas enthousiasmé, l'ouvrage se trouve réduit à une curiosité pour les esthètes mais sans grand intérêt littéraire.

Victor Hugo

Alfred Sircos, Frédéric Damé, Louise Bader et Évariste Carrance avaient tous placé leurs revues sous le patronage du poète exilé à Guernesey, et quand Ducasse dut choisir son éditeur, c'est Albert Lacroix, l'un des éditeurs de Victor Hugo, qu'il choisit pour ses *Chants de Maldoror*. La relation entre Victor Hugo et Isidore Ducasse est peu documentée, mais il semble que l'auteur des *Chants de Maldoror* a d'abord cherché le soutien de Hugo avant de se montrer très critique à son égard. Il ne tarda pas à condamner la quasi-totalité de sa production et le qualifia, dans ses *Poésies*, de « Funèbre-Échalas-Vert » et de « femmelette », auteur de « vaudevilles barbares ».

Félix Rabbe

En 1869, Félix Rabbe donna dans la *Revue de l'Instruction publique de la littérature et des sciences* un second compte rendu du *Chant premier*. On peut se demander pourquoi Rabbe, qui avait probablement reçu l'exemplaire en novembre, a attendu sept mois pour donner son avis sur la brochure, à moins que Ducasse ne lui ait envoyé la plaquette que plusieurs mois après les autres critiques. Ducasse semble s'être personnellement adressé à Rabbe, qui étudie l'œuvre au regard d'un autre ouvrage avec lequel Ducasse a dialogué, *Le Problème du mal*, d'Ernest Naville.

Ernest Naville

On ne sait si Isidore Ducasse fut en contact direct avec le philosophe genevois Ernest Naville, mais il se montre dans sa correspondance très intéressé par son essai consacré au *Problème du mal*, dont il possédait un exemplaire qu'il avait annoté de sarcasme. Il avait pu en entendre parler dans l'*Annuaire philosophique* de janvier-février 1869, de Louis-Auguste Martin, qui contestait d'ailleurs les thèses de ce philosophe. La question n'a pas manqué d'intéresser l'auteur de *Maldoror*, qui affirme dans sa correspondance n'avoir dépeint le mal que pour ramener le lecteur vers le bien.

Gabrie

La librairie Gabrie était l'un des points de vente des *Poésies*. Elle était située dans le passage Verdeau, qui donnait sur la rue du Faubourg Montmartre, à deux pas de chez Ducasse. C'était aussi le point de vente de *L'Union des jeunes*, la nouvelle revue d'Alfred Sircos en 1870. Seuls trois livres figurent sur le catalogue de la librairie : les deux exemplaires des *Poésies* d'Isidore Ducasse, en 1870, et *L'Élève*, pièce en un acte de Paul Dufour, un an auparavant.

Les autres dédicataires des Poésies

Tous les dédicataires des *Poésies* n'ont pas été pour Ducasse des contacts intéressés lui servant de passerelles pour entrer dans le monde des lettres : certains amis et certaines connaissances de l'auteur reçurent un exemplaire et entrent, à ce titre, parmi les premiers lecteurs de l'œuvre. Parmi eux, il convient de mentionner Henri Mue, Paul Lespès, Georges Minvielle et Auguste Delmas, ses condisciples de collège, Gustave Hinstin, son ancien professeur de rhétorique, Don Pedro de Zumáran, un notable montéviéen et ami de son père, ainsi que deux dédicataires encore mal identifiés, Joseph Bleumstein et Joseph Durand, un professeur de Ducasse.

Évariste Carrance

Toute l'activité littéraire de Ducasse ne s'est pas faite à Paris. En 1867, le Bordelais Évariste Carrance lança dans sa ville son deuxième concours poétique qui était en fait une publication à compte d'auteur déguisée. Ducasse y donna une version remaniée de l'intégralité du *Chant premier*, qui fut mise en circulation au mois

de février 1869, dans le recueil des *Parfums de l'Âme*. Ducasse n'avait pas emporté le concours, mais recevait tout de même une « mention très honorable ». Son texte, le seul en prose, est le plus long du volume. Il est anonyme, l'auteur étant désigné par trois astérisques. Ducasse ne fait pas figurer le Bordelais dans les dédicataires de *Poésies*. Il semble néanmoins qu'il soit resté en bons termes avec lui : en janvier 1870, Carrance placera sur la quatrième de couverture du volume de *Fleurs et fruits* une publicité pour *Les Chants de Maldoror*, tandis que Ducasse, dans *Poésies II*, fera une réclame pour les *Concours poétiques de Bordeaux*.

Félix Ducasse

Les quelques noms qui vont suivre n'ont pas été en contact avec Ducasse, mais ils permettent de révéler l'existence d'une clique dans les relations de Carrance. En 1927, une polémique éclata entre les surréalistes et Philippe Soupault, récemment exclu du groupe, au sujet d'une regrettable confusion : s'appuyant sur un autre Ducasse dont il avait retrouvé la trace et qui avait inspiré Jules Vallès dans son roman *L'Insurgé*, Soupault avait affirmé que l'auteur des *Chants de Maldoror* s'était fait remarquer pour ses opinions révolutionnaires et ses talents d'orateur politique. Cet homonyme était Félix Ducasse, né en 1844, qui faisait en effet de plus en plus parler de lui, dans les mois qui précédèrent la Commune, pour ses opinions politiques révolutionnaires. Isidore avait-il eu vent des activités dangereuses de son homonyme Félix ? Peut-être est-ce Lacroix qui lui suggéra, pour ne pas être inquiété, de changer de nom pour publier son livre. D'après Gaston Pernollet, qui se présentait comme le neveu de Félix Ducasse, le poète aurait eu l'occasion d'entendre un discours de l'orateur. Méprisant et fort de ses penchants conservateurs, il se serait écrié : « Quelle farce ! » D'après cette note que Pernollet tenait de son oncle, le tribun n'avait aucune sympathie pour Isidore, qu'il connaissait en personne.

Louis Ariste

Avocat et journaliste toulousain, Louis Ariste, né en 1841, était le rédacteur en chef de la revue bruxelloise *La Fraternité*. Parmi les collaborateurs de ce journal, dont la durée de vie fut brève, on trouve Eugène Vermersch, Félix Ducasse et Arthur Monnanteuil, ce petit groupe également lié à Évariste Carrance. Jean-Pierre Lassalle a découvert, à la bibliothèque municipale de Toulouse, un exemplaire des *Parfums de l'Âme* dédicacé par Évariste Carrance à son ami Louis Ariste. Il a donc pu lire, s'il est allé jusqu'au bout de cette prose compacte placée au milieu de productions versifiées de qualité variable, l'une des premières versions du *Chant premier*. Par le plus grand des hasards, Ariste, qui ne connaissait pas Ducasse et n'avait peut-être pas lu ses œuvres, fut initié en 1875 dans la loge maçonnique des Vrais Amis Réunis, à l'Orient de Toulouse, où Georges Dazet allait également être initié en 1886.

Arthur Monnanteuil

Arthur Monnanteuil faisait partie du petit groupe de *La Fraternité* et il côtoyait donc Félix Ducasse, l'homonyme turbulent du jeune poète inconnu, Louis Ariste, Eugène Vermersch, et Évariste Carrance. Monnanteuil est aussi, à partir de décembre 1869, le gérant de la revue *L'Avenir* de Frédéric Damé, l'un des douze dédicataires des *Poésies*, revue à laquelle il collaborait régulièrement et qui eut, elle aussi, maille à partir avec la censure impériale.

Eugène Vermersch

Le futur communard Eugène Vermersch était l'un des membres du groupe de *La Fraternité*. Il partageait les opinions révolutionnaires de ses camarades Félix Ducasse et Arthur Monnanteuil, même si elles étaient encore discrètes. Vermersch, qui n'entendit probablement jamais parler d'Isidore Ducasse, collabora aussi à *La Jeunesse* d'Alfred Sircos.

Eugène Loudun

Isidore Ducasse adressa ses *Poésies* à Eugène Loudun, conservateur honoraire à la Bibliothèque de l'Arsenal. Fervent défenseur de Napoléon III, Loudun ne semblait pas connaître le poète très intimement,

puisque son nom ne figure nulle part dans les *Notes sur ma vie* qu'il a laissées, ni dans les listes d'amis, de connaissances nouvelles ou de personnes ayant fréquenté son salon qu'il a dressées. Jean-Jacques Lefrère, qui a parcouru ces listes de noms, y relève la présence de plusieurs collaborateurs de la *Revue populaire de Paris* de Louise Bader, du poète et ami Thalès Bernard, ainsi qu'un homme de lettres, Alexandre Guyard de Saint-Chéron, qui habitait comme Ducasse au 15, rue Vivienne : l'auteur des *Chants de Maldoror* pourrait-il avoir été conseillé par son voisin de palier ? On ignore tout des rapports entre Ducasse et Loudun, et même comment le poète entendit parler du conservateur.

Frédéric Damé

Frédéric Damé est l'autre directeur de revue mentionné dans la dédicace des *Poésies*. Il tenait un journal littéraire, *L'Avenir*. Rien n'indique que Ducasse y ait collaboré, mais ses *Poésies* seront imprimées chez Balitout, qui était également en charge de l'impression de la revue de Frédéric Damé. Le poète eut certainement des échanges avec le directeur de *L'Avenir*, puisqu'il lui dédia sa plaquette aux côtés de Sircos. La revue était dirigée par des étudiants du quartier Latin. Damé et Sircos se connaissaient très certainement, puisque leurs revues partageaient certains points de vente et certains collaborateurs. Frédéric Damé collabora également à d'autres revues, telles que le *Figaro* ou encore *La Revue populaire de Paris*, animée par Louise Bader. De ses rapports avec Ducasse, on ne sait finalement rien.

Théodomire Geslain

Participant des *Voix poétiques* puis des *Parfums de l'Âme* dans lesquels lui aussi s'était vu décerner une « mention très honorable » par Évariste Carrance, Théodomire Geslain n'est lié directement à Ducasse que par l'insertion par ce dernier d'une réclame pour l'*Histoire de la littérature contemporaine en Province* à la fin du volume de *Poésies II*. Geslain était en excellents termes avec Carrance, mais aussi avec Thalès Bernard et avec François-Paul Polydore, avec qui il avait cofondé *Le Concours des muses*.

Thalès Bernard

Le poète Thalès Bernard bénéficia lui aussi d'une réclame de la part de Ducasse pour la huitième livraison de ses *Mélodies pastorales*. Il avait été autrefois un ami proche de Leconte de Lisle et de Louis Ménard, et continuait d'attirer autour de lui un certain nombre de jeunes poètes. La publication à laquelle Ducasse fait référence, la série des *Mélodies pastorales*, en était à sa huitième livraison en mai 1870. Le poète avait mis en place un système de souscription. Parmi les abonnés, on trouvait quelques noms connus, parmi lesquels son ami Théodomire Geslain, Louise Bader, Louis-Auguste Martin, Eugène Loudun et, sur la toute dernière livraison, un Ducasse qui est probablement Isidore, mort avant que ne paraisse la plaquette. S'il fit de la publicité pour Thalès Bernard, celui-ci ne donna rien en retour.

François-Paul Polydore

Les réclames de la fin des *Poésies* mentionnent un certain « *Concours des Muses*, journal des Poètes », à Bordeaux. Il s'agissait d'une revue fondée en 1867 par François-Paul Polydore. Lui non plus ne fit en retour aucune réclame pour Isidore Ducasse.

Louis-Anne Maretheux

Instituteur et franc-maçon, Louis-Anne Maretheux dirigeait *L'Homme*, revue philosophique qui fut suspendue après son numéro du 24 juillet 1870. Ducasse faisait donc la promotion d'une publication toute récente, dont il avait pu apprendre l'existence dans *L'Annuaire philosophique* de Louis-Auguste Martin ou dans *La Revue populaire de Paris* de Louise Bader. On ne trouve, dans les pages de cette revue, aucune publicité en faveur des publications de Ducasse.

La Voce del Popolo

La Voce del Popolo est la seule publication pour laquelle Ducasse fit de la publicité à provenir d'Italie. Cet hebdomadaire publié à Lentini, en Sicile, édité par Francesco Galati et dirigé par Tommaso Ciampini, fut diffusé entre mars 1869 et novembre 1870. *L'Annuaire philosophique* de Louis-Auguste Martin avait présenté cette revue, que l'on pouvait se procurer à Paris. Ducasse ne participa pas à la revue, mais sans doute en était-il un lecteur. *La Voce del Popolo* n'inséra aucune publicité pour les œuvres du poète en remerciement de celle qu'il leur avait faite.

Alexandre Guyard de Saint-Chéron

On sait peu de choses sur cet homme de lettres qui fut le voisin de palier d'Isidore Ducasse au 15, rue Vivienne. Il était né et, après avoir dans sa jeunesse fait partie des disciples de Saint-Simon, il s'illustra surtout par la suite pour ses publications catholiques et monarchistes. Si son jeune voisin avait été amené à le fréquenter à l'époque de la rue Vivienne, cela confirmerait l'intégration de l'auteur des *Poésies* dans des milieux réactionnaires et conservateurs. Vers la fin des années 1860, l'homme de lettres fréquentait également le salon d'Eugène Loudun. C'est peut-être lui qui parla du conservateur de l'Arsenal à Isidore Ducasse et qui l'invita à lui écrire.

Louis d'Hurcourt

Le baron Louis-Joseph Robert-d'Hurcourt, mentionné dans la dédicace des *Poésies* sous le nom de « Louis Durcour », était âgé de seize ans en 1869, lorsqu'Isidore Ducasse, qu'il avait rencontré dans des circonstances qui nous sont inconnues, décida de le faire figurer dans le Chant VI de Maldoror sous le nom de Mervyn. Louis d'Hurcourt, futur membre de la Ligue des Patriotes, avait-il eu dans sa jeunesse des penchants homosexuels qu'il se sera efforcé de cacher par la suite ? Ou Ducasse essuya-t-il un refus qui l'amena ensuite à se venger par voie littéraire en propulsant l'avatar de d'Hurcourt sur le dôme du Panthéon ? On ignore tout des relations entre Ducasse et Louis d'Hurcourt, mais après Georges Dazet et Edmond Dragon de Gomiécourt, le jeune baron vient s'ajouter à la liste des amitiés troubles qui jalonnent l'adolescence du poète.

1885

Max Waller

Directeur de *La Jeune Belgique*, Max Waller reçut, lors d'une visite à la librairie Rozez, un exemplaire des *Chants de Maldoror* qu'il communiqua à ses amis. Il ne goûta l'œuvre, dont il ne parla jamais, mais il la communiqua cependant à plusieurs de ses correspondants français.

Charles Rozez

Fils de Jean-Baptiste Rozez, c'est Charles Rozez qui fit découvrir à Max Waller le stock des *Chants de Maldoror* que son père avait racheté à Albert Lacroix. La première édition avait été recouverte afin de porter l'adresse de la librairie bruxelloise et la date de 1874.

Henri Maubel

L'un des Jeunes Belgique présents au café Sésino, qui ne fit jamais allusion à Lautréamont.

Albert Giraud

Présent également au café Sésino, Giraud était l'un des membres les plus actifs de *La Jeune Belgique*. Si l'influence des *Chants de Maldoror* sur sa production poétique est difficile à mesurer, il mentionna une fois Lautréamont dans un compte rendu de 1892, le comparant à Arthur Rimbaud.

Georges Eekhoud

Membre de *La Jeune Belgique* présent au café Sésino, Georges Eekhoud était un romancier naturaliste aux préoccupations assez éloignées de celles de Ducasse. D'après Valère Gille, Eekhoud fait partie des premiers convertis, mais il confiera en 1925 dans *Le Disque vert* n'avoir jamais été très convaincu par l'œuvre.

Iwan Gilkin

C'est Gilkin qui, le premier, reconnut le génie de Lautréamont. Il en publia une strophe dans *La Jeune Belgique* et promit une étude, qui ne vint hélas jamais. La poésie de Gilkin, très baudelairienne, contient des traces indéniables d'une lecture de *Maldoror*. Le poète ne s'exprima jamais sur le sujet, sauf lors d'une confidence à son ami Valère Gille quelques années plus tard.

Francis Nautet

L'un des membres de *La Jeune Belgique* présent au café Sésino. Nautet ne fit qu'une seule allusion très lapidaire à *Maldoror*, dans son *Histoire des lettres belges d'expression française*.

Joséphin Péladan

Max Waller lui fit parvenir un exemplaire. Le Sâr était en contact avec *La Jeune Belgique*, qui publiait régulièrement sa prose. Il n'a pourtant jamais commenté *Les Chants de Maldoror*.

Léon Bloy

Un autre correspondant français de *La Jeune Belgique*, à qui Max Waller fit parvenir un exemplaire. À une date indéterminée, Émile Verhaeren lui en envoya un également par l'intermédiaire de son cousin Émile Van Mons.

Jules Destrée

Au cours du mois de septembre 1885, Jules Destrée évoqua les *Chants de Maldoror* avec son ami Gilkin, avant d'envoyer lui-même un exemplaire à Joris-Karl Huysmans. Quand il lut le livre, quelques semaines plus tard, il ne sembla guère convaincu et le trouva même « irritant ».

Joris-Karl Huysmans

L'auteur d'*À Rebours* reçut son exemplaire de Jules Destrée. Il se montra bien plus enthousiaste que ce dernier.

« *La Jeune Belgique* »

Le fragment retenu par Iwan Gilkin fut publié dans le numéro du 5 octobre 1885. La revue bruxelloise, alors à l'avant-garde, occupait une place importante dans la vie littéraire belge, et était lue même par ses détracteurs. Par la suite, *La Jeune Belgique* ne revint jamais sur Lautréamont, sauf pour expliquer à ses lecteurs où se procurer des exemplaires ou pour les informer de la fortune du livre en France. La publication de la strophe des *Chants de Maldoror* fut cependant très remarquée.

Valère Gille

Valère Gille rejoignit *La Jeune Belgique* après 1885 : il n'avait donc pas assisté à la découverte au café Sésino. C'est pourtant lui qui recueillit le témoignage de Gilkin, qu'il communiqua, cinquante ans plus tard, lors d'une séance à l'Académie royale de Belgique. Il ne donna jamais cependant son propre avis sur l'œuvre d'Isidore Ducasse.

Grégoire Le Roy

Poète de Gand qui rallia *La Jeune Belgique* avec ses amis Maeterlinck et Van Lerberghe après que Rodenbach les y eut cooptés, il découvrit *Maldoror* par la lecture de la strophe dans la revue d'octobre 1885. Il est possible, mais incertain, que cette strophe ait été à l'origine de son drame inachevé, *L'Annonciatrice*. On ignore s'il lut par la suite l'intégralité de l'œuvre.

Maurice Maeterlinck

L'influence des *Chants de Maldoror* sur l'œuvre de Maeterlinck est avérée, puisqu'il le reconnut lui-même dans *Le Disque vert*. Pour autant, elle est difficile à mesurer : si les images hallucinées des *Visions typhoïdes* en 1887 et les syntagmes nominaux des *Serres chaudes* rappellent certains traits stylistiques de l'œuvre de Lautréamont, ils doivent autant aux écrits du mystique flamand Ruysbroeck, qui occupait alors l'esprit du jeune poète. Son drame *L'Intruse* s'inscrit dans la continuité des *Flaireurs* de Van Lerberghe et de *L'Annonciatrice* de Le Roy, même s'il se rapproche plus de la strophe qui était parue dans *La Jeune Belgique*. Il est certain que Maeterlinck avait lu l'intégralité des *Chants de Maldoror* en 1889 et qu'il les avait encore à l'esprit en 1890, année où il les mentionne régulièrement dans sa correspondance. *Intérieur*, pièce écrite en 1894, semble encore être une déclinaison de la strophe de *Maldoror* publiée en Belgique.

Charles Van Lerberghe

Si Van Lerberghe ne lut *Les Chants de Maldoror* intégralement qu'au cours de 1889, sa pièce *Les Flaireurs*, achevée quelques mois auparavant, trouve peut-être sa source dans la strophe publiée dans *La Jeune Belgique* qui a également pu inspirer les drames assez proches de ses amis gantois. Après l'écriture des *Flaireurs*, Van Lerberghe fut visiblement séduit par la lecture de l'œuvre, au point d'en parler à Albert Mockel.

Albert Mockel

Le directeur de *La Wallonie* ne s'exprima jamais au sujet de cette œuvre. Il la connaissait pourtant, car Van Lerberghe et Maeterlinck lui en avaient parlé dans leurs lettres.

Arnold Goffin

En l'espace de quelques mois, Arnold Goffin aura célébré ouvertement la grandeur de Lautréamont avant de le renier complètement et de contester aux *Chants de Maldoror* le statut d'œuvre d'art. Sa « Prose lyrique » intitulée « Maldoror » sera légèrement remaniée et renommée « L'Éternel Décevoir » avant d'être néanmoins insérée dans *Le Fou raisonnable*.

Jacques Arnoux

Dans une « Chronique artistique » pour *La Jeune Belgique*, Jacques Arnoux proposera, en février 1890, une comparaison entre l'œuvre de Lautréamont et la peinture de James Ensor.

Émile Verhaeren

Transfuge de *La Jeune Belgique*, Verhaeren apporte à *L'Art moderne* sa connaissance de *Maldoror*. L'œuvre de Lautréamont semble avoir influencé sa « trilogie noire », écrite au moment où le poète expérimente

une poésie de plus en plus symboliste, tout en s'essayant par ailleurs au genre du poème en prose. En 1887, il compara Caïn Marchenoir, le héros du *Désespéré* de Léon Bloy, à Maldoror. Il fit d'ailleurs parvenir à Léon Bloy un exemplaire de l'œuvre d'Isidore Ducasse.

Edmond Picard et « L'Art moderne »

Le directeur de *L'Art moderne* cita en une occasion *Les Chants de Maldoror*, à propos du *Désespéré* de Léon Bloy. C'était en 1887, et à partir de cette date, *L'Art moderne* tiendrait régulièrement ses lecteurs informés du succès de l'ouvrage en France.

Hubert Krains et « La Société nouvelle »

Dans *La Société nouvelle* du 31 janvier 1891, Hubert Krains rendit compte des *Chants de Maldoror*. Sa chronique reprenait principalement les propos de l'article que Léon Bloy, quelques mois auparavant, avait fait paraître. Hubert Krains rapprocha les visions déployées par Isidore Ducasse des lithographies d'Odilon Redon.

Pierre-Marie Olin et « La Wallonie »

Le neveu d'Edmond Picard fit paraître, en février 1889, un fragment intitulé « Mes Mémoires » dans *La Wallonie* d'Albert Mockel. Pour ce quatrième extrait, il choisit comme épigraphe une citation du quatrième chant de *Maldoror*.

Maurice Des Ombiaux et « Le Coq rouge »

La revue avait été formée par des dissidents de *La Jeune Belgique* désireux de s'engager dans l'art social et de soutenir les grèves des ouvriers qui agitaient alors la Belgique. Dans son éditorial de septembre 1896, Maurice Des Ombiaux fustigea le snobisme de certains littérateurs qui avaient porté aux nues *Les Chants de Maldoror* en dépit de tous leurs défauts.

Willem Kloos et « De Nieuwe Gids »

Le poète néerlandais Willem Kloos, en contact avec les littérateurs bruxellois et attentif à leurs découvertes, s'intéressa suffisamment aux *Chants de Maldoror* pour leur consacrer un article dans la revue hollandaise *De Nieuwe Gids*.

Gaston-Denys Périer

Le témoignage tardif de Gaston-Denys Périer, haut fonctionnaire belge passionné par les cultures africaines, prouve qu'il existait encore, au tournant du siècle, une circulation de l'œuvre en Belgique, même si l'intérêt était nettement retombé.

Émile Van Mons

Ce cousin d'Émile Verhaeren fut chargé de transmettre à Léon Bloy un exemplaire de l'œuvre. La date exacte n'est malheureusement pas connue, mais on peut la situer après la parution du *Désespéré*, en 1887.

Jean Delville

En 1891, le peintre symboliste Jean Delville exposa au salon de l'Essor un frontispice aujourd'hui perdu inspiré du quatrième chant de *Maldoror*. Ignoré par *L'Art moderne* et par le Salon des XX, Delville recevait un soutien sans faille de *La Jeune Belgique*, en particulier de Jules Destrée. Après s'être rapproché du Sâr Péladan et des rosicruciens, Delville écrivit également plusieurs recueils de poésie, dont *Les Horizons hantés* qui contient un poème, « Âmes lasses », qui s'ouvre sur une citation des *Chants de Maldoror*.

Léon Dardenne

En 1887, Léon Dardenne exposa au salon de l'Essor un frontispice inspiré des *Chants de Maldoror*, sur lequel nous n'avons aucune information. Dardenne était un proche des Jeunes Belgique : il illustra plusieurs volumes d'Arnold Goffin et de Georges Eekhoud.

1885-1895

Léon Bloy

Ayant reçu de Max Waller, directeur de *La Jeune Belgique*, un exemplaire dès 1885, le pamphlétaire catholique n'a cessé de vouloir porter à la connaissance du public l'œuvre du comte de Lautréamont. En cherchant à placer son article « Le Cabanon de Prométhée », il entrera en contact avec Georges Darien et Rodolphe Darzens, auxquels il faudra ajouter Léon Genonceaux, lequel n'a guère de sympathie pour Léon Bloy. Son article, finalement publié dans *La Plume* du 1^{er} septembre 1890, sera lu par de nombreux lecteurs, et notamment le peintre belge Henry de Groux qui se montrera très impressionné. Dans les années qui suivent, Léon Bloy ne revient guère à *Maldoror*, mais il en parle parfois encore à ses amis et disciples.

Joris-Karl Huysmans

Le transfuge du naturalisme devenu l'un des maîtres à penser des jeunes décadents découvre également *Les Chants de Maldoror* en 1885, lorsque Jules Destrée lui fait parvenir un exemplaire de Bruxelles. Intrigué, Huysmans s'en inspirera pendant l'écriture d'*En Rade* et de *Là-bas*, sans pour autant se laisser contaminer par le style de Ducasse.

Joséphin Péladan

Max Waller avait également fait parvenir un exemplaire des *Chants de Maldoror* au Sâr Péladan, cependant la réaction de celui-ci n'est pas connue. Sans pouvoir affirmer que le mage a lu l'œuvre, il faut pourtant constater que de nombreux futurs lecteurs, de Ray Nyst à Félix Vallotton en passant par Alfred Jarry et Léon-Paul Fargue, vont se rencontrer dans les salons de la Rose+Croix.

Ray Nyst

Ce romancier belge avait probablement déjà entendu parler d'Isidore Ducasse à Bruxelles lorsqu'il rencontra son mentor Péladan. Le poète « Maldoror » [*sic*] figure parmi les personnages d'*Un prophète*, livre paru en 1895.

Léon Spilliaert

Peintre symboliste tardif, Léon Spilliaert est initié à la littérature par la lecture des revues belges et par son ami et mentor, le poète Émile Verhaeren. Entre 1900 et 1904, influencé par sa lecture des *Chants de Maldoror*, il réalise une série de dessins à l'encre de Chine mettant en scène des rapaces et des personnages féminins mi-harpies, mi-vampires.

Lucien Descaves

Ami et disciple de Huysmans, Descaves fut aussi son exécuteur testamentaire. Bien des années plus tard, il s'opposera aux surréalistes en prenant part à la querelle qui, en 1927, mènera Philippe Soupault à confondre Isidore Ducasse avec son homonyme, l'orateur communal Félix Ducasse.

La Jeune Belgique

La revue bruxelloise, hostile au symbolisme, avait révélé au public belge l'existence des *Chants de Maldoror*. Si nous rappelons sa présence au cours de la décennie suivante, c'est qu'elle continue de parler de Lautréamont en Belgique de temps à autres, et qu'elle apporte de nouveaux lecteurs dans les années 1890 : le peintre Léon Spilliaert, sans doute par le biais de Verhaeren, Ray Nyst ou encore Henry de Groux.

Victor Archinet

Bibliothécaire à l'Université de Dijon, Victor Archinet contacta Léon Bloy après avoir découvert l'existence des *Chants de Maldoror* mentionnés dans *Le Désespéré*. Devenu un correspondant régulier et un ami fidèle du pamphlétaire, il l'aide par la suite à essayer de placer son article « Le Cabanon de Prométhée ».

Rodolphe Darzens

C'est dans *La Revue d'aujourd'hui* que Bloy songea d'abord à faire paraître « Le Cabanon de Prométhée ». Il s'adressa alors à Rodolphe Darzens, son rédacteur en chef, mais celui-ci repoussa à plusieurs reprises la publication de l'étude, qui parut finalement dans *La Plume*.

Georges Darien

C'est d'abord avec Georges Darien, romancier anarchiste et collaborateur très actif de *La Revue d'aujourd'hui*, que Bloy fut en relation au moment de négocier la publication de son étude.

Henry de Groux

Le peintre belge Henry de Groux connaissait déjà Lautréamont lorsqu'il vint à Paris, et l'un de ses premiers gestes fut de se présenter aux locaux de *La Plume* pour y rencontrer Léon Bloy, dont il avait admiré l'étude. Ce fut le début d'une longue amitié. L'admiration pour Lautréamont, qui transparaît fréquemment dans le journal inédit du peintre, ne déclina jamais avec le temps.

Charles Bisson

Disciple tardif de Léon Bloy, Charles Bisson confia dans ses souvenirs que le pamphlétaire, dans ses dernières années, parlait encore avec effroi et admiration des *Chants de Maldoror*.

Georges Rouault

Léon Bloy avait rencontré ce peintre au début du siècle. Il s'en fit un ami et un disciple, et lui dédia « Le Cabanon de Prométhée » lorsqu'en 1905, il le réédita dans *Belluaires et porchers*.

Jacques et Raïssa Maritain

Les Maritain devinrent des intimes de Léon Bloy en même temps que Rouault. Raïssa, qui se souvient de cette époque dans *Les Grandes Amitiés*, a évoqué le sens de cette dédicace sans pour autant donner ses propres impressions sur *Les Chants de Maldoror*.

Rubén Darío

Poète nicaraguayen, Rubén Darío se rendit à Paris dans les années 1890. C'est là qu'il découvre l'œuvre d'Isidore Ducasse, à travers les articles que lui avaient consacrés Léon Bloy et Remy de Gourmont. Fortement impressionné, il rentra en Amérique du Sud pour y donner une étude en espagnol qui ouvre la voie à une nouvelle réception de l'œuvre d'Isidore Ducasse, perçu comme un enfant du pays.

Ardengo Soffici

Ce poète, l'un de ceux qui introduisirent l'œuvre d'Isidore Ducasse en Italie, se rendit en France en 1907. Il y rencontra Léon Bloy, qu'il admirait.

Edmond de Goncourt

Sur les rapports d'Edmond de Goncourt avec *Les Chants de Maldoror*, on ne sait rien. Reçut-il un exemplaire de Max Waller ? Toujours est-il qu'on en parla chez lui en décembre 1890, comme l'atteste Jean Lorrain dans une lettre à Rachilde.

Alidor Delzant

Érudit et fin bibliophile, Alidor Delzant, ami et secrétaire d'Edmond de Goncourt, avait en sa possession un exemplaire de l'édition Rozez de 1874.

Léon Genonceaux

On ignore comment l'éditeur Genonceaux découvrit *Les Chants de Maldoror* – peut-être par l'intermédiaire d'Albert Lacroix, avec qui il était en contact. En 1890, il fit paraître une édition extrêmement soignée du recueil, précédé d'une préface visant à rétablir la mémoire du poète en mettant à mal la rumeur autour de sa folie. Les ennuis judiciaires de Genonceaux, ainsi que sa fuite subite en Angleterre, compromirent le succès d'une édition qui se faisait, semble-t-il, attendre à Paris.

Léo Trézenik

Dans les revues qu'il dirigea ou auxquelles il collabora – *Le Roquet*, *Le Carillon* –, Léo Trézenik se montra d'un soutien sans faille envers Léon Genonceaux, recensant systématiquement ses nouvelles parutions. C'est aussi lui qui avait informé Rodolphe Darzens que l'éditeur ne souhaitait pas voir le nom de Léon Bloy associé à son volume des *Chants de Maldoror*.

José Roy

Spécialisé dans les publications érotiques, Genonceaux avait l'habitude de faire appel à des illustrateurs afin de doter ses ouvrages d'une couverture propre à attiser l'intérêt du lecteur. C'est José Roy qui se chargea de la première illustration historique des *Chants de Maldoror*.

Georges Montorgueil

L'édition Genonceaux parut aussi dans un tirage de luxe limité aux souscriptions qui avaient été faites. Il n'y en eut que dix, et nous ne connaissons de ces souscripteurs que le nom de Georges Montorgueil, journaliste à *L'Écho de Paris*.

Rachilde

Très vraisemblablement, Rachilde découvrit *Les Chants de Maldoror* par son éditeur Léon Genonceaux. Si elle ne s'est jamais très clairement exprimée sur l'intérêt qu'elle portait à l'ouvrage, elle se fit l'artisan d'une campagne de publicité dans les pages du *Mercure de France*. L'intérêt commun pour Lautréamont était aussi au cœur de l'amitié qu'elle partageait avec Alfred Jarry.

Alfred Vallette

Le très discret époux de Rachilde dirigeait dans l'ombre l'une des plus importantes revues symbolistes de l'époque, *Le Mercure de France*. Il fut l'un des premiers à signaler la parution des *Chants de Maldoror* chez Genonceaux.

Jean Lorrain

Dandy et chroniqueur mondain très en vogue, Jean Lorrain avait été approché par son amie Rachilde afin qu'il fasse la critique des *Chants de Maldoror*, ce qui aurait constitué une excellente publicité pour Genonceaux. Mais les manières cavalières de l'éditeur agacèrent Lorrain, et la lecture du volume le laissa froid : il ne fit jamais la chronique qu'il avait promise.

Le Mercure de France

La revue d'Alfred Vallette, alors à l'avant-garde, mena une campagne publicitaire en faveur de l'éditeur de Rachilde, Léon Genonceaux, qui dura tout au long de l'année 1891. Son édition des *Chants de Maldoror* fut mise en valeur par les articles de Remy de Gourmont et de Camille Lemonnier, ainsi que par des références fréquentes sous la plume des divers collaborateurs. Le retentissement fut grand. *Le Mercure de France* révéla en France l'œuvre et le nom de Lautréamont comme *La Jeune Belgique* l'avait fait en Belgique. Dès lors, il devint courant d'évoquer Maldoror au détour d'une phrase sans avoir besoin de préciser sa pensée. D'autres lecteurs du *Mercure de France*, qui allaient bientôt constituer une deuxième génération de symbolistes, se prirent de fascination pour le nom mystérieux révélé par Gourmont : Paul Fort, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue, etc.

Remy de Gourmont

Fervent défenseur du symbolisme et figure intellectuelle majeure de la décennie, Remy de Gourmont a largement contribué à la diffusion de l'œuvre de Lautréamont, qu'il préférait de loin à Rimbaud, en lui consacrant plusieurs articles de recherche approfondie. C'est également lui qui, dans « La Littérature Maldoror », exhuma les deux plaquettes des *Poésies* dont il ne restait alors qu'un exemplaire déposé à la Bibliothèque nationale. Gourmont s'adonna aussi parfois à des tentatives de « littérature Maldoror », sans jamais vraiment laisser son style s'imprégner, et jusqu'à sa mort il continua de citer fréquemment quelques passages choisis de l'œuvre de Ducasse.

Willem Kloos

Hollandais, Willem Kloos avait pu découvrir *Les Chants de Maldoror* par ses contacts belges flamands. Cependant, sa revue *De Nieuwe Gids* développa des liens d'estime mutuelle avec *Le Mercure de France* des débuts. Remy de Gourmont signala, en septembre 1891, une étude qu'il donnait sur Lautréamont et qui s'inspirait en fait très fortement de ses propres articles.

Félix Vallotton

Félix Vallotton fut approché par Remy de Gourmont, qui lui demanda de réaliser des « masques » pour illustrer chacune des notices du livre qu'il préparait. Il composa ainsi un portrait imaginaire d'Isidore Ducasse qui, en l'absence de toute imagerie authentique, ne tarda pas à passer pour vrai aux yeux du public.

Charles Maurin

Mentor et ami de Vallotton, Maurin lui écrivit en janvier 1892 qu'il lui porterait son exemplaire des *Chants de Maldoror* afin de lui faire découvrir cette œuvre singulière. Il n'est pas impossible que Vallotton connaissait alors déjà l'œuvre rééditée un an plus tôt par Genonceaux.

Alfred Jarry

Lorsqu'il fit son entrée dans le monde des lettres parisiennes, le jeune Alfred Jarry connaissait déjà Lautréamont, qu'il avait pu découvrir par les articles de Gourmont et de Léon Bloy, ou par son ami Louis Lormel. Il scella une sorte de pacte secret avec Isidore Ducasse, dont la présence allait désormais hanter toute son œuvre, prenant parfois des formes inattendues comme autant de symboles caractéristiques du bestiaire

jarryque. Après avoir longuement livré bataille contre son double, Jarry décida de le liquider pour tenter de fuir une influence trop présente. Il ne parvint cependant jamais tout à fait à s'en débarrasser et jusqu'à sa mort, son œuvre singulière contient d'innombrables références cryptées aux *Chants de Maldoror*.

Édouard Julia

Alfred Jarry demanda à son ami Édouard Julia, chroniqueur au *Mercure de France*, de faire la critique de son recueil *Les Minutes de Sable Mémorial*. Il lui joignit en même temps, comme une clé de lecture, l'article de Gourmont et les extraits cités des *Poésies* d'Isidore Ducasse.

Albert Arnay

Est-ce parce qu'il était belge, et donc peut-être familier de l'œuvre d'Isidore Ducasse depuis plus longtemps, que le critique Albert Arnay se montra plus perspicace que les autres en décelant derrière *Les Minutes de Sable Mémorial* d'Alfred Jarry l'influence majeure des *Chants de Maldoror* ? Il condamna pourtant le recueil comme un pastiche maladroit.

Léon-Paul Fargue

Léon-Paul Fargue fit son entrée en littérature en même temps que son ami Alfred Jarry. Tous deux partageaient alors le secret d'une œuvre qu'ils vénéraient et connaissaient fort bien, *Les Chants de Maldoror*. Mais lorsque Jarry rejeta Fargue en mettant en scène sa mort symbolique dans *Haldernablou*, il le réduisit à un silence qui dura plus de dix ans. Après la mort de l'auteur d'*Ubu roi*, Fargue le dilettante recommença à publier. Son œuvre tardive révèle une excellente connaissance de l'œuvre de Lautréamont, dont il fait cependant un usage très différent de Jarry. En outre, Fargue annonça à son ami Valéry Larbaud son intention de publier un article sur Isidore Ducasse. Le projet n'aboutit pas, mais les notes retrouvées montrent que l'écrivain avait véritablement mené l'enquête.

Louis Lormel

Directeur de *L'Art littéraire*, Louis Lormel était un ami des débuts littéraires de Fargue et de Jarry. C'est peut-être lui qui les introduisit à la lecture des *Chants de Maldoror*, car il en possédait un exemplaire dont il se sépara en 1892.

Richard Aldington

Richard Aldington, né en 1892, était un écrivain anglais qui entra en 1914 en contact avec Remy de Gourmont. Aldington donna la première traduction anglaise partielle des *Chants de Maldoror* dans la revue *The Egoist*. Avec Léon Bloy, on peut ainsi dire que Remy de Gourmont a contribué à diffuser l'œuvre de Lautréamont au-delà des frontières de la France et de la Belgique.

Gabriel-Albert Aurier

Critique très fin du *Mercure de France* principalement connu pour avoir révélé Van Gogh au public, Aurier formait avec Gourmont un tandem littéraire, laissant parfois leurs plumes et leurs signatures se confondre. Aurier, mort très jeune, n'eut pas le temps de laisser son appréciation des *Chants de Maldoror*, mais quelques textes qu'il a laissés indiquent une influence du style de Ducasse.

Laurent Tailhade

Poète satirique à la verve féroce, Tailhade ne semble guère avoir particulièrement apprécié *Les Chants de Maldoror* que ses camarades du *Mercure de France* mettaient en avant. S'il s'en servit parfois comme

épigraphes pour ses ballades, l'opinion qu'il exprima dans *La Nouvelle Revue* en 1906 ne laisse aucun doute sur son désintérêt pour l'œuvre.

Camille Lemonnier

L'écrivain belge, l'un des parrains de *La Jeune Belgique*, préfaça en 1891 *La Sanglante Ironie* de Rachilde. Dans ce texte, également publié dans *Le Mercure de France* de février de cette année-là, il esquissait une comparaison entre la romancière et l'auteur des *Chants de Maldoror*.

Octave Mirbeau

Octave Mirbeau écrivit à Rachilde pour protester contre le rapprochement qui avait été fait entre son roman *La Sanglante Ironie* et *Les Chants de Maldoror*, dont il n'appréciait guère les excès.

Roland de Marès

En février 1895, Roland de Marès compara, dans les pages du *Mercure de France*, la poésie de Francis Viélé-Griffin et celle de Lautréamont.

Charles-Henry Hirsch

Dans sa notice des *Portraits du prochain siècle*, Charles-Henry Hirsch a imaginé une nouvelle interprétation de l'œuvre et de la vie d'Isidore Ducasse, peignant le comte de Lautréamont comme un messie régénérant, par sa venue, une humanité exsangue. Revenu par la suite de cette lecture, et aussi des *Chants de Maldoror* eux-mêmes, Hirsch n'aura de cesse d'amoindrir le génie de Ducasse jusqu'à le nier pleinement.

Jan Verkade

Peintre nabi d'origine néerlandaise, Verkade est l'auteur d'une gravure inspirée des *Chants de Maldoror* qui illustre la notice que Charles-Henry Hirsch écrivit pour le *Livre d'art* de Paul Fort.

René Doumic

En juillet 1894, faisant la critique des *Portraits du prochain siècle*, René Doumic exprima son scepticisme quant à la présence, dans la catégorie des précurseurs du symbolisme, de certaines figures mineures, parmi lesquelles Isidore Ducasse. Bien des années plus tard, en écrivant une charge contre Doumic, devenu entre-temps académicien, Léon Daudet se livra à un pastiche de *Maldoror*.

Ernest Raynaud

Ernest Raynaud, collaborateur du *Mercure de France*, se rappelle dans ses *Souvenirs de police* le temps de sa jeunesse et l'enthousiasme des cénacles pour l'œuvre de Lautréamont.

Christian Beck et Willy

Dans *L'Implaquable Siska*, roman à clés de Willy, un personnage nommé Christian Bock est décrit comme un « disciple de Lautréamont ». La périphrase ne dit pas pourquoi Willy associe son collaborateur Christian Beck, qui participa à l'écriture de ce roman, au comte de Lautréamont.

Henri de Régnier

Rien dans l'œuvre poétique d'Henri de Régnier ne laisse à penser qu'il ait pu subir l'influence d'Isidore Ducasse, mais on sait néanmoins, par le témoignage de Valère Gille, qu'il en avait emporté un exemplaire lors d'un voyage à Bruxelles qu'il fit au début des années 1890.

René Emery et Le Fin de siècle

René Emery, secrétaire de rédaction du *Fin de siècle*, était l'un des auteurs du catalogue de Léon Genonceaux. C'est probablement à lui que l'on doit les publicités pour *Les Chants de Maldoror* insérées dans la revue. Emery possédait une édition de 1874 et une autre de 1890.

Philippe Gille

Dans *Le Figaro* du 28 janvier 1891, Philippe Gille rendit compte de la nouvelle édition des *Chants de Maldoror*, réaffirmant, malgré les démentis de Genonceaux, la probable folie de l'auteur.

Ernest Jaubert et Albert Lacroix

Dans *Le Magazine français illustré*, revue dont le directeur n'était autre qu'Albert Lacroix, le tout premier éditeur d'Isidore Ducasse, Ernest Jaubert donna un compte rendu sans grand enthousiasme de la réédition de Léon Genonceaux. Lacroix ne prit guère la peine d'ajouter un commentaire alors que la préface de Genonceaux lui était dédiée.

Le Chat noir

Genonceaux avait des liens avec les milieux de la bohème montmartroise, et la revue du *Chat noir* donna, en décembre 1891, une strophe des *Chants de Maldoror*. Cette réclame, qui signalait au passage la réédition récente, arrivait malheureusement trop tard, car Genonceaux venait de fuir précipitamment la justice française en s'exilant en Angleterre.

Princesse Sapho

Quiconque se cache sous ce pseudonyme est assurément un lecteur de Lautréamont : l'étrange roman *Le Tutu* contient, en plus des emprunts stylistiques fréquents, le collage de deux passages entiers des *Chants de Maldoror*. L'identité de Princesse Sapho reste à ce jour mystérieuse, mais il s'agissait d'une personne de l'entourage de Genonceaux.

Gustave Kahn

Peu enthousiasmé par sa lecture des *Chants de Maldoror*, Gustave Kahn protesta dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret contre la place que Lautréamont occupait alors dans les cercles littéraires parisiens. Paradoxalement, il est ainsi l'un des seuls à le citer dans cette enquête.

Paul Fort

Paul Fort n'a guère écrit sur Isidore Ducasse, auteur qu'il a pourtant porté dans son cœur au point de travailler à un projet d'adaptation théâtrale de quelques strophes des *Chants de Maldoror*. Son intérêt ne faiblit pas et en 1914, la publication intégrale du *Chant premier* dans sa revue *Vers et prose* sera à l'origine de l'intérêt des surréalistes pour Lautréamont.

Albert Boissière

Dans son livre de souvenirs *Le Collier du roi nègre*, Albert Boissière rappelle l'enthousiasme de sa génération pour *Les Chants de Maldoror*.

Henri Mazel

Dans *Aux beaux temps du symbolisme*, Henri Mazel évoque également cette période et l'engouement dont Remy de Gourmont faisait preuve pour Isidore Ducasse.

Louis Reynaud

Louis Reynaud écrivit à son tour un ouvrage de souvenirs, *La Crise du symbolisme*, où il se rappelle l'admiration que suscitait alors l'œuvre de ce « fou obscène », Lautréamont.

Pierre Louÿs

Pourtant amateur de livres rares, Pierre Louÿs aurait pu figurer dans la liste des non-lecteurs de *Maldoror*, si l'on n'avait retrouvé une lettre de lui adressée à son ami André Gide où il l'invitait à lire ce recueil qui avait retenu son attention.

André Gide

Pendant toutes les années 1890, André Gide passa à côté des *Chants de Maldoror* et ce, malgré les conseils de lecture de son ami Pierre Louÿs. Son mépris pour Remy de Gourmont l'incita peut-être à se tenir à l'écart d'une œuvre que le critique citait souvent. Ce n'est qu'en 1905, une fois la vogue décadente passée, qu'il y reviendrait sérieusement.

Paul Valéry

Le troisième membre du groupe de Louÿs et de Gide se tint à distance des *Chants de Maldoror*. Ce n'est que très tardivement, quand on le sollicita pour un numéro hommage du *Disque vert* en 1925, qu'il avoua s'en être très vite désintéressé, trouvant en Rimbaud un plaisir de lecture supérieur.

Jean de Tinan

Une citation recopiée dans son *Journal* en 1895 révèle que Jean de Tinan avait lu *Maldoror*. Il prévoyait d'y consacrer un article mais n'en fit rien.

Léon Daudet

Léon Daudet a visiblement été marqué par sa lecture des *Chants de Maldoror*. L'œuvre lui a semblé une fumisterie admirable, et c'est en plaisantant qu'il en citait quelque fragment, toujours le même, comme pour fustiger ces faux chefs-d'œuvre que la littérature couronne parfois.

Louis Rouart

Louis Rouart plaçait Lautréamont parmi ses auteurs favoris, si l'on en croit les propos rapportés par Francis Jourdain.

Fernand Vandérem

Le bibliophile Vandérem possédait un exemplaire très rare du *Chant premier*, avec une lettre d'Isidore Ducasse adressée à un critique. Pourtant, il semble n'en avoir jamais fait usage et avoir prêté assez peu d'attention à l'œuvre. Il se sépara de son exemplaire en 1921.

Maurice Le Blond

L'un des chefs de file du mouvement naturiste est aussi l'un de ceux qui a le plus explicitement affirmé son agacement devant les « contaminés [...] de Maldoror ». En mettant en avant la nécessité de revitaliser la poésie et de la sortir de la déliquescence fin-de-siècle, il aura aussi sonné le glas d'une époque qui cherchait à voir dans *Les Chants de Maldoror* un archétype de littérature décadente.

Catulle Mendès

Signe assez net que Lautréamont est en train de se démoder, son nom ne figure pas dans le rapport que Catulle Mendès dresse au début du siècle à l'attention du Ministre de l'Instruction publique. Son rôle dans la poésie contemporaine est réduit à presque rien et seul un extrait du *Livre des masques* de Gourmont est donné le concernant.

1895-1917*Paul Brulat*

Sans doute après lecture des articles de Remy de Gourmont, le romancier Paul Brulat inséra dans son roman de 1898, *Le Reporter*, une citation des *Poésies I* d'Isidore Ducasse. Une seconde version du même récit fut écrite et publiée en 1900 sous le titre *Meryem*.

Paul Delfus, Saint-Marc, G. de Triors

À leur tour, entre 1896 et 1912, Paul Delfus, Saint-Marc et G. de Triors firent allusion au « canard du doute » de Ducasse dans des articles pour *Le Petit Troyen*, *Le Gil Blas*, *Le Supplément*, *L'Univers*, *Le Constitutionnel* et d'autres revues encore.

Oscar Méténier et Delphi Fabrice

En 1908, le « canard du doute » est encore repris dans *Notre-Dame de la Butte*, roman de mœurs montmartrois écrit à quatre mains.

Stuart Merrill, Pierre Mac Orlan, Ernest La Jeunesse

Au début des années 1900, les récits de souvenirs de jeunesse et les témoignages nostalgiques sur les glorieuses années du symbolisme se multiplient. Ces auteurs évoquent, parfois sans avoir eux-mêmes participé à cet engouement, la vogue de *Maldoror* dans les années 1890. Mac Orlan témoigne aussi de l'intérêt qu'on lui portait encore parmi la bohème montmartroise, aux alentours de 1901. Mais aucun de ces auteurs ne dit comment il a découvert Lautréamont.

Laurent Tailhade

Le satiriste du *Mercur de France*, qui avait pourtant parfois utilisé *Les Chants de Maldoror* comme épigraphe à ses ballades des années 1890, écrit en 1906 un article dans *La Nouvelle Revue* où il exprime son désintérêt pour une œuvre qu'il juge grossière et maladroite.

André Gide, Jacques Copeau, André Ruyters, Claude Mauriac

Bien que Pierre Louÿs lui ait, dès 1890, recommandé la lecture des *Chants de Maldoror*, ce n'est qu'en 1905 que Gide découvre avec enthousiasme le Chant VI. Son admiration est telle qu'il en parle aussitôt à ses

amis Jacques Copeau et André Ruyters. Si, dans son œuvre, les traces d'une influence maldororienne sont maigres et toujours sujettes à caution, l'écrivain semble continuer à fréquenter le livre de Lautréamont qu'il lit parfois à ses amis, comme en témoigne Claude Mauriac. En 1914, Valery Larbaud, fin connaisseur de l'œuvre de Ducasse, décèle une influence des *Chants de Maldoror* dans une scène des *Caves du Vatican*.

Paul Claudel

L'écrivain catholique s'est peu prononcé sur *Les Chants de Maldoror*. Son drame *Tête d'or* avait été comparé à l'œuvre de Ducasse par Maurice Maeterlinck et il est fort probable que Claudel ait eu connaissance de l'œuvre dès 1890. Dans sa préface aux œuvres de Rimbaud, en 1912, il évoquait l'année de publication des *Chants de Maldoror* en se trompant sur la date. Enfin, un texte plus tardif et inédit cite l'épisode du cheveu de Dieu.

Charles Carrington

L'éditeur Charles Carrington, auteur et éditeur de plusieurs ouvrages sur la flagellation, fit figurer *Les Chants de Maldoror* dans la bibliographie et la préface d'un ouvrage sur le sujet. Il est possible qu'Hugues Rebell ait également été lié à ce volume qui offre une curieuse réception – pornographique – de l'œuvre d'Isidore Ducasse. Carrington prenait comme source l'édition de 1874.

Marius Boisson

Publié chez Carrington, Marius Boisson était un lecteur attentif des *Chants de Maldoror*. Si son *Anthologie des baisers*, qui sélectionne les passages les plus explicites de l'œuvre, présente un intérêt limité, on retiendra surtout son intervention en 1930 lors de la polémique autour de l'identité d'Isidore et de Félix Ducasse, où il apporta le fruit de recherches sérieuses et assez poussées.

Louis Morin, Félicien Fagus, Charles Morice, Jules Bois, Francis de Miomandre, Marcel Coulon, Alain-Fournier, André du Fresnois, Edward Sansot et Talasan Giafféri, Pierre Quillard, Maurice Le Blond, A.-Yves Le Moyne, Maurice Verne, Jean de Bosschère, Pierre Termier, Georges Polti, Alfred Poizat

Ces écrivains ont signé, entre 1900 et 1915, divers articles où le nom de Maldoror apparaît parfois de manière inattendue, souvent comme un symbole de toute la production décadente de la fin du siècle, parfois pour servir de comparaison, plus ou moins juste, avec un autre volume chroniqué.

Gustave Kahn

Le symboliste, qui n'appréciait guère *Les Chants de Maldoror* comme il l'avait fait savoir dans l'enquête de Jules Huret, convoqua le souvenir de cet écrivain selon lui oublié à propos du roman de John-Antoine Nau, *Force ennemie*, qui venait de recevoir le Prix Goncourt.

Hector Fleischmann et Robert de Souza

Lorsqu'il donna naissance au très éphémère mouvement somptuariste, Hector Fleischmann rédigea un manifeste aujourd'hui perdu. Le passage que Robert de Souza cite, dans son article-manifeste « Où en sommes-nous ? », paru en 1905 dans le premier numéro de *Vers et prose*, évoque les « ruines humaines » célébrées par Maldoror. De Souza ne citait cependant Fleischmann que pour le condamner, avec tous ceux qui avaient voulu enterrer trop vite le symbolisme.

Henri Daragon et Georges Vicaire

Daragon, libraire parisien, possédait un exemplaire de l'édition de 1874, pour lequel il rédigea plusieurs notices destinées à ses catalogues. Il s'inspira pour cela de la description qu'en avait fournie Georges Vicaire dans son volume de bibliophilie.

Georges Fourest

En 1909, Georges Fourest réunit les ballades qu'il avait publiées en 1892 dans *L'Ermitage* sous le titre *La Négresse blonde*. Le recueil, qui fait revivre l'esprit des cabarets montmartrois, comprend deux poèmes faisant référence à Maldoror. Fourest avait été un proche de Laurent Tailhade, mais il connaissait vraisemblablement *Les Chants de Maldoror* depuis 1886, sans doute par l'intermédiaire d'une revue belge.

Guillaume Apollinaire et Charles-Henry Hirsch

Faut-il compter Apollinaire parmi les lecteurs des *Chants de Maldoror* ? Le poète de l'Esprit nouveau n'a jamais fait mention de l'œuvre de Lautréamont. En revanche, Charles-Henry Hirsch compara sa poésie à celle d'Isidore Ducasse, qu'il estimait de moins en moins à mesure que le temps passait, mais qu'il citait régulièrement dans les revues. Quant à Apollinaire, ses amitiés comptaient de nombreux lecteurs de *Maldoror*, d'Alfred Jarry à André Salmon.

André Salmon

André Salmon a raconté comment il lut pour la première fois *Les Chants de Maldoror* dans un exemplaire qu'il avait trouvé chez un libraire de Saint-Petersbourg. Sa poésie est assez peu marquée par l'esthétique ducassienne, mais le *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, publié en 1919 mais écrit en 1905, contient une référence explicite.

Francis Carco, Max Jacob, Jean Cocteau et Raymond Radiguet

Ni Francis Carco, qui les entend à la Closerie-des-Lilas où Paul Fort tient les soirées de *Vers et prose*, ni Max Jacob et Jean Cocteau, qui fréquentent le groupe d'Apollinaire, n'apprécient *Les Chants de Maldoror*. Quand ils en parlent, c'est par sarcasme afin d'exprimer un profond scepticisme. Cocteau se contredit pourtant, lui qui affirme plus tard que *Les Chants de Maldoror* fut une sorte de lecture secrète qu'il partageait avec Raymond Radiguet.

Blaise Cendrars

Pour Cendrars, la filiation est évidente : lecteur admiratif de Gourmont, c'est dans le *Livre des masques* qu'il lit pour la première fois le nom d'Isidore Ducasse. *Les Chants de Maldoror* le marquent, alors qu'il écrit *Moganni Nameh* en 1907. Il cite encore Lautréamont dans l'un de ses *Dix-neuf poèmes élastiques* de 1913, et s'inspire peut-être encore de Maldoror pour élaborer son personnage de Moravagine. En 1919, alors qu'il est directeur de collection aux éditions de La Sirène, il entreprend de rééditer, pour la première fois depuis Genonceaux, *Les Chants de Maldoror*.

André Barre, Charles Le Goffic, Albert-Louis Caillet

Auteur d'un essai et d'une bibliographie sur le symbolisme, André Barre ne manqua pas de faire figurer Isidore Ducasse parmi les précurseurs du mouvement, lui donnant ainsi sa place dans les anthologies. Charles Le Goffic le mentionne également dans son histoire de *La Littérature française au XIX^e siècle*. Quant à Albert-Louis Caillet, il le fait figurer dans sa curieuse bibliographie d'ouvrages occultes.

Gabriel Julliot de la Morandière

Écrivain solitaire, Gabriel Julliot de la Morandière fit paraître plusieurs volumes de poésie ésotérique qui témoignent d'une très forte imprégnation de l'œuvre d'Isidore Ducasse. Le plus célèbre et manifeste est *Térandros*, cas unique de réappropriation du style et de l'imagerie des *Chants de Maldoror* sous la forme d'une œuvre qui est à la fois une réécriture et un pastiche.

René Schmickrath

Écrivain d'origine belge, René Schmickrath est l'auteur d'un texte curieux, « Vie et opinions de Maldoror le rétrograde », paru en 1913 dans la revue *Haro !* Il est vraisemblable que Schmickrath ait eu connaissance des *Chants de Maldoror* par le circuit des revues belges.

Charles Melaye

Spécialiste des pastiches, Charles Melaye publia en 1919 un recueil, *Les Pastiches du sérail*, dans lequel on pouvait lire une « Ode à la punaise » prenant pour cible un passage des *Chants de Maldoror*.

Henri Duvernois et Georges Delaw

En 1911, Henri Duvernois donna pour la revue *Je sais tout* un article intitulé « La Fleur de mauvais goût », dans lequel il sacrait *Les Chants de Maldoror* « chef-d'œuvre du mauvais goût ». Le texte était accompagné d'illustrations du caricaturiste Georges Delaw. Paradoxalement, cet article dépréciatif allait faire réagir Valéry Larbaud et ainsi contribuer à la redécouverte du texte d'Isidore Ducasse.

Rubén Darío

Ayant découvert *Les Chants de Maldoror* par le biais de Léon Bloy, le poète nicaraguayen Rubén Darío les rapporta dans son pays et, par la publication d'un article ensuite repris dans *Los Raros*, contribua à faire connaître l'œuvre de Lautréamont dans le monde hispanophone.

Francisco Contreras

Critique au *Mercure de France*, Contreras s'intéressait aux lettres hispano-uruguayennes et évoqua plusieurs fois *Les Chants de Maldoror* à travers l'œuvre de Rubén Darío.

Paul Fort

Le directeur de la revue *Vers et prose*, fidèle au symbolisme, était un lecteur des *Chants de Maldoror* depuis les années 1890. Il avait projeté de les faire jouer au Théâtre d'Art, mais l'entreprise échoua. En 1914, *Vers et prose* donna la reproduction intégrale du *Chant premier*, accompagné de la préface de Léon Genonceaux. Cette réimpression, accompagnée d'aucune note explicative au moment où la revue allait devoir brutalement s'arrêter, permit néanmoins de faire découvrir un texte qui n'avait pas été réédité depuis 1890.

Léon-Paul Fargue

Depuis sa rupture avec Alfred Jarry, Fargue s'était fait discret, ne publiant rien et se tenant à l'écart du *Mercure de France*. Son amitié nouvelle avec Valéry Larbaud lui donna envie de revenir à la carrière des lettres, et de leurs conversations enthousiastes naquit son projet d'écrire une étude sur Isidore Ducasse. On sait qu'il mena des recherches, mais le résultat fut ensuite perdu et l'étude ne parut jamais.

Valéry Larbaud

Larbaud était à la fois proche de la *N.R.f* de Gide et de *La Phalange* de Royère. C'est dans cette dernière qu'il décida de publier un article consacré à Isidore Ducasse, le plus complet et le plus sérieux depuis les travaux de recherche entrepris par Remy de Gourmont. Larbaud vouait à l'œuvre un véritable culte, et ce depuis ses années de collège. Le recueil des *Œuvres de Barnabooth* contient une allusion explicite aux *Chants de Maldoror*, mais malgré cela, la production littéraire de Valéry Larbaud demeure fort éloignée du style de Lautréamont.

Bertrand Guégan

L'article de Valery Larbaud avait permis la redécouverte des *Poésies* d'Isidore Ducasse. En attendant les rééditions que feraient bientôt les surréalistes, Bertrand Guégan fit paraître en 1919 un *Almanach du citronnier* dans lequel il donnait plusieurs citations. Guégan était lié aux éditions de La Sirène, et donc en contact avec Blaise Cendrars.

Willem Kloos

Dans les années 1890, Willem Kloos lut avec un vif intérêt les articles de Gourmont au *Mercure de France*. Il publia ensuite dans sa revue hollandaise, *De Nieuwe Gids*, un article sur les lettres françaises où il présentait *Les Chants de Maldoror* pour la première fois à un lectorat non francophone.

Lodewijk van Deyssel, Arij Prins, Frederik van Eeden, Pierre Henri Ritter Jr., Henri Borel

Intrigués par la lecture de l'article de Kloos, ses collaborateurs découvrirent à leur tour *Les Chants de Maldoror*. Lodewijk van Deyssel lui emprunta son exemplaire, puis en parla à Arij Prins, qui connaissait peut-être déjà l'œuvre grâce à son ami Huysmans. Quoiqu'il en soit, l'article de Kloos fit connaître l'œuvre de Lautréamont en Hollande, comme le prouvent les témoignages plus tardifs de Pierre Henri Ritter Jr. et Henri Borel.

Paul Kenis, Johan Stärcke, Willem Frederik Gouwe

En 1909, Paul Kenis donna une première traduction partielle des *Chants de Maldoror* en néerlandais. Mais il fallut attendre 1917 et la traduction posthume de Johan Stärcke pour que la Hollande puisse bénéficier d'une version intégrale. Si Kenis avait probablement découvert *Maldoror* par Gourmont, Stärcke en revanche devait tout à Kloos. Son édition est accompagnée d'un frontispice de Willem Frederik Gouwe. La traduction donna lieu à quelques comptes rendus dans la presse hollandaise.

Richard Aldington

Premier traducteur anglais, Richard Aldington était en contact avec Valery Larbaud et surtout Remy de Gourmont, à qui il doit sa découverte des *Chants de Maldoror*.

Miloš Marten et Josef Capek

Miloš Marten introduisit *Les Chants de Maldoror* en Tchécoslovaquie en publiant un article sur l'œuvre, ensuite recueilli dans l'un de ses volumes de critiques. Marten se plaçait dans la continuité de Genonceaux et rejetait fermement la thèse de la folie. Il faut également signaler une influence de *Maldoror* sur la production romanesque du jeune Josef Capek.

Ramon et Julio Gomez de la Serna, Ricardo Baeza

La lecture de *Los Raros*, l'ouvrage de Rubén Darío poussa Ramon Gomez de la Serna à vouloir faire connaître *Les Chants de Maldoror* en Espagne. Dans sa revue *Prometeo*, il fit paraître une traduction partielle qui avait été réalisée à sa demande par Ricardo Baeza. Par la suite, c'est son frère Julio qui allait signer la première traduction espagnole presque intégrale, tandis que Ramon en rédigerait la préface.

Filippo Tommaso Marinetti et Fritz Vanderpijl, Ardengo Soffici et Giovanni Boine

Il n'est pas certain que le fondateur du futurisme italien ait lu *Les Chants de Maldoror*, mais l'on retrouve des similitudes entre son esthétique agressive et vitaliste et l'univers dépeint par Lautréamont. En 1906, dans sa revue *Poesia*, le poète hollandais Fritz Vanderpijl publia un sonnet bilingue intitulé « Complainte de Maldoror ». Vanderpijl était en lien avec André Salmon. Sa vision de Lautréamont est héritée de celle de

Bloy. En 1913, la section florentine du futurisme, portée par Ardengo Soffici et sa revue *Lacerba*, publia un extrait des *Chants de Maldoror*, suivi en 1915 de la traduction italienne d'une strophe. Soffici et Vanderpijl avaient découverts l'œuvre de Lautréamont en France, par le biais d'Alexandre Mercereau. La diffusion de ces deux strophes dans *Lacerba* allait faire connaître Lautréamont en Italie, et notamment au poète Giovanni Boine.

Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Tristan Tzara et Walter Serner

On ignore qui introduisit le premier Isidore Ducasse dans le cercle des dadaïstes de Zurich, mais il est avéré qu'en février 1916, Hugo Ball planifiait d'en lire quelques extraits traduits lors d'une soirée au Cabaret Voltaire. Les autres membres du groupe ont également témoigné d'avoir connu Lautréamont bien avant la vogue surréaliste, et un projet de traduction des *Poésies* devait voir le jour en 1919, mais il tomba à l'eau.

Marcel Duchamp et Man Ray

Marcel Duchamp semble avoir également eu connaissance des *Chants de Maldoror* assez tôt, probablement par la publication du Chant premier dans la revue *Vers et prose*. Quant à Man Ray, c'est Adon Lacroix qui lui avait fait découvrir l'œuvre.

Bibliographie de Lautréamont

I. Bibliographie primaire

1. Éditions françaises

- Les Chants de Maldoror, Chant premier* par ***, Paris, Balitout, Questroy et C^{ie}, 1868, 31 p.
- « Les Chants de Maldoror, Chant premier, par *** », *Parfums de l'âme*, recueil anthologique de poésies édité par Évariste Carrance, Bordeaux, Imprimerie de A. R. Chaynes, 1869, p. 30-65.
- Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont*, Paris, Lacroix et Verboeckhoven, 1869, 332 p.
- Ducasse, Isidore, *Poésies I*, Paris, Librairie Gabrie, 1870, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, 16 p.
- , *Poésies II*, Paris, Librairie Gabrie, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, 1870, 16 p.
- Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont*, Paris et Bruxelles, E. Wittman, 1874, 332 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec un frontispice de José Roy et une préface de Léon Genonceaux, Paris, Genonceaux, 1890, 385 p.
- Ducasse, Isidore, « Poésies I » précédées d'une note d'André Breton, *Littérature* n° 2, avril 1919, p. 2-13.
- , « Poésies II », *Littérature* n° 3, mai 1919, p. 8-24.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec une préface de Remy de Gourmont, Paris, La Sirène, 1920, 375 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Poésies*, avec une préface de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1920, 109 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, Paris, La Sirène, 1922, 125 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec cinq lettres de l'auteur et le fac-similé de l'une d'entre elles, Paris, Au Sans Pareil, coll. « La Bonne Compagnie », 1925, 301 p.
- Œuvres complètes du Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror, Poésies, Correspondance*, étude, commentaires et notes de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, 446 p.
- Les Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont*, publiés par les soins d'Albert T'Serstevens et illustrés d'un frontispice en couleurs et de 65 eaux-fortes de Frans de Geetere, Paris, H. Blanchetière, 1927, 2 volumes, t. I, 197 p. et t. II, 159 p. [première édition de luxe].
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec 42 eaux-fortes et dessins originaux par Salvador Dali, Paris, Skira, 1934, 211 p.
- Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une préface par André Breton et des illustrations par Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Juan Miro, Paalen, Man Ray, Seligmann et Tanguy, Paris, Guy Levis Mano, 1938, 421 p.
- Œuvres complètes d'Isidore Ducasse comte de Lautréamont*, nouvelle édition accompagnée d'une notice biographique et d'extraits d'opinions, Paris, Agence centrale de la Librairie, 1938, 253 p.

- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une étude par Edmond Jaloux et en frontispice un portrait par Salvador Dali obtenu par la méthode « paranoïaque critique », Paris, José Corti, 1938, 328 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une introduction de Roger Caillois et un frontispice de Salvador Dali, Paris, José Corti, 1946, 267 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, présentation par Philippe Soupault, Paris, Charlot, 1946, 409 p.
- Lautréamont, *Maldoror*, extraits avec une introduction de Francis Ambrière et 27 eaux-fortes par Jacques Houplain, Paris, Société des Francs-Bibliophiles, 1947, 114 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et œuvres complètes*, avec un essai de Julien Gracq, Paris, La Jeune Parque, coll. « Le Cheval parlant », 1947, 288 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, tirage limité illustré par René Magritte, Bruxelles, La Boétie, 1948, 190 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, lithographies de Jean Dewasne, Paris, Denise René, 1949, 63 p.
- Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror*, Lausanne, Éditions du Grand-Chêne et Paris, Achille Weber, 1950, 312 p.
- Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, avec une préface de Maurice Blanchot, Paris, Le Club français du Livre, 1950, 264 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, pointes sèches originales de Bernard Buffet, Paris, Les Dix, 1952, 2 vol.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, avec les préfaces de Louis Genonceaux, Remy de Gourmont, Edmond Jaloux, André Breton, Philippe Soupault, Julien Gracq, Roger Caillois et Maurice Blanchot, et deux portraits imaginaires par Salvador Dali et Félix Vallotton, Paris, José Corti, 1953, 411 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, suivis de Poésies, préface à un livre futur*, préface de Philippe Soupault, Paris, Le Club des Libraires, 1958, 308 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, illustrations d'Henri Patez, Grenoble, Roissard, 2 vol., 1958, t.I, 164 p. et t.II, 144 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, notes et postface de Jean Selz, Paris, Mazenod, coll. « Les Écrivains célèbres », 1961, 256 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Poésies*, édition commentée par Georges Goldfayn et Gérard Legrand, Paris, Le Terrain Vague, 1962, 224 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 20 images proposées sur des formes naturelles avec une introduction de Maurice Blanchot, Paris, Le Club français du Livre, 1963, 210 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec une préface de Jean Cocteau, Paris, Nouvel office d'édition, coll. « Poche-Club », 1963, 381 p.

- Ducasse, Isidore, *Œuvres complètes*, avec les opinions de Poulet-Malassis et de Valery Larbaud, texte établi par Maurice Saillet avec des « Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses Écrits », Paris, Le Livre de Poche, 1963, 448 p.
- Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, avec le texte intégral des *Chants de Maldoror*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 382 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec 14 aquatintes de Jean Lecoultré, Lausanne, Éditions des Gaules, 1967, 137 p.
- Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, préface, notes et variantes par Hubert Juin, Paris, Éditions de la Renaissance, 1967, 452 p.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, avec une introduction de Marguerite Bonnet, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 316 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, fac-similé des éditions originales avec une introduction d'Hubert Juin, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1970, 450 p.
- Lautréamont, et Nouveau, Germain, *Œuvres complètes*, introduction et notes par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, 1449 p.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, présentation par Philippe Sellier, Paris et Montréal, Bordas, coll. « Les Classiques contemporains », 1970, 256 p.
- Lautréamont, *Poésies*, dix lithographies originales de Hans Bellmer hors texte, Paris, Belfond, 1970, 10 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, commentées par Marcel Jean et Arpad Mezei, Paris, Eric Losfeld, 1971, 416 p.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin avec une préface de Jean-Marie-Gustave Le Clézio, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, 504 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, notice et notes par Michel Tibert, Paris, Hachette, coll. « Nouveaux classiques illustrés Hachette », 1976, 2 volumes, t. I, 159 p., t. II, 39 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, suivis de Lettres, Poésies I et II*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Oster, Paris, Presses de la Renaissance, coll. « L'Univers des livres », 1977, 387 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, aquarelles originales en couleur et dessins à la mine de plomb de Jean-Pierre Tertre, avec une postface de [Jean-]Jacques Lefrère, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1980.
- Rimbaud, Arthur, Cros, Charles, Corbière, Tristan et Lautréamont, *Œuvres poétiques complètes*, édition présentée et annotée par Alain Blottière, Pascal Pia, Michel Dancel et Jérôme Bancilhon, préface de Hubert Juin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, 952 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, 448 p.
- Ducasse, Isidore, *Poésies*, Auch, Tristram, 1989, 57 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, 476 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*, textes présentés et commentés par Louis Forestier, illustrations de Louis Cane, Paris, Imprimerie nationale, 1991, 429 p.

- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, édition établie par Patrick Besnier, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Livre de Poche classique », 1992, 382 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies*, préface et commentaires de Jean-Pierre Goldenstein, Pocket, coll. « Pocket classiques », 1992, 476 p.
- Lautréamont, *Poésies*, postface de Raoul Vaneigem, Paris, Éditions des Mille et Une Nuits, 1995, non-paginé.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2001, 447 p.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 794 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, avec une postface de Jean-Jacques Lefrère et des illustrations de TagliaMani, Chêne-Bourg, Éditions de la Baconnière, 2011, 210 p.
- Lautréamont, *Poésies par Isidore Ducasse*, Bordeaux, William Blake & Co. : Art & arts, 2011, 42 p.
- Ducasse, Isidore, *Poésies 1 et 2*, Paris, Allia, 2016, 80 p.

2. Publication d'extraits

- « Maldoror », strophe I, 11, *La Jeune Belgique* n° 10, Bruxelles, 5 octobre 1885, p. 496-500.
- Gourmont, Remy de, « La Littérature "Maldoror" », avec des extraits des *Poésies*, *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106.
- Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, Paris, Léon Genonceaux, 1891. Réédition avec trois postfaces, Auch, Tristram, 2008, 240 p. Contient les strophes III,4 et IV,8 des *Chants de Maldoror*.
- « Chant premier », *Vers et prose*, 9^e année, t.XXXVI, janvier-février-mars 1914, p. 41-58.
- L'Armoire de citronnier. Almanach pour l'année 1919*, textes rassemblés par Bertrand Guégan et illustrations de nombreux graveurs, Paris, Maurice Boussus, 1918, p. 52-55.
- « Trois lettres », présentées par Paul Éluard, *Littérature* n° 10, 1^{er} mai 1923, p. 1-3.
- « Poésies I », reproduites par Pierre Seghers et précédées d'un éditorial, « Où Lautréamont et Poésie 46 vous posent quelques questions », *Poésie 46*, n° 30, février-mars 1946, p. 3-15.
- « Trente maximes de Lautréamont », *Cahiers du Sud*, n° 275, août 1946.
- « Le Pourceau », *Arts et lettres* n° 11, 1948, p. 96-99.
- « Le Premier Amour de Maldoror », *Cahiers du Sud*, numéro spécial sur « Les Petits Romantiques français », novembre 1949, p. 44-46.

3. Traductions et éditions étrangères

• hollandaises

- « Graaf de Lautréamont's Zangen van Maldoror. Eerste Zang », traduction des strophes 1 à 8 du chant I par Paul Kenis, *Nieuw Leven*, 2^e année, 1909, p. 255-262 et 496-501.
- Lautréamont, Graaf de, *De Zangen van Maldoror*, traduction et préface de Johan Stärcke, Bussum, C.A.J. van Dishoeck, 1917, 240 p.
- De Zangen van Maldoror*, traduction de C. N. Lijsen, Amsterdam, De bezige Bij, 1962, 224 p.

- **italiennes**

- « L'Hermaphrodite », strophe II, 7, reproduction à l'identique par Ardengo Soffici, *Lacerba*, 1^{ère} année, n° 15, 1^{er} août 1913, p. 166-167.
- « Dio », strophe II, 8 traduite en italien par Ardengo Soffici, *Lacerba*, 3^e année, n° 17, 24 avril 1915, p. 133-134.
- Lautréamont, *Poetica*, introduzione e traduzione di Vittorio Orazi, con una prefazione di Philippe Soupault, Rome, O.E.T. Edizione del Secolo, 1944, 88 p.
- Lautréamont, *I Canti di Maldoror*, traduzione di Fabrizio Onofri, Turin, Einaudi, 1944, 222 p.
- Ducasse, Isidore, Comte de Lautréamont, *I Canti di Maldoror*, traduzione di Marco Lombardi [pseudonyme d'Aldo Camerini], Venise, Ed. del Cavallino, 1944, 232 p.
- « La Lampada dei Canti di Maldoror », strophe II, 11 traduite en italien par Alberto Moravia, *Prospettive*, 4^e année, n° 1, 15 juin [1944].
- Bo, Carlo, *Antologia della poesia francese (da Baudelaire a Valéry)*, contenant une traduction de *Poésies I et II*, Urbino, Argalia, 1946.
- Nicoletti, Gianni, *L'uomo, la vitta e Dio*, contenant une traduction de la strophe III, 5, Rome, Casini, 1956, p. 228-236.
- Lautréamont, *Poesia*, traduzione di Ferdinando Albertazzi e introduzione di R. di Marco, Bologna, Sampietro, 1966, 84 p.
- Lautréamont, *Opere complete*, a cura di Ivos Margoni, édition bilingue, Turin, Einaudi, 1967, 554 p ; réédité en 1989.

- **anglaises**

- Lautréamont, Comte de, *The Lay of Maldoror*, translated from the French by John Rodker with the introduction by Remy de Gourmont, London, The Casanova Society, 1924, 319 p.
- Lautréamont, *Maldoror*, translated by Guy Wernham, Mount Vernon, Golden Eagle press, 1943.
- « The Howling Dogs », translated by Guy Wernham, *Tiger's eye* n° 9, 1949, p. 20-21.
- « To Mathematics », strophe II, 10, translated by Charles Boultenhouse, *New Directions in Poetry and Prose* [New York] n° 14, 1953, p. 348-351.
- Lautréamont, *Maldoror (Les Chants de Maldoror)*, translated by Guy Wernham together with a translation of Lautréamont's *Poésies* and an introduction by James Laughlin, New York, New Direction, 1966, 342 p.
- Lautréamont, *Maldoror (Les Chants de Maldoror)*, English translation by Alexis Lykiard, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1970 ; réédition Londres, Allison and Busby, 1983, 218 p.,
- Lautréamont, *Maldoror*, also contains *Poesies* and several *Letters* and an extensive introduction, English translation by Paul Knight, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1977, 288 p.
- Lautréamont, *Maldoror (and the Complete Works of the Comte de Lautréamont)*, English translation by Alexis Lykiard, Cambridge [Massachusetts], Exact Change, 1994, 340 p.

- **hispaniques**

Lautréamont, Conde de, *Los Cantos de Maldoror*, traduction de Julio Gomez de la Serna et préface de Ramon Gomez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, s. d. [1920], 236 p.; réédition Buenos Aires, L. Mera, Biblioteca Clave de la Literatura, 1941, 207 p.; et Barcelone, Edition Mateu, 1970, 275 p.

Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Buenos Aires, Viau, 1944, 252 p.

Lautréamont, Conde de, *Los Cantos de Maldoror* [œuvres complètes], traduction par Aldo Pellegrini avec une postface de Guillermo Carnero, Barcelone, Edition Barral, 1970, 306 p.

Lautréamont, Conde de, *Cantos de Maldoror*, traduction d'Ana Alonso García, Madrid, Visor de Poesía, 1997.

- **allemandes**

Zwei Gesänge Maldorors, Uebersetzung von Hans R. Linder, Bâle, Papillons Verlag, 1953, 20 p.

Lautréamont, Comte de, traduction partielle dans la revue *Surrealistische Publikationem* par Edgar Jené et Max Holzer, 1954.

Lautréamont, Comte de, *Gesamtwerk*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Ré Soupault, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1954, 351 p.

Lautréamont, *Das Gesamtwerk. Die Gesänge des Maldoror. Dichtungen. Briefe*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Ré Soupault, Hambourg, Rowohlt, 1963, 275 p. ; réédition Munich, Rogner und Bernhard, 1976, 330 p.

- **yougoslaves**

Lautréamont, *Sabrana Dela (Maldororova Pevanja. Poezije. Pisma)*, traduction yougoslave de Danilo Kis et Marjana Miocinovic, Belgrade, Nolet, 1964, 296 p.

- **tchèques**

Ducasse, Isidore, *Comte de Lautréamont*, traduction partielle par Jan Vodehnal et Jindrich Horejsi, Prague, Vit Orbtel, Prokleti Basnici, 1929, 208 p.

Lautréamont, *Zpevy Maldororovy*, traduction de Prokop Voskovec, Prague, Odéon, 1967, 235 p.

- **catalanes**

Lautréamont, *Els Cants de Maldoror*, traduction d'Isidor Mari, Mallorca, J. Mascaro Pasarius, 1974.

Lautréamont, *Els Cants de Maldoror*, traduction de M. de Pedrolo, Mataro, Robrenyo, 1978.

Ducasse, Isidore, comte de Lautréamont, *Els Cants de Maldoror segiot de Poesies I i II*, traduction de Ricardo Ripoll, Barcelona, March Editor, coll. « Palimpsest », 2005, 310 p.

- **chinoises**

洛特雷亚蒙, 洛特雷阿蒙作品全集, traduction de 车槿山译 et 车槿山, Bei jing, 东方出版社, 2001.

- **japonaises**

- Lautréamont, *Chant I*, traduction de Shun-Ichi Ohno, *Yamamayū*, février, mars, juillet et août 1928 [tout le Chant à l'exception de la strophe 11].
- Lautréamont, traduction de cinq strophes par Mizuho Aoyagi, *Orphéon*, livraisons 3 à 7, 1929.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Mizuho Aoyagi, Tokyo, Shiinoki-sha, 1933.
- Ducasse, Isidore, *Poésies I*, traduction par Seiichi Fujiwara, *Shihô*, août 1934.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Hiromitsu Ohshima, *Rohningyo*, février à octobre 1936.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction par Takehiko Fukunaga, *Tôugé*, juillet à décembre 1940.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Mizuho Aoyagi, Tokyo, Kôdan-sha, 1947, 155 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Mizuho Aoyagi, Tokyo, Mokuba-sha, édition tirée à 350 exemplaires avec eaux-fortes de Tetsuro Komai, 1952.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, traduction de Isamu Kurita, trois volumes, Librairie Euréka, 1957-1958.
C'est la première traduction complète des *Chants de Maldoror*.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Isamu Kurita, Gendaï-Shichô-sha, 1960.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, traduction de Isamu Kurita, Gendaï-Shichô-sha, 1968.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, traduction de Hiroshi Watanabe, Shichô-sha, 1969.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, partiellement traduits par Takehiko Fukunaga, in *Le Recueil d'Ivoire*, Librairie Jinbun, 1979, p. 195-258.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, partiellement traduits par Jun-ichi Tanaka, in *La Poésie de la fin de siècle*, Kokusho-Kanko-Kai, 1985.
- Ducasse, Isidore, *Œuvres complètes*, traduction de Koïchi Toyosaki, Hakusui-sha, 1989, 477 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, partiellement traduits par Hidehiro Tachibana, in *Anthologie de la poésie française*, Seido-sha, 1989, p. 400-407.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Hiroshi Fujii, Librairie Fukutake, 1991, 301 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction de Yoshio Maekawa, Shûei-sha, 1991, 333 p.

- **lusobrésilien**

- Lautréamont, *Cantos de Maldoror, seguidos de Poesias*, traduction de Pedro Tamen, Lisbonne, Moraes, 1969, 301 p.
- Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror, seguidos de Poesias*, traduction de Claudio Willer, Saô Paulo, Vertente, 1970, 252 p. [réédition 1998].

- **polonaises**

- Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, traduction de Maciej Źurowski, Kraków, Mireki, 1976, 317 p. [réédition 2004].
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, traduction partielle par Józef Waczków, in *Poezje wybrane*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1982.

- **roumaines**

Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror : opere complete, cuprinzînd Cînturile lui Maldoror, poezii, scrisori*, traduction de Taşcu Gheorghiu, Bucarest, Univers, 1976, 227 p.

Ducasse, Isidore, *Poezii*, traduction de Livia Iacob, Iasi, Institutul European, 2015, 138 p.

- **russes**

Lautréamont, *Песни Мальдորора ; Стихотворения ; Лотреамон после Лотреамона*, traduction partielle de Georgij Konstantinovič Kosikov, Moscou, Ad Marginem, 1993 [réédition 1998], 507 p.

Lautréamont, *Песни Мальдորора*, traduction de Natalia Mavlevich, Moscou, Klub Provokatorov, 2012, 207 p.

- **arabes**

Lautréamont, *Anashid Maldurur*, traduction de Samir al-Hajj Shahin, Beyrouth, Mu'assasah al-'Arabiyah lil-Dirasat wa-al-Nashr, 1982, 221 p.

- **turques**

Lautréamont, *Maldoror'un şarkıları, Poesies, mektuplar*, traduction de Özdemir İnce, Ankara, Gece, 1989, 310 p.; réédition Istanbul, Kırmızı Yayınları, 2007, 313 p.

- **grecques**

Ducasse, Isidore, *Poiēmata I,II*, traduction de Giannēs D Iōannidēs, Athènes, Ypsilon/Vivlia, 1983, 123 p.

Lautréamont, *Ta asmata tou Malntoror*, traduction de Giannēs Euangelidēs, Athènes, Eleutheros Typos, 1985, 180 p.

- **hébraïques**

Lautréamont, *Shire Maldoror*, traduction de Ilana Hammerman, Tel Aviv, Mo'atsah ha-tsiburit le-tarbut ye-omanut, 1997, 326 p.

- **norvégiennes**

Lautréamont, *Maldorors Sanger*, traduction d'Annie Riis, Olso, Gyldendal, 1988, 185 p.

- **danoises**

Lautréamont, *Poesier*, traduction de Karen Stougaard Hansen et Jørgen Brynjolf, Copenhague, Nansengade Antikvariat, 1968 [réédition 1982], 84 p.

Lautréamont, *Maldorors Sange*, traduction de Jørgen Sonne, Copenhague, Gyldendal, 1969, 59 p.

Lautréamont, *Maldorors Sange / Poesier*, traduction de Lars Bonnevie et Karen Stougaard Hansen, Copenhague, Nansengade Antikvariat, 1986, 239 p.

- **suédoises**

Lautréamont, *Maldorors sånger*, traduction de Ragnar von Holten et Carl-Henning Wijkmark, Staffanstorp, Cavefors, 1972, 165 p.

Lautréamont, *Maldoror : samlade verk*, traduction d'Elias Wraak, Göteborg, Alastor Press, 2008, 340 p.

II. Bibliographie secondaire

1. Monographies

Abdel-Aziz, Anouar, *Le Comte de Lautréamont*, Le Caire, Imprimerie mondiale, 1956, 68 p.

Abdelhak, Rym, *Le Travail de la parenthèse dans « Les Chants de Maldoror »*, Tunis, Sud Éditions, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 143 p.

Aragon, Louis, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992, 98 p ; préoriginales dans *Les Lettres françaises* n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 7-9, et n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.

Artuk, Simone Louise, *Une descente aux enfers : images de la mort et de la destruction dans « Les Chants de Maldoror »*, Bern, Lang, 1995, 148 p.

L'Autre à Montevideo. Homenaje a Isidore Ducasse, anthologie de textes réunis par Angel Kalenberg et le Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Barreiro y Ramos S. A., 1993, 447 p.

Altesor, Homero, *Lautréamont, surrealismo y fenomenologia*, Buenos Aires, Biblos, 1996, 97 p.

Avni, Ora, *Tics, tics et tics. Figures, syllogismes, récit dans « Les Chants de Maldoror »*, Lexington, French Forum Publishers, coll. « French Forum Monographs », 1984, 186 p.

Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939, 200 p. ; édition augmentée, 1956 ; réimpression, 1965, 156 p.

Bayon, Miguel, *Lautréamont*, Madrid, Epesa, coll. « Grandes Escritores Contemporaneos », 1973, 188 p.

Blanchot, Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête », dans *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1949, p. 9-213.

Blanchot, Maurice, Gracq, Julien, Le Clézio Jean-Marie-Gustave, *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1987, 133 p.

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

Buisine, Alain, Corsetti, Jean-Paul et Giusto, Jean-Pierre, *Sur Lautréamont*, Centre d'analyse du message littéraire et artistique, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994, 183 p.

Caradec, François, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1970, 264 p. ; édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1975, 384 p.

David, Sylvain-Christian, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1991, 288 p.

Dayan, Peter, *Lautréamont et Sand*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 186 p.

- Decottignies, Jean, *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870*, Paris, Armand Colin, coll. « Études romantiques », 1973, 230 p.
- De Haes, Frans, *Images de Lautréamont, Histoire d'une renommée et état de la question*, Gembloux, Duculot, 1970, 260 p.
- Durand-Dessert, Liliane, *La Guerre Sainte, Lautréamont et Isidore Ducasse, lecture des Chants de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, 2 tomes, 1023 p.
- El Mito Lautréamont*, anthologie de textes réunis par Jacques-André Duprey, Montevideo, Ediciones del bichito, 1998, 208 p.
- Evcán, Sinan, *La Politique à travers Lautréamont : l'envers d'une raison instinctuelle*, préface d'Alain Badiou, Paris, L'Harmattan, 2009, 282 p.
- Faurisson, Robert, *A-t-on lu Lautréamont ?*, Paris, Gallimard, 1972, 433 p.
- Fédy, Philippe, Paris, Alain, Poiron, Jean-Marc, Rochon, Lucienne, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, 508 p.
- Fowlie, Wallace, *Lautréamont*, New York, Twayne Publishers, 1973, 135 p.
- Giolli, Ferdinando, *Lautréamont. Documenti d'Arte contemporanea*, Milan, Rosa e Ballo, 1945, 195 p.
- Giovine, Esther de, *Bibliographie de Corbière, Lautréamont et Laforgue en Italie*, avec une introduction d'Antoine Fongaro, Florence, Publications de l'Institut français de Florence, Paris, Didier, 1962, 97 p.
- Gourmont, Remy de, *Sur Lautréamont*, textes choisis et présentés par Christian Buat, Paris, Éditions du Sandre, 2010, 56 p.
- Guillot-Muñoz, Alvaro et Gervasio, *Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, Agencia general de libreria y publicaciones, 1925, 95 p.
- Guillot-Muñoz, Alvaro, *Lautréamont à Montevideo. Témoignages inédits*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972, 120 p.
- Hara, Taichi, *Lautréamont : vers l'autre. Étude sur la création et la communication littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, 390 p.
- Hénane, René, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, Paris, L'Harmattan, 2006, 313 p.
- Hugotte, Valéry, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1999, 126 p.
- Ipuche, Pedro Leandro, *Isidore Ducasse (conte de Lautréamont), poeta uruguayo*, Montevideo, Pena Hnos, 1926, 16 p.
- Jacomuzzi, Ulisse, *Verità e retorica in Lautréamont*, Genève- Paris, Slatkine, 1987, 119 p.
- Janover, Louis, *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Sulliver, 2002, 119 p.
- Jean, Marcel et Mezei, Arpad, *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, 221 p.
- Jonge, Alex de, *Nightmare Culture. Lautréamont and « Les Chants de Maldoror »*, Londres, Secker and Warburg, 1973, 189 p.

- Jouffroy, Alain, *Le Septième Chant : la mort d'Isidore Ducasse, jeudi 24 novembre 1870, 71, rue du Faubourg-Montmartre à 8 heures du matin*, Paris, Société internationale d'art du XX^e siècle, 1974, 39 p.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, 645 p.
- Lack, Roland-François, *Poetics of The Pretext : Reading Lautréamont*, Exeter, University of Exeter Press, 1998, 286 p.
- Larbaud, Valery, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Liège, Dynamo, 1957, 16 p. [reproduction de l'article « Les Poésies d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, p. 148-155]
- Lawlor, Patricia Marie, *Le Fonctionnement de la métaphore dans « Les Chants de Maldoror »*, Oxford, University of Mississippi, coll. « Romance Monographs », 1984, 174 p.
- Lefrançois, Raymond, *L'Énigme de Maldoror. Essai d'interprétation des Chants de Maldoror de Lautréamont*, Montréal, Productions Atlanta, 1969, 70 p.
- Lefrère, [Jean-]Jacques, *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977, 200 p.
- Lefrère, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998, 686 p.
- , *Lautréamont*, Paris, Flammarion, 2008, 223 p.
- Linder, Hans Rudolf, *Lautréamont, sein Werk und sein Weltbild*, Affoltern-am-Albis, J.Weiss, 1947, 117 p.
- Long, Ruperto, *No dejaré memorias : el enigma del Conde de Lautréamont*, Montevideo, Aguilar, 2012, 303 p.
- Mangone, Carmine, *Isidore Ducasse conte di Lautréamont. Dieci unghie secche invece di cinque*, Florence, Giunti Editore, 2005, 192 p.
- Marcadé, Bernard, *Isidore Ducasse*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2002, 237 p.
- Montal, Robert, *Lautréamont*, Paris, Éditions universitaires, 1973, 124 p.
- Nathan, Michel, *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, suivi de *Poésies et poétiques* par Roger Bellet, Seyssel, Éditions Champ vallon, 1992, 214 p.
- Nemer, Abraham G., *Le Contraire de la cruauté : essai sur l'amour chez Lautréamont*, Nîmes, Lacour, 2012, 153 p.
- Nesselroth, Peter William, *Lautréamont's Imagery. A Stylistic Approach*, Genève, Droz, 1969, 131 p.
- Olivier, Jean-Michel, *Lautréamont, le texte du vampire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981, 187 p.
- Orazi, Vittorio, *Lautréamont e il Surrealismo*, Rome, Libreria Fratelli Bocca, 1944, 30 p.
- Perrone-Moisés, Leyla et Rodriguez Monegal, Emir, *Lautréamont, l'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2001, 106 p.
- Peyrouzet, Édouard, *Vie de Lautréamont*, Paris, Grasset, 1970, 381 p.
- Peytard, Jean, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture : études structurales des variantes du Chant premier des Chants de Maldoror*, Paris, Didier-Érudition, 1977, 253 p.
- Philip, Michel, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971, 272 p.
- Pickering, Robert, *Lautréamont / Ducasse, thématique et écriture*, Paris, Minard-Lettres Modernes, coll. « Situation », 1988, 197 p.

- Pierre-Quint, Léon, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1930, 167 p. ; réédition Fasquelle, 1967, 180 p.
- Pierssens, Michel, *Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, 213 p.
- , *Ducasse et Lautréamont, l'envers et l'endroit*, Tusson, Éditions du Lérot, 2006, 208 p.
- Pitu, Luca, *Lautréamont, la rhétorique et nous*, Brasov, Éditions Aula, 2006, 202 p.
- Planté, Louis, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, d'après un dossier tarbais*, Tarbes, Éditions pyrénéennes, 1966, 23 p.
- Pleynet, Marcelin, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, 176 p.
- Polizzotti, Mark, *Lautréamont nomad*, Londres, Alyscamps press, 1994, 74 p.
- Rochon, Lucienne, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Minard-Lettres modernes, 1971, 80 p.
- Saillet, Maurice, *Les Inventeurs de Maldoror*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, 160 p. [Préoriginales dans *Les Lettres nouvelles*, n° 14-17, avril-juillet 1954]
- Schermer, Pieter, Vries, Her de, *Lautréamont in Nederland*, Enkhuizen, Labyrint, 2000, deux volumes, t.I, 115 p, t. II, 191 p.
- Sibilio, Elisabetta, *Il futuro della poesia. Saggio su Lautréamont*, Padoue, Unipress, 1998, 108 p.
- , *Lautréamont, lecteur de Dante*, Rome, Portaparole, 2008, 48 p.
- Soulier, Jean-Pierre, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964, 159 p. ; réédition Paris, Minard, 1978.
- Soupault, Philippe, *Lautréamont*, Paris, Édition des Cahiers libres, 1927, 98 p. ; réédition *Lautréamont. Une étude*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1946, 200 p., 1973, 191 p.
- Terray, Marie-Louise, *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, 165 p.
- Teston, Michel, *Lautréamont, névrose et christianisme dans l'œuvre du poète*, Antraigues, 1996, 125 p.
- Thomas, Andrea S., *Lautréamont. Subject to interpretation*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2015, 251 p.
- Thut, Martin, *Le Simulacre de l'énonciation. Stratégies persuasives dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, Berne / Francfort-sur-le-Main / Paris, Peter Lang, 1989, 248 p.
- Trickett, I.D., *A Study of the Relationship Between Author and Reader in « Les Chants de Maldoror »*, Manchester, University of Manchester, 1978.
- Walzer, Pierre-Olivier, *La Révolution des sept : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue*, Neuchâtel, À la Baconnière, Paris, Payot, 1970, 64 p.
- Winkelmann, Klaus, *Lautréamont Impersonator. A Study in Poetic Autobiography*, Sherbrooke, Naaman, 1974, 138 p.
- Zweig, Paul, *Lautréamont ou les Violences du Narcisse*, Paris, Minard-Lettres modernes, 1967, 64 p.

2. Mémoires universitaires

- Alonso Garcia, Ana, *Lautréamont: poética y transgresión (monstruosidad y metamorfosis en los Chants de Maldoror)*, thèse de doctorat, Universidad de Zaragoza, 1991, publiée en microfiches, Saragosse, Presses Universitaires de Saragosse.
- Avni, Ora, *Figuration et défiguration dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse, Yale University, 1984, 422 p.
- Bélanger, Marcel, *Le Thème du regard dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, thèse sous la direction de Raymond Jean, Université Aix-Marseille I, 1972, 352 f.
- Belisle, Pierre, *La Personne mythique du comte de Lautréamont*, mémoire de maîtrise dirigé par Marc Angenot, McGill University, 1970, 146 f.
- Berjola, Giovanni, *L'Écriture du cauchemar dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, 2003, mémoire de maîtrise sous la direction de Christian Chelebourg, Université de la Réunion, 2003, 142 f.
- Berjola, Giovanni, *Je saisis la plume. Isidore Ducasse et l'acte créateur*, thèse sous la direction de Christian Chelebourg, Université de Lorraine, 2013.
- Bisson, PR, *The Morality of Lautréamont*, thèse, Reading, 1981.
- Bloch, Michelle, *Écriture et quotidien dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse sous la direction de Henri Lefebvre, Université Paris X – Nanterre, 1971, 367 f.
- Brasil Fontes, Joaquim, *Mythe et roman dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse sous la direction de Jean Peytard, Université de Franche-Comté, 1977, 197 f.
- Buetler, Sonja, *Untersuchungen über den französischen Prosarythmus an Texten von Lautréamont*, these sous la direction de Theophil Spörri, Zürich, 1956, 122 f.
- Capretz, Pierre, *Quelques Sources de Lautréamont*, thèse dactylographiée soutenue à la Sorbonne, 1950, 220 f.
- Chaleil, Max, *Pastiche, parodie et création dans l'œuvre de Lautréamont*, D.E.S., Montpellier, 1963, 275 p.
- Chen, Yuan, *La Rhétorique dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université de Paris-VIII, 1996, 408 f.
- Cipolla, William Francis, *Elements of organization in « Les Chants de Maldoror »*, thèse, Johns Hopkins University, 1972, 179 p.
- Clow, D. V., *The Idea of revolt in the songs of Maldoror*, these, Université de Manchester, 1972.
- Colomb, Chantal, *Lautréamont: une écriture thanatique*, thèse sous la direction de Jean-Pierre Giusto, Université Paris-Sorbonne, 1985, 276 f.
- Coon, Stephen William, *Roads of excess. Towards a poetics of visionary writing. Blake, Burroughs, Lautréamont, Michaux*, thèse, Brown University, 1976, 220 p.
- Cornand, Suzanne, *Le Vocabulaire de l'animalité dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, thèse dirigée par Henri Béhar, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1984, 377 f.
- Cornyetz-Lubka, Berenice, *A Study of « Les Chants de Maldoror »*, thèse, City University of New York, 1978.
- D'Ambrosio-Griffith, Gloria-Rosa, *Texte, Intertext, Vortex(t): « Les Chants de Maldoror » and Intertextuality*, thèse de doctorat, University of Toronto, 1986, 296 f.
- Decottignies, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, thèse sous la direction de Pierre Castex, Université Paris-Sorbonne, 1970, 632 p.

- Durand, Jacques, *Humour et procédés parodiques chez Lautréamont*, D.E.S., Montpellier, 86 p.
- Durand-Dessert, Liliane, *La Guerre Sainte. Lecture des « Chants de Maldoror »*, thèse sous la direction d'Anny Detalle, Université Nancy 2, 1985.
- Effantin, Andrée, *La Vision du bien et du mal dans l'œuvre de Lautréamont*.
- Elie, Jérôme, *Récit et discours dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse de 3^e cycle, Université de Paris-IV, 1973, 256 f.
- Evcan, Nusret Sinan, *La Politique à travers Lautréamont*, thèse sous la direction d'Alain Badiou, Université de Paris-VIII, 2007, 236 f.
- Farah, Tania, *L'Univers féminin dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, thèse de doctorat dirigée par Claude Debon, Université de Paris-III, 1992, 438 f.
- Farnedi, Sylvia, *Lautréamont ou les Chants de mort de l'écriture*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Bayard, Université de Paris-VIII, 1999, 313 f.
- Filosof, Guy Théophile, *Regards sur l'œuvre de Lautréamont*, thèse, University of Rochester, 1970, 179 p.
- González Arredondo, Verónica, *Las uniones posibles entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Los Cantos de Maldoror*, mémoire, Universidad Autónoma de Querétaro, 2013.
- Guillaume, Henri, *Le Symbolisme de Lautréamont*, thèse, Liège, 1949, 257 f.
- Hara, Taichi, *Création et communication chez Lautréamont*, thèse sous la direction d'André Guyayx, Université Paris-Sorbonne, 2004, 451 f.
- Him, Hea Gyung, *L'œuvre de Lautréamont comme dialogue entre le scripteur et le lecteur*, thèse sous la direction de Jean-Claude Fizaine, Université Montpellier 3, 1984.
- Hodkinson, J. A., *L'œuvre de Lautréamont et son influence sur le mouvement surréaliste en France*, thèse, Édimbourg, 1960, 467 p.
- Kamat, Anand K., *Le Rôle de l'imagination et de l'expression dans l'œuvre de Lautréamont*, thèse, Université de Bombay, 1979.
- Karaulac, Miroslav, *Le Problème du mal dans l'œuvre de Lautréamont*, thèse, Strasbourg, 1960, 169 p.
- Khoriaty, Georges, *Le Personnage de Maldoror dans les Chants*, thèse sous la direction de Claude Martin, Université de Lyon, 1980, 252 f.
- Kristeva, Julia, *Langage, sens, poésie : transformation du langage poétique à la fin du XIX^e siècle*, thèse, Université Paris-VIII, 1973, 2 vol.
- Krohlin-Linke, Theda, *Traumelemente in den « Chants de Maldoror » des Comte de Lautréamont*, thèse, Université de Cologne, 1982, 149 f.
- Lydenberg, Robin Rector, *Lautréamont and the self-conscious tradition*, thèse, Cornell University, 1973, 191 p.
- Martah, Mohamed, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, thèse sous la direction de Nicole Celeyrette, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, 1994, 299 f.
- Millot-Lenot, H., *Poésie et malédiction dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse de 3^e cycle sous la direction de Roger Bellet, Lyon, Université de Lyon II, 1983, 387 f.
- Moffet, Oren E., *Lautréamont. A critical bibliography, 1870-1970*, these, University of Utah, 217 p.

- Moressa, Clara, *La Poésie et les Poésies dans l'oeuvre de Lautréamont*, thèse sous la direction de Gianni Nicoletti, Università degli studi di Venezia, 1993.
- Nathan, Loïs Betty, *Le Scripteur et ses signifiants en six chants ou le Miroir brisé de Maldoror : sémiotique pour Lautréamont*, thèse de doctorat dirigée par Jean Peytard, Université de Franche-Comté, 1992, 322 f.
- O'Sullivan, D., *Qui parle dans le texte ? Focalisation in « Les Chants de Maldoror »*, thèse de doctorat, University of Cork, 1997.
- Penent, Jean, *Les Éléments de la poésie de Lautréamont*, diplôme d'études supérieures, Toulouse, 1947.
- Pierssens, Michel, *Vers une lecture des poésies d'Isidore Ducasse*, thèse de 3^e cycle, Université Aix-Marseille I, 1972, 233 p.
- Pinturier, Dominique, *Le « Cas Lautréamont » : étude du phénomène de médiation dans la représentation des « Chants de Maldoror »*, 2006.
- Polliart, Daniel Georges, *Lautréamont ou la question du corps*, thèse, Paris V, 1976, 57 p.
- Romney, Jonathan, *Textual tyranny and the role of the reader in Lautréamont's « Les Chants de Maldoror »*, thèse, University of Cambridge, 1988.
- Saigusa, Hironobu, *Isidore Ducasse, dramaturge? Etude de la théâtralité dans « Les Chants de Maldoror »*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 2009, 374 f.
- Salaün-Cornillet, Annaïck, *La Rencontre fortuite : pour une poétique de l'intertextualité dans « Les Chants de Maldoror » par le Comte de Lautréamont*, thèse sous la direction de Pierre Bazantay, Université Rennes 2, 2002, 381 f.
- Souza, Patricia de, *Flora Tristan et Lautréamont, ou l'invention de soi, entre deux langues et deux continents*, thèse sous la direction de Stéphane Michaud, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 233 p.
- Sureau, Éloïse, *L'Écriture du flou : une étude des techniques visuelles dans « Les Chants de Maldoror »*, 2005.
- Tamatio, Françoise, *Images, symboles, allégories chez Lautréamont*, D.E.S., Montpellier, 1960.
- Tazaki, Hasumi, *Émergence de la notion d'hystérie : occurrences du mot « hystérie » et de ses synonymes au XIX^e siècle et dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, mémoire de D.E.A., Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2000.
- Thedy, Robert Noël, *Maldoror : le vertige de Lautréamont*, thèse de Ph. D., Université du Michigan, 1969, 236 f.
- Thomas, Andrea S., *Lautréamont and the Poetics of Posterity*, thèse de Ph.D., Columbia University, 2008, 279 f.
- Teramoto, Naruhiko, *Travail de la réécriture dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Borréli, Université Nancy II, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 547 p.
- Trickett, Ian D., *A Study of Relationship Between Author and Reader in « Les Chants de Maldoror »*, thèse, 1978.
- Tsukiyama, Kazuya, *L'Oeuvre de Lautréamont/Ducasse: seduction et écriture*, these sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 1998, 317 f.

- Vaneigem, Raoul, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, mémoire de licence en philologie romane sous la direction d'Émilie Noulet, Université libre de Bruxelles, 1956.
- Vinel, Pierre, *Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, thèse de doctorat en médecine, Toulouse, Imprimerie R. Lion, 1946, 103 p.
- Weissbrod, Raphaël, *L'Étude de la comparaison dans « Les Chants de Maldoror » du Comte de Lautréamont*, 1993.
- Wen, Qi, *Lautréamont et Luxun : la modernité de la littérature de la folie*, thèse sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, 2002, 329 p.
- Winkelmann, Klaus, *Ducasse, Maldoror, Lautréamont*, thèse, Tulane University, 1967.
- Woodard, Kay Bartoletti, *Manipulation of the reader in « Les Chants de Maldoror »*, thèse, Yale University, 1976, 276 f.
- Xiang, Zheng, *La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930*, thèse de doctorat, 2012.
- Zawischa, Angelika, « Grottesque » und « fantastique » als Mittel der Verfremdung in den « Chants de Maldoror », thèse, Université de Vienne, 1975, 317 p.
- Zweig, Paul, *Versions de Narcisse, une étude de l'univers imaginaire de Whitman et Lautréamont*, thèse, Paris, Sorbonne, 1964, 297 f.

3. *Cahiers Lautréamont*, Paris, Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse, 1987-2010

1^{er} semestre 1987, Livraisons I et II

- « Présentation du bulletin », p. 1.
- Soupault, Philippe, « C'était en 1917... », p. 3-4.
- David, Sylvain-Christian, « Isidore Ducasse, bachelier ès sciences ? », p. 5-18.
- Lefrère, Jean-Jacques, « Un orgueil mal placé », p. 19-20.
- Caradec, François, « Albano Rodriguez », p. 21-22.
- Trouser, Roman, « Trois mots sur Davezac », p. 23-28.
- Lefrère, Jean-Jacques, « La courbe que décrit un chien », p. 29-31.
- Hoscure, Jordi, « Le retour du Chancelier », p. 33-36.
- ***, « À la recherche d'un temple antique, d'un maître caboteur et d'un piège à rats perpétuel », p. 37-40.
- Avril, Kate, « L'« affaire » Félix Ducasse », p. 41-46.
- Pia, Pascal, « Lautréamont et ses amis » [réédition], p. 47-54.
- « Gloses et glanes », p. 55-58.
- Montagne, Edmundo, « Le comte de Lautréamont » [réédition], p. 60-63.
- « Bibliographie : Les thèses sur Isidore Ducasse », p. 64-65.

2^e semestre 1987, Livraisons III et IV

- Juin, Hubert, « Incontestablement, l'apparition énigmatique de Lautréamont-Ducasse... » [texte inédit], p. 2.
- David, Sylvain-Christian, « D'Hinstin », p. 3-55.
- Hinstin, Gustave, « Illusions de jeunesse » [réédition], p. 56-66.
- , « En Arcadie » [réédition], p. 67-80.
- Lefrère, Jean-Jacques, « Trois lettres de Ducasse à Poulet-Malassis », p. 81-86.
- Pia, Pascal, « Quatre-cent-quatre-vingt alexandrins de Lautréamont », p. 87-91.
- Caradec, François, « Manuscrits perdus et retrouvés », p. 92-93.
- Lefrère, Jean-Jacques, « L'héritage d'Henriette Davezac », p. 94-102.

« Gloses et glanes », p. 103-111.

1^{er} semestre 1988, Livraisons V et VI

- Dossier Alicot : Les lettres de Paul Lespès à François Alicot, p. 2-51.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Présentation », p. 3-8.
 « Les neuf lettres de Lespès », p. 9-35.
 « Notes sur les lettres de Lespès », p. 37-44.
 « Notice sur Georges Minvielle », p. 45-47.
 « Notice sur Paul Lespès », p. 48-51.
- Dossier : Léon Genonceaux, p. 52-62.
 Marchand, Jean José, « État présent de la question Genonceaux », p. 52-56.
 Lassalle, Jean-Pierre, « La quatrième de couverture du *Marat inconnu* », p. 57.
 « La quatrième de couverture du *Marat inconnu* », p. 57-58.
 « Extrait du *Tutu, mœurs fin de siècle* », p. 59-60.
 David, Sylvain-Christian, « Léon Genonceaux et le *Mercur de France* », p. 61-62.
- Chastrom, Roland de, « De Maldoror à Terandros », p. 63-67.
 « Reproduction fac-similé du *Chant I de Terandros* », p. 68-74.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Les mystères du *Chant VI* », p. 75-79.
 Soupault, Ré, « Lautréamont et Ernest Naville : *Le Problème du mal* », p. 80-84.
 David, Sylvain-Christian, « Une journée bien remplie (Balitout, Bader, Damé) », p. 85-92.
 Bloch, Michel, « Lautréamont et les canards », p. 93-99.
 « Ongles secs », p. 100.
 « Gloses et glanes », p. 101-103.

2^e semestre 1988, Livraisons VII et VIII

- Caradec, François, « Rapport sur un voyage d'instruction à Montevideo », p. 3-12.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Albert Lacroix, éditeur des *Chants de Maldoror* », p. 13-42.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Trois coquilles annulent-elles une coquille ? », p. 43-44.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Latréamont contre Lautréamont », p. 44-46.
 Murphy, Steve, « Troppmann et Cie », p. 47-49.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Nouveaux documents sur deux dédicataires palois », p. 51-55.
 Goujon, Jean-Paul, « Notes complémentaires sur Genonceaux », p. 56-63.
 Soulier, Jean-Pierre, « Nietzsche et Lautréamont », p. 65-68.
 Peytard, Jean, « Sur la lettre d'Isidore Ducasse à Victor Hugo », p. 69-77.
 Lassalle, Jean-Pierre, « La correspondance entre Hugo et Ducasse », p. 78.
 Coussadi, Désiré, « Le Docteur Chenu, co-auteur des *Chants de Maldoror* » [trad. de Jean-Jacques Lefrère], p. 79-84.
 Lassalle, Jean-Pierre, « “ Vieil Océan ” », p. 85-87.
 Autres inventeurs de *Maldoror* (Contribution au développement des études maldororiennes), p. 88-112.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Deux épitaphes de *Maldoror* dans les *Chants du Mystère* de Gabriel Julliot de la Marandière en 1909 », p. 89-92.
 Debauve, Jean-Louis, « Préhistoire ducassienne », p. 93-96.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Et pour quelques inventeurs de plus... », p. 97-112.
- Emre, Abidin, « Lautréamont en Turquie », p. 113-114.
 Pia, Pascal, « Recherches et vagabondages » [réédition], p. 115-119.
 Pichon-Rivière, Enrique, « Lautréamont, vie et portrait », [réédition], p. 120-141.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 142-143.
 « Ongles secs », p. 144-147.
 « Gloses et glanes », p. 148-151.

1^{er} semestre 1989, Livraisons IX et X

- Dossier : Évariste Carrance, p. 2-117
 David, Sylvain-Christian, « Le cas Carrance (1842-1916) », p. 2-43.
 Lefrère, Jean-Jacques, « La découverte de Curt Muller », p. 44.
 Debauve, Jean-Louis, « Les œuvres d'Évariste Carrance », p. 45.
 Lefrère, Jean-Jacques, Caradec, François, Lassalle, Jean-Pierre, « Les auteurs des *Parfums de l'âme* », p. 46-117.
- Colomb, Chantal, « Lautréamont ou l'écriture comme expérience de la mort », p. 118-122.

- Pia, Pascal, « Images de Lautréamont » [réédition], p. 123-127.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Note sur l'article " Trois coquilles annulent-elles une coquille? " », p. 128.
 « Lautréamont au lycée de Tarbes en 1870 », p. 129-131.
 « Un nouveau portrait de Paul Lespès », p. 132.
 « Le *Problème du mal* en salle des ventes », p. 133-135.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Pour une suite à " L'affaire Félix Ducasse " », p. 136-138.
 « Vers de Dantin Didier », p. 139-140.
 « Ongles secs », p. 141-143.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 144.
 « Gloses et glanes », p. 145-149.

2^e semestre 1989, Livraisons XI et XII

- Soupault, Philippe, « In memoriam », p. 2.
 Dossier : Les coquilles dans les *Chants de Maldoror*, p. 3-23.
 Ducasse, Isidore, « À l'attention de M. Victor Hugo », p. 4.
 Ivsic, Radovan, « Le plagiat des coquilles n'est pas nécessaire » [réédition], p. 5-15.
 Debaisieux, Alain, « La valse des coquilles », p. 16-18.
 Caradec, François, « Lotréamon et la réforme de l'ortographe », p. 19-22.
 Lassalle, Jean-Pierre, « La proie des coquilles », p. 23.
 St-Cramon, Harold de, « Lautremont : le chaînon manquant », p. 25-27.
 Lefrère, Jean-Jacques, Lassalle, Jean-Pierre, « (Petit) supplément aux *Parfums de l'Âme* », p. 28-54.
 Debaisieux, Alain, « À propos d'une source possible : Fénelon », p. 55-56.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Détails de faible intérêt sur Albert Lacroix (suite) », p. 57-73.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Sur le séjour en France de François Ducasse en 1873 », p. 74-76.
 Précisions sur Léon Genonceaux, p. 77-112.
 Pia, Pascal, « Léon Genonceaux » [réédition], p. 77-80.
 Goujon, Jean-Paul, « Une lettre inédite de Christian Beck sur Genonceaux », p. 81-83.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Autour de Genonceaux », p. 84-112.
 Durand-Dessert, Liliane, « Compte-rendu de l'ouvrage de Robert Pickering : *Lautréamont/Ducasse, thématique et écriture* », p. 113-117.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Paul Lespès, dessinateur et poète », p. 118-120.
 Dredesci, Iassou, « Critique des critiques (I) : Daniel Adriaan de Graaf », p. 121-128.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Le premier illustrateur des *Chants de Maldoror* », p. 129-133.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 134.
 « Ongles secs », p. 135-141.
 « Gloses et glanes », p. 142-150.

1^{er} semestre 1990, Livraisons XIII et XIV

- Minescaut, Gérard, « Les *Chants de Maldoror* dans *L'Indépendance roumaine* de Frédéric Damé », p. 1-6.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Frédéric Damé : De *L'Avenir* au *Romanul* », p. 7-53.
 Lassalle, Jean-Pierre, « L'héritage d'Henriette Davezac (suite) », p. 54-55.
 Dossier : La Santé mentale de M. de Lautréamont, p. 56-82.
 Soulier, Jean-Pierre, « Une thèse de doctorat en médecine sur Lautréamont en 1946 », p. 57-61.
 Vinel, Pierre, « Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont » [extraits], p. 62-75.
 Pia, Pascal, « Schizophrène ou pince-sans-rire ? » [réédition], p. 76-80.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Une visite à Pierre Vinel », p. 81-82.
 « Une lettre de M. Pickering », p. 83-88.
 « Réponse de Mme Durand-Dessert », p. 89-91.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Isidore Ducasse, lecteur d'Arthur de Gravillon ? », p. 92-94.
 —, « La proie des coquilles (suite) », p. 95-96.
 Dredesci, Iassou, « Critique des critiques (II) : Pierre Capretz », p. 97-111.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 112.
 « Ongles secs », p. 113-117.
 « Gloses et glanes », p. 118-126.

2^e semestre 1990, Livraisons XV et XVI

- Dossier Georges Dazet : Première partie, p. 3-40.
 Marchand, Jean José, « Georges Dazet et les *Lois Collectivistes pour l'an 19..* », p. 5-8.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Deux grands transparents : Ducasse et Dazet », p. 9-10.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Documents iconographiques sur le Poulpe au regard de soie », p. 11-40.
 Gailliot, Jean-Hubert, « Il faut republier *Poésies* en permanence », p. 41-44.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Le second exemplaire de *Poésies I* », p. 45-46.
 —, « Deux recensions de *Terandros* en 1911 et 1912 », p. 47-49.
 Béhar, Henri, « Beau comme une théorie physiologique », p. 51-55.
 « Théorie physiologique de la Musique », p. 56.
 Goujon, Jean-Paul, « Maurice Saillet », p. 57-58.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Latréaumont, Lautréaumont, Lautréaumont... », p. 59-60.
 Lassalle, Jean-Pierre, « *Lautréaumont-Ducasse, Image, Theme and Self-Identity* de Robert Pickering », p. 61-63.
 Corredera, Ketty, Loustaunau, Fernando, « Une visite à Milena Guillot-Muñoz », p. 64.
 Avril, Kate, « Lautréaumont et le cinquantenaire du symbolisme », p. 65-66.
 Caradec, François, « Tics, tics, et tics », p. 67-72.
 Alonso, Ana, « Lautréaumont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », p. 73-94.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Ernest Naville et le “ courant insensible ” », p. 95-96.
 —, « L'édition Steinmetz des œuvres de Ducasse », p. 97-100.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Genonceaux et Cie », p. 101-109.
 Pia, Pascal, « Monsieur le Comte... », [réédition], p. 111-115.
 David, Sylvain-Christian, « Darasse... etc. », p. 117-123.
 Goujon, Jean-Paul, « Maldoror à l'écran », p. 125-126.
 Goldfayn, Georges, Legrand, Gérard, « Le seul véritable vivant », p. 127-129.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 131-136.
 « Ongles secs », p. 137-139.
 « Gloses et glanes », p. 140-147.

1^{er} semestre 1991, Livraisons XVII et XVIII

- Dossier Georges Dazet : Deuxième partie, p. 3-28.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Georges Dazet, franc-maçon », p. 5-28.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Lautréaumont à l'Imprimerie Nationale », p. 29-30.
 Lefrère, Jean-Jacques, « *Les Chants de Maldoror* dans la *Bibliographie de la France* », p. 31-36.
 Lassalle, Jean-Pierre, « À la recherche du “ grand objet extérieur ” », p. 37-38.
 —, « Rien, ou presque, rue du Faubourg-Montmartre », p. 39-42.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Autour de la mort de Ducasse », p. 43-46.
 Pia, Pascal, « Ducasse et son pot-aux-roses » [réédition], p. 47-51.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Une notice nécrologique sur Frédéric Damé », p. 53-60.
 —, « Bloy contre Genonceaux ou le combat des deux Léons », p. 61-76.
 —, « Vallotton, portraitiste de Lautréaumont », p. 77-79.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Martin Thut et Michel Nathan, lecteurs des *Chants de Maldoror* », p. 81-85.
 —, « Comme une inhumation précipitée », p. 87-90.
 Duhart, Rémi, « L'éloge du pou », p. 91-94.
 Mercier, Alain, « Critique des critiques (III) : Legrand-Chabrier », p. 95-104.
 Dredesci, Iassou, « Critique d'une critique de critique », p. 105.
 « Ongles secs », p. 107-110.
 « Gloses et glanes », p. 111-120.

2^e semestre 1991, Livraisons XIX et XX

- Dossier Georges Dazet : Troisième partie, pp. 3-36.
 Lefrère, Jean-Jacques, « L'enfance d'un rhinolophe », p. 5-30.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Notes sur la famille Dazet », p. 31-36.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Rien, ou presque, rue de Faubourg-Montmartre (suite) », p. 37-42.
 Drieu La Rochelle, Pierre, « Je viens de lire pour la première fois d'une traite *Maldoror* », p. 43-44.

- « Un article de Robert Amadou en 1947 » [réédition], p. 45-60.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Ernest Naville, “ piètre philosophe ” ? », p. 61-62.
 —, « Une épigraphe tirée de *Poésies* en 1895 et 1897 », p. 63-68.
 —, « De l'éditeur à l'imprimeur », p. 69-70.
 Critique des critiques (IV), p. 71-80.
 Debauve, Jean-Louis, « Sylvain-Christian David : *Isidore Lautréamont* », p. 71-74.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Patrick Besnier : Édition du *Livre de Poche* », p. 74-76.
 Caradec, François, « Maurice Saillet : *Les Inventeurs de Maldoror* », p. 77-80.
 « Une lettre de Paul Fort à Maurice Saillet », p. 81-82.
 « Chronique des manuscrits (et objets) perdus et retrouvés », p. 83-84.
 « Ongles secs », p. 85-94.
 « Gloses et glanes », p. 95-107.
 « Une information sur un voyage à Montevideo », p. 109.
 « Addenda et corrigenda des *Cahiers Lautréamont* : livraisons I à XVIII », p. 111-113.

1^{er} semestre 1992, Livraisons XXI et XXII

- Caradec, François, « Là, autrement », p. 5-7.
 Minescaut, Gérard, « Isidro, Nilda et moi », p. 8-12.
 La délégation de l'AAPPFID, « La maison natale d'Isidore Ducasse », p. 13-16.
 Vasseur, Alvaro Armando, « Un témoignage tardif sur le Chancelier », p. 17-21.
 « Autour du Chancelier », p. 23-28.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Chronique de la machine à coudre », p. 29-33.
 « Acte de mariage des parents Ducasse », p. 35-40.
 Coussadi, Désiré, « Sur Eugène Baudry, parrain d'Isidore Ducasse », p. 41-46.
 Lefrère, Jean-Jacques, « À Montevideo et sans doute nulle part ailleurs », p. 47-58.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Un *Problème du Mal* à Montevideo », p. 59-60.
 Le représentant de l'AAPPFID à Tournefeuille, « Gervasio y Alvaro Guillot-Muñoz, *La Leyenda de Lautréamont* », p. 61-70.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Quand Léon Genonceaux écrivait à Montevideo », p. 71-74.
 Pakenham, Michaël, « Un biographe anglais de Ducasse en 1922 », p. 75-78.
 « Une lettre de Benjamin Péret », p. 79.
 Goujon, Jean-Paul, « Les *Poésies* traduites en espagnol dans *El Hijo prodigo* », p. 80-82.
 David, Sylvain-Christian, « Kü\$d*frSOOT88-(RTSDKZ) », p. 83-84.
 L'AAPPFID, « Une copie de l'acte de naissance d'Isidore Ducasse », p. 85-89.
 Pierssens, Michel, « Isidore et Amédée », p. 90-104.
 La délégation de l'AAPPFID auprès des autorités ecclésiastiques et consulaires d'Uruguay, « Les Ducasse et les Davezac dans les archives de la Matriz et dans celles du Consulat de France à Montevideo », p. 105-116.
 Lassalle, Jean-Pierre, Debauve, Jean-Louis, « Pedro Zumaran », p. 117-121.
 Besnier, Patrick, « Moi, je parle des femmes », p. 123-124.
 Pierssens, Michel, « Moi, je ne sais pas rire », p. 125-137.
 « La presse montévidéenne pendant le colloque », p. 138-148.
 Critique des critiques (V) : Rééditions, p. 149-157.
 Montagne, Edmundo, « El Conde de Lautreamont », p. 153-155.
 Pichon-Rivière, Enrique, « Notas par la biografía de Isidoro Ducasse, conde de Lautreamont », p. 156-157.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 158.
 « Ongles secs », p. 159-160.
 « Gloses uruguayennes, glanes montévidéennes », p. 161-166.

2^e semestre 1992, Livraisons XXIII et XXIV

- L'AAPPFID, « Les portraits de Lautréamont », p. 3-17.
 « Notes inédites de Breton sur un texte de Lautréamont. Notes inédites d'Éluard sur un texte de Ducasse », p. 19-22.
 Lassalle, Jean-Pierre, « À la recherche d'un baccalauréat ès lettres », p. 23-32.
 Goujon, Jean-Paul, « De la génération spontanée des éditions originales », p. 33-34.
 « Du neuf sur Frédéric Damé », p. 35-41.
 Pierssens, Michel, « *Saepe lapis, arbor saepe* », p. 43-46.
 Rodriguez Monegal, Emir, Perrone-Moisés, Leyla, « Isidore/Isidoro ou le bilinguisme de Ducasse », p. 47-53.

- Debauve, Jean-Louis, « Une curieuse anthologie », p. 54-56.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Feuilles de Figuier », p. 57-60.
 Beauvils, Christophe, « Le poulpe au regard déjà vu : *Un Prophète* de Ray Nyst (1895) », p. 61-69.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Le numéro 23 de *Maldoror* », p. 70-78.
 Le greffier de l'AAAPPFID, « *Les Chants de Maldoror* en musique », p. 79-80.
 « *Les Chants de Maldoror* en turc », p. 81-82.
 Fujii, Hiroshi, « Lautréamont en japonais », p. 83-86.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Les Davezac de Montevideo », p. 87-94.
 —, « Arrêt sur Jean-Julien Ducasse », p. 95-101.
 Pierssens, Michel, « L'édition Goldenstein des œuvres de Ducasse », p. 102-108.
 « Une exposition », p. 109-110.
 Goujon, Jean-Paul, Lassalle, Jean-Pierre, « Critiques des critiques (VI) », p. 111-116.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 117.
 « Ongles secs », p. 118-121.
 « Gloses et glanes », p. 122-130.

1^{er} semestre 1993, Livraisons XXV et XXVI

- Lassalle, Jean-Pierre, « *Lautréamont et nous* de Louis Aragon », p. 1-3.
 Arnaud, Noël, « Complément à l'iconographie ducassienne », p. 4-6.
 Goujon, Jean-Paul, « Montevideo la coquette », p. 7-10.
 Goujon, Jean-Paul [traduction et présentation de], « Un texte de Robert Desnos sur Lautréamont inédit en français », p. 11-18.
 Debauve, Jean-Louis, « Robert Desnos et Lautréamont », p. 19-22.
 Jaeckel, Mathias, « Une énigme trouble du sixième *Chant de Maldoror* : le dévoiement des procédés du roman-feuilleton », p. 23-32.
 Hour-Neufeuil, T., « Peccaris, oui », p. 33-35. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Lassalle, Jean-Pierre, « Joseph Miran, ami du Chancelier ? », p. 36.
 Caradec, François, « Il n'y a pas si loin qu'on le pense de la rue de la Paix jusqu'à la place du Panthéon », p. 37-38.
 David, Sylvain-Christian, « Darasse... etc. », p. 39-51.
 Wattremez, Michel, « La mort de Frédéric Damé », p. 52.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Enquête généalogique dans les Hautes-Pyrénées », p. 53-96.
 Beckmeyer, Léone, « D'une notable quantité d'importance nulle », p. 97-102. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Le greffier de l'AAAPPFID, « Lautréamont sur la scène », p. 103-104.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Critiques des critiques (VII) : *Los Raros* de Ruben Dario », p. 105-116.
 —, « Young et " La sublimité du vermicelle " », p. 117-119.
 « *La Quête des origines. Lautréamont et Laforgue* », p. 120.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 121.
 « Ongles secs », p. 122-129.
 « Gloses et glanes », p. 130-140.

2^e semestre 1993, Livraisons XXVII et XXVIII

- Caradec, François, « Le " Harrick " au vert », p. 1-2.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Paul Émion, alias Alfred Sircos, rédacteur en chef de *La Jeunesse* », p. 3-56.
 « L'Intermède de Michel Pierssens », p. 57-58.
 Dossier Georges Dazet : Quatrième partie, p. 59-72.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Documents sur Georges Dazet dans les archives Jules Guesde (période 1897-1920) », p. 60-72.
 Skrabanek, Petr, « La chouette, l'amphibie et les panoccos de l'Arkansas », p. 73-74.
 Pierssens, Michel, « *Isidore* de Jeremy Reeds », p. 75-80.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Quand le père de Ducasse et le père de Laforgue chassaient ensemble le tapis », p. 81-82.
 Pakenham, Michaël, « La première traduction anglaise de *Maldoror* », p. 83-85.
 Durand-Dessert, Liliane, « L'Autre à Montevideo. Homenaje a Isidore Ducasse », p. 86-90.
 Lefort, Daniel, « L'Autre à Montevideo ou Ducasse plastique », p. 91-92.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Les calvicules de Lautréamont », p. 93-97.
 Caradec, François, Lassalle, Jean-Pierre, « Marcel Jean », p. 98.
 Durand-Dessert, Liliane, « Une source de Lautréamont : Cyrano de Bergerac », p. 99-109.
 Caradec, François, « Lettre à Haumont », p. 110.

- David, Sylvain-Christian, « Darasse, etc. (fin) », p. 111-119.
 Debaue, Jean-Louis, « Critique des critiques (VIII) : Francis Carco », p. 120-123.
 « Ongles secs », p. 124-128.
 « Gloses et glanes », p. 129-137.

1^{er} semestre 1994, Livraisons XXIX et XXX

- Goujon, Jean-Paul, « Un “ Beau comme ” vu par Salvador Dali », p. 1-4.
 Moressa, Clara, « À propos de la revue sicilienne la *Voce del Popolo* », p. 5-26.
 Walbecq, Éric, « Complément à l'article du précédent *Cahier* sur la première traduction anglaise des *Chants de Maldoror* », p. 27-30.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Un correspondant ducassien de Léon Bloy ou les débuts de l'AAPPFID en 1890 », p. 31-40.
 Dossier Georges Dazet : Cinquième partie, pp. 41-78.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Georges Dazet au lycée Charlemagne (1867-1870) », p. 43-48.
 —, « Les unions de Georges Dazet », p. 49-52.
 —, « Sur Jean Dazet, tuteur d'Isidore Ducasse », p. 53-74.
 —, « Sur Madeleine Dazet, femme de Jean Dazet », p. 75-78.
 Serain, Ariel-Pelléas, « Après l'août, foi d'animal », p. 79-80. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Lassalle, Jean-Pierre, « Bonjour, Monsieur Wittmann! », p. 81-82.
 —, « Du nouveau sur le lycée de Pau », p. 83-84.
 « Notes de lecture », p. 85-86.
 Maekawa, Yoshio, « Critiques des critiques (VIII) : Les deux chemins d'Isidore Ducasse au Japon », p. 87-89.
 Caradec, François, « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 90.
 Le greffier de l'AAPPFID, « Deuxième Colloque International : *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle* », p. 91-96.
 « Ongles secs », p. 97-98.
 « Gloses et glanes », p. 99-102.
 « Addenda et corrigenda des *Cahiers Lautréamont* : livraisons XIX à XXVIII », p. 103-104.

2^e semestre 1994, Livraisons XXXI et XXXII (*Lautréamont & Laforgue dans leur siècle, Actes du deuxième colloque international sur Lautréamont et Laforgue, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994*)

- « Avant-propos », p. 9-10.
 Mercader, Antonio, « Préambule », p. 11-14.
Références
 Block De Béhar, Lisa, « Jules Laforgue et le droit de citer : Ah! que la vie est quotidienne! », p. 17-27.
Découvertes, apprentissages
 Lassalle, Jean-Pierre, « La bibliothèque du lycée de Pau », p. 31-57.
 Debaue, Jean-Louis, « Avec Ducasse et Laforgue au temps des vers latins », p. 59-80.
 Goujon, Jean-Paul, « Ducasse et Hermosilla : *El Arte de Hablar* », p. 81-90.
Les XIX^e siècles : géographies sociales
 Caradec, François, « Le carrefour des écrasés », p. 93-100.
 Pedro Diaz, José, « Lautréamont, le Montévidéen », p. 101-111.
 Gibert, Pierre, Martinez, Pablo, « La France et les Français à Montevideo entre 1830 et 1870 », p. 113-131.
 Petit De Prego, Maria Angelica, « Lautréamont au carrefour de deux siècles », p. 133-148.
 Loustauneau Braidot, Fernando, « Lautréamont ou la nouvelle Troie », p. 149-154.
 Pellegrino, Carlos, « Lautréamont invisible : errance de Maldoror », p. 155-159.
Écritures d'époque : l'écrivain au travail
 Lefort, Daniel, « Le ressentiment de la nature dans *Les Chants de Maldoror* », p. 163-173.
 Pierssens, Michel, « Le champ des sciences », p. 175-189.
 Bertrand, Jean-Pierre, « “ Banalités légendaires ” », p. 191-202.
 Grojnowski, Daniel, « L'ironie laforguienne dans les *Moralités légendaires* », p. 203-211.
 Décaudin, Michel, « Notes sur la prosodie de Laforgue », p. 213-219.
Lectures du siècle : sources et motifs
 Durand-Dessert, Liliane, « Une source des *Chants de Maldoror* : *Waverley* de Walter Scott », p. 223-244.
 Zissmann, Claude, « De l'appropriation considérée comme un jeu créateur : Ducasse et Baudelaire », p. 245-259.

Dottin-Orsini, Mireille, « L'œil et le génie : Laforgue, entre l'Impressionnisme et Böcklin », p. 261-273.

Brunel, Pierre, « Les métamorphoses de Lohengrin dans les *Moralités légendaires* », p. 275-283.

Sillages, postérités

Barrère, Bernard, « *Les Chants de Maldoror* en version espagnol », p. 287-303.

Poulastrou, Susana, « Ducasse et Vasseur fortuitement entre rencontre et mal rencontre », p. 305-316.

Aranjo, Daniel, « Jules Laforgue : rêverie tarbaise... », p. 317-333.

Duprey, Jacques-André, « Laforgue et Lautréamont, deux manières de vivre leur binationalité », p. 335-344.

Pierre d'attente

Lefrère, Jean-Jacques, « L'Autel des Pyramides », p. 347-357.

1^{er} semestre 1995, Livraisons XXXIII et XXXIV

Enquête sur un philosophe qui se disait ou que l'on disait incompréhensibiliste, p. 1-38.

« Réponses », p. 3-20.

Pierssens, Michel, « Le Dieu Caché », p. 21-26

Durand-Dessert, Liliane, « La réponse de l'incompréhensibiliste au Sphinx », p. 27-31.

Lefrère, Jean-Jacques, « Le professeur de philosophie du philosophe incompréhensibiliste », p. 33-38.

Moressa, Clara, Lefrère, Jean-Jacques, « *La Revue Populaire de Paris* et quelques autres revues », p. 39-80.

Dossier Dazet : Sixième partie, p. 81-96.

Lassalle, Jean-Pierre, « La Bibliothèque Dazet à Tarbes », p. 83-96.

« Une lettre de Laurent Tailhade », p. 97-98.

Lassalle, Jean-Pierre, « La Bibliothèque du lycée de Tarbes », p. 99-104.

Pierssens, Michel, « Maldoror en Equateur », p. 105-108.

Beckmeyer, Léone, « Le Chancelier dans les minutes bigourdanes », p. 109-110. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]

Hour-Neufeuil, T., « Un pastiche redécouvert », p. 111-112. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]

Rocher, Anika, Rocher, Bernard, « L'Inauguration du monument aux trois poètes de Montevideo en 1969 », p. 113-114.

Décaudin, Michel, « Maldoror dans *Poesia* », p. 115-116.

Hécourt, O., « Deux médailles », p. 117-118. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]

« Critique des critiques (IX) : Tristan Tzara le 12 septembre 1922 », p. 119-120.

« Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 121-124.

« Ongles secs », p. 125.

« Gloses et glanes », p. 126-130.

2^e semestre 1995, Livraisons XXXV et XXXVI

Dossier : Nous ne connaissons jamais bien le lycée de Pau, p. 1-29.

Pierssens, Michel, « Sciences et philosophie dans la bibliothèque de Lycée de Pau », p. 3-16.

Lefrère, Jean-Jacques, « Antoine Monteil, professeur de physique d'Isidore Ducasse au lycée de Pau, p. 17-21.

—, « Durieux, professeur de mathématiques d'Isidore Ducasse au lycée de Pau », p. 23-28.

Debauve, Jean-Louis, « Autour d'un autre élève du lycée de Pau », p. 29.

Lefrère, Jean-Jacques, « “ Quoi! Toucher à Lautréamont! ” », p. 30-36.

Dossier Georges Dazet : Sixième partie, p. 37-80.

Lassalle, Jean-Pierre, « Jean Dazet vu par Jean-Charles Barrère », p. 39-40.

—, « Documents sur Georges Dazet. Lettres à Lucien Roland (période 1907-1920) », p. 41-49.

Lefrère, Jean-Jacques, Lassalle, Jean-Pierre, « L'acarus sarcopte candidat aux élections législatives », p. 50-80.

Moressa, Clara, « Lautréamont en Italie (1903-1944) », p. 81-89.

Le Greffier de l'AAPPFID, « Lautréamont chez Napoléon III », p. 90.

Walbecq, Éric, Lefrère, Jean-Jacques, « Maldoror et le libraire Daragon », p. 91-95.

Pierssens, Michel, « Lautréamont sur le Web », p. 96.

Lefort, Daniel, « Pour mettre une sourdine au nationalisme des lettres », p. 97-98.

- Lefrère, Jean-Jacques, Walbecq, Éric, « Jean Lorrain et le monsieur qui a un crabe dans le cœur », p. 99-107.
 Lefort, Daniel, « *Voyage au centre du mystère* », p. 108.
 Pichois, Claude, « Maldoror et Garibaldi » [réédition], p. 109-119.
 Goujon, Jean-Paul, « Tinan et Lautréamont », p. 120.
 Debaube, Jean-Louis, « La Bagarre du *Maldoror* », p. 121-124.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Mervyn et Mervyn », p. 125-126.
 Caradec, François, « Mervyn, photographe », p. 127.
 « Acte de naissance d'Epistemon », p. 128.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Sur une phrase de *Poésies II* », p. 129-130.
 Goujon, Jean-Paul, « Critiques des critiques (X) : Antonin Artaud : *Lettre sur Lautréamont* », p. 131-134.
 « Chronique des revues perdues et retrouvées », p. 135-136.
 « Ongles secs », p. 137-139.
 « Gloses et glanes », p. 141-145.

1^{er} semestre 1996, Livraisons XXXVII et XXXVIII

- « *Le Cabanon de Prométhée* de Léon Bloy », p. 1-14.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Le clan des romanciers de cours d'assises », p. 15-16.
 Goujon, Jean-Paul, « Jules Verne et "La 'Fameuse courbe du chien qui suit son maître'" », p. 17-18.
 Salaün, Annaïck, « Le chant est un cri », p. 19-20.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Nous ne connaissons pas mieux le lycée de Tarbes », p. 21-32.
 Études montévidéennes, p. 33-60.
 Gibert, Pierre, « Montevideo et les Français de 1852 à 1870 », p. 35-44.
 « Un nouveau témoignage d'Armand Vasseur sur le Chancelier Ducasse » [trad. de Jean-Paul Goujon], p. 45-46.
 « Pichon-Rivière sur Lautréamont » [trad. de Jean-Paul Goujon], p. 47-54.
 Lefrère, Jean-Jacques, Moressa, Clara, « Un Chancelier sur la sellette », p. 55-59.
 Soufarais, Malamati, « *Lautréamont* par Odysseus Elytis », p. 61-63.
 « Le critique Paul Souday, lecteur peu enthousiaste des *Chants de Maldoror* et de *Poésies* », p. 65.
 Ngadianou N'Daye, Azor, « Le docteur Paul Voivenel, lecteur tout aussi peu enthousiaste des *Chants de Maldoror* », p. 66-70.
 Mezei, Arpad, « Notes sur la polémique autour de Camus », p. 71-73.
 Goujon, Jean-Paul, « Pierre Louÿs et Paul Lespès », p. 74.
 Takizawa, Tadayoshi, « Lautréamont et l'humour », p. 75-77.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Une lettre de Genonceaux », p. 78.
 David, Sylvain-Christian, « Dernière volonté », p. 79-80.
 Laflèche, Guy, « Quelques poils de la moustache de Lautréamont », p. 81-98.
 Les vaillants greffiers de l'AAPPFID, « Hommage à Lautréamont. Troisième colloque international (Paris, 2-4 octobre 1996) », p. 99-102.
 « Lettre d'Isidore Ducasse à René Réouven, auteur du *Voyage au centre du mystère* », p. 103-107.
 « Une page (presque) blanche », p. 108.
 Moressa, Clara, « Une lignée de Ducasse », p. 109-111.
 « Chronique de la philosophie incompréhensibiliste », p. 112-119.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Pour une sémantique de l'incompréhensible », p. 120-122.
 Maekawa, Yoshio, « *Les Chants de Maldoror* : leur structure et leurs centres », p. 123-127.
 Le Greffier de l'AAPPFID, « Lautréamont dit, joué, lu », p. 128-130.
 Noizet, Jacques, « Addenda au correctif de l'édition Garnier-Flammarion des *Œuvres complètes* de Lautréamont », p. 131-133.
 Goujon, Jean-Paul, « Critiques des critiques (XI) : Valery Larbaud », p. 134-150.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 151.
 « Ongles secs », p. 152-154.
 « Gloses et glanes », p. 155-165.

2^e semestre 1996, Livraisons XXXIX et XXXX (*Isidore Ducasse à Paris, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996*)

- « Avant-propos. Une couronne d'immortelles pour Maldoror », p. 9-10.
 Gibert, Pierre, « Ducasse avant Paris », p. 13-28.
 Goujon, Jean-Paul, « Ducasse, Jarry et Fargue, piétons de Paris », p. 29-35.
 Tachibana, Hidehiro, « Lautréamont est né à Paris avec et contre Maldoror », p. 37-45.

- Moressa, Clara, « Théodomire Geslain a-t-il snobé Isidore Ducasse? », p. 47-61.
 Marchand, Jean José, « Petite poésie et haute poésie à l'époque de *Maldoror* », p. 63-71.
 Zissmann, Claude, « L'esthétique d'Isidore Ducasse », p. 73-84.
 Pakenham, Michaël, « Ducasse et ses libraires », p. 85-94.
 Newman, Channa, « Par la ville et par les *Chants* », p. 95-101.
 Duprey, Jacques-André, « Le Baiser de Paris », p. 103-123.
 Martinet, François, « Philippe Soupault biographe et lecteur d'Isidore Lautréamont », p. 125-146.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Sous les pavés, la page ou l'inscription du quotidien dans les *Chants* et *Poésies* », p. 147-164.
 Nesselroth, Peter, « Suicider l'autre : Maldoror et la colonne de la place Vendôme », p. 165-177.
 Nathan, Loïs, « Paris Paraboles », p. 179-188.
 Durand-Dessert, Liliane, « Iconographie du Paris d'Isidore Ducasse », p. 189-227.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Avez-vous lu Bernard? », p. 229-256.
 Pierssens, Michel, « Paris-Latin », p. 257-270.
 Rapetti, Rodolphe, « Sous le signe de *Maldoror* : Léon Bloy et Henry de Groux », p. 271-288.
 Teramoto, Naruhiko, « Le statut de Pascal et de Vauvenargues dans les *Poésies* », p. 289-303.
 Zammit, Marc, « Lautréamont et l'innommable », p. 305-313.
 Caradec, François, « Le Tunnel », p. 315-322.

1^{er} semestre 1997, Livraisons XLI et XLII

- « Chronique de la philosophie incompréhensibiliste (fin) », p. 1-4.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Un crime chez les Davezac », p. 5-17.
 Durand-Dessert, Liliane, « L'institution Massin, suite », p. 18-19.
 Chevrier, Alain, « Un poème d'Émile Deschamps aux sources de " Vieil Océan " », p. 20-27.
 Lavernoulie, Albert, « Pichon-Rivière vu par Willy Baranger », p. 28-29. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Le Greffier de l'AAPPFID, « Maldoror en russe », p. 30-31.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Scheffter-Shifter : Réginald et Elseneur », p. 32-33.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Lautréamont, " fou érotico-mystique " en 1882 », p. 34-35.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Les professeurs de billards », p. 36.
 Goujon, Jean-Paul, « Ivan Tourgueniev et les grues frileuses de *Maldoror* », p. 37-38.
 Pierssens, Michel, « Son nom de Maldoror dans l'internet désert », p. 39-45.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Enquête généalogique dans les Hautes-Pyrénées (II) », p. 47-54.
 « Trois étoiles au lieu d'une signature », p. 55.
 « Isidore Ducasse sur les palmarès du lycée impérial de Tarbes 1860-1861-1862 », p. 56-74.
 « Le Lycée impérial de Tarbes en 1860 », p. 75.
 Salaün, Annaïck, « Les éditions des *Chants de Maldoror* 1868-1997 », p. 76-80.
 « En lisant la presse tarbaise », p. 81.
 « De la part de Félix Fénéon », p. 82.
 Durand-Dessert, Liliane, « À propos de la mort d'Isidore Ducasse le 24 novembre 1870 », p. 83.
 Serain, Ariel-Pelléas, « Gabriel Marc : le chaînon manquant ? », p. 84-86. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Pierssens, Michel, « *Ligne de risque* sur Lautréamont », p. 87-88.
 Le Greffier de l'AAPPFID, « Paul Claudel, lecteur des *Chants de Maldoror* », p. 89.
 Barrère, Bernard, Lefrère, Jean-Jacques, « Maldoror, de Montevideo », p. 90.
 Legrand, Gérard, « " Fragment de la lettre au comte ", *Médium*, n° 3, mai 1954 » [réédition], p. 91-94.
 Pierssens, Michel, « Beau comme du Helmholtz », p. 95-97.
 « Réponse d'Haumont à François Caradec », p. 98.
 « Réponse de François Caradec », p. 99.
 Legouwal, Mickey, « Critiques des critiques (XII) : Léon Pierre-Quint », p. 100-110.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 111.
 « Ongles secs », p. 112-114.
 « Gloses et glanes », p. 115-119.

2^e semestre 1997, Livraisons XLIII et XLIV

- Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Première livraison : A-D », p. 1-46.
 David, Bertrand, « Le Philosophe insensé », p. 47-50.
 Noizet, Jacques, « France-Culture le 5 juillet 1997 », p. 51-52.
 Goujon, Jean-Paul, « Isidore Ducasse victime du " Danube de la pensée " », p. 53-55.
 Debauve, Jean-Louis, « La maison natale d'Isidore Ducasse vue par Jean-Aubry », p. 56-57.

- David, Sylvain-Christian, « L' " Harriet " dûment », p. 58-59.
 Caradec, François, « Réponse », p. 60.
 David, Sylvain-Christian, « Documents complémentaires », p. 61.
 Noizet, Jacques, « Tergiversation (utilité pédagogique de la) », p. 62-64.
 Harang, Jacques, « Quelques nouvelles de Pau », p. 65-67.
 Lassalle, Jean-Pierre, Walbecq, Éric, « Le Saturne qu'a vu Isidore », p. 68-70.
 Salaün, Annaïck, « Une visite à l'Exposition Universelle de 1867 », p. 71-77.
 David, Bertrand, « Trois conversations au Jardin des Tuileries », p. 78-82.
 Goujon, Jean-Paul, « Jean Benoît et le bouledogue de Maldoror », p. 83-84.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Tout Balitout », p. 85-93.
 Walbecq, Éric, « Critiques des critiques (XIII) : René Daumal », p. 94-102.
 « IVe colloque international sur Lautréamont (Montréal, 5-7 octobre 1998) », p. 103.
 « Gloses et glanes », p. 104-109.

1^{er} semestre 1998, Livraisons XLV et XLVI

- Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Deuxième livraison : E-H », p. 1-40.
 Walbecq, Éric, « Maldoror sur les murs », p. 41.
 Goujon, Jean-Paul, « Un Isidro ne cache pas un Isidoro », p. 42.
 Rayer, Maurice, « Histoire de la découverte d'une lettre d'Isidore Ducasse », p. 43-44.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Dupuis et l'Hôtel Suisse », p. 45-46.
 Goujon, Jean-Paul, « Les " Préfaces insensées " d'Alexandre Dumas fils : une fureur sans mystère », p. 49-64.
 Lassalle, Jean-Pierre, « C comme cervelle, chemise, cigogne », p. 65-66.
 Goujon, Jean-Paul, « Les dépouilles du Chancelier », p. 67-75.
 « Grand concours des *Cahiers Lautréamont* (premiers résultats) », p. 76-77.
 Lassalle, Jean-Pierre, « La race des crocodiles », p. 78-79.
 —, « Les deux disparitions d'Évariste Carrance », p. 80-81.
 Oster, Daniel, « Note à propos d'un opuscule intitulé " Isidore Ducasse, *Poésies III* " », p. 82-93.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Le fac-similé de la lettre d'Isidore Ducasse du 9 novembre 1868 », p. 94.
 David, Sylvain-Christian, « Harriet (suite) : une désertion », p. 95-96.
 « Critiques des critiques (XIV) : Maurice Saillet » [réédition], p. 97-102.
 « Chronique des manuscrits perdus et retrouvés », p. 103.
 « Gloses et glanes », p. 104-108.
 « *Les Lecteurs de Lautréamont*. IVe colloque international (Montréal, 5-7 octobre 1998) », p. 109-110.

2^e semestre 1998, Livraisons XLVII et XLVIII (*Les Lecteurs de Lautréamont, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998*)

- « Avant-propos », p. 7.
 Aron, Paul, « Les Surréalistes belges, lecteurs de Lautréamont », p. 9-22.
 Béhar, Henri, « L'Édition critique », p. 23-42.
 Benitez Pezzolano, Hebert, « Lautréamont dans les lectures uruguayennes des années 1900 » [trad. d'Anne Gimbert], p. 43-52.
 Bernard, Michel, « Pour un Ducasse électronique », p. 53-61.
 Besnier, Patrick, « Lautréamont et le *Mercur de France* (1890-1895) », p. 63-69.
 Bourassa, André G., « Lautréamont et les Automatismes québécois », p. 71-79.
 Durand-Dessert, Liliane, « Lautréamont et les arts visuels (1870-1998) », p. 81-159.
 Fujii, Hiroshi, « Ville et nature dans *Les Chants de Maldoror* : analyses sur la pastorale par Curtius et Benjamin », p. 161-170.
 Gatzke, Hartmut, « Ducasse avant Dada », p. 171-204.
 Gibert, Pierre, « Lautréamont et ses premiers lecteurs uruguayens », p. 205-220.
 Goujon, Jean-Paul, « Les *non*-lecteurs d'Isidore Ducasse », p. 221-229.
 Guerlac, Suzanne, « André Breton et la vérité angélique d'Isidore Ducasse », p. 231-240.
 De Haes, Frans [présentation et traduction de], « Les Inventeurs hollandais de Maldoror », p. 241-298.
 Ishii, Yojiro, « Lautréamont lu par les Japonais », p. 299-305.
 Laflèche, Guy, « *Los Cantos de Maldoror* de Julio et Ramón Gómez de la Serna. La réception des traductions en espagnol », p. 307-327.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Ernest Naville, lecteur de Lautréamont », p. 329-341.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Les lecteurs de *Lautréamont* », p. 343-350.
 Minescaut, Gérard, « Le fauteuil-bascule d'Isidore Ducasse (Aragon lecteur balancé) », p. 351-363.
 Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Le Passeur d'Océans », p. 365-375.

- Nesselroth, Peter W., « Ducasse illisible », p. 377-382.
 Pakenham, Michael, « Les traductions en anglais des *Chants de Maldoror* », p. 383-393.
 Parisse, Lydie, « De Maldoror à Marchenoir : Léon Bloy héritier de Lautréamont dans *Le Désespéré* », p. 395-404.
 Pelletier, Sylvain, « Maurice Blanchot, Lautréamont et Isidore Ducasse : noms d'auteurs », p. 405-416.
 Pierssens, Michel, « Ponge et Lautréamont », p. 417-428.
 Salaün, Annaïck, « Georges Bataille, lecteur de Lautréamont », p. 429-439.
 Tachibana, Hidehiro, « Lautréamont, écrivain créole ? », p. 441-448.
 Teramoto, Naruhiko, « *Les Chants de Maldoror* filmés par Shûji Terayama. Texte sur l'écran-rasoir », p. 449-466.
 Thomas, Yves, « Le détournement des *Chants de Maldoror* dans *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos », p. 467-477.
 Walbecq, Éric, « Une histoire des *Chants de Maldoror* », p. 479-493.
 Zammit, Marc, « Écrivains illisibilistes et théâtre ob-scène : Lautréamont – Georges Bataille », p. 495-508.

1^{er} semestre 1999, Livraisons XLIX et L

- David, Sylvain-Christian, « Harriet : coulé », p. 1-2.
 Duprey, Jacques-André, « Ducasse et les discours officiels », p. 3-10.
 Le Greffier de l'AAPPFID, « Précisions sur Gustave Hinstin », p. 11-12.
 Pierssens, Michel, « Maldoror sur internet : Allez ! La Musique ! », p. 13-20.
 Duprey, Jacques-André, « Les sous du Père François », p. 21-24.
 Walbecq, Éric, « Impressions sur la vente Guérin », p. 25-26.
 Ipuche, Pedro Leandro, « Laforgue et Lautréamont en un rêve » [trad. de Pierre et Yvonne Gilbert], p. 27-30.
 Le Greffier de l'AAPPFID, « La Courbe du quadrupède qui court après son maître », p. 31-32.
 Dossier Georges Dazet : Septième partie, p. 33-52.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Mariage de Paul Dazet », p. 35.
 —, « Le poulpe au regard du droit », p. 36-52.
 —, « Une incursion en Beaujolais », p. 37.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Notes de lecture », p. 53-54.
 Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Troisième livraison : I-L », p. 55-99.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Les tirages du *Chant premier* et de *Poésies* », p. 100.
 Walbecq, Éric, « Maldoror sur les murs II », p. 101.
 Duprey, Jacques-André, « Encore un Ducasse », p. 102.
 David, Sylvain-Christian, « Isidore Dédicace », p. 103-107.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Maldoror et la Morgue de Paris », p. 108.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Maldoror à Bombay », p. 109-110.
 David, Sylvain-Christian, « De Deux », p. 111-113.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Critique des critiques (XV) : Léon-Paul Fargue du côté de *Maldoror* », p. 114-121.
 —, « Les admirations littéraires de Paul Lespès », p. 122-124.
 « Derniers ongles secs », p. 125.
 « Gloses et glanes », p. 126-132.

2^e semestre 1999, Livraisons LI et LII

- « Annonce du cinquième colloque international sur Lautréamont », p. 1.
 Pierssens, Michel, « Ducasse polyglotte et multimédia », p. 3-10.
 Debaube, Jean-Louis, « Complément aux impressions de Balitout », p. 11-12.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Deux ex-donos inconnus d'Isidore Ducasse : les exemplaires des *Poésies* d'Eugène Loudun », p. 13-27.
 Lassalle, Jean-Pierre, « En feuilletant *Le Magasin pittoresque* », p. 29-32.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Autour de la publication du *Cabanon de Prométhée* », p. 33-34.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Les anneaux de Maldoror », p. 35-38.
 Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Quatrième livraison : M-N », p. 39-96.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Précision sur la carrière d'Auguste Delmas », p. 97-103.
 « Une nouvelle revue : *Histoire littéraires* », p. 104.
 « Gloses et glanes », p. 105-108.
 « Sommaire des *Cahiers Lautréamont* (1987-1999) », p. 109-120.

1^{er} semestre 2000, Livraisons LII et LIII, numéro spécial « *Lautréamont au Japon ou Les Chants de Maldoror et la culture d'après-guerre* », Paris, Du Lérot, 2000, 155 p.

Tachibana, Hidehiro, « Avant-propos », p. 7-9.

Lautréamont au Japon

Aoyagi, Izumiko, « Mon grand-père Mizuho Aoyagi, premier traducteur des *Chants de Maldoror* » [trad. de Misao Harada et de Kazuya Tsukiyama], p. 10-17.

Tachibana, Hidehiro, « Tetsuro Komaï, aquafortiste des *Chants de Maldoror* », p. 19-41.

Takizawa, Tadayoshi, « Des lecteurs imprévus », p. 43-44.

Yamada, Kenji, « Takehiko Fukunaga et Lautréamont : de *Gouffre à L'Île de la mort* », p. 45-54.

Bamba, Hiroshi, « Lautréamont dans quelques œuvres littéraires japonaises : Taruho, Mishima, et Terayama », p. 55-61.

Ishikawa, Kiyoko, « Lautréamont et le théâtre "angura" (underground) dans les années 60 et 70 au Japon : le cas de Jûrô Kara », p. 62-70.

Yamada, Kenji, Tachibana, Hidehiro, « Deux ducassiens au Japon : Koïchi Toyosaki et Yuko Deguchi », p. 71-75.

Tendances actuelles de la recherche au Japon

Tsukiyama, Kazuya, « Sur l'éclairage au gaz du *Chant VI* », p. 77-81.

Teramoto, Naruhiko, « La greffe du discours scientifique dans *Les Chants de Maldoror* : une expérimentation physiologique de Paul Bert », p. 82-88.

Goto, Toshiro, « Maldoror, observateur de Paris », p. 89-94.

Harada, Misao, « Notes sur "car" dans *Les Chants de Maldoror* », p. 95-100.

Rebollar, Patrick, « Lautréamont à l'épreuve du F.L.E. », p. 101-112.

Document

Aoyagi, Mizuho, « Tetsuro Komaï et *Les Chants de Maldoror* », p. 113-116.

Comptes rendus

Takizawa, Tadayoshi, « Une note sur Lautréamont », p. 117-118.

Ohira, Tomohiko, « Langage, conscience, matière chez Lautréamont », p. 119-122.

Ichijo, Yuki, « Magnétisme et vampirisme dans *Les Chants de Maldoror* », p. 123-125.

Dossiers bibliographiques

Maekawa, Yoshi, Tsukiyama, Kazuya, « Premiers lecteurs, premiers traducteurs de Lautréamont au Japon », p. 127-131.

« Bibliographie sur les études ducassiennes au Japon », p. 132-134.

« Bibliographie commentée des études japonaises parues en périodiques », p. 135-155.

2^e semestre 2000, Livraisons LIV et LV (*Les Poésies d'Isidore Ducasse, Actes du cinquième colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000*)

« Avant-propos », p. 5.

Sur les Poésies

Lefrère, Jean-Jacques, « Les *Poésies* n'ont pas progressé d'un millimètre », p. 9-15.

Walbecq, Éric, « Approche matérielle de *Poésies I* et de *Poésies II* », p. 17-21.

Noizet, Jacques, « Genèse, dessein et devenir des *Poésies* d'Isidore Ducasse », p. 23-31.

Besnier, Patrick, « Du côté de chez Timocrate », p. 33-39.

Debauve, Jean-Louis, « La Parole ridicule d'Édouard Turquety », p. 41-50.

Goldenstein, Jean-Pierre, « Du casse de Pascal », p. 51-70.

Durand-Dessert, Liliane, « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », p. 71-89.

Perrimond, Jean-François, « Boudha contre les castes et contre les manitous manichéens ou un peu d'orientalisme dans la culture encyclopédique du jeune Ducasse », p. 91-95.

Lack, Roland-François, « "Faut-il que j'écrive en vers... ?" *Poésies* et prosodie », p. 97-102.

Duprey, Jacques-André, « Les *Poésies* vues du pays natal », p. 103-110.

Bernard, Michel, « Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées », p. 111-124.

Nesselroth, Peter W., « Je "remplace" », p. 125-132.

David, Sylvain-Christian, « L'Apocalypse des animaux », p. 133-146.

Autres communications

Lassalle, Jean-Pierre, « Les Prototypes anglais de Maldoror », p. 147-158.

Perez, Claude-Pierre, « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », p. 159-168.

Nishikawa-Tazaki, Hasumi, « Maldoror et l'hystérie », p. 169-176.

Teramoto, Naruhiko, « Quelques "hypotextes" chez Lautréamont-Ducasse : l'identification des textes-matériaux réécrits dans les *Chants de Maldoror* et les *Poésies* », p. 177-187.

- Chevrier, Alain, « Portrait d'un yogi. Un poème d'Antoni Deschamps à l'origine du passage des *Chants de Maldoror* : “ Je suis sale. Les poux me rongent... ” », p. 189-203.
 Zissmann, Claude, « La Révolte d'un juif errant », p. 205-214.
 Tachibana, Hidehiro, « *Les Chants de Maldoror* et le modernisme japonais : autour de Daigaku Horiguchi », p. 215-226.
 Pierssens, Michel, « Conclusions », p. 227-229.
 « Participants au colloque », p. 231-232.

1^{er} semestre 2001, Livraisons LVII et LVIII

- Lassalle, Jean-Pierre, « Edgar Poe, mameluck », p. 1-5.
 Teramoto, Naruhiko, « Le Maldoror aux cheveux d'or : le plagiat des éléments de titre dans le *Chant VI* », p. 6-11.
 Serain, A.-P., « Le Mancenillier », p. 12-13. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Mother, P.-J., « Le Treizième revient... », p. 14-16.
 Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Cinquième livraison : P-Q », p. 17-80.
 Teramoto, Naruhiko, « La comptabilité d'Évariste Carrance : une comparaison typographique et quantitative des deux premières versions du *Chant Premier* », p. 81-85.
 « Gloses et glanes », p. 87-97.

2^e semestre 2001, Livraisons LIX et LX

- Vassilevsky, Yvan, « Beau comme la source d'un “ beau comme ” », p. 1-3.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Ducasse et don hypospadias », p. 4-6.
 Chevrier, Alain, David, Sylvain-Christian, « Correspondance à propos d'une lettre de protestation de Gustave Hinstin contre l'antisémitisme de Jules Verne », p. 7-9.
 Caradec, François, « Le Coût de la treizième. Réponse à l'article de P.-J. Moother », p. 10.
 Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique. Sixième livraison : R-S », p. 11-67.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Le *Concours des Muses* de Polydore de Ribérac », p. 68-72.
 —, « *Poésies I* dans la vitrine de la librairie Dentu en 1870 », p. 73-77.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Critique des critiques : Gérard Legrand (1927-1999) », p. 78-83.
 « Gloses et glanes », p. 84-85.

1^{er} semestre 2002, Livraisons LXI et LXII

- Noizet, Jacques, « Encore un “ Beau comme ” », p. 1-2.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Trois lettres d'Évariste Carrance à un client », p. 3-8.
 Noizet, Jacques, « Le Dictionnaire du Cacique, septième (et dernière) livraison : T-Z », p. 9-66.
 « Autour du *Maldoror* de Marcel Jean et Arpad Mezei », p. 67-86.
 « Deux lettres d'Isidore Ducasse », p. 87-93.
 « Critique des critiques : Jean Ferry - Marcel Jean », p. 94-99.
 Vermersch, Jean-Pascal, « Edgar Poe à travers les *Chants de Maldoror* : une lecture de la strophe du *Chant IV* « Une potence s'élevait [...] », p. 100-103.

2^e semestre 2002, Livraisons LXIII et LXIV (*Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002*)

- Ishii, Yojiro, « Avant-propos », p. 7.
Ducasse sur le Second Empire
 Lefrère, Jean-Jacques, « La fausse vie d'Isidore Ducasse », p. 11-15.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Charles Diguët, ou l'ombre d'un cheveu », p. 17-26.
 Walbecq, Éric, « Isidore Ducasse lecteur », p. 27-33.
 Teramoto, Naruhiko, « Ducasse anti-napoléonien ? Tout au long de l'itinéraire de Mervyn dans le *Chant VI* », p. 35-44.
 Goldenstein, Jean-Pierre, « Les Confidences morales d'Isidore Ducasse », p. 45-57.
 Nichikawa, Hasumi, « Lautréamont et Gabriel Tarde », p. 59-65.
 Debaube, Jean-Louis, « Les Éditions parisiennes des *Chants* et des *Poésies*, de La Sirène à Guy-Levis Mano », p. 67-81.
 Lassalle, Thérèse, « À propos d'une allusion à La Calprenède », p. 83-91.
 Durand-Dessert, Liliane, « Lautréamont, peintre et sculpteur », p. 93-103.

- Murphy, Steve, « Baudelaire, Ducasse : aspects d'une référentialité intermittente et ambivalente », p. 105-120.
- Nakaji, Yoshikazu, « Lautréamont, Rimbaud : palinodie ou retardement », p. 121-127.
- Béhar, Henri, « Intertextualité jarryque, Jarry et Lautréamont », p. 129-138.
- Divers aspects de la modernité**
- Carpenter, Scott, « Lautréamont et la logique de la digression », p. 141-149.
- Duprey, Jacques-André, « Comment le jeune Isidore Ducasse a vécu l'épidémie de fièvre jaune de Montevideo en 1857 », p. 151-160.
- Valtat, Jean-Christophe, « Dissociation, suggestion, attention : *Les Chants de Maldoror* et la reconfiguration du sujet moderne », p. 161-170.
- Hadlock, Philip, « Ce monstre de la modernité : la figure du monstre dans *Les Chants de Maldoror* », p. 171-177.
- Nesselroth, Peter, « L'Énigme d'Isidore Ducasse », p. 179-185.
- Mizuno, Hisashi, « Le statut de Dieu chez Nerval et Lautréamont », p. 187-201.
- Besnier, Patrick, « Réceptions parallèles : Corbière et Lautréamont », p. 203-209.
- Takizawa, Tadayoshi, « Le cas de Kunio Tsukamoto, poète d'avant-garde », p. 211-212.
- Sécardin, Olivier, « Hybridité perverse et modernité poétique : Lautréamont au risque de l'impureté », p. 213-221.
- Benítez Pezzolano, Hebert, « Comte de Lautréamont : métaphore de la modernité latino-américaine », p. 223-229.
- Dong, Qiang, « Les " Quatre points de l'horizon " de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les *Chants* à la lumière de Michaux », p. 231-238.
- Cho, Byung-Joon, « Lautréamont et Henri Michaux dans la modernité en poésie », p. 239-246.
- Poétiques de Lautréamont**
- Bougon, Patrice, « La Métaphore marine chez Ducasse et Genet », p. 249-258.
- Chevrier, Alain, « Réception et réfraction d'Isidore Ducasse : les pastiches des *Chants de Maldoror* », p. 259-279.
- Harada, Misao, « L'Humour (noir) et Lautréamont », p. 281-288.
- Durand, Pascal, « " Ou plutôt " : la métaphore exp(1)osée », p. 289-304.
- Tsukiyama, Kazuya, « Le Genre littéraire dans la modernité : la " formule définitive " de Lautréamont », p. 305-314.
- Scepi, Henri, « Lautréamont et la prose critique », p. 315-328.
- Tachibana, Hidehiro, « " Une vieille araignée de la grande espèce " et la narration moderne », p. 329-344.
- Pierssens, Michel, « Isidore Ducasse : l'avant et l'après », p. 345-350.
- Steinmetz, Jean-Luc, « L'Assassinat dans *Les Chants de Maldoror* », p. 351-359.
- Ishii, Yojiro, « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont », p. 361-368.
- « Participants au colloque », p. 369-374.

1^{er} semestre 2003, Livraisons LXV et LXVI

- « Appel à communications. Colloque international de 2004 en Belgique », p. 2.
- Lassalle, Jean-Pierre, « Lautréamont à la vente André Breton », p. 3-6.
- Noizet, Jacques, « Caractéristique graphologique d'un auteur de caractère », p. 7-12.
- Lassalle, Jean-Pierre, « Le premier *Beau comme...* », p. 13-14.
- Chevrier, Alain, « Beau comme la rencontre... en S + 7 », p. 15-16.
- Pierssens, Michel, « Maldoror sur le Web », p. 17-20.
- Lassalle, Jean-Pierre, « Baudelaire et le " trépied désordonné " », p. 21-22.
- Guilhembet, Patrick, Lefrère, Jean-Jacques, « Le dossier militaire de Jean-Paul Dazet », p. 23-26.
- « Le dossier militaire du Dragon », p. 27-30.
- Walbecq, Éric, « Un lecteur inconnu », p. 31.
- « Cour du Chartier, mai 2002 », p. 32.
- « Ultimes ongles secs, très secs », p. 33-34.
- Chevrier, Alain, « Des morceaux choisis de *Maldoror* dans l'*Anthologie universelle des baisers* de Marius Boisson (1912) », p. 35-45.
- Moothe, Pierre-John, « D'un Léon à l'autre », p. 46-47. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
- « Denderah », p. 48-49.
- Besnier, Patrick, « *Le Secret des origines* », p. 50.
- Vermersch, Jean-Pascal, « Correspondance entre *Notre-Dame de Paris* et quelques passages des *Chants de Maldoror* », p. 51-53.
- Jean, Marcel, Mezei, Arpad, « Le rêve dans *Les Chants de Maldoror* », p. 54-59.
- « Restes ducassiens à Cordoba en 2002 », p. 60.

- Trufieuf, Noëlle, « *Maldoror* dans le *Fin de siècle* », p. 61-62.
 Minel, Emmanuel, « De l'éloge par Ducasse de la *Médée* de Legouvé », p. 63-66.
 « Gloses et glanes », p. 67-72.
 « Lautréamont, Dominique de Villepin, Salah Stétié : un trio improbable », p. 73-75.

2^e semestre 2003, Livraisons LXVII et LXVIII

- « Colloque international, Bruxelles-Liège, 4-6 octobre 2004 », p.1-4.
 Durant-Hordev, L., « *Sand et Konrad* », p. 5-7.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Table de dissection et machine à coudre », p. 8-10.
 —, « Lautréamont à la vente André Breton (suite) », p. 11-14.
 Beckmeyer, Léone, « Lautréamont, Rachilde, Gracq », p. 15-23. [pseudonyme pour Jean-Pierre Lassalle]
 Coussadi, D., « Alice Ducasse et ses chants », p. 24-25.
 « Ducasse et des andouilles », p. 26.
 Etzion, Jacques, « Pour une logique de la pensée », p. 27-45.
 Noizet, Jacques, « Universaliser n'est pas universiter », p. 46.
 « Ongles secs », p. 47.
 « Appel à témoins », p. 48.
 « Gloses et glanes », p. 49-51.

1^{er} semestre 2004, Livraisons LXIX et LXX

- Nicolas, Éric, « Le *Conscrit* Ducasse », p. 1-4.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Le rhinocéros de la rue de Castiglione », p. 5-8.
 Goujon, Jean-Paul, « Louÿs et Ducasse », p. 9-10.
 Dosseur, Hubert, « Lettres d'Edmond de Gomiécourt à sa famille pendant la guerre de 1870-1871 », p. 11-31.
 L'antenne bigourdane de l'AAPPFID, « Ducasse à Bazet, Lautréamont à Tarbes », p. 32-36.
 « Dialogue entre K et P sur les citations ducassiennes dans *Passion fixe* de Philippe Sollers », p. 37-42.
 « Vues de la ville natale », p. 43-44.
 « Plût au ciel que le lecteur... Première partie », p. 45-54.
 Duprey, Jacques-André, « Isidore et Sarah », p. 55-56.
 Noizet, Jacques, « Dubois-Aymé », p. 57-59.
 San Frapé, André, « Dans le journal de Charles Laforgue », p. 60.
 « Gloses et glanes », p. 61-65.
 Guilhembet, Patrick, « Chronique des Châteaux-Ducasse. Le Château Fougas Maldoror Côte de Bourg », p. 66-67.
 Simac, Eric, « Lettre à Jean-Pierre Lassalle sur le livre de Hix *Qu'en pensez-vous ?* », p. 68.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Réponse », p. 69.

2^e semestre 2004, Livraisons LXXI et LXXII (*La Littérature Maldoror, Actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004*)

- Aron, Paul, Bertrand, Jean-Pierre, Durand, Pascal, « Les Champs de Maldoror », p. 9-11.
 Somville, Pierre, « "Lautréamont" », p. 13-14.

I. Beau comme Maldoror

- Durand, Pascal, « Le Texte, ses grilles et leurs grues », p. 17-23.
 Goldenstein, Jean-Pierre, « Le retour du référent ou le tombeau du lisible inconnu », p. 25-37.
 Nesselroth, Peter, « Beau comme tout ; ou plutôt, comme n'importe quoi », p. 39-49.
 Hadlock, Philip, « Beauté et monstruosité dans *Les Chants de Maldoror* », p. 51-57.
 Ishii, Yojiro, « Le Corps de Maldoror », p. 59-64.
 Lafèche, Guy, « L'Hispanisme des *Chants de Maldoror* », p. 65-74.
 Dubreuil, Laurent, « Blanchot et l'araignée : hantise et magnétisme », p. 75-84.
 Pierssens, Michel, « Les Poésies de l'Avenir », p. 85-94.

II. Effets Maldoror

- Malais, Nicolas, « Remy de Gourmont et l'invention de la littérature Maldoror », p. 97-104.
 Chevrier, Alain, « La résistible réception d'Isidore Ducasse dans les anthologies », p. 105-121.
 Walbecq, Éric, « Lautréamont dans les dictionnaires et les encyclopédies », p. 123-130.
 Béhar, Henri, « L'effet Maldoror chez Tristan Tzara », p. 131-137.

- Lassalle, Jean-Pierre, « La réécriture des *Chants de Maldoror* dans *Térandros* de Gabriel Julliot de La Morandière », p. 139-149.
- Lourenço de Abreu, Leonor, « Ducasse-Péret, un intertexte dynamique », p. 151-161.
- Kral, Petr, « Lautréamont à Prague », p. 163-167.
- Ripoll, Ricard, « L'univers de Lautréamont dans la littérature espagnole et catalane », p. 169-182.
- Perrimond, Jean-François, « Debord déférent envers Ducasse », p. 183-190.
- Teramoto, Naruhiko, « Lautréamont-Ducasse et Le Clézio. La métamorphose en tant qu' " extase matérielle " », p. 191-201.
- Clément, Murielle Lucie, « Lautréamont, Houellebecq : une rencontre », p. 203-211.
- Brogniez, Laurence, Claisse, Frédéric, « *Live et Bar Maldoror* : les Chants magnétiques de Lautréamont », p. 213-233.
- III. Maldoror en Belgique**
- Van Balberghe, Émile, « Rozez, Wittmann, Waller, Bloy, Verhaeren et les autres : de la cave au cabanon », p. 237-252.
- Durand-Dessert, Liliane, « Gérard van Bruaene, le *Cabinet Maldoror* et la *Fleur en Papier doré* », p. 253-260.
- Michel, Geneviève, « Nougé et Lautréamont : Le " cas " du *Disque vert* », p. 261-274.
- Vrydaghs, David, « Henri Michaux : invocation de Lautréamont », p. 275-284.
- Aron, Paul, « Ducasse en mémoire(s) », p. 285-291.
- Fourgon, Michel, « Allez-y voir vous-mêmes, si vous ne voulez pas me croire (chroniques d'une expérience musicale en compagnie d'Isidore Ducasse) », p. 293-301.
- IV. Interventions**
- Vaneigem, Raoul, « Isidore Ducasse dans la clarté du jour », p. 305-306.
- Lefrère, Jean-Jacques, « L'AAPPFID et les Ducassiens d'hier et d'aujourd'hui », p. 307-330.
- « Présentation des auteurs », p. 331-333.

Année 2005, Livraisons LXXIII à LXXVI [non paginé]

- « Appel à communications. VIIIe Colloque international sur Lautréamont. Barcelone, 23-25 novembre 2006 »
- Poulain, Jean-Claude, « À propos de Gustave Hinstin »
- « Un compte-rendu par Aimé Patry du *Maldoror* de Marcel Jean et d'Arpad Mezei dans *Psyché* (1948) »
- Laflèche, Guy, « Les noms propres dans les œuvres d'Isidore Ducasse »
- « Plût au ciel que le lecteur... (suite) »
- « Un article de Gilbert Lely sur le rêve et Lautréamont (1939) »
- « Une coquille nouvelle »
- Girouard, Caroline, « Les nouveaux Maldoror »
- Chevrier, Alain, « Le " canard du doute ", refrain d'une chanson de 1900 ? »
- Arnaud, Noël, « Notes pour une émission sur Lautréamont »
- Chevrier, Alain, « Un poème ducassien »
- « De Maldoror à Maldador »
- « Gloses et glanes »

Année 2006, Livraisons LXXVII et LXXX (*Lautréamont, L'autre de la littérature, Actes du huitième colloque international sur Lautréamont, Barcelone, 22-25 novembre 2006*)

- Ripoll, Ricard, « Avant-propos », p. 9-12.
- Palau I Fabre, Josep, « L'alchimie du bien et du mal », p. 13-26.
- Pierssens, Michel, Lefrère, Jean-Jacques, « Conversation à Barcelone », p. 27-36.
- Lassalle, Jean-Pierre, « Latréamont, « dibbouk » de Maldoror », p. 37-42.
- Rym, Abdelhak, « Poétique de l'encyclopédie dans *Les Chants de Maldoror* », p. 43-54.
- Pestel, Jean-Luc, « Jeux de greffes : écriture et parasitage dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* », p. 55-62.
- Saigusa, Hironobu, « Maldoror dans la généalogie du héros criminel », p. 63-70.
- Breuil, Eddie, « Les schémas gommés de Ducasse », p. 71-78.
- Sibilio, Elisabetta, « La préface du renégat à la figure fuligineuse. Théorie et poésie dans l'œuvre de Lautréamont », p. 79-88.
- Hadlock, Philip, « La Peur et les passages impossibles de la modernité dans *Les Chants de Maldoror* », p. 89-94.
- Béhar, Henri, « La Voie surréaliste : Marcel Jean et Arpad Mezei lecteurs, critiques, éditeurs de Lautréamont », p. 95-102.

- Antzenberger, Éléonore, « L'influence de Lautréamont sur André Breton », p. 103-114.
 Nesselroth, Peter, « Le Passage : d'Aragon à Ducasse », p. 115-122.
 Duprey, Jacques-André, « Les supposées originalités de Ducasse », p. 123-128.
 Sebbag, Georges, « Ducasse penseur de l'affirmation », p. 129-136.
 Robert Moraes, Éliane, « Échos de Maldoror au Brésil : la poésie de Murilo Mendes », p. 137-144.
 Michel, Geneviève, « Le Comte, le Vampire et la Dame. Vaneigem et Ducasse aux bons soins d'Émilie Noulet », p. 145-154.
 Gine Janer, Marta, « Les Traductions des *Chants de Maldoror* dans le monde hispanique », p. 155-164.
 Hoppenot, Éric, « Maurice Blanchot lecteur de Lautréamont », p. 165-172.
 Blasquez, Bérengère, « Lautréamont comme « figure » de démultiplication des possibles chez Julio Cortazar », p. 173-188.
 Alonso, Ana, « Les Sciences à l'aide de l'imaginaire. Le registre scientifique dans l'univers fantastique de Lautréamont », p. 189-200.
 Perrone-Moisés, Leyla, « Lautréamont et Grandville », p. 201-208.
 Thomas, Andrea, « John Cage et *Les Chants de Maldoror* pulvérisés par l'assistance même », p. 209-218.
 Parcerisas, Pilar, « Dali et Ducasse », p. 219-226.
 Camara, Ruy, « Les Impressions biographiques de Lautréamont », p. 227-234.
 Table Ronde : « Traduire Lautréamont ». Modérateur : Norberto Gimelfarb, p. 235-236.
 Alonso, Ana, « En traduisant Lautréamont », p. 237-238.
 Saad, Gabriel, « Traduire *Les Chants de Maldoror* : une approche comparatiste », p. 239-242.
 Serrat Crespo, Manuel, « Poulpe : Nissoule ni soie », p. 243-244.
 Pariente, Angel, « La Ligne d'ombre », p. 245-247.

Année 2007, Livraisons LXXXI à LXXXIV

- Caradec, François, « L'AAPPFID a vingt ans », p. 1.
 « Annonce du prochain Colloque Lautréamont-Laforgue : octobre 2008. », p. 2.
 Nicolas, Éric, « Puisque c'est ainsi, je démissionne ! », p. 3-6.
 Cornille, Jean-Louis, « Le Rimbaldo-Lautréamontisme », p. 7-19.
 Noguez, Dominique, « Le jour où Lautréamont a rencontré Rimbaud », p. 20-33.
 Pierssens, Michel, « *Césaire et Lautréamont* », p. 34-36.
 Teramoto, Naruhiko, « Beau comme l'infundibulum anatomique », p. 37-40.
 Nicolas, Eric, « Tristan Derème », p. 41-42.
 Caradec, François, « *Lautréamont* de Kurt Mautz », p. 43-44.
 Nicolas, Éric, « *L'Opéra de Maldoror* à Tarbes », p. 45-46.
 Besnier, Patrick, « *Ducasse et Lautréamont. L'envers et l'endroit* », p. 47-48.
 « Réédition : critique de Valéry Larbaud sur *Lautréamont et Laforgue* », p. 49-52.
 « La Maladie du « Dragon ». », p. 53-56.
 Pierssens, Michel, « Les Grandes-Têtes-Molles de notre époque », p. 57-68.
 « Gloses et glanes », p. 69-70.

Année 2008, Livraisons LXXXV à LXXXVIII

- « Lautréamont, une jeunesse tarbaise. Exposition. », p. 1.
 Durand, Pascal, « Position du sujet et politique du corps dans *Les Chants de Maldoror* », p. 3-11.
 David, Sylvain-Christian, « Pascal, Ducasse et la Révolution », p. 13-25.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Revenir à Archimède », p. 26-33.
 Pestel, Jean-Luc, « Fixer le vertige : poésie et enchantement chez Rimbaud et Lautréamont », p. 35-41.
 Pariente, Angel, « Ode à Isidore Ducasse », p. 43-47.

Année 2009, Livraisons LXXXIX à LXXXII

- Lassalle, Jean-Pierre, « Un portrait d'Evariste Carrance », p. 3-5.
 Saliou, Kevin, « *Allez, la musique. Lautréamont mélomane* », p. 5-8.
 « Portraits de proviseurs », p. 9-14.
 Peter, Sylvain, « *Lautréamont*, tragédie en trois actes », p. 15-34.
 « L'Exposition Lautréamont, Tarbes et Paris, 2008. », p. 35-62.
 « Un portrait de Latréaumont », p. 63-64.
 David, Sylvain-Christian, « L'Armée des signes », p. 65-98.

- , « Une imposture éternelle », p. 99-103.
 —, « L'Étranger », p. 104.
 « Gloses et glanes », p. 105.

Année 2010 et dernière, Livraisons LXXXIV à LXXXV

- David, Sylvain-Christian, « Un cygne en été », p. 3-38.
 Minescaut, Gérard, « D'une nouvelle note à *Poésies II* et de quelques autres », p. 39-79.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Lautreámont avant Lautreámont, et quelques inventeurs de Maldoror », p. 80-92.
 —, « Lautreámont en Pléiade, rien de Nouveau », p. 93-97.

Année 2012, Cahiers Lautreámont numériques [http://cahierslautreamont.wordpress.com]

- Pierssens, Michel, « Les *Cahiers Lautreámont* passent au numérique »
 Saliou, Kevin, « Aragon, *Lettres à André Breton* »
 David, Sylvain-Christian, « Nager, voler : Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires »
 Goldenstein, Jean-Pierre, « D'un piège à rats perpétuel : contribution à la relance numérique des études maldororiennes »
 Saliou, Kevin, « Remy de Gourmont, lecteur de Ducasse »
 Pierssens, Michel, « Lucien et François vont en bateau »
 —, « Demoiselle Davezac (Jacquette Céleste) »
 —, « Joseph Bleumstein reste introuvable »

Année 2013, Cahiers Lautreámont numériques

- Saliou, Kevin, « Glose et glanes : Quinze mentions inédites de Lautreámont »
 Béhar, Henri, « Isidore Ducasse lecteur de Charles Fourier : la méthode de l'écart absolu »
 Gonzales Arredondo, Verónica, « Alejandra Pizarnik et Lautreámont »
 Lefrère, Jean-Jacques, « Louis Durcour est-il enfin identifié ? »

Année 2014, Cahiers Lautreámont numériques

- González Fernández, Francisco, « Coser y cantar: La Mesa de disección geométrica de Lautreámont »
 Lefrère, Jean-Jacques, « Un drame à Saint-Malo: Dix-sept lignes d'Émile Blavet dans Les Chants de Maldoror »
 —, « Une critique inconnue des Chants de Maldoror dans Le Figaro en 1891 »
 Saliou, Kevin, « Maldoror rock'n'roll »
 Saliou, Kevin, « Harriet: tout le monde à bord avec Ducasse »
 Saliou, Kevin, « Harriet : onze nouveaux passagers »

Année 2015, Cahiers Lautreámont numériques

- Barrera-Agarwal, Maria-Helena, « Du nouveau sur Dolorès »
 Fodor, Olivier, « Un exemplaire atypique des *Chants de Maldoror* »
 Barrera-Agarwal, Maria-Helena, « La Vérité sur le cas Dolorès »

Année 2016, Cahiers Lautreámont numériques

- Barrera-Agarwal, Maria-Helena, « Les Yeux sanguinaires de Zorilla »
 Bertacchi, Daniele, « Isidore Ducasse, garde national mobile »
 Touzeau, Gérard, « Louis d'Hurcourt, dédicataire des *Poésies* d'Isidore Ducasse »
 Guariglia, Federico, « I Risultati de la Parodia nel Canto Sesto »

Année 2017, Cahiers Lautreámont numériques

- Lerouge, Siméon, « La Relation ambivalente d'Isidore Ducasse avec la religion chrétienne »
 Saliou, Kevin, « Lautreámont : l'Aurore d'un nouveau siècle »

4. Numéros spéciaux de revues

« Le Cas Lautréamont », *Le Disque vert*, Paris-Bruxelles, 1925

a. Études

- Cassou, Jean, « La Cote actuelle de Lautréamont », p. 28-30.
 Crevel, René, « Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège », p. 46-47.
 Delteil, Joseph, « Le Comte », p. 40.
 Dermée, Paul, « Je crois que l'heure de Lautréamont a sonné », p. 48-49.
 Desson, André et Harlaire, André, « Le Rapt de Maldoror ou la charmante ruse », p. 41-45.
 Dommartin, Henri, « Portrait », p. 55-58.
 Fay, Bernard, « Lautréamont et son public », p. 4-9.
 Gide, André, « Préface », p. 3.
 Gomez de la Serna, Ramon, « Image de Lautréamont », p. 66-76.
 Hytier, Jean, « Sincérité et impuissance à propos de Lautréamont », p. 14-20.
 Jaloux, Edmond, « Notes sur *Les Chants de Maldoror* », p. 100-102.
 Pierre-Quint, Léon, « De Lautréamont à nos jours », p. 21-24.
 Read, Herbert, « Lautréamont, l'aspect anglais de la question », p. 86-89.
 Robin, Gil, « Le Comte de Lautréamont n'habite pas un asile, mais un palais », p. 31-39.
 Rodker, John, « Préface à la traduction anglaise des *Chants de Maldoror* », p. 77-79.
 Slauerhoff, Jan, « Le Cas Lautréamont », p. 80-85.
 Soupault, Philippe, « Mon cher ami Ducasse », p. 10-13.
 Supervielle, Jules, « Poème de Guanamiru », p. 25-27.
 Ungaretti, Giuseppe, « Le Secret de Lautréamont », p. 59-65.
 Vinchon, Jean, « La Folie d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », p. 50-54.

b. Opinions

- Arland, Marcel, Arnauld, Céline, Breton, André, Cocteau, Jean, Dujardin, Édouard, Eekhoud, Georges, Éluard, Paul, Fabre, Lucien, Hellens, Franz, Maeterlinck, Maurice, Michaux, Henri, Périer, Odilon-Jean, Thibaudet, Albert, Valéry, Paul, Vanderem, Fernand, p. 90-100.

c. Extraits d'études publiées précédemment, p. 103-124.

d. Bibliographie

- Simonson, Raoul, « Essai de bibliographie », p. 125-131.

« Lautréamont n'a pas cent ans », *Cahiers du Sud* n° 275, août 1946

- Ponge, Francis, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », p. 3-5.
 Artaud, Antonin, « Lettre sur Lautréamont », p. 6-10.
 Reverdy, Pierre, « Comte de L*** », p. 11-13.
 Marcenac, Jean, « Dans le Sens de l'espoir », p. 14-15.
 Masson, André, « Le Roi fou à la couronne de flammes », p. 16-17.
 Decaunes, Luc, « Lautréamont ou le poète imaginaire », p. 18-19.
 Bourniquel, Camille, « Lautréamont et l'ère de l'inquiétude des formes », p. 20-22.
 Barbier, Jean-Joël, « Un poète de l'enfance, Lautréamont le transparent », p. 23-25.
 Prassinis, Gisèle, poème sans titre, p. 26.
 Roche-Varger, Michel, « Pour un portrait de Lautréamont », p. 27-28.
 Massat, Gaston, « Rencontre de l'Isidore », p. 29-30.
 Bachelard, Gaston, « Lautréamont, poète des muscles et du cri », p. 31-37.
 Parrot, Louis, « Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont », p. 38-45.
 Lautréamont, « Trente maximes », p. 46-52.

« Lautréamont », *L'Arc* n° 33, 1967

- Jean, Raymond, « Lautréamont aujourd'hui », p. 1-4.
 Borderie, Roger, « Une Lecture compromettante », p. 5-10.
 Ronse, Henri, « Préface à un livre futur », p. 11-21.
 Mounin, Georges, « Le Lautréamont de Bachelard », p. 22-28.
 Soulier, Jean-Pierre, « Abord psychopathologique de l'œuvre de Lautréamont », p. 29-36.
 Jean, Raymond, « Les Structures du récit dans *Les Chants de Maldoror* », p. 37-50.
 Roudaut, Jean, « Quelques répétitions », p. 51-54.
 Lascault, Gilbert, « Une poétique de la transgression », p. 55-57.
 Raimbault, Jacques, « L'Arsenal ironique », p. 58-68.
 Rochon, Lucienne, « Des discours de distribution des prix », p. 69-74.
 Bourgeade, Pierre, « La Semence de Lautréamont », p. 75.

« Lautréamont et les surréalistes », anthologie de la critique surréaliste, p. 76-77.
 « Éléments de bibliographie », p. 78-79.
 Illustrations de René Magritte.

***Cahiers de midi. Revue internationale de poésie des jeunes* [Namur], n° 27-28, 1969, 64 p.**

Contient un dossier Lautréamont avec entre autres :

Hellens, Franz, « Lautréamont », p. 1.
 Juin, Hubert, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », p. 2-3.
 De Haes, Frans, « Lautréamont et la Belgique », p. 4-8.

« Lautréamont », *Entretiens* n° 30, 1^{er} trimestre 1971

Chaleil, Max, « Avant-propos », p. 9-34.
 Réédition du *Disque vert* de 1925, p. 35-111.
 Extraits de lettres d'écrivains et de critiques s'excusant de ne pouvoir participer au numéro, p. 113-118.

a. Lautréamont et le fantastique
 A., C., « Métamorphoses », poème, p. 120-122.
 Illustrations d'artistes contemporains.

b. L'esprit du mal et de la révolte
 Juin, Hubert, « Poésies », p. 123-130.
 Minet, Pierre, « Les Faux-frères », p. 131.
 Miller, Henry, « Contentons-nous de trois petits éléphants qui viennent à peine de naître », p. 132-140.

c. Mythes et création poétique
 Pelayo, Donato, « L'Homme aux lèvres de soufre », p. 141-147.
 Aubert, Paul, « L'éraflure et le feu », p. 148-152.
 Le Clezio, Jean-Marie-Gustave, « L'autre est Lautréamont », p. 153-158.
 Valente, José-Angel, « Lautréamont ou la lumière de l'autorité », p. 159-170.

d. De l'humour noir à la destruction du langage
 Durand, Jacques, « Un piège à rats perpétuel », p. 171-174.
 Agasse, Jean-Marie, « Notes pour une rhétorique des *Chants* », p. 175-185.
 De Haes, Frans, « Inflation verbale, surréalisme, Tel Quel, Lautréamont », p. 186-196.

e. Un visionnaire de notre temps
 Constant, Marius, « Chants de Maldoror », p. 197.
 Laude, André, « Rue Vivienne », p. 198.
 Jouffroy, Alain, « Lautréamont est mort », p. 199-200.
 « Biographie », p. 201-204.
 « Bibliographie », p. 205-237.

« Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, mai-juin 1974.

La première partie du numéro est consacrée à Lautréamont. Plusieurs recensions d'ouvrages concernent aussi Lautréamont.

Delesalle, Jean-François, « Lautréamont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ? », p. 387-391.
 Bonnet, Marguerite, « Sur Lautréamont et Georges Dazet », p. 392-401.
 Sellier, Philippe, « Lautréamont et la Bible », p. 402-418.
 Zocchi, Fortunato, « Le Paysage dans *Les Chants de Maldoror* », p. 419-437.
 Pierssens, Michel, « Ducasse et Dolorès », p. 438-446.
 Croquette, Bernard, « Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse », p. 447-455.
 Decottignies, Jean, « Un langage ésotérique », p. 456-465.
 Bonnet, Marguerite, « Lautréamont en Tchécoslovaquie », p. 466-468.
 —, compte rendu de Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo* et Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, p. 520-524.

***Études littéraires* volume XI, n° 1, 1978 :**

Bourque, Ghislain, « Présentation », p. 9-11.
 Vidal, Jean-Pierre, « L'Océantexte », p. 11-81.

- Belanger, Marcel, « Un lecteur sous hypnose », p. 83-98.
 Vaughan-James, Martin et Bourque, Ghislain, « Six Visions de Maldoror », suivi de « Six lectures de Six visions de Maldoror », p. 99-111.
 Olivier, Jean-Michel, « Le Texte du vampire », p. 113-159.
 Bourque, Ghislain, « Le Mis en tropes », p. 161-228.

L'Esprit Créateur volume XVIII, n° 4, hiver 1978 :

- Lydenberg, Robin, « Metaphor and Metamorphosis in *Les Chants de Maldoror* », p. 3-14.
 Woodward, Kay B., « A Poetics of Violence : Aggression, Reform and the Reader in *Les Chants de Maldoror* », p. 15-24.
 Porter, Laurence M., « Modernist Maldoror: The De-Euphemization of Metaphor », p. 25-34.
 Avni, Ora, « Lautréamont: Texte lecture surcharge », p. 35-46.
 Wade, Claire, « The Importance and Implications of Animal-Human Figures in *Les Chants de Maldoror* », p. 47-65.

« Lautréamont », *Europe* n°s 700-701, août-septembre 1987.

La première partie de ce numéro est consacrée à Lautréamont.

- Corsetti, Jean-Paul, « Lire Lautréamont », p. 3-8.
 Nadaud, Alain, « L'Écriture et son pari », p. 9-13.
 Le Clezio, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et les fées », p. 14-30.
 Corsetti, Jean-Paul, « De l'image au chant : la voie étroite », p. 31-41.
 Santiveri, Jean-Jacques, « Le Pléonasme revendiqué », p. 42-52.
 Pierssens, Michel, « Maximes et Fusées », p. 53-59.
 Murphy, Steve, « Ducasse satyrique », p. 60-67.
 Guitard, Bruno, « Tendresse de Lautréamont », p. 68-77.
 Naveeth, Vincent, « Le Palais de Maldoror », p. 78-85.
 Bertozzi, Gabriele-Aldo, « Lautréamont et les surréalistes », p. 86-93.
 Soupault, Philippe, « Une influence déterminante », p. 94-97.
 Benchelah, Anne-Catherine, « Entre Bachelard et Lautréamont, une rencontre », p. 98-104.
 Terramorsi, Bernard, « L'Autre Ciel de Lautréamont », p. 105-113.
 Lefrère, Jean-Jacques, « Biographie d'Isidore Ducasse, en littérature comte de Lautréamont », p. 114-121.

« Maldoror. Número extraordinario dedicado a Isidoro Luciano Ducasse », *Revista de la Ciudad de Montevideo* n° 23, octobre 1992, 79 p.

- Pellegrino, Carlos, « Restituciones », p. 5-6.
 Campodonico, Miguel Angel, « Exhumación Proyectada », p. 7.
 Darío, Rubén, « El Conde de Lautréamont », p. 8-11.
 Real de Azua, « Maldoror Montevideo Ducasse Lautréamont », p. 12-15.
 Ipuche, Pedro Leandro, « Isidoro Luciano Ducasse (Conde de Lautréamont) Poeta Uruguayo », p. 16-20.
 Rodríguez Monegal, Émir, « Le Fantôme de Lautréamont », p. 21-30.
 Pellegrini, Aldo, « A un siglo de la muerte de Lautréamont », p. 31-33.
 Rodríguez Monegal, Émir et Perrone-Moisés, Leyla, « Isidore Ducasse y la Retorica española », p. 34-35.
 Bartleby, Lavalaja [Levrero, Mario], « En Torno a los corasanes », p. 36-37.
 Perrone-Moisés, Leyla, « Conclusão », p. 38-41.
 Neruda, Pablo, « Lautréamont reconquistado », p. 42-45.
 Molina, Enrique, « A la hora del baño », p. 46.
 Gelman, Juan, « Sudamericanos », p. 47.
 Berenguer, Amanda, « Encuentros Extramuros 1 », p. 48.
 —, « Encuentros Extramuros 2 », p. 49.
 Supervielle, Jules, « A Lautréamont », p. 50-51.
 Fierro, Enrique, « Fragmento de Nacido Neftali », p. 52.
 Pellegrino, Carlos, « Para Isidore Ducasse », p. 53-54.
 Salas, Horacio, « Prometeo en la ciudad », p. 55.
 Piva, Roberto, « VISION DE SAN PABLO A LA NOCHE », p. 56-57.
 Guillot-Muñoz, Alvaro et Gervasio, « Lautréamont », p. 58-59.

- Montagne, Edmundo, « El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido », p. 60-66.
 Uriarte, Elias, « La Retorica del mal decir », p. 67-70.
 Loustaunau, Fernando, « Lautréamont, potencial revolucionario », p. 71-73.
 Pichon-Rivière, Enrique, « Cantos de Maldoror », p. 74-75.
 Madariaga, Francisco, « Lautréamont », p. 76.
 Duprey, Marguerite, « ¿ Quien es Isidoro Ducasse ? », p. 77-78.
 Satz, Mario, « Lectura de Lautréamont », p. 79.

Maldoror. Revista de la Ciudad de Montevideo est une revue à la parution régulière qui consacre ses pages à la poésie uruguayenne contemporaine. Elle consacre régulièrement des articles à Lautréamont. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter ses sommaires.

Ligne de risque n° 2-3, mai-août 1997.

- Haenel, Yannick et Meyronnis, François, « Lautréamont et nous », p. 1.
 —, « Entretien sur Lautréamont avec Philippe Sollers », p. 2-8.
 Meyronnis, François, « Un hibou sérieux jusqu'à l'éternité », p. 9-20.
 Haenel, Yannick, « La Littérature absolue », p. 21-24.
 Haenel, Yannick et Meyronnis, François, « Sic ou Camus et Le Clézio face à Ducasse », p. 25-26.
 « Le Canif américain », extrait de la strophe III, 2, p. 31-32.

La revue *Ligne de risque*, fondée par Haenel et Meyronnis, se plaçait explicitement sous le double patronnage de Philippe Sollers et de Lautréamont. Les références à Isidore Ducasse sont fréquentes sous la plume de ses écrivains. Le n° 10 (septembre-décembre 1968) s'ouvre sur une reproduction du portrait imaginaire de Félix Vallotton avec la légende « Soyons cruels ! ».

« Lautréamont : retour au texte », *La Licorne* n° 57, 2001, 242 p, avec des collages d'Alain Le Yaouanc.

- Scepi, Henri et Steinmetz, Jean-Luc, « Lautréamont : retour au texte », p. 3-5.
 Novarina, Valère, « Fronton », p. 9.
 Jouffroy, Alain, « Revivre Ducasse aujourd'hui. Réponses à cinq questions de Jean-Luc Steinmetz sur Ducasse », p. 13-24.
 Mourier-Casile, Pascaline, « Questions-réponses : trois petits essais subjectifs et désinvoltes de retour au texte », p. 25-38.
 Pickering, Robert, « Je saisis la plume : retour au texte et échappées vers une genèse perdue », p. 41-54.
 Durrenmatt, Jacques, « Une langue bien perdue (Lautréamont) », p. 55-65.
 Machet, Agnès, « Le Contrechamp dans *Les Champs de Maldoror* d'Isidore Ducasse », p. 67-74.
 Lassalle, Jean-Pierre, « Isidore Ducasse, ou les vingt faces de l'icosaèdre », p. 75-82.
 Dessons, Gérard, « Une manière bizarre », p. 85-98.
 Tsukiyama, Kazuya, « Le Masochisme de Lautréamont », p. 99-109.
 Sibilio, Elisabetta, « Lautréamont et le futur de la poésie », p. 111-126.
 Scepi, Henri, « Le Rire de Maldoror », p. 127-147.
 Steinmetz, Jean-Luc, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », p. 151-165.
 Hara, Taichi, « Évocation créatrice : une lecture des *Chants de Maldoror* », p. 167-181.
 Saint-Gerand, Jacques-Philippe, « La Cravate de Nerval : Dictionnaire Ducasse, fictionnaire Lautréamont », p. 183-220.
 Durand, Pascal, « Le Corps du lecteur », p. 221-234.
 Moncond'huy, Dominique, « Note sur Alain Le Yaouanc et ses *Collages prémonitoires* », p. 239-240.

***Baracola. Revista de Creación Literaria*, n°68-69, novembre 2006.**

Les pages 135-250 contiennent un « Dossier Lautréamont ».

- Darío, Rubén, « El Conde de Lautréamont », p. 137-140.
 B., A. et R. R., « Presentación », p. 141-142.
 Ripoll, Ricard, « Vida de Ducasse y contexto histórico y literario », p. 143-146.
 —, « La Verdad práctica de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont », p. 147-150.
 Parcerisas, Pilar, « Lautréamont y el magnetismo de los tiempos modernos », p. 151-154.
 Alonso, Ana, « Metamorfosis ducassianas: un universo inestable », p. 155-166.

- Aixala, Evelyn, « Una propuesta de análisis intertextual entre *El Infierno* de Dante y *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont », p. 167-171.
- Ballart, Pere et Julia, Jordi, « El Caso del misterioso guardagujas: Isidore Ducasse y la *locomotora agotada* », p. 172-178.
- Hac Mor, Carles, « De la teoría del plagio de Lautréamont », p. 179-180.
- Butazzoni, Fernando, « Luz de arriba / Luz de abajo », p. 181-186.
- Tugues, Alberto, « Un cuento de hadas muertas », p. 187-188.
- Pariente, Ángel, « Aquí vivió Ducasse », p. 189-195.
- « La Biblioteca ducassiana de Beneyto », p. 197-207.
- Serra, Cristóbal, « Carta a Beneyto sobre Lautréamont », p. 208-209.
- Granell, Enrique, « Lugares ducassianos », p. 210-213.
- Rafart, Susanna, « El Espíritu de Lautréamont en el letras catalanas », p. 214-215.
- Herrero, Raúl, « Salvador Dalí a golpe de Lautréamont », p. 216-218.
- Ramis, Lucía, « Donde un leviatán aguarda », p. 219-221.
- Díaz-Sancho Iván, « La Sonrisa descarada », p. 222-228.
- Aguilar-Amat, Anna, « El Dolor de ser conde », p. 229-230.
- Serrat-Crespo, Manuel, « Plegaria fúnebre por Maldoror (Capítulo del libro *EL Canibal*, 1973) », p. 231-232.
- Lerin, Ferrer, « Bibliofilia 8 », p. 233-235.
- Ortega, Ma Antonia, « Tres poemas en homenaje a Lautréamont », p. 236.
- Canals, Xavier, « Poema visual », p. 237.
- Gil Fargas, Gerard, « Arde el mar Doror », p. 238-241.
- Alberola, Anna, « Caminos estrechos (Imagen de Lautréamont) », p. 242.
- Parra, Iris, « Ofuscas triadas (A Isidore Ducasse) », p. 243.
- Parra, Jaime D., « Canto VII », p. 244-245.
- Marcos, Sixte, « Opiniones », p. 246-250.

5. Actes de colloques

***Lautréamont postmoderne ?*, actes du colloque « Lautréamont et le postmodernisme, Université de Montréal, 20 mars 1987, textes réunis par Wladimir Kryszynski, Département de Littérature Comparée, Université de Montréal, Montréal, 1989, 69 p.**

- Kryszynski, Wladimir, « Post-Lautréamont », p. 1-9.
- Perrone-Moisés, Leyla, « Lautréamont américain », p. 10-29.
- Pierssens, Michel, « Lautréamont : postmoderne malgré lui », p. 30-43.
- Angenot, Marc, « Lautréamont dans tous ses états », p. 44-53.
- Nesselroth, Peter W., « Lautréamont envers et contre tout », p. 54-69.

***Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 15 au 22 juillet 1989, textes réunis par Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Lez Valenciennes », 1990, 198 p.**

- Corsetti, Jean-Paul et Murphy, Steve, « Avant-propos », p. 8-9.
- Giusto, Jean-Pierre, « Repères pour un lieu lautréamontien », p. 11-22.
- Steinmetz, Jean-Luc, « Isidore Ducasse et la question des genres », p. 23-44.
- Guitard, Bruno, « La Séduction du lecteur », p. 45-54.
- Pierssens, Michel, « Le Trépied désordonné », p. 55-64.
- Corsetti, Jean-Paul, « Du vrai et du faux dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse » p. 65-80.
- Ishii, Yojiro, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », p. 81-96.
- Tachibana, Hidechiro, « Le « Beau comme » est-il comparaison ? (Étude sur les procédés comparatifs dans *Les Chants de Maldoror*) », p. 97-108.
- Cornille, Jean-Louis, « La Querelle des feuillets. Écrivains et maîtres imprimeurs », p. 109-121.

Le reste du volume est consacré à Arthur Rimbaud.

***La Quête des origines. Lautréamont et Laforgue*, actes du colloque de Montevideo des 20-22 octobre 1992, textes réunis par Lisa Block de Behar, François Caradec et Daniel Lefort, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1993, 284 p.**

Lefort, Daniel, « Dos orillas para un imaginario », p. 5-6.

I. Transportes, desplazamientos

Caradec, François, « Ricochets sur le Vieil Océan », p. 11-19.

Perrone-Moisés, Leyla, « Lautréamont et les rives américaines », p. 43-51.

II. Vidas, historias de vidas

Lefrère, Jean-Jacques, « Sortir du Lycée de Tarbes », p. 55-66.

III. Lo Cotidiano y lo esoterico

Lassalle, Jean-Pierre, « Lautréamont et la franc-maçonnerie », p. 97-108.

Steinmetz, Jean-Luc, « Le Journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des *Chants de Maldoror* », p. 109-120.

IV. Citas y referencias

Besnier, Patrick, « L'Espérance d'une queue », p. 137-142.

V. Ecos y repercusiones

Goujon, Jean-Paul, « Le Catalogue des Grandes-Têtes-Molles d'Isidore Ducasse et sa postérité (Pessoa et Fargue) », p. 161-172.

Benítez Pezzolano, Hebert, « Isidoro Lautréamont Ducasse : el Demonio aproximativo », p. 187-191.

VI. Juicios y prejuicios

Pierssens, Michel, « Ducasse savant », p. 203-218.

VII. Identidad y diferencias

David, Sylvain-Christian, « Le Jeune Homme et les vieillards », p. 253-263.

Pellegrino, Carlos, « Lautréamont : ¿ una usurpación de identidad o una identidad intercesora ? », p. 265-270.

Le reste du volume est consacré à Jules Laforgue.

***Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, actes du deuxième colloque international sur Lautréamont & Laforgue, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 1994, 357 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1994, Livraisons XXXI et XXXII.

***Isidore Ducasse à Paris*, actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 1997, 322 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1996, Livraisons XXXIX et XL.

***Les Lecteurs de Lautréamont*, actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 1999, 510 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1998, Livraisons XLVII et XLVIII.

***Les Poésies d'Isidore Ducasse*, actes du cinquième colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 2001, 232 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2000, Livraisons LV et LVI.

***Maldoror hier et aujourd'hui*, actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 2003, 374 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2002, Livraisons LXIII et LXIV.

***La Littérature Maldoror*, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège-Bruxelles, 4-6 octobre 2004, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 2005, 333 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2004, Livraisons LXXI et LXXII.

***Lautréamont. L'Autre de la littérature*, actes du huitième colloque international sur Lautréamont, Barcelone, 22-25 novembre 2006, textes réunis par l'Association des Amis Passés, Présents et Futurs d'Isidore Ducasse [AAPPFID], Paris, Du Lérot, 2007, 246 p.**

Se reporter à la section consacrée aux *Cahiers Lautréamont*, année 2006, Livraisons LXXVII à LXXX.

6. Articles et sections d'ouvrages

Anonyme, « Notes et notules, vient de paraître », compte rendu des *Chants de Maldoror*, édition de Léon Genonceaux, *Les Entretiens politiques et littéraires*, 1^{er} janvier 1891, p. 31.

—, « Lettre ouverte au comité Lautréamont », *Littérature*, nouvelle série, n° 1, 1^{er} mars 1922, p. 3-4.

—, « Notes. Les idées de Julien Gracq », *Revue de Paris* n° 12, 54^e année, décembre 1947.

—, compte rendu de *La Vie de Lautréamont* d'Édouard Peyrouzet, *Bulletin critique du livre français* n° 25, 1970.

—, compte rendu de *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* de François Caradec, *Revue des deux mondes*, avril-juin 1970.

—, compte rendu de *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* de François Caradec, *Bulletin critique du livre français*, XXX, 1975.

—, compte rendu des *Œuvres complètes de Lautréamont* par Pierre-Olivier Walzer, *Les Lettres françaises* n° 1339, 17-23 juin 1970.

—, compte rendu de *A-t-on lu Lautréamont ?* de Robert Faurisson, *Bulletin critique du livre français*, XXVIII, 1973.

—, « Un jeune chercheur tarbais découvre le portrait de Lautréamont », *La Quinzaine littéraire* n° 264, 1^{er} octobre 1977.

—, « Note à propos de Lautréamont », *Digraphe*, n° 68, mars 1994, p. 108-109.

—, « Informations littéraires », *L'Europe nouvelle*, 4 avril 1925, p. 460.

Abel, Lionel, « A, B and C on Lautréamont », *View* [New-York], Winter 1945, p. 117 et 151-154.

- Aktulum, Kubilây, « Louis Aragon'un Yazı Yönteminin Bir Yönü: Örtük Alintidan Kolaja [Un des aspects de la méthode d'écriture de Louis Aragon: le collage de citations implicites », *Frankofoni* [Ankara] n° 13, 2001, p. 199-208.
- Alain, Olivier, « Courrier musical. *Les Chants de Maldoror* de Marius Constant. », *Le Figaro*, 30 octobre 1964.
- Alicot, François [sous le pseudonyme de L'Amateur de Médailles], « Carnet du curieux », *La Dépêche de Toulouse*, édition locale de Tarbes, 5 mars 1923.
- , « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 199-207.
- , « Lautréamont et le génie, renversons l'idole », *La Dépêche de Toulouse*, édition locale de Tarbes, 20 janvier 1948.
- , « Variétés littéraires. Isidore Ducasse, le fils du “ chancelier ” », *La Dépêche de Toulouse*, édition locale de Tarbes, 21 janvier 1948.
- , « Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau », *La Dépêche de Toulouse*, édition locale de Tarbes, 22 janvier 1948.
- , « Le Comte de Lautréamont, en route pour *Les Chants de Maldoror* », *La Dépêche de Toulouse*, édition locale de Tarbes, 23 janvier 1948.
- Allouch, Éliane, « Lautréamont : structure autistique ou clivage du moi-corps ? », *Evolution psychiatrique*, volume 72, n° 2, 2007, p. 271-287.
- Alonso Garcia, Ana, « Lautréamont y las *divinidades del sueño*: reflexiones sobre la figura del hermafrodita y del adolescente en *Les Chants de Maldoror* [Lautréamont et les divinités des rêves: réflexions sur la figure de l'hermaphrodite et de l'adolescent dans *Les Chants de Maldoror*] », *Queste (Estudios de lengua y literatura francesas)* n° 3, 1986, p. 131-147.
- , « Sobre los nombres de Maldoror [Sur les noms de Maldoror] », *Textos: miscelánea*, 1987, p. 77-88.
- , « Los espacios azules: algunas connotaciones del agua y del aire en los Chants de Maldoror de Lautréamont [Les espaces bleutés: certaines connotations de l'eau et de l'air dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont] », *Queste (Estudios de lengua y literatura francesas)* n° 5, 1990, p. 183-200.
- , « Maldoror y el cuerpo habitado: el cuerpo como espacio de metamorfosis en Lautréamont [Maldoror et le corps habité: le corps comme espace de métamorphose chez Lautréamont] », *Textos*, 1997, p. 87-101.

- , « Apuntes sobre el prometeísmo maldororiano [Notes sur le prométhéisme maldororien] », *Textos*, 1989, p. 3-18.
- , « El hombre-animal o Darwin al revés. Metamorfosis implícitas en los *Chants de Maldoror* [L'homme-animal ou Darwin à l'envers. Métamorphoses implicites dans les *Chants de Maldoror*] », *Textos*, 1991, p. 145-163.
- , « Errances maldororiennes. L'expérience de l'espace dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Studi francesi*, LV, 2011, p. 281-291.
- Alquié, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1935, p. 80 et 136.
- Alyn, Marc, « Cent ans après Lautréamont. Qui libèrera la poésie ? », *Le Figaro littéraire* n° 1279, 23 novembre 1970, p. 22.
- , « Maldoror : un fauve littéraire », *La Nouvelle Poésie française*, Les Hautes Plaines de Mane, Robert Morel, 1968, p. 62-64.
- Amadou, Robert, « Isidore Ducasse, le Fils de l'Homme et de la Femme », *Cahiers d'Hermès* n° 1, 1947, p. 194-206.
- Amadou, Jean et Dadzu, *Tout faux II*, Paris, Robert Laffont, 1990, 91 p. Ce recueil contient un pastiche de Lautréamont peu connu.
- Ambrière, Francis, « Les Chants de Maldoror », *Centres*, 2^e série, n° 9, novembre 1948, p. 41-47.
- Amette, Jacques-Pierre, « Lautréamont », *Nouvelle Revue française* n° 217, janvier 1971, p. 92-94.
- Amiot, Anne-Marie, « L'Aventure infernale de trois Orphées modernes », dans *Hommage à Claude Digeon*, Paris, Belles Lettres, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice n° 36, 1987, p. 95-107.
- , « Le plagiat, soleil noir de l'écriture », *Europe* n° 717-718, 1989, p. 14-26.
- Anastasopoulos, Dimitri, « Present without memory. Self-forgetfulness, omniscience and non-narration in the 2003 State of the Union Speech and Lautréamont's Maldoror », *JNT* n°XLI, 2011, p. 12-33.
- André, Marius, « Isidore Ducasse ; *Poésies* », *Minerve française*, 15 août 1919, p. 921-929.
- Andrémont, Serge, « Présence de Lautréamont », *Les Arts et les lettres* n° 26, 31 mai 1946.
- Angioletti, G. B., « Il poeta misterioso », *Servizio di Guardia – Polemiche Letterarie*, Lanciano, Carraba, 1933.
- Aragon, Louis, « Préface à Maldoror », *Les Écrits nouveaux*, août-septembre 1922, p. 27-28.

- , « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 2, octobre 1930, p. 22-24.
- , *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 200-212.
- , *Pour un réalisme socialiste*, Paris, Denoël et Steele, 1935, p. 69-71.
- , *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, 1994, p. 27, 38, 44, 49, 79.
- , « L'attitude de Ducasse a dicté la nôtre », manuscrit inédit de la collection Jacques Doucet, n° 7206-15, sans date ; reproduit dans Roger Garaudy, *Du surréalisme au monde réel : l'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, p.73.
- , « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises* n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 7-9, et n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9.
- , « Le Lit d'Isidore », *Les Lettres françaises* n° 1359, 11 novembre 1970, p. 14-16.
- , [Lettre à Albert Thibaudet], appendice à Albert Thibaudet, « Le Roman de la douleur », *Nouvelle Revue française*, 9^e année, n° 103, 1^{er} avril 1922.
- , « La Peinture au défi », *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993, p. 31-62.
- , *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965, p. 142-143.
- , *Lettres à André Breton. 1918-1931*, Paris, Gallimard, 2011, 480 p.
- , *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 2011, p. 16-17, 65, 72-75, 475, 483, 516 et 556-559.
- , *Chroniques. 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, 497 p.
- , *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Genève, Skira, 1969, p. 20, 59 et 102.
- , *Anicet ou le panorama*, Paris, La Nouvelle Revue française, 1921 ; recueilli dans *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 166.
- Aragon, Louis, Breton, André et Éluard, Paul, *Lautréamont envers et contre tout*, Paris, Éditions surréalistes, 1927, tract d'une feuille pliée en deux ; recueilli dans Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, Éditions du Seuil, 1948 ; recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 942-945.
- Arcuset, Guillaume, « Lautréamont et Rimbaud. Coup d'œil préalable », *L'Infini* n° 115, été 2011, p. 92-99.
- , « La Résonance (Le Combat spirituel) », *parolesdesjours.free.fr*, 2011.
URL : <http://parolesdesjours.free.fr/resonance.pdf>.
- Arnaud, Céline, « Les Chants de Maldoror », *L'Esprit nouveau* n° 2, 1919, p. 208-210.

- Arnaud, Noël, « Sylvain-Christian David : *Isidore Lautréamont* », *Magazine littéraire* n° 297, mars 1992, p. 89-90.
- , « Remy de Gourmont dans la grande absence », *Critique*, janvier 1959, p. 3-22.
- Arquelis, Vela, « Lautréamont y Rimbaud, precursores del modernismo », *Revue de Guatemala*, t. 7, n° 3.
- Arquelis, Vela, « Lautréamont, mon beau souci », *Cahiers de Poésie* n° 1, 1948.
- Arrivé, Michel, compte rendu de Jean Peytard, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture*, *Les Nouvelles littéraires* n° 2628, 23 mars 1978.
- Arveiller, Michel, « Une non-rencontre », *Cahiers Léon Bloy*, 1991, p. 659-737.
- Asari, Makoto, « Ames sœurs. *L'Ange en décomposition* et *Les Chants de Maldoror* », *Pleine Marge* n° 49-50, octobre 2009, p. 147-156.
- Ashbery, John, *Hotel Lautréamont*, New York, Alfred Knopf Incorporated, 1992, 240 p.
- Asselineau, Charles, « *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, mai 1870.
- Asturias, Miguel Angel, « Recuerdo : Los Cantos de Maldoror », *La Vanguardia española* n° 13, 13 septembre 1970.
- Audremont, Serge, « Présence de Lautréamont », *Arts et Lettres*, 31 mai 1947.
- Augustyn, Joanna, « Lautréamont's Chiffonnier: Poet and Performer of Subversion », *Carnival: A History of Subversive Representations*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 32-45.
- Austin, Guy, « “Saisissant le conte”: Lautréamont Seizes Upon Soulie's *Le Maître d'école* », *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* [Nottingham], Summer 1991, 39, p. 14-17.
- , « Lautréamont, Bataille and the Poetics of revolt », *Journal of the Institute of Romance Studies III*, 1994-1995, p. 255-264.
- Avni, Ora, « La Méaventure d'une figure. Un accouplement long, chaste et hideux », *The Romanic Review*, vol. LXXIII, 1982, p. 67-79.
- , « Breton et l'idéologie, machine à coudre-parapluie », *Littérature* n° 51, 1983, p. 15-27.
- , « Lautréamont : Texte lecture surcharge », *L'Esprit créateur*, volume 18, n° 4, hiver 1978, p. 35-46.
- Ayguespars, Albert, compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, *Marginales* n° 133, août 1970, p. 64-66.

- Bachelard, Gaston, « Le Bestiaire de Lautréamont », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} novembre 1939, p. 711-734.
- , « Lautréamont mathématicien », *L'Usage de la parole* n° 1, décembre 1939, p. 15-16.
- , « Lautréamont, poète des muscles et du cri », *Les Cahiers du Sud* n° 275, août 1946, p. 31-37.
- Bagnato, Krystyna, « Le Symbole ternaire dans *Les Chants de Maldoror* », *Les Bonnes Feuilles*, VI, I, automne 1976, p. 31-40.
- Balakian, Anna, *Literary Origins of Surrealism*, New York, King's Crown Press, 1947, p. 64-76.
- , *Surrealism: the road to the absolute*, New York, The Noonday Press, 1959 ; réédition Dutton, 1970, p. 50-66.
- , « The Surrealist Image », *Romanic Review*, vol. XLIV, n° 4, décembre 1953, p. 273-281.
- Baligand, Renée A., « Lautréamont et Saint-John Perse, chantres de la mer », *Revue de l'Université laurentienne*, 2-3 février 1970, p. 5-16.
- Barbeau, Raymond, « Le Désespoir chez Léon Bloy et la Révolution de Lautréamont », *Les Carnets viatoriens*, 19^e année, avril 1954, p. 109-115.
- Bardon, Louis, « Le Centenaire d'un fantôme : Lautréamont », *Minerve*, 12 avril 1946, p. 4.
- Barou, Jean-Pierre, « Lautréamont poète réactionnaire ? », *Critique* n° 461, octobre 1985, p. 1020-1026.
- Bataille, Georges, « Le Bonheur, l'érotisme et la littérature », *Critique* n° 35, avril 1949, p. 291-306, et n° 36, mai 1949, p. 401-411.
- , *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957 ; réédition 1967, p. 8.
- , *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 11 et 222.
- , « Le Temps de la révolte », *Critique* n° 55, décembre 1951, p. 1019-1027, et n° 56, janvier 1952, p. 29-41.
- Baterowicz, Marek, « Lautréamont wczoraj i dziś », *Kwartalnik Neofilologiczny* [Varsovie], XX, 1973.
- Baudry, Jean-Louis, « Le Texte de Rimbaud », *Tel Quel* n° 35, automne 1968, p. 46-63.
- Bauer, Gérard, « Le Cas Lautréamont », *Écho de Paris*, 18 février 1926, p. 4.
- , « C'est la Belgique qui a découvert Lautréamont », *Le Figaro littéraire*, 27 février 1954, p. 5.
- Beauchamp, William, compte rendu de Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery*, *The Romanic Review* n° 62, 1971.
- , compte rendu de Wallace Fowlie, *Lautréamont*, *Nineteenth-Century French Studies*, IV, 1975-1976.

- Beau Comme, beau comme*, pamphlet de 4 pages in-4° signé le 15 décembre 1967 par 45 auteurs surréalistes.
Sans nom d'éditeur.
- Beaujour, Michel, « À propos de l'écart dans *La Révolution du langage poétique* de Julia Kristeva », *The Romanic Review* n° 66, 1975.
- Beaulieu, Maurice, « Maldoror », *La Rotonde*, 20 mars 1947, p. 7.
- Bédouin, Jean-Louis, *La Poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964, p. 85-86.
- Béguin, Albert, « Un ange exterminateur : Lautréamont », *Une semaine dans le monde*, 9 août 1947, p. 8.
—, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939 ; réédition 1960, p. V et 390.
- Béguin, Édouard, « La notion critique de réécriture chez Aragon : I. La filière d'Isidore Ducasse », *Recherches croisées Aragon/ Elsa Triolet n° 4*, Besançon-Paris, Les Belles-Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1992, p. 119-146.
- Béhar, Henri, « Aragon, le ton de Lautréamont », *L'Atelier d'un écrivain, Le XIX^e siècle d'Aragon*, actes du colloque tenu à l'ENS Lettres et Sciences Humaines, Lyon, 13-15 décembre 2001, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 2003, p. 27-39.
—, « Lautréamont et eux », *Mélusine* n° 28, 2008, p. 211-222.
—, « La Parenthèse Dada », *Europe* n° 745, mai 1991, p. 34-44.
—, « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe* n° 769, mai 1993, p. 7-14.
—, « Aragon-Breton, au temps de l'amitié stellaire », *Europe* n° 993-994, janvier-février 2012, p. 311-316.
- Bélangier, Marcel, « Un lecteur sous hypnose », *Études littéraires*, XI, I, avril 1978, p. 83-98.
- Bénabou, Marcel, « Poésie antonymique », *Subsidia Pataphysica* n° 15, février 1972, p. 33-34.
—, « Un aphorisme peut en cacher un autre », *Bibliothèque oulipienne*, t. 1, Paris, Seghers, 1990, p. 251-269.
- Bénézet, Mathieu, *Le Roman des revues*, Paris, Ent'revues, 2012, 24 p.
- Benoît, Jean-Claude, « Lautréamont génie ou maladie mentale », *La Presse médicale*, 18 septembre 1965, p. 2175-2177.
- Berger de Guevara, Vivianne, « Quelques précurseurs du surréalisme », *Kanina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* [San Jose] n° 1, 1977, p. 87-100.
- Bernard, Suzanne, « État présent des études sur Rimbaud », *L'Information littéraire*, 1962, p. 55-59 et 93-102.

- , « Lautréamont et la poésie frénétique », *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 213-251.
- Bernard, Michel, « The FALMER Project : an electronic critical edition », *Literary and Linguistic Computing: Journal of the Association for Literary and Linguistic Computing*, 16:2, 2001, p. 179-187.
- Bernard-Dupré, Simone, *Nuits de lumière*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, 206 p.
- Berry, André, « La Littérature. Comte de Lautréamont. Chants de Maldoror, nouvelle édition, avec une préface d'Edmond Jaloux », *Le Cahier* n° 6, 10 juin 1938.
- Bersani, Leo, *A future for Astyanax. Character and desire in literature*, Boston, Toronto, Brown and Co., 1976, p. 189-229.
- Bertherat, Y., « Compte rendu de Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* », *Esprit*, vol. 32, avril 1964, p. 693-695.
- Besnier, Patrick, « Isidore Ducasse, excentrique malgré lui », *Magazine littéraire* n° 410, juin 2002, p. 43-45.
- Beuchat, Charles, « Le Cas Lautréamont », *Le Démocrate*, 25 septembre 1950.
- Bille-Egler, *Picasso, Surrealism, Abstraktkunst*, Kobenhavn, Helios, 1945.
- Billy, André, « Les Propos d'André Billy », *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967, p. 9.
- Bisarre, Evelyne, Touraille, Guy, Joris, Mireille, Ducasse, Jean-Frederic, Payelle, Jacqueline et Thebert, Claude, *Blaise Cendrars: Trente-neuvième spectacle du Théâtre Populaire Romand*, La Chaux-de-Fonds (Suisse), automne 1985, n° 6-7, p. 123-163.
- Bishop, Michael, « Lieux, non-lieux et consciences : marginalités et centralités modernes », *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, actes du colloque international de l'Université Brock, St. Catherines, 23-24 octobre 1992, Toronto, Éditions du Gref, 1994, p. 13-30.
- Blanche, Jacques-Emile, « Les Arts et la vie », *La Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1920, p. 626-641.
- Blanchet, A., compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *Études*, CCCXXXVIII, 1973.
- Blanchot, Maurice, « Lautréamont », *Revue française des idées et des œuvres* n° 1, avril 1940, p. 67-72.
- , *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 197-202.
- , « De Lautréamont à Miller », *L'Arche*, juin 1946, p. 129-139 ; article repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 166-179.
- , « Lautréamont et le mirage des sources », *Critique* n° XXV, juin 1948, p. 483-498.
- Bloy, Léon, *Le Désespéré*, Paris, Albert Soirat, 1886, p. 39-40.

- , *Le Mendiant ingrat*, Bruxelles, Deman, 1899 ; réédition Paris, Mercure de France, 1923, t. II, p. 20.
- , « Le Cabanon de Prométhée », *La Plume* n° 33, 1^{er} septembre 1890 ; article repris dans *Belluaires et Porchers*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1965, p. 45-60.
- , lettre à Henri de Groux du 3 juillet 1894, *Correspondance Léon Bloy et Henri de Groux*, Paris, Grasset, 1947, p. 112-115.
- Bobillot, Jean-Pierre, *Tombeau d'Isidore Ducasse*, Montigny, Voix, coll. « Vents contraires », 1999, 109 p.
- , « Du «Rouge» à «Maldoror». La gestion poétique de l'hétérogénéité textuelle », *Les Genres insérés dans la poésie*, Université Lyon III, Centres d'étude des interactions culturelles, 1996, p. 29-52.
- Bodart, Marie-Thérèse, « À propos du Drapeau noir : des *Chants de Maldoror* aux *Champs magnétiques* », *Synthèses*, juillet-août 1968, p. 84-91.
- Boisdeffre, Pierre de, *Une Anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966, t. II, p. 111-112.
- Boissière, Albert, *Le Collier du roi nègre. Souvenirs et anecdotes*, Paul, Imprimerie Garet-Haristoy, chez le Bibliopole Cazalis, 1929, p. 15.
- Boisson, Marius, « Un poète mystérieux – Les deux Ducasse – *Les Chants de Maldoror* ne sont pas l'œuvre d'un orateur des clubs », *Comœdia*, 16 septembre 1927, p. 1.
- , « Note sur les deux Ducasse », *Comœdia*, 23 septembre 1927, p. 2.
- , « Maldoror... / Conversation entre les deux Ducasse », *Comœdia*, 30 septembre 1927, p. 1.
- Bollery, Joseph, *Léon Bloy. Essai de biographie*, Paris, Albin Michel, 1949, t. II, p. 457-458.
- Bonal, Gérard, compte-rendu de Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, *La Revue de Paris*, I, 76, janvier 1969.
- Bonnefoy, Claude, « Le Temps de Maldoror est-il venu ? », *Arts*, 4 mars 1964, p. 5.
- , « Autopsie de Maldoror », *Le Nouvel Observateur* n° 179, 17-23 avril 1968.
- , compte-rendu de Jean Ristat, *Le Coup d'état en littérature*, *Les Nouvelles littéraires* n° 2268, 11 mars 1971.
- Bonnet, Marguerite, « Lautréamont et Michelet », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 4, octobre-décembre 1964, p. 605-622.
- , compte rendu des *Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, édition d'Hubert Juin, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXIX, 1969.

- , compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXII, 1972.
- , compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXII, 1972.
- , compte rendu de Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 520-524.
- , compte rendu de Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont à Montevideo*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 520-524.
- , compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 520-524.
- , compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 520-524.
- , « Lautréamont en Tchécoslovaquie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 466-468.
- , « Sur Lautréamont et Georges Dazet », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 392-401.
- , compte rendu de Leyla Perrone-Moisés, *Les Chants de Maldoror*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVIII, 1978.
- Bonnet, Henri, *Roman et Poésie. Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1951, p. 73, 104 et 117.
- Bonnevie, Lars, « Le VI^e Chant de Maldoror. Échec ou apothéose de l'œuvre de Lautréamont ? », *Revue romane*, IV, n^o 1, mars 1969, p. 1-9.
- Bornier, Evelyne M., « Isidore Lucien Ducasse, Comte de Lautréamont (1846-1870) », *Nineteenth-Century French Poets*, Detroit, Gale, 2000, p. 171-177.
- Bott, François, *Faut-il rentrer de Montévidéo ?*, Paris, Le Cherche-Midi, 2005, 155 p.
- Bouch, Antoine, « Le Pseudonyme d'Isidore Ducasse », *La Gazette des Lettres*, 6^e année, n^o 104, 4 mars 1950, p. 12.
- Bouché, Claude, « Lautréamont. L'Enjeu d'une écriture parodique », *Cahiers du XX^e siècle*, VI, 1976, p. 39-51.
- Bounoure, Vincent, *Les Anneaux de Maldoror et autres chapitres d'un traité des contraires*, Paris, L'Écart absolu, 1999, 116 p.
- Bounoure, Vincent et Lequenne, Michel, *L'Événement surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- Bourdin, Max, « Le Culte de la lune et la haine du soleil chez Lautréamont et chez Laforgue », *L'Ecole*, 28 avril 1962, p. 679-681.
- Bourque, Ghislain, « Le mis en tropes », *Études littéraires*, XI, 1^{er} avril 1978, p. 161-228.
- Bousquet, Jacques, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, « Études de littérature étrangère et comparée », 1964, p. 27-31, 50, 224, 243, 298-299, 304, 403, 405, 412-413, 421, 423-424, 440, 458, 516, 528, 535, 545, 569, 584, 586, 595 et 616.
- Bové, Marinisa, « Lautréamont visionnaire ou l'alchimie d'un corps foudroyé », *Bérénice* volume 4, n^{os} 10-11, mars-juillet 1996, p. 27-41.
- Bové, Marisa, « Maldoror et les monstres de l'esprit. Le bestiaire de Lautréamont », *Bérénice* volume 7, n^o 19, mars 1999, p. 33-39.
- , « Lautréamont ou la vision déformée et déformante du monde », *Plaisance*, I, 1, 2004, p. 57-70.
- Braambeek, Ralf van, « Lautréamont », *Litterair Paspoort*, 1^{ère} année, n^o 6, novembre 1946.
- Brandi, C., « Psicoanalisi e Poesia : Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont », *L'Immagine* n^o 2, 1948.
- Brandt, Joan, « A Question of privilege. Pleyne and Lautréamont », *French Forum* volume 15, n^o 3, septembre 1990, p. 329-342.
- Brasil Fontes, Joaquim, « Voix narrative et cohérence textuelle dans *Les Chants de Maldoror* », *Sujet, texte, histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 9-18.
- Brasillach, Robert, « L'Énigme de Lautréamont », *Revue universelle*, 15 avril 1938, p. 226-229.
- , « Causerie littéraire », *L'Action française*, 7 avril 1938, p. 5.
- Brault, Marie-Andrée, « La Beauté du monstre », *Jeu* n^o 133, 2009, p. 10-11.
- Brenner, Jacques, *La Race des Seigneurs*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 207-253.
- , « Lautréamont et le nouveau loin du surréalisme », *Les Familles littéraires françaises*, Paris, Grasset, 1988, p. 183-186.
- , *Journal de la vie littéraire (1962-1964)*, Paris, Julliard, coll. « Cahier des Saisons », 1965, p. 57 et 135-137.
- Breton, André, « Note », *Littérature* n^o 2, avril 1919, p. 2.
- , « *Les Chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont (à la Sirène) », *La Nouvelle Revue française* n^o 81, 1^{er} juin 1920, p. 917-920.

- , *Les Pas Perdus*, Paris, Gallimard, 1924, p. 79-84.
- , *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928 : réédition Livre de Poche, p. 19.
- , « Centenaire d'Arnim », *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 6, 15 mai 1933, p. 5-9.
- , *Vous m'oublierez*, sketch coécrit avec Philippe Soupault, 1920, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 135-144.
- , *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979, p. 15, 22-23, 28, 43, 91, 118, 201, 207, 241, 309-310, 353, 439, 460 et 527.
- , « Le Merveilleux contre le mystère », *Minotaure* n° 9, octobre 1936, p. 25-31.
- , *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Gallimard, 1939, réédition Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 227-246.
- , *Position politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935.
- , *Entretiens 1913-1952 avec André Parinaud*, Paris, Le Point du jour, 1952, p. 42-43 et 92-93.
- , *Manifeste du surréalisme*, Paris, Kra, 1924 ; *Second Manifeste du surréalisme*, Paris, Kra, 1930 ; repris dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 38, 52-53, 80, 126-127 et 133.
- , *Les Vases communicants*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1932, p. 62-63.
- , *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 14.
- , « Sucre jaune », *Arts* n° 238, 13 octobre 1951, recueilli dans *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953 ; recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 911-913.
- , « Lautréamont », *La Révolution surréaliste*, 1^{er} mars 1926, p. 31.
- Brockmeier, Peter, « Le Mal s'insurge contre le bien. Sade und Lautréamont », *Sitten und Sittlichkeit im 19. Jahrhundert. Les Morales au XIX^e siècle*, Stuttgart, M und P, 1993, p. 250-277.
- Bronne, C., compte rendu d'Edouard Peyrouzet, *Vie de Lautréamont, Marginales* n° 135-136, décembre 1970.
- Brossart, Raphaël, « L'Enchanteur enragé des mots », *Littoral* n° 6, octobre 1982, p. 127-148.
- , « L'Écrit de vampire », *Annales de Normandie Caen*, volume 34, n° 3, 1984, p. 277-290.
- Brousse, Jean-François, « Lautréamont : un centenaire de vingt-quatre ans », *Le Monde* n° 8173, 23 avril 1971.
- Browder, Clifford, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Genève, Droz, 1967, p. 9, 56-57 et 148-149.
- Brunellei, Giuseppe Antonio, « L'universo di Maldoror », *Culture française* [Bari], XXI, 1974, p. 145-146.

- Brunel, Camille, *Vie imaginaire de Lautréamont*, Paris, Gallimard, 2011, 181 p.
- Brunel, Pierre, « Lohengrin et Maldoror », *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, ELLUG, p. 164-173.
- Brussel, Robert, « Florent Schmitt et Lautréamont », *Le Figaro*, 6 mars 1930, p. 5.
- Bürger, Peter, *La Prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 163-177.
- Burgos, Jean, « Une Vieille Araignée de la grande espèce ou l'écriture de la peur chez Lautréamont », *Cahiers du CRIC* n° 5, 1989, p. 1-22.
- Bury, R. de, « Les Journaux », *Mercure de France*, 15 juillet 1927, p. 436-438.
- Butor, Michel, « Lautréamont court métrage », *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 289-302.
- Bydžovská Lenka, Voisine-Jechová Hana, « Lautréamont vu par Jindřich Štyrský », *Revue des études slaves*, tome 74, fascicule 1, 2002, p. 143-150.
- Cage, John, « *Les Chants de Maldoror* pulvérisés par l'insistance même (200 pages pour un public francophone de pas plus de 200 personnes) », *Revue d'esthétique* n°s 13-15, 1987-1988, p. 319.
- Cailler, « Humour signé révolte », *Proposition poétique : une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1994, p. 181-199.
- Caillois, Roger, « Après Rimbaud et Lautréamont », *Cahiers de la Pléiade*, avril 1947, p. 141-145.
- , « Vanité de la Littérature de Révolte », *Revue de Paris* n° 4, 1948, p. 125-131.
- , « Lautréamont, poète sauvage », *Les Nouvelles littéraires*, 27 août 1970, p. 1 et 10.
- , « Lautréamont et la critique du romantisme », *Rencontres*, Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- Calame, Alain, « Borges, Ménard, Lautréamont et le plagiat », *Subsidia Pataphysica* n° 11, février 1971, p. 133-134.
- Camara, Ruy, *Cantos de Outono. O romance da vida de Lautréamont*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2003 ; traduction de l'auteur, *Les Derniers Chants d'automne*, disponible en ebook uniquement.
- Camus, Albert, « Lautréamont et la banalité », *Les Cahiers du Sud* n° 307, 1951, p. 399-401 ; repris dans *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951, réédition 1966, p. 105-112.
- Canivenc, Pierre, « *Cahiers de la grande loge provinciale d'Occitanie* », *Littératures* n°24, printemps 1991, p. 229-230.
- Capretz, Pierre, « Lautréamont's Humor », *South Atlantic Bulletin*, XXII, n° 3, janvier 1957, p. 14.
- Caraco, Maurice, « Lautréamont plus vif que mort », *La Grande Revue*, t. 139, 1932, p. 234-251.

- Caradec, François, « Lautréamont et Sade par M. Blanchot », *Arts et lettres* n° 17, 1949, p. 46-48.
- , « Qui était ce Georges Dazet ? », *Le Magazine littéraire* n° 40, mai 1970, p. 34-35.
- , « Du nouveau sur Isidore Ducasse, l'enfance à Montevideo », *Les Lettres françaises* n° 1330, 15 avril 1970, p. 10-12.
- , « Du nouveau sur Lautréamont », *Quinzaine littéraire* n° 90, 1970, p. 5.
- Carco, Francis, « Poètes en prose », *Revue de Paris*, n°s 11-12, septembre 1945, p. 1-12.
- Cardinal, Roger, « Poison-drenched pages », *TLS* n° 5599, 23 July 2010, p. 11.
- Carmody, Francis-J., « A Correlation of the Chronology and the Lexicon of Rimbaud's Verse », *French Review*, 1960, p. 247-256.
- Carrouges, Michel, « Maldoror intact », *Liberté de l'esprit* n° 38, février 1953, p. 53-55.
- , *La Mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948, p. 47-50 et 73-84.
- , *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950 ; réédition 1967, p. 11, 43, 116, 121 et 186.
- , « Les Machines pataphysiques de Maldoror et leurs groupes de transformation », *L'Esprit Créateur* [Baton Rouge], 1986, Winter, 26:4, p. 16-25.
- Cassou, Jean, *Pour la poésie*, Paris, Corrêa, 1935, p. 69.
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 108-109, 315-345, 398 et 400.
- Castex, Pierre-Georges, « Frénésie romantique », *Cahiers du Sud*, numéro spécial sur « Les Petits Romantiques français », novembre 1949, p. 29-38.
- Castillo Durante, Daniel, « De Sade à Lautréamont. L'altérité et le problème du mal », *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 37-49.
- Castro, Manuel de, « El Montevideoano Conde de Lautréamont », *Revista Nacional* [Montevideo], décembre 1951, p. 366-369.
- Caws, M. A., compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *The French Review* n° 45, 1971-1972.
- Cendrars, Blaise, « Atelier », *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1919 ; recueilli dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2001, p. 74.
- Centeno, Yvette K., « Lautréamont, la tentation de l'abîme », *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 231-236.

- Cerquiglini, Bernard, compte rendu de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, *Annales, économies, sociétés, civilisations*, 1976.
- Cervera Merino, L. V., « Lovecraft-Lautréamont : hasard ou plagiat ? », *Solaris* n° 115, automne 1995, p. 35-40.
- Césaire, Aimé, « Isidore Ducasse Comte de Lautréamont », *Tropiques* n°s 6-7, février 1943, p. 10-22.
- , « Poésie et connaissance », *Tropiques* n° 12, janvier 1945.
- , *Discours sur le colonialisme*, Paris, Réclame, 1950 ; édition revue et augmentée, Paris, Présence africaine, 1955, p. 53-56.
- Cescutti, Tatiana, *Les Origines mythiques du futurisme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009, p. 69-71, 107-109, 187-190 et 248-250.
- Chaleil, Max, « Lautréamont par Henry Miller », *Politique Hebdo*, 3 décembre 1970, p. 18-19.
- Chapon, François et Lafargue, Jacqueline, « Une lettre de Lautréamont à Victor Hugo », *Le Bulletin du bibliophile*, n° 1, 1983, p. 13-22.
- Chapsal, Madeleine, « Lautréamont. Modèle à ne pas suivre sans génie », entretien avec Maurice Saillet, *L'Express*, janvier 1964, p. 28-29.
- Char, René, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1955, p. 105-106.
- Charles, Michel, « Aragon, lecteur de Lautréamont », *Cahiers Dada-surréalisme* n° 4, 1970, p. 65-78.
- , « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », *La Nouvelle Revue française* n° 217, janvier 1971, p. 76-87.
- , « La Catégorie de l'illisible », *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 13-31.
- Charpentier, John, *Le Symbolisme*, Paris, Les Arts et le Livre, 1927, p. 26-31 ; repris dans *De Joseph Delorme à Paul Claudel*, Paris, Œuvres représentatives, 1931 p. 181-184.
- Cheymol, Pierre, « Bloy-Lautréamont, de la rumeur au silence », *Léon Bloy*, dossier conçu par Michel Aubry, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Les Dossiers H », 1990, p. 98-111.
- Chirico, Giorgio de, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 2009, p. 144.
- , *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, 2009, 141 p.
- Christen, Julien, « L'Orage nocturne, entre sublime et frénésie », *Revue des sciences humaines* n° 281, janvier-mars 2006, p. 67-80.
- Chudak, Henryk, « Lautréamont », *Przegląd humanistyczny* n° 4, 1969.

- Cinquantenaire du Symbolisme*, exposition de la Bibliothèque nationale, Paris, Édition des bibliothèques nationales, 1936, p. VI-VII.
- Cipolla, William, compte rendu de Paul Zweig, *Lautréamont, the violent Narcissus*, *Modern Language Notes*, LXXXVIII, 1973.
- Clancier, Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au surréalisme. Panorama critique*, Paris, Seghers, 1953, p. 28-41.
- Clinton, Dana G., « Lautréamont-Maldoror : Antéchrist », *Chimères* [Lawrence], printemps 1976, p. 5-20.
- Clouard, Henri, *La Poésie française moderne des romantiques à nos jours*, Paris, Gauthier-Villars, 1924, p. 155.
- , *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 14, 76-84, 146 et 410.
- , « Un Faux Maître : Lautréamont », *Revue universelle*, 25 juillet 1943, p. 94-103.
- Cluny, Claude-Michel, « Interrogations sur Lautréamont », *La Quinzaine littéraire* n° 30, 15-30 juin 1967, p. 12-13.
- Cocking, J.-M., « The Pleasures of Destruction », *The Listener*, XLI, n° 1057, 28 April 1949, p. 722-723.
- Cocteau, Jean, « Le Diable au corps », *Nouvelle Revue française*, avril 1923, p. 703-705.
- Cohen, Margaret, *Profane illuminations. Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 95, 133, 171-172, 179 et 214.
- Collard, Jacques, « Sur le Sens de la forme : Lautréamont, Wiertz et Rops », *Synthèses*, 5^e année, n° 54, novembre 1950, p. 332-337.
- Collazo Ramos, Leticia, « Isidore Ducasse, conde de Lautréamont: La poética del mal como antecedente del simbolismo », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* n° 18, 2001, non paginé.
- Contreras, Francisco, « L'Origine du comte de Lautréamont », *Mercure de France*, 15 juillet 1927, p. 474-478.
- , « Lettres hispano-américaines », *Mercure de France*, 1^{er} septembre 1913, p. 209-210.
- , *L'Esprit de l'Amérique espagnole*, Paris, Éditions Nouvelle Revue Critique, 1931, p. 46, 144-145 et 149-155.
- Cordié, C., « Compte rendu de la traduction d'Ivos Margoni », *Paideia* n° 23 [Turin], 1968.
- Cornille, Jean-Louis, « L'Impression littéraire », *Poétique* n° 83, septembre 1990, p. 323-341.

- Costa, Linda-Santos, « Maldamor, Maldoror... », *Jornal de Letras, Artes and Ideias* [Lisbonne], 20-26 décembre 1988, p. 23.
- Couillard, Viviane, « Les Monstres dans les *Chants de Maldoror* », *Eidolon* n° 7, mai 1979, p. 87-97.
- Cranston, Mechthild, compte rendu de Wallace Fowlie, *Lautréamont*, *The French Review*, XLVIII, 1974.
- Crastre, Victor, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Revue nouvelle*, avril 1930, p. 11-18.
- , « Rimbaud, Lautréamont et la Révolution », *La Voix*, 20 avril 1930, p. 14.
- Cretulescu, Ioana, « Poeticul la Lautréamont », *Viata româneasca*, novembre 1979.
- Croquette, Bernard, « Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 3, mai-juin 1974, p. 447-455.
- Crouzet, Guy, « Carnet des Jeunes Lettres », *La Grande Revue*, 32^e année, n° 1, janvier 1928, p. 514-516.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 104-107.
- Curtius, Ernst Robert, « Indezente und laszive Bücher », *Literarische Welt* n° 6, 23 avril 1926.
- Daix, Pierre, « Lautréamont au cabanon », *Les Lettres françaises*, 14-21 octobre 1965, p. 3-4.
- Dali, Salvador, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 22.
- Dalmas, André, « Le destin posthume d'Isidore Ducasse », *La Quinzaine littéraire* n° 98, 1^{er}-15 juillet 1970, p. 10-11.
- , « L'oiseau du temps. Léon Bloy, Lautréamont, Magritte », *Le Nouveau Commerce* n° 71-72, 1988, p. 61-72.
- Dalmas, Franck, « Les Chants du signe. Transformations du langage chez Lautréamont et Mallarmé », *Dalhousie French Studies* n° 67, Summer 2004, p. 49-61.
- D'Ambrosio-Griffith, Gloria-Rosa, « Text, Intertext, Vortex (T): Les Chants de Maldoror and Intertextuality », *Dissertation Abstracts International* [Ann Arbor], mai 1988, p. 2888A.
- D'Angeli, Dina, compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *Culture française* [Bari], XX, 1973.
- D'Arcangelo, Rossella, « Lautréamont e Quiroga. La fascinazione di un'epoca terziaria », *Bérénice* volumen VIII, n° 23, juillet 2000, p. 120-129.
- Darío, Rubén, « El Conde de Lautréamont », *Los Raros*, Buenos Aires, Nosotros, 1896 ; réédition Barcelone, Mareci, 1905, 1952, p. 159-163.

- Daspre, André, « Aragon, lecteur de Lautréamont-Ducasse », *Virtualités du littéraire. Mélanges offerts à Aleksander Ablamowicz, Katowice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, p. 66-74.
- Daubier, Louis, « Disques littéraires », *Le Journal des Poètes*, 36^e année, n° 2, avril 1966, p. 12.
- Daudet, Léon, *Mes Idées esthétiques*, Paris, Fayard, 1939, p. 14.
- , *Les Kamtchatka. Mœurs contemporaines*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 255.
- Daumal, René, « Le Comte de Lautréamont et la Critique », *La Nouvelle Revue française* n° 206, novembre 1930, p. 738-745.
- , *Correspondance, II. 1929-1932*, Paris, Gallimard, 330 p.
- Daunais, Isabelle, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *Romantisme*, volume XXIV, n° 83, 1^{er} trimestre 1994, p. 97-106.
- David, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry, le Secret des origines*, Paris, PUF, 2003, 196 p.
- , « Isidore Ducasse ou Chaussure Premier ? », *La Quinzaine littéraire* n° 755, 1^{er} février 1999, p. 31.
- , « Hors du temps », *Histoires littéraires* III, n° 9, janvier-mars 2002, p. 46-51.
- , « Trois », *Cahiers d'Occitanie* n° 49, décembre 2011, p. 87-113.
- , « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », *Cahiers d'Occitanie* n° 50, juin 2012, p. 91-120.
- , « La Mort d'Isidore Ducasse », *Cahiers d'Occitanie* n° 51, décembre 2012, p. 103-121.
- Dayan, Peter, « Lautréamont's literary life », *The Process of art. Essays on nineteenth-century French literature, music, and painting in honour of Alan Raitt*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 25-42.
- , « Looking for life in Lautréamont », *New Comparison* n° 25, Spring 1998, p. 40-70.
- Debord, Guy, *Cette mauvaise réputation*, Paris, Gallimard, 1993, p. 90.
- , *Panegyriques*, Paris, Gallimard, 1993, t. 1, p. 24 et 46-47.
- , *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 156-158.
- , *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988, p. 105.
- Debord, Guy, et Wolman, Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues* n° 8, mai 1956.
- Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 308.

- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Pierre-Olivier Walzer, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Hubert Juin, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu d'Édouard Peyrouzet, *Vie de Lautréamont*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu du numéro de la revue *Entretiens*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Marguerite Bonnet, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- , « Lautréamont », *L'Information littéraire*, XXVII, janvier-février 1975.
- Decottignies, Jean, « Un langage ésotérique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 456-465.
- Dédéyan, Charles, « Orgueil et révolte dans la poésie issue de Baudelaire », *Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, t. I, p. 319-323.
- , « André Breton et Arthur Rimbaud », *Studi di letteratura francese* n° 20, 1994, p. 39-46.
- De Feo, Sandro, « Il Mimo Lautréamont », *Corriere letterario*, 3 septembre 1967, p. 11.
- Deguy, Michel, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 233-268.

- De Haes, Frans, « La Première Traduction des *Chants de Maldoror* », *Les Lettres Romanes*, t. XXIII, 1969, p. 367-371.
- , « Encore Lautréamont », entretien avec Philippe Sollers, *Tel Quel* n° 46, été 1971, p. 83-90.
- , compte rendu de Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, *Les Lettres romanes* n° 22, 1968.
- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Ivos Margoni, *Les Lettres romanes* n° 23, 1969, p. 186-188.
- , « Lautréamont, *La Jeune Belgique* et après », *France - Belgique (1848-1914). Affinités – ambiguïtés*, actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, p. 273-287.
- , « Johan Stärcke, de eerste Nederlandse vertaler van Freud en Lautréamont », *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 113 :1, 2003, p. 1-16.
- Delas, Daniel, « On a touché au vers ! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX^e siècle », *Littérature*, X, n° 39, octobre 1980, p. 54-60.
- Delesalle, Jean-François, « Latréaumont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974, p. 387-391.
- Delétang-Tardif, Yvette, « L'École buissonnière. Lautréamont par G. Bachelard », *Marianne*, 14 février 1940, p. 7.
- Delon, Michel, « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », *Rivista di Letterature Moderne e Compare*, volume 41, n° 2, 1988, p. 91-119.
- Delteil, Yvan, « Lautréamont, le corsaire aux cheveux d'or », *Regains*, hiver-printemps 1939, p. 41-42.
- Demangeat, Michel, « Les mythes de la fin des temps. Le mythe eschatologique à l'horizon de la folie. Schreber, Hoffmann et Lautréamont », *La Fin des temps II*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 2001, p. 155-181.
- Denis, Ivan, « Rimbaud et Lautréamont », *Nouvelle Équipe* n° 1, 1931, p. 98-107.
- Dépierre, Anne-Marie, « Henri Michaux : “ Il se croit Maldoror ” – figures et images », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 5, septembre-octobre 1976, p. 794-811.
- Depierris, Jean-Louis, « Lautréamont », *Tradition et insoumission dans la poésie française*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 25-29.
- Derche, Roland, *Études de textes français*, Paris, Société d'éducation d'enseignement supérieur, 1959, p. 356-384.
- Dérioux, Henry, *La Poésie française contemporaine. 1885-1935*, Paris, Mercure de France, 1935, p. 37.

- Dermée, Paul, « Lautréamont », *L'Esprit nouveau* n° 20, 1924 ; article repris dans *Le Disque Vert*, 1925.
- Des Rosiers, Joël, « Lautréamont, un poète créole pour le XXI^e siècle », *Spirale* n° 168, septembre-octobre 1999, p. 24-25.
- Descaves, Lucien, « *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont alias Isidore Ducasse », *Le Journal*, 23 juin 1927 ; repris dans *Mercure de France*, 15 juillet 1927, p. 4.
- Desnos, Robert, « Lautréamont », *Iman*, avril 1931, p. 97-103.
- , « *Les Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont », *Mines de rien*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985, p. 52.
- , « Troisième Manifeste du surréalisme », *Le Courrier littéraire*, 1^{er} mars 1950 ; repris dans *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930*, Paris, Gallimard, 1978, p. 484-487.
- , *La Liberté ou l'amour*, Paris, Gallimard, 1968, 160 p.
- Destaing, Fernand, « Lautréamont, fou ou génie ? », *La Souffrance et le génie*, Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 167-179.
- Destrée, Jules, « Lundi 21 septembre 1885 », dans son *Journal* inédit conservé aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. M.L. 6593/4.
- Diaz, Nancy Gray, « The Metamorphoses of Maldoror and Mackandal: Reconsidering Carpentier's Reading of Lautréamont », *Modern Language Studies* [East Stroudsburg], Summer 1991, 21:3, p. 48-56.
- Dietzsch, Steffen, « Nietzsche und die *Gesänge des Maldoror* », *Genuss und Egoismus. Zur Kritik ihrer geschichtlichen Verknüpfung*, Berlin, Akad, 2002, p. 193-207.
- Di Girolamo, Giacomo, « Un' originale interpretazione di Lautréamont », *Culture française* [Bari], XXI, 1974.
- Di Malta, Eugenio Piero, « L'ispirazione saturnine e melancolica. Suggestioni antiche e moderne del paradigma del quale si esplica », *Lectures* n° 14, juin 1984, p. 19-37.
- Dirscherl, Klaus, « Traumrhetorik von Jean-Paul bis Lautréamont », *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, Munich, Fink, 1991, p. 129-172.
- Dobelbower, Nicholas, « Pushing the limits of the modern subject. Lautréamont's *Les Chants de Maldoror* », *Literature and cruelty*, actes du sixième colloque étudiant annuel de littérature française, francophone et comparée, Columbia University, 1^{er} mars 1996, New York, 1996, p. 14-26.
- Domenicis, Anna Maria de, « Due aspetti della retorica di Lautréamont. La similitudine e la metafora », *Francia* n°s 19-20, septembre-décembre 1976, p. 118-123.

- Dörr, G., compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* [Braunschweig], CCVIII, 1972.
- Drieu La Rochelle, Pierre, *Notes pour comprendre le siècle*, Paris, Gallimard, 1941, p. 115-116.
- Duché, Jean, *Liberté européenne*, Paris, Flammarion, 1949, p. 190.
- Ducla, Louis, « Compte rendu de Louis Planté, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont* », *Revue régionaliste des Pyrénées*, 50^e année, n^{os} 169-170, janvier-juin 1966, p. 129.
- Duiker, Claire Louise, « Literature as exorcism. The transgressivewriting of Isidore Ducasse, Joyce Mansour, and Paul Van Ostaijen », *Dissertation Abstracts International* n° 56, 1995-1996, p. 3946A.
- Dümchen-Weihert, S., « Djinn : Yin und Yang und die unterbrochene Linie. (Yin et Yang et la ligne discontinue) », *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung +Französischstudium Berlin. Photographie et littérature. II*, volume 9, n° 34, 1984, p. 93-102.
- Dumesnil, René, *Le Réalisme*, Paris, J. de Gigord, coll. « Histoire de la littérature française », 1936, t. IX, p. 202-203, 206 et 385-386 ; réédition Del Duca, 1955, p. 166-167, 170 et 313.
- Duncan, J. A., compte rendu de Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery*, *Modern Language Review* n° 65, 1970.
- Dupertuis, Yves, « Inventaire de l'abîme », *La Revue du Caire*, janvier 1949, p. 328-332.
- Duplessis, Yves, *Le Surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1964, p. 22-28.
- Durand, Pascal, « Le Corps du lecteur », *La Licorne*, juillet 2001, p. 221-234.
- , « Isidore Ducasse alias le Comte de Lautréamont », *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Lettres », 2006, p. 139-175.
- Durand-Dessert, Liliane, « Maldoror et Lohengrin », *Le Génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 519-530.
- Duvernois, Henri, « La Fleur du mauvais goût », *Je sais tout* n° 80, 15 septembre 1911, p. 173-180.
- Echelard, Michel, « Lautréamont l'inclassable. 1846-1870 », *Histoire de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 1984, p. 155-156.
- Edson, Laurie, « Les Chants de Maldoror and the Dynamics of Reading », *Nineteenth-Century French Studies*, volume 12, n° 1-2, 1983-1984, p. 198-206.

- , « Excess, transgression and the subversion of form. Lautréamont and Dali », *Conjunctions. Verbal-visual relations. (Essays in honor of Renée Riese Hubert)*, San Diego, State University Press, 1996, p. 43-57.
- , « An erotics of excess. Lautréamont and Dali », *Reading relationally. Postmodern perspectives on literature and art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, p. 101-114 et 171-172.
- Eigeldinger, Marc, « Le Dynamisme intégral, Rimbaud et Lautréamont », *Le Dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Être et Penser », 1943, p. 231-235.
- Éluard, Paul, « Préface aux lettres du comte de Lautréamont », *Littérature*, 1^{er} mai 1923, p. 1.
- , *L'Évidence poétique*, Paris, GLM, 1937, 16 p. ; recueilli dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 511-521.
- , « Physique de la Poésie », *Minotaure* n° 6, 1935, p. 6-12.
- , « Premières vues anciennes », *Minotaure* n° 10, 1937, p. 49-56.
- , *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939, p. 73-75, 80, 84-100, 127, 129, 133, 141, 163, 172-173 et 178.
- , *Le Meilleur Choix des poèmes est celui que l'on fait soi-même*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 147-148.
- , *Les Sentiers et les routes de la poésie*, Paris, Gallimard, 1954, p. 12-17, 58 et 146-147.
- , *Une leçon de morale*, Paris, Gallimard, 1949 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 299-343. Il s'agit d'un exercice de « correction au bien ».
- Éluard, Paul et Breton, André, « Notes sur la poésie », 1936, recueilli dans les *Œuvres complètes* de Paul Éluard, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 473-482.
- Engler, Winfried, « Die Metamorphosen in den *Chants de Maldoror* von Lautréamont », *Antaios* n° 3, mars 1962, p. 560-572.
- , « *Les Chants de Maldoror*. Chant quatrième », *Die Französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Bagel, 1975, t. II.
- Épistémon, « *Les Chant de Maldoror* par *** », *La Jeunesse* n° 5, 1^{er}-15 septembre 1868.
- Ernst, Max, « Comment on force l'Inspiration », *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 6, mai 1933, p. 43-45.
- Espina, Eduardo, « De la jungla de Lautréamont a Selva Marquez : el (casi) inexistente surrealismo uruguayo », *Revista iberoamericana* volumen LVIII, n°s 160-161, juillet-décembre 1992, p. 933-946.

- Espinosa, Susana López de, « El conde de Lautréamont en *El otro cielo* de Julio Cortázar », *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina / Comparística: Actas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 43-58.
- Evans, Martha Noël, compte rendu des *Chants de Maldoror* par Daniel Oster, *The French Review*, LII, 1978-1979.
- , « *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, by Lautréamont (Isidore Ducasse) », *French Review* volume LXVI, n° 1, octobre 1992, p. 137-138.
- Faurisson, Robert, « Les Divertissements d'Isidore », *Nouvelle Revue française* n° 217, janvier 1971, p. 67-75.
- , « Lautréamont ou Maldoror saisi par la Bêtise », *Les Nouvelles littéraires* n° 2355, 13 novembre 1972, p. 8.
- , « Lautréamont en perte de vitesse ? », *Les Nouvelles littéraires* n° 2484, 5 mai 1975, p. 6.
- , « Ducasse (1846-1870) et non Lautréamont », *Rivarol*, 5 avril 1996, p. 11.
- Fayt, René, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles*, Bruxelles, Van Balberghe, 1993, 166 p.
- Feder, Lilian, « The Aesthetics of madness », *Madness in literature*, Princeton, University Press, 1980, p. 247-264.
- Federman, Raymond, « Imagination as Plagiarism », *New literary history* [Charlottesville], VII, 1975-1976.
- Fedy, Philippe, « La Comparaison dans le premier Chant de Maldoror », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, p. 41-77.
- Fermin, Henri, *Albert Lacroix, promoteur de Saint-Enogat*, Association des amis du musée du pays de Dinard, n°13, mai 1993. Cette plaquette contient une photo d'un inconnu que l'auteur avait supposé être Isidore Ducasse.
- Fernandez, Dominique, « Isidore Ducasse, un farceur ? », *L'Express* n° 1123, 15-21 janvier 1973.
- Fernandez Molina, Antonio, « Lautréamont y su actualidad », *La Torre* [San Juan de Puerto Rico], XVIII, 67, janvier-mars 1970.
- Fernandez Urtasun, Rosa, « La Poética de Lautréamont y la escritura vanguardista », *Thélème* n° 14, 1999, p. 57-68.
- Ferry, Jean, « Contribution de Monsieur Croquant au progres des études maldororiennes », *Organographes du Cymbalum Pataphysicum* n° 8-9, décembre 1978, p. 7-8.
- Ffrench, Patrick, *The Time of theory. A history of Tel Quel*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 306 p.

- Filliere, Michel, « Sur les traces d'Isidore Ducasse », *La Dépêche du Midi*, 26 juin 1983, p. 17.
- Filloux, Jean, « Notes sur Lautréamont », *Confluences*, nouvelle série, n° 6, décembre 1941, p. 774-776.
- Filosof, Guy, « Sur une phrase de Lautréamont », *Romance Notes* [Chapel Hill], XIII, 1, automne 1971, p. 81-83.
- , compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *The French Review*, XLVII, 1973-1974.
- Fiorentino, Luigi, « Lautréamont », *Ausonia*, 8^e année, n° 1, janvier-février 1953, p. 53-62.
- , « Lautréamont », *Revista de literaturas modernas* n° 1, 1956.
- Fiorioli, Elena, « Les Chants de Maldoror ont cent ans », *Culture française* n° 16, 1969, p. 304-310.
- Firmin, Henri, *Albert Lacroix, promoteur de Saint-Enogat*, Association des amis du musée du pays de Dinard, n°13, mai 1993.
- Fondane, Benjamin, « La Philosophie vivante. À propos de *Lautréamont* de Bachelard », *Les Cahiers du Sud* n° 229, 1940, p. 527-532.
- , « Rimbaud et Lautréamont », *14 Rue du Dragon*, n° 4, 1933, p. 9.
- Fongaro, Antoine, compte rendu de l'étude de Jean-Pierre Soulier, *Studi Francesi* n° 32, mai-août 1967.
- , compte rendu des recherches de Jean-Pierre Lassalle publiées dans les *Cahiers de la grande loge provinciale d'Occitanie*, *Littératures* n° 27, octobre 1992, p. 248.
- , « Quatre notes rimbaldiques », *Littératures* n° 25, automne 1991, p. 171-182.
- Font, Domenec, « Barcelona : *Los Cantos de Maldoror* », *Primer Acto* n° 159-160, août-septembre 1973.
- Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995, 654 p.
- , « Anicet : Panorama du roman », *L'Infini* n°45, 1994, p. 79-102.
- Forestier, Anne, « Maldoror », *Paru* n° 38, janvier 1948, p. 59-61.
- Forestier, Louis, « Rimbaud et Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 92, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 1028-1036.
- Foucart, Claude, compte rendu de Claude Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, *Neusprachliche Mitteilungen* [Berlin], 1976.
- Fourest, Georges, *La Nègresse blonde*, Paris, Crès, 1913, 143 p.
- Fourny, Jean-François, « Lautréamont et le problème de la biographie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 88, n° 6, 1988, p. 1064-1075.

- Fowlie, Wallace, *The Clown's Grail. A Study of Love in its Literary Expression*, London, Dennis Dobson limited Publishers, 1947, p. 64-72; repris dans *Love in Literature. Studies in Symbolic Expression*, Bloomington, Indiana university Press, 1965.
- , *The Age of Surrealism*, New York, The Swallow Press and William Morrow and Co, 1950, p. 28-44.
- , *Climate of violence*, New York, The Mac Millan Company, 1967, p. 20-36.
- Frappier-Mazur, Lucienne, « Maldoror et l'écriture asexuée », *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 291-302.
- Fretet, Dr. Jean, *L'Aliénation poétique, Rimbaud, Mallarmé, Proust*, Paris, J.B. Janin, 1946, p. 247-257 et 288-289.
- Frickx, Robert, « L'Influence de Lautréamont sur les poètes de *La Jeune Belgique* », dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, Bruxelles, A. de Rache, 1976, p. 145-155.
- , « Lautréamont est-il fou ? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2, 1974.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hambourg, Rowohlt, 1956.
- Fujii, Hiroshi, « Marudororu no uta ni okeru 'retournement': Tekusuto no soji ni motozuku baai », *Études de langue et littérature françaises* n° 61, 1992, p. 46-57.
- Gabriel, Roger, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont par la grâce de lui-même », *La Revue Nationale [Bruxelles]* n° 42, 1970, p. 231-234.
- Galati, Francesco S., « La Morte della poesia in Lautréamont », *Nuove proposte*, janvier-avril 1980, p. 53-69.
- Galey, Matthieu, « La Fin du mystère Ducasse », *L'Express* n° 990, 29 juin – 5 juillet 1970, p. 79-80.
- Gallegos, Juan Carlos, « Conde de Lautréamont, un mito surrealista », *Analecta Malacitana* n° 7, janvier 1984, p. 99-126.
- Gamarra, Pierre, compte rendu de l'édition Hubert Juin, *Europe* n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 357.
- Ganz, Peter, « Das Geheimnis des Grafen Lautréamont », *Frankfurter Rundschau*, 1^{er} décembre 1956.
- Garabedian, Alexandre, *Le Septième Chant*, Genève, Éditions Pierre Philippe, 300 p.
- Gasche, Rodolphe, « Lautréamont and the Greeks », *Genre* n° 11, 1978, p. 479-504.
- Gaucheron, Jacques, « Chronique poétique », *La Pensée*, nouvelle série, n° 19, juillet-août 1948, p. 94-101.
- , compte rendu de [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, *Europe* n° 588, avril 1978.

- George, Jean-Pierre, « Un génie sans visage : Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Magazine littéraire* n° 15, février 1968, p. 42-45.
- Gershman, Herbert S., *A Bibliography of the Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969, 57 p.
- , *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, University of Michigan Press/Ann Arbor Paperbacks, 1974, p. 38-45, 53, 63, 128-129 et 140-141.
- Gide, André, *Éloges*, Neuchâtel et Paris, Ides et Calendes, 1948, p. 9-10 ; repris dans *Feuillets d'automne*, Mercure de France, 1949, p. 174.
- , *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. I, p. 489 et 492.
- Gille, Philippe, « Revue bibliographique », *Le Figaro*, 28 janvier 1891, p. 5.
- Gille, Valère, « La Découverte des *Chants de Maldoror* », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française*, t. XVIII, n° 1, mars 1939, p. 16-18.
- , *La Jeune Belgique. Au hasard des souvenirs*, Bruxelles, Office de Publicité, 1943, p. 67-68.
- Giudicelli, S., « Les Écrivains et la Folie (Hölderlin, Lautréamont, Mallarmé) », *L'Information psychiatrique* n° 7, septembre 1980, p. 867-878.
- Giusto, Jean-Pierre, « Les Mauvais Genres d'Isidore Ducasse », *L'Effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, Lez Valenciennes n° 17, 1994, p. 89-100.
- , « Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* ou le triomphe du miroir », *Écritures, aventures*, Villeneuve, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 15-62.
- Goffin, Arnold, « Proses lyriques », *La Jeune Belgique*, t. X, mars-avril 1891, p. 134-139.
- , « Notes cursives », *La Jeune Belgique*, janvier 1890, p. 31.
- , « Stéphane Mallarmé », *La Société nouvelle*, t. II, 31 août 1891, p. 135-147.
- Goldenstein, Jean-Pierre, compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont, Études littéraires* [Québec], V, 1972, p. 334-337.
- , « D'un piège à rats perpétuel », *Histoires littéraires*, n° 50, avril-juin 2012, p. 43-56.
- , « Isidore Ducasse pris au mot », *Cahiers d'Occitanie* n° 51, décembre 2012, p. 93-102.
- Goldfayn, Georges et Legrand, Gérard, « Le Seul Vritable Vivant », *Medium*, novembre 1953, p. 3.

- Gonsalves, Joshua D., « Byron-In-Between Sade, Lautréamont, and Foucault: Situating the Canon of 'Evil' in the Nineteenth Century », *Romanticism on the Net: An Electronic Journal devoted to Romantic Studies* n° 43, 2006, non-paginé.
- Gonzalez-Rodaz, Publio, « Rubén Darío y el Conde de Lautréamont », *Revista iberoamericana* n° 37, 1971, p. 375-389.
- Goraj, Sylviane, « Michaux lecteur de Lautréamont ou l'aventure d'une dépossession », *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 77-89.
- Gourmont, Remy de, « La Littérature Maldoror », *Mercure de France*, 1^{er} février 1891, p. 97-106 ; article repris dans *Le Livre des Masques* et précédé d'un portrait imaginaire de Lautréamont par Félix Vallotton, Paris, Mercure de France, 1896, p. 137-149 et dans *Promenades littéraires*, 6^e série, Paris, Mercure de France, 1926.
- , *Sur Lautréamont*, textes choisis et présentés par Christian Buat, Paris, Éditions du Sandre, 2010, 56 p.
- Goux, Jean-Paul, « Le Domaine d'Argol et de Maldoror », *La Voix sans repos. Essai*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 67-74.
- Graaf, Daniel de, « La Redécouverte du comte de Lautréamont », *Revue des langues vivantes* n° 4, octobre 1954, p. 252-260.
- , « Du nouveau sur la mort de Lautréamont », *Néophilologus*, vol. XLII, n° 1, décembre 1958, p. 182-186.
- , « Het Leven van Lautréamont », *De Vlaamse Gids* n° 47, 1963, p. 477-488.
- , « Un frère de Lautréamont ? Ducasse et Davezac », *Le Journal des poètes* n° 3, 1968, p. 8-9.
- , « *Les Chants de Maldoror* ou le Rêve et la vie. Faut-il reconsidérer le cas Lautréamont », *Synthèses* n° 269, novembre 1968, p. 107-120.
- , « Approximations sur Lautréamont », *Courrier du centre international d'études poétiques [Bruxelles]* n° 70, 1969, p. 3-15.
- , « La Tempête de *Maldoror* et celle de *Paul et Virginie* », *Le Journal des poètes* n° 9, 1970, p. 20.
- , « À propos d'une petite découverte : existe-t-il deux portraits authentiques de Lautréamont ? », *Synthèses* n° 298, avril 1971, p. 52-55.
- Gracq, Julien, « La Révolte et l'enfance », *Le Soleil noir, Positions* n° 1, février 1952 ; repris dans *Préférences*, Paris, Corti, 1961.
- Gregg, John, « Blanchot's Suicidal Artist : Writing and the (Im)Possibility of Death », *Sub-stance*, volume 17, n° 55, 1988, p. 47- 58.

- Greene, Tatiana, « Le Merveilleux surréaliste de Robert Desnos », *French Review*, novembre 1966, p. 193-203.
- Greene, Thomas, « The Relevance of Lautréamont », *Partisan Review*, t. XXI, septembre-octobre 1954, p. 528-539.
- Grivel, Charles, compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *Rapports*, XLIII, 1973.
- , compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *Rapports*, XLV, 1975.
- Grubbs, Henry-Alexander, « The Problem of Lautréamont », *The Romanic Review*, vol. XV, n° 2, avril 1934, p. 140-150.
- , « L'Influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XLII, 1935, p. 437-440.
- , « The Pseudonym of Isidore Ducasse », *Modern Language Notes*, vol. LXVI, n° 2, février 1951, p. 98-102.
- , « The Division into Strophes of the *Chants de Maldoror* », *Modern Language Notes*, vol. LXVIII, n° 3, mars 1953, p. 154-157.
- , compte rendu de Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery*, *Modern Language Notes*, LXVI, n° 2, février 1951.
- Guegan, Bertrand, *L'Armoire de citronnier. Almanach pour 1919*, textes rassemblés par Bertrand Guégan et illustrations de nombreux graveurs, Paris, Maurice Boussus, 1919, p. 52-55.
- Guénot, Jean-Paul, *La Peau soleil*, Paris, Éditions de Paris, 1994, 192 p.
- Guereña, Jose Luis, « Breves comentarios a las apostillas y notas que se leen en algunos trabajos de Ernesto Sábato », *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid ; Hommage à E. Sábato*, volume 131, n° 391-393, 1983, p. 217-230.
- Guerlac, Suzanne, « Lautréamont-Ducasse : At the Edge », *Yale French Studies* n° 74, 1988, p. 117-131.
- , « Michel Pierssens: *Lautréamont: esthétique à Maldoror* », *Modern Language Notes* volume 4, n° 102, septembre 1987, p. 935-939.
- , « Monsters of the Sublime : Hugo, Baudelaire, Lautréamont and the Esthetics of the Sublime », *Dissertation Abstracts International*, 45:3, septembre 1984, p. 855A.
- , *Impersonal Sublime, The /Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 123-181.
- Guermantès, « Maldoror dans la poche », *Le Figaro*, janvier 1964.

- Guermazi, Jamel, « Les Procédés de la discontinuité dans *Les Chants de Maldoror* », *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Maison de la recherche, 2004, p. 189-203.
- Guillot-Muñoz, Alvaro, « Isidore Ducasse », *Revue de l'Amérique latine*, vol. IX, n° 38, février 1925, p. 95-105.
- , « Le Vrai Portrait de Lautréamont », *Le Magazine littéraire*, n° 40, mai 1970, p. 32-34.
- Guillot-Muñoz, Alvaro et Gervasio, « Primer documento sobre Lautréamont », *La Nación* [Buenos Aires], 31 mars 1935.
- , « Incuestionable actualidad de Lautréamont. A los años del nacimiento de Isidore Luciano Ducasse », *La Nación* [Buenos Aires], 5 avril 1936.
- Gullon, Ricardo, « Lautréamont entrevisto », *Insula*, 15 janvier 1956, p. 1, 4 et 11.
- Gürsel, Nedim, « Lautréamont et Aragon (II) », *Fransiz Dili Ve Edebiyati Bölümü Dergisi* n° 5, Spring 1980, p. 66-78.
- Guth, Paul, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, 1967, t. II, p. 704-705.
- Gutmann, R.A., *Introduction à la lecture des poètes français*, Paris, Lacoste, 1961, p. 364-370.
- Guyard, Marius-François, « Lautréamont et Lamartine », *Travaux de linguistique et de littérature* [Université de Strasbourg], vol. III, n° 2, 1965, p. 77-82 ; repris sous le titre « Un héritier rebelle de Lamartine : Lautréamont », *Secondes Journées d'études lamartiniennes. Actes du congrès*, Mâcon, 1966, p. 105-114.
- Guyaux, André, « Avant-garde à rebours : l'invention de *Maldoror* », *Littérature moderne, I. Avant-garde et modernité*, Paris-Genève, Champion, Slatkine, 1988, p. 33-40.
- Haac, Oscar A., « Lautréamont's Conversion : the Structure and Meaning of *Poésies* », *Modern Language Notes*, 6 juin 1950, p. 369-375.
- Hadlock, Philip Gerald, « Lautréamont and the poetics of indeterminacy », *Dissertation Abstracts International* n° 58, 1997-1998, p. 2683A.
- , « False prophets, false poets. Reflections of the prophetic tradition in Lautréamont's *Chants de Maldoror* and Ducasse's *Poésies* », *Religion and French literature*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 169-180.
- , « Law and order in Lautréamont's *Chants de Maldoror* and Ducasse's *Poésies* », *French Forum* n° 24, 1999, p. 203-214.

- , « Narcisse et les premiers principes dans *Les Chants de Maldoror* », *Isis, Narcisse, Psyché. Entre Lumières et Romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 231-239.
- , « La Voix, le bruit et le parasite chez Lautréamont », *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques des 10-12 septembre 1997, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2001, p. 251-259.
- , « Ducasse's Tribal Code: Literary Specificity in the *Poésies* and the *Chants de Maldoror* », *South Atlantic Review* volume LXIII, n° 1, 1998, p. 20-34.
- Haedens, Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Julliard, 1943, p. 373-374 ; édition revue et augmentée, Gallimard, 1954, p. 8, 288, 297, 353 et 366.
- Haenel, Yannick et Meyronnis, François, « Lautréamont au laser. Entretien avec Philippe Sollers », *L'Infini* n° 110, printemps 2010, p. 12-30.
- Haenel, Yannick, « Lautréamont, en avant », *Nouvelle Revue française* n° 588, février 2009, p. 177-189.
- Hagi, Adela, « Lautréamont ou le texte contre lui-même », *Analele Stiintifice ale Universitatii 'Al.I. Cuza' din Iasi (Serie noua), e. Lingvistica* [Iasi, Roumanie] n° 27, 1981, p. 15-26.
- Halpern, Anne-Élisabeth, « *Il se croit Maldoror* et il n'a pas tort », *Revue des sciences humaines* n° 292, octobre-décembre 2008, p. 41-60.
- Han, Patricia, « Narratorial Irony and Textual Parody », *At Whom Are We Laughing? Humor in Romance Language Literatures*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013, p. 287-299.
- Hanse, Joseph, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. XXXIX, 1961, p.75-129.
- , *La Genèse de l'Intruse*, Bruxelles, Palais des Académies, séance du 8 septembre 1962, 1962, 28 p. ; repris dans *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1964, p. 177-202
- Hara, Taichi, « Répétition et univers poétique dans *Les Chants de Maldoror* », *Études de langue et littérature françaises* n° 78, mars 2001, p. 143-157.
- , « Passage aquatique: Ville et métamorphose dans *Les Chants de Maldoror* », *Études de langue et littérature françaises* n° 87, 2005, p. 32-47.
- Hardellet, André, *Lourdes, lentes...*, Paris, Gallimard, 1994, p. 90 et 95.
- Heine, Maurice, « Maldoror et la Belle Dame », *Minotaure* n°s 12-13, mai 1939, p. 87-88.

- Hennecke, Hans, « Schwarze Blume der Romantik : Lautréamont », *Kritik : Gesammelte Essays zur modernen Literatur*, Gütersloh, C. Bertelsmann, 1958, p. 104-109.
- Henninger, Véronique, « Illisibilité et subversion rhétorique dans *Les Chants de Maldoror* », *Lendemain* volume XXXV, n° 138-139, 2010, p. 141-154.
- Henric, Jacques, « Entretien avec Marcelin Pleynet à propos de Lautréamont », *Les Lettres françaises* n° 1186, 8 juin 1967, p. 10-11.
- Henriot, Émile, « Lautréamont et les *Chants de Maldoror* », *Le Temps*, 1^{er} février 1938, p. 3.
- , « Erratum sur Lautréamont », *Le Temps*, 7 février 1938, p. 1.
- , *De Lamartine à Valéry*, Lyon, Lardanchet, 1946, p. 201-206.
- Hillenaar, Henk, « Maldoror, mal de mère ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », *CRIN. Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises* n° 19, 1988, p. 105-119.
- , « *Les Chants de Maldoror*. Révolution littéraire et roman familial », *La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijckoningen*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 101-112.
- Hirsch, Charles-Henry, « Comte de Lautréamont », *Portraits du prochain siècle*, Paris, Edmond Girard, t. I, 1894, p. vij.
- , « Un briseur de dieux des lettres en 1870 », *Mercure de France*, avril 1919, p. 119-120.
- , « Revue de la quinzaine », *Mercure de France*, juillet 1919, p. 119-120.
- , « Le Théâtre d'art », *Le Livre d'art*, mai 1892, p. 4.
- Horst, K.A., « Die Gesänge des Maldorors », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 novembre 1963.
- Houde, Roland, *Blanchot et Lautréamont. Essai de Science-Friction*, Trois-Rivières, Les Éditions du Bien Public, 1980, 64 p.
- Hougardy, Maurice, compte rendu de Marcel Jean et Arpad Mezei, *Maldoror, essai sur Lautréamont et son œuvre*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, XLI, n° 2, 1963.
- Hubert, Renee Riese, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 24-25, 45-46, 149, 189-219, 320-322 et 343-349.
- Hubert, Etienne-Alain, « Circonstances du pastiche: du côté d'Apollinaire, Max Jacob et Reverdy. Le Pastiche dans tous ses états (XIX^e-XX^e siècle) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 112, n° 1, janvier 2012, p. 77-91.

- Huelsenbeck, Richard, « Die Gesänge des Maldorors », *Neue Zeitung*, 21 novembre 1954.
- Hugnet, Georges, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1947, p. 11, 29-30, 32, 44, 47 et 49.
- , *Petite Anthologie poétique du surréalisme*, Paris, Bucher, 1934, p. 18-25.
- Hugotte, Valéry, « Comme une machine infernale », *Le Diable* ; textes réunis par A. Niderst, Nizet, 1999, p. 207-223.
- , « Moi, seul, contre l'humanité », *L'Invention du solitaire*, Bordeaux, Presses universitaires, 2003, p. 193-214.
- , « Le Poulpe au regard de soi(e). Lautréamont, Michaux. », *L'Irressemblance. Poésie et autobiographie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 139-149.
- , « Le Bon Hinstin et les mauvais instincts », *Remue.net*, 27 mars 2008.
URL : <http://remue.net/spip.php?article2681>
- Huguet, Vincent, « *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, 1869. Variations sur l'imaginaire d'un livre », *Magazine littéraire* n° 494, février 2010, p. 44-49.
- Hulpoi, Claudia-Simona, « Ces morts qui nous hantent: Rimbaud, Lautréamont et la naissance du Surréalisme: Une Histoire de revenants? », *Caietele Echinox* n° 21, 2011, p. 175-191.
- Huysmans, Joris-Karl, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1967, p. 52-58.
- Ibrahim, Amr Helmy, « Du retournement à la neutralisation. Poésies de Lautréamont », *La Réécriture du texte littéraire*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 125-146.
- Ichijo, Yuki, « Images du poulpe dans *Les Chants de Maldoror* », *Études de Langue et Littérature Françaises* [Tokyo] n° 91, septembre 2007, p. 110-124.
- Ince, Ozdemir, « Une traduction turque de Lautréamont », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques* n° 196, 1992, p. 5-18.
- Isaksson, Falke, « Lautréamont », *Ord och Bild*, cahier n° 5, 1954, p. 295-300.
- Ishii, Yojiro, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Études de Langue et Littérature Françaises* [Tokyo] n° 40, mars 1982, p. 77-97.
- Ivsic, Radovan, « Le Plagiat des coquilles n'est pas nécessaire », *La Brèche* n° 6, juin 1964, p. 59-66.
- , « À quand ? », *La Brèche* n° 7, décembre 1964, p. 106-107.

- Jacomuzzi, Ulisse, « Baudelaire e Lautréamont », *Studi francesi* vol. XXV, 1981, p. 448-458.
- Jaeckel, Mathias, « La Déconstruction du roman-feuilleton chez Jacob et Lautréamont », *Max Jacob, poète et romancier. Op cit.* n° 4, avril 1995, p. 129-133.
- Jaka, Y., « Lautréamont dhe Shqiptarët », *Gjurmime Albanologjike*, n° 1-2, printemps 1970, p. 129-142.
- Jaloux, Edmond, *Visages français*, Paris, Albin Michel, 1954, p. 222-245.
- Jannoud, Claude, « Le Canular d'Isidore Ducasse ? », *Le Figaro littéraire* n° 1388, 23 décembre 1972, p. 1.
- Janover, Louis, « Les Trembleurs de la poésie », *L'Herne* n° 34, 1978, p. 341-350.
- Jarry, Alfred, « Jean Valone : Fuisans », *L'Art littéraire*, 3^e année, nouvelle série, janvier-février 1894, n^{os} 1-2, p.30.
- , « Visions actuelles et futures », *L'Art littéraire*, mai-juin 1894 ; ; recueilli dans *Œuvres complètes*, édition critique sous la direction de Henri Béhar, Paris, Classiques Garnier, 2012, t. I, p. 428-429.
- , *Minutes de sable mémorial*, Paris, Mercure de France, 1894 ; réédition Fasquelle, 1932, p. 106.
- Jasinski, René, *Histoire de la littérature française*, Paris, Boivin, 1947, t. II, p. 552 et 683-684.
- Jean, Marcel et Mezei, Arpad, « L'Hermétisme rationnel de Lautréamont », *Labyrinthe* [Genève], 2^e année, n° 21, juillet-août 1946, p. 11.
- , « Le Rêve dans *Les Chants de Maldoror* », *Arts et lettres*, 3^e année, n° 11, 1948, p. 56-59.
- , *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, Paris, Corrêa, 1950, p. 53-126.
- , « Le Mystère de Lautréamont », *Combat*, 24 mars 1949.
- , *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, 1959, p. 35, 116, 124 et 342.
- , « *Les Chant de Maldoror*, le VI^e chant et le monde occulte », *Le Surréalisme en 1947*, Paris, Maeght, 1947, p. 115-118.
- Jean, Marcel, « Autour de Lautréamont », *La Quinzaine littéraire* n° 98, 1^{er}-15 mai 1970, p. 12-13.
- , « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1978, p. 55-71.
- , compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, *La Quinzaine littéraire* n° 209, 1^{er}-15 mai 1975.
- Jean, Raymond, « Le Cas Lautréamont : génie ou maladie mentale », *Le Monde*, 2 octobre 1965, p. 13.
- , « Présencede Lautréamont », *Le Monde*, 1^{er} novembre 1967, p. IV-V.

- , « Isidore Ducasse ou Lautréamont », *Le Monde des livres*, 11 juillet 1970, p. I-II.
- , *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 69-104.
- , « Lautréamont et les surréalistes », *Dada-surrealismo : precursores, marginales y heterodoxos*, Cadix, Universidad de Cadiz, 1986, p. 3-5.
- , *La Poétique du désir*, Paris, Seuil, 1974, p. 307-340.
- Jean-Aubry, Georges, « Au berceau de Laforgue », *Les Nouvelles littéraires*, 11 décembre 1926.
- Jean-Nesmy, Claude, « Lautréamont et Rimbaud », *Les Nouvelles littéraires*, 27 août 1970, p. 10.
- , « Centenaire de Lautréamont », *Livres et lectures*, décembre 1970.
- Jeanpierre, Laurent, « Retournements du détournement », *Critique* n° 663-664, août-septembre 2002, p. 645-659.
- Jebeleanu, Eugène, « Una scoperta in Romania intorno a Isidore Ducasse : il Conte de Lautréamont fu un Rivoluzionario ? », *L'Europa letteraria* n° 12, décembre 1961, p. 26-35.
- Jenny, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281.
- Joly, Gustave, « Les Cent Ans de Lautréamont », *Paru* n° 17, avril 1946, p. 5-10.
- Jouffroy, Alain, « Le détournement des funérailles de Michel Lepeltier de Saint Fargeau dans *Les Chants de Maldoror* », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 406-419.
- , « La Mort d'Isidore Ducasse, jeudi 24 novembre 1870, 7, rue du Faubourg-Montmartre, à 8 heures du matin », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 375-405.
- , « Note sur Lautréamont », *Le Groupe-la rupture. 5. Ouverture, groupes, dispersions*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Juden, Brian, compte rendu de Jean Decottignies, *Prélude à Maldoror*, *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXV, 1976.
- Juin, Hubert, compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *Magazine littéraire* n° 73, février 1973.
- Jünger, Ernst, *Tagebücher*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1949, t. II, p. 365.
- Julliot de La Morandière, Gabriel, *Térandros*, Paris, Henri Falque, 1911, 142 p.
- Juppé, Alain, *Je ne mangerai plus de cerises en hiver...*, Paris, Plon, 2009.

- Kaempfer, Wolfgang, « Das schöne Böse. Zum ästhetischen Verfahren Ernst Jüngers in den Schriften der dreissiger Jahre im Hinblick auf Nietzsche, Sade und Lautréamont », *Recherches germaniques* n° 14, 1984, p. 103-117.
- Kalow, Gert, « Utopie der Bürgerlichen Moral », *Zwischen Christentum und Ideologie*, Heidelberg, W. Rothe Verlag, 1956, p. 23-60.
- Kamat, A.-K., « Genèse des *Chants de Maldoror* », *Central Institute of English and Foreign Languages Bulletin* [Hyderabad], 18:1-2, 1982, p. 137-139.
- , « La Stylistique de l'expression de l'œuvre de Lautréamont », *Central Institute of English and Foreign Languages Bulletin* [Hyderabad], 17:1, 1981, p. 35-40.
- Kantarizis, Sylvia, « Dada and *Les Champs magnétiques* », *Essays in French Literature* n° 4, novembre 1967, p. 69-79.
- Kanters, Robert, Nadeau, Maurice, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Rencontre, 1967, vol. 10, t. III, p. 13-15 et 257-271.
- Kanters, Robert, « Sois sage, ô Maldoror ou le Fleuve du mal », *Le Figaro littéraire* n° 1263, 3 août 1970, p. 18-19.
- Karaulac, Miroslav, « Esquisse d'une bibliographie sur Lautréamont », *Bulletin des jeunes romanistes* n° 1, juin 1960, p. 27-32.
- Kariya, Toshinobu, « Sakuhin to genjitsu: Antonan Aruto no shokan sakuhin ni tsuite », *Études de langue et littérature françaises* n° 98, 2011, p. 161-170.
- Kemp, Fritz, « Der Fall Lautréamont », *Merkur*, octobre 1955, p. 971-978.
- Khayati, Mustapha, « Les Mots captifs (Préface à un dictionnaire situationniste) », *Bulletin de l'Internationale Situationniste* n° 10, p. 50-55.
- Klempere, Victor, « Pythische Lyrik », *Deutsch-Französische Rundschau* vol. I, n° 11, novembre 1928, p. 900-917.
- Kloos, Willem, « Nieuwste Fransche Letteren », *De nieuwe Gids*, 6^e année, 2^e partie, 1891, p. 75-91 ; repris dans *Veertien Jaar Literatuurgeschiedenis*, Amsterdam, Van Looy en H. Gerlings, 1896, t. II, p. 221-225; réédition 1904, t. II, p. 235-239.
- Klossowski, Pierre, « Le *Lautréamont* de Blanchot », *Paru* n° 54, octobre 1949, p. 60-64.
- Kochnitzky, Léon, « Le Strapontin volent à Montevideo », *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1933.
- Koepfen, Wolfgang, « Der Grossvater des Surrealismus », *Süd deutsche Zeitung* n° 16, 17 avril 1955.

- Koupernic, C., « Du Sang au poète », *Le Concours médical*, 12 juin 1965, p. 4061-4065.
- Krains, Hubert, « Chronique littéraire », *La Société nouvelle*, t. I, 31 janvier 1891, p. 120-123.
- Krestovsky, Lydia, « L'Art de Lautréamont », *Le Problème spirituel de la beauté et de la laideur*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, p. 145-151.
- Kristeva, Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel* n° 29, printemps 1967, p. 53-75.
- , « Poésie et négativité », *L'Homme*, avril-juin 1968, p.36-63.
- , « Instances du discours et alternation du sujet », *The Romanic Review*, LXV, 1974, p. 77-95.
- Kuhn, Christoph, « Die Verklärung des Bösen », *Du/atlantis* [Zurich], 25^e année, 291, mai 1965.
- Kula, Nedim, « *Maldoror'un Sarkilari* : Uçurumla Dorugun Uyumundan Dogan Senfonik Bir Baskaldiri Siiri », *Frankofoni* n° 7, Ankara, 1997, p. 175-186.
- Kundera, Milan, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, n° 34, été 1992 ; repris dans *Une rencontre*, Paris, Gallimard, p. 101-120.
- L., G., « Les Chantiers de l'irréel », *Le Figaro littéraire* n° 1635, 24-25 septembre 1977.
- Laaban, Ilmar, « Den Avslöjade Maldoror », *Prisma*, 1^{ère} année, n° 3, 1948, p. 75-80.
- Labuda, Aleksander Wit, « *Les Chants de Maldoror* et l'autobiographie décentrée », *Modernités* n° 253, 1976, p. 77-91.
- , « Lecture des *Chants de Maldoror* », *Acta Universitatis Wratislaviensis* [Wrocław], n° 376, 1977, p. 3-114.
- La Chance, Michaël, *Paroxysmes. La parole hyperbolique*, Montréal, Trait d'union, 2003, 147 p.
- , « Des Arts Roy », *Spirale* n° 187, novembre-décembre 2002, p. 24-25.
- Lack, Roland-François, « The *Poésies* of Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Some precursors and pretexts », *French Studies Bulletin* n° 33, hiver 1989-1990, p. 10-14.
- , « Intertextuality or Influence : Kristeva, Bloom and the *Poésies* of Isidore Ducasse », *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 130-142.
- , « Readings of Allegory: Rhetorical Approaches to Lautreamont », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, 12:2, July 1989, p. 158-170.
- , « La Littérature de Martial. Plagiarism as figure in Sade, Lautréamont, Ouologuem and Sony Labou Tansi », *Romanic Review*, 86:4, 1995, p. 681-696.

- , « Les Replis tortueux de l'intertextuel. Racine and Lautréamont, prosody and prose », *French Forum*, May 1998, p. 167-178.
- , « L'École des correspondances : Lautréamont et Rimbaud », *Dix-Neuf*, 14 :1, 2010, p. 13-19.
- , « Lautréamont and Aldington », *Richard Aldington : Essays in Honour of the Century of his birth*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1994, p. 75-84.
- Lacôte, René, « La Chronique de poésie de René Lacôte : Lautréamont », *Les Lettres françaises* n° 1335, 20 mai 1970.
- , « Lautréamont », *Les Lettres françaises* n° 1339, 17-23 juin 1970.
- Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres*, Paris, S.E.D.E., 1952, t. I, p. 383.
- , *Dictionnaire biographique des auteurs*, Paris, S.E.D.E., 1956, t. II, p. 71-73.
- Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Grès, 1923 ; réédition Presses universitaires de France, 1928 et 1946, t. I, p.121-122, t. II, p. 172, 217, 249, 421, 428 et 525-526.
- , « Le Comte de Lautréamont et Dieu », *Quinzaine critique*, 10 avril 1930, p 22.
- , « Le Cas Lautréamont », *Les Nouvelles littéraires*, 26 avril 1930, p. 1 et 7.
- , *Les Étapes de la poésie française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1943, p. 93-94 et 118 ; repris dans *Histoire de la poésie française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1963.
- Lambert, Pierre, « J. K. Huysmans et Lautréamont », *La Nouvelle Revue française* n° 7, juillet 1953, p. 179-183.
- Lannes, Roger, « Lautréamont », *Carrefour* n° 88, 25 avril 1946.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée par Paul Tuffrau, Paris, Hachette, 1952, p. 1217.
- Larbaud, Valery, « Les Poésies d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, p. 148-155 ; réédition *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Liège, Dynamo, 1957, 16 p.
- , « *Lautréamont et Laforgue* par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz », *La Nouvelle Revue française* n° 148, janvier 1926, p. 114-116.
- , « Le Gouverneur de Kerguelen », *Aux couleurs de Rome*, Paris, Gallimard, 1938, p. 170.
- , « 2 août 1931 », *Lettres à André Gide*, La Haye, Paris, Stols, 1948.
- , *De la littérature que c'est la peine*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1991, p. 41-58.

Lassalle, Jean-Pierre, « Recherches sur Lautréamont », *Cahiers de la grande loge provinciale d'Occitanie* [renommés *Cahiers d'Occitanie* à partir du numéro 36, 2005 :

- « La Franc-maçonnerie en Uruguay, à Tarbes et à Pau ou Pour mieux connaître Lautréamont », n° 7-8, 1989, p. 81-84.
- « Quelques lumières sur l'œuvre de Lautréamont », n° 7-8, 1989, p. 85-93.
- « De Latréamont à Maldoror », n° 7-8, 1989, p. 94-95.
- « Isidore Ducasse, lecteur du *Messenger de Toulouse* ? », n° 7-8, 1989, p. 96-103.
- « Palimpseste borgésien : Jack London auteur des *Chants* », n° 7-8, 1989, p. 104-106.
- « Louis Ariste, lecteur du *Chant premier* en 1869 », n° 7-8, 1989, p. 107-112.
- « Evariste Carrance entre Isidore Ducasse et Félix Ducasse », n° 7-8, 1989, p. 113-114.
- « Les Débuts de Georges Dazet dans la franc-maçonnerie », n° 7-8, 1989, p. 115-153.
- « La Franc-maçonnerie en Uruguay II », n° 9-10, 1989, p. 142-144.
- « *Les Chants de Maldoror* : une œuvre initiatique », n° 9-10, 1989, p. 145-154.
- « Jules Verne et le Grand Objet Extérieur de Lautréamont », n° 9-10, 1989, p. 155-156.
- « Pierre ou Jean-Pierre Valentin d'Avezac de Castera (grand-duc) de Virginie », n° 9-10, 1989, p. 157-160.
- « *J'aime cette comparaison* : une épiphraise des *Chants de Maldoror* », n° 9-10, p. 161-165.
- « Jean Dazet, franc-maçon, étudiant à Toulouse », n° 9-10, p. 166-176.
- « Les noms de Dieu dans l'œuvre de Lautréamont », n° 11-12, 1989, p. 92-93.
- « Gabriel Julliot de la Morandière et le mythe d'Hiram », n° 11-12, 1989, p. 94-115.
- « Des deux Marguerites aux trois Marguerites », n° 11-12, 1989, p. 116-117.
- « Le Corsaire aux cheveux d'or », n° 11-12, 1989, p. 118-120.
- « Les Poux me rongent », n° 11-12, 1989, p. 121-122.
- « La *réécriture* de Pascal dans *Poésies* », n° 11-12, 1989, p. 123-124.
- « Henri Verlet jugeant *La Jeunesse* de Sircos », n° 11-12, 1989, p. 125.
- « Otto Lorenz, Evariste Carrance, Isidore Ducasse, Félix Ducasse », n° 11-12, 1989, p. 126.
- « Recherche d'Aghone », n° 11-12, 1989, p. 127-138.
- « Recherche d'un sac », n° 11-12, 1989, p. 139-140.
- « Recherche d'un icosaèdre », n° 11-12, 1989, p. 141-147.
- « Recherche d'un sac icosaèdre », n° 11-12, 1989, p. 148-175.
- « Evariste Carrance et Louis Ariste », n° 13, 1990, p. 56-58.
- « Les Quatorze Poignards du Chant sixième », n° 13, 1990, p. 59-60.
- « Recherche d'Aghone II », n° 13, 1990, p. 61-81.
- « Recherche d'un icosaèdre II », n° 13, 1990, p. 82-85.
- « La Queue de poisson du Chant sixième », n° 13, 1990, p. 86-87.
- « *Maldoror* cité par Georges Fourest en 1909 », n° 13, 1990, p. 88-89.
- « Une justification du plagiat à Tarbes en 1854 », n° 13, 1990, p. 90.
- « Maldoror, mâle d'aurore », n° 13, 1990, p. 91.
- « Perpétualité », n° 13, 1990, p. 92-93.
- « Un placard de Félix Ducasse en 1869 », n° 13, 1990, p. 94.
- « Evariste Carrance », n° 14-15, 1990, p. 82.
- « Encore Louis-Ariste Passerieu », n° 14-15, 1990, p. 83-88.
- « Quand l'arrière grand-père de Lautréamont était franc-maçon », n° 14-15, 1990, p. 89-90.
- « Quand le grand-père de Lautréamont se mariait », n° 14-15, 1990, p. 91-95.
- « Notes sur les *Chants de Maldoror* », n° 14-15, 1990, p. 96.
- « Recherche d'un icosaèdre III », n° 14-15, 1990, p. 97-104.
- « Recherche d'un sac icosaèdre II », n° 14-15, 1990, p. 105.
- « *Le Charme de la mort* d'Arthur de Gravillon à Isidore Ducasse », n° 14-15, 1990, p. 106-107.
- « Bâton et/ou Poutre. Saint Isidore, le saint au bâton », n° 14-15, 1990, p. 108-109.
- « L'Asthme est le mal d'aurore », n° 14-15, 1990, p. 110-116.
- « Le Grand Objet extérieur », n° 16, 1991, p. 132.
- « La Femme nue becquetée par les coqs et les poules », n° 16, 1991, p. 133-134.
- « Maldoror fut un brucolaque », n° 16, 1991, p. 135.
- « Le Mercure », n° 16, 1991, p. 136.
- « Pantins », n° 16, 1991, p. 137-138.
- « Idiotisme », n° 16, 1991, p. 139.
- « Le Tour *Par cela seul que* », n° 16, 1991, p. 140.
- « La Couronne-vase d'Aghone », n° 16, 1991, p. 141-142.
- « Comment lire Lautréamont ? », n° 17, 1991, p. 71.
- « Les Obsèques religieuses de Lautréamont », n° 17, 1991, p. 72-79.
- « Lautréamont à l'Imprimerie Nationale », n° 17, 1991, p. 80-82.
- « Deux lettres du Frère Louis Mie », n° 17, 1991, p. 83-84.

- « Louis Ariste écrivain », n° 17, 1991, p. 85-87.
 « Le Corsaire aux cheveux d'or ou l'histoire d'un curieux maçon », n° 17, 1991, p. 88-93.
 « *Isidore Lautréamont* de Sylvain-Christian David », n° 18, 1992, p. 73-76.
 « La Tête en bas, ou le souvenir de la naissance », n° 18, 1992, p. 77-78.
 « Un anneau et une pierre », n° 18, 1992, p. 79-80.
 « Léon Bloy : un louveteau mal dans sa peau », n° 18, 1992, p. 81-82.
 « Sur la trace des yeux sanguinaires de Zorrilla », n° 18, 1992, p. 83-84.
 « Perpétualité (suite) », n° 18, 1992, p. 85-86.
 « La Substance (du Seigneur) », n° 18, 1992, p. 87.
 « Le Kangaroo », n° 18, 1992, p. 88.
 « L'Orthographe du nom Châteaubriand », n° 18, 1992, p. 88.
 « Le Début du Chant quatrième », n° 18, 1992, p. 89.
 « L'Antilope humain », n° 18, 1992, p. 89.
 « Animaldoror », n° 18, 1992, p. 90-91.
 « La Franc-maçonnerie en Uruguay III », n° 19, 1992, p. 90-92.
 « L'Étude Claverie Dazet », n° 19, 1992, p. 93.
 « Prudencio Montagne, franc-maçon », n° 19, 1992, p. 94.
 « Un franc-maçon professeur d'Isidore Ducasse », n° 19, 1992, p. 95.
 « Deux coquettes », n° 19, 1992, p. 96.
 « Le Grand Objet extérieur (suite) », n° 19, 1992, p. 97.
 « Recherche d'Aghone III », n° 19, 1992, p. 98.
 « Sur le regard de soie », n° 19, 1992, p. 99.
 « La Courbe que décrit un chien courant après son maître », n° 19, 1992, p. 100.
 « Notes de lecture », n° 19, 1992, p. 101-106.
 « Du triangle au dodécaèdre ou Histoire des Douze », n° 20, 1995, p. 86.
 « Isidore Ducasse et les maîtres de sagesse », n° 20, 1995, p. 87-88.
 « La Rue Vivienne et les troubles de Paris », n° 20, 1995, p. 89-90.
 « Un rasoir et un cou », n° 20, 1995, p. 91.
 « La Vie à la campagne », n° 20, 1995, p. 92-93.
 « Regard sur les paupières », n° 20, 1995, p. 94-95.
 « Phrase requin, requin-valise », n° 20, 1995, p. 96.
 « Une sémantique du retrait », n° 20, 1995, p. 97.
 « De singulières couronnes », n° 20, 1995, p. 98.
 « *Paul et Virginie* dans *Poésies I* », n° 20, 1995, p. 99.
 « Les Adjectifs tabous », n° 20, 1995, p. 100-101.
 « Frédéric Damé et *Le Monde libre* », n° 20, 1995, p. 102.
 « Alfred Sircos dans *L'Émancipation* », n° 20, 1995, p. 103.
 « Gabriel Julliot de la Morandière », n° 21, 1996, p. 60-77.
 « André Chaten, poète et franc-maçon », n° 21, 1996, p. 78-79.
 « Le frère Proudhon, la colonne Vendôme et le Panthéon », n° 21, 1996, p. 83-87.
 « Recherche d'Aghone IV », n° 21, 1996, p. 88.
 « Recherches sur Lautréamont », n° 21, 1996, p. 89-90.
 « Les Préfaces insensées [...] de Dumas fils », n° 21, 1996, p. 91-92.
 « Horrible éternel, à la figure de vipère », n° 22, 1997, p. 103-104.
 « A propos d'orangs-outangs », n° 22, 1997, p. 105.
 « De Racine à Lautréamont : les replis tortueux », n° 22, 1997, p. 106-107.
 « En lisant *La Lanterne* », n° 22, 1997, p. 108.
 « Jules Lermina, franc-maçon », n° 22, 1997, p. 109-112.
 « Adieu Vieillard », n° 23, 1998, p. 85.
 « Je n'accepte pas Eschyle », n° 23, 1998, p. 86.
 « Gustave Rivet, source d'Isidore Ducasse », n° 23, 1998, p. 87.
 « Bonté, ton nom est homme », n° 23, 1998, p. 88.
 « Ramon de la Sagra et la protubérance annulaire », n° 24, 1998, p. 71-72.
 « Quelle heure est-il ? », n° 24, 1998, p. 73.
 « Risette, de Zola à Ducasse », n° 27, 2000, p. 80.
 « Un livre d'Evariste Carrance », n° 27, 2000, p. 81-82.
 « Un Ducasse toulousain inconnu », n° 27, 2000, p. 83.
 « Gabriel Julliot de la Morandière », n° 28, 2001, p. 78.
 « Melville Ducasse », n° 28, 2001, p. 79-81.
 « Les Cornets du Frère Proudhon », n° 28, 2001, p. 82-83.
 « Un hibou vraiment impossible », n° 28, 2001, p. 84-85.
 « Dossier à ouvrir par les ducassiens : Charles Joliet et Isidore Ducasse », n° 29, 2001, p. 77.
 « Regards sur l'hermaphrodite », n° 29, 2001, p. 78.

- « Maldoror-Mirabeau », n° 29, 2001, p. 79.
- « Le Frère Albert Lacroix et les mauvais payeurs », n° 29, 2001, p. 80-81.
- « Jules-François Dupuis et les mauvais payeurs », n° 29, 2001, p. 81-82.
- « Saint Georges Dazet », n° 29, 2001, p. 83-85.
- « Xavier Ducasse ou Isidore Aubryet ? », n° 30, 2002, p. 68-74.
- « Les Frères Beaumarchais et Proudhon sources de Lautréamont », n° 30, 2002, p.75-76.
- « En relisant Sully Prudhomme », n° 30, 2002, p. 77-79.
- « Quand Isidore Ducasse réécrit Balzac », n° 30, 2002, p. 80.
- « Victor Hugo : en relisant *L'Homme qui rit* », n° 30, 2002, p. 81-84.
- « La Blanche Catacombe », n° 31, février 2003, p. 65.
- « La Strophe 8 du Chant quatrième », n° 31, février 2003, p. 66-68.
- « Beau comme la fleur du cactus », n° 31, février 2003, p. 69.
- « Le Combat entre l'aigle et le dragon », n° 31, février 2003, p. 69.
- « L'Arrêt de développement », n° 31, février 2003, p. 70.
- « Rotifères et tardigrades », n° 31, février 2003, p. 70.
- « La Poule Cochinchinoise », n° 31, février 2003, p. 71.
- « Un verrou pris à Hugo et à Féval », n° 31, février 2003, p. 71.
- « Le Cercle rouge », n° 32, octobre 2003, p. 44.
- « Pierre Moiana et *Poésies* », n° 32, octobre 2003, p. 44-46.
- « Lautréamont et La Bruyère », n° 32, octobre 2003, p. 46-49.
- « Mayne Reid et le rhinocéros du Chant sixième », n° 32, octobre 2003, p. 50-51.
- « Mouche et rhinocéros », n° 32, octobre 2003, p. 52.
- « A propos de Vauvenargues », n° 32, octobre 2003, p. 53.
- « La Préposition *peut-être* », n° 32, octobre 2003, p. 53.
- « Rue Vivienne », n° 32, octobre 2003, p. 53-54.
- « La Rue Castiglione », n° 32, octobre 2003, p. 54.
- « Au cinquième étage », n° 32, octobre 2003, p. 54.
- « Le Triple Dard », n° 32, octobre 2003, p. 54-55.
- « Des plis qui frottent », n° 32, octobre 2003, p. 55.
- « La Haine des hommes », n° 32, octobre 2003, p. 55.
- « Ce n'est plus... c'est », n° 32, octobre 2003, p. 55.
- « Still Breathing », n° 32, octobre 2003, p. 55-56.
- « Les Cornets du Frère Proudhon (suite) », n° 32, octobre 2003, p. 56.
- « Le Steeple-chase », n° 32, octobre 2003, p. 56.
- « Les Lèvres de bronze », n° 32, octobre 2003, p. 57.
- « La Scène avec le fossoyeur », n° 32, octobre 2003, p. 57-73.
- « Un des mystères du Chant sixième enfin élucidé », n° 33, février 2004, p. 78-79.
- « Les Préfaces insensées [...] de Dumas fils (suite) », n° 34, octobre 2004, p. 71-73.
- « Le Rhinocéros de la rue Castiglione », n° 34, octobre 2004, p. 74-75.
- « Le Régulateur », n°35, février 2005, p. 70-72.
- « Les Marcassins de l'humanité », n°35, février 2005, p.73.
- « Fanal de Maldoror », n°35, février 2005, p. 73-74.
- « Cuirassés à tourelles », n°35, février 2005, p. 74.
- « Ugolin, de Dante à Ducasse via Carpeaux », n°35, février 2005, p. 74.
- « Le Quarteron », n°35, février 2005, p. 75-76.
- « Les Chiens de Terre-Neuve », n°35, février 2005, p. 77.
- « Rollinat et Ducasse à Paris », n°35, février 2005, p. 77-78.
- « Sans autres renseignements », n° 36, 2005, p. 135.
- « Des yeux qui dardent », n° 37, 2005, p. 137.
- « Du nouveau sur la *Blanche catacombe* », n° 38, juin 2006, p. 141.
- « L'Icosaèdre et le quatrième état du vivant », n° 38, juin 2006, p. 142.
- « De Baïf à Lautréamont », n° 41, 2007, p. 101-102.
- « Cruelle postérité. Le destin de Félix-Archimède Pouchet », n° 41, 2007, p.115-118.
- « Lermontov le Tigre-qui-rugit », n° 41, 2007, p. 119-122.
- « Latréamont chez les franc-maçons russes », n° 42, 2008, p. 129-130.
- « Note de la direction », n° 42, 2008, p. 131.
- « Beau comme une inhumation précipitée », n° 42, 2008, p. 132-133.
- « Quelques précisions sur le Frère Louis-Anne Marétheux », n° 42, 2008, p. 134-136.
- « L'Acarus Sarcopite », n° 42, 2008, p. 138.
- « Une exposition Ducasse-Dazet au lycée de Tarbes », n° 43, 2008, p. 71-72.
- « Ventes chez Drouot », n° 46, juin 2010, p. 119-120.
- « Ange Pechméja, précurseur de Lautréamont », n° 49, décembre 2011, p. 114-117.
- « Lecteur des Psaumes de David », n° 52, juin 2013, p. 83-84.

« Toujours les cornets », n° 52, juin 2013, p. 84-85.

« Lettre à la direction », n° 53, décembre 2013, p. 135.

- , « Lautréamont “ philosophe incompréhensibiliste ” », *Revue de philosophie de la France et de l'étranger*, vol. CXX, n° 3, 1995, p. 341-342.
- , « Georges Dazet, franc-maçon et socialiste guesdiste (1852-1920) », *Chroniques d'histoire maçonnique* n° 48, 1997, p. 73-86.
- , « La maçonnerie libérale (1815-1861) », *Histoire des francs-maçons en France*, 1981, Toulouse, Privat, p. 201-239.
- , « Lautréamont, lecteur d'Edgar Quinet », *Chemins ouverts (Mélanges Claude Sicard)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 149-155.
- , « Lautréamont lecteur de Vigny », *Bulletin de l'Association des amis d'Alfred de Vigny* n° 30, 2001, p. 65-74.
- , « L'Allusion cryptée dans les œuvres de Lautréamont », *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2002, p. 107-123.
- , « Lautréamont et la foi catholique », *La Religion que j'ai quittée*, actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 juin 2004, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2004, p. 253-262.
- , « Le Bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux », *Anthropozoologica* vol. XLII, n° 1, 2007, p. 7-18.
- Latal, G., « La Part de l'actuel chez Lautréamont », *Le Réel dans la littérature et la langue*, actes du X^e congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes, Strasbourg, 29 août – 3 septembre 1966, Paris, Klincksieck, 1967, p. 165.
- Laurent, Marcel, compte rendu de l'édition Garnier-Flammarion des *Chants de Maldoror*, *L'École des lettres*, 28 février 1970.
- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Marguerite Bonnet, *L'École des lettres*, 28 février 1970.
- , « Lautréamont et les surréalistes », *L'École des lettres*, 15 novembre 1975.
- « Lautréamont. Onze écrivains répondent. » avec les réponses de Michel Deguy, Jean-Pierre Faye, Georges Goldfayn, Raymond Jean, Gérard Legrand, Marcelin Pleynet, Denis Roche, Jean Sénelier, Philippe Sollers, Jean Schuster et François Tristan, *Politique*, mars-avril 1971.
- Lawlor, Patricia Marie, « Lautréamont's Outrageous Text. Language as Weapon and Victim in the *Chants de Maldoror* », *Chimères*, vol. XVII, n° 2, printemps 1984, p. 3-13.

- , « Lautréamont's Modernism and the Function of Mise en Abyme », *The French Review*, vol. LVIII, n° 6, 1985, p. 827-834.
- , « Figuring (out) Maldoror: "Nous ne sommes plus dans la narration." Rhetoric and Narration in the *Chants de Maldoror* », *Nineteenth Century French Studies* [Fredonia], volume 16, n°s 3-4, 1988, p. 372-378.
- Le Brun, Annie, « L'Ombre des mots, la proie des choses, *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 75-85.
- Leclercq, Pierre-Robert, compte rendu de [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont, Études*, CCCXLVIII, janvier-juin 1978.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, « Les Poésies à venir », *Les Cahiers du chemin* n° 13, 15 octobre 1971, p. 103-121 ; repris dans *Les Lettres françaises* n° 1406, 20 octobre 1971, p. 3-4.
- , « Deux mythes de Maldoror », *La Nouvelle Revue française* n° 310, novembre 1978, p. 59-70, n° 311, décembre 1978, p. 43-54, n° 312, janvier 1979, p. 63-74.
- , « Le Rêve de Maldoror », *La Nouvelle Revue française* n° 329, juin 1980, p. 61-79, n°s 330-331, juillet-août 1980, p. 126-147.
- , « Maldoror et les métamorphoses », *La Nouvelle Revue française* n° 394, novembre 1985, p. 1-20, n° 395, décembre 1985, p. 28-49, n° 396, janvier 1986, p. 23-44.
- , « Maldoror et le mythe des réincarnations », *La Nouvelle Revue française* n° 411, avril 1987, p. 57-66, et 412, mai 1987, p. 63-70.
- , *Tableau de la littérature française III : De Mme de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974.
- Lecomte, Marcel, « Corneille Agrippa et Lautréamont », *Journal des poètes*, novembre 1963.
- Le Corre, Hervé, *L'Homme aux lèvres de saphir*, Paris, Rivages noirs, 2004, 503 p.
- Lefèvre, Frédéric, *Une heure avec...*, 5^e série, Paris, Gallimard, 1929, p. 278.
- Lefrère, [Jean-]Jacques, « L'Énigme du VI^e chant », *Les Nouvelles littéraires* n° 2603, 22 septembre 1977, p. 32.
- Lefrère, Jean-Jacques, « Deux ex-donos inconnus d'Isidore Ducasse », *Histoires littéraires* n° 2, 2000, p. 5-14.
- , « Rimbaud et Lautréamont en salle des ventes. Dix poèmes autographes de Rimbaud aux enchères. - Deux lettres autographes d'Isidore Ducasse », *La Quinzaine littéraire* n° 750, 16 novembre 1998, p. 16-19.
- , « Voyage dans le comté de Lautréamont », *La Quinzaine littéraire* n° 567, 1^{er} décembre 1990, p. 14.

- , « Fourre-tout symboliste », *La Quinzaine littéraire* n° 617, 1^{er} février 1993, p. 17-21.
- , « Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué », *LExpress.fr*, 16 février 2010.
URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/peut-on-critiquer-la-pleiade_849081.html.
- Lefrère, Jean-Jacques et Goujon, Jean-Paul, *Deux Malchanceux de la littérature fin-de-siècle, Jean Laroque et Léon Genonceaux*, Paris, Du Lérot, 1994, 115 p.
- Legrand, Francine-Claire, « Henry de Groux – Léon Bloy et Lautréamont », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1981, n° 3, p. 67-73.
- Legrand, Gérard, « De l'analogie comme pensée absolue chez Lautréamont », *L'Archibras* n° 7, mars 1969, p. 1-4.
- , « Fragment de la lettre au Comte », *Médium*, nouvelle série, n° 3, mai 1954, p. 25-28.
- , « Rimbaud, Lautréamont : des provisions pour longtemps », *Magazine littéraire* n° 247, novembre 1987, p. 18-20.
- Legrand, J., « Maldoror », *Le Temps*, 1^{er} et 7 février 1938.
- Legrand-Chabrier, « Lautréamont est-il précurseur de notre roman d'aventure ? », *Mercur de France*, 15 mars 1929, p. 812-817.
- Lemaître, Henri, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1965, p. 33-34, 100-102 et 197-200.
- , *Du Romantisme au symbolisme*, Paris, Bordas, 1984, p. 524-538.
- Lemaître, Georges, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge [Massachusetts], Harvard University Press, 1947, p. 29, 37-38, 40, 58, 102, 153, 172 et 185-186.
- Lemaître, Monique J., « Lautréamont béarnés », *Vuelta* volume 7, n° 83, octobre 1983, p. 51.
- Lemonnier, Camille, « Une préface », *Mercur de France*, 1^{er} février 1891, p. 65-73.
- , *Les Lettres françaises et la tradition hermétique*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1947.
- Le Mouvement symboliste*, catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1957, p. 20-21.
- Lennon, Nigey, *Alfred Jarry, the Man with the axe*, Los Angeles, Panjandrum Books, 1984, 128 p.
- Le Touzé, Philippe, « Lautréamont : l'entrelacement dans *Les Chants de Maldoror* », *Du Visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, Corti, 1988, tome 1, p. 319-330.
- Levasseur, F., « Contre-révolution en littérature : Lautréamont n'existe pas », *Rivarol*, 15 août 1973.

- Levenberg, Ada, « Fantastic Prose Poems », *Tribune*, vol. XXXV, 42, octobre 1971.
- Licciardello, Pasquale, « Lautréamont », *Biologia culturale*, V, 4, décembre 1970.
- Lindsay, Cecile, « Tearing the body. Modern self and postmodern corporality in *Les Chants de Maldoror* », *Nineteenth-Century French Studies* n° 22, 1993-1994, p. 150-171.
- Lobet, Marcel, « D'une littérature démoniaque ou prométhéenne », *Revue générale belge*, 11 novembre 1966, p. 21-35.
- , « Lautréamont archange foudroyé », *Le Soir*, 29 juin 1967, p. 9.
- , *Le Feu du ciel. Introduction à la littérature prométhéenne*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1969, p. 18-19, 50-57, 97 et 122.
- , compte rendu de Robert Montal, *Lautréamont*, *Revue générale*, CX, 1, janvier 1974.
- , « Les Poètes maudits et la tentation de la rupture », *Classiques de l'an 2000*, Paris, Le Sagittaire, 1940.
- Lockerbie, S. I., compte rendu des *Œuvres complètes* par Marguerite Bonnet, *French Studies* n° 25, 1971.
- , compte rendu de Peter Nesselroth, *Lautréamont's Imagery*, *French Studies* n° 25, 1971.
- , compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *French Studies* n° 26, 1972.
- , compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *French Studies* n° 28, 1974.
- , compte rendu de Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, *French Studies* n° 28, 1974.
- Loewel, Pierre, « Le Comte de Lautréamont et Dieu », *L'Ordre*, 5 mars 1938, p. 5.
- Loize, Jean, « Jean Lorrain contre Maldoror », *Arts*, 22 juin 1951.
- Longue, Jacques, « La Photographie d'Isidore Ducasse a été découverte par un étudiant Tarbais », *La Nouvelle République des Pyrénées*, 1^{er} septembre 1975, p. 3-4.
- Loranquin, Albert, « Ne lisons plus Lautréamont », *Bulletin des lettres* n° 348, 15 mai 1973.
- Losito, Luigi, « Compte rendu de Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même* », *Culture française* [Bari] n° 14, 1967.
- , « Compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* », *Culture française* [Bari] n° 22, 1975.
- Loustaunau, Fernando, « El país de Lautréamont », *Palinure* n° 4, 1988, p. 20-25.

- , « El poeta franco-uruguayo Lautréamont, su poema sacro en tránsito permanente a Divina comedia », *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Barcelone - Valence, Universitat Autònoma de Barcelona - Universitat de València, 1999, p. 277-280.
- Luckow, Marion, *Die Homosexualität in der literarischen Tradition, Studien zu den Romanen von Jean Genet*, Stuttgart, F. Enke Verlag, 1962, p. 29-34.
- Luperini, « Appunti su 'Mediterraneo': Montale tra Svevo e Lautréamont », *La poesia di Eugenio Montale*, Florence, Le Monnier, 1984, p. 131-140.
- Lydenberg, Robin, « L'Artifice comme technique narrative dans *Les Chants de Maldoror* », *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, vol. X, 1977, p. 115-129 ; repris dans *Neohelicon*, vol. V, n° 2, p. 133-150.
- , « Surviving Lautréamont : the Reader in *Les Chants de Maldoror* », *L'Esprit créateur*, vol. XVII, n° 3, hiver 1977, p. 211-227.
- , « Towards an invisual commentary », *Diacritics*, VI, 1, printemps 1976.
- Lyotard, François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 286-288.
- M., P. de, « Œuvres complètes de Lautréamont », *Les Nouvelles littéraires*, 19 mars 1938.
- Mabille, René, *Le Miroir du merveilleux*, Éditions de Minuit, 1962, p. 120-123.
- Mabille, Pierre, « Le Ciel de Lautréamont », *Minotaure* n^{os} 12-13, 1939, p. 84-85.
- Mackworth, Cecily, *A Mirror of French Poetry. 1840-1940*, Londres, Routledge, 1947, p. 20-24 et 225.
- Maeterlinck, Maurice, « Lettre à Iwan Gilkin du 24 janvier 1890 », conservée dans le Cabinet Maeterlinck de Gand, également citée dans Henri Liebrecht, *Iwan Gilkin*, Bruxelles, Office de publicité, 1941, p. 73-74.
- Magrini, César, « Céline et Lautréamont », *L'Herne* n° 3, 1963, p. 298-301.
- Maheux-Forcier, Louise, « A la Maldoror. Pastiche », *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 197-204.
- « Maldoror sur une scène allemande : le théâtre total à l'assaut de l'opéra », *30 jours d'Europe* n° 146, septembre 1970.
- Maleuvre, Didier, « Eluard, Lautréamont, Heidegger. L'aphorisme dans le silence », *Désir d'aphorismes*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1998, p. 25-39.

- Malraux, André, « La Genèse des *Chants de Maldoror* », *Action*, avril 1920, p. 33-35 ; repris dans *Le Disque vert*, 1925, p. 119-123. Deux versions sont données dans les *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 10-15.
- , *Psychologie de l'Art*, Genève, Skira, t. II, p. 158.
- , *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 924-925 et 970-971.
- Mango, Lorenzo, « L'enigma di Isidore Ducasse. Quattro interrogazioni per una critica ermeneutica », *Biblioteca Teatrale* n° 54, avril-juin 2000, p. 45-61.
- Mansuy, Michel, « Bachelard et Lautréamont, psychanalyse de la Bête humaine », *Études françaises*, vol. I, n° 1, février 1965, p. 26-51.
- Marcenac, Jean, « Dans le sens de l'espoir », *Les Cahiers du Sud* n° 275, août 1946, p. 14-15.
- , « Hommage au grand préfacier », *Europe*, mai 1946, p. 64-69.
- , « Lautréamont et la logique de la poésie », *Nouvelle critique* n° 154, avril 1964, p. 7-41.
- , « Lautréamont et nous », *L'Humanité*, 10 mars 1962.
- , « Lautréamont, Aragon, les Aragonides et la suite », *L'Humanité*, 2 juin 1967, p. 10.
- Marchal, Michel, « Tarbes, Bagnères-de-Bigorre. Un berceau d'anti-conformités poétiques », *Villes en Gascogne*, 6^e colloque de littérature régionale, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1989, p. 91-114.
- Marchand, Jean José, « Ducasse et Maldoror », *Quinzaine littéraire* n° 595, 16 février 1992, p. 19-20.
- Marcotte, Gilles, « Qui a peur du pygargue roux ? », *Liberté* [Montréal] n° 84, 1972.
- , « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises* volume 26, n° 1, printemps 1990, p. 87-127.
- Margoni, Ivos, « Conte di Lautréamont », dans Lautréamont, *Opere complete*, Turin, Einaudi, 1967, p. VII-LXI.
- Marissel, A., « Compte rendu de la nouvelle édition de Léon Pierre-Quint, *Lautréamont et Dieu* », *Esprit*, août-septembre 1968, p. 245-247.
- Maritain, Jacques, *Dieu et la permission du mal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963, p. 11-13.
- , *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 168, 195, 216 et 335.

- Markiewicz, Zygmunt, « En marge de l'édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont », *Revue de littérature comparée*, vol. XLVI, janvier-mars 1972, p. 125-128.
- Marsan, Eugène, *Signes de notre temps*, Paris, Librairie de France, 1931, p. 162-164.
- Martin Hernandez, Ramiro, « Les *Chants de Maldoror* ou l'avant-garde des avant-gardes », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, 1988, p. 135-153.
- Martinet, François, « Sous le signe de Maldoror », *Cahiers Philippe Soupault* n° 3, 2000, p. 37-38 ; repris dans *Nelly Kaplan, le verbe et la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 31-33.
- Marx, Werner, « Lautréamont or Heidegger ? », *Transition* 48 n° 2, 1948, p.12-13.
- Masson, André, *Écrits*, Paris, Hermann, 1976 ; édition revue et corrigée, *Le Rebelle du surréalisme : écrits*, Paris, Hermann, 1994, 385 p.
- Massot, Pierre de, « *Œuvres complètes* de Lautréamont », *Les Nouvelles littéraires*, 12 novembre 1938.
- Matthews, J. H., *Surrealism and the Novel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966, p. 68-69.
- Mauborgne, Gérard, « Le Lecteur chez Lautréamont », *Annales littéraires de l'Université de Besançon* n° 278, 1983, p. 121-153.
- Maulnier, Thierry, « L'Énigme de Lautréamont », *Le Littéraire*, 1^{er} juin 1946, p. 1 ; repris dans *Esquisses littéraires*, Paris, Robert Cayla, 1948, p. 45-55.
- Mauriac, Claude, « Lautréamont, maître des écluses », *Le Figaro littéraire* n° 1302, 30 avril 1971, p. 31.
- McGraw, Betty R., « Philippe Sollers and the Scene of Writing », *The American Journal of Semiotics*, volume 3, numéro 2, 1984, p. 97-107.
- McGuirk, Bernard, « New Lack or Old Lacan? Julio Cortázar's *El otro cielo* », *New Novel Review*, 1:2, 1994, p. 48-60.
- Meadwell, Kenneth W., « Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et images : Littérature québécoise* n° 41 (14 :2), Winter 1989, p. 294-300.
- Mehring, Walter, « Ein Nachfaht des Marquis de Sade », *Welt am Montag*, 30 janvier 1955.
- Melaye, Charles, *Pastiches du sérail*, Paris, Librairie des Lettres, 1919, p. 101-106
- Ménard, Pierre, « Analyse de l'écriture de Lautréamont », *Minotaure* nos 12-13, 1939, p. 83-84.
- Mendès, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 159-160.
- Mercier, Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symbolique (1870-1914). I. Le Symbolisme français*, Paris, Nizet, 1969, p. 172-183.

- Merlin, I., *Poètes de la révolte de Baudelaire à Michaux. Alchimie de l'être et du verbe*, Paris, Éditions de l'École, 1971.
- Mertens, Pierre, « Souvenirs de Montevideo », *Les Phoques de San Francisco*, Paris, Seuil, 1991, p. 59-74.
- Messac, Régis, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929, p. 422.
- Metzidakis, Stamos, « Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc », *Orbis litterarum* LXIII, 2008, p. 133-151.
- Meusnier, Norbert, « Isidore Ducasse, géomètre de la poésie », *Alliage* n° 57-58, juillet 2006, p. 137-155.
- Meyer, Steven, « Ashbery : Poet for all seasons », *Raritan: A Quarterly Review*, 15:2, Fall 1995, p. 144-161.
- Meyronnis, François, *L'Axe du Néant*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », p. 314-315 et 345-346.
- Michaud, Guy, *Le Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, t. I, p. 93-99.
- Michaux, Henri, « Cas de folie circulaire », *Le Disque vert* n° 5, 1922.
- Michel, André, « Le Ciel est par-dessus le toit », *Points et contrepoints* n° 72, mars-avril 1965, p. 1-4.
- Miller, Henry, « Let us Be Content with Three Little New-Born Elephants », *Accent*, vol. V, n° 1, automne 1944, p. 45-48 ; repris dans *Entretiens* n°30, 1er trimestre 1971, p. 132-237.
- Millot, Hélène, « Utilisation, récupération et détournement du roman noir dans *Les Chants de Maldoror* », *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 461-477.
- Milner, Max, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 1960, t. II, p. 153-154.
- Milot, Pierre, « Lire *Les Chants de Maldoror* : les limites de *Tel Quel* », *Le Paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Candiac, Balzac, 1992, p. 168-173.
- Mirandola, G., compte rendu de la traduction d'Ivos Margoni, *Studi Francesi* n° 38, mai-août 1969.
- Mitchell, Robert L., compte rendu de Leyla Perronne-Moisés, *Les Chants de Maldoror*, *French Forum*, II, 1977.
- Moffett, Oren E., « Lautréamont in Uruguay », *The French Review*, XLVIII, 1974-1975, p. 703-710.
- Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in Motion*, Chicago, P. Theobald, 1947, p. 215-297 et 314.
- Monnerot, Jean-Michel, « À partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisée », *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 5, mai 1933, p. 35-37.

- Monod, Sylvain, *Pastiches*, Paris, H. Lefebvre, 1963, 308 p. Ce volume contient « Le Chant de Matamor », pastiche de Lautréamont.
- Montagne Edmundo, « El Conde de Lautréamont, poeta infernal, ha existido. Su vida en Montevideo, su misterio, su libro execrable y genial », *El Hogar* [Buenos Aires], vol. XX, novembre 1925, p. 11-12 et 61-62.
- Montandon, Alain, « Le Merveilleux dans *Les Chants de Maldoror* », *Une Quête incessante, le merveilleux. Hommage à Robert Baudry*, actes du colloque «La problématique du merveilleux», Cermeil, C.C.I.C. de Cerisy-la-Salle, du 2 au 8 août 1991, Caen, Cermeil, 1995, p. 93-100.
- Montoro Martínez, Noelia, « La mujer desnuda: Metamorfosis por decapitación », *Anales de Literatura Hispanoamericana* n° 34, 2005, p. 217-234.
- Morcillo, Françoise, « Au croisement des âmes, poétiques françaises et espagnoles au XXI^e siècle », *Anales de folologia francesa* n° 17, 2009, p. 293-314.
- Moreau, Pierre, « En marge de quelques auteurs », *Revue universitaire*, janvier-février 1952, p. 29.
- Moreau, Jean-Luc, *Camus l'intouchable*, Paris, Ecritures, 2009, 257 p.
- Morrison, J. M., compte rendu de Alex de Jonge, *Nightmare Culture, Book abroad*, XLIX, 1975.
- Mortal, Anne et Piégay-Gros, Nathalie, « Illisibilité de la négation dans *Les Chants de Maldoror* », *Textuel* n° 29, janvier 1995, p. 157-163.
- Mounin, Georges, « Le *Lautréamont* de Bachelard », *La Littérature et ses technocraties*, Paris, Casterman, 1978, p. 22-27.
- Mouralis, Bernard, « Césaire et la poésie française », *Revue des Sciences Humaines* n° 176, 1979, p. 125-152.
- Mourot, Jean, « Remarques sur les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *Au bonheur des mots, mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 375-382.
- Mowitt, John, « Towards a non-Euclidean Rhetoric. Lautréamont and Ponge », *Sub-Stance* n° 30, 1981, p. 63-84.
- Muller, Curt, « Documents inédits sur le comte de Lautréamont et son œuvre », *Minotaure* n°s 12-13, 1939, p. 73-83.
- Munteanu, Romul, « Cinturile lui Maldoror », *Steaua Cluj-Napoca* [Roumanie], XXVI, n° 8, 1975, p. 48-50.
- , « Mastile lui Maldoror », *Steaua Cluj-Napoca* [Roumanie], XXVI, n° 7, 1975, p. 51-52 et 64.
- N., G., « Lautréamont. *Les Chants de Maldoror* », *Trivium*, III, n° 3, 1945.

- Nabe, Marc-Édouard, « La Littérature de Lautréamont », *L'Infini* n° 23, automne 1988, p. 80-87.
- Nadeau, Maurice, « Maldoror », *Combat*, 1^{er} août 1947.
- , *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1945, p. 26-62.
- , *Documents surréalistes*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p. 75-78.
- , *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963, p. 37-38.
- , « Journal en public », *La Quinzaine littéraire* n° 741, 16 juin 1998, p. 27.
- Nagaï, Atsuko, « L'individuel et le collectif dans *Lautréamont toujours* », *La Mémoire et le présent – actualité de Julien Gracq*, Cane, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 259-271.
- Nagels, Marc, « Sacré et sacrifice dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Approches de l'idéal. Sacrifice et sacré, I*, Angers, Université d'Angers, 1992, p. 199-215.
- Nathan, Jacques, *Encyclopédie de la littérature française*, Paris, Nathan, 1952, p. 234.
- Nathan, Loïs, « L'Acte d'écrire comme travail du langage et recherche d'identité », *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Paris, Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon n^{os} 502 et 503, 1993, tome I, p. 267-275.
- , « L'Écriture en son devenir ou l'insertion du scripteur dans *Les Chants de Maldoror* », *Dissertation Abstracts International*, 51 :11, May 1991, p. 3768A.
- Naudin, Marie, « Comètes de terreur : Maldoror de Lautréamont et Pierre de Blais », *Francographies : Bulletin de la Société des professeurs français et francophones d'Amérique* n° 61-66, 1992, p. 61-66.
- Navarri, Roger, « Une écriture monstrueuse ? », *Eidolon*, 7 mai 1979, p. 99-102.
- Nélot, Gilles, compte rendu de Robert Montal, *Lautréamont, Marginales*, XXX, n° 164, mars 1975, p. 13-16.
- Nemer, Abraham G., « La doctrine de l'amour selon Lautréamont », *Ça presse* n° 48, mars 2011, p. 13-16.
- Neruda, Pablo, « Lautréamont reconquistado », *Cantos ceremoniales*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1991.
- , *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 342-343 et 378-379.
- , *Né pour naître*, Paris, Gallimard, 1996, 492 p.
- Nesselroth, Peter William, « Lautréamont : le sens de la forme », *Littérature* n° 17, février 1975, p. 73-83.
- , « Poetic Language and the Revolution », *L'Esprit créateur*, vol. XVI, n° 1, 1976, p. 149-160.

- , « Lautréamont's Plagiarism, or the Poetization of Prose Texts », dans Robert L. Mitchell éd., *Pre-text, Text, Context. Essays on Nineteenth-Century French Literature*, Columbus, Ohio State University Press, 1980, p. 185-195.
- , « Des vi(d)es de Lautréamont », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 2, 1984, p. 77-87.
- , « Je remplace (Victor Hugo) », *L'Infini* n° 111, été 2010, p. 108-116.
- , « Suicider l'autre. Maldoror et la colonne de la place Vendôme », *L'Infini* n° 109, hiver 2010, p. 72-81.
- , compte rendu de Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, *The French Review*, XLVI, 1972-1973.
- , compte rendu de Paul Zweig, *Lautréamont, the violent Narcissus*, *The French Review*, XLVII, 1973-1974.
- Nishikawa, Hasumi, « De l'emprunt au développement. L'évolution de l'intertextualité chez Lautréamont », *Études de langue et de littérature française* n° 93, août 2008, p. 52-67.
- Nol, Maurice, « Une étude de M. Edmond Jaloux sur *Les Chants de Maldoror* », *Le Figaro*, 28 mars 1938.
- Novakovic, Branka, « Lotreamon u kritickim i esejistickim tekstovima na arpskohrvatskom jeziku », *Filoloski Pregled* XIX, 1981, p. 53-62.
- Nyoma, Pius, « Les Apparences dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Yaoundé, volume 3, n° 2, juillet 1987, p. 22-34.
- Nyst, Ray, *Un prophète*, Paris, Chamuel, 1895, p. 14-15.
- O., E., « Lautréamont a-t-il existé ? », *Le Quotidien*, 11 mars 1930, p. 4.
- O'Brien, Justin, « A Rapprochement : M. André Gide and Lautréamont », *The Romanic Review*, février 1937, p. 54-58.
- Ohira, Tomohiko, « Langage, conscience, matière chez Lautréamont », *Language and Culture [Hokkaido]*, n° 4, 1983, p. 119-138, n° 6, 1984, p. 162-180, n° 10, 1986, p. 184-202, n° 12, 1987, p. 131-148.
- Olivier, Jean-Michel, « Le Texte des anges », *Le Nouveau Commerce* n°s 45-46, printemps 1980, p. 95-125.
- , « Le Texte du vampire », *Études littéraires*, XI, 1, avril 1978, p. 113-159.
- Olson, John, « The Haunted Stanzas of John Ashbery », *Talisman: a journal of contemporary poetry and poetics* n°s 23-26, 2001-2002, p. 98-106.
- Onimus, Jean, « La Poétique du fauve », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1959, p. 195-206.
- Orazi, Vittorio, « Duplice attualità di Lautréamont », *La Bilancia*, 18 maggio 1945.
- , « Il duplice volto di Lautréamont », *Giornale dell'Emilia*, 15 gennaio 1949.

- Ortegat, Paul, « Approximations. Lautréamont », *Septembre* n° 36, 2-8 septembre 1946.
- Ossola, C., « Un œil immense artificiel : il sogno *pineale* della scrittura (da Baudelaire a D'Annunzio e a Zanzotto) », *Lettere Italiane Firenze*, volume 35, n° 4, 1983, p. 457-479.
- Oster, Daniel, « Compte rendu de Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même* », *La Nouvelle Revue française*, t. 30, 1967.
- , « Isidore et le petit oiseau », *Les Nouvelles littéraires* n° 2603, 22 septembre 1977, p. 32.
- , « Lautréamont, une affection de l'imaginaire collectif », *Nouvelles littéraires* n° 2686, 10 mai 1979, p. 22.
- Oxenhandler, Neal, « Reflections on Literature and Value », *The Dialectic of Discovery: Essays on the Teaching and Interpretation of Literature Presented to Lawrence E. Harvey*, Lexington, French Forum, 1984, p. 32-46.
- Queloz, Jean-Jacques, « Présence de Lautréamont dans l'œuvre de Soupault », *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve, Académia-Bruylant, 2009, p. 29-37.
- Pachet, Pierre, « L'Avaleur de sabres », *La Quinzaine littéraire* n° 186, 1^{er} mai 1974, p. 23-24.
- Pagnanelli, Romeo, « Ragioni del visionario nei canti di Lautréamont », *Prometeo*, 6^e année, n° 21, janvier-mars 1986, p. 47-57.
- Palm, Göram, « Havet, ett Kommunikations problem », *Ord och Bild*, 74, n° 1, 1965.
- Panaïtescu, Valeriu, « Poètes français contemporains en version roumaine », *Œuvres et critiques : Réception de la littérature française en Roumanie*, volume 13, n° 1, 1988, p. 97-111.
- Pardo, Pedro, « Invitation à la lecture littéraire. *Maldoror* et l'inter-diction », *La Lecture littéraire* n° 2, janvier 1998, p. 67-82.
- Paris, Alain, « Les Bestiaires des *Chants de Maldoror* », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, p. 79-143.
- Parrot, Louis, « Isidore Ducasse ou Lautréamont », *Mundo Literario* n° 15, 17 août 1946, p. 7-8 et 16.
- Pataki, Virag, « Pour savourer le fruit amer sans danger. Stratégies d'avertissement au lecteur dans *Les Chants de Maldoror* », *Acta romanica* n° 16, 1996, p. 73-92.
- Patri, Aimé, « *Les Chants de Maldoror* », *Paru* n° 41, avril 1948, p. 75.
- , « À propos de Lautréamont et de la psychanalyse », *Psyché* n° 20, juin 1948, p. 665-673.
- , « Genèse de la pensée moderne », *Paru* n° 61, juin 1950, p. 59-60.
- , « Inspiration et lucidité », *Paru* n° 61, juin 1950, p. 11-17.

—, « Fantômas en mal d'aurore », *Preuves* n° 166, décembre 1964, p. 76-82.

Paula, Liliamaria de, « Lautréamont e il surrealismo », *Quaderni Francesi* n° 1, 1970, p. 557-591.

Paulhan, Jean, « Poésies par Isidore Ducasse, comte de Lautréamont (Au Sans Pareil) », *La Nouvelle Revue française* n° 87, 1^{er} décembre 1920, p. 952-954.

—, « Un langage de paradis », *Jacob Cow le pirate, ou Si les mots sont des signes*, Paris, Au Sans Pareil, 1921, p. 20-22 ; repris dans *Le Disque vert*, 1925, p. 112-113.

Paz, Octavio, « André Breton: La niebla y el relámpago », *Vuelta*, 20:232, 1996, p. 20-21.

Peduto, Liliana, « En explorant le champ des *Chants* de Lautréamont », *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, 2, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1987, p. 25-54.

Pelletie, Anne-Marie, « Liliane Durand-Dessert : *La Guerre Sainte, Lautréamont et Isidore Ducasse, lecture des Chants de Maldoror* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 91^e année, n° 2, mars-avril 1991, p. 264-265.

Perez, Claude-Pierre, « Dans la lumière même de l'Apocalypse – Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », *Littérature* n° 117, mars 2000, p. 38-52.

—, « Lautréamont. Cuisine de sorcière », *Nourriture et écriture*, Nice, Université Sophia Antipolis, 2000, tome II, p. 213-228.

Perrone-Moisés, Leyla, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », *Littérature* n°117, mars 2000, p. 18-37.

—, « Passages. Isidore Ducasse, Walter Benjamin et Julio Cortázar », *Littérature* n° 136, décembre 2004, p. 99-110.

Perrone-Moisés, Leyla et Monegal, Emir, « Lautréamont espagnol », *Vuelta Mexico*, vol. VII, n° 79, juin 1983, p. 4-14, n° 80, juillet 1983, p. 30-33.

—, « Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole », *Poétique* n° 55, septembre 1983, p. 351-377.

Peyre, Henry, *The Contemporary French Novel*, New York, Oxford, University Press, 1955, p. 327.

—, *Le Classicisme français*, New York, Éditions de la maison française, 1942, p. 210 et 236.

—, « The Literature of the second Empire : État présent, III, La poésie », *Symposium*, mai 1953, p. 16-33.

Peyrefitte, Roger, *Les Juifs*, Paris, Flammarion, 1965, p.65.

Peytard, Jean, « *Les Chants de Maldoror* et l'univers mythique de Lautréamont », *La Nouvelle Critique* n° 37, octobre 1970, p. 43-55.

—, « La Rature de Dazet, ou la Métamorphose du sens », *Littérature* n° 4, décembre 1971, p. 68-78.

- , « Principes de description linguistique du texte littéraire », *Cahiers de l'Institut de linguistique*, Université catholique de Louvain, I, 1972.
- , « Les Variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror* (essai d'analyse exhaustive) », *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 13-71.
- , *Syntagmes. 2. Enseignement du français oral, les structures variantes, Lautréamont, Apollinaire*, Paris, Belles Lettres, 1979, 311 p.
- Phillips, Kathy J., « The hit at a distance. Lautréamont's Sixth Canto », *Romance Notes XXI*, n° 1, Fall 1980, p. 58-62.
- Pia, Pascal, « De Latréamont à Lautréamont », *Carrefour*, 8 janvier 1964, p. 18.
- , « Schizophrène ou pince-sans-rire ? », *Carrefour*, 6 janvier 1965, p. 18.
- , « Un des inventeurs de Maldoror », *La Quinzaine littéraire* n° 3, 15 avril 1966, p. 18.
- , « Lautréamont et ses amis », *Le Magazine littéraire* n° 28, avril-mai 1969, p. 42-44.
- , « Esotérisme et poésie », *Carrefour*, 23 avril 1969, p. 18-19.
- , « Monsieur le comte... », *Carrefour*, 29 avril 1970.
- , « Recherches et vagabondages », *Carrefour*, 8 juillet 1970.
- , *Romanciers, poètes, essayistes du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, Les Lettres nouvelles, 1971.
- Piatier, Jacqueline, « Lautréamont en Sorbonne : Maldoror entre M. Prudhomme et M. Fenouillard », *Le Monde* n° 8534, 23 juin 1972.
- Picabia, Francis, *Jésus-Christ Rastaquouère*, Paris, Allia, 1992, p.18-19.
- Piccone, Stella, « Lautréamont tornato alla ragione », *La Nuova Europa*, 2^e année, n° 12, 25 mars 1945, p. 7.
- Pichette, Henri, « Lettre-rouge », *Fontaines*, octobre 1947, p. 567.
- Pichois, Claude, « Sur Lautréamont et Latréamont », *Mercure de France*, juillet 1952, p. 566-568.
- , « Maldoror et Garibaldi », *Rivista di Letterature moderne e comparate* n° 1, avril-juin 1957, p. 131-141.
- Pichon-Rivière, Enrique, « Notas para la biografía de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870) », *La Nación* [Buenos Aires], 14 avril 1946.
- , « Sur Lautréamont », *Revista de Psicoanálisis* [Buenos Aires] n° 4, 1947 ; repris sous le titre « Lautréamont, vie et portrait », *Ailleurs* n° 8, 1966, p. 28-48.

- , « Vida e imagen del Conde de Lautréamont », *Ciclo* [Buenos Aires] n° 2, mars-avril 1949 ; traduction française dans *Ailleurs* n° 8, 1966, p. 28-48.
- Pickering, Robert, « Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*. Parcours et crise linguistiques chez Lautréamont », *Studi Francesi*, XXVIII, 1984, p. 303-308.
- , « From Lautréamont to Ducasse : Language and the Search for Self-Expression », *French Studies*, volume 43, n° 2, 1989, p. 163-181.
- , « Lautréamont's Possible Pillars and Impossible Baobabs: Editorial Inaccuracy and Textual Potentiality », *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* n° 33, Winter 1989-1990, p. 9-10.
- , « *Les Chants de Maldoror*. Images of the writer at work », *Australian Journal of French Studies* n° 32, 1995, p. 38-46.
- , « Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* : l'emprise intellectuelle et affective du mouvement en spirale chez Lautréamont », *Quaderni dell'Istituto di lingue e letteratura neolatine*, 2, 1982, p. 59-72.
- Pierre, Roland, « L'Univers mythique de Lautréamont par Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *La Nouvelle Critique*, n° 39, décembre 1970.
- , « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, cent ans après », *La Nouvelle Critique*, n° 39, décembre 1970, p. 65-69.
- Pierre-Quint, Léon, « Le Comte de Lautréamont », *Revue de Paris*, 15 janvier 1928, p. 301-330.
- , « Un rebelle de génie, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Lumière*, 25 mars 1938.
- , *Nouvelle Équipe* n° 1, 1931.
- , « Lautréamont vu en 1938 », *Revue de Paris*, t. VI, novembre 1938, p. 202-210.
- Pierssens, Michel, « Lautréamont et l'héritage du byronisme », *Romantisme*, vol. IV, n° 7, 1974, p. 438-446.
- , « Ducasse et Dolorès », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 3, mai-juin 1974, p. 438-446.
- , « Administration des signes et sémiotique de la complexité. Le cas Lautréamont », *Critique*, vol. XXXIV, n° 372, mai 1978, p. 493-511.
- , « La Méprise », *Poésie* n° 12, 1^{er} trimestre 1980, p. 118-123.
- , « Génétique d'une forme brève : *Le Dispositif Maldoror-Poésies* », *Genesis* n° 12, 1998, p. 81-94.
- , « Littérature et complexité. Le cas Lautréamont », *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 73-88.

- , « La Lecture épistémologique. Le cas de Lautréamont », *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*, Ottawa, Carleton University, 1979, p. 152-183.
- , « Fictions célestes », *Revue des sciences humaines* n° 236, octobre-décembre 1994, p. 87-109.
- Pitu, Luca, « Isidore Ducasse et l'écriture fragmentaire », *Cahiers roumains d'études littéraires* n° 3, 1982, p. 128-135.
- Pizzorusso, Arnaldo, « Compte rendu de Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, 1^{ère} année, n° 2, octobre 1950.
- Planté, Louis, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, d'après un dossier tarbais », *La Nouvelle République des Pyrénées*, 22-31 mars 1966 ; réunis en un volume, Tarbes, Éditions Pyrénéennes, 1966, 23 p.
- Pleynet, Marcelin, « Les Chants de Maldoror et de Lautréamont », *Tel Quel* n° 26, été 1966, p. 42-59.
- , « Lautréamont politique », *Tel Quel* n° 45, printemps 1971, p. 23-45.
- , « Lautréamont et Lucrèce », *Art et littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 128-146.
- , « Celui qui y croyait et l'autre : Bloy et Lautréamont », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 362-367.
- , « Situation. Lautréamont, écrits sur la grâce », *L'Infini* n° 109, hiver 2010, p. 47-71.
- Poiron, Jean-Marc, « Les Combats de Maldoror », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, p. 145-228.
- Polet, J.-C., compte rendu de Klaus Winkelmann, *Lautréamont impersonator*, *Les Lettres romanes*, XXXI, 1977.
- Pompili, Bruno, « Il Lettore di Lautréamont », *Studi urbinati*, nouvelle série B, 43, 1969, p. 423-427.
- , « Frammenti dello stesso sguardo : Lassailly e Lautréamont », *Licantropi e meteore. Saggi sul romanticismo francese*, Bari, Dedalo, 1984, p. 113-124.
- , « Lautréamont, prima dei segni ? », *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere* [Bari], 1-2, 1970-1971, p. 287-300.
- Ponge, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.
- , « Méthodes », *Le Grand recueil*, Paris, Gallimard, 1961 ; recueilli dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 515-694.
- Porché, François, « La Poésie récente », *Revue de Paris*, 1^{er} juin 1928, p. 536-566.

- Pornon, Charles, *Anthologie (apocryphe) de la poésie française*, Paris, Nouvel Office d'édition, 1963, 184 p.
Ce recueil contient un pastiche, « Les Chants de Malhorrer ».
- Porter, Laurence R., « The Triumph of Guilt : from Chaos to Geometry in the *Chants de Maldoror* », *Kentucky Romance Quarterly* [Lexington] n° 16, 1969, p. 23-40.
- , « Submission to the father. From chaos to geometry in *Les Chants de Maldoror* », *The literary Dream in French romanticism. A psychoanalytic interpretation*, Detroit, Wayne State University Press, 1979, p. 100-122.
- , « Modernist Maldoror : the de-euphemisation of metaphor », *L'Esprit créateur*, winter 1978, vol. 18, n° 4, p. 25-34.
- Pouilliant, Raymond, « Maurice Maeterlinck et la mystique flamande », dans *Dr L. Reyens – Album*, Antwerpen, Ruusbroec-Genootschap, 1964, p. 281-302.
- , *Le Romantisme. III. 1869-1896*, Paris, Arthaud, p. 155-156 et 227-230.
- , compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont, Les Lettres romanes*, XXIV, 1970.
- Poulet, Robert, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Spectacle du monde* n° 100, juillet 1970.
- Praz, Mario, *La Mort, la chair et le diable*, Paris, Denoël, 1977 [1934], p. 160-162.
- Prendergast, Christopher, *Paris and The Nineteenth Century*, Oxford, Blackwell, 1992, 283 p.
- Presque, Gaëtan, « A propos des *Chants de Maldoror*. Un jugement de Léon Bloy confirmé par la postérité », *Cahiers Léon Bloy* n° 2, novembre-décembre 1927, p. 49-55.
- Purves, Robin, « L'énigme d'Isidore Ducasse. Ressemblances et dissemblances entre son oeuvre et celle de Frank Kuppner », *La Nouvelle Alliance. Influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, Grenoble, ELLUG, 2000, p. 193-209.
- Pybus, Rodney, « A note on Lautréamont and *Les Chants de Maldoror* », *Stand*, vol. XI, n° 1, 1969-1970.
- Queneau, Raymond, « Erutaretil », *La Nouvelle Revue française* n° 172, avril 1967, p. 604-605.
- , *Cent mille milliards de poèmes*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 334.
- Rabaté, Dominique, « Les Bas-fonds de l'esprit », *L'Art et la question de la valeur*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, p. 151-174.
- Raimondi, Giuseppe, « La Valigia delle Indie. Invenzione dell' Ermafrodito », *Il Mondo*, 18 mars 1958, p. 9.

- Rama, Angel, « José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud », *Nueva Revista de Filología Hispánica* [Mexico], volumen 32, n° 1, 1983, p. 96-135.
- Rimbaud, Henri et Varillon, Pierre, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Bloud & Gay, 1923, p. 192-197.
- Randall, Marilyn, « Context and Convention. The Pragmatics of Literariness », *Poetics*, volume 14, n° 5, 1985, p. 415-431.
- Rapetti, Rodolphe, « Léon Bloy et Henry de Groux », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 375-382.
- Rauhut, Franz, « Compte rendu de la monographie de Guillot-Muñoz », *Die Neueren Sprachen* n° 35, 1927.
- Ray, Amitava, « The Lengthening Shadow of Lautréamont's *Maldoror* », *New Quest* n° 106, 1994, p. 230-234.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1939 ; réédition José Corti, 1963, p. 252, 285, 293, 295 et 343.
- Raynaud, Claude, « A propos d'une étude sur Lautréamont », *Le Journal des poètes*, n° 9, 1970, p. 19.
- Reed, Jeremy, *Isidore. A Novel about the Comte de Lautréamont*, Londres, Peter Owen Publishers, 1991, 144 p. ; traduit sous le titre *Invention d'Isidore Ducasse* par Richard Crevier, Paris, La Différence, coll. « Latitudes », 206 p.
- Régnier, Henri de, « La Vie littéraire », *Le Figaro*, 6 mai 1930, p. 5.
- Renéville, Georges Rolland de, « L'Œuvre tourmentée de Lautréamont », *Cahiers de Radio-Paris*, 1^{er} novembre 1938, p. 1067-1069.
- , « Œuvres complètes de Lautréamont », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mars 1939, p. 521-523.
- Rhodes, S.A., « Lautréamont *redivivus* », *The Romanic Review*, vol. XXI, n° 4, octobre-décembre 1931, p. 285-290.
- Ribemont-Dessaignes, Georges, « *Les Chants de Maldoror* et l'Histoire », *Europe*, 15 septembre 1930, p. 118-120.
- Ridder, André de, « Paul Kenis », *De Vlaamsche Gids*, octobre 1934, p. 5-30.
- Riese Hubert, Renée, « La Critique d'art surréaliste, création et tradition », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 37, 1985, p. 213-227.
- Rieger, Dietmar, « Der Esel und die Feige : Lautreamots literarische Quellen und die Inauthentizität der *Chants de Maldoror* », *Romanische Forschungen* n° 88, 1976, p. 43-56.

- , « Le Regard perçant du chiffonnier », *Diogenes als Lumpensammler. Materialien einer Gestalt der französischen Literatur des 19ten Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1982, p. 9-13.
- Riffaterre, Michael, « Generating Lautréamont's Text », dans Josué V. Harari éd., *Textual strategies, perspectives in post-structuralist criticism*, Ithaca, Cornell University, 1979, p. 404-420.
- , « Lecture intertextuelle du poème », *Au bonheur des mots : Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 403-417.
- , « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française* n° 3, septembre 1969, p. 46-60.
- , *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 24-25 et 46-47.
- , *Fictional Truth*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1990, 137 p.
- Rispal, Yvonne, « Étude de quelques pages de Lautréamont à la lumière des conceptions de Françoise Minkowska », *Cahiers du groupe Françoise Minkowska*, octobre 1962, p. 9-50.
- , « 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.
- Risset, Jacqueline, « Lautréamont lecteur de Dante », *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 1991, p. 113-122.
- Ristat, Jean, « Trois questions à Jean-Michel Olivier », *Digraphe* n° 25, printemps 1981, p. 55-58.
- , *Du coup d'état en littérature*, Paris, Gallimard, 1970.
- , « Le Laboratoire de Lautréamont », *L'Humanité*, 6 décembre 2008.
- Ritter, R., compte rendu de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, Pyrénées*, 1970.
- Ritzen, Q., « Au fou ! Au génie ! Lautréamont », *Les Nouvelles littéraires*, 20 janvier 1966, p. 12.
- Robb, Graham, « Behind the Myths of Malediction », *TLS*, 9 octobre 1998, p. 7-8.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 7-9.
- Rochon, Lucienne, « Le Professeur de rhétorique de Lautréamont : Gustave Hinstin », *Europe* n° 449, septembre 1966, p. 153-189.
- , « De quelques rébus scolaires de Lautréamont », *Europe* n° 475-476, novembre-décembre 1968, p. 74-79.
- , « Le Lycée de Pau et l'Univers imaginaire de Lautréamont », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 2, mars-avril 1969, p. 252-261.

- , « Introduction à la lecture » et « Lautréamont et le lecteur. Mythe, mystagogie et mystification », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, p. 7-40 et 229-494.
- , « Le Trajet de Mervyn ou le Roman parodique de lui-même », *Littérature* n° 16, décembre 1974, p. 67-87.
- Rode, Henri, « L'Univers séminal de Lautréamont », *Toutes les plumes du rituel*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, 1974, p. 83-95.
- Rodriguez-Monegal, Émir, « Le Fantôme de Lautréamont », *Revista ibero-americana*, volume 39, 1973.
- , « Isidoro Ducasse, lector del barroco español », *Revista ibero-americana*, volume 52, n°s 135-136, p. 333-360.
- Rodriguez-Valera, A., « Lautréamont y el Satanismo », *La Cruz del Sur*, novembre-décembre 1926.
- Rolland, Philippe, « Maldoror, le retour », *Magazine littéraire* n° 510, juillet-août 2011, p. 26.
- Rolland de Renéville, André, « Œuvres complètes de Lautréamont », *La Nouvelle Revue française* n° 306, 1^{er} mars 1939, p. 521-523.
- , *L'Expérience poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 9, 58, 116 et 121.
- , « L'Œuvre tourmentée de Lautréamont », *Cahiers de Radio-Paris*, 1^{er} novembre 1938, p. 1067-1071.
- , « Les Maîtres de la connaissance poétique. L'œuvre tourmentée de Lautréamont », *Les Cahiers de Radio-Paris*, novembre-décembre 1938.
- , « Reflets des lettres. Actualité de Lautréamont », *Reflets de la semaine* n° 161, 2 décembre 1938.
- Rollin, Jean-François, compte rendu de Jean Ristat, *Du Coup d'état en littérature*, *Esprit* n° 39, 3 mars 1971.
- Romains, Jules, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, t. XIX, 1941, p. 30.
- Romney, Jonathan, « Lautréamont's œuvre à venir : The Aesthetics of Deferment », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory* [Oxford], 12:2, July 1989, p. 139-157.
- Rosso, Corrado, « Surrealismo, gioco delle massime e plagio: da Lautréamont a Eluard », *Novecento francese ed europeo*, Naples-Rome, Ediz. Scientifiche Italiane, 1988, p. 153-159.
- Rousse, Emmanuel, « Ducasse iconoclaste ou l'art du *pilleur d'épaves célestes* », *Babel* n° 18, 2^e semestre 2008, p. 189-208.
- Rousseaux, André, « Situation de Lautréamont », *Le Figaro littéraire*, 13 septembre 1947 ; repris dans *Le Monde classique*, 3^e série, Paris, Albin Michel, 1951, p. 239-246.
- , « Lautréamont et ses préfaciers », *Le Figaro littéraire*, 29 janvier 1954, p. 2.

- Rousselot, Jean, « Il y a cent ans mourait Lautréamont », *La Revue nationale* [Bruxelles] n° 42, 1970, p. 10.
- , « Lautréamont », *Revue des lettres*, janvier-février 1970, p. 28-32.
- , « Lautréamont ou la conscience à vif », *Présences contemporaines*, Paris, Debresse, 1958, p. 93-98.
- , « Lautréamont nous demeure inconnu », *Les Nouvelles littéraires*, 24 août 1970, p. 10.
- , « Ce mort sans sépulture », *Adam* n° 349-351, 1971, p. 64-66.
- Roux, Dominique de, « Le Chant de la baleine », *Magazine littéraire* n° 50, mars 1971.
- Rouzet, Georges, « L’Amitié de Jules Destrée et de J.K. Huysmans », *La Revue belge*, 15 juillet 1937, p. 139-150.
- , *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, Solédi, 1946, p. 19-21, 73, 103 et 135.
- , « Au Livre de poche, *Les Chants de Maldoror* », *La Revue nationale*, octobre 1964, p. 277-278.
- Roy, Claude, « L’Homme qui riait », *Nouvel Observateur* n° 338, 3-9 mai 1971, p. 55-57.
- Rubiales, Manuel, « Las poesias de Isidore Ducasse », *Dada-surrealismo : precursores, marginales y heterodoxos*, Cadix, Universidad de Cadiz, 1986, p. 8-10.
- Rudwin, Maximilien, *Les Écrivains diaboliques de la France*, Paris, Figuières, 1937, p. 130.
- Ruppert Sibylle, *Dessins pour Lautréamont*, avec une préface d’Alain Robbe-Grillet, Paris, Galerie Bijan Aalam/Natiris, 1980, 36 p.
- Saget, Justin [pseudonyme de Maurice Saillet], « Les Cent Ans d’Isidore Ducasse », *Mercure de France*, 1^{er} avril 1947.
- Saillet, Maurice, « Défense du plagiat », *Les Lettres nouvelles*, avril 1953, p. 205-214.
- , « Les Inventeurs de Maldoror », *Les Lettres nouvelles*, avril 1954, p. 563-584, mai 1954, p. 743-758, juin 1954, p. 897-912, juillet 1954, p. 113-119.
- , *Sur la route de Narcisse*, Paris, Mercure de France, 1958, p. 151-166.
- , « Notes pour une vie d’Isidore Ducasse et de ses écrits », dans Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, p. 7-32.
- Salaün, Annaïck, « Ducasse encyclopédiste raté », *Les Ratés de la littérature*, actes du colloque des Invalides 1998, Paris, Du Lérot, p. 191-193.
- , « *Les Chants de Maldoror*, chiffre ou souscription ? », *Les Romans à clefs*, actes du colloque des Invalides 1999, Paris, Du Lérot, p. 43-46.

- Saletti, Robert, « L'Impossible renoncement à la volonté », *Spirale* n° 53, juin 1985, p. 22.
- Saliou, Kevin, « Remy de Gourmont lecteur de Lautréamont », *Nouvelle Imprimerie gourmontienne*, n° 4, automne 2013, p. 57-86.
- , « Beau comme la rencontre fortuite entre une machine à coudre et un parapluie : le travail de l'image chez Lautréamont », *La Rencontre*, actes de la journée d'étude organisée à Lille le 5 juin 2012, études réunies et présentées par Carine Capone, Juliette Lormier et Julie Zamorano, Roman 20-50, coll. « Actes », p. 15-26.
- , « Iwan Gilkin et le fantôme de Maldoror », *Oubliettes et revenants*, actes du dix-neuvième colloque des Invalides, Tusson, Du Lérot, 2016, p. 95-99 et 114-115.
- , « Corbière et Lautréamont : deux maudits ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 99-108.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 16, 440, 443 et 446.
- Sanz, Teo, « Un refuge redoutable. La nature chez Lautréamont », *L'Esprit Créateur*, XLVI, n° 2, Summer 2006, p. 42-55.
- Sarrazin, Bernard, « Dieu loufoque, de Lautréamont à Dominique Noguez », *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle. Arts et littérature*, actes du colloque des 15, 16 et 17 novembr 2001, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 41-52.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963, p. 160.
- Savin, Tristan, « As-tu vu Montevideo ? », *Lire* n° 364, avril 2008, p. 24.
- Scarpetta, Guy, « Le Creuset dangereux et violent », *Les Nouvelles littéraires*, 15 avril 1974, p. 5.
- Schaeffer, Dietrich, « Lautréamont : Das Gesamtwerk », *Neue Deutsche Hefte* n° 11, mai-juin 1964, p. 118-122.
- Schaettel, Marcel, compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *Revue des sciences humaines* n° 142, avril-juin 1971.
- Scheerer, Thomas M., compte rendu de Philippe Fédy, Alain Paris, Jean-Marie Poirion et Lucienne Rochon, *Quatre lectures de Lautréamont*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* [Braunschweig], CCXIII, 1976.
- Scheffel, Helmut, « Ausbund alles Bösen im Purpurmantel der Sprache », *Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland* n° 221, 2 octobre 1976.
- Schmickrath, René, « La Vie et les opinions de Maldoror le Rétrograde », *Haro !*, 1^{er} juin 1913, p. 4-6.

- Schneider, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 13, 139-143, 183, 210, 264, 355, 369 et 407.
- Scott, Ann S., « Le Récit des possibles. La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », *Littérature* n° 17, février 1975, p. 56-72.
- Sebbag, Georges, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, Paris, Hermann, 2012, p. 21-29, 44-45, 53-59, 62-63, 107-129, 157-161, 198, 226, 341, 361, 400, 467, 493, 500, 516-519, 545-548, 553-563, 593-599, 610-613 et 633-634.
- Sellier, Philippe, « Lautréamont et la Bible. Introduction à une recherche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 74, 1974.
- Selz, Jean, « De la révolte des *Chants* à l'énigme du *Livre futur* », dans Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, Mazenod, 1961, p. 233-245 ; article repris dans *Le Dire et le faire ou les chemins de la Création*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 11-26.
- Semrau, Philip Michael, « Pedagogical possibilities of literature. La Fontaine, Rousseau, and Lautréamont », *Dissertation Abstracts International* n° 54, 1993-1994, p. 2146A-2147A.
- Shinabargar, Scott, « Disarming transgressions. *Maldoror*, Michaux and beyond, *Dalhousie French Studies* n° 96, Fall 2011, p. 63-72.
- Sibilio, Elisabetta, « Un *inedito* di Lautréamont », *Micromegas* n° 20, 1994, p. 137-146.
- , « Maldoror all'inferno », *Micromegas* volume XXVI, n° 69, 1999, p. 71-86.
- Siciliano, Italo, *Romanticismo francese*, Venise, La Goliardica, 1955.
- Siciliano, Enzo, *Autobiografia letteraria*, Milan, Garzanti, 1970.
- Siganos, André, « Métamorphoses « noires » chez Lautréamont, Franz Kafka et Georges Orwell », *Arquipelago* n° 3, janvier 1981, p. 23-39.
- Signorini, Alberto, « La scrittura come crimine nei *Canti di Maldoror* », *Nuova Antologia* CXXXVI, n° 2218, avril-juin 2001, p. 104-136.
- , *La Dissidenza francese*, Ancona, Affinità Elettive, 2003, 335 p.
- Simone, Franco, « Il Misterio di Lautréamont svelato dalla sua Poesia, *La Stampa*, 6 septembre 1967.
- Simonsen, Michèle, compte rendu de Jean Decottignies, *Prélude à Maldoror*, *Revue romane* [Copenhague], XI, 1, 1976.

- Sollers, Philippe, « La Science de Lautréamont », *Critique* n° 245, octobre 1967, p. 791-833 ; article repris dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1968, p. 139-190 ; et dans *Logiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 250-301.
- , « Encore Lautréamont », entretien avec Frans De Haes, *Tel Quel* n° 46, été 1971, p. 83-90.
- , « L'Auguste Comte », *Tel Quel* n° 79, printemps 1979, p. 40-50.
- , « Un classique inconnu : Isidore Ducasse », *Le Monde*, 25 août 1989, p. 440-443.
- , « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de risque* n°s 2-3, août 1997 ; article repris dans *Poker*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2005, p. 39-54.
- , « Fou de Lautréamont », *Le Nouvel Observateur*, 1^{er} septembre 2009.
- , « La Révolution Lautréamont », *L'Infini* n° 109, hiver 2010, p. 9-11.
- , « Ducasse et Manet. Entretien avec Vincent Roy », *L'Infini* n° 116, automne 2011, p. 12-16.
- , *Entretiens avec Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1970, 192 p.
- , *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 2001, 190 p.
- Sonne, Jorgen, « Voldsbesyngeren: Ducasse/Lautreamont », *Horisonter. Introduktioner og essays*, Copenhagen, Munksgaard, 1973, p. 78-88.
- Sopha, Mauricette, « Le Banquet du Tutu », *Correspondancier du Collège de 'Pataphysique* n° 6, 15 sable 136 E.P. [15 décembre 2008], p. 15-19.
- Soreil, Arsène, compte rendu de Robert Montal, *Lautréamont, La Vie wallonne*, XLVIII, 1974.
- Souday, Paul, « Sur Lautréamont », *Le Temps*, 15 septembre 1927, p. 3.
- , « Il y a deux Ducasse... », *Le Temps*, 19 septembre 1927.
- Soulaïrol, Jean, « Présence de la Poésie », *Hier et demain* n° 1, 1942, p. 122-146.
- Soulier, Jean-Pierre, « Abord psychopathologique de l'œuvre de Lautréamont », *L'Arc* n° 33, 1967, p. 29-36.
- Soupault, Philippe, « Mon cher ami Ducasse », *Le Disque vert*, 1925, p. 10-13.
- , « Une nouvelle édition des *Chants de Maldoror* », *La Revue européenne*, 3^e année, n° 28, 1^{er} juin 1925, p. 60-62.
- , « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *La Revue européenne*, n° 39, 1^{er} mai 1926, p. 1-23.
- , « Un certain Isidore Ducasse... », *Les Lettres françaises* n° 103, 12 avril 1946, p. 1 et 4.

- , « Souvenirs », *La Nouvelle Revue française* n° 172, 1^{er} avril 1967, p. 660-671.
- Sozzi, G. P., compte rendu de l'article de L. De Paula, « Lautréamont e il Surrealismo », *Studi Francesi* n° 47-48, mai-décembre 1972.
- Spiteri, Gérard, « Les Pieds dans le plat ou Faurisson iconoclaste », *Les Nouvelles littéraires* n° 2362, 1^{er} janvier 1973.
- Spitz, Jacques, « Lautréamont par Léon-Pierre [sic] Quint », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} août 1933, p. 273-274.
- Starobinski, Jean, « ... Alterius spectare laborem (Maldoror sur le rivage) », *Le Nouveau Commerce*, cahiers 45-46, printemps 1980, p. 81-92.
- Steele, Daniel A., « Gide et Lautréamont », *Revue des Sciences Humaines* n° 130, avril-juin 1968, p. 279-293.
- Steinmetz, Jean-Luc, « L'œil de Maldoror », dans *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*, Paris, José Corti, t. I, 1988, p. 331-343.
- , « Du sarcasme à l'émerveillement. Un carré de lecteurs : Baudelaire, Ducasse, James, Breton », *Revue d'histoire littéraire de la France*, volume 89, n° 5, 1989, p. 910-922 ; repris dans *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1995, p. 53-69.
- , « Frères en Maldoror », *Les Réseaux poétiques*, Paris, José Corti, 2001, p. 71-83.
- , « Aimé Césaire et Lautréamont », dans *Aimé Césaire. Une pensée pour le XXI^e siècle*, Christian Lapoussinière dir., Paris, Présence africaine, 2003, p. 503-510.
- , « Le Sublime dans *Les Chants de Maldoror* », dans *La Littérature et le Sublime*, Patrick Marot dir., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 355-368.
- , « Isidore Ducasse et la question des genres », *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1995, p. 135-167.
- , « Le Journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des *Chants de Maldoror* », *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1995, p. 169-181.
- , « André Breton et la bibliothèque noire », *L'Herne* n° 72, 1998, p. 383-391.
- , « Une affaire spirituellement ténébreuse », *Reconnaisances*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 165-238.
- , « L'Épopée Maldoror », *Romantisme*, n° 172, 2016, p. 79-88.
- , « Mallarmé en corps », *Littérature* n° 17, février 1975, p. 105-128.
- Stéphane, N., compte rendu de Robert Faurisson, *A-t-on lu Lautréamont ?*, *Europe* n° 526, février 1973.

- Stevo, Jean, « Le Centenaire de la mort de Lautréamont », *La Revue nationale* [Bruxelles] n° 42, 1970.
- Stolze, Pierre, « Merveilleuse Princesse Sapho », *Bifrost*, n° 53, janvier 2009, p. 114-117.
- St-Onge, Simon, « De l'esthétique houellebecquienne », *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 69-80.
- Stubbs, Jeremy, « Surrealism's book of revelation. Isidore Ducasse's «Poésies», «détournement» and «automatic writing» », *The Romanic Review* n° 87, 1996, p. 493-509.
- Succession Marcel Jean : livres et archives surréalistes*, catalogue de la vente Drouot-Richelieu du 13 juin 1994, Paris, Berès, 1994, 8 pages non-paginées.
- Sureau, Éloïse, « Un voyage de l'oeil à l'autre ou Maldoror traverse le miroir. Quelques remarques sur l'identité et le flou dans les *Chants de Maldoror* », *Romance Notes* XLVI, 2005-2006, p. 367-376.
- , « Spectres, monstres et fantômes. *Les Chants de Maldoror* et le spectacle de la fantasmagorie », *Romance Quarterly*, LV, 2008, p. 140-152.
- , « *Les Chants de Maldoror*. Plaisir de la négation, négation du plaisir », *L'Esprit créateur*, XLIX, n° 4, Winter 2009, p. 31-43.
- , « Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc », *Orbis Litterarum*, vol. 63, n° 2, 2008, p. 133-151.
- Sussman, Henry, « The Anterior Tail. The Code of *Les Chants de Maldoror* », *Modern Language Notes*, LXXXIX, 1974.
- Tabbi, Joseph, « Hypertext Hotel Lautréamont », *SubStance: A Review of theory and literary criticism*, 26:1, 1997, p. 34-55.
- Tailhade, Laurent, « Les Aubes mauvaises », *La Nouvelle Revue* n° 38, 1906 ; article repris dans *Le Disque vert*, 1925, p. 553-557.
- Taupin, Sidonia C., « Habia leido Dario e Lautréamont quando lo incluyó en *Los Raros* ? », *Comparative Literature*, XI, n° 2, 1959, p. 165-170.
- Taylor, Simon Watson, « Maldoror's First Hundrer Years », *London Magazine*, volume 9, n°s 4 et 5, July-August 1969, p. 112-122.
- Teramoto, Naruhiko, « Marudororu no uta ni okeru katarite no 'tojo' », *Études de langue et littérature Françaises* n° 55, 1989, p. 29-37.
- , « La Narration dans le *Chant premier* des *Chants de Maldoror* », *Gallia. Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka* n° 27, 1987, p. 11-19.

- , « Lautréamont et paralittérature – la mise en œuvre du système répétitif du roman-feuilleton », *Gallia. Bulletin de la Société de langue et littérature françaises de l'Université d'Osaka* n° 40, 2001, p. 195-202.
- , « Réécriture du discours scientifique dans *Les Chants de Maldoror* – quelques emplois littéraires des sciences chez Lautréamont », *Études de langue et littérature française* [Tokyo] n° 82, 2003, p. 104-118.
- , « Leçon particulière de rhétorique chez Mervyn. *Les Chants de Maldoror* comme champ de la rhétorique », *Fleurs de rhétorique*, 11 décembre 2002. URL : <http://www.infotheque.info/cache/9020/www.hatt.nom.fr/rhetorique/articl5.htm>.
- Teter-Goodale, Barbara, « A Destructor of the interior. Woman as womb in *Les Chants de Maldoror* », *Corps/décors. Femmes, orgie, parodie. Hommage à Lucienne Frappier-Mazur*, Amsterdam, Rodopi, p. 109-118.
- , « Textual / Sexual Inscription and the extension of boundaries in *Les Chants de Maldoror* », *Dissertation Abstracts International* volume LIX, n° 11, 1999, p. 4160A.
- Thacker, Eugene, « Apophatic Animality : Lautréamont, Bachelard and the Bliss of Metamorphosis », *Angelaki*, 18:1, 2013, p. 83-98.
- Thibaudeau, Jean, « Le Roman actuel : Flaubert ou Lautréamont », *Les Lettres françaises* n° 1246, 28 août 1968, p. 11-12.
- Thibaudet, Albert, « Le Fantôme de l'obscurantisme », *Les Nouvelles littéraires*, 4 février 1928, p. 1.
- , « Le Roman de la douleur », *Nouvelle Revue française*, 9^e année, n° 103, 1^{er} avril 1922, p. 460-471.
- , « La Révolution des Cinq », *Revue de Paris*, 15 août 1934, p. 799-806.
- , *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 181, 186, 477, 483-484, 549-550, 554 et 557.
- Thiellement, Pacôme, « Silence sur l'essentiel », *Cahiers de la Grande Loge Provinciale d'Occitanie* n° 26, février 2000, p. 67-78.
- Thinès, Georges, « Rimbaud et Lautréamont, la fracture. Les métamorphoses de l'évidence poétique », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises* LXXXII, n^{os}3-4, 2004, p. 9-22.
- Thut, Martin, « Espaces maldororiens », *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 265-276.
- Toursky, Alexandre, « Tombeau du Comte de Lautréamont », *Cahiers du Sud* n° 272, 1945, p. 468-471.

- Toyer, Michel, *Quand les poètes chantent la science*, Paris, Presses de l'école des Mines, 2007.
- Traz, Robert de, « L'Ère de l'irrationnel », *Revue de Paris* n° 3, mars 1948, p. 130-132.
- Treich, Léon, « Lautréamont », *Les Nouvelles françaises*, 6 décembre 1924.
- Trouvé, Alain, « De Maldoror aux Voyageurs de l'impériale. Résonnances scripturales », *Lectures d'Aragon. Les « Voyageurs de l'impériale »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 115-128.
- , « De Maldoror aux Poésies : extravagance et défi de lecture », *Carnets* n° 4, « L'Extravagance », site de l'Associação Portuguesa de Estudos Franceses, 2012. URL : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/1264>.
- Trouvé, Alain, Gladieu, Marie-Madeleine et Pottier, Jean-Michel, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Bern, Berlin, PIE-P. Lang, 2013, p. 104-109.
- Truc, Gonzague, « Poètes maléfiques ou euphoriques », *Comoedia*, 8 avril 1930, p. 9.
- Tsukiyama, Kazuya, « La Séduction de Lautréamont. Maldoror, maxime et discours scientifique », *Études de littérature de langue française* n° 76, mars 2000, p. 85-98.
- Tush, Peter, *Dali/Les Chants de Maldoror*, St. Petersburg [Floride], Salvador Dali Foundation, 1991.
- Tzara, Tristan, « Réponse à une enquête, 1922 » et « Note sur le Comte de Lautréamont ou le Cri », *Littérature* n° 1, mars 1922, p.80 ; repris dans *Lampisteries, précédées des Sept Manifestes dadas*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 126-127 et 132-134.
- , « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 4, décembre 1931, p. 15-23.
- Ughetto, André, « Du Bilinguisme en matière de poésie », *Babel* n° 18, 2008.
- Uhlig, Helmuth, « Lucifer unter den Dichtern Des Tages », *Spiegel*, 27 février 1955.
- Ungaretti, Giuseppe, « Idee e lettere della Francia d'oggi. Il passato di Lautréamont », *L'Italia Letteraria*, 6^e année, n° 17, 27 avril 1930.
- Vacher, Pascal, *Irrationnel et création aux XIX^e-XX^e siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.
- Vadé, Yves, « La sorcellerie métonymique des *Chants de Maldoror* », *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 430-440.
- , « Métamorphoses lyriques dans la poésie en prose de Lautréamont à Michaux », *Lyrisme et énonciation lyrique*, Bordeaux-Québec, Presses universitaires de Bordeaux, Nota Bene, 2006, p. 311-329.

- , « Passer la frontière de la modernité ? », *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires, 2010, p. 109-122
- Valente, José-Angel, « Tres notas sobre Lautréamont », *Insula*, 1^{er} mai 1970.
- Valente de Fonseca, Christiane, « De Lautréamont à Tirésias », *Cahiers jungiens de psychanalyse* n° 81, hiver 1994, p. 101-112.
- Valeri, Diego, *Il Simbolismo francese, da Nerval a de Régnier*, Padova, Liviana, 1954, p. 123-126.
- Valtat, Jean-Christophe, « Psychologie de l'(in)attention, poétiques de la (dis)continuité. Le cas Lautréamont », *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 61-72.
- Van Balberghe, Émile, « Mais qui donc a envoyé *Les Chants de Maldoror* à Léon Bloy ? », *Cahiers du Cédic* n° 1, décembre 1999, p. 12-20.
- Vancrevel, Laurens, « Maldoror is honderd jaar », *Litterair Paspoort* n° 223, janvier 1969.
- Vaneigem, Raoul, « Isidore Ducasse et le Comte de Lautréamont dans les *Poésies* », *Synthèses*, décembre 1958, p. 243-249.
- Vanni, I., « Compte rendu de Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même* », *Nuova Antologica* [Rome] n° 501, 1967.
- Van Tieghem, Philippe, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, 1949, p. 572-573.
- Vasarri, Fabio, « L'Ermafrodito di Lautréamont », *Les Pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005, p. 317-333.
- Vaughan-James, Martin et Bourque, Ghislain, « Six Visions de Maldoror », suivi de « Six lectures de Six visions de Maldoror », *Études littéraires*, XI, 1, avril 1978, p. 99-111.
- Vela, Arques, « Lautréamont y Rimbaud, precursores del modernismo », *Revista de Guatemala*, 2^e année, vol. VII, n° 3, 1^{er} mars 1947, p. 101-121.
- Velikovskij, S., « [L'un des derniers révoltés du romantisme] », article en russe, *Voprosy Literaturny Moskva* n° 2, 1983, p. 156-176.
- Verdu, Vincente, « Lautréamont, primigenito de Rimbaud », *Poesia española* n° 201, septembre 1969.
- Verhaeren, Émile, « Léon Bloy, *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 31 janvier 1887, p. 33-35.
- Verhuyck, P., compte rendu de Léon Pierre-Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, *Studi Francesi* n° 39, septembre-décembre 1969.

- Verteuil, Éric, *Horreur à Maldoror*, Paris, Fleuve noir, coll. « Gore », 1987, 152 p.
- Viatte, Auguste, « La Poésie française après sa grande Révolution », *La Revue de l'Université Laval*, vol. XIV, n° 10, juin 1960, p. 867-873.
- Vidal, Claude [pseudonyme de Claude Weil], *Le Cheval double ou la Fausse anthologie*, Paris-Niort, Editions Nicolas, 1947, 168 p. Ce recueil contient un pastiche, « Extrait du chant VII du *Malodor* ».
- Vidal, Jean-Pierre, « L'Océantexte », *Études littéraires*, XI, 1, avril 1978, p. 11-81.
- , « Le Lecteur comme simulacre. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Protée* volume 22, n° 3, automne 1994, p. 18-24.
- Vigée, Claude, « Les Artistes de la faim », *Comparative Literature* n° 9, 1957, p. 97-117.
- Vigini, G., compte rendu de Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *Studi francesi*, XVI, 1972.
- , compte rendu de Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *Studi francesi*, 47-48, mai-décembre 1972.
- , compte rendu des *Œuvres complètes* par Hubert Juin, *Studi francesi*, XIX, 1975.
- Vigoureux, Georges, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *L'Essai*, mars 1939.
- Vincent, Marnix, « L'Aventure du sens dans les écrits de Lautréamont », *Le Langage et l'Homme* n° 18, janvier 1972, p. 59-63, n° 19, mai 1972.
- Viroux, Maurice, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, décembre 1952, p. 632-642.
- Vivès, Vincent, « Redoublement et inversion de l'ironie romantique. Zarathoustra et Maldoror », *Ironies entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 117-127.
- Vollrath, Robert A., compte rendu de [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, *Modern Language Notes*, XVIII, 1978.
- Wacken, François, « Alice merveille au pays de Maldoror », *Marginales*, XXVIII, n° 155-156, septembre-octobre 1973.
- Walbecq, Éric, « Quelques nouvelles ducasseries », communication du dernier Colloque des Invalides, *Comme il vous plaira*, 28 octobre 2016, actes à paraître aux éditions Du Lérot.
- Walzer, Pierre-Olivier, « Isidore Ducasse contre Lautréamont », *Journal de Genève* n° 201, 29-30 août 1970.
- , compte rendu de [Jean-]Jacques Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, *Journal de Genève*, 24-25 septembre et 22-23 octobre 1977.
- Watson Taylor, Simon, « Maldoror's first hundred years », *London Magazine* n° 100, juillet-août 1969.

- Wattelet, Paul, « D'une poésie héroïque », *Confluences*, avril-mai 1943, p. 451-459.
- Wathée-Delmotte, Myriam, « *Maldoror* vu par Dali et consorts. L'illusion surréaliste existe-t-elle ? », *Texte, image, imaginaire*, actes du 1^{er} colloque organisé dans le cadre des échanges UCL-UMASS (1999-2006), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 209-226.
- Weber, Jean-Paul, « Sur un thème des *Chants de Maldoror* », *Les Lettres nouvelles*, janvier 1959, p. 53-63 : février 1959, p. 225-238.
- , *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1963, p. 215-240.
- Weisgerber, Jean, *De Vlaamse Literatuur op onbegane Wegen, Het Experiment van « De Boomgaard »*, Antwerpen, C. de Vries Brouwers, 1956, p. 35.
- West, Paul, « Milquetoast Satanism », *Washington Post Book World*, VII, 47, 19 novembre 1972.
- White, Alison, « Pigs and Pierrots : the politics of transgression in modern fiction », *Raritan*, II, n° 2, Fall 1982, p. 51-70.
- Winspur, Steven, « Lautréamont and the Question of the Intertext », *The Romanic Review*, New York, volume 76, n° 2, 1985, p. 192-201.
- Woodard, Kay B., « Celui qui lit. Reader in the text / Reader of the text in *Les Chants de Maldoror* », *French Forum*, III, 1978, p. 159-168.
- , « A poetic of violence : aggression, reform, and the reader in *Les Chants de Maldoror* », *L'Esprit créateur*, winter 1978, p. 15-24.
- Wunderli, Peter, « Lautréamont und Stéphane Mallarmé », *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1972.
- Wyss, Dieter, *Der Surrealismus, eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei*, Heidelberg, Verlag Lambert, Schneider, 1950.
- XY, « The Black Messenger without a biography », *The Times. Literary Supplement*, 70, 1971.
- Yelin, Julieta, « Inventario del mal. Imaginarios teriomorfos en *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* n° 31, 2005, non-paginé.
- Yojiro, Ishii, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Études de langue et de littérature françaises* n° 40, 1982, p. 77-97.
- Zbinden, Louis-Albert, « Lautréamont et Ernest Naville », *La Gazette de Lausanne*, 6-7 mai 1967.
- , « Le Plagiat en littérature. III – Les surréalistes ont-ils adoré Buffon ? », *La Gazette de Lausanne*, 19-20 août 1961, n. p.

- Zeiss, Beth, « Texts of Light and Shadow: Dickens and Lautréamont in Alejandra Pizarnik's *Sombra Poems* », *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature*, 30:2, 2006, p. 243-244 et 398-427.
- Zeltner, Gerda, « Maurice Blanchot's *Lautréamont* », *Trivium*, 9^e année, n° 1, 1951, p. 58-64.
- Ziegler, Robert E., « The Environment of Aggression in *Les Chants de Maldoror* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature* [Boise] n° 37:4, 1983, p. 173-180.
- Zimmermann, Marc, « Sade et Lautréamont (sans Blanchot). Starting points for Surrealist practice and praxis in the dialectics of cruelty and Humour noir », *Boundary*, 2, V, 1976-1977.
- Zocchi, Fortunato, « L'Arte della mistificazione e la mistificazione nell'arte di Lautréamont », *Aevum*, vol. XXXVI, n^{os} 1-2, janvier-avril 1962, p. 175-182.
- , « La Similitudine nei *Chants de Maldoror* », *Aevum*, janvier-avril 1967, p. 166-167.
- , « Le Paysage dans *Les Chants de Maldoror* », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 3, mai-juin 1974, p. 419-437.
- , « Il “ Bestiaire ” di Lautréamont », *Francia* n° 18, avril-juin 1976, p. 83-95.
- , « Lautréamont : *Opere complete* », *Aevum*, XLIII, 1969.
- , compte rendu de Frans De Haes, *Images de Lautréamont*, *Aevum*, XLIV, 1970.
- , compte rendu de l'article de L. de Paula, « Lautréamont e il Surrealismo », *Quaderni Francesi*, I, 1970 ; repris dans *Aevum*, XLV, 1971.
- Zurita, María Elisa et Sánchez Gavier, Mónica, « Un encuentro ... Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik », *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*, Córdoba, Alción, 1998, p. 115-137.
- Zurowski, Maciej, « Lautréamont i Mickiewicz », *Przegląd Humanistyczny*, XXI, 1, 1977.

7. Programmes radiophoniques, spectacles et lectures

- Almuro, André, *Les Irradiants*, émission consacrée à Lautréamont diffusée le 31 octobre 1970, France-Culture, récitant : André Cazalas.
- Bartabas et Murobushi, Ko, *Le Centaure et l'animal*, pièce, avec des textes de Lautréamont, 2010.
- Cabaret de Maldoror*, Paris, vers 1929-1930.
- Compagnie du Tunnel, *Les Chants de Maldoror*, version intégrale d'environ douze heures, Lausanne, Théâtre 2.21, 2006.
- Constant, Marius, *Anti-Ballet*, Festival de Strasbourg, 1963. Disque Erato Stu 70.538, Ensemble Ars Nova, durée 27 minutes.
- Gaumy, Christian, *Maldoror en musique*, deux émissions sur France Musique diffusées les 26 et 27 mars 2008.

- Gravier, François, *Le Mystère Lautréamont*, programme radiophonique, mai 1944.
- Grimaldi, Angela, *Évocation d'après « Les Chants de Maldoror »*, théâtre de la Cité Universitaire, Paris, semaine du 5 au 12 décembre 1970, récitant : André Cazalas.
- Jarre, Maurice, *Ballet*, composé pour Roland Petit, interprété au Palais de Chaillot, hiver 1962.
- Juin, Hubert, *Emission Radio-Télévision belge*, 10 octobre 1967.
- Langhoff, Matthias, *Dieu comme patient : ainsi parlait Isidore Ducasse*, pièce d'après l'œuvre et la vie de Lautréamont, Paris, 2008.
- Levesque, Jacques-Henry et Ramsey, Frédéric, *Poemontages, Petite anthologie de la poésie française moderne*, New York, Folways Records, album n^{os} 95-96 comprenant la lecture de la strophe à l'océan accompagnée d'une musique de jazz.
- Manceau, Jean-Louis, *Opéra de Maldoror*, sur une musique d'André Fertier, Tarbes-Paris, 2008-2010.
- Mariotti, Jean-François, *Maldoror !*, Paris, Théâtre Les Déchargeurs, 2006.
- Pradinas, Pierre, *Maldoror*, pièce d'après *Les Chants de Maldoror*, Limoges, Théâtre de l'Union, 2007.
- Lanson, Sébastien et Tullaye, Malo de la, *Maldoror mis en rock*, spectacle musical, Paris, Guichet Montparnasse, 2010.
- Zammit, Marc et Teillaud, Ophélie, *L'Innommable : premier répertoire de théâtre ob-scène*, d'après l'œuvre érotique de Georges Bataille et *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, Paris, Théâtre Molière, 1999.

8. Filmographie

- Averty, Jean-Christophe, *Les Chants de Maldoror*, film télévisé, 1990.
- Godard, Jean-Luc, *Weekend*, 1967.
- Terayama, Shuji, *Maldoror no uta*, Japon, Terayama Productions, 1977. Court-métrage expérimental de 30 minutes.
- Van de Walle, Philippe, *Maldoror et la femelle du requin*, court-métrage, 1990.

9. Éditions illustrées et bandes dessinées

- Corcal et Édith, *La Chambre de Lautréamont, d'après l'œuvre d'Auguste Bretagne et Eugène de T. S.*, scénario de Corcal et illustrations d'Édith, Paris, Futuropolis, 2011, 125 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chants I et II avec des illustrations d'Edmond Baudoin, Nice, Z'éditions, 1994, 63 p.
- Martí, Daniel, *50 Visions sur Maldoror*, Lyon, Marcus Éditeur, 2003, 55 p.
- Ducasse, Isidore, comte de Lautréamont, *Une traversée des « Chants de Maldoror »*, illustré par L. L. de Mars, Frontignan, 6 Pieds sous terre, 2006, 223 p.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, douze citations ornées de douze illustrations en linogravure par Guy Bodson, Romainville, Passage d'encres, 2011, 24 p.

Médrano, Frédéric, *Lautréamont*, Soissons, La Fabrique moléculaire, 2012, 50 p.

Palacios, « *Les Chants de Maldoror* par le Comte de Lautréamont », *Métal hurlant* n° 77, juillet 1982, p. 38-53.

10. Sélection de sites internet

Centre de recherche Hubert de Phalèse (Sorbonne nouvelle – Paris III), édition hypertextuelle des *Chants de Maldoror*, <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/maldororHtml/Sommaire.htm>

La Moustache de Lautréamont, site sur les hispanismes dans l'œuvre de Ducasse tenu par Guy Laflèche : <http://singulier.info/ma>

Noizet, Jacques, *Dictionnaire du cacique*, <http://dictionnaireducacique.wordpress.com/>.

Maldoror.org, site d'information sur Lautréamont tenu par Michel Pierssens : <http://blog.maldoror.org/>

Cahiers Lautréamont numériques, site tenu par Michel Pierssens : <http://cahierslautreamont.wordpress.com/>

Bibliographie générale

I. Bibliographie primaire : œuvres des lecteurs de Lautréamont

1. Sources manuscrites inédites

Destrée, Jules, « Lundi 21 septembre 1885 » et « 7 novembre 1885 », dans son *Journal* inédit conservé aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote MS M.L. 6593/4.

Groux, Henry de, *Journal* inédit conservé à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, sous la cote MS 711 à 728.

Huysmans, Joris-Karl, « Lettre à Léon Bloy du 7 janvier 1886 », conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal, sous la cote MS 15150.

Jacob, Max, « Lettre à René Guy Cadou du 25 mars 1943 », conservée à la Bibliothèque de Nantes, lettre 162, feuillet 186/B 172.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Bruxelles, Rozez, 1874, exemplaire personnel d'Émile Verhaeren conservé aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote FS XVI 719.

Lemmen, Georges, « Lettre à Émile Verhaeren du 13 septembre 1890 », conservée aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote NH/0020.

Maeterlinck, Maurice, « Lettre à Iwan Gilkin du 24 janvier 1890 », conservée dans le Cabinet Maeterlinck de Gand, également citée dans Henri Liebrecht, *Iwan Gilkin*, Bruxelles, Office de publicité, 1941, p. 73-74.

—, « Lettre à Émile Verhaeren du 19 août 1890 » insérée dans un exemplaire de *La Princesse Maleine* de la bibliothèque de Verhaeren, conservé aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote FS XVI 719.

Richelle, Stéphane, « Lettre à Émile Verhaeren », non datée, conservée aux Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote FS XVI 00145/0004.

Van Lerberghe, Charles, *Journal inédit*, 1891-1894, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Bruxelles, sous la cote ML 6949/1 à 4.

2. Ouvrages imprimés

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, deux volumes.

—, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1267 p.

- , *Correspondance générale*, édition de Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, 5 volumes.
- Aressy, Lucien, *Les Nuits et les ennuis du Mont-parnasse*, Paris, Jouve et Cie, 1928, 276 p.
- Aurier, Gabriel-Albert, *Œuvres posthumes*, Paris, Le Mercure de France, 1893, 480 p.
- Ball, Hugo, *La Fuite hors du temps*, Monaco, Édition du Rocher, 1993, 385 p.
- Barre, André, *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900 suivi d'une Bibliographie de la poésie symboliste*, Paris, Jouve, 1911, 295 p.
- Bloy, Léon, Bloy, *Le Désespéré*, édition établie par Joseph Bollery et Jacques Petit, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. III, Paris, Mercure de France, 1964, 339 p.
- , *Belluaires et porchers*, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. II, Paris, Mercure de France, 1964, 768 p.
- , *Un breilan d'excommuniés*, Paris, Albert Savine, 1889, 128 p.
- , *Journal inédit*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996 [t. I], 2000 [t. II], 2007 [t. III] et 2013 [t. IV]. Publication en cours.
- , *Histoires désobligeantes*, dans *Œuvres de Léon Bloy*, t. VI, Paris, Mercure de France, 1966, 762 p.
- Bloy, Léon, et Groux, Henry de, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1947, 352 p.
- Bloy, Léon, Montchal, Louis et L'Huillier, Henriette, *Correspondance. 1884-1906*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 709 p.
- Brulat, Paul, *Meryem*, Paris, Borel, 1900, 185 p.
- Carrington, Charles, *Etude sur la flagellation à travers le monde aux points de vue historique, médical, religieux, domestique et conjugal*, Paris, Charles Carrington libraire-éditeur, 1899, 509 p.
- Cendrars, Blaise, *Moganni Nameh*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Denoël, 1960, 589 p.
- , *Dix-neuf poèmes élastiques*, recueilli dans *Poésies complètes avec 41 poèmes inédits*, Paris, Denoël, 2005, 431 p.
- , *Moravagine*, recueilli dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Denoël, 2003, 391 p.
- , *Partir*, Paris, Gallimard, 2011, 1367 p.
- Claudé, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1627 p.
- , *Le Poète et la Bible*, vol. 1 : 1910-1946, édition critique de Michel Malicet, Dominique Millet et Xavier Tilliette, Paris, Gallimard, 1998, 1915 p.
- Claudé, Paul, et Gide, André, *Correspondance. 1899-1926*, Paris, Gallimard, 1949, 399 p.

- Cocteau, Jean et Jacob, Max, *Correspondance Max Jacob – Jean Cocteau (1917-1944)*, édition d'Anne Kimball, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 2000, 646 p.
- Daudet, Léon, *Les Kamtchatka*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, 315 p.
- , « Le Merveilleux Voyage de l'illustre philosophe Wurstbaum à Paris », *Le Journal*, feuilleton paru en février et mars 1897.
- , *Le Monde des images*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1919, 250 p.
- , « Les Faux Chefs-d'œuvre », *L'Action française*, 8 septembre 1926, p. 1 ; article recueilli dans *Ecrivains et artistes*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, t. II, 1927, p. 223-224 ; ainsi que dans *Mes Idées esthétiques*, Paris, Fayard, 1939, p. 14-16.
- Delville, Jean, « Âmes lasses », *Les Horizons hantés*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892, p. 53-54.
- Épistémon, « Les Chant de Maldoror par *** », *La Jeunesse* n° 5, 1^{er}-15 septembre 1868, recueilli dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, *op.cit.*, p. 319.
- Fabrice, Delphi et Méténier, Oscar, *Notre Dame de la Butte. Mœurs montmartroises*, Paris, Librairie des publications modernes, 1908, 318 p.
- Fargue, Léon-Paul, « Premières lueurs sur la colline », *Mercure de France*, juillet 1894, p. 292-293.
- , *Le Piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, 304 p.
- , *Sous la lampe. Suite familière. Banalité*, Paris, Gallimard, 1929, 226 p.
- , *Espaces. Épaisseurs. Vulture*, Paris, Gallimard, 1929, 214 p.
- , *Haute solitude*, Paris, Gallimard, 1966, 207 p.
- Fargue, Léon-Paul et Larbaud, Valery, *Correspondance : 1910-1946*, Paris, Gallimard, 1971, 367 p.
- , « Conversation », dans Henry J.-M. Levet, *Cartes postales et autres textes*, Paris, Gallimard, 1943, 164 p.
- Fleischmann, Hector, *Massacre d'une amazone, quelques plagiats de M. Jean Lorrain*, Paris, Genonceaux, 1904, 28 p.
- Fort, Paul, *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète*, Paris, Flammarion, 1944, 230 p.
- Fort, Paul et Mandin, Louis, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris, Flammarion, 1926, 392 p.
- Fourest, Georges, *La Nègresse blonde*, Paris, Albert Messein, 1909 ; réédité par Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2009, 239 p.
- , *La Chanson falote*, Tusson, Du Lérot, 2017, 156 p.
- Gide, André, *Journal*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 1748 p.

- , *Romans – Récits et soties – Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 1614 p.
- , *Essais critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1305 p.
- , *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 1467 p.
- , « Lettres de Nice », *Cahier des Saisons*, juin-juillet 1957, p. 366-368.
- Gide, André et Larbaud, Valery, *Correspondance André Gide – Valery Larbaud*, Paris, Gallimard, 1989, 345 p.
- Gide, André, Louÿs, Pierre, Valéry, Paul, *Correspondance à trois voix : 1888-1920*, Paris, Gallimard, 2004, 1679 p.
- Gilkin, Iwan, *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897, 263 p.
- , *La Damnation de l'artiste*, Bruxelles, Deman, 1890, 127 p.
- , *Ténèbres*, Bruxelles, Deman, 1892, 116 p.
- , *Jonas*, Bruxelles, Lamertin, 1900, p. 43.
- Giraud, Albert, *Hors du siècle*, Paris, Vanier, 1888, 125 p.
- , *Hors du siècle II*, Bruxelles, Lacomblez, 1894, 122 p.
- , *Les Dernières Fêtes*, Bruxelles, Lacomblez, 1891, 84 p.
- Goffin, Arnold, *Impressions et sensations*, Paris, Vanier, 1888, 140 p.
- , *Le Fou raisonnable*, Bruxelles, Charles Vos, 1892, 141 p.
- Gourmont, Remy de, *Promenades littéraires*, quatrième série, Paris, Mercure de France, 1912, 348 p.
- , « Le Joujou patriotisme », *Le Mercure de France*, avril 1891, p. 193- 198.
- , « Le Rêve », *Proses moroses*, Paris, Le Mercure de France, 1894, p. 19-20.
- , *Histoires hétéroclites suivi du Destructeur*, édition de Christian Buat et Mikaël Lugan, Lille, Éditions des Âmes d'Atala, 2009, 164 p.
- , *Le Désarroi*, édition de Nicolas Malais, Eaubonne, Éditions du Clown lyrique, 2006, 121 p.
- Groux, Henry de, *Journal*, publié sous la direction de Rodolphe Rapetti et Pierre Wat, Paris, Kimé, Institut national d'histoire de l'art, 2007, 326 p.
- Huelsenbeck, Richard, *Mit Witz, Licht und Gruetze*, Günzburg, Nautilus, 1992, 159 p.
- Huysmans, Joris-Karl, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, 996 p.
- , *Là-bas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, 403 p.

- , lettre du 27 septembre 1885, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1967, p. 52-58.
- Jacob, Max, *Lettres à Michel Leiris*, correspondance annotée et présentée par Christine Van Rogger Andreucci, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2001, 149 p.
- , *Lettres à Liane de Pougy*, Paris, Plon, 1980, 304 p.
- Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », trois volumes, 1972-1988.
- , *Œuvres complètes*, édition critique sous la direction de Henri Béhar, Paris, Classiques Garnier, t. I-IV, 2012-2016, édition en cours de publication.
- , « Haldernablou », *Mercure de France*, 1^{er} juillet 1894, p. 213-228.
- La Jeune Belgique*, revue mensuelle publiée sous la direction de Max Waller, 1881-1897.
- Jourdain, Francis, *Né en 76*, Paris, Éditions du Pavillon, 1951, 291 p.
- Julliot de La Morandière, Gabriel, *Térandros*, Paris, Henri Falque, 1911, 142 p.
- , *Les Chants du Mystère*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, 287 p.
- , *Hermès*, Paris, Bibliothèque des entretiens idéalistes, 1917, n. p.
- Larbaud, Valery, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1311 p.
- , *Lettres à André Gide*, Paris-La Haye, Stols, 1948, 192 p.
- , *Mon itinéraire*, Paris, Edition des Cendres, 1986, 60 p.
- , *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach*, Paris, Institut des mémoires de l'édition contemporaine, 1991, 362 p.
- Larbaud, Valery et Ray, Marcel, *Correspondance : 1910-1920*, Paris, Gallimard, 1980, 335 p.
- Le Moyne, A.-Yves, *Au rythme du silence*, Paris, Figuière, 1913, 64 p.
- Le Roy, *Mon cœur pleure d'autrefois* suivi de *La Chanson d'un soir* et de *L'Annonciatrice*, Exeter, University of Exeter Press, 2005, 120 p.
- Lorrain, Jean, « Histoire de la bonne Gudule », *Histoires de masques*, Paris, Paul Ollendorf, 1900 ; préoriginales parues dans *L'Echo de Paris* du 14 novembre 1894, p. 1 et 2.
- , « L'Agonie », *Le Journal*, 25 novembre 1901, p. 1.
- Mac Orlan, Pierre, « Montmartre », *Villes*, Paris, Gallimard, 1929, 262 p.
- Maeterlinck, Maurice, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, édition de Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 749 p.

- , *Œuvres II. Théâtre I*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, 656 p.
- , *Carnets de travail (1881-1890)*, édités par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, 2002, deux tomes, 1490 p.
- , *Petite trilogie de la mort. L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, édition de Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Pire, 2009, 301 p.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *La Conquête des étoiles*, Paris, Éditions de la Plume, 1902, 190 p.
- , *Destruction*, Paris, Albert Messein, 1904, 231 p.
- , *La Ville charnelle*, E.Sansot, 1908, 232 p.
- , *Mafarka le futuriste*, E. Sansot, 1909, 310 p.
- , *Scritti francesi*, œuvres recueillies par Pasquale Jannini, Milano, Mandadori, 1983, 441 p.
- Marten, Miloš, « Zastřený profil », *Kniha silných*, Prague, Kamilla Neumannova, 1909, p. 29-38.
- Mauriac, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951, 282 p.
- Mazel, Henri, *Aux beaux temps du symbolisme*, Paris, Mercure de France, 1943, 195 p.
- Melaye, Charles, *Pastiches du sérail*, Librairie des Lettres, 1911, 184 p.
- , *Les Muses meslées. Poèmes et pastiches*, Paris, Les Amis de Charles Melaye, 1958, 18 p.
- Miomandre, Francis de, « Un lyrique du nihilisme : Suarès », *L'Occident*, novembre 1905, p. 235.
- Morin, Louis, « La Bourgeoisie marche », *La Revue des Quat'Saisons*, n° 3, juillet-octobre 1900, p. 173.
- Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, Paris, Genonceaux, 1891. Rééd., Auch, Tristram, 1991 ; réédition augmentée en 1997 et 2008, 240 p.
- Rabbe, Félix, « Le Problème du mal », *Revue de l'Instruction publique de la littérature et des sciences en France et dans les pays étrangers*, n° 12, 17 juin 1869, p. 183.
- Rachilde, *La Sanglante Ironie*, Paris, Léon Genonceaux, 1891, 299 p.
- , *La Marquise de Sade*, édition préfacée par Édith Silve, Paris, Gallimard, 1996, 296 p.
- , *Théâtre*, Paris, Savine, 1891, 293 p.
- , *Le Démon de l'absurde*, Paris, Le Mercure de France, 1894, 178 p.
- , *L'Animale*, Paris, Simonis Empis, 1893 ; réédition au Mercure de France, avec une préface d'Édith Silve, 1993, 269 p.
- , *La Tour d'amour*, Paris, Le Mercure de France, 1899 ; réédition avec une préface d'Édith Silve, 1994, 167 p.

- , *Le Surmâle des lettres*, édition d'Édith Silve, Paris, Arléa, 2007, 172 p.
- Raynaud, Ernest, *Souvenirs de police. Au temps de Ravachol*, Paris, Payot, 1923, 317 p.
- Redon, Odilon, *A soi-même. Journal. 1867-1915*, Paris, Corti, 2000, 188 p.
- Régnier, Henri de, *Les Cahiers : inédits. 1887-1936*, édition établie par David J. Niederauer et François Broche, Paris, Pygmalion-G. Watelet, 2002, 1004 p.
- Reynaud, Louis, *La crise de notre littérature. Des romantiques à André Gide*, Hachette, 1929, 256 p.
- Rodenbach, Georges, « Trois nouveaux poètes », *La Jeune Belgique*, 5 juillet 1886, p. 313-322.
- Roinart, Paul-Napoléon, *Portraits du prochain siècle*, Paris, Edmond Girard, t. I, 1894, 144 p.
- Saint-Chéron, Alexandre de, *De la poésie et des beaux-arts dans notre époque... Victor Hugo*, Paris, sans éditeur, 1833, 223 p.
- Salmon, André, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 2004, 1160 p.
- , *Poèmes*, Paris, Vers et prose, 1905, 102 p.
- , *Féeries*, Paris, Vers et prose, 1907, 112 p.
- , *Manuscrit trouvé dans un chapeau*, Paris, Société littéraire de France, 1919, 117 p.
- Soffici, Ardengo, *Il Salto Vitale*, Florence, Vallecchi, 1954, vol. III, 615 p.
- Suarès, André, « Poétique », dossier composé de feuillets divers et épars, non datés et recueillis dans *Portraits et préférences, De Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, Gallimard, 1991, p. 343-344.
- Tailhade, Laurent, « Ballade sur le propos d'imminente syphilis », *Le Mercure de France*, décembre 1890, p. 426.
- , *À travers les grouins*, Paris, Stock, 1899, p. 167.
- Tinan, Jean de, *Journal intime, 1894-1895*, Paris, Bartillat, 2016, 514 p.
- Vallotton, Félix, *Documents pour une biographie*, t. I, présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubek, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1973, 316 p.
- Van Deyssel, Lodewijk et Prins, Arij, *De briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel*, correspondance établie par Harry G.M. Prick, La Haye, Nederlands letterkundig museum en documentatiecentrum, 1971, 2 volumes.
- Van Lerberghe, Charles, *Les Fleureurs – Pan*, édition de Robert Van Nuffel, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1993, 200 p.
- , *Entrevisions*, suivis de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1923, 251 p.

Verhaeren, Émile, *Poèmes. Les Soirs. Les Débâcles. Les Flambeaux noirs*, recueil réunissant la trilogie noire, Paris, Société du Mercure de France, 1896, 214 p.

—, *Impressions. Première série*, Paris, Mercure de France, 1926, 253 p.

—, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Deman, 1895 ; réédition par Christian Berg, Bruxelles, Labor, 1985, 200 p.

—, *Les Flamandes. Les Bords de la route suivis de Poèmes inédits*, Bruxelles, Aux Éditions du Nord, 1927, 236 p.

—, *Les Campagnes Hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893, 85 p.

—, « Léon Bloy. *Le Désespéré* », *L'Art moderne*, 30 janvier 1887, p. 33-35.

Villiot, Jean de, *En Virginie, épisode de la Guerre de Sécession, précédé d'une étude sur l'esclavage et les punitions corporelles en Amérique*, Paris, Charles Carrington libraire-éditeur, 1901, 344 p.

II. Bibliographie secondaire

1. Études sur les lecteurs de Lautréamont

Anglès, Auguste, « N.R.f », *Magazine littéraire*, février 1983, recueilli dans *Circumnavigations*, Lyon, PUL, 1986, p. 258-265.

Anthonay, Thibaut d', *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005, 978 p.

Arveiller, Michel, « Une non-rencontre. À propos de Rodolphe Darzens, réflexions sur Léon Bloy, le Symbolisme, la poésie », *Cahiers Léon Bloy*, n° 1, nouvelle série, 1991, p. 659-737.

Arnaud, Noël, *Alfred Jarry*, Paris, La Table ronde, 1974, 457 p.

Baldick, Robert, *La Vie de J.K.Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, 478 p.

Barbeau, Raymond, *Un prophète luciférien : Léon Bloy*, Paris, Montaigne, 1957, 288 p.

Baumann, Émile, *La Vie terrible d'Henry de Groux*, Paris, Grasset, 1936, 286 p.

Beaufils, Christophe, *Joséphin Péladan. 1858-1918. Essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble, Jérôme Million, 1993, 514 p.

Bénichou, Paul, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 404.

Bertrand, Jean-Pierre, « La Prose de la modernité : les *Poèmes en prose* de Verhaeren », dans *La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité. 1880-1914*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 67-82.

Besnier, Patrick, *Henri de Régnier*, Paris, Fayard, 2015, 526 p.

—, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, 727 p.

Bisson, Charles, « Dans l'intimité de Léon Bloy, avec des lettres inédites », *Mercure de France*, 1^{er} mai 1959, p. 96.

Blau, Eugène, *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, thèse, Toulouse, Université de Toulouse, 1927, 212 f.

Bloy, Léon, « Revanche des lys », *La Plume*, n° 44, 15 février 1891, p. 65.

—, « On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 84, p. 274, repris dans *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Stock, 1925, p. 234-239.

Boisson, Marius, *Hugues Rebell intime*, Paris, Seheur, 1930, 102 p.

Bollery, Joseph, *Léon Bloy : essai de biographie avec de nombreux documents inédits*, Paris, Albin Michel, trois tomes, 1947-1953.

Boyle-Turner, Caroline, *Jan Verkade, disciple hollandais de Gauguin*, Zwolle, Waanders, 1989, 148 p.

Bozon-Scalzitti, Yvette, *Blaise Cendrars et le symbolisme*, Paris, Lettres modernes, 1972, 60 p.

Calmettes, Fernand, *Leconte de Lisle et ses amis*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1902, p. 78-79.

Campa, Laurence, *Apollinaire critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002, 270 p.

—, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, 819 p.

Caradec, François, *A la recherche d'Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974, 149 p.

—, *Willy*, Paris, Fayard, 2004, 394 p.

—, *Trésors du pastiche*, Paris, Horay, 1971, 319 p.

Cazentre, Thomas, *Gide lecteur*, Paris, Kimé, 2003, 404 p.

Cellier, Léon, *Baudelaire et Hugo*, Paris, José Corti, 1970, 284 p.

Charnay, Dominique, « Le Voleur et le Désespéré », *Cahiers Léon Bloy*, n° 1, nouvelle série, 1991, p. 511-534.

Clerbois, Sébastien, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012, 191 p.

Constantin-Weyer, Maurice, « Dans l'intimité de Valery Larbaud », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} septembre 1957, p. 421-428.

Cornell, Kenneth, *The Post-Symbolist Period*, New Haven, Yale University Press, 1958, 182 p.

Coulon, Marcel, « Une minute de l'heure symboliste. Albert Aurier », *Le Mercure de France*, 1^{er} novembre 1921, p. 599-640.

Dachy, Marc, *Tristan Tzara, dompteur des acrobates*, Paris, L'Échoppe, 1992, 90 p.

- Dauphiné, Claude, *Rachilde*, Paris, Le Mercure de France, 1994, 414 p.
- David-de Palacio, Marie-France, de Palacio, Jean et Walbecq, Éric, *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, 310 p.
- Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, Paris, Nizet, 1960, 532 p.
- Destrée, Jules, *L'œuvre lithographique d'Odilon Redon*, Bruxelles, Deman, 1891, 80 p.
- Dumont, Jean, « Léon Bloy et ses relations avec *La Jeune Belgique*. Quelques inédits », *Bulletin mensuel du Comité littéraire Jeune Belgique*, Bruxelles, n° 5, octobre 1983, deux feuillets non paginés.
- Dussert, Éric et Walbecq, Éric, « Willy & C^{ie} : un atelier, une industrie », *Cahiers de l'Herne* n° 97, consacré à Colette, 2011, p. 78-83.
- Eruli, Brunella, « Preistoria francese del Futurismo », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, n° 4, vol. XXIII, décembre 1970, p. 245-290.
- Fauchereau, Serge, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, 2001, 556 p.
- , *Avant-gardes du XXe siècle*, Paris, Flammarion 2016, 587 p.
- Fayt, René, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles (septembre 1863 – mai 1871)*, Bruxelles, Les Libraires Momentanément Réunis, 1993, 162 p.
- Gorceix, Paul, *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, Paris, Eurédit, 2005, 123 p.
- Gorsse, Pierre de, *Albert Aurier, poète symboliste et hôte de Luchon oublié*, sl, 1961, n. p.
- Goujon, Jean-Paul, *Léon-Paul Fargue : poète et piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1997, 311 p.
- Gourmont, Remy de, *La Belgique littéraire*, Paris, Georges Crès et Cie, 1915, 115 p.
- Guéguen, Jean Delville, *la contre-histoire*, Paris, Liénart, 2016, 229 p.
- Guyaux, André, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal. 1855-1905*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 985-986.
- Hellens, Franz, « Maurice Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maeterlinck*, t. III, 1957, p. 12.
- Herbet, Félix, « M. Félix Rabbe », *Bulletin de la Société historique du VI^e arrondissement*, année 1899, p. 108.
- Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo. II. Pendant l'exil. 1851-1864*, Paris, Fayard, 2008, 1285 p.
- Jouanny, Christiane, *Rubén Darío devant la France*, thèse soutenue à l'Université de Toulouse sous la direction d'André Monchoux, 1970, 2 vol.
- Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques. 1848-1918*, Paris, Gallimard, 2015, 964 p.
- Jullian, Philippe, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974, 312 p.

- Kevil, Hunter, *Les Minutes de sable mémorial*, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary, these, Princeton (New Jersey), 1975, 215 f.
- Laoureux, Denis, « Jean Delville dans la genèse du symbolisme (1887-1892) », *Jean Delville (1867-1953). Maître de l'idéal*, Paris, Somogy, p. 40-61.
- , *Jean Delville : maître de l'idéal*, Paris, Somogy, 2014, 142 p.
- Lefèvre, Frédéric, « Une heure avec Léon-Paul Fargue », *Les Nouvelles littéraires*, n° 348, 15 juin 1929, p. 1
- Lefrère, Jean-Jacques et Goujon, Jean-Paul, *Deux Malchanceux de la littérature fin de siècle. Jean Larocque et Léon Genonceaux*, Tusson, Du Lérot, 1994, 115 p.
- Lemonnier, Camille, *La Vie belge*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 87.
- Lesage, Claire, *Le Mercure de France de 1890 à 1914*, thèse, Paris, École nationale des Chartes, 1985.
- Lestringant, Franck, *André Gide l'inquiéteur. Le Ciel sur la terre ou L'Inquiétude partagée*, Paris, Flammarion, 2011, 1164 p.
- Lista, Giovanni, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976, 203 p.
- , *F. T. Marinetti : l'anarchiste du futurisme*, Paris, Segquier, 1995, 249 p.
- Lugan, Mikaël, « A.-Yves Le Moyne. Poèmes », *L'Œil bleu* n° 13, octobre 2011, p. 79-95.
- , « A.-Yves Le Moyne, premier épigone de Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, tournée 137, 2017, p. 105-123.
- Maes, Pierre, « L'Annonciatrice », *Épîtres*, numéro spécial consacré à Grégoire Le Roy, t. XXIV, fascicule 39, mars 1951, p. 49-54.
- Mariani, Gaetano, *Il Primo Marinetti*, Florence, Le Monnier, 1970, 125 p.
- Maritain, Raïssa, « A l'aube de nouvelles amitiés », *Les Grandes Amitiés*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1949, p. 167-168.
- Martin, Claude, *André Gide ou La Vocation du bonheur*, Paris, Fayard, 1998, 699 p.
- Marty, Éric, *André Gide*, avec les entretiens de Jean Amrouche, Lyon, La Manufacture, 1987, 341 p.
- Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951, 233 p.
- Mollier, Jean-Yves, « Émile Zola et le système éditorial français », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 67, 1993, p. 256-262.
- Noudelmann François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, 151 p.
- Pia, Pascal, *Les Livres de l'Enfer*, Paris, Fayard, 887 p.
- Pichois, Claude, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, 284 p.

- Picq, Gilles, *Laurent Tailhade ou De la provocation considéré comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 828 p.
- Plaze, Florent, *Du poème en prose aux poèmes en vers libre : l'écriture de la crise chez Verhaeren*, thèse sous la direction de Jean-Claude Fizaine, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998, 259 f.
- Prick, Harry G.M., *In de zekerheid van eigen heerlijkheid. Het leven van Lodewijk van Deyssel tot 1880*, Amsterdam, 1997, 1080 p.
- Prochasson, Christophe, *Les Années électriques. 1880-1910*, Paris, La Découverte, 1991, 488 p.
- Rapetti, Rodolphe, « Léon Bloy et Henry de Groux », *L'Herne* n° 55, 1988, p. 375-384.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, 366 p.
- Rees, Garnet, *Remy de Gourmont. Essai de biographie intellectuelle*, Paris, Boivin, 1940, 312 p.
- Richard, Noël, *Le Mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968, p. 51-58.
- Richepin, Jean, « Copains et copines », *Demain*, n° 16, juillet 1925, p. 15-29.
- Robert-Jones, Philippe, *Bruxelles fin-de-siècle*, Paris, Flammarion, 1994, 297 p.
- Rodange, Thierry, *Le Diable entre au confessionnal. Biographie de Hugues Rebell*, Paris, Alteredit, 2006, 421 p.
- Rouzet, Georges, *Léon Bloy et ses amis belges*, Liège, Solédi, 1946, 225 p.
- , « Cinq lettres inédites de Max Waller à Léon Bloy », *La Revue belge*, 1^{er} septembre 1939, p. 385-391.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, 642 p.
- Schuh, Julien, « Fargue e(s)t Jarry », *Ludions*, 2014, p. 45-57, consulté en ligne le 3 décembre 2016 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140246/document>.
- Tricot, Xavier, « Léon Spilliaert ou la lettre f de l'alphabet de la peinture », *Spilliaert. Œuvres de jeunesse 1900-1918*, Paris, Musée-Galerie de la Seita, 1997, p. 79-80.
- Trousseau, Raymond, *La Légende de La Jeune Belgique, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 2000, 560 p.*
- , *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Bruxelles, Labor, 1999, 358 p.
- Van Balberghe, Émile, « Voici quelqu'un » : *Émile Verhaeren, critique de Léon Bloy*, Bruxelles, Les Libraires momentanément réunis, 1997, 97 p.
- Vervliet, Raymond, « Lever de rideau : les précurseurs », in Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues*, Bruxelles, Éditions Labor, 1991, p. 43-86.
- Waller, Max, « Le Nommé Carrance », *La Jeune Belgique*, 15 juillet 1882, p. 254.

Warmoes, Jean, « Léon Bloy et Max Waller avec des lettres inédites », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1980, p. 78.

Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, sous la direction de Jean Weisgerber, Amsterdams, Benjamins, 1984, 62 p.

2. Ouvrages méthodologiques : questions littéraires

Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Arman Colin, 2012, 255 p.

Angenot, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.

Arbour, Roméo, *Les Revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914*, Paris, Corti, 1956, 96 p.

Aron, Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, 295 p.

Aron, Paul et Soucy, Pierre-Yves, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Éditions Labor, 1998, 194 p.

Auraix-Jonchière, Pascale « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 235-254

Badesco, Luc, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, deux tomes, 1427 p.

Banville, Théodore de, « Chronique de la semaine », *La Presse*, 24 octobre 1864, p. 3.

Bénéton, Philippe, « La Génération de 1912-1914. Image, mythe et réalité », *Revue française de science politique*, t. XXI, n° 5, octobre 1971, p. 981-1009.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973, 157 p. ; trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, 213 p.

Brisette, Pascal, *Nelligan dans tous ses états: un mythe national*, Québec, Fides, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1998, 223 p.

—, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.

—, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, consulté le 12 novembre 2016. URL : <http://contextes.revues.org/1392>

Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.

—, « Avant-propos », *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 165 p.

- , *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 295 p.
- Caillois, Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, 183 p.
- Chauvin, Danièle, Siganos, André et Walter, Philippe, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, 370 p.
- Chevrel, Yves, *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2002, 128 p.
- Combe, Dominique, *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, 188 p.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, 338 p.
- , *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 407 p.
- , *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, 464 p.
- Delcourt, Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1944, 262 p.
- Deloffre, Frédéric, *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage*, Genève, Slatkine, 1993, 617 p.
- Desse, Jacques, « Fantômes biographiques : les portraits de Rimbaud par sa sœur Isabelle », *Histoires littéraires* n°57, janvier-mars 2014, p. 27-55.
- Didier, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*, Paris, L'Harmattan, 2009, 380 p.
- Diségni, Silvia, « Générations et effets de génération au Grenier (1885-1896) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt, Le Grenier des Goncourt*, n° 19, 2012.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études 14 », 4^e édition, 1973, 262 p.
- Éliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 247 p.
- Étiemble, René, *Le Mythe de Rimbaud*, t. 1 : *Genèse du mythe, 1869-1949 : bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies*, Paris, Gallimard, 1952. Deuxième édition revue et augmentée, 1968, 544 p. ; t. 2 : *Structures du Mythe*, Paris, Gallimard, 1952, 504 p.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.
- Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 298 p.
- Glinoeur, Anthony, et Laisney, Vincent, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013, 714 p.
- Gourmont, Remy de, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900, 34 p.

- Grojnowski, Daniel et Sarrazin, Bernard, *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, Paris, Omnibus, 2011, 1007 p.
- , *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, Corti, 1990, 700 p.
- Heinich, Nathalie, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 368 p.
- , *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, 405 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.
- Joanne, Adolphe, *Guide parisien*, Paris, Hachette, 1863, 437 p.
- Léautaud, Paul, *Journal littéraire*, t. I, Paris, Mercure de France, 1954, p. 284.
- Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 25-48.
- , « Avant-propos », *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 9-21.
- Les Mythes des avant-gardes*, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, 519 p.
- Le Rouge, Gustave, *Verlainiens et décadents*, Paris, Seheur, 1928 ; réédition avec une deuxième partie inédite, Paris, Julliard, 1993, 263 p.
- Lespès, Léo, *Paris-album*, Paris, Administration et bureaux, 1861, 467 p.
- Levaillant, Françoise, « Préface », dans Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 9-20.
- Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, Écrivain, Société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.
- , *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, 282 p.
- Montandon, « Avant-propos », *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 7.
- Mortier, Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Genève, 1982, 218 p.

- Moscovici, Serge, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 107-126.
- Ortega y Gasset, José, *Le Thème de notre temps*, Québec, Le Griffon d'argile, 1986, 142 p.
- Palacio, Jean de, *Formes et figures de la décadence*, Paris, Séguier, 2000, 306 p.
- , *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, 311 p.
- , *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres/essais, 2011, 341 p.
- Parinet, Elisabeth *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, 416 p.
- Paulhan, Jean, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terre dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941, 226 p.
- Peyre, Henri, *Les Générations littéraires*, Paris, Boivin, 1948, 266 p.
- Pierssens, Michel, « Le Temps des groupes », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 5, année 102, septembre-octobre 2002, p. 789-797.
- Place, Jean-Michel, et Vasseur, André, *Bibliographie des Revues et Journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des Lettres françaises, 1973-1977, trois volumes.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, 277 p.; traduit par Gerald Fitzgerald, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge [Massachusetts], The Belknap Press of Harvard University, 1968, 250 p.
- Ponton, Rémy *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, École des Hautes Études en sciences sociales, thèse inédite sous la direction de Pierre Bourdieu, 1977, 315 f.
- Prévost, Marcel, « Les Gros Tirages littéraires », *Je sais tout*, 2^e année, 1^{er} semestre, 1905, p. 273-282.
- Raval, Marcel, « Haussmann contre Paris », *Destinée de Paris*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1943, p. 43-78.
- Raynaud, Ernest, *La Mêlée symboliste*, Paris, Nizet, 1971, 570 p.
- Romains, Jules, « La Génération nouvelle et son unité », *La Nouvelle Revue française* n° 7, août 1909, p. 30-39.
- Ross, Kristin, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, 233 p.
- Rudhardt, Jean, « Image et structure dans le langage mythique », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n°17-18, 1969, p. 87-109.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, 392 p.
- Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 55, 1984, p. 112-126.

- Siganos, André, « Définition du mythe », *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 85-100.
- Spitzer, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980, 531 p.
- Steinmetz, Jean-Luc, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres & critiques*, vol. VII, n° 1, hiver 1982, p. 75-86.
- Thérenty, Marie-Eve, et Vaillant, Alain, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004, 583 p.
- Thibaudet, Albert, « Réflexions sur la littérature : l'idée de génération », *La Nouvelle Revue française*, t. XVI, n° 90, mars 1921.
- Trousseau, Raymond, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, 144 p.
- Vaillant, Alain, « Le Journal, creuset de l'invention poétique », in Alain Vaillant et Marie-Eve Thérenty, *Presse et plumes : journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 317-328.
- Verlaine, Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884, 56 p.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1985, 317 p.
- Viorel-Dragos, Moraru, *Les Générations dans l'histoire littéraire*, thèse sous la direction de Monique Moser Verrey, Université de Laval, 2009 [<http://archimede.bibl.ulaval.ca/archimede/fichiers/26155/26155.html>].
- Wagneur, Jean-Didier, et Cestor, Françoise, *Les bohèmes 1840-1870 : écrivains - journalistes - artistes*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, 1434 p.

3. Ouvrages méthodologiques : questions sociologiques

- Amossy, Ruth et Herschberg-Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 13-17.
- Aron, Paul et Viala, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 128 p.
- Becker, Howard S., *Outsiders : Studies in The Sociology of Deviance*, London, The Free Press, 1966, 179 p.
- Bidart, Claire, Degenne, Alain, et Grossetti, Michel, *La Vie en réseau : dynamique des relations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 354 p.
- Boschetti, Anna, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de réseau ? », *Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri / Ciel, 2006, p. 44-59.

- Bourdieu, Pierre, « Le Capital social. Notes provisoires », *Actes de la Recherche en sciences sociales* n° 31, janvier 1980, p. 2-3.
- , « The Forms of Capital », in John George Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Westport [Connecticut], Greenwood Press, 1986, p. 241-258.
- , « Un acte désintéressé est-il possible ? », *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 149-167
- , *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.
- Burt, Ronald, *Structural holes. The Social structure of competition*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, 313 p.
- , *Brokerage and Closure*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 279 p.
- Charle, Christophe, « Situation spatiale et position sociale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, p. 45-59.
- Collins, Randall, *The Sociology of Philosophies : A Global Theory of Intellectual Changes*, Cambridge [Massachusetts], Belknap Press of Harvard University Press, 1998, 1098 p.
- , « The Creativity of Intellectual Networks and the Struggle over Attention Space », in *Knowledge, Communication and Creativity*, études réunies par Arnaud Sales, Londres, Sage, 2007, p. 156-166.
- Degenne, Alain, et Forsé, Michel, *Les Réseaux sociaux*, Paris, Armand Colin, 2004, 295 p.
- Fischer, Gustave-Nicolas, *La Psychologie sociale*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 444 p.
- , Gustave-Nicolas, *Les Concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris, Dunod, 2010, 318 p.
- Granovetter, Mark, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology* vol. 78, issue 6, May 1973, p. 1360-1380.
- Kapferer, Jean-Noël, *Rumeurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 364 p.
- Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, 504 p.
- Lazega, Emmanuel, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 127 p.
- Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 132 p.
- Lemercier, Claire, « Conclusion », *Tout est-il réseau ?*, journée d'études organisée par le CRESC le 14 mars 2008 à l'université Paris XIII. URL : http://www.univ-paris13.fr/cresc/images/stories/PDF%20JE%202008-03-14/c._lemercier.pdf

- Lemieux, Vincent et Ouimet, Mathieu, *L'Analyse structurale des réseaux sociaux*, Bruxelles-Sainte Foy, De Boeck, Presses de l'université de Laval, 2004, 112 p.
- Lin, Nan, « Les Ressources sociales : une théorie du capital social », *Revue française de sociologie*, vol. XXXVI, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 685-704.
- Maguire, Joseph « Power and Global Sport : Zones of Prestige, Emulation and Resistance », in *Sociology Today : Social Transformations in a Globalizing World*, études réunies par Arnaud Sales, Londres, Sage, 2012, p. 339-357.
- Maisonneuve, Jean, *La Psychologie sociale*, Presses universitaires de France, 1960, 128 p.
- Mannheim, Karl, *Le Problème des générations*, Paris, Nathan, 1990, 122 p.
- Mannoni, Pierre, *Les Représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 126 p.
- Marneffe, Daphné de et Denis, Benoît, *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri / Ciel, 2006, 289 p.
- Mead, Margaret, *Le Fossé des générations*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, 188 p.
- Mercklé, Pierre, *La Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, 125 p.
- Milgram, Stanley, « The Small-World Problem », *Psychology Today* n° 1, May 1967, p. 62-67.
- Moretti, Franco, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Prairies ordinaires, 2008, 139 p.
- Racine, Nicole, et Trebitsch, Michel, « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent* n° 20, mars 1992, 220 p.
- Ryan, Bryce et Gross, Neal, « The Diffusion of Hybrid Seed Corn in two Iowa Communities », *Rural Sociology*, n° 8, 1943, p. 15-24.
- Saint-Amand, Denis et Vrydaghs, David, « Retours sur la posture », *CONTEXTES* n° 8, 2011, <http://contextes.revues.org/4712>. Article publié le 5 janvier 2011.
- Sales, Arnaud, Marcel Fournier, *Knowledge, Communication and Creativity*, Londres, Sage, 2007, 192 p.
- , *Sociology Today : Social Transformations in a Globalizing World*, Londres, Sage, 2012, 431 p.
- Sapiro, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2014, 128 p.
- , « Réseaux, institution(s) et champ », *Les Réseaux littéraires*, textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles, Le Cri / Ciel, 2006, p. 44-59.
- Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890, 431 p.
- Trebitsch, Michel, « Avant-propos : la chapelle, le clan et le microcosme », *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, n°20, « Sociabilités intellectuelles : lieux, milieux, réseaux », mars 1992, p. 12-21.

Index

Les noms d'Isidore Ducasse et de Lautréamont ne figurent pas dans cet index.

A

- Abdelack, Rym, 121,
 Adam, Paul, 289, 312,
 Alain-Fournier, 666, 761, 818, 842,
 Albouy, Pierre, 343,
 Aldington, Richard, 487, 592, 743-744, 762, 814, 817, 819, 837, 845,
 Alicot, François, 24-29, 45, 63, 94, 325-326, 330, 398, 489-490, 734,
 Amosy, Ruth, 191-192,
 Amrouche, Jean, 608,
 Angenot, Marc, 10, 124, 141, 144, 151, 192, 385, 399, 427-428, 638,
 Anglès, Auguste, 622,
 Anthonay, Thibaut d', 407, 438,
 Apollinaire, Guillaume, 478, 506, 526, 557, 597, 603-604, 616, 637-642, 645, 646, 650, 653, 658, 661, 715, 721, 736, 752, 756, 759, 762, 843,
 Aragon, Louis, 12, 14, 143, 146, 316, 511, 560, 619, 637, 641, 650, 661, 717, 732-734, 760, 764,
 Arbour, Roméo, 142,
 Archinet, Victor, 333, 335-339, 383, 592, 817, 834,
 Aressy, Lucien, 601,
 Argis, Henri d', 388, 427,
 Ariste, Louis, 68, 100-101, 128, 827,
 Arnaud, Noël, 299, 301, 462, 510, 542, 546,
 Arnay, Albert, 529, 592, 817, 837,
 Arnould, Victor, 241,
 Arnoux, Jacques, 184, 194, 236, 296-297, 817, 831,
 Aron, Paul, 142, 700, 703,
 Arp, Hans, 755, 756-757, 761, 818, 846,
 Arrivé, Michel, 525,
 Artaud, Antonin, 774,
 Arveiller, Michel, 339-341, 367, 382, 392,
 Asselineau, Charles, 68, 82-83, 128-129, 161-163, 182, 825,
 Aubry, Michel, 332,
 Aurier, Gabriel-Albert, 436, 438, 440-447, 449, 455, 487, 502, 515, 591-592, 772, 794-795, 817, 837,
 Auriol, George, 413,
 Avatar, 579,
 Avenel, Henri, 141,
 Avril, Kate, 626,
- ### B
- B., Hector, 15, 781,
 Bac, Ferdinand, 426-427,
 Bachelard, Gaston, 26, 42, 200, 248, 312, 328, 465, 468, 477, 580,
 Bader, Louise, 52, 56, 61, 71-74, 83, 102-103, 105-106, 111, 127-128, 131-132, 824, 826, 828,
 Badesco, Luc, 112, 171,
 Baeza, Ricardo, 746, 762, 819, 845,
 Bakhtine, Mikhaïl, 419,
 Bakounine, Mikhaïl, 751, 754,
 Baldick, Robert, 306,
 Balitout, Gustave, 45, 50, 52, 71-72, 74-75, 103, 394, 401, 633, 668, 824-825, 828,
 Ball, Hugo, 753-757, 760-761, 818, 846,
 Balzac, Honoré de, 117, 166, 258, 424, 457, 505, 506, 565,
 Banville, Théodore de, 49-50, 183, 195, 263, 559,
 Barbeau, Raymond, 331,
 Barbey d'Aurevilly, Jules, 183, 185, 188, 218, 223-224, 236, 298-299, 301-302, 305, 312, 315, 317-319, 329, 333-334, 355, 369, 377, 407, 451, 488, 503, 513, 571, 576, 666, 789, 792,
 Barbier, Auguste, 345-346,
 Barbier, Frédéric, 142,
 Barbusse, Henri, 560,
 Barre, André, 664, 761, 818, 843,
 Barrera, Isaac J., 779,
 Barrère, Bernard, 746,
 Barrès, Maurice, 171, 428, 435, 437, 449, 471, 488, 498, 503, 506, 559, 579, 609, 612, 615, 617, 629, 640, 665, 810,
 Bataille, Henry, 719,
 Battoue, Josiane, 95,
 Baudelaire, Charles, 22, 33, 64, 80, 82-84, 120-121, 123, 153, 160-161, 163, 182-183, 195, 199, 200, 202-203, 206-208, 214, 217-218, 222-223, 231, 239, 252, 257, 271, 286-287, 294-295, 298-299, 304, 315, 324, 326, 337, 339, 349, 350, 359, 367, 369, 376, 403, 408, 411, 424, 450, 465, 473, 497, 503, 513, 581, 603, 621, 624, 629, 631-632, 637, 646, 649-

- 650, 663, 666, 669, 711, 713, 728, 732, 742, 754, 757, 772, 788-790, 791, 798,
- Baudry, Eugène, 781-782,
- Bauër, Gérard, 178-181, 193, 236, 298, 315,
- Baumann, Émile, 357, 373,
- Bauwens, Albert, 183,
- Bazard, Marie-Claire, 106,
- Bazard, Saint-Amand, 106,
- Beaubatie, Yannick, 636-637,
- Beaufils, Christophe, 301, 576,
- Beaume, Georges, 387-388,
- Beauvais, Arsène, 547,
- Beck, Christian, 543-544, 592, 818, 838,
- Béhar, Henri, 515, 556-557, 756,
- Belisle, Pierre, 10-11, 42-44, 146, 151, 398-399
- Bénéton, Philippe, 171,
- Berg, Christian, 231,
- Bergerac, Cyrano de, 307,
- Bergson, Henri, 171, 508, 585, 751,
- Bernard, Émile, 500,
- Bernard, Suzanne, 211, 215, 220, 222, 231, 650, 710,
- Bernard, Thalès, 73, 102, 104-106, 111, 128, 828,
- Berrichon, Paterne, 7, 34, 419, 587, 709,
- Bertacchi, Daniele, 21
- Bertrand, Aloysius, 223, 582, 650, 712, 732,
- Bertrand, Jean-Pierre, 231-232,
- Besnier, Patrick, 112, 353, 410, 440-441, 443, 445, 447-448, 451, 535, 573, 639,
- Bierens de Haan, Johannes Diederik, 743,
- Billy, André, 544,
- Binet, 424, 432,
- Bisson, Charles, 368, 592, 817, 834,
- Blanchard, 32
- Blanchot, Maurice, 485, 682,
- Bleumstein, Joseph, 97, 826,
- Bleumstein, Johan, 97,
- Bloch, Camille, 487, 662,
- Bloch, Georges, 414, 662,
- Block de Behar, Lisa, 560,
- Bloom, Harold, 143, 534, 594, 619, 783,
- Bloy, Léon, 14, 69, 76, 79, 90, 95, 104, 127, 139, 149, 152, 179, 182, 188, 194, 196, 225, 227-228, 235-242, 249-251, 288, 295-302, 305-307, 310, 312, 315-387, 389, 392-393, 395, 397, 402, 404-405, 409, 412, 418, 439-440, 450, 455-458, 460-462, 472, 477, 484-487, 496, 498, 503-504, 514, 530, 543, 567, 572, 579, 583, 587, 590-595, 623-624, 635, 637-638, 643, 661, 668, 698, 700, 703, 709-710, 712-714, 725, 739-742, 744, 745-746, 751, 754, 762-763, 765-766, 768, 770, 772, 774, 777, 781-782, 789, 817, 819, 830, 832, 833-837, 844,
- Boine, Giovanni, 753, 761, 819, 845-846,
- Bois, Jules, 500, 632, 761, 818, 842,
- Boisaymé, du, 423,
- Boissière, Albert, 12, 496, 498-499, 592, 818, 839,
- Boisson, Marius, 32, 100, 571, 626-628, 672, 696, 761, 773, 818, 842,
- Bollery, Joseph, 317-319, 322-323, 333, 335, 350, 355, 368,
- Bonet, Paul, 57,
- Bonnefoy, Yves, 696,
- Bonnet, Marguerite, 744
- Bonnetain, Paul, 310,
- Bordillon, Henri, 545-546, 548, 553-554,
- Borel, Henri, 740, 742-743, 762, 819, 845,
- Borel, Petrus, 414, 654,
- Borja, Arturo, 779,
- Bosshère, Jean de, 713-714, 762, 819, 842,
- Bouglon, Pauline de, 334,
- Bouhéliier, Saint-Georges de, 506, 586, 612,
- Boullan, Abbé, 312,
- Bourdieu, Pierre, 47, 53, 60, 112, 114, 116, 131-132,
- Bourgeade, Pierre, 760,
- Bourgeat, Alfred, 75,
- Bourget, Paul, 113, 317, 350, 355, 380, 711,
- Bozon-Scalzitti, Yvette, 653,
- Braque, Georges, 640,
- Brauner, Victor, 38,
- Breton, André, 9-10, 12, 14, 38, 52, 58, 143, 301, 316, 326, 472, 476, 484, 487, 511, 560, 569, 582, 619-622, 638, 641-642, 646, 659-661, 663, 671, 695, 717, 732-736, 754, 756, 760, 764,
- Brissette, Pascal, 150-151, 344, 589, 593, 595,
- Brossier, Félix, 388, 415,
- Brulat, Paul, 597-600, 602, 761, 818, 841,
- Brun, Émile, 38, 53,
- Bruneau, Charles, 158,
- Brunel, Pierre, 146-147, 149-150, 310-311,

- Brunhoff, Maurice de, 300, 387, 416, 425-426-427,
- Buat, Christian, 139, 456, 461, 474, 479-481, 489,
- Buet, Charles, 298, 319,
- Buffon, Georges-Louis Leclerc de, 330,
- Burt, Ronald, 129-130,
- Bury, R., voir Gourmont, Jean et Remy
- Busine, Laurent, 356,
- Byron, Lord George Gordon, 88-89, 120-121, 153-155, 157, 324, 369, 376, 457-458, 548, 553, 559, 676, 790, 791,
- C**
- Cabanès, Auguste, 413, 462,
- Cadou, René-Guy, 647, 650,
- Caillet, Albert Louis, 668, 761, 818, 843,
- Caillois, Roger, 150, 485, 587,
- Calmeau, Jean-Christian, dit Épistémon, 52, 56-57, 65-66, 69, 72, 87, 127, 129-130, 153-156, 158-161, 163, 824,
- Calmettes, Fernand, 105,
- Campa, Laurence, 640-641,
- Cane, Louis, 24,
- Capek, Josef, 744, 761, 819, 845,
- Capretz, Pierre, 108, 638, 682,
- Caraco, Maurice, 399,
- Caradec, François, 15, 43, 44, 76, 108, 515, 544, 560, 631, 700, 731,
- Carco, Francis, 399, 544, 645-646, 761, 818, 843,
- Carrance, Évariste, 22, 37, 52-53, 57, 62, 67-68, 73, 83, 98-101, 104-105, 127-128, 336, 439, 824, 826-828,
- Carreras, Roberto de las, 600, 776-779, 781
- Carrington, Charles, 624-628, 761, 773, 818, 842,
- Carrouges, Michel, 675,
- Casseres, Benjamin de, 478,
- Catalàa, Louis, 38
- Cazeaux, Louis, 25, 31, 780,
- Cazentre, Thomas, 607-609,
- Céard, Henri, 177
- Cellier, Léon, 84,
- Cendrars, Blaise, 14, 478, 605, 638, 650-661, 669, 721, 733, 754, 762, 819, 843, 845,
- Cescutti, Tatiana, 747-748,
- Cestor, Françoise, 133, 142,
- Chagall, Marc, 640, 654,
- Chainaye, Hector, 237,
- Champfleury, 117,
- Chapon, François, 8, 39,
- Chapsal, Madeleine, 394, 583, 661-662,
- Charles, Michel, 157,
- Charnay, Dominique, 340,
- Chateaubriand, François-René de, 324, 512, 559, 582,
- Chatterton, Thomas, 146,
- Chenay, Julie, 87,
- Chénier, André, 263, 659, 731,
- Chenu, J. C., 330, 420, 546, 758-759,
- Chevrefils Desbiolles, Yves, 140,
- Chevrier, Alain, 571, 598, 627-628, 699-702,
- Cheymol, Pierre, 332, 342, 383, 385,
- Chopin, Frédéric, 398,
- Ciampini, Tommaso, 106, 829,
- Cladel, Léon, 300, 388,
- Claudet, Paul, 169, 288-289, 291, 608, 620, 622-624, 662, 710, 744, 762, 772, 819, 842,
- Cocteau, Jean, 639-640, 645-649, 655, 658, 661, 761, 818, 843,
- Colette, 424,
- Collins, Randall, 115-116, 119, 172, 186, 770,
- Combe, Dominique, 158,
- Compagnon, Antoine, 158, 299,
- Constant, Benjamin, 663, 666,
- Constantin-Weyer, Maurice, 720,
- Contreras, Francisco, 31, 712, 745, 761, 774, 819, 844,
- Contzen, Baudouin, 50, 78,
- Copeau, Jacques, 560, 607, 616, 761, 818, 841-842,
- Coppée, François, 113, 263, 414,
- Corbière, Tristan, 168, 232, 298, 304, 463, 503, 505, 588-590, 594-595, 632, 634, 650, 664, 666-667, 718-720, 765, 778, 803-804, 806,
- Corneille, Pierre, 609, 636, 707, 804,
- Cornille, Jean-Louis, 588,
- Corral, Miguel Angel, 136,
- Coulanghéon, Jacques-Arsène, 664,
- Coulon, Marcel, 440, 665, 761, 818, 842,
- Courrière, Berthe de, 312, 454, 539,
- Court, Jean, 436,
- Cousin, Victor, 55,
- Cravan, Arthur, 758,
- Crevel, René, 146,

Cros, Charles, 168, 635, 803,

D

Dabezies, André, 149-150,

Dachy, Marc, 756,

Dali, Salvador, 485,

Damé, Frédéric, 51-53, 55-56, 65, 71, 74, 83, 101-103, 111, 127, 131, 140, 166, 824, 826-828,

Dandine, Marie, 312,

D'Annunzio, Gabriele, 559, 750,

Danse, Marie, 356,

Dante, 153, 195, 199, 205, 247, 257, 522,

Daragon, Henri, 627, 633-634, 761, 818, 842,

Darasse, Joseph, 23, 30, 38-42, 46, 68, 83, 122, 129, 401, 685, 720, 728,

Dardenne, Léon, 244, 833,

Dargent, Yan, 513-514,

Darien, Georges, 339-340, 388, 413, 448, 462, 538, 592, 817, 833-834,

Darío, Rubén, 15, 135, 139-140, 354, 373, 486-487, 592, 712-713, 745-746, 762, 774, 776, 778, 781, 817, 819, 834, 844, 845,

Darzens, Rodolphe, 255, 264, 339-343, 366, 392, 405, 414-415, 432, 438, 463, 592, 817, 833-835,

Daudet, Alphonse, 183,

Daudet, François, 575,

Daudet, Léon, 354, 573-576, 591-592, 705, 772, 773, 818, 838, 840,

Daumal, René, 486,

Dauphiné, Claude, 451, 468,

Davezac, Célestine Jacquette, 21, 33-35, 380,

Davezac, Raymond, 380,

David, Sylvain-Christian, 23, 46, 70, 79, 88, 98, 108-109, 136-137, 156, 300, 322, 384, 394, 397, 402-403, 447, 461, 464, 469, 495, 508-509, 511-512, 516-517, 519, 521, 522, 524-525, 527, 529, 531-537, 540-543, 545-548, 552, 554, 556, 777,

David-de Palacio, Marie-France, 408,

Dazet, Georges, 21, 32, 37, 52, 54-56, 59, 62-65, 72, 75, 83, 93, 98-99, 101, 108-109, 128-129, 216, 398, 439, 459-460, 465, 475, 512-514, 518, 527, 536, 553-554, 558, 563-564, 576, 731, 741, 824, 827, 829,

Dazet, Jean, 21, 35, 83, 824,

Dazet, Madeleine, 83,

Debauve, Jean-Louis, 506, 651, 653, 659-660, 700,

De Bom, Emmanuel, 261,

Debussy, Claude, 500,

Décaudin, Michel, 12, 590, 751,

Deffoux, Léon, 699,

Degenne, Alain, 53,

De Haes, Frans, 9, 12-13, 67, 217-219, 233, 241, 250, 252, 259, 262, 264, 287, 291, 303, 393, 395, 410, 499, 512, 584, 590, 626, 716, 738-743,

Delattre, Louis, 237, 243,

Delaw, Georges, 708, 735, 761, 812, 819, 844,

Delcourt, Marie, 150,

Delfus, Paul, 599, 761, 818, 841,

Delmas, Auguste, 54, 69, 95, 826,

Deloffre, Frédéric, 212-213,

Delville, Jean, 244-245, 576, 832,

Delzant, Alidor, 300-301, 406, 592, 817, 835

Delzant, Gabrielle, 300,

Deman, Edmond, 363, 579,

Demolder, Eugène, 220, 237, 243, 785,

Denis, Ivan, 589,

Denis, Maurice, 500, 503,

Denise, Louis, 436, 455, 672,

Denys-Périer, Gaston, 249, 297, 817, 832,

Dermée, Paul, 12, 497,

Déroulède, Paul, 109,

Descaves, Lucien, 305, 310, 316, 334, 339, 488, 503, 538, 592, 626, 817, 833,

Deschamps, Léon, 357, 789,

Desnos, Robert, 20,

Des Ombiaux, Maurice, 243-244, 295, 297, 432, 817, 832,

Desse, Jacques, 34,

Destrée, Georges, 194,

Destrée, Jules, 184, 186-187, 194, 196-197, 209, 211, 223-226, 237, 243-247, 250, 274, 296-297, 301-303, 305-306, 309-310, 316, 322, 355-356, 382, 817, 830, 832-833,

D'Hurcourt, Édouard, 109,

D'Hurcourt, Louis, 98, 108-109, 216, 397, 582, 767, 829,

Didier, Bénédicte, 140,

Dierx, Léon, 716,

Diesbach, Ghislain de, 426,

Dominguez, Oscar, 38,

Dommartin, Henry, 292,

Doré, Gustave, 513-514,

Dorgelès, Roland, 544,

- Dorian, Tola, 339, 341,
Dorset, George, 553-554,
Dosseur, Alphonse, 83,
Dosseur, Raymond, 30, 40, 46,
68, 83, 129, 394-397, 401, 726,
Dostoïevski, Fiodor, 218, 224,
Dorgelès, Roland, 645,
Doucet, Jacques, 57-58, 487,
662,
Doumic, René, 505, 575, 592,
818, 838,
Dours, Marie-Jeanne, 31
Dreyfus, Alfred, 371, 612,
Drujon, Fernand, 177,
Dubus, Édouard, 436, 501,
712, 746,
Ducasse, Droctovée, 395-396,
Ducasse, Eudoxie, 31, 780,
Ducasse, Félix, 28, 100-101,
128, 316, 358, 569, 626, 827,
833, 842,
Ducasse, François, 10, 19, 21,
23, 25, 31-36, 41-43, 46, 62,
78, 97, 111, 129, 174-175, 177-
178, 397, 401, 775-777, 780-
783, 824,
Ducasse, Lucien, 23, 34-35,
174,
Ducasse, Marc, 23, 174,
Duchamp, Marcel, 754, 758-
759, 762, 819, 846,
Dufour, Ernest, 636,
Dufour, Paul, 69-71, 93, 127,
824, 826,
Dujardin, Édouard, 12, 168,
409, 497, 585,
Dumézil, 147,
Dumont, Berthe, 320, 322,
Dumont, Paul, 383,
Dumur, Louis, 436,
Dupon, Flavien, 38
Duprey, Jacques-André, 779,
783,
Dupuis, François, 19
Durand-Dessert, Liliane, 391,
579-580, 675, 758,
Durand, Gilbert, 147,
Durand, Joseph, 97-98, 734,
767, 826,
Durand, Pascal, 348,
Durcour, Louis, voir
D'Hurcourt, Louis
Du Seigneur, Maurice, 141,
Dussert, Éric, 544,
Duvernois, Henri, 27, 156,
574-575, 671, 705-711, 724-
726, 761, 773-774, 812, 819,
844,
Dypréau, Jean, 433,
E
E., B., 505,
Eekhoud, Georges, 180, 182-
184, 188, 190, 193-197, 209,
235-236, 243-244, 287, 291,
296-297, 817, 830, 833,
Éliade, Mircea, 146-147, 593,
Eliot, T. S., 455,
Elskamp, Max, 603, 713-714,
Éluard, Paul, 91, 146, 175, 316,
560, 733, 760,
Émery, René, 390, 410, 426,
435, 452, 462, 471, 592, 818,
839,
Émion, Paul, 51-53, 55-56, 63-
70, 72, 83, 85, 90, 93, 101, 103,
109, 111, 127, 130, 140, 153,
166, 318, 353, 824, 826-828,
Ensor, James, 236, 237, 831,
Épistémon, voir Calmeau,
Jean-Christian
Ernault, Louis, 413,
Ernest-Charles, Jean, 574,
Ernst, Max, 38, 471, 759,
Eruli, Brunella, 747,
Eschyle, 348, 376-377, 792,
Esparbès, Georges d', 380,
548,
Espinoza, 38,
Étiemble, René, 7-9, 15, 125,
139, 144-146, 150-151, 210,
386, 419, 587-588,
Euripide, 376-377, 536, 792,
F
Fabrice, Delphi, 599-600, 602,
761, 818, 841,
Fagus, Félicien, 549, 630, 638,
700, 761, 818, 842,
Falque, Henri, 675, 695,
Fargue, Léon-Paul, 17, 51, 97,
301, 459, 503, 507-526, 528,
530, 533, 535, 551, 556-566,
582, 586, 591-592, 637, 662-
663, 715, 717-726, 728, 731-
736, 764, 770, 817, 833, 836-
837, 844,
Fauchereau, Serge, 737, 756,
Faurisson, Robert, 157, 162,
209-210, 213, 233, 442-443,
575, 707, 774,
Fayt, René, 77, 81, 176, 389,
Fénéon, Félix, 489, 571, 631,
659,
Fermin, Henri, 37,
Féval, Paul, 512-513, 728,
Filhol, Henri, 265-266, 268,
Filiger, Charles, 500, 502, 515,
525,
Fischer, Gustave-Nicolas, 185-
186, 193,
Flaubert, Gustave, 82, 134,
160-161, 364, 407, 421, 457-
458, 488, 503, 579,
Fleischmann, Hector, 432, 632,
761, 818, 842,

- Follet, Lionel, 560,
 Fongaro, Antoine, 753,
 Fontainas, André, 184, 194, 237, 296,
 Fontaine, Arthur, 560,
 Forestier, Louis, 24, 37, 588,
 Forsé, Michel, 53,
 Fort, Paul, 14, 144, 169, 260, 280, 289, 437, 487, 495-503, 506, 568, 570-571, 582, 592, 597, 603, 616, 631, 639-640, 642, 645, 662, 712, 715, 717, 750, 753, 761-762, 764, 767, 818, 836, 838-839, 843-844,
 Fort, Pierre, 539,
 Fouché, Pascal, 659,
 Fourest, Georges, 634-637, 700, 712, 762, 803-806, 819, 843,
 France, Anatole, 346,
 Franc-Nohain, 640,
 Freitas, Laurent de, 512, 723,
 Fresnois, André du, 666-667, 761, 818, 842,
 Frickx, Robert, 199-200, 206, 213-214, 228, 251, 259, 290,
- G**
- Gabrie, 50, 67, 70, 72, 92-93, 726, 824, 826,
 Gahisto, Manoël, 674, 695,
 Galati, Francesco, 106, 829,
 Gallimard, Gaston, 616, 724,
 Garneray, Louis, 583,
 Gatzke, Hartmut, 755-758,
 Gaubert, Ernest, 464,
 Gauguin, Paul, 500, 502, 571,
 Gautier, Théophile, 112, 169, 183, 195, 222-223, 263, 470,
 Gay, Jean-Jules, 177,
 Geetere, Frans de, 669,
 Geffroy, Gustave, 340,
 Genette, Gérard, 149, 675, 703,
 Genonceaux, Léon, 13-14, 23-25, 29-30, 40, 44, 48, 63, 76-78, 103, 109, 119, 139, 145, 152, 176-177, 181, 210, 227, 238-239, 242, 244, 249, 257, 274, 277, 300-301, 303, 315, 321, 325, 332, 337-343, 347, 352-353, 356, 362, 366, 368, 379, 383-418, 422, 424-427, 431-439, 441, 447-451, 453, 455-458, 460, 462-464, 471, 476, 485, 487, 495, 499, 513-514, 548, 567-568, 570-572, 583, 585, 587-588, 590-593, 595, 624-625, 627, 632-633, 652, 658-659, 662, 668, 672, 685, 709, 716-717, 724-725, 728, 731-732, 739, 741-745, 753, 764-765, 767-768, 773, 779, 783, 793, 817, 835-836, 839, 843-844,
 Gérardy, Paul, 432,
 Geslain, Théodomire, 73, 104-106, 128, 828,
 Ghil, René, 168, 586, 635, 721, 804,
 Giafféri, Talasan, 668-669, 761, 818, 842,
 Gibert, Pierre, 97,
 Gide, André, 12, 17, 437, 497, 569-570, 579, 582, 585-586, 588, 592, 605-622, 639, 722, 724, 735, 757, 761-762, 773, 818, 840-841, 844,
 Gilbert, Nicolas, 440,
 Gilkin, Iwan, 14, 143, 178-182, 184, 187-210, 212, 215, 217, 222-223, 225-226, 229, 235-237, 250-251, 263, 271, 273-274, 286-287-288, 293-294, 296-299, 591, 707, 772, 817, 830-831,
 Gille, Philippe, 411-412, 592, 818, 839,
 Gille, Valère, 178-181, 186-191, 193-198, 201, 211, 225, 227, 236-237, 249-251, 296-297, 298, 317, 382, 409-410, 772, 817, 830-831, 838,
 Ginestou, Jo, 601,
 Giovine, Esther de, 753,
 Girard, René, 384,
 Giraud, Albert, 180-185, 187-191, 193-197, 199, 201-202, 204-205, 207-215, 217, 222, 225-226, 233, 263, 287, 294, 296-297, 299, 382, 817, 830,
 Giraud, Daniel, 102,
 Glaudes, Pierre, 357,
 Glinoyer, Anthony, 133-134,
 Goethe, Johann Wolfgang von, 155, 208, 235, 264, 291, 369, 502, 513, 609, 644, 790,
 Goffin, Arnold, 211, 213-223, 231, 238, 243-244, 246, 251, 295-297, 463, 785-787, 817-831, 833,
 Goldenstein, Jean-Pierre, 35-36, 87,
 Goldfayn, Georges, 759,
 Gomez de la Serna, Ramon, 399, 734, 746, 762, 819, 845,
 Gomiécourt, Edmond de, 46, 53-54, 62, 68, 83, 109, 129, 216, 829,
 Goncourt, Edmond de, 134, 236, 258, 300-301, 310, 315, 364, 406, 421, 488, 503, 568, 592, 631, 817, 835,
 Gonzales-Rodas, Publio, 745,
 Gorceix, Paul, 254, 267, 269, 271, 274, 282, 289,
 Gordon, Eduardo, 135,
 Gorsse, Pierre de, 440,
 Goudeau, Émile, 318-319,
 Goujon, Jean-Paul, 98, 387-388, 390-391, 405-407, 413-416, 432, 438, 508, 510, 514-515, 558, 560, 567-572, 724, 733, 735, 767, 776,

- Gourmont, Jean de, 316, 358, 478,
- Gourmont, Remy de, 14, 17, 44, 57-58, 63, 139, 142-144, 162, 165, 204, 207, 236, 258, 312, 315-316, 342, 354, 358-359, 365-366, 379-380, 396, 401, 420-421, 436, 438-441, 445, 447-449, 454-464, 469, 471-489, 495-499, 503, 505, 509-511, 514-515, 517, 521, 525, 526, 530, 536, 539, 582-583, 585, 588, 590-593, 597-598, 602, 604-608, 614-616, 620, 624, 635, 637, 643, 650, 653, 659-662, 664-667, 672, 685, 700, 707-709, 712, 714, 716, 724-727, 729, 733, 735, 738-739, 741-743, 759, 761-762-764, 767, 772, 773, 782, 796, 806, 817, 819, 834, 836-837, 839-841, 843-845,
- Gouwe, Willem Frederik, 740, 762, 813, 819, 845,
- Goya, Francisco de, 421,
- Graaf, Daniel de, 249, 396, 569,
- Gracq, Julien, 121, 452-453, 485,
- Granovetter, Mark, 55, 129,
- Grimm, Jacob et Wilhelm, 282,
- Grojnowski, Daniel, 133, 418,
- Gross, Neal, 193, 769,
- Groux, Charles de, 355,
- Groux, Henry de, 301, 354-382, 386, 447, 487, 503-505, 530, 576, 581, 591-592, 788-792, 798, 817, 833-834,
- Grubbs, Henry-Alexander, 509, 717,
- Guaïta, Stanislas de, 302, 312,
- Guégan, Bertrand, 98, 733, 762, 767, 819, 845,
- Guérin, Jacques, 38, 300, 581,
- Guermès, Sophie, 550,
- Guesde, Jules, 63,
- Guglielmi, Francesca, 307,
- Guiches, Gustave, 310, 335,
- Guillot-Muñoz, Alvaro et Gervasio, 15, 17, 19, 25, 31, 140, 395, 486, 568, 600, 639, 643, 645, 711, 720, 735, 778-782,
- Guinle, Marc, 31-33,
- Guinot, Charles, 462,
- Guyard de Saint-Chéron, Alexandre, 102, 106-108, 128, 828-829,
- Guyaux, André, 84, 385,
- Guzman, David, 135,
- H**
- Hannon, Théodore, 177, 182, 184, 194-195, 304, 712,
- Hanse, Joseph, 259, 261-264, 267, 270-271, 274, 276-277, 282, 290, 291,
- Harley, Sophie, 388, 405-406, 438,
- Hausmann, Georges Eugène, 51,
- Heine, Maurice, 42,
- Heinich, Nathalie, 117,
- Hellens, Franz, 260, 582,
- Hello, Ernest, 319, 336, 356, 364, 369, 371, 498, 503, 505, 790,
- Herbet, Félix, 89,
- Heredia, José-Maria de, 263, 568, 571,
- Herrera y Reissig, Julio, 778-779,
- Herschberg-Pierrot, Anne, 192,
- Herzen, Alexandre, 321, 324,
- Hésiode, 285,
- Hinstin, Gustave, 21, 26-29, 45, 62, 95-97, 459, 511-512, 514, 548, 558, 725-726, 729, 731, 826,
- Hirsch, Charles-Henry, 357, 359, 362, 364, 464, 487, 501-507, 530, 570, 585-586, 592, 638-641, 715, 789, 797-798, 817, 838, 843,
- Hobbes, Thomas, 131,
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 258, 279, 571,
- Homère, 285, 500, 542,
- Horace, 211,
- Houssaye, Arsène, 426,
- Hovasse, Jean-Marc, 84,
- Huelsenbeck, Richard, 755, 757-758, 761, 818, 846,
- Hugo, Charles, 74
- Hugo, François, 74
- Hugo, Victor, 8, 22, 30, 38-39, 49-50, 55-58, 61, 64-67, 71, 74-77, 83-87, 99, 101, 106-107, 112, 115, 118, 120-121, 129, 132, 140, 153-154, 195, 237, 330, 359, 369, 393, 398, 409, 582, 673, 747, 788, 790, 805, 825-826,
- Hulewicz, Casimir, 472-473,
- Huret, Jules, 13, 355, 367, 488, 496, 499, 571, 592, 818, 839, 842,
- Husson, Paul, 716,
- Huysmans, Joris-Karl, 144, 177, 182, 185, 188, 196, 202, 211, 218-219, 225-227, 245-247, 263-265, 271, 296-316, 319, 321-322, 329, 333-334, 350, 355, 364, 367, 382-384, 389, 404, 408, 454, 455, 459, 487-488, 496, 498, 503, 583, 586, 589, 591-592, 653, 664, 666, 740, 754, 765, 770, 773, 774, 817, 830, 833, 845,
- Hytier, Jean, 13,

I

Ibsen, Henrik, 282, 500, 712,
 Ionesco, Eugène, 489,
 Ipuche, Pedro Leandro, 645,
 778,
 Ivsic, Radovan, 393,
 Izambard, Georges, 26

J

Jacob, Max, 603-604, 637-638,
 642-643, 645-650, 655, 658,
 661, 736, 752, 754, 756, 761,
 772, 818, 843,
 Jaloux, Edmond, 44, 485, 496,
 585, 631,
 Jammes, Francis, 169, 530,
 736,
 Jannini, Pasquale, 748,
 Jarry, Alfred, 13-14, 17, 51,
 144, 169, 301, 322, 436, 447,
 452-453, 459, 464, 469, 471,
 487, 489, 496, 501, 503, 507-
 557, 562-566, 567, 570, 572-
 573, 576, 580, 584, 590-592,
 602, 638-639, 661, 663, 665,
 672, 675, 715, 717, 720, 726,
 731, 733, 754-755, 757, 763,
 768, 770, 779, 817, 833, 835-
 837, 843-844,
 Jarry, Charlotte, 553, 555,
 Jaubert, Ernest, 78, 390, 412-
 413, 592, 818, 839,
 Jaudon, Pierre, 630,
 Jaulme, André, 496, 585,
 Javel, Firmin, 87,
 Jean, Marcel, 672, 676, 697,
 703,
 Joanne, Adolphe, 48,
 Jouanny, Christiane, 745,
 Jourdain, Francis, 500, 579,
 840,
 Joyeux-Prunel, Béatrice, 737

Juin, Hubert, 18, 46, 56, 80, 82,
 204, 302, 395, 489,

Julia, Édouard, 508, 525, 529,
 592, 817, 837,

Jullian, Philippe, 408,

Julliot de la Morandière,
 Gabriel, 14, 671-697, 703, 761,
 767-768, 773, 807-808, 819,
 843,

K

Kahn, Gustave, 13, 168, 273,
 322, 488, 496, 499, 556, 571-
 572, 585, 587, 592, 631, 715,
 721, 818, 839, 842,

Kapferer, Jean-Noël, 145, 152,

Kenis, Paul, 740, 762, 819,
 845,

Kevil, Hunter, 519, 522,

Khnopff, Georges, 184, 194,
 296,

Kierkegaard, Søren, 331,

Kloos, Willem, 249, 297, 305,
 462-463, 592, 738-742, 751,
 762, 817, 819, 832, 836, 845,

Kolney, Fernand, 439, 632-
 633,

Krains, Hubert, 209, 239-241,
 243, 245, 250, 297, 354, 817,
 832,

Kral, Petr, 745,

Krysinska, Marie, 496, 571,

Kubin, Alfred, 246,

L

Labuda, Aleksander, 15, 42,
 386,

Lack, Roland-François, 744,

Lacolley, Léon, 780,

Lacomblez, Paul, 212, 213,
 238, 501,

Lacroix, Adon, 760, 762, 819,
 846,

Lacroix, Albert, 22-25, 30, 37-
 39, 49-50, 53, 56, 58, 61, 64,
 75-84, 92, 99, 100, 119, 122,
 126, 129-130, 132, 160, 163-
 164, 173-176, 179-181, 296,
 389-390, 393-396, 398, 402-
 403, 412, 432-433, 459, 460,
 462, 487, 592, 623, 633, 637,
 817-818, 825-827, 829, 835,
 839,

Lafargue, Jacqueline, 8, 39,

Lafargue, Paul, 698,

Laffitte, Paul, 658-660,

Laflèche, Guy, 136, 156,

Lafont, Norbert, 38

Laforgue, Jules, 168, 219, 224,
 263, 287, 294, 298, 394, 463,
 488, 497, 501, 503, 556, 571,
 610, 635, 640, 643, 650, 663,
 713, 718, 720, 731, 735, 750,
 752, 754, 775, 781, 803, 806,

Lair, Samuel, 589, 595, 765,

Laisney, Vincent, 133-134,

La Jeunesse, Ernest, 603, 761,
 818, 841,

Lamartine, Alphonse de, 120,
 324, 559,

Lambert, Pierre, 247, 303, 306,
 312, 314,

La Motte Fouqué, Friedrich de,
 282, 292,

Laoureux, Denis, 244,

Laplace, Pierre Simon de, 257,

Larbaud, Valery, 14, 17-18, 63,
 97, 139, 143-144, 400, 498,
 510-512, 557, 566, 582, 617-
 618, 638-639, 641, 661-662-
 663, 709-710, 717-736, 743,
 761-764, 767-768, 770, 773,
 819, 837, 842, 844-845,

Larocque, Jean, 388, 415, 438,

Lasplacés, Alberto, 778,

- Lassalle, Jean-Pierre, 38, 87, 92, 101, 108, 300, 452-454, 486, 498, 526, 574, 635, 672, 675-678, 690-691, 694, 697, 711, 746, 782-783,
- Lasserre, Pierre, 727,
- Latour, Bruno, 125-126, 296, 768, 816-819,
- Lavedan, Henri, 666,
- Lazare, Bernard, 414, 503,
- Léautaud, Paul, 113, 666,
- Lebacqz, Georges, 242,
- Lebesgue, Octave, 391,
- Le Blond, Maurice, 252, 496, 586, 592, 612, 669, 758, 761, 818, 841-842,
- Le Bon, Gustave, 185, 191, 194,
- Le Cardonnel, Louis, 503,
- Leclercq, Jean, 340,
- Leclercq, Julien, 436,
- Le Clézio, Jean-Marie-Gustave, 18,
- Lecomte, Émile, 282, 503,
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, 104-105, 113, 134, 165, 190, 211-212, 228, 230, 263, 359, 520, 712, 788, 828,
- Le Dantec, Yves-Gérard, 700,
- Lefèvre, Frédéric, 288, 560, 714, 718,
- Lefort, Daniel, 560,
- Lefrère, Jean-Jacques, 8, 17-18, 20, 23-24, 31-33, 35-36, 45, 48, 51, 53, 58-59, 64, 66, 69-73, 76, 79, 83, 85-87, 92-93, 97, 102-105, 108, 111, 154, 156-157, 162, 175, 177, 238, 321, 335-336, 338-340, 380, 387-388, 390-391, 394, 401, 404-407, 411, 412-416, 426-427, 432-433, 438-439, 477, 490, 506, 512-514, 558, 580-581, 633-634, 674-675, 697-698, 723, 828,
- Le Goffic, Charles, 667, 761, 818, 843,
- Legouvé, Ernest, 548,
- Legrand, Francine-Claire, 359, 365,
- Legrand, Gérard, 759,
- Leiris, Michel, 647-648,
- Lemaître, Jules, 346,
- Lemercier, Claire, 54, 771,
- Lemerre, Alphonse, 23, 50, 78, 113, 134, 401,
- Lemmen, Georges, 404,
- Lemonnier, Camille, 80, 139, 176, 182, 184-185, 187, 194, 236, 249, 412-413, 449-451, 454, 576, 590, 592, 664, 772, 817, 836, 838,
- Le Moyne, Auguste-Yves, 711-712, 752, 761, 818, 842,
- Léonard-Roques, Véronique, 148-149, 737,
- Lequeux, Eugène, 81,
- Le Rouge, Gustave, 385,
- Lerouge, Siméon, 550,
- Leroy, Claude, 655, 659,
- Le Roy, Grégoire, 14, 188, 190, 253-256, 259-263, 275-278, 283-284, 290-292, 296-297, 436, 469, 817, 831,
- Lespès, Léo, 48,
- Lespès, Paul, 24-30, 38, 45, 53-54, 56, 59-60, 62-63, 67, 94-96, 98, 132, 325-326, 329-330, 459, 489-490, 570, 826,
- Lestringant, 605,
- Levaillant, Françoise, 140,
- Levet, Henry, 718-719, 723,
- Lévi-Strauss, Claude, 147,
- Leymarie, Michel, 167,
- Liebrecht, Henri, 201,
- Lin, Nan, 60, 131,
- Lista, Giovanni, 747, 749,
- Loewengard, Pol, 632,
- Loize, Jean, 300, 406-407,
- Lombard, Jean, 409,
- Lombroso, Cesare, 257-258, 348, 455-456, 461, 474-475,
- Lormel, Louis, 508-509, 543, 592, 817, 836-837,
- Lorrain, Jean, 201, 300, 368, 404-409, 432, 435-436, 438, 451, 488, 501, 568, 572-573, 582, 587, 592, 599-600, 632, 666-667, 773, 817, 835-836,
- Loudun, Eugène, 8, 52, 59, 102, 105, 107, 128, 131-132, 827-829,
- Louÿs, Pierre, 530, 557, 568-570, 572, 592, 605-606, 609, 615, 761, 818, 840-841,
- Lugan, Mikäel, 479-480, 712,
- Lugné-Poe, 289, 464, 500, 502,
- Lugones, Leopoldo, 774-775, 778,

M

- Mac Orlan, Pierre, 603, 645-646, 761, 818, 841,
- Maes, Pierre, 260-261, 276-277,
- Maeterlinck, Maurice, 14, 168, 188-189, 198-199, 201, 208-209, 212, 226, 228, 233, 243, 253-257, 259-278, 280-293, 295-297, 305, 436, 451, 464, 466, 468-469, 485, 495, 503, 543, 556, 587, 610, 613, 623, 665, 762, 772, 817, 819, 831, 842,
- Magnard, Francis, 318, 322,
- Magritte, René, 38,
- Maguire, Joseph, 114,

- Mahutte, Frantz, 184,
 Maillat, Henriette, 302, 312,
 Maingueneau, Dominique, 116
 Maistre, Joseph de, 369, 714, 790,
 Malais, Nicolas, 477, 479-481, 487, 605, 651,
 Malicet, Marianne et Michel, 357, 624,
 Mallarmé, Stéphane, 166, 168, 188, 217-219, 224, 231, 246, 253, 263, 267, 273, 278, 281, 289, 295, 307, 312, 334, 410, 436, 454, 488, 497-499, 503, 508, 515, 541, 556, 568-570, 582, 586, 590, 597-599, 602-603, 608-609, 631, 640, 647, 649, 658, 661, 707, 715, 721, 732, 736, 751, 772, 774,
 Malraux, André, 399, 660,
 Mandin, Louis, 497,
 Manet, Édouard, 503, 521,
 Mannheim, Karl, 170,
 Mannoni, Pierre, 124-125, 191,
 Marchal, Bertrand, 166,
 Marchand, Jean-José, 196,
 Marès, Roland de, 473-474, 592, 817, 838,
 Maretheux, Louis Anne, 73, 106, 828,
 Margueritte, Paul, 310, 488,
 Mariani, Gaetano, 747,
 Marinetti, Filippo Tommaso, 603, 665, 747-753, 761, 815, 819, 845,
 Maritain, Jacques et Raïssa, 379-381, 592, 834,
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 213,
 Marlowe, Christopher, 89-90,
 Marmontel, Jean-François, 212,
 Marten, Milos, 744, 761, 819, 845,
 Martin, Claude, 605,
 Martin, Louis-Auguste, 52, 72-74, 91-92, 105-106, 825-826, 828,
 Masson, André, 38, 646,
 Masson, Paul, 413, 438,
 Matarasso, Henri, 57-58,
 Mathurin, Charles Robert, 457,
 Matta Echaurren, Roberto, 38
 Maubel, Henri, 180, 184, 188, 190, 193-194, 236, 296-297, 817, 829,
 Maupassant, Guy de, 568, 571, 645,
 Maurevert, Georges, 433,
 Mauriac, Claude, 618-619, 761, 818, 841,
 Maurin, Charles, 476, 817, 836,
 Maurras, Charles, 586,
 Maus, Octave, 185, 241, 243,
 Mauvrac, Julien, 413,
 Mazel, Henri, 496-497, 592, 635, 818, 839,
 Meizoz, Jérôme, 43, 116-117, 119,
 Melaye, Charles, 699-703, 761, 811-812, 819, 844,
 Melaye, Claire, 700,
 Melville, Herman, 611,
 Ménard, Louis, 104-105, 828
 Ménard, Pierre, 400-401,
 Mendès, Catulle, 112, 134, 183, 435, 590, 592, 706, 818, 841,
 Mendoza, Juan de, 777,
 Mercereau, Alexandre, 712, 752, 846,
 Mercklé, Pierre, 127,
 Merle, Madame, 426-427,
 Mermeix, 319,
 Merrill, Stuart, 503, 603, 631-632, 715, 761, 818, 841,
 Méténier, Oscar, 599-600, 602, 761, 818, 841,
 Métivet, Lucien, 637, 806,
 Mettange, Charles, 184,
 Meurice, Paul, 74,
 Mezei, Arpad, 672, 676, 697, 703, 782,
 Michaud, Guy, 12, 584, 590,
 Michelet, Jules, 50, 75, 286, 308, 369, 790,
 Mikhaël, Éphraïm, 255,
 Milgram, Stanley, 68, 83,
 Milleret, Antoine 19, 25, 32, 627,
 Milton, John, 120, 153, 195,
 Minelly, Paul, 19
 Minvielle, Georges, 25, 27-28, 38, 53-54, 56, 59-60, 62, 94-95, 98, 826,
 Miomandre, Francis de, 662-663, 761, 818, 842,
 Mirbeau, Octave, 189, 282, 318, 368, 405, 451, 462, 587, 592, 817, 838,
 Miro, Juan, 38
 Mockel, Albert, 169, 187, 189, 209, 214, 239, 243-244, 255-256, 259, 262, 277, 280, 288-289, 296-297, 817, 831-832,
 Molbech, Christian, 334,
 Molbech, Johanne, 334,
 Molestina, Vicente Emilio, 136-137,
 Molière, 212,
 Mollier, Jean-Yves, 174,
 Mommsen, Theodor, 208,
 Moncel, Henri, 496, 585,

- Monegal, Rodriguez, 136, 156-157,
- Monnanteuil, Arthur, 101, 127-128, 827,
- Monnier, Adrienne, 717, 734,
- Monnier, Édouard, 300, 387, 435,
- Montagne, Edmundo, 31, 779, 782-783,
- Montagne, Prudencio, 25, 31, 781-782,
- Montandon, Alain, 145,
- Montchal, Louis, 320,
- Monteavara, Antonio, 486,
- Montesquiou, Robert de, 439, 496, 571, 586,
- Montfort, Eugène, 758,
- Montorgueil, Georges, 391, 592, 817, 835,
- Moréas, Jean, 168, 435, 503, 586, 626, 712, 751,
- Moreau, Gustave, 248, 307,
- Moressa, Clara, 752,
- Morice, Charles, 257, 436, 438, 503, 632, 761, 818, 842,
- Morin, Louis, 629, 761, 818, 842,
- Mortier, Roland, 159,
- Moscovici, Serge, 192,
- Mounet, Louis-Richard, 695,
- Mue, Henri, 58, 93-94, 98, 826,
- Muller, Curt, 65,
- Murger, Henry, 117, 168,
- Musset, Alfred de, 26, 96, 112, 120, 154-155, 167, 170, 324, 348, 588, 589, 731,
- N**
- Nakaji, Yoshikazu, 588,
- Napoléon III, 50-51, 84, 100, 102, 175,
- Nau, John-Antoine, 571, 630-631, 842,
- Nautet, Francis, 180, 184, 188, 190, 193-194, 236, 243, 296-297, 817, 830,
- Naville, Ernest, 73, 82, 89-92, 128-129, 131, 153, 175, 330, 826,
- Nelligan, Émile, 150,
- Nerval, Gérard de, 43, 155, 440, 658, 711, 713, 719, 732,
- Nesselroth, Peter, 760,
- Nicolas, Éric, 95,
- Nietzsche, Friedrich, 350, 359, 369, 428, 576, 585-586, 612-613, 669, 700, 747, 751, 754, 773, 776, 788, 790,
- Nizet, Henri, 195,
- Nodier, Charles, 470,
- Noell, André, 366,
- Noizet, Jacques, 46, 159-160, 536, 607, 660, 697,
- Noudelmann, François, 737,
- Nouveau, Germain, 587,
- Nyst, Ray, 301, 503, 576-578, 591-592, 817, 833-834,
- O**
- O., E., 486,
- O'Brien, Justin, 609, 613-614,
- Oettingen, Hélène d', 753
- Olin, Pierre-Marie, 243, 297, 817, 832,
- Olivier, Jacques, 641,
- Ollendorff, Paul, 582,
- Onimus, James, 638,
- Ordinaire, Émile, 37,
- Oribe, Manuel, 18,
- Ovide, 200-201,
- P**
- Paalen, Wolfgang, 38,
- Pakenham, Michaël, 93, 743-744,
- Palacio, Jean de, 208, 408, 427, 429-430, 711,
- Palatine, Princesse, 420,
- Paleologu, Alexandru, 103,
- Palma, Ricardo, 137,
- Papini, Giovanni, 751,
- Papus, 312, 503, 695,
- Parinet, Élisabeth, 141-142,
- Parisse, Lydie, 323, 326-327,
- Pascal, Blaise, 349, 369, 378, 381, 727,
- Paulhan, Jean, 159, 489,
- Péladan, Joséphin, 182, 185, 188, 194, 196, 198, 201, 245, 296-299, 301-302, 312, 319, 334, 355, 476, 515, 568, 571, 576, 578, 591-592, 768, 817, 830, 833,
- Pernollet, Gaston, 100, 620, 827,
- Perrone-Moisés, Leyla, 20, 136, 156-158, 346, 353, 486, 710, 779,
- Petersen, Julius, 170,
- Petit, Jacques, 323,
- Peyre, Henri, 168-169,
- Peytard, Jean, 460,
- Pezzolano, Herbert Benitez, 778,
- Philip, Michel, 9, 154, 158, 209, 352, 620,
- Philippe, Charles-Louis, 722,
- Pia, Pascal, 43, 76, 79, 388, 416, 418, 421, 424-426, 432-

- 433, 500, 571, 585, 625-626, 672, 703,
- Piaget, Alphonse, 300, 387,
- Picabia, Francis, 647, 754, 758,
- Picard, Edmond, 185, 187-188, 195, 226, 241-243, 250, 295-297, 817, 832,
- Picasso, Pablo, 557, 603, 642, 645-646, 648, 752,
- Pichois, Claude, 81,
- Pichon-Rivière, Enrique, 19, 97, 782,
- Picq, Gilles, 367, 439, 634,
- Pierre-Quint, Léon, 44, 410, 475, 582, 604, 637-638, 661, 717,
- Pierssens, Michel, 23, 33-34, 73, 97, 121, 123, 134-136, 144, 156, 169, 171, 174, 192, 774,
- Pigeon, Amédée, 90,
- Pisis, Filippo de, 752,
- Pissarro, Georges, 520,
- Pitu, Luca, 103,
- Place, Jean-Michel, 142,
- Plantet, 25, 30, 780
- Platon, 201, 207,
- Pleynet, Marcelin, 10, 17, 24, 44, 79, 151, 353, 366-367, 392-393, 433, 783,
- Poe, Edgar Allan, 214, 218, 247, 277, 359, 369, 411, 455, 476, 497, 499, 503, 505, 512, 569-571, 627, 631, 663, 711-712, 728, 732, 788-789,
- Poggioli, Renato, 187, 737,
- Poizat, Alfred, 732, 761, 818, 842,
- Polidori, John, 470,
- Polti, Georges, 731, 761, 818, 842,
- Polydore, François-Paul, 104, 105-106, 128, 828,
- Ponchon, Raoul, 90,
- Ponson du Terrail, Pierre Alexis de, 585, 658, 684, 728,
- Ponton, Rémy, 112, 165,
- Potvin, Charles, 183,
- Pougy, Liane de, 650,
- Poulastrou, Susana, 775-777,
- Poulet-Malassis, Auguste, 22, 31, 38, 42, 52, 56, 58, 64, 77, 79, 80-83, 90-92, 120-122, 126, 128, 160-164, 173, 176, 182, 199, 296, 326, 346, 353, 393-394, 403, 449, 457, 487, 633, 817, 825,
- Presque, Gaétan, 354,
- Prévost, Marcel, 113,
- Prick, Harry G. M., 740,
- Prins, Arij, 305, 307, 740, 845,
- Privat, Maurice, 695,
- Prochasson, Christophe, 167,
- Proudhon, Joseph, 50, 76, 699,
- Proust, Marcel, 437, 621, 700,
- Prudhomme, Henri, 135,
- Puer, Louis, 593,
- Q**
- Quillard, Pierre, 255, 436, 556, 669, 761, 818, 842,
- Quiroga, Horacio, 778,
- R**
- Rabbe, Félix, 87-91, 128-130, 153-154, 163, 448, 462, 826,
- Rabelais, François, 265, 419, 543, 636,
- Rachilde, 14, 201, 300, 365, 368-369, 382, 387-388, 404-407, 410, 412-413, 424-425, 433, 435-438, 448-454, 462-472, 474, 487, 496, 510, 516-517, 521, 530, 539, 543, 550, 552-553, 555-556, 568, 572, 582, 592, 600, 602, 664-667, 709, 712, 715, 749, 763, 773, 817, 835-836, 838,
- Racine, Jean, 170, 270, 282, 316, 609, 707, 736, 780,
- Radcliffe, Ann, 457,
- Radiguet, Raymond, 647, 761, 818, 843,
- Raimondi, Giuseppe, 752,
- Rais, Gilles de, 312-314,
- Rapetti, Rodolphe, 355-364, 369-372, 375-378, 788,
- Rattazzi, Marie, 432,
- Raval, Marcel, 51,
- Ray, Man, 38, 758-760, 762, 816, 819, 846,
- Ray, Marcel, 558,
- Raymond, Marcel, 290, 631,
- Raynaud, Ernest, 166, 436, 498, 592, 818, 838,
- Read, Louise, 302, 334,
- Rebell, Hugues, 571, 625-627, 842,
- Redon, Odilon, 219, 240, 245-248, 265, 303, 305, 316, 459, 500, 521, 564, 571, 580, 665, 832,
- Régnier, Henri de, 114, 168, 409, 410, 449, 496, 503, 530, 556, 569, 571, 592, 665, 715, 721, 750, 818, 838,
- Rembrandt, 356,
- Renan, Ernest, 364, 369, 505, 790,
- Renard, Jules, 436, 556,
- Reverdy, Pierre, 661-662, 756,
- Reynaud, Louis, 497, 592, 818, 840,
- Retté, Adolphe, 224, 503, 586, 669,
- Ricard, Louis-Xavier de, 134,

- Richard, Noël, 440,
- Richelle, Stéphane, 234,
- Richepin, Jean, 65, 90, 174, 184, 317, 637, 810,
- Riffaterre, Michael, 192,
- Rigault, Raoul, 569,
- Rimbaud, Arthur, 7-9, 11-15, 19-20, 23, 26, 34, 43-44, 49, 85, 125, 136, 139, 143-144, 146, 172, 193, 210, 215, 219, 224-225, 233, 236, 252, 263, 270, 286-287, 293-295, 298, 342, 386-387, 409, 414-415, 419, 425, 433, 438, 451, 462, 484, 488, 496-499, 503, 507, 556, 558, 568-569, 571, 585, 587-590, 594-595, 602-603, 606-610, 613, 620-623, 630, 632, 635, 639-644, 646-650, 661-663, 665, 668, 700, 710, 713-714, 718-720, 731, 736-737, 745, 752, 754, 756-757, 773, 778, 780, 804, 830, 836, 842,
- Rimbaud, Isabelle, 7, 34, 419, 587, 709,
- Rios, Julian, 416, 421, 431,
- Rispal, Yvonne, 486,
- Ritter, Pierre Henri, Jr, 742, 762, 819, 845,
- Rivera, Fructuoso, 18
- Rivet, Gustave, 65, 67-69, 99, 127, 824,
- Rivière, Jacques, 666,
- Robert, Eugène, 242,
- Robert-Jones, Philippe, 186,
- Rochefort, Henri, 74,
- Rochon, Lucienne, 326,
- Rodange, Thierry, 625,
- Rodenbach, Georges, 168, 184, 187-188, 194, 237, 253, 255, 296, 831,
- Rodin, Auguste, 357, 504-505, 789, 798,
- Rodo, Enrique, 776-777,
- Rodriguez, Albano, 15, 395,
- Roinard, Paul-Napoléon, 364, 503, 505, 515, 798,
- Rollinat, Maurice, 184, 200, 207, 257, 398, 497, 603-604, 637, 646,
- Romains, Jules, 168,
- Rops, Félicien, 366, 571, 576, 646,
- Rosas, Juan Manuel de, 18, 21,
- Rosny, Joseph Henri, 310, 503,
- Ross, Kristin, 49,
- Rouart, Louis, 579, 581, 592, 818, 840,
- Rouault, Georges, 379-381, 386, 592, 817, 834,
- Rougemont, Denis de, 149-150,
- Roulé, Anne-Marie, 318, 320, 322, 347,
- Rousseau, Jean-Jacques, 148, 324,
- Rouzet, Georges, 211, 225, 227, 249-250, 316, 322, 333, 340, 350, 382, 577,
- Roy, José, 24, 242, 388, 390-392, 404, 415, 448, 592, 634, 793, 817, 835
- Royer, Joseph, 357,
- Royère, Jean, 558, 597, 603, 616, 641, 721-722, 724, 732, 844,
- Rozez, Albertine, 176, 178, 181,
- Rozez, Alphonse, 176, 178,
- Rozez, Charles, 176, 178, 180-182, 194-197, 225, 236, 238, 249, 251, 293, 296-299, 301, 317, 335, 390, 392, 402, 414, 576, 602, 817, 829,
- Rozez, Jean-Baptiste, 24, 59, 78-79, 126, 143, 173-180, 250, 296-297, 325, 336, 338, 383, 389, 403, 406, 409-411, 441, 514, 623, 625, 627, 633, 637, 667, 716, 720, 763, 765, 817, 825, 829, 835
- Rudhardt, Jean, 44,
- Ruysbroeck, Jan van, 261, 263-264, 267, 270, 273-274, 831,
- Ruyters, André, 616, 761, 818, 841-842,
- Ryan, Bryce, 193, 769,
- Ryner, Han, 432,
- S**
- Sabbathier, Paul Émile de, 38, 53,
- Sade, Donatien Alphonse de, 32, 302, 314, 362, 369, 437, 468, 582, 595, 629, 643, 682, 754,
- Sadeleer, Baron de, 57,
- Sagra, Ramon de la, 135,
- Saillet, Maurice, 8-9, 13, 21, 50, 77, 79-80, 145, 165, 175-178, 192, 209, 211, 241, 251, 271, 272, 290, 298-299, 304, 309-310, 314-315, 323, 338, 350, 352-353, 387, 393-394, 403, 414-415, 433, 448-449, 487, 489, 496, 499-502, 505, 508, 529, 553, 568-570, 579, 583, 586-589, 604-606, 622, 629, 638, 660-662, 731, 734, 775, 779,
- Saint-Amant, Denis, 43,
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 240, 622,
- Sainte-Claire, 274,
- Sainte-Croix, Camille de, 388, 488, 503,
- Saint-John Perse, 719,
- Saint-Marc, 599-600, 761, 818, 841,
- Saint-Pol-Roux, 436, 471, 503,

- Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy de, 106-107, 829
- Sales, Arnaud, 114, 770,
- Saliou, Kevin, 588, 664,
- Salis, Rodolphe, 318-319, 355,
- Salmon, André, 557, 603, 616, 638, 641-645, 651, 661, 715, 751-752, 756, 761-762, 818, 843, 845,
- Samain, Albert, 168, 435-436, 503, 556,
- Sand, George, 432, 454,
- Sanouillet, Michel, 754, 756
- Sansot, Edward, 668-669, 761, 818, 842,
- Sapho, Princesse, 416-431, 433, 471, 484, 592, 635, 818, 839,
- Sapiro, Gisèle, 114,
- Sarcey, Francisque, 634,
- Sarrazin, Bernard, 133, 418,
- Sartre, Jean-Paul, 299,
- Saunier, Pierre, 384, 432,
- Savine, Albert, 260, 437, 463,
- Schmickrath, René, 697-699, 762, 809-811, 819, 844,
- Schopenhauer, Arthur, 202, 219, 271, 306, 369, 585, 609, 790,
- Schuh, Julien, 440, 515, 536, 566,
- Schuré, Edouard, 500,
- Schwarz, Arturo, 759,
- Schwob, Marcel, 169, 496, 508, 568, 570, 572, 649,
- Scott, Walter, 554,
- Sédir, Paul, 694,
- Segard, Achille, 408,
- Seligmann, Kurt, 38
- Sellier, Philippe, 147-150,
- Sénèque, 95, 258,
- Serner, Walter, 757-758, 761, 818, 846,
- Sérusier, Paul, 500, 502,
- Severin, Fernand, 237, 280,
- Shakespeare, William, 170, 204, 209, 257, 376, 673, 792,
- Shelley, Percy Bysshe, 88-89, 369, 376, 448, 462, 790, 791,
- Sheridan Le Fanu, Joseph, 470,
- Sickles, Daniel, 91
- Sienna, Adolfo, 568, 781,
- Siganos, André, 342-343,
- Signoret, Emmanuel, 366, 503,
- Silve, Édith, 437, 467, 470, 516,
- Silvestre, Armand, 388,
- Sircos, Alfred, voir Émion, Paul
- Sivry, Charles de, 425,
- Soffici, Ardengo, 382, 592, 712, 751-753, 761, 817, 819, 835, 845-846,
- Soirat, Alphonse, 322, 340,
- Sollers, Philippe, 7, 10
- Sophocle, 376-377, 792,
- Sorel, Georges, 751,
- Soucy, Pierre-Yves, 142,
- Souday, Paul, 575, 722,
- Souillac, Maurice de, 388,
- Soulier, Jean-Pierre, 40, 182, 332, 348, 350, 466, 486, 613, 657,
- Soupault, Philippe, 12, 14, 23, 29-30, 46, 48, 79, 100, 122, 146, 316, 347, 396, 399, 403, 410, 485, 502, 511, 582, 619, 641, 660-661, 717, 732-734, 739, 747, 760, 764, 827, 833,
- Souza, Robert de, 631-632, 716, 761, 818, 842,
- Spillaert, Léon, 579-581, 592, 799-802, 817, 833-834,
- Spitzer, Léo, 158,
- Stärcke, Johan, 740-743, 762, 773, 813, 819, 845,
- Starobinski, Jean, 11,
- Steel, D. A., 609-611, 613-614-618, 620-621,
- Steinmetz, Jean-Luc, 7, 52, 65, 76, 82, 109, 121, 146, 154, 156, 160, 162, 176, 181, 204, 235, 256-257, 333, 344, 385, 389, 398-400, 409, 455, 495-496, 511, 584, 589, 594-595, 709, 724, 764,
- Stendhal, 170, 369, 376, 790, 791,
- Stewart, Dugald, 38, 94,
- Stock, Pierre-Victor, 320, 322, 382, 654,
- Stocker, Bram, 470,
- Stolze, Pierre, 425,
- Strindberg, Auguste,
- Suarès, André, 662-663,
- Sue, Eugène, 37, 79, 309, 402, 405, 629-630, 645, 658, 684, 719, 728,
- Sully Prudhomme, 113, 237,
- Sureau-Hale, Élise, 247-248,
- Sustrac, Patricia, 650,
- Swift, Jonathan, 235, 582,
- Swinburne, Algernon, 376, 408, 571, 791,
- Szitty, Emil, 756,

T

- Tailhade, Laurent, 367, 427, 436, 438-440, 556, 591-592, 604, 632, 634-635, 637, 746, 772, 817, 837, 841, 843,
- Taine, Hippolyte, 223, 505,
- Tancrede de Visan, 716, 721,

- Tanguy, Yves, 38
- Tarde, Gabriel, 185, 193,
- Taupin, Sidonia C., 745,
- Tellier, Jules, 409,
- Termier, Pierre, 714, 761, 818, 842,
- Thérenty, Marie-Ève, 166,
- Thibaudet, Albert, 168, 170, 515, 607, 616,
- Thiry, Oscar, 187,
- Thomas, Andrea S., 293, 474,
- Tichy, Marie, 357,
- Tinan, Jean de, 530, 557, 572-573, 592, 818, 840,
- Tolstoï, Léon, 359, 788,
- Toulet, Paul-Jean, 544,
- Tournier, Henry, 135,
- Toursky, Alexandre, 399,
- Touzeau, Gérard, 108, 397,
- Trebitch, Michel, 132-133,
- Trézenik, Léo, 341, 404-407, 462, 592, 817, 835,
- Tricot, Xavier, 580,
- Triors, G. de, 600, 761, 818, 841,
- Tronsens, Charles, 63, 72, 128,
- Troppmann, Jean-Baptiste, 142,
- Trousseau, Raymond, 147-148, 178, 187, 195-196, 200, 202, 204, 207-208, 382,
- Truc, Gonzague, 626,
- Trufieu, Noëlle, 410-411,
- t'Serstevens, Albert, 668-669,
- Tzara, Tristan, 754, 756-761, 818, 846,
- V
- Vacquerie, Auguste, 74,
- Vaillant, Alain, 166,
- Valente de Castro, Ricardo Manuel, 246,
- Valera, Juan, 746,
- Valéry, Paul, 114, 169, 568-570, 585, 586, 592, 602, 606, 818, 840,
- Vallès, Jules, 28, 100-101, 242, 316, 503, 827,
- Vallette, Alfred, 14, 167, 204, 366, 368, 379, 382, 433, 435-436, 438, 448, 454-455, 462-463, 471, 489, 503, 510, 515, 521, 530, 543, 555-556, 592, 666, 761, 817, 835-836,
- Vallotton, Félix, 32, 354, 421, 475-477, 485, 503, 517, 591-592, 598, 637, 725, 743, 781, 796, 806, 817, 833, 836,
- Van Arenbergh, Émile, 184, 190, 194, 197, 226, 237, 296,
- Van Balberghe, 179, 180, 227-228, 383, 389,
- Van de Kerckhove, Fabrice, 264, 266, 282-283, 288, 291-292,
- Vandérem, Fernand, 57, 581, 592, 818, 840,
- Vanderpijl, Fritz, 750-752, 761, 815, 819, 845-846,
- Van Deysse, Lodewijk, 739-740, 762, 819, 845,
- Van Dishoeck, 740, 813,
- Van Eeden, Frederik, 740, 762, 819, 845,
- Vaneigem, Raoul, 67,
- Van Gennep, Arnold, 8
- Van Gogh, Vincent, 118, 379, 436, 447-448, 647, 837,
- Van Hulzen, Gerard, 743,
- Vanier, Léon, 270, 569, 605,
- Van Lerberghe, Charles, 14, 188, 253-255, 257-263, 273-274, 277-283, 285-287, 289-292, 294, 296-297, 436, 469, 503, 556, 591, 603, 773, 817, 831,
- Van Mons, Émile, 227, 250, 383-384, 830, 832,
- Van Nuffel, Robert, 261-262, 274, 278,
- Vanwelkenhuyzen, Gustave, 301,
- Varela, José Pedro, 135,
- Vasseur, André, 142,
- Vasseur, Armand, 140, 775-777, 783,
- Vaussard, Maurice, 356,
- Vautel, Clément, 601,
- Veintemilla, Dolorès de, 135-137,
- Verboeckhoven, Hippolyte-Louis, 49-50, 58, 75-76, 78, 80-81, 126, 173, 179, 296, 633, 817, 825,
- Verhaeren, Émile, 168, 179, 183-184, 187-188, 190, 194-196, 201, 226-235, 242-243, 250, 253, 255, 273, 287-288, 295-297, 323, 333, 337, 350-351, 382-384, 389, 404, 469, 543, 556, 580, 602, 700, 721, 750, 772, 817, 830-834,
- Verkade, Jan, 502, 592, 797, 817, 838,
- Verlaine, Paul, 19, 20, 86, 143, 149, 168, 172, 188, 191, 218-219, 253, 255, 263, 298, 400, 409, 424-425, 435, 439, 463, 488, 496, 498-499, 507, 556, 568-569, 587, 589, 593-594, 597-598, 601, 623, 644, 650, 666, 676, 711-712, 714, 732, 752, 781, 809,
- Vermesch, Eugène, 101, 128, 827,
- Vermeylen, Auguste, 261,
- Verne, Maurice, 713, 761, 818, 842,
- Vervliet, Raymond, 182-183,

Veillot, Louis, 188, 317, 503, 505,

Viala, Alain, 43, 118-119,

Vicaire, Georges, 633-634, 761, 818, 842,

Viélé-Griffin, Francis, 169, 414, 473-474, 496, 503, 556, 571, 715, 721, 750, 838,

Vigny, Alfred de, 263, 369, 559, 789,

Villard, Nina de, 134, 425,

Villiers de l'Isle Adam, Auguste de, 168, 188, 218, 225, 253, 255, 263-264, 267, 298-299, 305, 312, 319-320, 334, 339, 355, 432, 454, 487, 499, 503, 513, 571, 587, 611, 711, 732, 809,

Villiot, Jean de, 625,

Villon, François, 440, 644, 658, 713, 756, 809,

Vinchon, Jean, 485,

Vinel, Pierre, 486,

Viorel-Drăgăș, Moraru, 168-171,

Virgile, 478,

Virmaître, 388,

Viroux, Maurice, 330, 420, 759,

Vivien, Renée, 424,

Volane, Jean, 515-516, 533,

Voldeng, Evelyne, 765,

Volney, 512, 719, 728,

Voltaire, 161, 437, 559,

Vrydaghs, David, 43,

W

Wagner, Richard, 369, 371, 576-577, 598, 669, 748, 789,

Wagneur, Jean-Didier, 133, 142,

Walbecq, Éric, 56-58, 335, 380, 405-408, 487, 544, 574, 581, 593, 598, 633-634, 765,

Waldeck-Rousseau, Pierre, 426,

Waller, Max, 99, 126, 143, 177-188, 192-198, 209, 214, 219, 225-227, 235, 244, 248, 251, 253, 263, 277, 293, 296-297, 299-302, 317, 319-320, 325, 332, 353, 355, 382-384, 389-390, 410, 450, 576, 579, 591, 770, 772, 817, 829-830, 833, 835,

Walzer, Pierre-Olivier, 305,

Warlomont, Maurice, voir Waller, Max

Warmoes, Jean, 382,

Wasem, Marcos, 777,

Weisgerber, Jean, 183, 737,

Whitman, Walt, 263, 270, 294, 451, 719, 721,

Wilde, Oscar, 481, 598, 601, 610, 614-615,

Willy, 404-405, 544, 635, 818, 838,

Wittmann, Émile, 176-177, 179, 227, 233, 250, 336-337, 383, 389, 513, 633,

Wolfcarius, Émile, 81,

Wolff, Pierre, 548,

X

Xau, Fernand, 573,

Y

Young, Edward, 457, 568, 582,

Yseult, 578-579,

Z

Zola, Émile, 22, 50, 76, 113, 174, 182-184, 194, 236, 258,

271, 303, 305, 307, 310-311, 371, 385, 576, 598, 615,

Zurmáran, Don Pedro Saenz de, 97, 512, 514, 558, 826,

Table des matières

Tome I

Introduction p. 5

Première partie – Réception anthume de l'œuvre de Lautréamont (1868-1870)

Chapitre I – Pour une représentation d'Isidore Ducasse ... p. 15

- Lautréamont, écrivain fantôme ... p. 15
- Ce que l'on sait d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont ... p. 18
- Témoignages sur Isidore Ducasse ... p. 22
- Portraits d'Isidore Ducasse ou le mythe iconographique ... p. 30
- Ducasse épistolier ... p. 35
- Le cas Ducasse ... p. 40

Chapitre II – Le réseau social d'Isidore Ducasse ... p. 43

- Le réseau social d'Isidore Ducasse ... p. 51
- Une vingtaine d'exemplaires ... p. 54
- Reconstitution du réseau ducassien ... p. 57
- Cartographie des relations sociales d'Isidore Ducasse ... p. 60
- Georges Dazet ... p. 60
- Paul Émion ... p. 63
- Gustave Rivet ... p. 65
- Jean-Christian Calmeau, *alias* Épistémon ... p. 67
- Paul Dufour ... p. 67
- Louise Bader ... p. 69
- Louis-Auguste Martin ... p. 70
- Gustave Balitout ... p. 72
- Albert Lacroix ... p. 73
- Hippolythe-Louis Verboeckhoven ... p. 78
- Auguste Poulet-Malassis ... p. 79
- Charles Asselineau ... p. 81
- Victor Hugo ... p. 81
- Félix Rabbe ... p. 86
- Ernest Naville ... p. 89
- Gabrie ... p. 91
- Les autres dédicataires des *Poésies* ... p. 91
- Évariste Carrance ... p. 96
- Félix Ducasse ... p. 98
- Louis Ariste ... p. 99
- Arthur Monnanteuil ... p. 99
- Eugène Vermersch ... p. 99
- Eugène Loudun ... p. 100
- Frédéric Damé ... p. 101
- Théodomire Geslain ... p. 102
- Thalès Bernard ... p. 102
- François-Paul Polydore ... p. 103
- Louis-Anne Maretheux ... p. 104
- La *Voce del Popolo* ... p. 104
- Alexandre Guyard de Saint-Chéron ... p. 104

Louis d'Hurcourt ... p. 106

Chapitre III – Quelques spécificités du réseau d'Isidore Ducasse ... p. 109

- La structure du champ littéraire ... p. 110
- Rivalités et postures littéraires ... p. 113
- Posture et trajectoire d'Isidore Ducasse ... p. 117
- Posture auctoriale et représentation sociale ... p. 121
- De l'individu au réseau ... p. 123
- Capital social et sociabilités littéraires ... p. 129
- Une inconnue dans le réseau : le milieu des littérateurs sud-américains à Paris ... p. 132
- Ducasse homme de lettres ... p. 135

Chapitre IV – La réception contemporaine des *Chants de Maldoror* (1868-1870) ... p. 137

- Les petites revues et l'élaboration du mythe ... p. 137
- Fonctions du mythe ... p. 146
- Les signalements du *Chant premier* dans la presse de 1868 ... p. 151
- Les signalements des *Chants de Maldoror* dans la presse de 1869 ... p. 158
- Isidore Ducasse, incompris de ses contemporains ... p. 161

Deuxième partie – Lautréamont et les Jeunes Belgique (1868-1870)

Chapitre V – « Le purgatoire de Maldoror » ... p. 165

- Reconfiguration du champ littéraire ... p. 165
- Le concept de génération littéraire ... p. 167
- Un passeur entre deux générations : Jean-Baptiste Rozez ... p. 173
- Lautréamont au café Sésino : l'œuvre d'un fou ... p. 178
- Max Waller et le renouveau des lettres belges : petite histoire de *La Jeune Belgique* ... p. 182
- La fin de *La Jeune Belgique* ... p. 185
- Lautréamont et les Jeunes Belgique : élaboration collective d'une représentation ... p. 191

Chapitre VI – Lautréamont dans les lettres belges ... p. 193

- Lautréamont chez les Jeunes Belgique ... p. 193
- Iwan Gilkin, lecteur discret mais attentif ... p. 195
- La découverte de 1885 ... p. 196
- L'influence de *Maldoror* sur la poésie de Gilkin ... p. 198
- Albert Giraud ... p. 210
- Les *Proses lyriques* d'Arnold Goffin ... p. 214
- Un passeur et un lecteur partagé : Jules Destrée ... p. 223
- La trilogie noire d'Émile Verhaeren ... p. 226
- Lautréamont chez les autres Jeunes Belgique ... p. 235
- Lautréamont au-delà de *La Jeune Belgique* ... p. 238
- Deux peintres belges illustrateurs de Lautréamont ... p. 244
- Le cas d'Odilon Redon ... p. 245
- La paradoxale omniprésence de Lautréamont en Belgique ... p. 248

Chapitre VII – Trois poètes gantois : Van Lerberghe, Le Roy, Maeterlinck ... p. 253

- Formation intellectuelle ... p. 254
- Trois lecteurs de Lautréamont ... p. 256
- Chronologie et genèse des trois pièces ... p. 259
- Maeterlinck et les *Visions typhoïdes* ... p. 263
- Les Serres chaudes* ... p. 270
- L'Annonciatrice* de Grégoire Le Roy ... p. 275
- Les Fleurs* de Charles Van Lerberghe ... p. 277
- L'Intruse* de Maurice Maeterlinck ... p. 281
- Maeterlinck après *L'Intruse* ... p. 289
- Une influence souterraine et problématique ... p. 290

Chapitre VIII – Les passeurs ... p. 293

- Maldoror décadent et Maldoror symboliste ... p. 294
- La circulation de l'œuvre en Belgique ... p. 296
- Cartographie des lecteurs belges des *Chants de Maldoror* ... p. 297
- Les premiers lecteurs français des *Chants de Maldoror* ... p. 298
- Huysmans et Maldoror ... p. 302
- En rade* ... p. 306
- Là-bas* ... p. 308

Troisième partie – Lautréamont symboliste (1885-1895)**Chapitre IX – Léon Bloy ou le Maldoror de la damnation ... p. 317**

- Des débuts difficiles ... p. 317
- Une œuvre tardive : la genèse du *Désespéré* ... p. 320
- Le Désespéré* ou la « littérature du désespoir » ... p. 322
- Du *Désespéré* au « Cabanon de Prométhée » : la rencontre avec Victor Archinet ... p. 333
- La publication compliquée du « Cabanon de Prométhée » ... p. 339
- « Le Cabanon de Prométhée » ... p. 342
- Rencontre avec Henry de Groux ... p. 354
- Trajectoires divergentes : l'heure du détachement ? ... p. 365
- La rupture ... p. 373
- Les exemplaires des *Chants de Maldoror* de Léon Bloy ... p. 382
- L'apport de Léon Bloy ... p. 384

Chapitre X – L'édition Genonceaux ... p. 387

- Un mystérieux éditeur ... p. 387
- La réédition des *Chants de Maldoror* ... p. 389
- Une enquête approfondie ... p. 395
- Le Lautréamont de Genonceaux ... p. 397
- Stratégies publicitaires : Léon Genonceaux contre Jean Lorrain ... p. 404
- Autres réclames ... p. 410
- Grandeur et décadence de la firme Genonceaux ... p. 412
- Le Tutu* ... p. 416
- Un monstre de livre ... p. 418
- Le Tutu*, un cas de « littérature Maldoror » ... p. 421
- L'énigmatique Princesse Sapho ... p. 424
- Un roman décadent et une parodie de la décadence ... p. 427
- La fin d'un éditeur ... p. 432
- Le contre-mythe de Genonceaux ... p. 433

Chapitre XI – Lautréamont et *Le Mercure de France* ... p. 435

- La fondation du *Mercure de France* ... p. 435
- Rachilde, discrète lectrice de *Maldoror* ... p. 436
- 1890 : Laurent Tailhade et Gabriel-Albert Aurier ... p. 438
- 1891 : *Le Mercure* au service de Genonceaux ... p. 448
- Remy de Gourmont ou l'appel d'une « littérature Maldoror » ... p. 454
- Persistance d'Isidore Ducasse ... p. 462
- « L'Araignée de cristal » ... p. 464
- L'Animale* ... p. 467
- L'influence maldororienne dans les romans de Rachilde ... p. 469
- Lautréamont dans la pensée critique de Remy de Gourmont ... p. 472
- Tentatives de littérature Maldoror ... p. 479
- Remy de Gourmont, exégète studieux ... p. 484

Tome II

Chapitre XII – La deuxième génération symboliste ... p. 495

- Maldoror partout et nulle part ... p. 495
- De nouveaux lecteurs formés par *Le Mercure de France* ... p. 499
- Charles-Henry Hirsch et l'avènement d'un Maldoror messianique ... p. 503
- Fargue et Jarry : communion en Maldoror ... p. 507
- Premiers textes ... p. 515
- Haldernablou* ... p. 520
- Les Minutes de sable mémorial* ... p. 525
- César-Antéchrist* ... p. 530
- Un cas d'exorcisme ... p. 535
- En attendant le Docteur Faustroll ... p. 538
- Le treizième livre pair du Docteur Faustroll ... p. 541
- Le silence d'Alfred Jarry ... p. 544
- Textes épars et traces subsistantes ... p. 547
- Décervelage et dévotion : la fin d'Alfred Jarry ... p. 553
- Léon-Paul Fargue, lecteur discret de Lautréamont ... p. 557

Chapitre XIII – Maldoror à l'heure du symbolisme finissant ... p. 567

- Quelques non-lecteurs ... p. 567
- Un lecteur mineur : Jean de Tinan ... p. 572
- Léon Daudet : un mépris durable ... p. 573
- Ray Nyst, disciple de Joséphin Péladan ... p. 576
- Maldoror vulgarisé ... p. 578
- Le désintéret ... p. 583
- Le réseau des lecteurs symbolistes ... p. 590
- Pérennité d'un *misreading* : l'héritage persistant de Léon Bloy ... p. 593

Quatrième partie – Une diffusion souterraine (1895-1917)**Chapitre XIV – Lautréamont à la Belle Époque. 1895-1912 : années de purgatoire ... p. 597**

- Un refrain dans l'air du temps ... p. 597
- Lautréamont 1900 ... p. 602
- André Gide, lecteur tardif et décevant ... p. 605
- Les Nourritures terrestres* : précis de vouloir-vivre maldororien ? ... p. 612
- Gide et la recherche de l'immoralisme ... p. 615
- Un lecteur indifférent : Paul Claudel ... p. 622
- Autour de Carrington ... p. 624
- Maldoror dans les revues des années 1900 ... p. 629
- Reconfiguration du champ littéraire : la « génération d'Apollinaire » ... p. 637
- André Salmon ... p. 641
- Max Jacob et Jean Cocteau, lecteurs sarcastiques ... p. 646
- Blaise Cendrars, lecteur et éditeur ... p. 650
- Moravagine, un second Maldoror ? ... p. 654
- Cendrars, éditeur des *Chants de Maldoror* ... p. 658
- Quelques derniers lecteurs curieux ... p. 661

Chapitre XV – *Térandros* et autres pastiches et parodies ... p. 671

- Gabriel Julliot de la Morandière et les *Chants du Mystère* ... p. 671
- Térandros* ... p. 674
- Imitation et correction du roman de Mervyn ... p. 681
- Plagiats ou réécritures au bien des hauts-faits de Maldoror ... p. 686
- Le pastiche : démarcation du style lautréamontien ... p. 690
- Après *Térandros* ... p. 694
- Vie et opinion de Maldoror le rétrograde* ... p. 697
- Ode à la punaise ... p. 699

Chapitre XVI – 1913 ou la redécouverte ... p. 705

- Le chef-d'œuvre du mauvais goût ... p. 705
- Survivance dans la presse ... p. 711
- 1914 : Maldoror entre en guerre ... p. 715
- Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud : une amitié sous le signe de Maldoror ... p. 717
- Les recherches de Léon-Paul Fargue et l'article de Valery Larbaud ... p. 723
- Valery Larbaud apôtre d'Isidore Ducasse ... p. 731

Chapitre XVII – Maldoror à l'avant-garde ! ... p. 737

- Le XX^e siècle des avant-gardes européennes ... p. 737
- Maldoror à la conquête de l'Europe ... p. 738
- Lautréamont en Espagne : vers un retour au pays natal ... p. 745
- Maldoror futuriste ... p. 747
- Maldoror dadaïste ... p. 754
- Maldoror et les lecteurs de la Belle Époque ... p. 760

Conclusion ... p. 763

- Une confidentialité relative ... p. 764
- Réseaux sociaux et histoire littéraire ... p. 767
- Les mythes de Lautréamont ... p. 771
- Un aperçu du mythe sud-américain ... p. 774
- Une œuvre de crétinisation ... p. 783

Annexes ... p. 785

- I. Arnold Goffin, « Maldoror » ... p. 785
- II. Henry de Groux, *Journal*, fragments inédits ... p. 788
- III. José Roy, frontispice pour l'édition Genonceaux ... p. 793
- IV. G.-A. Aurier, « Nocturne » ... p. 794
- V. Félix Vallotton, portrait pour le *Livre des masques* ... p. 796
- VI. Remy de Gourmont, « Le Rêve » ... p. 796
- VII. Charles-Henry Hirsch, « Les Chants de Maldoror », avec un dessin de Jan Verkade ... p. 797
- VIII. Charles-Henry Hirsch, « Comte de Lautréamont » ... p. 798
- IX. Léon Spilliaert, lavis à l'encre de chine ... p. 799
- X. Georges Fourest, *La Négresse blonde* ... p. 803
- XI. Gabriel Julliot de la Morandière, *Les Chants du Mystère* ... p. 807
- XII. René Schmickrath, « La Vie et les opinions de Maldoror le rétrograde » ... p. 809
- XIII. Charles Melaye, *Pastiches du sérail* ... p. 811
- XIV. Georges Delaw, illustrations pour l'article d'Henri Duvernois ... p. 812
- XV. Willem Frederik Gouwe, gravure pour l'édition van Dishoeck ... p. 813
- XVI. Illustrations anonymes accompagnant la traduction de Richard Aldington ... p. 814
- XVII. Fritz Vanderpijl, « Complainte de Maldoror » ... p. 815
- XVIII. Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse* ... p. 816
- XIX. Réseaux sociaux ... p. 816

Bibliographie de Lautréamont ... p. 847

Bibliographie générale ... p. 963

Index ... p. 981

Table des matières ... p. 995

LA RÉCEPTION DE LAUTRÉAMONT DE 1870 À 1917

Bien avant que les surréalistes n'érigent Lautréamont en précurseur de la modernité poétique, *Les Chants de Maldoror* (1869) et les *Poésies* (1870) ont eu leur place dans les débats des écrivains de la fin du XIX^e siècle sur la décadence et le symbolisme. La réception de Lautréamont ne va pourtant pas de soi : son œuvre d'Isidore Ducasse ne s'accorde guère avec les aspirations de l'époque ; et le manque crucial d'informations sur cet auteur laisse un vide que ses premiers lecteurs se sont efforcés de combler par l'élaboration d'un récit mythique. À travers l'étude d'un demi-siècle de lectures, fait de récupérations idéologiques, de querelles véhémentes et de fantasmes autour de la figure de l'écrivain maudit, cette thèse tente de reconstituer les réseaux de sociabilité littéraire de 1868 à 1917 en utilisant des outils d'analyse empruntés à la sociologie ; elle aspire en effet à montrer comment, grâce aux petites revues et aux cénacles, un mythe littéraire s'est élaboré au tournant du siècle.

Mots-clés : Lautréamont, *Chants de Maldoror*, Isidore Ducasse, Réception, Mythe, Réseaux sociaux, Sociologie.

THE RECEPTION OF LAUTRÉAMONT FROM 1870 TO 1917

Long before Surrealists seized upon Lautréamont in the name of poetic modernity, *Les Chants de Maldoror* (1869) and *Poésies* (1870) had been read by a whole literary generation which broached upon them in discussions about decadence and symbolism. But that reception is not obvious : Isidore Ducasse's work is not a perfect reflection of the era's aspirations, and the lack of information about its author generates a void to be filled only by a mythic story. It is necessary to parse this half-century of readings, full of ideological hijacks, fantasies about a supposed *poète maudit* as well as of literary disputes in which what is at stake is the discovery of a new Rimbaud. With the help of analytic tools borrowed from network sociology, our aim is to delineate the literary landscape in the years 1868 to 1917 in order to show how a literary myth took shape, through small journals and circles, at the turn of a century.

Tags : Lautréamont, *Chants de Maldoror*, Isidore Ducasse, Reception, Myth, Social Networks, Sociology.