

Conclusion

L'*Anthologie de l'humour noir*, marquée de façon décisive par la lecture de Ducasse, n'est pas le point d'orgue de la réflexion de Breton sur l'humour. Bien au contraire, aussi important soit-il, cet ouvrage n'est que l'étape d'une réflexion de Breton sur toute une période de sa vie. En témoigne sa polémique avec Camus, en 1951, à propos de *L'Homme révolté* : Breton s'attaqua au passage intitulé « Lautréamont et la banalité » dans l'article « Sucre jaune » (titre inspiré de *Poésies II*). Il y critiqua les « simplifications grossières » de Camus sur l'œuvre de Ducasse, qui pourtant « abonde en télescopages de sens, spéculait sur de continues interférences du sérieux et de l'humour », et fustigea l'attitude d'un écrivain « insensible au ton si singulier » des *Poésies*. S'entretenant avec le philosophe Aimé Patri à propos de cette polémique, Breton affirmait : « Camus n'[a] pas la moindre conception du lyrisme, ni d'ailleurs de l'humour », et se demandait « jusqu'où doit aller sa consternation lorsque Lautréamont déclare qu'il a "vu une figue manger un âne" ».

Ainsi arrivé à ce stade de sa réflexion, Breton affirme que, sans la perception de l'humour, il est impossible de comprendre l'œuvre de Ducasse. Cet humour, qu'il a très tôt décelé chez Ducasse est « parvenu avec lui à sa suprême puissance ». Mais Breton ne définit pas vraiment l'humour : il relève des « procédés » : « surenchère sur l'évidence, appel à la cohue des comparaisons les plus hardies, torpillage du solennel, remontage à l'envers, ou de travers, des "pensées" ou maximes célèbres, etc. » Écrire une anthologie n'était-il pas, d'ailleurs, une manière de donner la définition *par extension* d'une notion aussi insaisissable que l'humour ? De fait, seul un mouvement pendulaire, entre une notice introductive et divers textes originaux, lui semblait à même de permettre au lecteur d'embrasser toute l'étendue de cette notion.

« Ou plutôt » : la métaphore exp(l)osée

Pascal Durand

« Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même sous une forme décevante. »

Georges Bataille, *L'Anus solaire*¹.

Il semble que Ducasse ait eu quelque conscience d'une liaison plus ou moins effective et logique entre son entreprise de défiguration de la littérature et certaines des transformations affectant son environnement historique². « À l'heure que j'écris », confie-t-il à son lecteur – qu'il vient d'exhorter à la prudence –, « de nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle : il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face³ ». Phrase à mon sens la plus énigmatique de toute l'œuvre. À la recevoir sans se risquer encore à l'interpréter, l'impression

1. Georges Bataille, *L'Anus solaire*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1970, p. 81. L'intertexte ducassien de *L'Anus solaire*, à la fois commentaire et reprise des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, tombe d'autant plus sous le sens qu'à la page suivante Bataille évoque tour à tour « une machine à coudre » et « un parapluie » (p. 82).

2. Ce mot d'« environnement », fort vague, est choisi à dessein. Le contexte de l'intervention ducassienne est multiple : littéraire, social, politique – et bien imprudent, quand bien même la littérature est-elle l'univers symbolique le plus marqué sur lequel porte cette intervention, qui se risquerait à réduire son contexte à une seule de ses dimensions.

3. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *Chant VI*, strophe 1, éd. J.-L. Steinmetz, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 268. Conformément à l'usage, les références à suivre au texte des *Chants* s'indiqueront entre crochets par un chiffre romain pour tel chant, suivi d'un chiffre arabe pour telle strophe. On renverra aux *Poésies* I ou II, dans la même édition, par une pagination entre crochets.

prévaut, irritante, qu'une sorte de clé nous est donnée, mais sans qu'il soit indiqué à quelle serrure elle s'adapte, si tant est qu'il y ait quelque serrure à quoi l'adapter. Tout fermés qu'ils soient et cadencés par leur propre réflexivité critique, voici les *Chants* ouverts non pas seulement vers une extériorité générale (d'autres traits y contribuent chez « *Lautréamont*¹ », tels noms de rues, de quartiers, de monuments, ou telle amorce d'autobiographie à la fin du *Chant premier*), mais vers le point d'articulation généalogique du texte à un contexte qui le déterminerait en l'enveloppant, et qui aurait renforcé, en amont, la détermination courageuse de son auteur. Mais de quoi est fait ce contexte ? À quelle « heure », en réponse à quelle « heure » écrit Ducasse ? Que sont, quels sont ces « nouveaux frissons » et cette « atmosphère intellectuelle » ? Que faut-il loger à l'enseigne de cet adjectif : « intellectuelle » ? De quelle étoffe est fait le « courage » (ou cette prudence) qu'il s'agit d'avoir – et, plus exactement, qu'« il ne s'agit que d'avoir » ? Qui donc, du lecteur ou de l'auteur, si ce n'est l'un et l'autre, doit s'armer de ce « courage » pour « regarder en face » ces « nouveaux frissons » ? Comment, enfin, « regarder » des « frissons » ? Faut-il entendre qu'il convient de se défendre prudemment de les éprouver, de les tenir à distance, pour les défier de front, courageusement, ou au contraire de se laisser en toute conscience, sinon en toute confiance, emparer par eux ? Rompons ici la chaîne des questions, dont nous n'avons pas fait le tour. L'important est d'abord cet index pointé du creux du texte vers un dehors ; non ce qu'il désigne, puisqu'il ne désigne rien de précis. L'important est ensuite, porté par l'indétermination même de cette désignation, que Ducasse renvoie à un temps où la nouveauté s'annonce, frissonnante, sous l'espèce d'un égarement de tous les repères, temps désaxé, temps décentré, temps dérégulé, où rien ne serait plus attendu, moins surprenant que l'inattendu. « Je me dispense de signer, écrit Mervyn à Maldoror, nous vivons dans un temps trop excentrique, pour s'étonner un instant de ce qui pourrait arriver » (VI, 5). Autre formulation, à un autre niveau discursif, de la réciproque implication du texte (dont la signature constitue comme la garantie métonymique²) et de son contexte.

À cette série de questions, d'autres ont apporté divers éléments de réponse, en les empruntant à l'histoire, à l'économie politique, à la politique, à la sociolo-

1. Ces guillemets et ces italiques s'imposent, contrairement à l'usage, pour marquer que le pseudonyme de « comte de Lautréamont », donné pour le signataire des *Chants de Maldoror*, appartient en réalité au titre de l'œuvre et relève à la fois d'un effet de citation/déplacement à dimension méta-rhétorique (Lautréamont transformant, comme chacun le sait désormais, le « *Lautréamont* » d'Eugène Sue) et d'un effet de structure produit par le dispositif narratologique des *Chants*. Voir, sur ce point, le schéma que j'ai proposé de ce dispositif dans « Le Corps du lecteur », *La Licorne*, dossier « Lautréamont : retour au texte » (sous la direction d'Henri Scepi et Jean-Luc Steinmetz), 2001, p. 227.

2. La phrase prêtée à Mervyn ne peut pas, notons-le au passage, ne pas faire signe en direction de la signature fictive, de la fiction de signature sous laquelle Ducasse inscrit pour finir le texte des *Chants de Maldoror*. Ducasse, lui aussi, ne signe pas.

gie ou encore à l'histoire des idées. La plupart de ces pistes, plus ou moins aventureuses, sont du plus grand intérêt. On se propose ici d'en suivre une autre, en interrogeant ce qui constitue sans doute l'élément le plus emblématique, le plus génératif du dispositif textuel des *Chants de Maldoror* et que ce dispositif interroge avec la plus grande radicalité – à savoir leur appareil rhétorique, et plus spécialement le traitement que Ducasse y réserve aux figures de l'analogie. Traitement à coup sûr excentrique d'un ensemble d'opérateurs formels réputés à ce point centraux dans la rhétorique de la poésie qu'ils s'identifient même, scolairement, à la poéticité même¹. Traitement répondant, avec courage et détermination, aux « nouveaux frissons [qui] parcourent [une] atmosphère intellectuelle », identifiables ici, sous certaines conditions, aux mutations formelles qui se font sentir, à la fin du Second Empire, dans ce qu'on pourrait appeler la République des textes et qui n'en concernent pas moins cependant le champ idéologique dans lequel s'insère, pour le travailler au corps, le texte ducassien. Telle sera, sinon mon hypothèse, du moins sa toile de fond².

Le texte et sa formule

Au début du dernier des *Chants*, Ducasse écrit : « 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 roman ! » (VI, 1). À résumer très fort, il semble qu'on soit fondé à lire *Les Chants de Maldoror* de part en part, comme la mise en scène généalogique de l'engendrement d'une autre formule, qui vient précisément à maturité dans le cours du *Chant VI*. Il s'agit, bien évidemment, des deux *beau comme* figurant respectivement aux strophes 3 et 6. Retardons l'examen de ces deux séries terminales pour repérer par quelles

1. À cela, toutes sortes de raisons qu'il serait trop long de développer ici. Épinglons : puissance médiatrice de la métaphore ; prégnance du Romantisme, qui en a fait sa figure conductrice majeure ; disparition de l'enseignement de la rhétorique à l'école et par conséquent faible compétence à cet égard des lecteurs, portés à diluer celle-ci dans le registre extensif de l'« image » ; succès de certaines typologies réductrices ou utilisées à des fins simplificatrices (comme celle qui assigne à la poésie le registre de la métaphore et à la prose narrative celui de la métonymie).

2. Depuis Marcelin Pleyner, Julia Kristeva et Claude Bouché, qui ont ouvert la voie à cet égard, la rhétorique réflexive des *Chants de Maldoror* n'a certes pas manqué de requérir l'attention des Ducassiens et, du reste, les *Chants* ne se privent pas d'exhiber eux-mêmes que leur offensive symbolique porte, probablement au premier chef, sur l'appareil formel qu'ils convoquent pour le révoquer. On notera toutefois que cette exhibition, qui nous paraît aujourd'hui si frappante, n'en a pas moins tenu longtemps de la « lettre volée », à considérer l'aveuglement dont la critique académique ou les fervents surréalistes ont fait preuve, jadis, à son égard. Preuve, s'il en fallait une de plus, que les textes sont inséparables des opérations de lecture dont ils font l'objet, qui en activent tour à tour telles propriétés.

stations successives a passé la formule dont elles sont le produit autant que l'accomplissement¹ :

(1) 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 part tout à coup un vent étrange et fort, précurseur de la tempête [I, 1].

(2) Je ne vois pas de larmes sur ton visage, beau comme la fleur de cactus, et tes paupières sont sèches, comme le lit du torrent [...] [III, 1].

(3) C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant [IV, 1].

(4) Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort [...] qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives [IV, 2].

(5) Toute une série d'oiseaux rapaces, amateurs de la viande d'autrui et défenseurs de l'utilité de la poursuite, beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas, voltigent autour de ton front, comme des serveurs soumis et agréés [IV, 5].

(6) Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, 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, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. [...] Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon [V, 2].

(7) Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomoniques du front : il a seize ans et quatre mois ! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, 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 ! [VI, 3]

1. On remarquera que la généalogie de cette formule englobe – très logiquement, on le verra – des formations discursives extérieures (antérieures) à la série des *beau comme* au sens strict.

(8) [...] et je me trouve beau ! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessus du pénis ; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon ; ou plutôt, comme la vérité qui suit : « Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence des principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore » ; et surtout, comme une corvette cuirassée à tourelles ! Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion [VI, 6].

Première station : nous sommes à la strophe 1 du *Chant I*, à la première page et à la première comparaison en deux paliers (au moins) qu'offre, au sens strict, le texte ducassien¹ (et dont il n'est pas inutile de souligner qu'elle intervient dans le cadre d'une recommandation adressée au lecteur). Ainsi, dès que la double comparaison fait son apparition sur la scène du texte, apparaît avec elle le tour de vis correctif de la locution *ou plutôt* : ce trait, lourd de conséquences, n'apparaîtra dans toute sa force que plus loin, lorsqu'il sera d'évidence pris, aux yeux du lecteur, dans une logique de répétition. Au risque cependant d'anticiper sur le développement de ma propre argumentation, mais en accord avec l'effet même d'anticipation formelle dont la première strophe des *Chants* est le lieu, on notera que, de la formule complète des *beau comme*, telle qu'elle se déploiera au *Chant VI*, c'est d'abord le *ou plutôt* qui fait apparition, signe de ce que, dans la machinerie syntaxique qui se met en place, c'est moins, peut-être, l'opérateur du *beau comme* qui importera que le double effet d'accumulation et de correction ou d'ajustement dont la locution disjonctive se trouve d'emblée investie dans la chaîne comparative.

Deuxième station : le *beau comme* apparaît à son tour, bien que tardivement, au *Chant III*, mais dans une position semblable au sein de l'architecture des *Chants*, soit à la première strophe encore. Apparition furtive en quelque sorte et peu frappante en apparence. D'un côté, l'articulation de la beauté et de la « fleur » (« beau comme la fleur ») paraît ostensiblement banale ; de l'autre, le *beau comme* ne gouverne qu'une seule comparaison, quand bien même lui fait suite, dans une logique là aussi banale de filage analogique, de cohérence, une seconde comparaison, mais décrochée syntaxiquement (« et tes paupières sont sèches, comme le lit du torrent »). Si elle n'enfreint aucune logique reçue, la

1. Deux autres comparaisons, mais simples, l'ont précédée : « devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit » et « les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre ». Cette première strophe comporte, au total, cinq comparaisons. Suivent en effet « comme un habile capitaine » et « manœuvrant avec des ailes qui ne paraissent pas plus grandes que celles d'un moineau » (I, 1).

collocation de « fleur » et de « cactus » n'en paraît pas moins potentiellement grosse des effets disphoriques que les comparaisons lautréamontiennes déploieront aux *Chants V* et *VI*. « Fleur » sans doute, et beauté banale ; mais « fleur de cactus », introduisant au cœur de l'euphorie analogique le signe inquiétant, hérissé, du risque et de la douleur (et plus largement de valeurs privatives, celles d'un univers désertique, asséché). Le ver est dans le fruit.

Troisième station : la formule en gestation se complique. Nous voici au *Chant IV*, centre nerveux de l'appareil circulatoire des *Chants de Maldoror*, mise en abîme théorique de leur déconstruction de la mécanique littéraire. Et de nouveau en position liminaire : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (IV, 1). Nous ne sommes pas là, certes, dans le registre de la comparaison, ni même dans celui de la métaphore, figure trope, exigeant donc la substitution de mots, mais tout au plus – ce qui n'est pas rien – dans une comparaison métaphorique virtuelle. Deux *ou* opèrent à la fois conjonction et disjonction entre trois éléments posés en équivalence et donc en position de commutation réciproque potentielle, dont le premier (« un homme ») constitue le terme propre (quoique synecdochique), tout se passant comme si, dans l'ensemble des *Chants* aussi bien qu'en ce lieu inducteur du *Chant IV*, le jeu de l'analogie en chaîne contaminait l'énonciateur lui-même, qui en est l'instigateur. L'exorde crédite ainsi la formule d'une propriété supplémentaire, qui sera essentielle à son développement ultérieur : celle d'une accumulation doublée d'un principe de substitution (ou de correction) postulé entre les termes accumulés.

Quatrième station : « quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort [...], qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives » (IV, 2). La formule se précise encore et se complique. Elle fait intervenir, dans le cours d'une réflexion sur l'analogie et singulièrement la comparaison, plusieurs options séparées par la conjonction *ou* et par des points de suspension, qu'elle couronne par le *ou plutôt* introduit au *Chant I*, qui vient en l'occurrence couper court au fil discontinu des épithètes, c'est-à-dire des propriétés communes susceptibles de soutenir la comparaison pilier/baobab. L'important, pour la suite, est que, au nom d'une vérité ou d'une morale positiviste de la caractérisation, ce couronnement prend la forme d'une annulation rétrospective des propriétés préalablement indiquées, et que Ducasse insiste aussitôt, dans la logique réflexive qui est la sienne, sur la prime de justesse que son discours en reçoit (non seulement les propriétés pertinentes pour justifier la comparaison, c'est-à-dire les plus générales, viennent surclasser les propriétés inefficaces parce que trop spécifiques, mais encore la comparaison elle-même se trouve justifiée ; et que tout ce *forcing* soit

déployé pour fonder en droit une comparaison (ou une méprise) donnée d'abord, à juste titre, pour banale – « deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs » – en dit long, déjà, sur l'ironie dont Ducasse enveloppe la médiation analogique.

Cinquième station : la strophe 5 de ce même *Chant IV* livre une nouvelle fois l'élément inducteur de la forme en gestation, l'outil du *beau comme*, ici encore à l'état inchoatif, isolé : « Toute une série d'oiseaux rapaces, amateurs de la viande d'autrui et défenseurs de l'utilité de la poursuite, beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas, voltigent autour de ton front, comme des serviteurs soumis et agréés » (IV, 5). Plus nettement que dans sa première occurrence au chant précédent, le *beau comme* est ici porteur de trois propriétés qui s'amplifieront au *Chant VI* : faible opérateur rhétorique (j'y reviendrai), il rapproche cependant des éléments de manière apparemment incongrue, tant sous le rapport de la beauté (les rapaces et les squelettes ne figurent guère parmi les objets ordinairement classés comme beaux) que sous celui de leur pertinence réciproque de surface (l'identification des rapaces aux squelettes relève plutôt de la contiguïté métonymique que de l'analogie). Retenons ce dernier trait comme l'un des plus déterminants : les comparaisons ducassiennes, toutes marquées qu'elles soient, excèdent toujours en quelque manière leur propre registre rhétorique.

Sixième station : le *beau comme* refait son apparition au chant suivant, mais pour prendre un tour sériel, sur le fond d'une identité incohérence : « Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, 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, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. [...] Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon » (V, 2). Trois *beau comme* se suivent, mais dans trois phrases séparées. La série est ici dispersive, extérieure en quelque sorte, en attendant que les deux derniers *beau comme* l'intègrent comme leur principe interne de fonctionnement.

Septième et huitième stations, qui n'en font qu'une : la formule à présent est complète. La preuve en est qu'elle se répète à l'identique dans le même *Chant VI*. La preuve en est aussi que sa seconde occurrence s'embraie, mécaniquement, sous l'aspect d'une phrase nominale, déclenchée par l'attribut « beau » – « je me trouve beau. Beau comme [...] » – comme si, formule en effet, elle relevait désormais d'une sorte de réflexe d'écriture, de « piège à rats perpétuel », dont les deux premiers produits achevés ne seraient que l'amorce d'une série de séries en droit indéfinie et dont il n'est pas inutile de remarquer qu'elle est soumise à un principe d'expansion phrastique. D'une séquence à l'autre et, si l'on veut bien tenir leurs stations antérieures comme relevant de leur processus de frayage à

travers le texte, d'un bout à l'autre des *Chants*, les chaînes comparatives, formées sur une même structure syntaxique, se font, en boule de neige, de plus en plus longues.

Réserveons le contenu de cette formule arrivée à maturité, sinon à saturation. C'est le moule formel qui importe avant la matière qui vient s'y couler, ainsi qu'en témoigne, dans ces deux cas, la technique du collage (de fragments de discours physiologique, zoologique, musicologique) et, dans le premier, la double intervention, en montage au premier comme au second degré, de la « table de dissection » et de la « machine à coudre ». Autrement dit, ce sont les opérateurs de la comparaison en chaîne (mais non filée) qui comptent, bien plus que les objets sur lesquels, ou plutôt avec lesquels elle opère.

La formule achevée est donc faite de quatre éléments, dont les trois premiers – *beau comme*, *ou encore*, *ou plutôt* – nous sont désormais familiers, à l'encore près, le texte des *Chants* ayant préparé leur articulation, et dont le quatrième – *et surtout* – vient rompre, autrement que le *ou plutôt* la chaîne comparative. Comment opèrent et interagissent ces éléments ?

La conjonction *ou* indiquait en la scandant une succession de choix possibles ; le *ou encore* marque à présent, selon l'usage, le fait que cette succession, arrêtée par pure commodité, reste indéfinie. Le *ou plutôt*, quant à lui, rend au fini cet indéfini et fait surtout porter sur les options antérieures un effet de correction, sinon d'annulation rétrospective. Tout se passe en quelque sorte comme si la prose ducassienne, portée par un souci de précision, de justesse, se montrait soumise aux servitudes de l'oralité, allant de l'avant, avançant sans pouvoir retrancher, du fait que le seul moyen de corriger, à l'oral, est d'ajouter, en précisant que ce que l'on ajoute annule ou rectifie ce qui vient d'être énoncé. Tout se passe, aussi bien, comme si l'énonciateur ne maîtrisait qu'imparfaitement le développement de son discours, comme si celui-ci échappait par moments à sa maîtrise, comme s'il ne voyait qu'à mesure qu'il se développe en quel lieu son discours le mène, selon une posture d'égarement, évidemment très concertée, dont l'énonciation des *Chants* est plus que courumière.

Tributaire d'une logique semblable, mais comme prise d'emballlement, le *et surtout* vient annuler, lui, l'annulation, lever le cran d'arrêt du *ou plutôt*. La logique reste sans doute la même (il s'agit bien, une fois encore, de corriger ce qui vient d'être dit). Mais alors que le *ou plutôt* rectifiait la comparaison en donnant le second véhicule pour plus adéquat à sa teneur que le premier, le *et surtout* fait d'abord porter la rectification sur le terme rectificateur antécédent autant que sur la rectification que celui-ci avait opérée. La conjonction *et* agit en ce sens comme récapitulation (les deux comparants antérieurs, dont le second vient d'être donné pour plus pertinent que le premier, se trouvent en quelque sorte remis sur un pied d'égalité et réintroduits tous deux dans la continuité d'une série d'équivalences). Mais cette même conjonction n'en vient pas moins à son tour bloquer la série, la boucler. Et, renforcée par le *surtout*, elle n'en vient pas moins

à son tour encore marquer que le nouveau comparant introduit surclasse les deux précédents. La rectification opère ainsi en chaîne, imprimant à la comparaison mise en discours un double mouvement d'accumulation et de tri et un double mouvement de régression et de gradation, qui à la fois biffe et classe les éléments antérieurement énoncés. Un double effet, contradictoire, se trouve ainsi produit, par lequel le discours sape l'effort de vérité et de justesse qu'il mime. Cette vérité à la fois mimée et minée n'est pas sans éclairer, nous le verrons, le sens du traitement réservé par Ducasse à la rhétorique de l'analogie. Ajoutons encore, ce qui n'est pas non plus sans conséquence à cet égard, que le *et surtout*, par lequel la chaîne comparative s'augmente d'un maillon au-delà de la limite d'abord posée, est la marque minimale de ce que l'analogie, telle que la voit Ducasse, sinon même le texte poétique, est non seulement un processus en droit infini, mais un système toujours en quelque sorte excédentaire à soi et porté à transgresser son propre principe de clôture.

Venons-en maintenant au premier opérateur de toute cette machinerie ou, selon l'expression de Peter Nesselroth, au « centre du tourbillon formel de la comparaison à véhicules multiples¹ » – le *beau comme*, pour observer d'abord qu'avec celui-ci Ducasse adopte le mode comparatif au potentiel rhétorique le plus faible. La beauté est une propriété vague et générale que les objets les plus divers du monde, un visage et un axiome par exemple, peuvent posséder en partage. En sorte que les comparaisons ducassiennes gouvernées par le *beau comme* constituent moins des comparaisons métaphoriques que des comparaisons métallogiques, où l'efficace de la figure est déplacée du registre sémantique de l'analogie (portée par le *comme* et réduite *au beau*) vers le registre référentiel du rapport logique qu'entretiennent, dans ce cadre, le comparé et ses comparants². Toute une ironie est à l'œuvre dans cette espèce d'écart au second degré, séparant la faiblesse rhétorique de l'opérateur et le coup de force figural tenant à l'incongruité provocante des rapprochements opérés. À cette ironie de structure répond la dimension foncièrement déceptive du contenu des comparaisons établies, où les éléments portés au compte de la beauté relèvent le plus souvent d'un registre commun de la laideur ou de la disphorie (« cactus », « squelettes », « vice de conformation », « caroncule charnue », « rétractilité des serres des oiseaux rapaces », « piège à rats », etc.). À quoi s'ajoute encore le fait, non moins ironique et déceptif, que les sources auxquelles Ducasse emprunte ses éléments de comparaison relèvent le plus souvent de domaines réputés apoétiques, au premier rang desquels le discours scientifique où, par principe, les métaphores sont mises en congé au nom d'un impératif de rigueur, de transparence, d'univocité

1. Peter Nesselroth, « Lautréamont : le sens de la forme », dans *Littérature*, n° 17, février 1975, p. 79. La centralité du *beau comme* prête cependant à contestation : outil principal certes de la comparaison, il n'en figure pas moins au début de la chaîne comparative pour s'éclipser ensuite, par ellipse, au profit des locutions conjonctives *ou encore*, *ou plutôt*, *et surtout*.

2. Groupe μ , *Rhétorique générale*, Seuil, coll. Points, 1982, pp. 113-114.

et parce que leur niveau d'abstraction les dispense de toute mise en rapport de leurs propositions avec des éléments extérieurs à leur propre domaine. Raison d'ailleurs pour laquelle, comme le voulait Jean Cohen, le discours scientifique est d'ordinaire donné pour le *degré zéro* modèle à partir duquel se creuserait et se réglerait l'écart rhétorique¹.

Des observations qui précèdent on peut déduire, à ce stade, la conclusion suivante : la machinerie des *beau comme* tient autant, sinon plus, du syntaxique que du sémantique, de l'articulation disjonctive que de l'assimilation analogique. De ce point de vue, plus que le *beau comme*, ce sont les locutions conjonctives *ou plutôt* et *et surtout* qui en constituent les opérateurs essentiels². Leur rôle, en ce sens, est à la fois d'orchestrer, dans la chaîne syntaxique, la projection du paradigme sur le syntagme qui est au principe, à suivre Jakobson, de l'effet poétique, mais aussi d'ébranler, ainsi qu'on va le voir, la logique de cette projection.

La forme et sa force

Au *Chant VI*, Maldoror fait tourner Mervyn au bout d'un câble depuis le sommet de la colonne Vendôme, tel un rhombe ou, plutôt, tel un projectile dans sa fronde, avant de lâcher tout et d'envoyer sa proie, d'une rive à l'autre, et comme d'une époque à l'autre, s'écraser sur la coupole du Panthéon. Scène emblématique à tant d'égards, et en particulier celui-ci : la forme giratoire des *Chants*, leur implacable tourniquet parodique, dont le vol des étourneaux constitue à ces deux titres la figure locale³, y culmine dans un tournoiement thématique où la forme devient une force, ramassée au plus dense puis libérée, meurtrière,

1. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966 et « Théorie de la figure », dans *Communications*, n° 16, 1970, pp. 3-25.

2. Dans la remarquable analyse qu'il a réservée aux *beau comme*, dont les conclusions recourent sur plus d'un point et par d'autres voies les nôtres, Hidehiro Tachibana, souligne à juste raison que « c'est [...] au niveau discursif qu'il faut situer les comparaisons ducassiennes » (« Le beau comme est-il une comparaison ? », dans *Maldédiction ou révolution poétique : Lautréamont/Rimbaud*, sous la direction de Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 103).

3. Voir sur ce point Peter Nesselroth, qui, le premier, a remarqué et fortement marqué l'articulation logique chez Lautréamont entre figures de la circularité et technique du plagiat : « Il faut s'étonner, écrit-il, que les commentateurs de Lautréamont n'aient pas vu le rapport, tout à fait logique, entre le plagiat et la circularité. Car c'est précisément au moment où Lautréamont comprend que son développement doit être circulaire qu'apparaissent les fameux plagiats. La description du vol des étourneaux vient presque mot pour mot de l'*Encyclopédie* du docteur Chenu. Or, les encyclopédies ont la même forme que les *Chants* puisque, par définition, elles ne peuvent être qu'inclusives, circulaires et discontinues [...]. La découverte [...] que l'œuvre ne peut être que discontinue et inclusive, a pour conséquence l'apparence de plus en plus fragmentée de la composition. Le mouvement circulaire s'accélérateur, incorpore dorénavant, non plus seulement des paragraphes, mais autant de phrases que possible jusqu'au moment où apparaissent les célèbres *beau comme* des chants V et VI » (*art. cit.*, pp. 78-79).

définitive. Où la forme, plus exactement, dévoile qu'elle est une force et, chez Ducasse comme chez quelques autres, une force de destruction – centripète d'abord (par quoi elle absorbe textes et figures venus du grand texte général de la culture), centrifuge ensuite (par quoi elle entend faire exploser ce grand texte : en ce sens, nonobstant la portée politique de ce choix, il n'est pas indifférent que ce soit sur la coupole du monument dédié aux « Grands Hommes » que Mervyn aille s'écraser). Parente de la « bombe » et de la « fiole de folie » dont Mallarmé fera les symboles de son « action restreinte », la catapulte de Maldoror pourrait bien valoir, ainsi, pour tout effet explosif produit à différents niveaux par la forme réflexive du texte *Maldoror*.

De quelle force, sous cet angle, la formule des *beau comme* est-elle porteuse, et avec elle toute la machinerie des comparaisons ducassiennes ? C'est ce qu'il faut à présent examiner.

On passera vite sur le fait, bien qu'il ne laisse pas d'être significatif, que les *beau comme* réalisent le tour de force de contrevenir simultanément aux trois « conditions » de « beauté » définies, pour la comparaison, par Pierre Fontanier – condition de justesse, condition de clarté et condition de bienséance¹ – et que cette triple transgression s'inscrit chez lui, ainsi qu'on l'a souligné, sur le fond d'un souci exhibé de veiller, *précisément*, que la « beauté » prêtée aux sujets qu'il évoque respecte, en ses comparaisons, un principe de précision, de vérité, de rigueur (énoncé comme tel quand il n'est pas de surcroît symbolisé par toute une phraséologie scientifique, parfois citée telle quelle et, en tout cas, toujours située en quelque manière à l'horizon du discours). La rhétorique de Ducasse travaille contre la rhétorique prescriptive (c'est même là, on le verra, l'un de ses traits d'appartenance à une « heure » définie) et ses comparaisons y échappent d'autant moins que la comparaison constitue, dans le corpus littéraire (d'ailleurs démodé) que les *Chants* parodient, le plus saturant des clichés formels.

Au plus évident, la formule et sa machinerie contribuent d'abord à dénoncer, en le montrant à l'œuvre, l'arbitraire de la comparaison. Mais au-delà, ainsi montré, c'est le procès plus général de l'analogie qui se trouve instruit par le processus comparatif, non pas seulement pour en dénoncer les facilités – cette dénonciation n'atteindrait que la surface, l'emploi occasionnel de la « sympathique métaphore » (IV, 7) –, mais pour en dévoiler l'efficace idéologique, rattachée à une vision du monde aussi périmée désormais que fallacieuse.

1. « La comparaison, écrit Pierre Fontanier, peut contribuer infiniment à la beauté du discours, et en être un des ornements les plus magnifiques. Mais, en supposant que le sujet l'admette et qu'elle convienne au sujet, voici les conditions qu'elle doit réunir. Il faut, 1° qu'elle soit juste et vraie, non dans tous les rapports quelconques, mais dans ceux qui lui servent de fondement ; 2° que l'objet dont elle est tirée soit plus connu que celui qu'on veut faire mieux connaître ; 3° qu'elle représente à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant ; rien, par conséquent, de bas, d'abject, ou même d'usé et de trivial. Ce qui est surtout à désirer, c'est que les rapports en soient imprévus et frappants, en même temps que sensibles et aisés à apercevoir » (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 379).

On a vu que le processus cumulatif et autocorrectif des *beau comme*, dont les locutions *ou plutôt* et *et surtout* sont les principaux opérateurs syntaxiques¹, est inséparable d'un paradoxal effet de vérité (que la dernière série, au reste, thématise deux fois de suite : « beau comme [...] la vérité qui suit », « Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion »). Le texte des *Chants* abonde par ailleurs en formules postulant, ironiquement, le rapport de l'analogie à la vérité, ou au naturel, soit que ce rapport soit exprimé directement, soit qu'il soit rappelé par la négative à l'occasion de métaphores ou de comparaisons manquant de vérité ou de naturel, soit encore que la comparaison établie justifie son apparent coup de force par un argument renvoyant de façon bouffonne à la rigueur scientifique :

toutes ces tombes, qui sont éparses dans un cimetière, comme les fleurs dans une prairie, comparaison qui manque de vérité [I, 12].

Mais le moyen qu'une lampe se change en homme ; ce n'est pas naturel [II, 11].

on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort [...] qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier [IV, 2].

quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse [...], je me suis basé sur les lois de l'optique [IV, 2].

C'est généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses [V, 6].

Ainsi, renversant la proposition de Nietzsche selon laquelle les concepts et la vérité ne sont qu'une multitude mouvante de figures usées ou de pièces de monnaie qui, dans l'échange universel, ont perdu leur empreinte², Ducasse semble,

1. Dans la série des stations par lesquelles passe la formule des *beau comme* à travers les *Chants*, on s'est épargné de noter l'apparition au *Chant VI* du *ou plutôt* associé là encore à un processus comparatif : « Tantôt Maldoror se rapproche de Mervyn, pour graver dans sa mémoire les traits de cet adolescent : tantôt, le corps rejeté en arrière, il recule sur lui-même comme le boomerang d'Australie, dans la deuxième période de son trajet, ou plutôt, comme une machine infernale » [VI, 3]. On n'en verra pas moins là une preuve supplémentaire de ce que dans la « machine infernale » des *beau comme*, le *ou plutôt* joue un rôle plus essentiel sans doute que l'outil même de la comparaison.

2. Friedrich Nietzsche : « Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniques et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal » (*Le Livre du philosophe*, trad. Marietti, Aubier-Flammarion, 1969, pp. 181-183). « Le fait de connaître, dit encore Nietzsche, est seulement le fait de travailler sur les méta-

dans le même esprit, donner à voir dans les figures qu'il emploie, en disant qu'il les emploie et en les montrant en train de s'élaborer, des formations lexicales aspirant au concept, à la pureté irréfutable d'un axiome. Par quoi, comme l'auteur du *Livre du philosophe* et plus avant peut-être que celui-ci, il met en cause et la vérité (simple métaphore oubliée) et la métaphore elle-même (illusoire outil de vérité), dont l'« emploi » est donné au *Chant IV* tantôt pour « sympathique » (IV, 7), tantôt pour « criminel » (IV, 2).

Ducasse neutralise également, ce faisant, l'effet idéologique dont le processus de médiation analogique est porteur. Les rhétoriciens liégeois du Groupe μ ont fait très justement valoir que « le procès d'analogisation et de médiation est celui-là même qui fonde toute démarche idéologique » :

Le geste idéologique premier consiste à dissimuler ou à occulter les différences et les contradictions propres à toute formation sociale sous des analogies et amalgames de caractère fictif. [En ce sens], le principe producteur du poétique (ressemblance, médiation) est à un plan structural homologable à celui de l'idéologique. Selon ce principe, la poésie tend à définir des lieux où les différences entre les choses s'abolissent et où le grand clivage entre l'homme et le monde s'estompe au profit d'une lecture multiple mais uniformisante. De là, que la poésie joue pour l'homme un rôle euphorisant et sécurisant¹.

Les comparaisons en chaîne de Lautréamont sapent cet effet idéologique et l'euphorie qui en procède (de là aussi la dimension disphorique des comparants qu'elles adoptent le plus souvent). Cette opération de foudroiement s'effectue de trois manières, ou à trois niveaux, dont on a tenté de tracer ci-dessus le chiffre à travers la série cumulative des *beau comme*.

D'une part, au regard du texte poétique ordinaire et de la lecture ordinaire du texte poétique, ce sont des comparaisons qui, souvent en même temps, exhibent l'arbitraire de leur composition (par quoi elles sont foncièrement déceptrices) et qui visent à produire un effet désagréable, en mettant en équivalence des valeurs opposées, disjointes (la beauté et la laideur).

D'autre part, la démonstration en acte du processus de l'homologation analogique introduit dans celle-ci un principe qui la ruine : elle en déjoue l'effet de nature et de vérité et, à cet égard, la série des *beau comme* peut passer pour une sorte d'hologramme de l'opération générale qui préside au texte ducassien : la présence en texte du Logos, opérateur de toutes les médiations, introduit dans le texte une distance à soi, une conscience réflexive qui, exhibée, met à mal l'illusion médiatrice qui est au principe de la poéticité². Exposée, la métaphore

phores les plus agrées, c'est donc une façon d'imiter qui n'est plus sentie comme imitation » (*ibid.*, p. 139).

1. Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Complexe, p. 208.

2. Sans employer ce terme, Hidehiro Tachibana confère également, sur un autre plan, une dimension hologrammatique au dispositif des *beau comme* en faisant valoir que leur « effet particulier [...] tient à

explose. Montré à l'œuvre, le texte déraile. Traduit dans le langage de la première livraison des *Poésies*, cela donnerait : « Toute littérature qui discute les axiomes éternels, est condamnée à vivre d'elle-même [...]. Elle se dévore le foie. »

Enfin, là où les figures ordinaires de l'analogie contribuent à mettre en scène un monde unitaire, cohérent, magiquement rassemblé par la ressemblance universelle, postulant derrière la totalité des choses un grand Tout qui les organise et les distribue, les analogies chez Ducasse renvoient l'image générale, non totalisable, d'un monde disparate, incohérent, éclaté, instable – et peut-être glissant si l'on en croit, au *Chant VI*, la métaphore au second degré « des phrases passées à la filière et la saponification des obligatoires métaphores » (VI, 5), où le double génitif donne à lire, à la fois, que les métaphores saponifient le texte et que le texte saponifie les métaphores (le mot de « filière » qui précède faisant, dans le même sens, valoir l'effet destructeur d'un filetage taraudant en vrille le discours analogique plutôt que l'euphorique continuum de la métaphore filée). Par là, et par une ironie cruelle avec les moyens mêmes dont se soutenait ce régime, Ducasse s'inscrit dans une sorte de contestation radicale du régime rhétorique du romantisme et de l'idéologie qu'il sous-tendait. Du « sympathique emploi de la métaphore », l'auteur des *Chants* déclare, dans une parenthèse qui est un vrai flacon de vitriol, que « cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui sont imbus de préjugés ou d'idées fausses, ce qui est la même chose » (IV, 7). Contre un Hugo identifiant la poésie à « tout ce qu'il y a d'intime dans tout » et mettant le poète au nombre de « ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses¹ », Ducasse fait valoir poétiquement un monde non seulement chaotique, mais sans arrière-fond, dans lequel la médiation poétique, mise en échec, n'atteint que le devant des choses, c'est-à-dire, pour le formuler d'un trait, un monde de signes en voie avancée de pétrification. C'est peut-être cela aussi que la mécanique des *beau comme*, portés par leur logique d'autocorrection et d'accumulation excédentaire, exprime, au même titre, mais sur un plan plus défini, que la parodie, le plagiat et le collage : l'acte de désignation poétique fait irrémédiablement reculer ce qu'il désigne, atteint non pas un au-delà des choses, pas même des choses, ni surtout la chose même, mais des signes de choses, des choses déjà écrites, des textes, et même des textes déjà faits d'autres textes (ainsi de l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu, œuvre de pure compilation, déjà faite elle-même d'une mosaïque de citations)². Nietzsche à cet égard encore, Ducasse, avec une luci-

l'incrustation de discours hétérogènes au sein d'un récit » (*art. cit.*, p. 104). Déconstruction de la métaphore et opération de collage s'avèrent, sous cet angle, indissociables.

1. Victor Hugo, Préface aux *Odes et Poésies diverses* (1822) dans *Œuvres poétiques*, tome I, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 265.

2. C'est ce même recul dont la référence affecte l'objet auquel elle réfère et qui tourne en parodie de parodie le système de l'analogie universelle que Georges Bataille fait valoir dans la phrase donnée en épigraphe à la présente communication.

dité critique qui ne laisse rien d'intact, révoque toute illusion d'un arrière-monde en même temps que, dans les termes des *Poésies II*, le « gongorisme métaphysique des auto-parodistes de [son] temps héroïco-burlesque ».

À quelle configuration d'époque, à quelle « atmosphère intellectuelle », répond cette opération de déconstruction radicale de la rhétorique littéraire dominante et des idéologèmes dont elle est tramée ?

On relèvera, d'abord, que le geste ducassien s'inscrit, de façon ambiguë, sur le fond du déclin de la rhétorique qui, au milieu du siècle, s'éclipse du cursus des études, soit qu'il s'agisse pour lui de donner le coup de grâce à une discipline à l'agonie, soit qu'il s'agisse de la sauvegarder, de la conserver dans le formol comme spécimen d'une espèce en voie de disparition. « Ou plutôt » qu'il s'agisse de faire l'un et l'autre, l'un par l'autre. À l'appui de cette relation, il n'est pas inutile, ici, de se rappeler les références insistantes que Ducasse fait, dans les *Chants* comme dans les *Poésies*, à l'école, et plus spécialement à l'enseignement littéraire, familial ou scolaire, et de se rappeler aussi que la dédicace du premier fascicule de *Poésies*, s'adresse, au-delà du cercle des amis, « À Monsieur Hinstin, [son] ancien professeur de rhétorique », à l'égard duquel, si l'on en croit les souvenirs de Paul Lespès, le jeune Ducasse entretenait des sentiments pour le moins ambivalents. Mais on sait ce que vaut ce témoignage. La dédicace n'en reste pas moins là, pointant vers l'institution scolaire et cette institution dans l'institution qu'aura été la discipline de la rhétorique.

Plus généralement, mais aussi plus spécifiquement, l'heure à laquelle Ducasse écrit correspond en gros, dans le champ poétique, à une double évolution en direction, d'une part, d'une réflexivité critique croissante et, d'autre part, d'un changement de régime rhétorique. Démontage du texte poétique, imprégnée d'une « ironie [...] faite éteignoir » (*Poésies I*), la parodie chez Lautréamont appartient à la même configuration d'époque dont vont procéder la déconstruction du vers chez Corbière, la veine parodique des premiers poèmes de Rimbaud et de sa *Saison en enfer*, la spécularité de Mallarmé et, dans ses proses théoriques, le démontage des « substructions » de l'appareil littéraire, en attendant Jarry et ses blasons poétiques mis en abîme. Cette réflexivité, conjuguant l'introduction dans l'œuvre d'un commentaire sur sa propre production et d'un ludisme de la forme, où s'exprime un profond désenchantement à l'égard des superstitions littéraires, est donc, plus encore qu'un trait collectif, un fait social interne à l'espace poétique, et dont les déterminations, à la fois internes et externes à cet espace, seraient trop longues à détailler ici (je m'y suis risqué plus d'une fois ailleurs, à propos de Mallarmé¹).

1. Pascal Durand, *Crises. Mallarmé via Manet, Peeters/Vrin*, 1998, en particulier la seconde partie, réservée à « Crise de vers ». Voir aussi, sur la déconstruction mallarméenne du « jeu » littéraire, « Du sens des formes au sens du jeu. Itinéraire d'un apostat », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, 1999, pp. 87-114 ; « De Mallarmé à Duchamp. Formalisme esthétique et formalité sociale », dans *Formalisme, jeu des formes*, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 31-53, et « Les

Dans le même sens, la « saponification des obligatoires métaphores » qui préside à l'écriture ducassienne travaille, avec ses moyens propres, au même basculement de régime rhétorique auquel contribue et dont relève de son côté la montée en force, chez Corbière, Laforgue, Rimbaud ou Mallarmé du paradigme de la métonymie et de la synecdoque, aux dépens de la métaphore reine, et en réponse à une nouvelle vision du monde, à la fois fragmentiste et fétichiste, accordée à un nouveau monde, où règnent désormais la production industrielle, l'exhibition généralisée de la marchandise, la reproduction mécanisée, la presse de grande diffusion, avec les valeurs idéologiques qui leur font escorte (le collage publicitaire chez Lautréamont, Laforgue, sinon même le Mallarmé de *La Dernière Mode*, de « Bucolique », voire du *Coup de dés*, en est, parmi d'autres, l'un des signes révélateurs).

La présence collective de ces deux traits communs – ironisation de la forme et ébranlement du règne de la métaphore – semble indiquer en tout cas que l'œuvre ducassienne, si singulière qu'elle soit, n'a rien sous cet égard d'un monolithe tombé d'on ne sait quel ciel obscur, mais qu'elle est l'expression, sans doute la plus convulsive, d'un séisme poétique survenu dans la seconde moitié du Second Empire et dont les ondes de choc se répandront jusqu'à la fin du siècle.

rusés de l'illusion. Avant-garde et désenchantement : le cas Mallarmé », dans *Le Symbolique et le Social. La réception internationale du travail de Pierre Bourdieu*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, à paraître.

Le Genre littéraire dans la modernité : la « formule définitive » de Lautréamont

Kazuya Tsukiyama

Les Chants de Maldoror ne se présentent pas comme une entité homogène. L'hybridité stylistique dont témoigne le texte ne permet pas facilement de déterminer à quel genre littéraire nous avons affaire. Apparue comme une météorite, *Les Chants de Maldoror* restent inclassables et semblent refuser toute catégorisation. Mais, même s'il n'a pas clairement défini le champ d'écriture dans lequel il a concrétisé son imaginaire, Ducasse nous laisse apercevoir le cadre générique de son texte. Tout d'abord, le titre indique qu'il s'agit de la forme littéraire où le rythme et la tonalité font partie intégrante du texte : un indice qui affirme sans doute son appartenance au genre poétique. On peut constater également la part très importante de l'écriture provenant du genre épique, tant dans la forme que dans le fond. Inutile d'insister sur l'influence de l'épopée romantique, qui séduisit un certain nombre d'écrivains pendant la première moitié du XIX^e siècle et qui discutait le problème du bien et du mal avec un langage parfois emphatique. En tout cas, la référence constante à la création même de l'œuvre montre bien que Ducasse est attentif à la manière dont le lecteur l'accueille ; « chant », « cavatine », « narration », « discours », « récit », « conte », « poésie », etc., sont des termes qu'il attribue à ce qu'il est en train d'écrire.

Pourtant, au début du *Chant VI*, on peut trouver la référence la plus importante du point de vue du problème des genres. Dans la première strophe qu'il appelle « la préface hybride » ou « la préface du renégat », Ducasse récapitule tout son parcours : « Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future. » La « partie synthétique » est maintenant complète ; l'auteur entreprend désormais la « partie analytique ». Il se propose de fabriquer un « petit roman de trente pages », en indiquant que, « après quelques