

Texte Phénix La textophagie chez Lautréamont

Zokhtareh, Hassan

Maître-assistant à l'Université Bou-Ali Sina, Faculté des Sciences Humaines, Hamadān, Iran

Reçu: 2017/11/06, Accepté: 2017/08/22

Résumé: Si le Mal comprend entre autres la signification de la destruction et de la négativité, le texte lautréamontien, un texte omnivore qui s'élabore et croît en se nourrissant de la vie des autres textes, pourrait en incarner l'exemple par excellence. Ce texte hétérogène, en s'appropriant une telle absorption dévoratrice, avance une conception novatrice du texte et de l'écriture, et exige une nouvelle lecture, qualifiée de périlleuse, dont le présupposé est le discrédit des notions tels la création et l'auteur. Pour expliquer le mécanisme complet de ce texte dont a été assez démontré le côté subversif, la présente étude se réfère aux idées du formalisme russe et de Jauss portant sur l'évolution littéraire. Mais ce mouvement négatif reste incomplet, voire stérile, sans sa contrepartie qui met plutôt l'accent sur l'idée du Bien qui ne pourrait être ni nommée ni pensée sans celle du Mal qui la précède. En exploitant largement la parodie, ce texte textophage et autophage, après avoir extrait l'âme de la littérature majeure, se métamorphose en un résurrecteur et la refunctionalise. Il crée une écriture impersonnelle et essaie de valoriser, ou du moins d'évaluer esthétiquement la littérature marginale.

Mots-clés: Mal, Lautréamont, destruction, évolution littéraire, Bien.

Text-Phoenix Textophagy and Lautreamont

Hassan Zokhtareh

Assistant Professor, University Bou-Ali Sina, Hamadan, Iran

Received: 2017/11/06, Accepted: 2017/04/04

Abstract: If destruction and negativity can be attributed to 'evil'; then Lautreamont's omnivorous text, which is an offspring of other texts, is a typical example of evil. Devouring of texts has enabled this text to adopt an innovative interpretation of the text and writing, and demand a risky reading. The prologue to such a reading would be discredit for creation and author. So far, enough has been said about the terrorizing aspect of Lautreamont's text. Based on the theories of Russian formalism and Jauss in literary evolution, this study explains the total mechanism of this text. Because its other aspect, the aspect of 'good', if left unaccounted for, then the rejecting movement of this inefficient work will look imperfect and even barren. Without 'evil' which appears before 'good' in this work, one cannot mention 'good', nor can he think of it. Lautreamont's textophagous and self-devouring text benefits from parody to deprive the elite's literature of its spirit and present itself as a resurrector to give this literature a new function. In addition to creating an impersonal writing, this text tries to give credit to paraliterature or at least highlight its aesthetic aspect.

Keywords: evil, Lautreamont, destruction, literary revolution, good.

متن - ققنوس متن خواری نزد لوتره آمون

حسن زختاره

استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

تاریخ دریافت: 1396/08/15، تاریخ پذیرش: 1397/01/15

چکیده: اگر ویرانی و نفی از دلالت‌های «شر» به‌شمار بروند، متن همه‌چیزخوار لوتره آمون که از نوشته‌های دیگر بر می‌آید، نمونه بارز شر است. بلعیدن دیگر متون آن را توانا می‌سازد تا برداشتی نوآورانه از متن و نوشتار پیش کشد و خوانشی پرمخاطره جویا شود. بی‌گمان، پیش‌فرض چنین خوانشی بی‌ارزش شدن انگاره‌های آفرینش و مؤلف است. تا بحال، بُعد ویرانگر متن لوتره آمون آن‌گونه که باید بررسی شده است. از این‌رو، جستار پیش رو می‌کوشد تا به یاری نظریه‌های صورت‌گرایی روس و یوس در حوزه دگرگونی ادبیات، ساز و کار کامل این متن را نشان دهد چه اگر بُعد دیگرش، یعنی بُعد خیر، بررسی نشود، آنگاه جنبش نفی‌گرای این اثر ناکارآمد و حتی سترون می‌ماند. بی‌شک، بدون بُعد شر که در این متن پیش از بُعد خیر بیان می‌شود، نه می‌توان از خیر نام برد و نه می‌توان در باب آن اندیشید. متن متن‌خوار و خودخوار لوتره آمون نقیضه‌گویی را بکار می‌برد تا پس از بیرون کشیدن روح از کالبد ادبیات خواص، به مسیحایی بدل شده و با بخشیدن کارکردی جدید به آن جانی دوباره در آن بدمد. این متن، با آفرینش نوشتاری غیرشخصی، می‌کوشد تا ادبیات عامه را ارزشمند ساخته یا دست‌کم جنبه زیبایی‌شناختی‌اش را نشان دهد.

واژگان کلیدی: شر، لوتره آمون، ویرانی، تحول ادبی، خیر.

«La littérature est l'endroit où l'homme disparaît au profit du langage.

Là où apparaît le mot, l'homme cesse d'exister.»

(Foucault cité par Dekens, 2011: 127)

Introduction

Quasiment impossible d'aborder la question du Mal en littérature sans citer *Les Chants de Maldoror*, de même qu'il est inconcevable de parler dudit texte sans mentionner le problème du Mal. Le texte qui marque un changement radical, un moment phare, sinon une révolution, dans l'histoire de la littérature, tisse des liens très étroits sur tous les niveaux avec la notion ineffable, indicible, mystérieuse, et donc vaste du Mal. Une fois de plus, le langage et la littérature s'emparent d'une question, devant laquelle la philosophie et la pensée rationnelle se sentaient tellement désemparées et impuissantes¹ qu'elles ont préféré la passer sous silence, pour en faire l'un de ses thèmes essentiels. La suprématie absolue du langage s'affiche, capable de faire du sens avec du non-sens. Le Mal, que ce soit métaphysique, moral ou physique, y est omnipotent et omniprésent. Parmi les différentes significations qu'englobe le Mal dans le texte lauréatmontien, la présente contribution se propose d'examiner les rapports entre l'écriture et les concepts de la destruction et de la négativité.

Lautréamont rassemble dans son texte blasphématoire², un immense arsenal, tout l'héritage de la tradition littéraire occidentale,³ s'étendant des écrivains de l'antiquité (Homère) à ses contemporains (Baudelaire). *Les Chants de Maldoror* peuvent être considérés comme adieu

à la religion de la littérature et au «sacre de l'écrivain»⁴, comme cette «résistance contre l'emprise anthropologique» (Dekens, 2011: 127), comme aurore d'une ère du soupçon. La disparition de ce genre de littérature s'y réalise notamment grâce à la parodie, elle-même marginalisée et étouffée durant des siècles par la même tradition⁵, qui trouve finalement en Lautréamont son Prométhée pour se venger. Une fois absorbant différents textes provenant de différents genres, formes, cultures, époques, le texte lauréatmontien procède au dynamitage du langage et de la littérature. Ce n'est pas un hasard si les surréalistes, et Breton et Aragon au premier chef, éprouvaient de l'admiration sans égal pour Lautréamont.

Voici les questions principales auxquelles le présent article vise à fournir des réponses: comment le Mal se manifeste-t-il et se caractérise-t-il dans *Les Chants de Maldoror*? Qu'est-ce qui le provoque et quels en sont les cibles? Afin de s'en délivrer, comment le texte lauréatmontien fait-il évoluer ce mal vers sa contrepartie? Et comment ce processus se fait-il et à quoi cherche-t-il à aboutir?

Il paraît que le texte textophage et autophage de Lautréamont, tout en exploitant largement la parodie, après avoir extrait l'âme de la littérature majeure, se métamorphose en un résurrecteur et la refunctionalise en en actualisant le potentiel. Il crée une écriture impersonnelle et essaie également de valoriser,

¹ Le désastre de Lisbonne en 1755, révélant la finitude de l'existence humaine, en illustre un exemple qui a ébranlé la confiance en philosophie, rationalisme et théologie. Le Mal se montre hors de la portée de ces derniers.

² Il s'agit d'un texte mettant en discrédit la littérature sacrée qui a pris toute sa haute valeur culturelle grâce à ses rapports étroits avec la religion et notamment grâce à la notion du sublime, en vogue depuis le XVIII^{ème} siècle.

³ *Les Chants de Maldoror* comprennent des allusions faites à *La Bible*, Dante, Shakespeare, Pascal, La Fontaine, Milton, Maturin, Byron, Ponsou du Terrail, Chateaubriand, Musset, Sue, Hugo, Baudelaire, etc.

⁴ Cette expression a été emprunté au titre du livre de Paul Bénichou intitulé *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*.

⁵ C'est Aristote qui, dans sa *Poétique*, a pour la première fois utilisé cette notion sans en détailler les caractéristiques. Considérée comme le moteur de l'évolution littéraire au XX^e siècle, tantôt définie comme un genre, tantôt considérée comme un procédé, de maints critiques et poètes (les formalistes russes, Bakhtine, Hutcheon, Genette (*Palimpsestes*) et Sangsue (*La Parodie et La Relation parodique*)) en ont étudié les différents aspects.

ou du moins d'évaluer esthétiquement la littérature marginale. En fait, *Les Chants de Maldoror* contribuent à la création d'une nouvelle littérature tout à fait égalitaire et démocratique qui abolit toute hiérarchisation bien établie.

Cette étude se concentre d'abord sur l'opération d'absorption et de destruction exercée par le texte précité ainsi que sur la relation parodique tissée entre l'absorbant et l'absorbé. Sera ensuite examinée cette nouvelle littérature faite de mots et coupée de choses qui, d'une part, en renouant avec le concept du livre au sens platonicien, réclame la lecture et le lecteur, et d'autre part, en levant toute barrière dressée entre la littérature et l'infralettrature, exploite les fonctions esthétiques du marginal et élargit le littéraire. Tout cela sera fait en se référant aux idées du formalisme russe et de Jauss sur l'évolution de la littérature, à celles de Linda Hutcheon et Daniel Sangsue sur la parodie et à celle de William Marx sur la dévalorisation de la littérature, quoique le texte lauréatien ne cesse de les faire chanceler toutes.

«Un petit tombeau sans date»¹

Les Chants de Maldoror, l'œuvre apocalyptique de Lautréamont, est considérée avec celle de Mallarmé et de Rimbaud comme l'avant-garde qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, a révolutionné le langage poétique. Reposant sur une subversion destructrice, le texte lauréatien met en marche une entreprise de «destruction» de la littérature toute entière. «Véritable "entreprise de

¹ Dans sa lettre adressée à Albert Mockel en 1917, Paul Valéry a avoué avoir composé *La Jeune Parque* pour «dresser à la langue un petit monument peut-être funéraire, fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles, - un petit tombeau sans date- [...]» (Valéry cité par MARX, 2005: 26). *La Jeune Parque*, en confondant toutes les époques, fait disparaître le temps. Bien avant Valéry, Lautréamont s'était consacré à la réalisation d'un tel projet, certes, d'une manière différente et d'une ampleur plus importante.

démolition», l'écriture de Lautréamont consiste en un formidable travail de subversion, aussi lucide que destructeur, d'une littérature pétrifiée dans ses codes et prisonnière d'une rhétorique usée.» (Hugotte, 1999: 76) En conséquence, il faut éviter de considérer Lautréamont comme un écrivain parmi d'autres, mais plutôt comme celui qui va à l'encontre des autres.

En faisant de cette «destruction» l'enjeu de sa propre écriture, Lautréamont signifie un moment particulier de l'histoire littéraire marquée par une rupture esthétique, voire idéologique, sans précédent, «un des points de rupture majeurs de la littérature française.» (Graq, 1987: 11) Cette négativité destructrice se réalise à son tour en deux étapes: après avoir déstabilisé et discrédité le statut de l'écrivain, le texte se nourrit de l'immense masse des écrits qui le précède, et annule et fait disparaître cette masse textuelle. La modernité de ce texte, aussi bien que la fascination permanente qu'il exerce sur son lecteur, trouvent leur racine dans cette même soit de «destruction» qui cherche à faire perdre à la littérature le prestige dont elle jouissait durant des siècles.

Voilà un texte hybride, constitué de fragments empruntés à d'autres textes, qui recourt à un certain nombre de phénomènes d'hypertextualité². Seul cet emprunt à tous les genres, registres, œuvres et formes, en grossissant le corps du texte, est apte à assouvir le besoin maldororien d'écrire. Durant ce procès d'absorption, le scripteur Ducasse tend à céder la place à son double textuel, Lautréamont. Mais, le même sort est réservé à ce sujet écrivain qui disparaît finalement dans la

² Dans *Palimpsestes*, détaillant la théorie de l'intertextualité avancée par Kristeva, Genette classe en cinq catégories distinctes les différents liens possibles qui pourraient se tisser entre les textes. *Les Chants de Maldoror* peuvent servir d'exemple qui comprend et illustre tous ces rapports textuels.

collection de ses emprunts, de ses collages et citations dissimulées qui font des *Chants de Maldoror* une œuvre collective.

Un texte en mouvement, en mutation constante, qui va jusqu'à absorber des formes de discours étrangers au littéraire comme en témoignent les strophes 2 et 7 du chant IV. Ce sont ces mêmes passages qui ont permis à Blanchot de définir *Les Chants de Maldoror* «comme une création progressive se faisant dans le temps et avec du temps, un *work in progress*, une œuvre en cours que Lautréamont conduit sans doute là où il veut, mais qui le conduit aussi là où il ne sait pas, dont il peut dire: «Suivons le courant qui nous entraîne» [...]» (Blanchot, 1987: 55) Dès lors, le texte de Lautréamont, un texte en vie et en évolution, pourrait se définir comme un mouvement d'exploration d'un inconnu par l'écriture, comme une aventure périlleuse et chaotique.

La parodie

Le texte lautréamontien procède à la synthèse de la littérature occidentale toute entière. Il actualise les textes provenant des époques, des cultures, des langues, des genres et des registres différents et les rassemble les uns à côté des autres dans un seul ensemble; une opération d'hétérogénéisation homogénéisatrice, de recotextualisation¹ et de refunctionalisation. Lautréamont va plus loin dans la création de ce caractère hétéroclite de son texte en y insérant des passages empruntés au paralittéraire et à l'extralittéraire textuel. Certes, le lien dominant que ce texte iconoclaste et inclassable entretient avec la tradition littéraire est de nature parodique².

¹ Hutcheon emploie le terme de «transcontextualisation» qui «consiste à donner «un nouveau contexte» aux objets parodiés». (Sangsue, 1994: 53)

² Dans presque toutes les études consacrées aux *Chants de Maldoror* se manifeste une allusion quelconque à l'utilisation

Mais cette parodie lautréamontienne, plutôt sérieuse, tout en se démarquant dès le début de la parodie classique, teintée de la moquerie et de la dévalorisation, modifie la définition de la parodie et la dote d'un nouveau statut littéraire. Avant, placée au cœur de la rhétorique à côté des procédés stylistiques, la parodie, promue au rang des genres littéraires, retrouve finalement la position que la tradition littéraire lui avait longtemps refusée depuis *La Poétique* d'Aristote. La parodie moderne implique une distance critique entre le texte parodié et le texte parodiant, ce qui exige une sorte de superposition des textes, et met en cause la codification aristotélécienne de la littérature aussi bien que la notion du genre, tout en englobant en elle-même tous les genres littéraires possibles. La parodie, informant «à la fois la structure et le contenu thématique de ses œuvres» (Hutcheon, 1978: 467), va donner naissance à ce que l'on appelle la métafiction, «une littérature consciente d'elle-même» qui «met en relief sa littérarité» par le biais d'un «procédé interne d'autoréflexion» (Hutcheon, 1978: 467), une littérature réflexive qui réfléchit à elle-même et se réfléchit.

La parodie lautréamontienne va encore plus loin. Cette puissance destructrice ne touche pas seulement les autres textes, elle frappe aussi le texte de Lautréamont lui-même de sorte que cette auto-parodie, cette autocritique, apparue sous forme de digressions et de commentaires, coupe et arrête le cours du récit. Il s'agit d'une écriture qui met en question l'écriture et la littérature en général pour construire un système signifiant difficile à déchiffrer. Mais ce qui rend la tâche de tout commentateur des *Chants de Maldoror* plus difficile, c'est que le texte de

par Lautréamont de la parodie. *Lautréamont, du lieu commun à la parodie* est l'étude la plus sérieuse qui s'y soit donnée.

Lautréamont, déjà critiqué par lui-même, l'est en plus par Ducasse dans les *Poésies*. Les deux textes établissent ainsi une relation de critique l'un par rapport à l'autre et créent ensemble un espace scriptural particulier, «dans la mesure où l'auteur réel (Ducasse) naît de l'auteur fictif (Lautréamont), dans la mesure où la fiction est offerte comme condition indispensable pour l'apparition du réel fictif de la littérature.» (Perrone-Moisés, 1975: 66)

Cette écriture parodique et auto-parodique, en accentuant le caractère intertextuel de toute écriture rendue possible, met en question la notion de l'auteur ainsi que des notions liées à cette dernière, à savoir l'originalité, le génie et l'individu. La présence du double dans le mode fantastique, onirique et fantasmagorique des *Chants de Maldoror*¹, bravant toute unicité et unité de l'individu, ainsi que l'allusion aux maintes métamorphoses du personnage principal² et des autres protagonistes du texte contribuent à la disparition de l'auteur au profit du lecteur. Le texte lautréamontien met au monde un nouveau type de lecteur.

La «communion amicale»³

La même situation dangereuse et déséquilibrée menaçant l'écriture, guette aussi la lecture. Ce danger de la lecture, annoncé dès l'incipit, provient aussi bien de la grande hétérogénéité des passages absorbés par le texte que du caractère négatif du texte. Au moment où le lecteur se sent vainqueur dans l'aventure de la

lecture, enfin sorti de ce labyrinthe textuel où il se voyait pris, le texte lautréamontien lui fait renier sa conviction parce que «Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement» (Deleuze, 1993: 11). Se trouvant égaré dans une allée sans issue, une nouvelle lueur l'invite à prendre un nouveau chemin et lui rappelle les faux pas qu'il a faits⁴. Cette torture se perpétue jusqu'à ce que cette foi en issue introuvable, ainsi que cette confiance en lui-même, s'éteignent en lui et qu'il se laisse transporter par le flot souterrain de l'écriture marécageuse. Le chemin mène à nulle part, il entraîne la perte de l'homme pour que surgisse l'empire du Texte; chaque texte en appelle un autre dans un mouvement infini. Un vrai palimpseste.

La surprise guette à chaque instant le lecteur qui perd son repère. La lecture classique se modifie en une lecture-insecte et en une lecture-conquêt vertigineuse (Blanchot, 1987: 44). En lisant *Les Chants de Maldoror*, le lecteur accepte de se mettre en péril face à un objet inconnu, un vrai rébus, dont les intentions restent inconstantes et obscures. D'ailleurs, les premières lignes du livre préviennent le lecteur d'un tel danger:

«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 (...). Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en

¹ La deuxième strophe du deuxième chant, où Maldoror-scripteur est frappé par la foudre, en fournit un exemple remarquable.

² L'exemple extrême de ce cas se trouve dans la strophe 4 du chant V où les différentes parties du corps de Maldoror sont remplacées par différents animaux et plantes.

³ Dans son article intitulé «Ironie et parodie: stratégie et structure», Linda Hutcheon emprunte cette expression à Booth pour parler de la collaboration qui se réalise dans le processus parodique entre l'auteur et le lecteur (Booth cité par Hutcheon, 1987: 472).

⁴ Cette lecture pourrait s'approcher de la navigation exercée par un cybernaute contemporain dont *Du Papyrus à l'hypertexte* donne une brève description intéressante (Vadendorpe, 1999: 204).

arrière et non en avant.» (Lautréamont, 1990: 69)

En fait, *Les Chants de Maldoror*, étant hybride et parodique, réclame le lecteur plus que tout autre texte littéraire car:

«[...] en réalité, le dialogue ou la dialogie donne l'essence du livre [...]: le livre essentiellement parle à, il est adressé il s'adresse lui-même, il s'envoie, il se tourne vers un interlocuteur qui sera donc un lecteur. Le livre ne parle pas de, il parle à, ou bien il ne parle pas de sans aussi parler à, et de telle façon que cette adresse est indissociable de cela «dont» il est parlé ou écrit.» (Nancy, 2005: 22)

Sans lecteur, ce participant important du processus parodique, cet acte de parole restera manqué. En d'autres termes, le texte lautréamontien donne naissance à l'acte de lecture qu'exige aussi, beaucoup plus tard, toute métafiction postmoderne. La tâche du lecteur dans la construction du sens de ce type du texte est très complexe parce qu'il lui faut compléter la communication qui a son origine dans l'intention du texte, ce qui révèle le caractère pragmatique de la parodie. Le texte parodique demande à son lecteur une triple compétence dont tout le monde n'est doté: «linguistique, générique et idéologique». Le lecteur doit «déchiffrer ce qui est implicite en plus de ce qui est dit», connaître «des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature» et finalement être «au courant du jeu parodique encodé dans le texte par l'auteur¹» (Hutcheon, 1981: 150-151) Le texte lautréamontien exige le «lectant» qui fait une lecture réfléchie, se rappelle sans cesse la nature linguistique du

texte et ne se laisse pas «duper par l'illusion représentative». (Jouve, 2001: 83)

La rupture et la continuité

Les formalistes russes ont eu ce mérite de montrer que la parodie est une technique de renouvellement de la littérature et donc un moteur de l'évolution littéraire. Ces poéticiens, dont le but a été de proposer une étude scientifique des faits littéraires, se sont attachés d'abord à définir la littérarité, à en déterminer les caractéristiques, pour pouvoir ensuite s'intéresser à la notion d'évolution littéraire. La prise de conscience de l'intransitivité du langage poétique a permis à Chklovski d'estimer que les changements de formes proviennent de l'interaction des textes littéraires, une particularité intrinsèque de la littérature:

«L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles [...] Non seulement le pastiche mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique.» (Cité par Eikhenbaum, Todorov, 1966: 50)

La parodie s'apparente aussi bien à la mort qu'au renouveau. Elle suppose aussi bien la destruction de l'ensemble ancien que la nouvelle construction des anciens éléments. Ce qui en fait un facteur essentiel de la filiation littéraire. Mais cette réécriture des anciens textes se fonde sur le décalage et la différence plutôt que sur l'imitation et la ressemblance:

«L'œuvre littéraire commence précisément là où elle déforme son modèle (ou pour être plus prudent:

¹ On reproche à la parodie son élitisme, exigeant un lecteur cultivé. C'est grâce à ce dernier qu'elle sera actualisée.

son point de départ).» (Barthes, 1964: 440-441)

Ce décalage sert à faire disparaître la mécanisation des procédés obtenue par leur récurrence ou leur ancienneté. De cette façon, cette absorption textuelle, outre la rupture et la destruction, en remplaçant les formes périmées par les formes nouvelles qui rendent possible l'évolution littéraire, aboutit à un renouvellement. Cette aspiration au renouvellement entraîne l'élimination des procédés canoniques qui, devenus conventionnels, ont perdu leur caractère esthétique:

«[...] l'apparition de la parodie coïncide, historiquement parlant, avec l'apogée ou le déclin d'un genre ou d'un mouvement importants, leur apogée n'étant, en fait, autre chose que le commencement de leur déclin.» (Bouché, 1974: 195)

Tout cela dévoile le rapport étroit qui s'établit entre la parodie et la perceptibilité dans *Les Chants de Maldoror*. Presque toute la tradition littéraire prélautrémontienne, notamment au XIX^e siècle, est marquée par cette volonté de la dissimulation des procédés littéraires. Chez Lautréamont, par contre, se manifeste une attitude de démonstration ou dénudation des procédés qui en révèle le caractère artificiel, arbitraire et conventionnel¹. Ce procès de dénudation fait partie de la vie des procédés, et la parodie, en donnant une nouvelle fonction aux procédés vieillissants que la mécanisation et la mort menacent, est considérée comme une étape de cette vie.

Le marginal majoritaire

¹ Tomachevski, dans son article intitulé "Thématique", a attribué cette mise à nu des procédés au futurisme, à la littérature contemporaine et aux auteurs tels que Pouchkine (Todorov, 1966: 299-301).

Suivant les formalistes russes, l'évolution littéraire se réalise à travers deux modes: «d'une part la parodie de procédés dominants, d'autre part l'introduction de procédés marginaux au centre de la littérature.» (Compagnon, 1998: 254) *Les Chants de Lautréamont* représentent un cas rare et exemplaire, qui exploitent largement tous les deux modes précités, en rendant possible l'impossible: le mélange, la coexistence et la concurrence du marginal² et du dominant. Cet abîme entre le regard élitare et le regard populaire à la littérature se comble et annonce ce que Bakhtine appellera plus tard le dialogisme. Le Mal s'incarne cette fois-ci sous forme du marginal qui l'emporte sur le dominant, comme en témoigne le sixième et dernier chant qui se termine en roman-feuilleton³ (Teramoto, 2000: 195); le signe de la rupture et d'un mouvement de négativité qui sépare le dernier chant des cinq précédents, où le roman noir a quand-même laissé des traces.

Cette paralittérature, «que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en marge de la culture lettrée» (Angeot, 1974: 10), que le regard élitare qualifie du marginal, ne l'est ni du point de vue économique ni sur le plan socioculturel. Cette infralittérature⁴, cette marginalité ambiguë, inscrite en dehors de la clôture littéraire et de la critique, connaît le même sort que *Les Chants de Maldoror*, le

² Le marginal, marqué par une différence qui le distingue de son entourage, réveille chez l'homme aussi bien de l'attrance que de la peur et de la répulsion. Le rejet et le refus sont les premières réactions qui surgissent face à l'étrange et à l'étranger. (Berthelot, 2003: 17)

³ L'arrivée au pouvoir du roman au XIX^e siècle, la recherche par les nouveaux lecteurs d'un nouveau plaisir et divertissement, le développement de la presse à bon marché, cette aspiration à la gloire et à la fortune, contribuent au triomphe du roman-feuilleton dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. (Nathan, 1992: 82-86)

⁴ Le préfixe *infra* n'implique pas l'infériorité, ni la dégradation. L'infralittérature signifie une énorme production occultée au regard scientifique, à l'instar de l'infrarouge (Angeot, 1974: 11).

texte tabou, expulsé, et exilé dans l'oubli. En incorporant la paralittérature dans la littérature, en révélant et actualisant le possible et le virtuel, le texte lautréamontien met en question la notion de la littérature et invite à redéfinir ladite notion.

Ce texte négateur de la tradition marque ce moment de négation, cet écart esthétique avec l'horizon d'attente dont parlait Jauss. Mais cette œuvre novatrice n'est pas seulement un moment de négation, il est aussi un défi lancé à la critique et à la théorie littéraire. Illustrant bien les idées du formalisme russe et celle de Jauss sur l'évolution littéraire, *Les Chants de Maldoror*, jouissant toujours d'une valeur esthétique durable, les dépassent en mélangeant et brouillant les distinctions et les critères¹ sur lesquels ils ont fondé leur théorie. Ce qui explique en partie pourquoi presque la plupart des études littéraires font abstraction de ce texte.

La Nouvelle Littérature

Cette activité destructrice de Lautréamont, cette importance attachée à l'écriture, devenue elle-même le sujet d'écriture, et à la lecture, rappelle un épisode cité par T. S. Eliot. Dans *Le Bois sacré* (*The Sacred wood*), son premier recueil critique, il évoque un rituel roumain sanglant décrit par James Frazer: au cœur d'un bois du Latium s'élevait un temple de Diane dont on ne devenait prêtre qu'en tuant son prédécesseur². Pour inventer la critique formaliste, Eliot a dû s'attaquer au moralisme arnoldien. *Les Chants*

de Maldoror se sont vus obligés de commettre un tel assassinat pour imposer une nouvelle conception de l'écriture et de la lecture en particulier, et de la littérature en général. La parodie y joue «un rôle de symptôme et d'outil critique de l'épistémè³ moderne». (Sangsue, 1994: 51)

Cette nouvelle littérature, coupée du monde et du réel, en dévalorisant et détruisant toute littérature basée sur le sublime⁴, dont l'exemple par excellence est fourni par la littérature romantique, se construit de littérature et de mot. Un être fait du langage, indépendant de tout monde extralinguistique. Voici une littérature désengagée et tout à fait autonome même dans son essence, une littérature enfermée «dans une intransitivité radicale», une littérature devenue «pure et simple affirmation du langage qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée». Cette littérature «n'a plus alors que se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme». (Foucault, 1966: 313)

Paradoxalement, cette autonomisation et survalorisation de la littérature dans sa nouvelle forme, incompatible avec le monde et la vie, qui lui a coûté la destruction de son ancienne forme, a débouché à son tour sur sa propre dévalorisation dont témoigne encore l'époque contemporaine, comme si la littérature avait intériorisé la dévalorisation dont elle se pensait victime. En se séparant de la société, à la recherche de la construction d'un système de

¹ Il s'agit de la distinction du langage ordinaire et du langage poétique, formulée par le formalisme russe, ainsi que de cette distinction jaussienne entre la littérature culinaire et la littérature novatrice.

² Cet épisode se trouve dans *L'Adieu à la littérature* dont l'auteur considère Sainte-Beuve et Matthew Arnold comme les gardiens du temple de la littérature. La littérature moderniste ne pouvait se construire qu'en destituant ces gardiens de leur autorité (Marx, 2005: 54).

³ Dans *Les Mots et les Choses*, Foucault considère *Don Quichotte* comme symptôme d'un changement d'épistémè: «le passage à un système où le discours est plus concerné pas son propre systèmes de significations que par la représentation» (Sangsue, 1994: 51).

⁴ En se basant sur cette notion qui insistait sur la transparence du langage, la littérature, du XVIII^e au XIX^e siècle, après avoir égalé la religion, a réclamé son autonomie, caractérisée par la rupture de la littérature du monde et de la vie.

valeurs indépendant, la littérature a perdu le crédit dont elle disposait. Enfermée dans son monde artificiel qu'elle croyait supérieur au monde réel, la nouvelle littérature est confrontée à un problème encore plus grand; elle ne pouvait plus croire à sa propre valeur. «A un art ennemie de la vie il ne reste plus qu'à se suicider.» (Marx, 2005: 80) Loin de là, l'œuvre de Lautréamont continue toujours à provoquer et inspirer les lecteurs et les artistes¹. Une destruction créatrice; «L'art est comme un incendie, il naît de ce qu'il brûle.» (Godard cité par Musso, 2017: 119)

Conclusion

Le texte lautréamontien, caractérisé par la rupture, la négativité, la destruction et le refus, rassemble en lui-même toute une tradition littéraire occidentale dont il se démarque. Toute une opération d'absorption verticale et horizontale de tout texte s'étend et traverse ce palimpseste. Ce texte marque le labyrinthe dans lequel s'est perdue ladite tradition; il en libère cette tradition pour l'enfermer dans son propre labyrinthe dont les dédales ont été construits par les ruines de cette tradition. Au cours de cette destruction créatrice, ont été détrônées les notions tels la création, l'originalité, l'auteur, l'œuvre, l'individu et le génie, car «La poésie doit être faite par tous. Non par un.» (Ducasse, 1990: 356) La création, le génie et le texte deviennent l'œuvre d'une collectivité dont fait partie également le lecteur. Un processus de textophagie, d'autophagie et d'anthropophagie se réalise par le biais de la parodie dans ce texte où le Texte domine. Mais l'absorption veut dire également excréation et excrément.

¹ Font partie de ce groupe Michaux, Bachelard, Blanchot, Sollers, Kristeva, Le Clézio ainsi que le peintre Bernard Buffet qui s'est donné la mort en 1999. L'art-incendie peut naître aussi de ceux qu'il brûle.

Ce texte, en se servant d'un procédé littéraire oublié (la parodie) depuis des siècles par la tradition, ensevelit cette tradition conservatrice et conformiste qui ne tolérait pas la mise à nu de ses procédés tus, fait de ce procédé, promu au rang d'un genre littéraire, le moteur du renouvellement et l'évolution de la littérature, donne naissance à une littérature consciente d'elle-même et de ses potentiels, met la création et l'écriture au centre des préoccupations de la littérature, exige une science de la littérature, actualise les possibles, encourage la littérature à dépasser ses limites tout en y insérant des notions nouvelles, aide cette littérature dans la réalisation de son projet d'accès à l'autonomie et à l'indépendance de l'extralittéraire.

Cette œuvre ouverte a renversé tout code littéraire sur lequel reposaient toute notion de littérature ainsi que toute étude littéraire, en révélant leur aspect conventionnel et culturel. Un acte démystificateur et démythificateur. Elle ébranle aussi tous les principes et convictions qu'elle s'est efforcée de faire croire à son lecteur pour l'empêcher de s'agripper à quoi que ce soit. Une destruction et autodestruction parfaite. Un acte libérateur réussi. Une littérature libre et libératrice qui échappe à toute explication et moule préétablie.

Bibliographie

- Angenot, M. (1974). Qu'est-ce que la paralittérature?. <https://id.erudit.org/iderudit/500305ar>. Consulté le 30/09/2017.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- Berthelot, F. (2003). *Androïdes, mutants et autres monstres. Le marginal dans les littératures de l'imaginaire*. <http://books.openedition.org/pur/10260>. Consulté le 15/07/2017.

- Blanchot, M. (1963). *Sade et Lautréamont*. Paris: Minuit.
- Blanchot, M., Graq, J. & et Le Clézio, J. M. G. (1987). *Sur Lautréamont*. Paris: Complexe.
- Bouché, C. (1974). *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*. Paris: Larousse.
- Compagnon, A. (1998). *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- Dekens, O. (2011). *Michel Foucault*. Paris: Armand Colin.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Ducasse, I. & Lautréamont, L. (1990). *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II*. Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hugotte, V. (1999). *Lautréamont. Les Chants de Maldoror*. Paris: PUF.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46: 140-156.
- Hutcheon, L. (1978). Ironie et parodie: stratégie et structure. *Poétique*, 36: 467-477.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jouve, V. (2001). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF.
- Marx, W. (2005). *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII^e-XX^e siècle)*. Paris: Minuit.
- Musso, G. (2017). *Un Appartement à Paris*. Paris: XO.
- Nancy, J.-L. (2005). *Sur le commerce des pensées. Du livre et de la librairie*. Paris: Galilée.
- Nathan, M. (1992). *Lautréamont. Feuilletoniste autophage*. Paris: Champ Vallon.
- Perrone-Moises, L. (1975). *Les Chants de Maldoror de Lautréamont, Poésies de Ducasse*. Paris: Hachette.
- Todorov, T. (1966). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.
- Sangsue, D. (1994). *La Parodie*. Paris: Hachette.
- Sangsue, D. (2007). *La Relation parodique*. Paris: José Corti.
- Teramoto, N. (2000). Lautréamont et paralittérature. - la mise en œuvre du système répétitif du roman-feuilleton - . <http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/40/40teramoto.pdf>. Consulté le 20/08/2017.
- Vandendorpe, C. (1999). *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur la mutation du texte et de la lecture*. Montréal: Boréal.