

On reconnaît là, en filigrane, quantité de mots et de motifs littéraires illustrés par de glorieux prédécesseurs que Ducasse tourne plus ou moins en dérision par l'artifice d'un langage habile à jouer des chatolements et des reflets de sa verve fantasque. C'est ici un mot, qui fait clignoter une référence littéraire ; c'est là un syntagme ou une image qui font miroiter les souvenirs de textes devenus fragments de mémoire culturelle collective. La très forte subjectivation du discours de Ducasse – « Mes paroles ne sont pas les réminiscences d'un rêve... » – devient la condition par laquelle Lautréamont peut envisager d'exprimer ses imprécations, ses vitupérations. Le jeu de massacre des « écrivassiers funestes » et des « Grandes-Têtes-Molles » peut dès lors indéfiniment se poursuivre, puisque chaque lecteur – jusqu'à nos contemporains les plus exacts – devient quelque peu l'énonciateur de ces éjaculations brûlantes, et, de ce fait, garde pour lui-même le droit de restituer noms et figures propriétaires à ces formes d'expression *in absentia* que sont les allusions, réminiscences, et autres encryptages grâce auxquels le jeune écrivain peut s'adonner avec délices aux iconoclasties qui lui font brûler adolescent ou jeune adulte ce qu'il avait enfant probablement adoré. Ludique, comme dans la parodie qui transforme ou le pastiche qui imite, satirique comme dans le travestissement ou la charge, ou sérieuse comme dans la transposition ou la forgerie, l'intertextualité dont joue Lautréamont installe symétriquement Maldoror et Ducasse dans des rôles d'imprécateurs.

Dans ces conditions, l'évolution des représentations du langage et les transformations affectant alors la constitution et les fonctions du dictionnaire, ne peuvent plus être tenues pour facteurs secondaires : rareté ou banalité des éléments du vocabulaire, distinctivité de la rhétorique et de la syntaxe soumises désormais à de nouvelles fonctions sémiotiques, deviennent *de facto* les ingrédients inédits d'une remise en question des canons du beau et du bien littéraires que la tradition – à des fins de meilleur repérage et de plus stricte normalisation – voulait figer dans les paradigmes éclatés de la lexicographie. Au delà éclate ainsi la linéarité du texte ducassien, puisque chaque référence suggérée devient alors le lieu d'une alternative de lecture consistant soit à poursuivre le décryptage de l'élément encapsulé et à retourner au texte source, soit à passer outre et développer la syntagmatique propre au texte interpolateur. Si, comme l'écrit lui-même Lautréamont, « La poésie doit être faite par tous. Non par un » (*Poésies II*), et si toute écriture a pour effet d'engager une suite indéfinie de transactions sémiotiques et sémantiques, nous nous trouvons alors au cœur même de ce que d'aucuns nomment *style*...

## LE CORPS DU LECTEUR

Pascal DURAND

Pour Elke M.

Mélange de voix, de textes, de savoirs, de corps, grand théâtre de la métaphore et de la métamorphose, *Les Chants de Maldoror* ont particulièrement sollicité auprès des lecteurs les mieux informés théoriquement (et les plus résolument dégagés de l'imagerie spontanée accréditée par les Surréalistes) une légitime attention aux processus de montage, de greffe et d'articulation<sup>1</sup>, aux opérations rhétoriques et aux dispositifs d'énonciation spéculaire qui président à leur écriture comme au discours sur l'écriture avec quoi celle-ci se confond. On n'y reviendra pas dans les pages qui suivent, du moins sous cet angle d'attaque, dont on doit bien constater, après Marcelin Pleynet, Julia Kristeva et Claude Bouché<sup>2</sup>, qu'il a été suffisamment mis à profit, au point, à juste titre, de reléguer au rang des doux délires ou des fausses radicalités les interprétations valorisant la dimension éruptive, « automatique » ou immédiatement pulsionnelle du texte Maldoror. L'époque de lecture ouverte par Pleynet, Sollers, Kristeva, dans un mouvement d'affirmation textualiste, a fortement accentué la dimension scripturale et méta-scripturale des *Chants*, réservant l'essentiel de son travail de déchiffrement aux calculs formels qui assurent leur productivité (critique). C'est d'un point de vue exactement symétrique qu'on voudrait

1. Faut-il le rappeler ? Ces opérations, agissant par prélèvement, collage et déploiement citationnels, se trouvent symbolisées au sixième chant par la fameuse « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI, strophe 3, éd. P.-O. Walzer, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1970, p. 225). Dans les références à suivre, on renverra au texte des *Chants* sur le modèle suivant : un chiffre romain pour l'un des six chants, un chiffre arabe pour la strophe.

2. M. Pleynet, *Lautréamont*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967 ; J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1974 ; Cl. Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.

ici aborder ce texte insaturable – soit du point de vue du lecteur ou, pour mieux dire, des figures du lecteur dont celles du scripteur, de l'auteur ou du narrateur (qu'on nomme cette instance, en ce moment, comme on voudra) constituent à la fois la condition de possibilité et la réciproque conséquence<sup>3</sup>.

Maldoror<sup>4</sup> sollicite la clémence ou la patience de celui qui l'écoute, l'admoneste ou le conjure, cherche en lui un double, le trouve, l'abandonne, le vitupère et le caresse tour à tour, le raille ou l'encense, le tient tantôt pour une intelligence à crétiniser, tantôt pour un critique littéraire impartial<sup>5</sup>. Commencant par une double invocation au « ciel » et au lecteur, encouragé à s'enhardir (I, 1), le texte s'achève en envoyant celui-ci au diable : « allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire » (VI, 10). Solennelle recommandation d'un côté, mise en congé narquoise de l'autre : entre ces deux moments, ouvrant puis fermant le « parapluie » des *Chants*, le texte ne cesse pas d'alterner appel et agression, hommage et insulte, approbation et rejet, en un double jeu contradictoire dans lequel le lecteur n'est convoqué, à ses dépens, que pour être expulsé de la partie ou au contraire compromis par elle. S'il est singulier et plus radical qu'ailleurs, ce jeu n'a rien en soi d'original. Mais plutôt que chez Byron, comme on l'a beaucoup dit, il prend modèle dans le roman-feuilleton de seconde génération. Féval, Ponson du Terrail jouent aussi par moments avec leur lecteur, l'interpellent, l'apostrophent, le rappellent à l'ordre du récit, en appellent à sa sollicitude comme à sa patience, et c'était tout à la fois, chez eux déjà, pour s'installer avec lui sur un terrain de connivence, sensibiliser aux ressorts ordinairement cachés du discours romanesque et faire valoir, par une sorte de dandysme de la forme, qu'ils n'étaient pas dupes des artifices qu'ils mettaient généralement en œuvre par ailleurs. Le feuilletonisme de Lautréamont, qu'il signe de son nom – et d'un titre de noblesse aussi stratégique et factice que celui du comte de Monte-Cristo –, ne tient pas seulement au fait que Ducasse a puisé sans réserve, parmi d'autres sources littéraires, aux grands fleuves romanesques de Soulié, Sue, Féval ou Ponson. Il tient encore au recyclage de certaines formes ou stratégies d'énonciation ouvertement coopérative, et plus largement d'une certaine disposition

3. Ph. Sollers l'avait cependant fait valoir, non sans une curieuse réticence : « Le lecteur est, semble-t-il, le "personnage" principal des *Chants de Maldoror* [...]. Mais il faut bien préciser que l'introduction dans le texte de la fonction de lecture n'implique pas une relation du texte vers un lecteur extérieur mais au contraire la mise en évidence du mouvement perpétuel qui produit le texte et ses figurants (scripteur, lecteur) », « La science de Lautréamont », dans *Logiques*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 259 – je souligne.

4. Maldoror ? Je simplifie évidemment, me réservant de préciser plus loin. Aucune instance n'est stable dans le dispositif agencé par Lautréamont/Ducasse.

5. Critique littéraire dont il parodie aussitôt le discours stéréotypé : « Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait 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 » (I, 14).

détachée à l'endroit des codes formels réglementant, en chaque genre, l'expression littéraire. Ni Sue ni Féval pourtant ne dressent un portrait moral et physique de leur lecteur modèle, non plus qu'ils ne l'agressent ni ne cherchent à le tromper sur la marchandise qu'ils lui font miroiter. Façon de déposer un moteur avant de le remonter, leur déconstruction de l'énonciation littéraire, peu systématique, tient davantage de l'ironique affirmation que de la destruction : c'est chez eux tribut payé à la virtuosité et au ludisme, qui indiquent l'illusion sans souci de la saper, en maintenant de l'auteur au lecteur les termes du pacte qui les lie. Lautréamont/Ducasse, lui, fait plus que jouer avec son lecteur. Il l'implique dans la fiction. L'institue en fonction proprement textuelle, comme telle soumise à l'arbitraire ou, c'est tout comme, à la « logique implacable » et aux « lois de fer » du scripteur (II, 10). En fait un sujet d'écriture et, ainsi que l'a bien vu M. Pleyne, d'emblée un sujet écrit<sup>6</sup>. Ajoutons, pour y revenir *in fine* : un sujet à l'écriture – comme on peut l'être à une maladie. Davantage encore, de son lecteur il ne postule les attentes, les désirs qu'à seule fin de les décevoir. La connivence, ici, n'est affirmée que pour être trompée, le lien contractuel n'est renoué de strophe en strophe, tendu à se rompre, que pour justement être rompu (« Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses ; mais, qu'il ne s'attend pas de ma part à des bassesses », IV, 2).

Impossible ici de dresser la liste des opérations en cause, qui toutes résignent le contrat auteur/lecteur pour le résilier à l'insatisfaction du second. On n'en donnera que quelques traits. *Excuses ou concessions aussitôt rentrées* : « Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité, mais une vérité partielle » (V, 1). *Digressions intempestives, parfois déniées* : « (car jusqu'ici, je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettront pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elles remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité jusqu'en leurs derniers retranchements) » (IV, 3) ; « l'on reconnaîtrait l'accomplissement de mon devoir à l'empressement que je montre à revenir à la question » (IV, 3). *Accélération expéditive* : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait » (I, 3) ; « Sans prendre la résolution d'aller plus loin, je me demande en moi-même si j'ai parlé de la manière dont on tue les mouches. Oui, n'est-ce pas ? » (IV, 2). *Ordres indécidables, en double*

6. Analysant l'exorde du premier chant, M. Pleyne fait remarquer que d'entrée de jeu « "je me lis", moi, lecteur, à la troisième personne du singulier (*Plût au ciel que le lecteur enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit...*) [...]. Autant dire que devenu "il" dans la lecture (qui n'est possible que si "je" s'y introduit comme lecteur), "je" (le lecteur) ne pourra lire ce "il" (sujet de la lecture) que dans la mesure où la lecture et le sujet de la lecture ne feront plus qu'un, dans la mesure où "je" sera devenu *comme ce qu'il lit* ; lui-même écrit : écriture » (*op. cit.*, p. 111-112).

*contrainte* : « Il est entendu, sinon *ne me lisez pas*, que je ne mets en scène que la timide personnalité de mon opinion » (IV, 3, je souligne). *Déception des attentes postulées par l'horizon générique installé* : tout le sixième chant qui, en multipliant les protestations (mais non les marques) de conformité aux « ficelles » du roman populaire, prolonge sur le fond prosaïque d'un récit apparemment suivi et divisé en quatre chapitres la poétique discontinue qu'il s'agissait d'abandonner (« Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut : il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite », VI, 1).

Déçu à proportion de l'empressement que l'auteur (sous ses formes diverses) déclare mettre à le satisfaire, le récepteur fait aussi bien l'objet d'une stigmatisation méthodique, sans équivalent littéraire avant l'irruption des *Chants* sur la scène poétique. Portrait du lecteur de Maldoror (auquel, chose significative, s'accroche d'entrée la première occurrence de cette forme singulière de comparaison auto-correctrice qui organisera la série des « beaux comme [...] ou plutôt »<sup>7</sup>) : globalement, c'est un « monstre », mieux : un « requin » (I, 2), l'une des figures animalières les plus récurrentes dans l'appareil circulatoire des *Chants*. Doté, s'il n'a pas de corps tangible (on y reviendra) et bien qu'il soit fait d'un paquet d'os et de graisse rougissant (IV, 6), d'un « museau hideux » (I, 2), d'un « faciès » tantôt embelli par un « calme enviable » (VI, 1), tantôt déformé par le rire (IV, 2), et d'une « figure [...] bien maigre » dont s'inquiète la sollicitude du narrateur (V, 1). Alternativement vieillard ou jeune homme (I, 14), adolescent ou enfant pré-pubère (V, 5). Par instants confiant sinon crédule (IV, 7), sujet à la vantardise et passionné par « les énigmes » (V, 2), imbu d'une conception de la littérature à l'extrême opposé de celle du scripteur et porté à la partialité (V, 1) mais sachant toutefois, en « observateur d'une humeur concentrée », « allier l'enthousiasme et le froid intérieur » (V, 1). Au demeurant, « homme respectable » que son interlocuteur textuel, en veine d'ironie, « trouve parfait » quand bien même, certes, lui fait-il reproche de ne pas vouloir « [le] comprendre » (V, 1). Quel contrat le texte passe-t-il avec lui, quelles recommandations lui sont exprimées ? Successivement : de se faire aussi « féroce » que ce qu'il va lire et de se prémunir de toute contagion en opposant au texte une logique et une « tension d'esprit » égales à « sa défiance » (I, 1), « calme » et attentif (I, 9), sans sévérité mais « impartial » (I, 14), injuste quoique méfiant à juste titre s'il s'agit d'un bel adolescent (V, 5), capable de « rompre » sa propre « paresse » pour « [mettre] en usage les ressources d'une bonne volonté » (VI, 10) et prêt, avant d'être congédié par lui, d'adresser au

7. Dès l'exorde du premier chant : « dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation 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 tempête » (I, 1).

narrateur le seul éloge qu'il escompte : « 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 ! » (VI, 10).

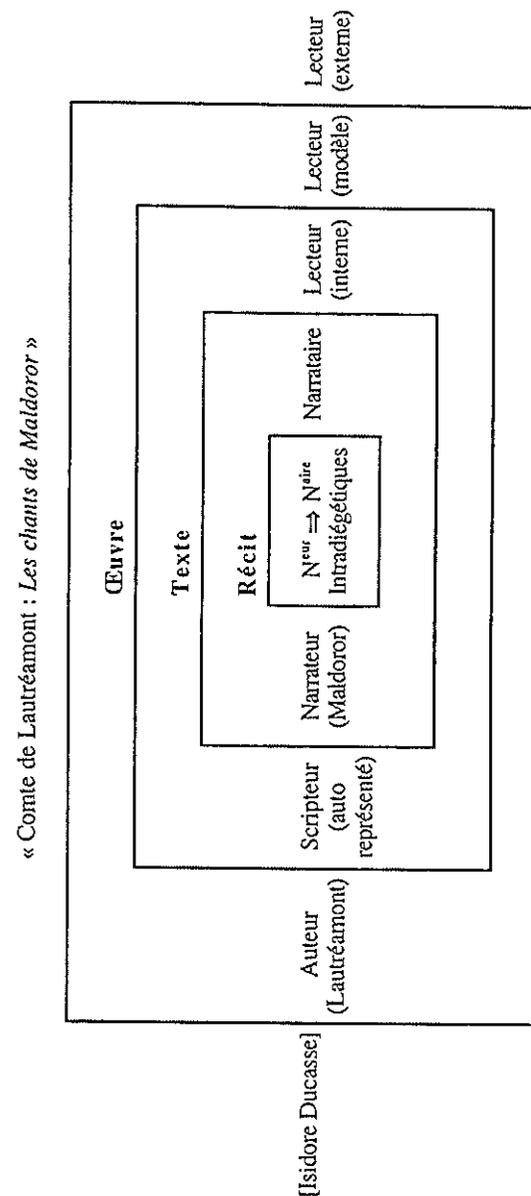
Gardons-nous de réduire ce jeu avec le lecteur à une sorte d'exaspération parodique, outrancièrement jubilatoire, des procédés d'interlocution dont le roman-feuilleton, on l'a rappelé, montre tant d'exemples. Lautréamont/Ducasse, à cet égard comme à d'autres, ne passe pas, simplement, à la vitesse supérieure. S'il y a chez lui radicalisation, ce n'est pas au sens où il porterait de tels procédés à leur point d'exténuation, mais plutôt au sens où, par un effet de boucle ou de révolution, il fait porter son travail sur ce qui forme le socle du système dont ces procédés, parmi d'autres, ne sont qu'autant de prolongements ludiques. Là où l'ironie d'un Ponson du Terrail est affirmative, en ce qu'elle joue du système, ou avec lui, mais jamais contre lui, le geste de Lautréamont, geste de résection, est souterrainement nihiliste : ébranlement fondamental d'un édifice délabré « à l'heure [qu'il écrit] » (V, 1), foudroiement sans reste des structures qui étayaient la mine d'illusions nommée littérature. On doit en effet se représenter les *Chants de Maldoror* comme une mise en scène et en cause systématique, non seulement du régime rhétorique de l'analogie (passé à la double moulinette, récurrente, des « beaux comme » et, nodale, de la strophe des « deux piliers », IV, 2), et non seulement des grandes mythologies modernes de l'inspiration, de l'originalité, de la création pure, qui se trouvent à la fois hystérisées (par l'insistance portée sur les affres de l'imagination) et révoquées (par les procédés de collage, de répétition parodique, d'exhibition de l'activité scripturaire), mais encore des mécanismes intra et extra-textuels présidant à la communication littéraire, qui se voient identiquement surjoués et déjoués par un système d'imbrications qu'on pourrait économiquement représenter de la façon suivante :

5 Ducasse 4 [[[[Auteur (comte de Lautréamont) 3 [[Scripteur (autoreprésenté) 2 [[Narrateur (Maldoror) 1 [Narrateur/Narrataire (intradiégétiques)]] Narrataire]] Lecteur (interpellé, interne)]]] Lecteur (modèle ou « virtuel »)]]]] Lecteur (réel, externe).

*Niveau 1* : tout passage, au sein du grand récit polymorphe des *Chants*, dans lequel figure une scène ou un dispositif de narration intradiégétique, mettant en présence un narrateur et un narrataire plus ou moins identifiés. *Niveau 2* : le narrateur général des *Chants*, Maldoror, adressant le message du récit à un narrataire qui peut tantôt rester abstrait, implicite, tantôt se situer à un très haut niveau de généralité (les « humains ») ou de transcendance (« le Créateur »), ou qui peut encore en certains cas, fréquents, s'identifier avec le lecteur ou tel allocutaire directement interpellés. *Niveau 3* : le scripteur, représenté la main à la plume et aux prises avec l'écriture, adressant son texte à un lecteur qu'il interpelle sur différents modes allant de la captation de bienveillance au sarcasme. *Niveau 4* : l'auteur, effigie institutionnelle, dévoilée comme

telle sur la couverture par le pseudonyme du « comte de Lautréamont », signant d'un nom d'emprunt qui est lui-même, avec sa métathèse à valeur d'indice, une citation littéraire (le « Latréamont » d'Eugène Sue), une œuvre destinée à un lecteur modèle, virtuel, dont les compétences littéraires et plus largement encyclopédiques sont implicitement désignées dans l'œuvre (et jusque dans le nom citationnel qui la signe). Niveau 5 : tel sujet singulier, Isidore Ducasse, agençant toute cette machinerie à l'intention d'un lecteur certes modèle, mais qui, à ce niveau, se confond en pratique avec tel lecteur individuel (lesté ou non des compétences spécifiques requises par cette machinerie). Le tableau ci-contre permet en outre de préciser de quel « contenu » chaque message se trouve investi à son niveau spécifique de mise en forme et de transmission. Aux deux premiers niveaux, le message adressé est respectivement tel récit et le récit général qui l'englobe, soit les « chants » de Maldoror ; au niveau 3, le texte ; au niveau 4, l'œuvre (comme organisme textuel mais plus encore comme entité institutionnelle, juridico-littéraire) ; au niveau 5, *Les Chants de Maldoror* avec leur attribution pseudonymique, articulés par un rapport ambigu à la bio-bibliographie d'Isidore Ducasse, assignés à diverses résidences esthétiques dans l'histoire de la littérature et enregistrés dans les catalogues de la librairie (en particulier à l'enseigne de la Pléiade où, associé à celui de Germain Nouveau, le nom de « Lautréamont », absorbant qui l'a conçu, endosse à son propre compte les œuvres complètes de Ducasse).

Mais cette machinerie – c'est l'un des enjeux des *Chants*, et le conducteur de leur énergie critique – est truquée. A chacun de ses niveaux s'opèrent d'un côté des faits de diffraction ou de mutations en chaîne qui pulvérisent, dans les deux sens du terme, la fonction énonciative en jeu – confusion des personnes (je/il) ou des formes interpellatives (tu/vous/il), anamorphoses du narrateur ou indétermination du scripteur oscillant entre plusieurs règnes (« C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant »), inflation thématique (à effet méta-rhétorique) des motifs de la dualité, de la duplicité, de la conscience clivée ou de l'ambivalence notamment sexuelle (androgynie, hermaphrodisme, gémellité, amphibisme, etc.). Et, plus radicaux, se multiplient en tous sens des sauts de niveaux, qui viennent comme court-circuiter la machine, rabattant ici le narrateur (intradiegétique) sur le scripteur, là le narrataire sur le lecteur modèle, là encore le lecteur modèle sur tel lecteur supposé réel, sauts de niveaux dont l'effet et vraisemblablement l'enjeu sont non seulement de déstabiliser le système convenu de la communication littéraire, mais plus encore, sans doute, de faire remonter en vrille, de niveau en niveau, ce qu'on pourrait appeler l'*effet-de-fiction* induit par le texte à l'égard des diverses fonctions qu'il théâtralise – du narrateur intradiégétique au narrateur extradiégétique, de Maldoror au scripteur, du scripteur à « Lautréamont » et, pour finir, de « Lautréamont » au supposé sujet Ducasse, dont le nom ne s'associera rétrospectivement au texte des



*Chants*, dans l'épigraphe des *Poésies* comme dans sa correspondance avec son éditeur, que pour feindre d'en réprover les valeurs et d'en désavouer presque la paternité.<sup>8</sup>

De quoi est fait, sur quoi repose cet *effet-de-fiction* ? Et comment perfore-t-il, en vis sans fin, les cloisons séparant les instances du discours Maldoror ? Pour en rendre compte et raison, il faut examiner la scène au miroir du quatrième chant, qu'il serait réducteur de ne lire que comme la figuration narrative d'une identité clivée :

Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie ? Quand je place sur mon cœur cette interrogation délirante et muette, c'est moins pour la majesté de la forme, que pour le tableau de la réalité, que la sobriété du style se conduit de la sorte. Qui que tu sois, défends-toi ; car je vais diriger vers toi la fronde d'une terrible accusation : ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris ? Un jour, je vis passer devant moi une femme blonde ; elle les avait pareils aux tiens : tu les lui as arrachés. Je vois que tu veux faire croire à ta beauté ; mais personne ne s'y trompe ; et moi, moins qu'un autre. Je te le dis, afin que tu ne me prennes pas pour un sot. 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. Mais est-ce un front ? Il n'est pas difficile de mettre beaucoup d'hésitation à le croire. Il est si bas, qu'il est impossible de vérifier les preuves, numériquement exigües, de son existence équivoque. Ce n'est pas pour m'amuser que je te dis cela. Peut-être que tu n'as pas de front, toi, qui promènes, sur la muraille, comme le symbole mal réfléchi d'une danse fantastique, le fiévreux ballotement de tes vertèbres lombaires. Qui donc alors t'a scalpé ? [...] N'est-il pas vrai que tu m'écoutes avec attention ? Si tu m'écoutes davantage, ta tristesse sera loin de se détacher de l'intérieur de tes narines rouges. Mais, comme je suis très impartial, et que je ne te déteste pas autant que je le devrais (si je me trompe, dis-le moi), tu prêtes, malgré toi, l'oreille à mes discours, comme poussé par une force supérieure. Je ne suis pas si méchant que toi : voilà pourquoi ton génie s'incline de lui-même devant le mien... [...] Eh bien, écoute... écoute, si l'aveu d'un homme, qui se rappelle avoir vécu un demi-siècle sous la forme d'un requin dans les courants sous-marins qui longent les côtes de l'Afrique, t'intéresse assez vivement pour lui prêter ton attention, sinon avec amertume, du moins sans la faute irréparable de montrer le dégoût que je t'inspire. Je ne jeterai pas à tes pieds le masque de la vertu, pour paraître à tes yeux tel que je suis ; car, je ne l'ai jamais porté (si, toutefois, c'est là une excuse) ; et, dès les premiers instants, si tu remarques mes traits avec attention, tu me reconnaîtras comme ton disciple respectueux dans la perversité, mais, non pas, comme ton rival redoutable. Puisque je ne te dispute pas la palme du mal, je ne crois pas qu'un autre le fasse : il devrait s'égaliser auparavant à moi, ce qui n'est pas facile... Ecoute, à moins que tu ne sois la faible condensation d'un brouillard (tu caches ton corps quelque part, et je ne puis le rencontrer) [...]. Je voudrais embrasser tes pieds, mais mes bras n'entrelacent qu'une transparente vapeur.

8. Cette fictionnalisation contagieuse a produit ses effets. En témoigne, soulignons-le encore, que le nom de Lautréamont, à la Pléiade, identifie l'ensemble de l'œuvre – non celui de Ducasse, passé à la trappe de la machinerie qu'il a savamment orchestrée.

Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent : il mérite, de ma part, les marques les plus nombreuses d'une admiration sincère. Le fantôme se moque de moi : il m'aide à chercher son propre corps. Si je lui fais signe de rester à sa place, voilà qu'il me renvoie le même signe... Le secret est découvert ; mais, ce n'est pas, je le dis avec franchise, à ma plus grande satisfaction. [...] Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image ! (IV, 5)

Sans doute, à la fin de la strophe, « le secret [est-il] découvert » : le « corps introuvable », à ce qu'il semble, se trouve, l'hallucination se reconnaît image réfléchie, la mémoire du corps « propre » reprend ses droits. Reste, d'une part, que secret il y a eu, pendant plus de trois pages, et que ce secret, c'est le lecteur qui, en *s'égalant* au narrateur, a dû l'affronter et le résoudre, d'autant que la strophe a multiplié d'autre part, en conformité avec l'horizon d'attente discursive installé par l'ensemble des strophes précédentes, les formes vocatives, les interpellations en « tu » et, avec une rare insistance, les tournures renvoyant à une situation de parole et d'écoute (« N'est-il pas vrai que tu m'écoutes avec attention ? », « tu prêtes, malgré toi, l'oreille à mes discours », « Eh bien écoute... écoute », etc.). Aussi le lecteur est-il fondé à occuper jusqu'à la révélation finale la position de « ce corps introuvable », « faible condensation d'un brouillard », « transparente vapeur », auquel s'adresse le narrateur et, de là, à se fondre avec celui-ci au moment panique où se délivre le mot de l'énigme longuement maintenue. Il s'agit là, dira-t-on, dans le chef du lecteur, d'un malentendu et d'un contresens, d'une mauvaise « écoute » imputable à qui n'a pas suffisamment « prêté l'oreille » au discours, mais programmés comme tels par tout l'appareillage rhétorico-pragmatique de la strophe, et appuyés par plusieurs passages des *Chants* où se profile, irréalisable mais insistant, le fantôme d'une fusion-identification du lecteur et du scripteur. Ainsi dans la strophe aux « pédérastes incompréhensibles », où le motif du désir homosexuel (« il me faut des êtres qui me ressemblent ») conduit au thème de la « jonction », « impossible » mais recherchée, entre scripteur et lecteur :

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit [...]. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction. (V, 5)<sup>9</sup>

9. J. Kristeva lisait dans la strophe au miroir la « projection fantasmagorique » d'un fantôme « d'acceptation et de refus du rôle législateur (du langage et de tout comportement) tenu par le père » (*op. cit.*, p. 321). Lecture pertinente à coup sûr, mais qui à son tour appuie plus qu'elle n'exclut celle qui nous occupe si l'on veut bien tenir compte ici de ce que, en une

Pour le lecteur (externe), l'auteur, le narrateur ou le scripteur est une fiction, l'horizon d'une présence postulée mais se refusant à toute appréhension comme à toute identification. Lautréamont, d'une autre manière que Mallarmé, en prend acte : la parole écrite, et plus encore imprimée, porte le deuil de qui en traça les signes. Mieux, de ce traqueur de signes elle inscrit ce que Mallarmé nommait, lui, l'« absence éternelle »<sup>10</sup> (ni vivant ni mort : hors lieu et hors temps, voilà tout). Disons-le moins abstraitement, en suivant la leçon lautréamontienne : si le sujet qui écrit a bien un corps et si à ce corps répondent, de son point de vue, et l'acte de la scription et l'inscription d'un style, l'écrivain du point de vue du lecteur n'en a pas, sinon sous l'aspect d'un fantôme imaginaire ou d'une hypothèse à formuler pour maintenir, avec la fantasmagorie d'une communication possible entre celui qui écrit et celui qui lit, la croyance en ce corps que je suis moi lisant. Nous y reviendrons. Mais renversons entre-temps, avec Lautréamont, la perspective. Considéré du point de vue du scripteur, c'est à présent le lecteur qui devient une fiction. Celui qui « saisit la plume » peut bien, certes, se représenter un lecteur idéal et régler son discours sur les attentes et les compétences qu'il lui prête. Resté qu'à ses yeux (s'il en a en propre), le lecteur effectif – moi lisant – constitue à son tour rien de moins qu'une hypothèse, un vague fantôme. De là – en dépit des multiples invocations dont le texte des *Chants* est criblé et malgré le portrait fragmenté autant que disparate qu'il ne cesse pas d'en dresser – que le lecteur, dans la généralité de ses différents niveaux de définition et d'intervention, y soit représenté comme une sorte de case vide hantée par un « corps introuvable ». Ainsi, le dispositif littéraire, tel qu'il est déconstruit par Lautréamont, met face à face deux fantômes entretenant l'illusion d'un dialogue possible. Le texte, autrement dit, vide réciproquement les deux places du lecteur et de l'écrivain, quand bien même, dans la forme mise en œuvre par les *Chants*, est-il porté à marquer fortement ces places.

Et quand bien même, également, ce texte multiplie-t-il, tant du côté du lecteur que du scripteur, les mentions, figurations et représentations de corps morcelés, sans doute, et soumis à toutes sortes de mutations, mais néanmoins lestés, dans leur dispersion diffuse, d'une lourde présence, comme si d'un bout à l'autre des *Chants* un même corps insistait, pluriel, errant, mobile, et qu'il revenait à la lecture, cette forme en mouvement (selon le mot de Sartre), de réunir ses *disjecta membra* en un grand organisme monstrueux. Car, et ce n'est pas le moins trompeur de ses

---

occurrence au moins, le narrateur-scripteur est placé dans un rapport de filiation fantasmagique avec son lecteur. Si celui-ci est métaphorisé en « requin » dès la strophe 2 du premier chant, lorsque Maldoror s'unit « dans un accouplement long chaste et hideux » avec la « femelle du requin » (II, 13), c'est à une sorte d'inceste œdipien qu'il se livre. Portons encore au registre de l'homologation métaphorique du lecteur et du scripteur sous l'espèce du requin le fait que dans la strophe emblématique qui nous occupe, le locuteur « se rappelle avoir vécu un demi-siècle sous la forme d'un requin dans les courants sous-marins qui longent les côtes de l'Afrique » (IV, 5).

10. « Une dentelle s'abolit », *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, tome I, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1998, p. 42.

paradoxes, le texte Maldoror, qui donne acte en la performant de la réciproque évanescence des deux corps de l'écrivain et du lecteur, est l'un de ceux dans notre littérature où l'instance du corporel, du somatique, du physiologique est portée à un très haut degré d'insistance. Corps de chair et de sang, avec leurs fonctions excrétoires et leurs productions diverses, rougeurs, tumescences, turgescences, déjections, sanies, glaires, sang, ongles, pleurs, urine, exhalaisons, furoncles. Corps suppliciés, amputés, automutilés, violés, énucléés, découpés, désarticulés, disséqués, dépliés selon leurs réseaux de nerfs et de veines. Corps métamorphosés, mutés, réarticulés autrement. Corps évaporés, vaporisés en brume hallucinatoire, dé-composés par soustractions progressives (ainsi, dans la strophe 5 du chant IV, où le « corps introuvable » est privé successivement de ses « yeux », arrachés à un autre corps ; de son « front », si bas qu'il déjoue toute preuve à l'actif de son « existence équivoque » ; de sa « chevelure » touchée par un « manque expressif » ; de la peau du crâne, scalpée). Pas d'exemple équivalent, dans notre littérature, d'un semblable portrait physiologique du lecteur (faciès, mufle, narines, cerveau – je n'y reviens pas), ni de l'écrivain en « cadavre » crasseux, pouilleux, croûteux, purulent, à l'intersection du végétal rempli « d'ignobles parasites » et de la chair en putréfaction : « je n'ose pas, remarque-t-il, dire corps » (« Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. [...] Cependant mon cœur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre [...] ne le nourrissaient abondamment ? », IV, 4)<sup>11</sup>.

A cette présence obsédante du corps représenté n'est pas étrangère, avec les effets spécifiques qu'on va voir sur la relation lecteur/scripteur, la forte prégnance, dans un texte né rhétoriquement d'une rencontre « sur une table de dissection », du lexique et du discours médical et, plus spécialement, de l'anatomie et de la chirurgie, régions du savoir dans lesquelles, avec la zoologie, le travail de plagiat et de greffe effectué par Ducasse à partir de divers précis ou encyclopédies populaires de son temps a largement puisé. Cette rhétorique médicale vaut pour les personnages, tels ceux, rendus au sens du concret, qu'annonce la strophe préface du sixième chant : « La vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez

---

11. A cette irruption disséminale du somatique contribuent encore, indirectement, les fréquents accès d'oralité auxquels, sur fond d'écriture auto-désignée, le texte des *Chants* est sujet. Façon de l'inscrire dans une histoire, bien évidemment, d'enregistrer une dette parodique contractée à l'égard de toute une tradition littéraire, allant de l'épopée antique au lyrisme romantique. Mais l'oralité vaut aussi bien, et peut-être davantage, comme contamination de l'écrit par la voix, c'est-à-dire par le corps d'un locuteur, de surcroît à l'écoute de l'autre voix, de la voix de l'autre, celle de l'allocutaire. Exemple particulièrement net de cette contamination en écoute et diction réciproques : « Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive. Oui, oui... je n'y faisais pas attention... votre demande est juste. Vous désirez savoir, n'est-ce pas, comment il se trouve implanté verticalement dans mes reins ? » (IV, 4).

étonné vous-même de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair » (VI, 1). Rhétorique pour rhétorique, elle affecte aussi, parmi d'autres zones du texte Maldoror, deux des chaînes comparatives de ce même chant VI : « [Mervyn] est beau [...] comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure » (VI, 3) ; « [Je me trouve 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 » (VI, 6). Elle touche enfin au rapport de médecin à patient que le texte noue entre son scripteur et son lecteur, au sujet duquel le premier formule un diagnostic et auquel, en conséquence, il ordonne un régime adéquat et des « potions » où, entre-greffées parodiquement, la rationalité médicale moderne se mélange à des formules de rebouteux :

Sois persuadé que l'habitude est nécessaire en tout ; et, puisque la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué de profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture, comme un furoncle qu'on incise, il faut espérer, quoique ta tête soit encore malade, que ta guérison ne tardera pas à rentrer dans sa dernière période. Pour moi, il est indubitable que tu vogues déjà en pleine convalescence ; cependant, ta figure est restée bien maigre, hélas ! Mais... courage ! il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses ; qui ne feront que hâter la disparition des derniers symptômes du mal. Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu les dépèceras en petits morceaux, et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion. Si ta mère était trop vieille, choisis un autre sujet chirurgical, plus jeune et plus frais, sur lequel la rugine aura prise, et dont les os tarsiens, quand il marche, prennent aisément un point d'appui pour faire la bascule : ta sœur, par exemple. [...] La potion la plus lénitive que je te conseille, est un bassin, plein d'un pus blennorragique à noyaux, dans lequel on aura préalablement dissous un kyste pileux de l'ovaire, un chancre folliculaire, un prépuce enflammé, renversé en arrière du gland par un paraphimosis, et trois limaces rouges. Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu. (V, 1)

L'important n'est pas dans l'incongruité provocante des comparaisons ou des formules médicales, ni dans l'intrusion prosaïque du vocabulaire scientifique (dont celui de la « pathologie interne ») au cœur de la représentation et des opérations poétiques. Importe davantage, du point de vue où nous sommes, que cette médicalisation du discours soit mise au service d'un texte ou, plutôt, d'un rapport textuel dans lequel le récepteur est prévenu contre le danger d'une contamination par le corps malsain du producteur : « Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des

chatouilles. Prenez garde qu'il ne s'en échappe un, et ne vienne gratter, avec sa bouche, le dedans de votre oreille : il serait capable d'entrer dans votre cerveau » (IV, 4). Importe plus encore, d'autre part, que cette contamination s'inscrive dans un contexte communicationnel global allant du scripteur au lecteur par le canal du texte, posé comme tel dès l'exorde du premier chant (et réaffirmé, ainsi qu'on vient de le voir, à la strophe 1 du chant V) : « [A moins que le lecteur 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 imbibent son âme comme l'eau le sucre » (I, 1). Ou encore : « Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et d'abrutir à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue » (VI, 10). De l'œuvre poétique comme maladie textuellement transmissible dont il convient de se préserver ? Et comme vecteur d'abrutissement, de crétinisation ? Sans doute : Lautréamont ne cesse d'y insister. Mais c'est qu'il s'agit surtout d'appuyer, au nom d'une nécessaire défiance à l'égard de la « vertu communicative » (I, 9) dont le texte est porteur, un principe de contagion diffuse, qui contribue à la « jonction » des différentes instances en jeu, le discours poétique n'étant donné à la limite, par métaphore, que comme une sorte de membrane poreuse de transmission par laquelle l'écrivain ou le narrateur pourraient venir symboliquement mélanger leurs fluides avec ceux du lecteur ou du narrataire. Cependant, redisons-le, ces places entre lesquelles un processus d'échange se trouve engagé, bien qu'il fasse l'objet par sollicitude d'un souci de prévention, sont vides. Morcelé, monstrueux, tentaculaire, le corps double du lecteur et du scripteur n'est à ce point présent que pour être exhibé dans sa disparition. Il vaut comme simulacre fragile d'une présence concrète, palpable ou, du moins, réelle. Simulacre qui se dénonce en tant que tel et fait droit à la dimension abstraite, c'est-à-dire purement textuelle, des fonctions dont joue toute œuvre littéraire. Lorsque le scripteur annonce, au début du sixième chant, qu'il va abandonner l'abstrait pour le concret, remuer par de nouvelles « ficelles » des personnages de chair et d'os, que fait-il d'autre, dans la logique de déceptivité qui gouverne tout son discours, que redire par le contraire que l'univers du roman ou du poème n'a lieu que dans le cadre d'une « feuille de papier » ? Feuille dont « l'opacité », notait-il plus haut, empêche radicalement, de surcroît, la « complète jonction » de celui qui écrit avec celui qui lit (V, 5).

Retour une dernière fois à la scène emblématique de la strophe 5 du quatrième chant. La réflexivité des corps du scripteur et du lecteur (interne) les dissout réciproquement pour finir par les faire voler en éclats. Qu'est-ce donc qui vole ainsi en éclats ? L'identité certes, et le principe d'identité. Le corps « propre », auquel par jeu sur la synonymie Lautréamont oppose, peut-être, un corps « sale ». Mais aussi, plus généralement, et par une sorte de propagation en chaîne autorisée par le système d'imbrications qu'on a reconstruit plus haut, tout le dispositif de

l'énonciation littéraire, au sujet duquel Lautréamont/Ducasse cherche à déniaiser et décréétiniser son lecteur. Le double « corps introuvable » du scripteur et du lecteur interpellé, tombant en miettes, contamine aux bords externes de leur cadre d'intervention la double effigie de l'auteur et du lecteur modèle, fictions fabriquées, conséquences de l'œuvre comme le scripteur et le lecteur interne sont conséquences du dispositif de langage qui les met en scène. Et qu'il soit suggéré, au détour du cinquième chant, que cette contamination pourrait bien avoir trouvé son principe inducteur dans « l'heure » où tout cela s'écrit et s'opère, sous l'impulsion « de nouveaux frissons [qui] parcourent l'atmosphère intellectuelle » qu'il « s'agit [...] d'avoir le courage de regarder en face » (V, 1), porte à ouvrir le cadre extérieur du dispositif et à créditer Ducasse, non seulement d'une volonté de jeter à bas la fiction littéraire en dévoilant par l'absurde les « ficelles » qui l'actionnent, mais aussi d'une conscience de ce que son intention répond à une configuration d'époque (exténuation des modèles d'écriture, des genres, des styles, des poétiques néo-romantiques et parnassiennes ? dislocation du lien social dont la littérature est symboliquement comptable ? lézardes entrevues sur le socle d'un Second Empire épuisé ?)<sup>12</sup>.

À l'intérieur de ce cadre historique englobant, au bord externe du cadre renfermant l'œuvre et son auteur fiction (Lautréamont), le hasard d'une histoire personnelle et de l'Histoire veut que l'offensive de déstabilisation, en retour de manivelle, n'ait pas laissé indemne Isidore Ducasse lui-même. Par un privilège qu'il partage avec Sade, cet autre grand imprécateur, Isidore Ducasse, pour nous, n'a pas de corps. Nulle image, nulle photographie (crédible), aucune description détaillée et fiable, pas de tombe ni de fosse devant laquelle reconstituer la fétichisation de l'auteur qu'il aura fait vaciller. Pour contingente qu'elle soit, la chose n'est pas sans conséquence : dans la logique des *Chants*, si tel sujet écrivain que je lis n'a pas de corps, de quel corps, ou du moins de quel corps un, peut se prévaloir le sujet que je suis le lisant ? Vertigineuse, inquiétante dissolution des repères, la réflexivité lautréamontienne n'a pas fini de tourner, anticipant d'exemple le mot de Nietzsche : « si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi »<sup>13</sup>.

12. On a évoqué, plus haut, la similitude entre la contestation ducassienne du moi-écrivain et l'initiative mallarméenne donnée aux mots dans le cadre d'un lieu vide où seul ce lieu aura eu lieu. Il est frappant de constater, d'autre part, le dialogue inouï et inentendu par les deux parties qu'entretiennent la formule rimbaldienne « Je est un autre » et l'antiphrase maldororienne selon laquelle « si j'existe, je ne suis pas un autre » (« Je n'admets pas en moi, poursuit-il, cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame », V, 3). Il y a là matière à enquête approfondie, que je n'entreprendrai pas ici, sur les secrètes articulations qui, dans un temps donné, à peu d'écart, se sont nouées entre trois des grandes offensives déstabilisatrices qu'a connues le discours poétique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

13. Nietzsche, *Par delà bien et mal*, Aphorisme 146, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 100.

## NOTE SUR LES AUTEURS

## Gérard DESSONS

Professeur de littérature française à l'Université de Paris 8. Domaines de recherche : Poétique, théories de l'art, théories du langage. Publications : *Critique de la théorie critique : langage et histoire*, collectif (H. Meschonnic éd.), Saint-Denis, PUV, 1985 ; *L'Odeur de la peinture*, Céret, L'Aphélie, coll. « Essais », 1987 ; *Le Travail du biographique* (G. Dessons éd.), *La Licorne*, Université de Poitiers, 1988, n° 14 ; *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, 1991 ; *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux* (G. Dessons éd.), *La Licorne*, Université de Poitiers, 1993, n° 25 ; *Emile Benveniste*, Bertrand-Lacoste, 1993 ; *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Dunod, 1995 ; *Penser la voix* (G. Dessons éd.), *La Licorne*, Université de Poitiers, 1997, n° 41. Avec H. Meschonnic : *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Dunod, 1998 ; *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic* (J.-L. Chiss et G. Dessons éd.), Champion, 2000 ; « La mémoire de l'art », dans *Le Temps des œuvres. Mémoire et préfiguration* (collectif, J. Neefs éd.), « La mémoire de l'art », Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

## Pascal DURAND

Enseigne à l'Université de Liège. Spécialiste de l'histoire sociale des formes littéraires, auteur d'une thèse portant sur la formation de l'esthétique de Mallarmé (*Le Messager du Livre. Genèses de Mallarmé*, 1994), il a réservé au poète de nombreux articles et, à ce jour, deux ouvrages : *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* (Gallimard, coll. « Foliothèque », 1998) et *Crises. Mallarmé via Manet* (Peeters/Vrin, coll. « Accent », 1998). Prépare au Seuil, avec J.-P. Bertrand, un essai sur *Les Poètes de la modernité. De Hugo à Apollinaire* (coll. « Points Lettres », parution 2002).

## Jacques DÜRRENMATT

Maître de Conférences en linguistique française à l'université de Paris VII. Après une thèse consacrée au rôle de la ponctuation dans les œuvres artistiques, a publié en 1998 aux Presses Universitaires de Vincennes un ouvrage intitulé *Bien coupé, mal cousu* consacré aux questions soulevées par la division et la fragmentation du texte romanesque. A donné de nombreux articles qui ont tenté de saisir le goût affiché par l'époque romantique pour expérimentation, excentricité et monstruosité, articles parus dans *Poétique*, *L'Information grammaticale*, *La Licorne*, *Champs du signe*, etc. Sous presse un livre consacré à la métaphore chez Champion et un autre intitulé *Le Vertige du vague – Les romantiques face à l'ambiguïté* chez Kimé.

## Taichi HARA

Auteur d'un mémoire de DEA à l'Université de Nantes sous la direction de J.-L. Steinmetz, « Poésie tourbillonnaire. Essai sur la répétition lexicale dans *Les Chants de Maldoror* » (1999). Prépare actuellement en France une thèse de Doctorat sur Isidore Ducasse.

## Alain JOUFFROY

Par le plus grand des hasards, il a rencontré en 1946 André Breton, qui a fait paraître ses premiers poèmes d'*Aube à l'Antipode* dans la revue *Néon*. Mais il s'est brouillé rapidement avec les surréalistes. Henri Michaux et René Char font ensuite paraître ses poèmes dans différentes revues. De 1952 à 1953, il voyage en Italie pour étudier la peinture, classique et moderne, de ce pays. Il commence alors à publier ses chroniques d'art, qui seront publiées chez Gallimard en 1963 *Une révolution du regard*. En 1958, Gallimard publie son premier recueil de poèmes : *A toi*. En 1960,