Michel Pierssens

La méprise

> « D'où vient ce besoin de ne chercher le vrai qu'au niveau de l'anecdote et par le faux du pittoresque? Certes, nous le savons, chacun de nous est menacé par son Golem, grossière image d'argile, notre double d'erreur, la dérisoire idole qui nous rend visibles et contre laquelle, vivants, il nous est donné de protester par la discrétion de notre vie; mais voici que, morts, elle nous perpétue... »
>
> M. Blanchot, *L'entretien infini*

« Lautréamont » n'aura donc été qu'un mythe. Le constater n'implique ni soulagement, ni condescendance. Cela n'implique pas non plus qu'à partir de là une autre vérité soit possible. Tenter de vivre notre littérature sans ce Lautréamont-là exigerait en fait que se dénouent d'abord, de manière intelligible, les nœuds que forment nos croyances et les liens qui nous retiennent en elles — pas seulement celle qui nous fit croire à Maldoror, mais bien toutes celles qui hantent des mots tels que « littérature », « poète » ou « vérité ». Est-ce même possible? Tout indique que le labyrinthe est sans issue et que nous ne pouvons nullement ordonner aux savoirs de se disposer selon le patron rationnel qui remplacerait nos confuses convictions par une logique qui ferait des choses de la lettre et du sens un double transparent des discours que nous croyons tenir. Aussi faut-il interroger de biais.

Le « cas » Lautréamont souligne toutes nos faiblesses : il expose notre goût invétéré pour l'auto-mystification; il montre la fragilité de nos prises sur ce qui serait l'histoire des écritures; il brouille le rapport net du discours et de la fiction; il amplifie le penchant spontané de toute lecture à l'abandon idéaliste; il raille cruellement l'insuffisance de nos appareils de déchiffrement. C'est pour tenter de voir jusqu'où peut aller l'œuvre paradoxale de cette faiblesse essentielle qui est la nôtre devant tout texte un peu énigmatique que nous avons entrepris une relecture de Maldoror, en prenant un peu abruptement ce chef-d'œuvre à contre-fil. Et c'est maintenant enfin que nous pouvons peut-être en venir à l'essentiel, non pas pour *ajouter* à toutes les autres une interprétation supplémentaire qui se satisferait de les contredire. Il s'agit au contraire de *retrancher* ses conclusions, pour pousser les autres dans leurs retranchements, et étudier la trace ainsi laissée dans l'appareil de lecture de nos prédécesseurs par cette soustraction sceptique. Peut-être s'agit-il au fond d'une opération *éthique*, quelque chose comme la revendication, pour reprendre les termes de Paulhan, d'une « hygiène des lettres » qui trouverait sa ressource dans un lien trouble avec ce que pouvait être l'ambition de

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

Ducasse, désenchanté, mais trouvant dans sa désillusion une force d'affirmer que nous ne possédons plus.

Son émergence sans racines, nom vide de tout écho, livrait d'emblée Lautréamont aux puissances du mythe. Auteur réduit à son livre, les circonstances de son effacement comme celles de son retour ont fait de lui la concrétisation imaginaire du sans-origine. Les *Chants* sortirent des caves de Lacroix comme un fossile des abysses, oubliés mais vivants, tous liens rompus avec ce qu'avait été leur source — la guerre, la mort, la fin d'une époque : toutes ces ruptures avaient fait leur œuvre pour détacher les textes de tout contexte intelligible. Le sens qui leur fut donné est une mesure exacte de la distance intellectuelle qui séparait 1870 de la génération de 1890, distance encore amplifiée par de nombreuses autres ruptures quand les *Chants* prirent leur rang de fétiche pour les Surréalistes, maintenu tel quel jusqu'aujourd'hui en dépit même des trouvailles d'archives et de l'accumulation documentaire. Cet arrachement de fait à un contexte — hors des livres, hors d'une vie — devait naturellement être interprété comme un geste, sinon délibéré, en tout cas partiellement voulu, par l'effet d'une lecture des *Chants* qui portait au compte de Ducasse ce qui n'était qu'à Lautréamont : fureurs et douleurs.

La rhétorique de la solitude et du désespoir, de la malédiction assumée, tout concourait à faire voir en Ducasse un martyr volontairement immolé à ce qui n'était plus littérature mais métaphysique réalisée. Auto-dévoration du vampire poussant la logique jusqu'à se faire disparaître. La philosophie mallarméenne de la raréfaction et de l'évanouissement, si présente pour les premiers lecteurs des *Chants*, trouvait ici son accomplissement dans ce que l'on supposait d'une vie, imaginée à partir de ses silences. La violence de Maldoror devait hypnotiser un avant-siècle quasi exsangue pour avoir poussé la douceur mallarméenne jusqu'aux finesses de la disparition vibratoire du mot aux frontières du rien. En ce sens, Lautréamont n'est pas un mythe parmi d'autres, mais *le* mythe même de la poétique moderne, qui a fait d'Orphée l'image d'un sacrifice flamboyant. Lautréamont est cet Orphée dont le chant est une destruction, une consumation convulsive et spectaculaire du poète qui ne vit que pour sa mort. Lautréamont, c'est le météore, l'éclat d'une trajectoire qui cherche sa fin.

Le culte de ce dieu révèle bien sa croyance centrale, celle qui fit qu'une génération entière travailla à détacher la notion de littérature ou de poésie de celles de labeur ou de production. Le poète symboliste était un mage, il n'aurait pu être un artisan, et sa sorcellerie n'était telle que parce qu'il était lui-même l'enjeu risqué dans une profération qui pouvait être maléfique. Le poète se découvrait *sujet*, c'est-à-dire vague remous à la surface du néant. Lautréamont, en tant que mythe, fait flamber ce néant et l'illumine, en exposant par son absence même de vie la consubstantialité de l'œuvre et du rien. La radicalisation du romantisme qui hante la mentalité symboliste et celles qui lui ont succédé s'achève dans une caricature obsédante qui lit dans les *Chants* précisément le contraire de leur leçon.

Mais c'est que Ducasse avait trop bien compris, par la violence de son raffinement critique, le délire qu'il voulait condamner — la reconstruction analytique qu'il en donne dans ses fictions n'en aura que mieux concentré la vertu provocatrice d'hallucinations. Le double aura porté son modèle au niveau de la transcendance et de l'idéalité. Fécondité des restes : le mensonge de Ducasse libère les frayages d'une vérité qui avait besoin de se figurer pour se dire — vérité du tra-

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

vestissement. Le *sujet* ainsi touché ne pouvait avoir rien de commun avec le sujet imaginé par Ducasse à la suite des Idéologues, corrigés par le néo-kantisme cousinien et celui de ses disciples. Cette référence-là, nul symboliste ne pouvait, littéralement, la *lire*. L'affirmation, la positivité critique, la portée reconstructrice de l'effort de déblaiement entrepris par Ducasse, rien de tout cela ne pouvait échapper à l'offuscation par ce qui seul pouvait offrir aux lecteurs l'amorce d'un sens. En cette fin de siècle, en ce début du nôtre, la lecture de Ducasse devait être parallèle à celle qui fut faite de Nietzsche, quand elle eut lieu. Car Ducasse est bel et bien, par certains aspects, un négateur, mais nietzschéen, et l'auteur des *Poésies* n'est pas sans parenté avec celui du *Crépuscule des idoles* : l'un et l'autre élaborent une « généalogie ».

Il y a donc eu *méprise*, dès le départ. Mais cette méprise n'est jamais une simple erreur, un accident ou l'enraiement aléatoire comme d'un mécanisme mal réglé. La méprise est le révélateur qui trahit une vérité avouée dans le moment de la fausse reconnaissance, elle met quelque chose là où il n'y avait rien, mais où *devait* se produire une rencontre. C'est le rendez-vous que se donne le désir pour faire jouissance de cet aveu, tout en faisant de sa fatalité destin. Chaque époque court au fantôme, pourvu qu'il soit à la fois élusif et complaisant, qu'il laisse dire de lui ce qu'on veut dire de soi, et se refuse pourtant à jamais trancher. Ce qui ferait du Sphinx un monstre serait qu'il ne répondît pas — voilà le Dieu de Vigny comme celui de Baudelaire, comme la chimère de Mallarmé : bouche d'ombre où le poète doit se jeter pour trouver la voix qui lui demeure à jamais étrangère. C'est Ulysse, selon Blanchot, désirant le chant des Sirènes. Se dérobant au poète, son chant ne se fait sien que par la dépossession. Il faut pour dire cela un mythe : les romantiques avaient eu Ossian, comme les Grecs avaient eu Homère. Les poètes fin-de-siècle et leurs successeurs eurent Lautréamont, que la méprise convertit en leur propre fantôme oraculaire.

Ce n'est pas là affaire de doctrine, mais peut-être le fait d'une expérience collective de ce qu'Artaud nommera un « effondrement central de l'être », et que les philosophes du temps de Ducasse ne désignaient, comme il le fait lui-même à leur suite, que comme un « scepticisme » qui aurait perdu le contrôle de son instrument : le *doute* avait cessé d'être analytique pour devenir dévorant. Devenue illisible du fait des circonstances, l'œuvre de Ducasse s'offrait à point nommé au désir de néant éprouvé par une génération, pour que celle-ci fît de Lautréamont le mythe qu'il est resté : la méprise n'est que l'un des visages de la nécessité.

S'il en va bien ainsi, quelle est donc la nécessité qui fit que les Surréalistes à leur tour reconnurent un appel dans le silence nommé « Lautréamont »? Encore qu'ils aient apporté à son culte toute la force de leur extrémisme forcené, il reste qu'ils ne sont nullement les inventeurs du mythe : il faisait partie de l'héritage, transmis par la génération précédente. Au-delà de l'anecdote, il faudrait analyser en profondeur le sens qu'a pu avoir par exemple la position de R. de Gourmont dans ce processus compliqué, ce qui éclairerait bien des aspects encore peu clairs des origines du Surréalisme. Il n'en reste pas moins qu'une fois intégré à son patrimoine, le mythe Lautréamont y a pris des formes quasi définitives. Le mythe symboliste avait suffi à son emploi en offrant la fascination de l'anéantissement réalisé. Pour Breton, le Comte de Lautréamont, c'est autre chose, c'est l'explosion en éclats bouleversants d'intensité d'un *univers* enfin révélé. Ducasse a disparu en se sacri-

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

fiant à une démarche qui nous offre le récit d'insoutenables et splendides cauchemars qui lui ont coûté la vie, mais ce sont les *visions* qui comptent, et non le sujet consumé dans l'expérience. D'un coup, les *Chants de Maldoror* ouvraient sur l'autre monde, là où les efforts de moindres médiums n'ébauchaient que de fugitives échappées : ils confirmaient donc par avance ce que la doctrine élaborait, cautionnant par là même tout ce qui en découlerait. Les *Chants* étaient un témoignage qui valait preuve, irréfutable, définitif. Positiviste malgré lui, Breton croyait à la force de vérité du *document*, à la force probante de l'*expérience* — toute l'affaire des « haricots sauteurs » le montre à l'évidence, celle que Ducasse nomme « l'évidence des phénomènes ». Ce dernier ne pouvait donc que figurer le plus beau fleuron des collections — ou du capharnaüm — qui allaient remplir peu à peu le musée imaginaire du surréalisme, avec ses reliques et ses ex-votos. Les symbolistes avaient eu des Esseintes et ses choix de livres, d'attitudes, d'objets. Breton amplifiera le modèle en préférant l'accumulation à la rareté. Les *Chants*, de par leurs dimensions qu'aucune œuvre surréaliste n'atteindra, comblaient d'emblée tous les désirs et au-delà : tout y était. La méprise, dans ce nouveau contexte, ne pouvait que s'étendre. La réhabilitation surréalisante du romantisme dans ses aspects les plus noirs et les plus frénétiques ne pouvait laisser place à la moindre hésitation critique : comment Breton aurait-il pu voir dans les réécritures qu'il admirait le travail d'une recherche appliquée à ruiner les fondements mêmes sur lesquels le Surréalisme s'était élevé? Les grands objets métaphysiques que ce dernier révérait ou combattait se trouvaient-là, dans le texte : Dieu, Satan, le Mal, l'érotisme transcendant, la révolte, etc.

Tout s'est passé comme si le mythe avait permis que vînt à la place de la grande œuvre absente un texte miraculeux qui consolait de sa perte : Ducasse, au fond, c'était Vaché tel qu'il aurait pu être. Jeux du double, de la prémonition, de l'absence et du remplacement sur quoi toute école s'établit, avec son besoin d'origines, d'institutions, de rites. Vertige aussi de la rupture, que les Surréalistes voulaient absolue, compensée par l'invention de liens sacrés avec quelques figures lointaines d'écrivains sacrifiés, à la figure tragique, à la légende inachevée. Œuvres encerclées, menacées, maudites. Incomplètes, sans archive, elles devaient en outre être fragmentaires. Pour Breton, Lautréamont se réduisait ainsi à l'éclat sulfureux de quelques phrases impénétrables, à l'effet de choc de quelques scènes en pleine veine d'irréalité. Il était donc impensable qu'il pût rechercher dans les *Chants* les indices d'une cohérence, ou dans l'environnement de 1870 les termes d'une problématique voisine de celle de Ducasse. Le Surréalisme met à plat l'histoire des textes, et s'enchante des discontinuités ainsi engendrées, puisque les rapports qui en émergent ne sont plus que ceux du rêve. Vision anhistorique qui fait l'aveuglement de la lecture. Derrière chaque méprise, il y a une théorie. Dans le cas de la théorie surréaliste, à la méprise s'est ajouté le mépris, envers inévitable du culte démesuré rendu aux idoles électives.

La lecture de Lautréamont faite par *Tel Quel* aura connu les mêmes impasses en reconduisant la méprise pour la radicaliser. Comme sur beaucoup d'autres points, l'idéologie telquelienne des années soixante peut s'analyser comme une sécularisation des thèses surréalistes (et au-delà : romantiques et symbolistes). Le geste par lequel l'*auteur* se fait disparaître n'est plus tant un sacrifice métaphysique que le froid constat de l'extériorité de l'*écriture* dans son mouvement propre par

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

rapport à celui qui s'y prête sans jamais la posséder. Par le relais philosophique de Blanchot, puis de Foucault, et faisant entrer en jeu Marx et Freud, *Tel Quel* donnait ainsi la version « moderne » de conceptions issues du dix-neuvième siècle romantique, la révolte métaphysique s'effaçant par exemple devant la transgression de la Loi paternelle, la remise en cause des codes devenant récusation dialectique de la loi signifiante. La disparition de Ducasse n'était ainsi qu'une marque supplémentaire de la consistance de sa logique, ses textes offrant par ailleurs un modèle d'organisation soulignée, désignée, d'autres textes hétérogènes. Le procès spécifique de la textualité s'y dévoilait donc de manière exemplaire : « plagiats », incises théoriques, déconstructions, refus de l'idéalisme romantique — tout y était. En faisant cette lecture, *Tel Quel* faisait faire un grand pas cependant à la compréhension des processus d'écriture mis au point par Ducasse : on pouvait mieux ainsi saisir le statut des fragments textuels réemployés, on voyait mieux sa position polémique vis-à-vis du romantisme, on comprenait que son travail était dominé par un souci théorique, critique, philosophique, on entrevoyait qu'il fallait prendre au sérieux ses invocations à la science. Tout y était donc, sauf le *projet*, sauf le *sujet* dont rien n'est imaginable sans la mobilisation désirante qui fait son entreprise et donne un sens à toute son expérience : vie et écriture mêlées. Nous ne pouvons accéder aux orages d'affects qui furent ceux de Ducasse, mais son empreinte, son sceau comme sujet marque de sa découpe vide le profil de ses textes, y établissant un réseau de connections discursives qui permettent de percevoir où se concentrent les flux, les intensités, où s'articulent les hiérarchies de préoccupations et d'intérêts. Tout ce que nous avons lu dans la lettre des textes désigne comme leur laboratoire central l'énigme du bien et du mal. C'est là le choc même dont *Chants* et *Poésies* sont la réverbération, selon les deux versants possibles. Le premier, c'est la fiction, qui consiste d'abord pour Ducasse à dire : « Voilà, il y a du mal certain, et le bien n'est que possible; je ne peux rien faire d'autre que *montrer* cette vérité, la répéter sur tous les tons, parce que sa répétition infinie est la réalité même, insoutenable mais irrécusable, et la fiction, répétition de la répétition, ne peut qu'approfondir le mystère sans le résoudre. Au vrai, dès qu'il y a fiction, j'ajoute au monde, mystérieurement, le mal qui y est déjà, je le rends plus puissant encore, j'étends son règne. La fiction est d'emblée maléfique. »

Ducasse se débat avec cette incontournable obsession, dont il veut retourner les effets : arriver à un tel excès que le mal s'y épuise de lui-même pour se sublimer comme en un processus alchimique dont le lecteur serait le premier matériau. La fiction possède à ses yeux une vertu d'effacement des médiations qu'il s'efforce de raffiner. C'est pour cela qu'il en vient à pratiquer une mise en fiction qui se creuse d'une distance à soi-même, par l'effort de la purification : il s'agit de distiller le « poison » le plus puissant possible. De là l'apparition de formes qui relèvent en fait de la méta-fiction : dénudement des formules, des « trucs à effet » en tant qu' « armes » morales supérieures. Si Ducasse en vient donc à manipuler avec brutalité les formes fictionnelles qu'il hérite de ses devanciers (à commencer par Byron) ce n'est pas d'abord, comme l'a cru *Tel Quel*, par dérision ni par volonté de récusation critique qu'il les violente ainsi, c'est pour faire qu'elles agissent avec plus d'efficacité. Voilà le carrefour de la première et la plus radicale des méprises — comprendre le mécanisme de la déformation des schèmes post-romantiques opérée par Ducasse, mais n'y voir que le travail d'une ironie rageuse. L'ironie viendra

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.

bien, vers la fin, mais ce qui aura tout mis en mouvement, c'est le tremblement *moral* du sujet Ducasse, son effroi devant les énigmes avec lesquelles joue la littérature qu'il connaît, qui l'a lui-même formé, et dont la désinvolture philosophique l'indigne profondément. Effroi redoublé quand il s'aperçoit que ce qu'il croyait maîtriser le maîtrise souverainement. Il pensait avoir dompté les monstres, mais il se voit tout à coup dans leurs griffes. Maldoror lui échappe, à lui l'apprenti-sorcier devenu Frankenstein. Ses propres fictions l'ont joué.

Et c'est alors que son effort de maîtrise méta-fictionnelle (les *Chants)* ayant échoué, il se voit poussé à changer de niveau pour renouveler sa tactique : non plus la fiction, mais la logique; non plus la méta-fiction, mais la reprise méta-discursive et métalinguistique de toute la problématique morale. Ici se situe alors la seconde méprise, celle qui ne laisse voir dans les *Poésies* qu'un essai de saisie scientifique de l'écriture, selon *Tel Quel*, un reniement assumé, selon Breton. Comme pour les *Chants*, l'enjeu essentiel, c'est pourtant bien encore la lutte du bien et du mal. Si Ducasse veut supprimer toute fiction, réformer le langage, faire une *critique* du discours, c'est pour échapper définitivement au piège des mots, pour avoir tout entière la langue en face de lui, sans craindre qu'elle ne le ligote à nouveau par le jeu incontrôlable de ses involutions et de ses retournements. Ducasse refuse d'être dupe une nouvelle fois, et craint pourtant de duper encore. La seule approche qui lui reste est donc l'approche conceptuelle et formelle, par laquelle les seuls énoncés *vrais* seront les *maximes* fondées sur les *premiers principes*. La « science » de Ducasse est bien plutôt une *sapience* en acte, un « gai savoir » critique.

Méprise, donc, chez les lecteurs les plus attentifs, et non pas *erreur*; car il y a dans les lectures de Ducasse, de par la forme de leur mécompréhension pourtant pleine de sens, une *nécessité* : nous sommes radicalement impuissants à épouser la cause de Ducasse, même si nous parvenons à nous la représenter. Cette cause — propagande du bien, lutte contre le mal — si réelle pour Ducasse, elle fait trou dans le réel de ses lecteurs modernes. Elle fait que Ducasse, puisqu'il s'y identifie, tout simplement *n'existe pas*. Dans notre variante d'univers, il ne peut avoir de place, car il est impensable qu'une théorie de l'écriture puisse être d'essence, d'inspiration et de destination *morales*.

Mais il ne s'agit nullement de le déplorer. La problématique de Ducasse nous est définitivement étrangère, nous ne pouvons la ressaisir que comme un artefact archéologique dans le réseau d'une reconstruction abstraite, et nous ne pouvons être sensibles qu'à ce que notre méprise fondatrice nous permet d'apprécier : la fiction déchaînée ou l'impératif de la formalisation. La leçon n'est pas pour nous qu'il faut en revenir à Byron ou aux Pères de l'Église, aux Classiques ou à Victor Cousin, à Vauvenargues ou à Naville. Elle est dans l'attention que nous sommes obligés de porter au mécanisme de la méconnaissance en tant que telle, à la façon dont elle nous joue à tout instant. Il faut admettre que nous ne savons pas ce que c'est que *lire*, et que ce que nous appelons de ce nom recouvre l'énigme de la formation même du sens. Au-delà de l'émotion particulière que nous causent les *Chants*, peut-être faut-il chercher en eux, de par leur approfondissement propre des logiques de la duplicité, un premier guide sur la voie d'une saisie de ce qui fait de nous des *lecteurs*.

© EDITIONS BELIN / HUMENSIS. TOUS DROITS RESERVES POUR TOUS PAYS - PAGE TELECHARGEE SUR LE SITE PO-ET-SIE.FR - VOIR LES « CONDITIONS GENERALES D'UTILISATION » DE CE SITE.