

SEBASTIAN ZIÓŁKOWSKI

Chercheur indépendant

Pour le décryptage de traces expressionnistes dans l'œuvre d'Isidore Ducasse

L'œuvre d'Isidore Ducasse (1846-1870), comte de Lautréamont, est occultée par la multiplicité de significations véhiculées, elle l'est aussi par la mystérieuse vie de son auteur, mort à 24 ans et au sujet duquel presque toutes les traces paraissent avoir été perdues. Sa production marqua d'une empreinte indélébile nombre d'auteurs ou d'orientations littéraires au XX^e siècle et constitue aujourd'hui une référence incontournable. Que l'auteur des *Chants de Maldoror* ait été un maître à penser pour les surréalistes est une évidence. Comme le rappelle Gabrielle-Aldo Bertozzi, « les spécialistes du surréalisme en général, comme en témoignent leurs livres [...], lui consacrent de nombreuses pages et le placent parmi les grands précurseurs, confondant souvent le paradis et les limbes »¹. Pourtant, qu'il ait inspiré également les expressionnistes reste communément ignoré². Fait étonnant car les points de convergence existant entre le romantisme noir ducassien et l'esthétique expressionniste furent entrevus au passage dans le cadre de monographies générales sur la poésie de Lautréamont

1 G.-A. Bertozzi, « Lautréamont et les surréalistes », [dans :] *Europe*, 1987, vol. 64, n° 700-701, p. 86-93.

2 Cf. L. Janover, *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Editions Sulliver, 2002, p. 64-66.

et ses continuations avant-gardistes³. L'absence de recherches circonstanciées pourrait s'expliquer globalement par la plurivalence de cette œuvre inclassable ainsi que par ses contradictions intrinsèques⁴. Conscient des difficultés évoquées, dans le cadre de cet article, nous nous assignons pour fin d'approfondir quelques affinités majeures entre l'esthétique ducassienne et la poétique expressionniste. Pour ce faire, nous nous attarderons respectivement sur le caractère antagonistique de l'imaginaire poétique ducassien, sur l'hypertrophie auctoriale propre aux *Chants de Maldoror* ainsi que sur l'esthétique de l'outrance et de l'horreur, toutes deux portées à la perfection par Lautréamont.

Expression des antagonismes

Il est aisé de relever des traits purement expressionnistes de la poétique de Lautréamont en choisissant comme point de départ deux notions semblant capitales pour l'appréhension de son œuvre : la révolte et le blasphème. Notons justement que dans la correspondance avec son éditeur Verboeckhoven, Ducasse qualifie lui-même son œuvre de poésie de révolte⁵. Et il y revient rétrospectivement : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède »⁶. Dans l'œuvre du-

3 *Ibidem*.

4 E. Rousse, « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », [dans :] *Babel*, 2008, n° 18, p. 189-208.

5 G. Mauborgne, « Le lecteur chez Lautréamont », [dans :] *Semen*, 1983, n° 1, p. 123.

6 Propos cités par : M. Pierrsens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*,

cassienne ces deux notions demeurent indissociablement interconnectées : le narrateur se rebelle dans ses chants à travers le blasphème, au moyen du reniement du système axiologique constitutif de l'ordre bourgeois. Par ailleurs, déjà le choix générique de Ducasse est significatif. Selon Jean-Luc Steinmetz, « l'usage du chant concerne, comme on sait, le genre épique traditionnellement ainsi divisé de *l'Odyssée* d'Homère au *Don Juan* de Byron [...]. Ducasse affiche le genre dont il se veut capable (coupable ?) non par provocation, mais parce que cette matière lui paraît la plus apte à exprimer ce qu'il cherche à dire, en utilisant des normes préfixées, parfaitement en accord avec son programme »⁷. Or cette stratégie avisée permet la réalisation de desseins poétiques des plus ambitieux. « Il sera par conséquent question d'un personnage principal méritant le qualificatif de héros et d'une action de grande envergure [...] impliquant un théâtre cosmique et une étendue hiérarchisée embrassant le ciel, la terre, les régions inférieures »⁸. L'incipit même du livre constitue une espèce d'avertissement au lecteur et le prévient du danger de la lecture des *Chants* :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage [...] car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre [...]. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.⁹

Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.

7 J.-L., Steinmetz, « L'épopée Maldoror », [dans :] *Romantisme*, 2016, vol. 172, n° 2, p. 79.

8 *Ibidem*.

9 Lautréamont, *Les chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Bookking International, 1995, p. 9. Les citations provenant de cette œuvre seront marquées à l'aide de l'abréviation *CM*, la pagination

L'admonestation préliminaire ne tarde pas à se matérialiser. Le lecteur se sent vite décontenancé par l'amoncellement d'images scabreuses, par l'exubérance exaltée des métaphores et par un grossissement outrancier des motifs exploités. Ainsi maints paragraphes débutent-ils par un ou deux syntagmes véhéments produisant l'effet d'un coup de tonnerre et tenant le récepteur en haleine. Voici, à titre d'exemple, le commencement d'un des paragraphes du Chant premier : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles » (*CM*, 17). D'autres débutent par une phrase en apparence tout innocente qui n'annonce en rien l'horreur de l'histoire sur le point d'être contée : « Cet enfant, qui est assis sur un jardin des Tuileries, comme il est gentil ! Ces yeux hardis dardent quelque objet invisible, au loin, dans l'espace » (*CM*, 65). Quoi qu'il en soit, dans tous les Chants successifs, nous décelons une constante, à savoir une fixation sur des bassesses de l'homme des plus déshonorantes :

J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires. (*CM*, 13)

Mais ce qu'il importe de signaler, ce sont les imprecations et anathèmes dont le narrateur couvre le Créateur lui-même. De fait, la poétique et l'imaginaire des *Chants* témoignent de leur ancrage dans l'héritage chrétien : « On chercherait avec difficulté des références païennes dans le cours des Chants, même si on devine qu'elles ne sont jamais loin. Les grandes figures de la Fable n'y sont présentes que par de rares allusions, tant son univers ne peut être que celui du christianisme, fort approprié pour qu'il y enfonce plus

fougueusement et à meilleur escient le coin de ses blasphèmes »¹⁰.

Les énoncés blasphématoires dans *Les Chants* peuvent revêtir une double forme : directe ou indirecte. En d'autres termes, tantôt le narrateur s'adresse à Dieu en l'interpellant directement, tantôt il met à nu les iniquités de l'Être suprême par le biais de descriptions obsessionnellement iconoclastes. Aussi retrouvera-t-on des passages descriptifs méticuleusement élaborés démasquant les tares de Dieu et de l'œuvre de sa création qu'est l'homme : « le Tout-Puissant m'apparaît revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur ; je détourne les yeux et regarde l'horizon qui s'enfuit à notre approche... » (*CM*, 121) ou bien encore : « J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige » (*CM*, 123). Michel Pierssens dans son étude *Lautréamont. Ethique à Maldoror* fait observer que Dieu est, dans les *Chants*, « vauté dans la fange, ignoble et avili. La fantasmagorie de l'abaissement – horreur et séduction mêlées – ne saurait mieux se traduire que par l'articulation de cet imprononçable du romantisme, son soleil noir : le sexe logé en son défaut, en ce lieu où le texte défaille [...]. Dieu au bord radicalise "la sale question des courtisanes", et fait de la "chair" (ici, celle du "jeune homme" qui croit à la bonté) une "viande" obscène traînée dans le sperme et couverte de "sang caillé" [...] »¹¹.

Les procédés évoqués ci-dessus trahissent des ressemblances patentes avec les desseins réalisés par les artistes expressionnistes. Tout comme nous

10 J.-L. Steinmetz, « L'épopée Maldoror », *op. cit.*, p. 81.

11 M. Pierssens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p. 109.

l'observons chez Lautréamont, les expressionnistes (et particulièrement les dramaturges expressionnistes) se plaisent à concentrer leurs œuvres sur un conflit. Les pièces expressionnistes seront donc le plus souvent axées sur une structure antagonique : l'on y remarquera toujours la présence d'ennemis mortels, constituant la nécessité d'une opposition farouche. En conséquence, les textes expressionnistes ressasseront fort souvent le motif d'une lutte contre des instances transcendantes ou spirituelles (Dieu muet et absent, d'autres divinités, forces supranaturelles, revenants...)¹², contre une classe sociale qui exploite cruellement les faibles¹³, contre la société productiviste prônant un matérialisme outrancier¹⁴ ou contre un époux féroce¹⁵. Dans l'œuvre ducassienne, là aussi, on

12 Comme le souligne T. Kaczmarek, « un autre trait important du personnage expressionniste renvoie à son drame qui est celui de la faute [...] ». Ses souffrances sont aussi causées par l'intervention parfois gratuite des forces surnaturelles. Le *fatum* plane implacablement sur sa tête. Ses finalités eschatologiques se heurtent au pressentiment de l'existence d'un être divin qui joue avec les humains comme avec des poupées ». Cf. T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010, p. 149. Voir par exemple le drame de Paul Kornfeld *Paradis et Enfer* (1920), ou *La Danse de mort* (1905) du Suédois August Strinberg.

13 Cf. par exemple le cas de la persécution politique et étatique dans le drame emblématique de G. Büchner, *Woyzeck* (1913).

14 Cf. la pièce de Jean Giraudoux *La Folle de Chaillot* (1943), pièce usant de motifs expressionnistes et dépeignant une lutte contre une société productiviste dominée par des banquiers sans vergogne.

15 Cf. la pièce *Une vie secrète* (1924) d'Henri-René Lenormand, illustrant le drame de Sartre, un artiste raffiné prônant un idéalisme spirituel et une austérité morale nés d'inspirations chrétiennes. Il est victime de sa propre femme d'après laquelle l'attitude artistique de son mari est un renoncement au monde. Ainsi, Thérèse, en usant de manipulations psychologiques insidieuses, le fait progressivement douter de son talent d'écrivain, remet en cause le sens de sa mission littéraire et lui fait perdre toute inspiration créatrice, commettant ainsi un vrai meurtre psychologique. Voir également le drame de

a affaire à plusieurs types d'adversité. Premièrement, c'est contre le Créateur que s'insurge le narrateur et il s'oppose à son impassibilité devant le mal. Il se soulève contre la créature terrestre censée la plus parfaite qu'est l'être humain. Il s'en prend plus largement à la morale judéo-chrétienne, à la bienséance langagière et imaginative. Enfin, il attaque l'axiologie bourgeoise ne pouvant plus résister aux épreuves d'une époque en crise.

Irradiation du moi

Au début du XX^e siècle ce sont les mouvements avant-gardistes qui puisèrent abondamment dans l'œuvre d'Isidore Ducasse. C'est surtout le cas des surréalistes qui en firent leur *spiritus movens*. Toutefois, les expressionnistes n'en élaborèrent pas moins des techniques qui nous paraissent avoisiner davantage l'œuvre de l'auteur des *Chants*. De fait, le surréalisme réserve moins de place à l'épanchement libre de la volonté artistique individuelle pouvant se substantialiser par un déploiement hypertrophique de l'intention auctoriale, propre à l'art expressionniste (le fameux *Ich-Dramatik* expressionniste, le drame du Moi)¹⁶. On le voit distinctement à travers l'exploitation de techniques telles que l'écriture automatique ou les jeux surréalistes. Ces procédés consistent en un effacement scrupuleux de la conscience du sujet parlant au profit de jeux d'automatismes psychiques de tous genres

Jean Anouilh *La Valse des Toréadors* (1958), dans lequel le Français, dans la tradition strindbergienne, « modernise le concept de force féminine qui emprisonne (ou empoisonne) la virilité des hommes ». Cf. T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 415.

16 M. Gravier, « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », [dans :] D. Bablet, J. Jacquot (dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre français*, Paris, CNRS, 1971, p. 203-205.

et du rôle prépondérant attribué au hasard, d'où l'évidente gratuité et contingence des images poétiques surréalistes produites de la sorte¹⁷. Ainsi d'ailleurs devient possible le passage du surréalisme aux expérimentations formelles et structurelles de la littérature potentielle (OULIPO)¹⁸.

L'expressionnisme, au contraire, en érigeant en symbole de la nouvelle vision de l'art l'autorité auctoriale s'en éloigne notablement. À l'instar de l'œuvre ducassienne, la révolte expressionniste relève d'une position privilégiée du créateur. Son rôle ne se limite point à être le scripteur des messages de forces obscures du subconscient. Pour les expressionnistes, susciter une forte émotion signifie accéder à une expression exaltée de l'instance de l'auteur, ce dernier devenant ainsi un poète-démiurge, un visionnaire. *Les Chants de Maldoror* restent l'œuvre dans laquelle l'instance de l'artiste-démiurge se trouve particulièrement mise en valeur. Dès les premières lignes le narrateur fait bien résonner sa voix en avertissant le lecteur des risques de la lecture de cette œuvre noire, la forme d'apostrophe étant son moyen communicationnel et rhétorique de prédilection. De fait, l'œuvre de Lautréamont est l'une de celles dans lesquelles les significations véhiculées relèvent de façon toute particulière de l'hypertrophie du moi auctorial. L'auteur-narrateur veut se manifester d'une manière puissante et amplifie incessamment les moyens d'expression artistique blessant la morale judéo-chrétienne traditionnelle. Par le biais d'une déréalisation outrancière de

17 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, op. cit., p. 75.

18 Cf. la thèse de M. P. Mrozowicki démontrant le passage du surréalisme à la littérature potentielle sur l'exemple de l'œuvre de Raymond Queneau. Cf. M. P. Mrozowicki, *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1990.

l'univers vu par un individu à personnalité fluctuante, l'auteur des *Chants* semble vouloir atteindre les limites du supportable, voire les confins de l'humain, rendant la réception de son œuvre esthétiquement et émotivement malaisée. Il rentre dans un jeu pervers avec le lecteur, tâche de le surprendre, de le faire vaciller et de remettre en question le bien-fondé de ses convictions. Ce qui peut rendre la tâche du lecteur encore plus pénible, c'est le caractère extatique et pulsionnel de l'œuvre ducassienne, ses errements manifestes aux frontières de la déraison. Ainsi, les images que Lautréamont fait voir à son lecteur paraissent souvent incongrues ou mal enchaînées, et semblent s'apparenter de la sorte au discours de la folie.

Cette désagrégation du discours, révélatrice de la déstructuration du réel, se plie à un dessein artistique profond reposant sur le statut du narrateur. D'une part, il serait possible de faire une distinction entre le narrateur et le personnage énigmatique de Maldoror : déjà au début du texte le narrateur n'hésite pas à user de l'apostrophe pour frapper verbalement son lecteur. Il parle souvent de Maldoror en observateur ou témoin oculaire des exploits néfastes de ce dernier (*CM*, 68). Tout porterait donc à croire que le récit possède une structure ordonnée avec la nette démarcation de l'instance du narrateur de celle du personnage principal. Toutefois, au fur et à mesure cette distinction se fait confuse et semble disparaître au profit d'une fusion des catégories énonciatives. C'est la raison pour laquelle certains commentateurs s'abstiennent de toute distinction entre le narrateur et le personnage des *Chants* et parlent de *Je-Maldoror*. Michel Nathan de remarquer à ce propos que « Maldoror émerge peu à peu des propos de celui qui parle. On ne sait pas toujours très nettement à qui attribuer exploits monstrueux et souffrances insurmontables. Le narrateur devient Maldoror et Maldoror redevient

narrateur. Il est parfois bien difficile de repérer le passage par où s'opère le glissement du scripteur au personnage, du personnage au scripteur »¹⁹.

Le personnage principal, pour sa part, est loin d'être une création homogène. Comme le souligne à juste titre Alain Trouve, « la superposition vertigineuse du mal au bien est rejouée de l'intérieur à la première personne. Je-Maldoror paraît compatir au triste sort de la jeune fille prostituée contre son gré par sa mère avant de déclarer : "Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent" (II, 14). Le glissement d'une modalité à son extrême opposé s'opère parfois d'une phrase à l'autre [...]. Se met ainsi en place, dans un cadre rhétorique apparemment classique, un discours de la non-cohérence identitaire que d'aucuns ont pu assimiler à un discours de la folie »²⁰.

Le discours de la non-cohérence identitaire de Je-Maldoror ne fait qu'aiguïser l'intérêt du lecteur. Ce dernier se trouve intrigué par cet être mystérieux dont le parcours est truffé de zones d'ombre. L'agissement du personnage déroute sans cesse le lecteur et remet en cause son statut épistémologique. Afin d'élucider cette « stratégie » en désespoir de cause, l'on pourrait opter par exemple pour l'approche psychanalytique, tellement chère aux expressionnistes. Selon cette approche, le personnage ne ferait que refléter les pulsions inavouées du psychisme de l'auteur en proie aux inquiétudes métaphysiques les plus prégnantes²¹. Le scénario paraîtrait alors banal : le personnage

19 M. Nathan, *Lautréamont. Feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, 1992, p. 23.

20 A. Trouve, « De Maldoror aux Poésies. Extravagance et défi de lecture », [dans :] *Carnets. Première série*, 2012, n° 4, p. 99.

21 É. Allouch, « Lautréamont, structure acoustique ou le clivage du moi-corps ? », [dans :] *L'évolution psychiatrique*, 2007, n° 72, p. 272-287.

renfermé et taciturne qu'était Lautréamont selon les témoignages recueillis sur sa vie fait ressortir des pulsions cachées dans les soubassements de son psychisme afin d'en faire un récit brouillé et apparemment empreint de folie.

Ce prisme rapprocherait considérablement Lautréamont des auteurs expressionnistes. Eux aussi créent en fonction des sinuosités de visions oniriques et extériorisent leurs dilemmes intérieurs. Ainsi s'explique d'ailleurs l'aspect autobiographique du drame expressionniste, distinctif de cette esthétique hantée par la crise métaphysique et existentielle vécue tant par le dramaturge que par son protagoniste, son *alter ego*²². Car le protagoniste de l'œuvre devient dans cette optique la projection des appréhensions de l'écrivain, son double littéraire et discursif. Derrière tout symbole utilisé se cachent donc les multiples déboires que connaît le protagoniste dans sa vie tourmentée, le procédé expressionniste d'irradiation du moi trouvant par là sa pleine réalisation. En conséquence, l'ego de l'auteur irradie manifestement dans toute l'œuvre, la conditionne et explique par là son caractère outrancièrement irréaliste, décousu et incohérent²³. Le moi blessé du personnage expressionniste s'efforce frénétiquement d'exprimer son désarroi à travers l'esthétique du cri (l'emblématique *Schrei-Drama*)²⁴, l'une des principales formes dramatiques de ce courant. Ainsi, le rationalisme – et *a fortiori* toute prétention naturaliste – se trouve nettement

22 M. Gravier, « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », *op. cit.*, p. 203.

23 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, *op. cit.*, p. X ; G. Szewczyk, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1984, p. 55.

24 Cf. notamment l'ouvrage de Karl Otten *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater (Cri et Confession. Théâtre expressionniste)*.

banni de ces œuvres. Le refus de l'entendement aristotélicien de la *mimèsis* en est la conséquence inéluctable. Pareillement à la production des expressionnistes, une forte présence de l'auteur conditionne la dimension irréaliste, voire quasi-onirique de la poétique ducassienne.

Exagération à l'œuvre

Toute l'œuvre de Lautréamont est marquée par la poétique de l'exagération. Rien d'étonnant car « Ducasse s'évertuera à diffuser un message en complet désaccord avec l'ensemble de ses contemporains »²⁵. L'exubérance ducassienne joue un rôle réceptif important et ébranle émotivement le lecteur. Comme ceci a été indiqué *supra*, Lautréamont joue à la limite du supportable, son outrance transgresse les normes et est porteuse d'idées déterminées sur la littérature ainsi que sur la condition tragique de l'individu emprisonné dans un univers en désagrégation. L'omniprésente horreur des *Chants* pourrait donc être considérée tant au niveau des catégories métalittéraires qu'à celui de ressassements purement existentiels.

Cependant, la surabondance d'images incongrues, non-véristes et transgressives pourrait également déclencher l'hilarité, comme c'est souvent le cas de la poétique expressionniste²⁶. Selon Hassan Zokhtareh et Mahvash Gvahimi, les effets parodiques de l'écriture ducassienne deviendraient ainsi une réponse au romantisme tardif déjà en passe de tomber en désuétude dans les années soixante du XIX^e siècle. Cependant les *Chants* restent dans le même

25 E. Rousse, « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », *op. cit.*, p. 191.

26 T. Kaczmarek, *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, *op. cit.*, p. 429.

temps une œuvre dialoguant avec l'imaginaire romantique. D'ailleurs, les expressionnistes, eux aussi, adoptent cette attitude ambiguë par rapport à l'héritage du passé et, tout en le critiquant, y empruntent nombre de procédés : « Comme les Romantiques, les Expressionnistes inventèrent une mythologie, des visions et des symboles. Le pathos, le langage nouveau, l'élan prophétique, l'illusion que le "je" peut éclater et reconstruire le monde sont typiquement romantiques et se rencontrent déjà chez Hölderlin et Novalis. La totalité qu'ils opposeront au monde bourgeois déchiré ne sera plus la Grèce, mais le communisme ou le socialisme messianique. Les Expressionnistes s'enthousiasmeront pour la Révolution russe comme les Romantiques le firent pour la Révolution Française »²⁷.

Revenons à la parodie. Aux dires des auteurs de l'article *Lautréamont et la parodie* : « Chez Lautréamont, qui s'intéresse moins au destin des œuvres et aux individus qu'à la production littéraire en général, la parodie touche plutôt à la pratique littéraire elle-même. Autrement dit, il y a, dans *Les Chants de Maldoror*, la parodie de l'écrivain en général et de l'écriture en général, et non plus de tels écrivains ou de telles écritures. De telle façon s'explique la présence des lieux communs, des topos, des situations stéréotypées et des figures archétypiques du Romantisme »²⁸. L'exubérance et le grossissement des images présentées dans les *Chants* sont l'expression d'une prise de position de leur auteur et participent de ses considérations sur l'art d'écrire en général. D'autre part, l'utilisation – allant jusqu'à l'outrance – de lieux communs empruntés au Romantisme et déformés par la suite

27 J.-M. Palmier, *L'expressionnisme et les Arts*, Paris, Payot, 1979, p. 11.
28 M. Gvahimi, H. Zokhtareh, « Lautréamont et la parodie », [dans :] *Plume*, 2011, n° 13, p. 147.

témoigne d'un épanchement libre de la subjectivité qui, dès les premières pages de l'œuvre, y a droit de cité. Ainsi, en s'évertuant à déconstruire les motifs connus des Romantiques²⁹, l'auteur chemine sans répit, comme les expressionnistes, vers l'inaudible. Louis Janover, dans son étude *Lautréamont et les chants magnétiques*, parle de l'expressionnisme allemand comme d'une prolongation de réalisations poétiques dans l'esprit ducassien. En réfléchissant sur l'épistémologie expressionniste du langage, il fait remarquer pertinemment que « la déstructuration du réel, la formidable poussée de l'industrie et des techniques, qui s'accompagnent de transformations en profondeur dans la vie quotidienne et dans l'environnement naturel, modifient le paysage mental et les modes d'expression. Le langage même doit épouser les pulsions les plus intimes de la pensée. Un rythme syncopé traduit le halètement de la vie nouvelle et porte l'écrit jusqu'aux limites du dicible, et cependant cette entreprise de destruction-régénération du matériau verbal et artistique qui devait aboutir à l'abstraire de son support matériel, ne coupe jamais le cordon ombilical et préserve la fonction primitive de communication »³⁰. Le grossissement des images auquel se plaît Lautréamont risque de déboucher sur le néant et de ne plus être susceptible d'interprétations motivées par une sémantique ordonnée du texte.

Tout comme l'auteur des *Chants de Maldoror*, les expressionnistes n'hésitent pas à opter pour l'estompe de tout équilibre dans la construction de leurs œuvres. L'exagération et le grossissement des images leur permettent l'instauration d'un univers onirique incertain dans lequel règne l'angoisse, si ce

29 Cf. M. Pierssens, *Lautréamont et l'héritage du byronisme*, op. cit., p. 77-85.

30 L. Janover, *Lautréamont et les chants magnétiques*, op. cit., p. 64.

n'est l'horreur. S'agissant de l'esthétique de l'horreur, les exploits de divers milieux (pré-)expressionnistes mériteraient d'être arrachés à l'oubli. Contraint à la concision, évoquons notamment le cinéma expressionniste allemand (et des réalisations emblématiques telles que *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene ou *Nosferatu le vampire* de F. W. Murnau) qui, de par les mimiques horrifiantes et le maquillage outrancier des acteurs, semait la peur auprès du public. En France, c'était le Grand Guignol (et notamment les pièces d'André de Lorde et d'Alfred Binet)³¹, fondé en 1896, qui de la violence et de l'horreur faisait son fer de lance du nouveau scénique. Et, enfin, ce sont les drames des dramaturges français avoisinant l'esthétique expressionniste qui baignent dans l'atmosphère cauchemardesque et irréaliste de l'horreur. Les drames à motifs spiritistes d'Henri-René Lenormand ou les angoissantes rétrospectives mortuaires d'Armand Salacrou en constitueraient une excellente illustration³².

Ces quelques réflexions permettent, nous semble-t-il, d'entrevoir nombre de points de convergence existant entre la poétique ducassienne et l'esthétique expressionniste (et particulièrement le drame expressionniste). Révolte, blasphème, redéfinition des enjeux énonciatifs, hypertrophie auctoriale, goût de l'exagération : autant de ressemblances créant des possibilités d'approfondissements inédits. Il nous reste à espérer que les cercles d'études sur l'expressionnisme européen relèveront plus fréquemment, et ce de manière

31 Cf. P. Citti, « Le drame au Grand-Guignol des origines à 1914 », [dans :] *Revue Littéraire Mensuelle*, 1987, vol. 65, p. 90-96.

32 Il s'agit notamment de *La vie est un songe* de Lenormand et *L'Inconnue d'Arras* de Salacrou. Cf. par exemple : S. Ziółkowski, « Le temps et l'espace dans *L'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. À la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

non épisodique, la place de la poétique ducassienne dans la constitution de l'esthétique expressionniste en littérature, au théâtre ou encore au cinéma.

bibliographie

- Allouch É., « Lautréamont, structure acoustique ou le clivage du moi-corps ? », [dans :] *L'évolution psychiatrique*, 2007, n° 72.
- Bertozzi G.-A., « Lautréamont et les surréalistes », [dans :] *Europe*, 1987, vol. 64, n° 700-701.
- Citti P., « Le drame au Grand-Guignol des origines à 1914 », [dans :] *Revue Littéraire Mensuelle*, 1987, vol. 65.
- Gravier M., « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », [dans :] Bablet D., Jacquot J. (dir.), *L'expressionnisme dans le théâtre français*, Paris, CNRS, 1971.
- Gvahimi M., Zokhtareh H., « Lautréamont et la parodie », [dans :] *Plume*, 2011, n° 13.
- Kaczmarek T., *Le personnage dans le drame français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Janover L., *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Editions Sulliver, 2002.
- Lautréamont comte de, *Les chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Bookings International, 1995.
- Mauborgne G., « Le lecteur chez Lautréamont », [dans :] *Semen*, 1983, n° 1.
- Mrozowicki M. P., *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*, Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1990.
- Nathan M., *Lautréamont. Feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, 1992.
- Palmier J.-M., *L'expressionnisme et les Arts*, Paris, Payot, 1979.
- Pierssens M., *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- Rousse E., « Ducasse iconoclaste ou l'art du "pilleur d'épaves célestes" », [dans :] *Babel*, 2008, n° 18.
- Steinmetz J.-L., « L'épopée Maldoror », [dans :] *Romantisme*, 2016, vol. 172, n° 2.
- Trouve A., « De Maldoror aux Poésies. Extravagance et défi de lecture », [dans :] *Carnets. Première série*, 2012, n° 4.
- Ziółkowski S., « Le temps et l'espace dans *L'Inconnue d'Arras* d'Armand Salacrou. A la recherche des traces de l'expressionnisme dramatique », [dans :] *Romanica Cracoviensia*, 2020, vol. 20, n° 1.

abstract

The decryption of some expressionist traces in the Isidor Ducasse's work.

This paper aims to highlight the resemblances existing between the poetic art by Isidor Ducasse (Lautréamont) and the poetic and aesthetic realisations of some expressionist authors. We have mainly analysed the concept of antagonism which seems to be a cardinal component of both the Lautréamont's poetics and most expressionist works. Another part of our analysis is dedicated to the hypertrophy of the author's I instance, emblematic in the Lautréamont's work, reminding the expressionist principle of irradiation of the author's I. Furthermore, we have analysed the principle of exaggeration, so much visible in *Chants de Maldoror*. It aims an antinaturalistic derealisation of the poetic universe as well as a caricatured painting of the political and sociological reality. All those aspects enable some sociocritical participation of the literary work in a changing world.

keywords

Lautréamont, expressionism, antagonism, auctorial hypertrophy, exaggeration

mots-clés

Lautréamont, expressionnisme, antagonisme, hypertrophie auctoriale, exagération

sebastian ziółkowski

Diplômé en philologie romane (Université de Gdańsk). En 2017, il a soutenu le mémoire de licence portant le titre : *Le tragique de l'individu dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline*. En 2019 il a soutenu le mémoire de maîtrise intitulé *Du pré-symbolisme à l'expressionnisme dramatique en France*. Il s'intéresse avant tout à la littérature du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle et, d'une manière toute particulière, aux avant-gardes françaises du siècle écoulé.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 13.08.2022 Accepted : 10.11.2022 Published : 30.06.2023	VARIA	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-8763-4951		
S. Ziółkowski, « Pour le décryptage de traces expressionnistes dans l'œuvre d'Isidore Ducasse », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 227-245. DOI : 10.4467/23538953CE.23.020.17937		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		