

Beau comme une théorie physiologique¹

La suite des « beau comme » est certainement la figure la plus célèbre des *Chants de Maldoror*. Elle vient par rafales illuminer le texte. C'est d'abord, au Chant I, 1, le visage de Mario, « beau comme la fleur du cactus » (p. 224)². Puis, au Chant V, 2, l'homme à l'encéphale dépourvu de protubérance annulaire « beau comme les deux filaments tentaculiformes d'un insecte ; ou plutôt, comme une inhumation précipitée ; ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés ; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible ! » (p. 291). Et encore, à la fin de la même strophe, la triade du grand-duc de Virginie, « beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître » ; du vautour, « beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile » ; et enfin le scarabée « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme » (p. 294). Enfin, deux séries du même ordre viennent animer le petit roman du sixième Chant : au premier chapitre apparaît Mervyn, un jeune homme de seize ans « beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (p. 327). Au quatrième chapitre, le narrateur se contemple avec satisfaction et se 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-dessous du pénis ; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon ; ou plutôt, comme la vérité qui suit : « Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore ; » et surtout, « comme une corvette cuirassée à tourelles » (p. 339-340).

Si j'en crois mon ordinateur personnel³, ce sont là les seuls passages du texte où figure ce type de comparaison, dont toute la critique a déjà noté la structure systématique et le caractère hautement discordantiel. La surprise provient du grand écart sémantique et logique posé entre le comparant et le comparé, le premier étant pris dans un registre scientifique ou technique. La surcharge, l'expansion du comparant, son caractère didactique et, ici, apparemment gratuit, a conduit Pierre Capretz⁴ à suggérer que l'auteur s'inspire de feuilles de réclame, comme on disait alors pour la publicité, et Maurice Viroux à déceler la présence d'un emprunt, ou

¹. Article paru dans les *Cahiers Lauréamont*, n° 15-16, 2^e semestre 1990, pp. 51-55 ; partiellement repris dans l'édition des *Chants de Maldoror* procurée par Jean-Pierre Goldenstein, Presses Pocket, 1992, coll. « Lire et voir les classiques », pp. 400-405.

². Toutes les références de pagination, entre parenthèses, renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* d'Isidore Ducasse, Librairie José Corti, 1961.

³. Je dois signaler ici ma dette à l'égard de l'INaLF (Institut National de la Langue Française-CNRS) qui a bien voulu me fournir une disquette du texte de référence, saisi en son laboratoire de Nancy. À l'aide de la fonction « Recherche » d'un simple traitement de texte, j'ai pu ainsi repérer toutes les occurrences de la chaîne « beau comme ». [Ce même travail est désormais possible avec DISCOTEXT1]. Désormais accessible sur Internet.

⁴. Voir : Pierre Capretz, *Quelques sources de Lauréamont*, Thèse de lettres, Sorbonne, 1950, dactyl.

plagiat, pour parler comme Isidore Ducasse, à propos de la caroncule du dindon⁵. Plus récemment, Jean-Jacques Lefrère a exhumé le mémoire de M. Du Boisaymé, « De la courbe que décrit un chien en courant après son maître »⁶. Pour ma part, étudiant diverses formes de pratiques intertextuelles, à partir de Lautréamont et de ses admirateurs, j'en étais venu à poser une règle, selon laquelle tout collage scriptural se manifeste au lecteur par une sorte d'encodage, à différents niveaux (sémantique, logique, grammatical, culturel) indiquant une interférence entre deux textes⁷. Reste à prouver point par point une telle assertion. En usant de méthode et de système, on doit pouvoir cerner tous les indices dont l'auteur aurait volontairement truffé son œuvre pour en marquer le processus de production. Ainsi, dans l'énumération ci-dessus, un phénomène typographique attire l'attention du lecteur : pourquoi la vérité énoncée dans la dernière série comparative est-elle encadrée par des guillemets qu'aucune règle n'impose ? Jean-Jacques Lefrère s'était déjà posé la question, en la simplifiant un peu trop rapidement pour les besoins de son avis de recherche, dans la première livraison des *Cahiers Lautréamont*⁸. Cela revient à s'interroger sur l'usage de ces signes typographiques chez Lautréamont. En me servant à nouveau de la machine perfectionnée dont j'ai parlé, j'ai pu relever environ quatre-vingt-dix paires de guillemets dans *Les Chants de Maldoror*. Les unes signalent un dialogue, comme au Chant I, 7, p. 130-131, entre le narrateur et le ver luisant. Parfois, ce dialogue reste partiel, dans la mesure où le second interlocuteur garde le silence, telle la belle femme à laquelle Maldoror s'adresse (II, 13, p. 204). Plus souvent, elles introduisent un monologue : soit une exclamation, telle la cigogne dans les airs : « Tiens ! ... je la trouve mauvaise ! Il y avait en bas des points noirs ; j'ai fermé les yeux : ils ont disparu » (I, 9, p. 140) ; soit un monologue intérieur, en quelque sorte, comme celui du lecteur impliqué avouant, pour finir, que l'auteur l'aura beaucoup crétinisé (VI, 9, p. 353). Enfin, elles marquent, tout simplement, une citation textuelle propre à la fiction : l'inscription en hébreu gravée au seuil de la maison du vice (III, 5, p. 238-239), sa correction par Maldoror (III, 5, p. 249), la lettre de Maldoror à Mervyn, la réponse de ce dernier... Cependant, deux phrases n'ont pas de locuteur explicite : celle qui pose une attente dans la parodie de roman-feuilleton : « Où est le poisson ? Je ne vois que la queue qui remue » (VI, 9, p. 353) et celle qui proclame une vérité scientifique. En somme, tous les guillemets sont justifiés par le contexte immédiat ou par le sens, sauf dans ce dernier cas. Ne serait-ce pas l'indication surdéterminée d'un emprunt, renforçant, de façon toute matérielle, le sentiment du lecteur ?

Si mon raisonnement est juste, le fragment concernant la musique est une véritable citation, extraite d'un autre texte, vraisemblablement un ouvrage théorique paru, cela va sans dire, avant qu'Isidore Ducasse ne donne le bon à tirer des *Chants* en 1869. Deux indices concordants y conduisent :

- 1) la série des comparaisons arbitraires est truffée de références scientifiques étrangères au tissu interstitiel de l'œuvre ;
- 2) les guillemets encadrant ce passage ne peuvent renvoyer, selon le système de l'auteur, à un discours fictif. S'ils ne réfèrent pas explicitement, selon l'usage, à un texte désigné en note ou de toute autre manière, ils n'en sont pas moins la marque d'un élément rapporté.

⁵. Voir : Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, 1er décembre 1952, qui cite l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* (1854) du savant vulgarisateur.

⁶. Jean-Jacques Lefrère, « La courbe que décrit un chien », *Cahiers Lautréamont*, n° 1, premier semestre 1987, pp. 29-31.

⁷. Henri Béhar, « Le pagure de la modernité », *Cahiers du XXe Siècle*, n° 5, 1976, repris dans *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 189.

⁸. Dans l'article : « À la recherche d'un temple antique, d'un maître caboteur et d'un piège à rats perpétuel », Jean-Jacques Lefrère déclare : « Lautréamont n'utilise les guillemets qu'une seule fois (« le système des gammes [...] ») et l'on peut se demander pourquoi », *Cahiers Lautréamont*, *op. cit.* p. 37.

Il suffit de se reporter à la *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* par H. Helmholtz, traduit de l'allemand par M. G. Guérout, Paris, Victor Masson et fils, 1868, 544 p., pour en avoir confirmation. On y trouve, en effet, à la page 306, la proposition en question, en italiques. On notera, au passage, l'étonnante nouveauté de cette théorie, faisant admettre la notion de relativité dans un domaine considéré comme particulièrement stable depuis Pythagore. Lautréamont a introduit deux modifications minimales pour l'insérer convenablement dans son propre chant : une majuscule à l'initiale, la suppression de la conjonction « que » dans : « mais qu'il est ». À noter que ce traité n'a donné lieu à aucun autre prélèvement de la part de Lautréamont, comme si son œil s'était contenté du passage ressortant par une typographie différente. Alors que le narrateur déclare : « On raconte que je naquis entre les bras de la surdité ! » (p. 181), cet emprunt unique ne laisse pas de surprendre.

La démonstration opérée, je pourrais m'en tenir là. Or, la découverte du document précis, même s'il était soupçonné de longue date, n'est pas évidente, c'est le moins qu'on puisse en dire. Il me faut donc relater les circonstances de ma trouvaille et tenter de la systématiser. Membre du jury d'une thèse sur *La Mise en scène du corps : vers une nouvelle plastique scénique*, soutenue à la Sorbonne Nouvelle par Jane Sally Norman en juin 1990, c'est en lisant l'exemplaire qui m'avait été soumis que mes yeux tombèrent, p. 36, sur la citation d'Helmholtz, dûment référencée, argumentant les connaissances nouvelles acquises au siècle dernier. Mais l'auteur, à qui je suis redevable de mon invention, n'avait fait aucun rapprochement avec Lautréamont. Si je fus le seul, parmi les membres du jury, à tirer parti de cette information, c'est peut-être parce que ces indices placés à dessein par Lautréamont me préoccupaient inconsciemment. En outre, j'ai toujours pensé, à tort ou à raison, que le jeune Isidore Ducasse n'avait pu embrasser tant de connaissances renfermées dans ses Chants, en si peu de temps, qu'en empruntant à droite et à gauche, au hasard de ses lectures, toutes faisant ventre, si je puis dire, en raison de la conception extrêmement novatrice qu'il se faisait de la production poétique, fondée sur le concept de plagiat.

Ceci étant posé, à quelles conditions pourrait-on généraliser une découverte due, comme les précédentes, à un heureux concours de circonstances ? Il me semble qu'un chercheur méticuleux devrait relever systématiquement toutes les marques, tous les indices, du type que je viens d'indiquer, placés dans le texte. Ensuite, il lui faudrait lire, la plume à la main, tous les ouvrages littéraires, scientifiques et techniques (sans oublier la presse) dont Ducasse pouvait disposer, en somme revisiter son encyclopédie personnelle, selon l'expression d'Umberto Eco⁹. À moins d'y passer ses jours et ses nuits, il est peu probable qu'un lecteur studieux y parvienne un jour. La tâche serait surhumaine et d'un rendement peu élevé, compte tenu de ce que nous savons déjà de la production des *Chants de Maldoror*. Ne suffit-il pas de prouver, par quelques exemples, comme celui que je viens de rapporter, que Lautréamont se conforme, dès *Les Chants de Maldoror*, au programme qu'il énoncera dans les *Poésies* : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique [...] » (p. 381). Pourtant, il n'est pas interdit de rêver au jour où la future Bibliothèque de France, ayant saisi sur ordinateur un grand nombre de textes contemporains, il sera possible de procéder, automatiquement, aux recoupements souhaités, avec le secours d'un programme approprié¹⁰.

⁹. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985, 315 p.

¹⁰. Cette pointe utopique est à prendre avec d'autant plus de sel attique que la Bibliothèque de France ne fait que réduire son programme de numérisation de textes !

bien-être des sens, et non du Beau esthétique. Il faut soigneusement distinguer ces deux éléments, quoique le premier fournisse un moyen puissant d'arriver au but que poursuit le second.

La nature différente des sujets que nous allons traiter se manifeste déjà par un caractère distinctif tout extrinsèque, qui consiste en ce que nous nous heurtons, presque à chaque instant, à des variétés historiques ou nationales du goût. Une combinaison de sons simultanés peut être plus ou moins dure qu'une autre ; cela ne dépend que de la structure anatomique de l'oreille, et non de mobiles psychologiques. Mais le degré de dureté que l'auditeur consent à tolérer, comme un moyen d'expression musicale, dépend du goût et de l'habitude ; aussi la limite séparative entre les consonnances et les dissonnances a-t-elle beaucoup varié. De même aussi les gammes, les modes et les modulations ont subi de nombreuses modifications, et cela, non-seulement chez les peuples incultes ou sauvages, mais même dans les périodes historiques et chez les nations, où la civilisation humaine s'est épanouie dans toute sa fleur.

Il en résulte, et cette proposition n'est pas toujours prise en considération par les théoriciens et les historiens actuels de la musique, il en résulte, dis-je, que *le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique, ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais qu'il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore.*

Il ne s'ensuit pas que le choix des éléments de la technique musicale soit purement arbitraire, et qu'ils ne puissent pas se déduire d'une loi plus générale. Au contraire, les règles de chaque style artistique forment un tout bien coordonné, surtout quand le style dont il s'agit est parvenu à un riche et complet développement. Ce n'est pas que les artistes édifient sciemment, et d'après un procédé logique, un système analogue de règles artistiques ; il se développe, au contraire, par de longs tâtonnements, par le jeu de l'imagination, quand l'artiste conçoit ou exécute ses œuvres tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, et qu'il arrive peu à peu, à force de chercher, à obtenir ce qui le satisfait le mieux. Mais la science peut cependant s'efforcer de déterminer les mobiles, psychologiques ou techniques, qui ont agi dans cette recherche de l'artiste. Les mobiles psychologiques tombent dans le domaine de l'esthétique scientifique, les mobiles techniques, dans celui de la science. Quand on a défini d'une manière précise le but que poursuivent les artistes dans un style donné, ainsi que la direction principale de la route parcourue par eux, on peut déterminer ensuite plus ou moins exactement, pourquoi ils ont été forcés de suivre telle