

## **LA LUTTE CONTRE LA MATIERE DANS LES CHANTS DE MALDOROR PAR LAUTREAMONT**

**RAZVAN VENTURA**  
razvan69@clicknet.ro

### **Résumé**

*La poétique de l'agression développée par Lautréamont dans Les Chants de Maldoror n'envisage pas de dompter la matière ; elle est appuyée plutôt sur une lutte continue contre celle-ci. L'univers agressif de ce livre agit en vue de la dissolution de la matière et – en dernière instance – de l'être humain. Un incessant processus d'agression est dirigé contre la chair, par l'intermédiaire d'une poétique des « catégories négatives » (Hugo Friedrich<sup>1</sup>) et du scatologique extrême. La métaphysique du contact entre l'ordre divin et celui animal inférieur trahit une poétique de l'agression à tous les niveaux – animal, humain et divin -, le rabaissement continu permettant la révolte de la matière. Lautréamont conteste ainsi la grandeur et le titanesque de la création, en essayant de nous montrer un miroir imparfait de celle-ci, dont la meilleure illustration est représentée par l'incessante offensive qu'exercent les insectes - l'infini petit. L'agression des plus petits représentants de l'univers de Lautréamont met en évidence l'attaque dirigée par le fluide contre le solide, la hantise de la dissolution et une certaine artificialité de la vénération.*

*Mots-clés : agression, rabaissement, nature.*

### **Abstract**

*The poetics of aggression developed by Lautreamont in Les Chants de Maldoror does not target to tame the material; it is rather grounded upon a continuous fight against it. The aggressive universe of this book acts with a view to dissolving the material and - ultimately - the human being. An incessant process of aggression is directed against the flesh, through the agency of a poetics belonging to "negative categories" (Hugo Friedrich) and to the extreme scatological. The metaphysics of contact between the divine order and the inferior animal one betrays a poetics of aggression at all levels - animal, human and divine - the continual abasement allowing the revolt of the material. Lautreamont thus disputes the greatness of creation, trying to show us an imperfect mirror of it, whose best example is represented by the unrelenting offensive exerted by insects – the small infinity. The aggression of the smallest representatives of the Lautreamont's universe highlights the attack exerted by the fluid against the solid, the obsessive fear of dissolution and a certain artificiality of veneration.*

*Keywords: aggression, abasement, nature.*

### **Resumen**

*La poética de la agresión desarrollada por Lautréamont en Les Chants de Maldoror no considera domar la materia, ella contará con el apoyo más bien de una*

---

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, Univers, București, 1998, p. 16.

*lucha continua en su contra. El universo agresivo de este libro actúa en vista para la disolución de la materia y - en definitiva - del ser humano. Un proceso incesante de la agresión se dirige contra la carne, a través de una poética de la "categoría negativa" (Hugo Friedrich<sup>1</sup>) y la extrema escatológica. La metafísica del contacto entre el orden divino y el del animal inferior revela una poética de la agresión a todos los niveles - animal, humano y divino - la continua reducción de la rebelión de la materia. Por lo tanto Lautréamont se opone a la grandeza y al titánico de la creación, tratando de mostrarnos un espejo imperfecto de la misma, cuya mejor ilustración está representada por el ataque implacable ejercido por los insectos - el infinito pequeño. La agresión de los más pequeños representantes del universo de Lautréamont resalta el ataque dirigido por el líquido contra el sólido, el temor a la disolución y una cierta artificialidad de la veneración.*

*Palabras clave: agresión, humillación, naturaleza.*

Peu d'écrivains sont si constamment associés au paradoxe et peu d'œuvres découragent tellement le commentaire ; si le contenu de l'œuvre littéraire s'enorgueillit d'être en même temps sa forme, les deux flottent dans l'indistinct dans *Les Chants de Maldoror*. Presque tout dans cette œuvre semble partir de la transgression des plus élémentaires prévisions de tout contrat de lecture : le nom de l'auteur est - on le sait - un pseudonyme (inspiré, paraît-il, d'un personnage d'Eugène Sue), le titre est à la fois thématique (en évoquant le contenu du livre) et rhématique (il décrit sa forme - de chant). C'est à titre justificatif et explicatif qu'on a commencé par évoquer la manière dont Lautréamont brouille (déjà) les pistes : car cet ouvrage semble développé à l'intérieur d'un sentiment de pureté originaire, ce qui le fait paraître dépourvu de toute forme littéraire, envahissant les consciences des lecteurs tel un magma brûlant et vif. Et peut-être rien ne traduit mieux la déroute de la (lecture) critique que le propos apparemment banal de Marcelin Pleynet sur les *Chants* : « Nous n'avons rien à leur faire dire qu'ils ne disent pas et ils ne disent rien d'autre que leur écriture. »<sup>1</sup>

Le caractère inouï de cette œuvre est appuyé sur une incessante offensive de la réalité contre la matière, qui paraît faire pendant à une agression du concret contre le principe. La poétique de l'agression développée par Lautréamont vise surtout la matière en soi ; mais son écriture n'envisage pas de dompter ou de circonscrire la matière ; au contraire - elle est soumise à un topos de la lutte contre la nature, ayant comme but la dissolution de celle-ci. La dialectique affirmée qui gouverne cet univers est celle de la dissolution de la partie forte de la nature, du solide qui est incessamment sapé.

---

<sup>1</sup> Pleynet, Marcelin - *Lautréamont*, Seuil, Paris, 1985, p. 109.

## Une écriture de l'agression

L'agressivité de l'écriture de Lautréamont se dirige rapidement en toutes directions, vu que la réalité étale généreusement ses concrétisations vitales. Le geste brutal d'enfoncer les griffes dans une poitrine molle d'enfant (I, 6) est adouci par le sang que Maldoror boit, tout en léchant les blessures ; la vitalité sanguine est associée à un autre topos liquide, celui des larmes – la goutte qui meurt, en s'évaporant, après avoir rendu témoignage de la douleur. C'est peut-être grâce à une telle capacité « sympathétique » que ces larmes ont-elles un goût pour ce personnage si avide de nouvelles sensations ; les larmes sont générées par la matière (processus physiologique) et par le psychique en même temps ; de plus – elles peuvent être en principe infinies, au contraire du sang qui trahit de par sa quantité les limites du corps humain. La révélation du liquide se trouvant sous le solide est naturellement celle de la vie qui circule sans arrêt, mais aussi révélation de la fragilité de cette couverture solide qu'est le corps. Le sang est la vitalité qui coule, les larmes – un témoignage incessamment renouvelé, par lequel la matière rend compte de sa capacité de se transgresser soi-même. Les deux s'avèrent un principe vital pour la cruauté de Maldoror, qui paraît inverser ainsi le principe même de l'Eucharistie ; les substances sont employées afin de rendre témoignage de leur principe destructif même. Le principe liquide (sang et larmes) gouverne ainsi tout l'univers de Lautréamont, lequel semble craintif envers la forme (le liquide prend, naturellement, la forme du contenant). Les deux conservent une certaine tension entre le continu (le sang qui coule, les ruisseaux de larmes) et le discret (la moindre manifestation en étant *la goutte*). C'est par leur intermédiaire que la matière s'avoue être agressée ; servant comme nourriture à l'agresseur, les larmes et le sang renouvellent, en fait, le témoignage de cette agression. De plus, faciles à ingérer, les deux substances organiques peuvent facilement être rendues à la nature. D'ailleurs, elles illustrent une condition instable caractéristique à la chair dans l'œuvre de Lautréamont ; sa fragilité et son caractère transitoire sont opposés à la nécessité de la faire durer afin qu'on puisse lutter contre cette matière. C'est par sa fragilité que le corps devient témoin d'un incessant travail de destruction. Le corps même de Maldoror est soumis à toutes les tortures possibles, étant institué en tant que temple envahi par des créatures dont la matière s'inscrit dans un régime de l'ambiguïté (IV, 4) : incessant changement de couleur, afin de s'adapter à l'environnement (le caméléon) ; végétal vivant soit en symbiose, soit en parasite (le champignon) ; amphibiens (le crapaud, le crabe) ; êtres ou la nature solide est mêlée à une substance gélatineuse (la méduse) ; enfin, des créatures dans le cas

desquelles la chair molle est combinée soit à une agressivité mortelle (la vipère), soit à une capacité très développée de se défendre (le hérisson). Le parasitisme absolu – l'organique vivant dans un autre organique – semble avoir son origine dans un certain plaisir de la matière de vaincre une autre matière. C'est ainsi que les verbes – et les actions représentées par ceux-ci – sont fortement agressifs : le caméléon *fait la chasse*, la vipère *dévore*, le crabe *intercepte*, les méduses *écrasent*. L'apparente immuabilité du corps de Maldoror entre en contradiction avec tous ces êtres dont la condition est définie par le changement et la métamorphose : le caméléon jouit de la bien connue propriété de changer de couleur ; le crapaud peut se gonfler comme la pleine lune et, de plus, ses métamorphoses sont nettement différenciées (depuis le têtard jusqu'au mâle adulte) ; le serpent change de peau ; le crabe va en avant et en arrière. Le corps humain est ainsi transformé dans un milieu naturel et disparaît dans une sorte d'universalisation. Bien qu'il soit le fruit d'un devenir en principe supérieur, le corps humain aboutit par cet entrelacement avec tous les autres formes organiques à un devenir amorphe ; la perte de la morphologie s'associe à un recul dans le plan de la syntaxe : les agresseurs contrôlent pratiquement toutes ses voies de communication avec l'extérieur ; en s'appropriant totalement ce corps, la nature le rend en même temps totalement étranger à elle. Cette modalité de couper toute communication suggère que le naturel et le humain sont irréconciliables. D'autre part, le corps humain paraît être soumis aussi à une dialectique contenant – contenu où personne ne trouve son identité ; seul importerait à cet égard l'étrange geste d'enfoncer violemment un glaive dans la colonne vertébrale ; geste par lequel est rendue légitime la verticalité, position typique humaine et spécifique à la nature cérébrale, qui peut être mise en relation avec le tranchant de ce glaive. Les creux du corps sont ainsi totalement remplis, la forme rendant compte à la matière de la manière dont elle l'organise. Dans ce cas il s'agit toujours de l'obsession de la lutte contre la matière, qui paraît imposer un étrange refus du vide.

L'offense incessante au corps humain vise en fait ses prolongements naturels, les voies par lesquelles il fait échange de substances avec l'extérieur, en conservant un équilibre des énergies. Il s'agit d'une manière de rendre légitime justement la lutte contre la nature, car le développement démesuré de celle-ci a abouti à offenser la dignité même du corps humain ; la nature et le corps humain s'excluent réciproquement en se reconnaissant étrangers l'un à l'autre. Peut-être dans un tel fragment atteint-on l'apogée de ce que Hugo Friedrich appelait *catégories négatives* caractéristiques à la lyrique du XX-ème siècle<sup>1</sup>, le héros de Lautréamont se situant en

---

<sup>1</sup> Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 16.

opposition absolue avec l'ordre naturel. La démarche de théâtraliser excessivement la passivité devant cette agression continuelle met en évidence discrètement le scandale de l'offense apportée par la nature au (pourtant) plus grand monument de son ordre, obligé à subir les pires souffrances provoquées par des êtres appartenant à l'ordre naturel inférieur. L'inversion de la hiérarchie naturelle mène à une confusion de ses degrés, à un flottement étrange entre ses catégories qui appartient plutôt à une écriture baroque. À ceci contribue aussi l'ambiguïté physique – moral de la proposition introductive ( « *Je suis sale.* » ); s'agit-il de la plainte de Maldoror se sentant envahi ou nous devons constater le châtement que l'ordre naturel lui inflige pour sa *saleté*? La fusion des deux ordres les fait s'anéantir réciproquement, la nature non seulement interrompt toute possibilité de communication avec le corps humain, mais elle obstrue toute ouverture par laquelle l'humain puisse répandre ses excréments (une vipère a pris la place de la verge, « *l'anus a été intercepté par un crabe* »). Les excréments étant généralement signe de force vitale, l'on peut supposer que ce corps garde justement assez de force vitale pour se conserver soi-même, mais aussi pour préserver tous les parasites qui le peuplent. La nature met obstacle à la manifestation de cette force, dont elle se nourrit à son gré ; en même temps, elle annule l'humain en tant qu'agent de la force. La prolifération de cette nature mène généralement à un consentement accordé au mal, consubstantiel en fait d'un univers dépourvu d'axiologie morale.

La matière se trouve ainsi vaincue par elle-même, surtout que Lautréamont refuse le « salut métaphysique » ; il prend la matière en tant que telle et transfère ironiquement dans l'esprit d'un crapaud toute pensée métaphysique. Le corps arrive à affirmer une certaine autarchie par rapport à l'univers, à se constituer en tant que seconde nature, à nier son fondement naturel, à se poser en tant que « contre-nature », étant isolé par le facteur naturel tel un parasite. Cette agression extrême sépare totalement en tant que matière le corps humain et celui des agresseurs ; la matière est destinée dans l'œuvre de Lautréamont à être modifiée par agression et par cette œuvre lente et interminable de sape. Le geste de dépecer les vers trouvés dans un cadavre de chien est continué étrangement par le transfert du pouvoir divin à un crapaud, auquel on attribue le rôle de rédempteur (I, 13) ; le crapaud représente pourtant un simple véhicule, afin d'opposer à Maldoror une transcendance de plus, qui ne manque pas de connotations ténébreuses. Paradoxalement, cette métaphysique du contact entre l'ordre divin et celui animal inférieur trahit une poésie de l'agression métaphysique à tous les niveaux : animal (le crapaud se voyant attribuer un rôle d'une hauteur inconnue), humain (d'une manière étrange, ce seront les cuisses qui l'apparenteront le plus au genre humain) et divin (dont cet

animal est porte-parole). Bien qu'il lui soit difficile se sentir à l'aise, Lautréamont paraît jouir avec volupté de ce changement de rôles, par lequel le grotesque s'empare de tout son univers. Son attitude se traduit dans un refus de la « rédemption métaphysique », dans un rabaissement de tout ordre naturel ou métaphysique, dans une capacité totale de convertir l'essence de la matière à son gré. Amphibien, le crapaud serait dans ce cas une créature psychopompe, bien plus, « logo-phore » (porteuse de logos), laquelle a la capacité de réunir des milieux différents par sa parole. Mais, fondamentalement, le crapaud représente ici la lutte de la nature contre l'esprit et contre l'intelligence, la créature de ce monde qui refuse la transcendance, sa laideur et son apparence repoussante étant en fait les caractéristiques fondamentales du transcendant.

### **Révolte contre le créateur ?**

Ainsi, la matière modelée à son gré par le créateur aboutit facilement à la révolte contre celui-ci, surtout que le principe divin est soumis lui aussi au rabaissement. La révolte de la créature contre le créateur n'a rien de titanique chez Lautréamont, la grandeur et le sublime lui manquent totalement ; cette révolte ne poursuit aucun idéal, étant provoquée seulement par la frustration et le regret avec lesquelles la créature s'aperçoit de son imperfection. Ce n'est pas du sublime de la révolte que naît l'antagonisme entre la création et le Créateur, mais du grotesque de la condition humble de ce dernier et de l'incapacité de la création d'occuper la place laissée libre par le Créateur qui a renoncé à sa condition. D'une manière formelle, la nature semble avoir assumé la destinée du Créateur ; tandis que « *Tout travaillait à sa destinée* » (III, 4) au sein de la nature, le démiurge gît abandonné à lui-même et ivre. L'épisode n'est pas sans évoquer la scène de la *Genèse* où Dieu fait passer devant Adam toutes les créatures afin que ce dernier leur donne des noms ; cette fois, ce sont les créatures qui, en passant devant le Créateur, lui font part – dans la majorité des cas – de leur mépris, en traçant par leurs paroles l'historique d'une création avortée. L'antagonisme entre le Créateur et sa création trouve son origine dans la disparition d'une illusion – celle concernant la perfection de la création. La découverte fondamentale de ce fragment consiste dans le fait que les deux termes de cette indissoluble relation sont également imparfaits justement en vertu de leur appartenance à la matière ; le Créateur est méprisable parce qu'il s'avère être dépendant de la matière (il est ivre-mort, son esprit étant soumis par une substance matérielle pratiquement), les créatures sont conscientes de leur basse condition et elles restent à l'intérieur de celle-ci, ne faisant rien afin de la

dépasser ; elles se contentent de reprocher au Créateur la paresse et l'échec de sa démarche créative. La circularité encombrante de la relation du Créateur avec sa création (tout en l'ayant créée, il se voit déterminé par elle) fonde une relation imparfaite, car la création est offensée par le processus imparfait dont elle est le fruit. Pratiquement, les créatures de ce fragment figurent le rôle de l'ombre jungienne (un archétype qui représente la partie la plus obscure du psychique humain, celle primitive, bestiale et violente, rejetée par le *ego* de l'individu ; les caractéristiques personnelles qui n'ont pas été acceptées par le moi et contre lesquelles celui-ci lutte). Les « ombres » du Créateur ont été niées par celui-ci, fait visible dans l'imperfection de leur création, et elles le renient à leur tour. D'autre part, le Créateur nie par son manque de lucidité le principe selon lequel il aurait exercé son rôle créateur, celui de la clairvoyance nécessaire ; se laissant dominer par la matière, le Créateur de Lautréamont affirme un étrange côté humain - c'est pourquoi l'on ne saurait se rallier à l'opinion de Michel Nathan, selon lequel Dieu serait dans l'œuvre de Lautréamont « une créature d'encre et de papier, construit avec des éclats d'art populaire, danses macabres et jugements derniers. »<sup>1</sup> Le Créateur de Lautréamont est une **créature** histrionique, qui a effacé les contours de la réalité en s'unissant à elle ; et c'est ce qui lui est reproché par les créatures, qui refusent justement de reconnaître les contours de la réalité, tels qu'ils ont été tracés par le Démon. En même temps, le Créateur affirme surtout la dissolution de **sa** matière et de la matière **en soi** par sa condition d'ivrogne ; celle-ci réunit étrangement la connotation de fécondité et celle du manque de réceptivité à toute sensation extérieure, donc à la matière. Par l'intermédiaire de cet état d'ivresse le solide est dissolu par le liquide et la condition de créateur se voit soumise à un processus de rabaissement ; le Créateur renonce à l'antagonisme avec la création et, donc, à son agression par rapport à la substance ; la réconciliation assigne à celle-ci le rôle actif. L'état d'ivresse fait soumettre la matière et l'esprit toujours à une matière, mais – le plus important – fait diluer le principe, mélanger le solide et le liquide.

### **L'infini petit se révolte**

L'ordre naturel est ainsi soumis à un incessant processus de réorganisation, car chez Lautréamont la nature se voit attaquée par son « infini petit ». Les poux et une araignée s'attaquent au corps humain, font

---

<sup>1</sup> Nathan, Michel – *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Seysell, Champ Vallon, 1992, p. 44.

dissoudre la substance de celui-ci : les deux sucent le sang – un mouvement discret et doux de transfert de matière, d'affaiblissement du souffle vital du corps attaqué, mais, en même temps, par ce transfert de substance, l'insecte reçoit une garantie de survie ; les insectes de Lautréamont ont pourtant une soif incessante et une capacité de reproduction spectaculaire, chacun ayant plusieurs petits ; ceux-ci sont associés à une capacité destructrice équivalente. Il y a toujours une certaine méfiance devant l'engendrement et la prolifération dans le cas de Lautréamont ; Maldoror essayant d'introduire dans son univers intérieur tout ce qui l'entoure, l'agrandissement de l'environnement fait problème. La prolifération est caractéristique à l'organique inférieur ; par son intermédiaire, la matière multipliée est à même d'imposer sa loi, de remplacer une éthique par une physiologie. La ligne morale est ainsi écartée de cette œuvre au profit de la simple *présence* ; en principe, tout ce qui est présent peut constituer un facteur nocif, un agent du mal dans *Les Chants de Maldoror*. Une certaine mégalomanie paranoïaque pousse Maldoror (et même Lautréamont ! ) à avertir devant le danger que représente cet organique inférieur et grouillant et à imposer le héros même en tant que facteur d'équilibre de l'humanité. En transformant rapidement le solide et en faisant aussitôt la transition d'un état à l'autre (nul facteur de dissolution ne s'avère être plus rapide que les insectes), ces petits êtres rendent le plus compte du tableau de la Création en vertu de leur inconscience : « Ce sera sans doute une des découvertes les plus radicales de Lautréamont d'avoir compris qu'il n'était pas possible de questionner l'inconscient du côté de la conscience, mais qu'il fallait, renversant le mode rhétorique, mettre la conscience en état d'étourdissement ensommeillé... »<sup>1</sup>. Le plurimorphisme de l'araignée semble tirer son origine d'un cauchemar de l'être ; elle attaque dans le silence de la nuit et sa capacité de vider le corps humain de substance sanguine aurait la valeur d'un châtement.

Il y a une certaine artificialité de la vénération dans l'œuvre de Lautréamont, mêlée sans doute à la peur provoquée par la capacité des insectes de dissoudre la substance. Le solide est toujours vaincu par l'état fluide, flou dans *Les Chants de Maldoror* : les poux dévorent les os de la tête et en tirent le sang, l'araignée suce le sang avec son ventre. La dissolution absolue de la substance constitue la gloire des insectes dans l'œuvre de Lautréamont : les poux s'avèrent capables « *d'extraire, avec leur pompe, la quintessence de votre sang* » (II, 9), l'araignée boit des litres de « *liqueur pourprée* » (V, 7). L'image générale est que ce mouvement se répète et que la vie circule ainsi réverbérée dans le monde (et l'œuvre)

---

<sup>1</sup> Pleynet, Marcelin – *op. cit.*, p. 122.



entier, par l'intermédiaire du liquide qui emprunte les généreuses voies offertes par les corps. La dissolution du solide constitue l'épreuve suprême de la matière dans l'œuvre de Lautréamont, chez qui le mal est infligé discrètement, partant surtout d'une certaine ambiguïté morale caractéristique à cet écrivain.

Le prestige de la matière semble être donné chez Lautréamont par sa destruction, par le lent processus de dissolution auquel elle est soumise. L'agressivité primaire mue ainsi dans un processus permanent de dissolution, ce qui ne fait que démontrer la relativité de la matière. Car, dans l'œuvre de Lautréamont, la matière et le concret constituent des dieux cruels, auxquels le mot de l'écrivain apporte d'incessants sacrifices.

#### **Bibliographie**

- Lautréamont, Comte de, *Les Chants de Maldoror*, Bookking International, Paris, 1995  
Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, Univers, București, 1998  
Nathan, Marcel, *Lautréamont – feuilletoniste autophage*, Champ Vallon, Seyssel, 1992  
Pleyne, Marcelin, *Lautréamont*, Seuil, Paris, 1985