

Rimbaud Lautréamont Corbière Cros

ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES



ROBERT LAFFONT

ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES

Arthur Rimbaud

Édition présentée et annotée par
ALAIN BLOTTIÈRE

Charles Cros

Édition présentée et annotée par
PASCAL PIA

Tristan Corbière

Édition présentée et annotée par
MICHEL DANSEL

Lautréamont

Édition présentée et annotée par
JÉRÔME BANCILHON

Préface de HUBERT JUIN

Bouquins

ROBERT LAFFONT

Si vous désirez être tenu au courant des publications de l'éditeur de cet ouvrage, il vous suffit d'adresser votre carte de visite aux Editions Robert Laffont, service « Bulletin », 6 place Saint-Sulpice, 75279 Paris-Cedex 06. Vous recevrez régulièrement, et sans aucun engagement de votre part, leur bulletin illustré, où, chaque mois, sont présentées les nouveautés que vous trouverez chez votre libraire.

© Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1980.
ISBN: 2-221-50129-2

ŒUVRES POÉTIQUES COMPLÈTES

✦ Arthur Rimbaud

Charles Cros

Tristan Corbière

Lautréamont

Collection dirigée par GUY SCHOELLER

Préface

Rimbaud, Cros, Lautréamont, Corbière, poètes maudits ? À n'en pas douter. Paul Verlaine ignorait tout d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, lorsqu'il composa sa galerie de « poètes maudits » précisément, et il en chassa Charles Cros, par un mouvement d'humeur qui fut un mouvement injuste. Au vrai, ce qui est remarquable, et unit ces quatre poètes, c'est qu'ils écrivirent dans le désert. La malédiction est là : dans l'absence de lecteurs. Ce sont des novateurs si aventurés qu'ils se retrouvent solitaires, — et solidaires d'un homme qui n'existe pas, et qu'ils inventent. La littérature n'a jamais été confrontée à pareil désastre : c'est la fin du Romantisme. Cela signifie que les « grandes têtes molles », chères à Isidore Ducasse, lorsque Isidore Ducasse publie *Poésies*, et non moins chères à Rimbaud lorsqu'il récuse les poétiques dépassées, et que l'on voit moquées dans les ricanements de Tristan Corbière et dans les pirouettes de Charles Cros, — parlaient pour tous en ne parlant que pour eux seuls. C'est un procès fait à la rhétorique, ni plus ni moins. Ce qui se passe chez Cros, chez Corbière, chez Lautréamont, chez Rimbaud s'inscrit très exactement à l'inverse : il s'agit en définitive d'écrire contre l'écriture, contre le confortable, le conforme, contre le *convenable*. L'avenir est béant, et ce qui vient du passé n'est plus supportable. Le fossé entre parler et être, entre écrire et agir ne cesse de se creuser : le vieux monde ne cesse pas de discourir, alors même qu'il a rendu l'âme. Et peut-être conviendrait-il, face à ces poètes qui ont tous, Cros excepté (et encore !), usé du terme « matérialisme », et qui tous ont refusé le recours à la transcendance, de parler d'âme, d'évoquer l'âme, de cerner une crise dans laquelle ils furent pris, et dans laquelle, pourquoi pas ? nous sommes encore.

Ce qui distingue la production, délibérément clandestine, de ces auteurs, de la production commune en cette époque, en leur époque, c'est l'impatience. On sent, jusqu'à en frémir, qu'ils ont quelque chose à dire qu'ils échouent à dire. On sent qu'ils sont dans une marge énorme où tout se joue. Personne ne veut publier les textes de Rimbaud. Les Parnassiens rejettent Cros. La connaissance que nous avons de ce qu'a produit Ducasse dit Lautréamont tient à un fil. Corbière doit à l'autre Corbière, son père et son contraire, les deniers d'une publication à compte d'auteur. On sent qu'ils entendent bondir *ailleurs*. Ils veulent casser un discours de l'Ordre au bénéfice non pas du désordonné mais du nouveau : la vraie vie, qui est absente, mais qui est, tout aussi bien, la vraie parole. On a dit, au fil de la critique, avec plus ou moins de bonheur, de chacun d'eux, que chacun d'eux était un chercheur de Dieu, un guetteur de Dieu, un assoiffé de Dieu. L'opinion contraire a été soutenue avec autant de verve et de conviction. En vérité, ils ont jeté dans l'Océan du siècle des propos discontinus dont le sens est inépuisable. C'est qu'ils sont nés au moment où un siècle cessait d'être, et avec ce siècle, les valeurs de ce siècle, son esthétique, son confort, ses habitudes, ses tics (voyez ce que dit Lautréamont !), sa tiédeur, — mais aussi qu'un *nouveau* siècle, celui qui devait naître, d'après les calculs de Charles Fourier l'initiateur, ne parvenait pas à sortir de sa gangue, ne parvenait pas à *se faire*. Ce sont des poètes maudits parce que ce sont des hommes coincés, prisonniers, impatients d'une impatience que le langage ne parvient pas à définir, que les faits eux-mêmes ne parviennent pas à cerner, que l'époque (parce qu'elle est condamnée) condamne. Les Romantiques auraient dit d'eux qu'ils étaient des anges déchus. Erreur ! Ils se sont emparés de la parole comme Prométhée avait ravi le feu, — mais autant Prométhée, voleur du feu, contribua à l'industrialisation du Second Empire, autant ceux-là, voleurs des mots, contribuèrent à jeter le discrédit sur l'optimisme de la société industrialisée qui fit les beaux jours de cette période. Et au-delà ! Ce sont les hommes d'une fêlure, et d'une fracture.

Avant eux, le discours était assuré. Il y avait le progrès, jugé bénéfique. Il y avait l'Empire colonial, mais dont l'expédition du Mexique avait, par avance, montré la fragilité. Il y avait la stabilité monétaire et la rente. Tout s'endormait dans la béatitude. Les riches étaient riches de plus en plus, et les pauvres s'appauvri-saient à mesure. On avait donc chassé du vocabulaire et de la rhé-

torique tout ce qui gênait la bonne et belle marche du monde. La Providence divine tenait la destinée de l'univers enclose dans la paume de sa main. Ce qui se parlait, du symbole à la figure de style, parlait au niveau de cette bourgeoisie qu'Armand Lanoux a eu raison de nommer la bourgeoisie absolue. Les gens de droite, disons : de la conservation — grognaient bien un peu, dès 1860, contre Napoléon III, à cause de l'Empire libéral. Mais l'Empire libéral, il est vrai, ouvrit les portes à une parole divergente : celle de Varlin, celle de Vallès, celle de Vermersch (deux des maîtres à penser du jeune enfant Rimbaud, dans son Ardenne). Déjà, le comte de Lautréamont s'apprêtait à mourir. Le divorce s'avouait : on ne se comprenait plus. Oh ! si : on ne se comprenait que trop bien. Ici la répression, le refuge vers de lointaines oasis, la réalité masquée de mythes. Là, la dure réalité à êtreindre, les métamorphoses de Maldoror, le squelette Corbière aimant jaune, et Cros grinçant des dents dans son univers d'*inventeur*. Chacun comprend : nos impatients sont des hommes, des adolescents, privés du plein emploi d'eux-mêmes. Certes ! le Romantisme a été cela *aussi* : un empêchement à s'accomplir, qui fut nommé « le mal du siècle ». La formule est fameuse. Mais « le mal du siècle », c'est l'avènement du réalisme en littérature : 1815, 1830, 1848, 1851... quelle litanie ! autant de révolutions confisquées, autant d'échecs, avec le vieillissement qui vient par-dessus, avec les écrivains nantis qui parlent... Tout ce qui se passe entre l'Empire libéral, le désastre de Sedan et l'écrasement de la Commune (avec ce qui va s'en suivre) est d'une couleur, et d'un contenu, différents. Ce qui est mis en question, alors, c'est justement *ce qui se parle* : comme si le discours avait un avers et un revers, un dit et un non-dit. Et voilà justement de quoi, très précisément, ici, avec nos quatre écrivains majeurs, il s'agit.

Ce qu'ils mettent en cause, premièrement, c'est la narration même : il n'est plus question, pour eux, de réduire le vrai à l'anecdotique. Raconter, c'est consentir. Et le premier, Lautréamont a vu cela : *Les Chants de Maldoror* démythifient et démystifient, s'appuyant sur elles, les machineries romanesques. Isidore Ducasse, dans cette solitude qui lui fut nécessaire, a mis radicalement en question, et à la question, les procédés du récit. Pourquoi ? La narration est au contraire de l'ouverture : elle n'indique jamais qu'un monde clos. Lautréamont procède à l'inverse : son Rocambole en proie à d'incessantes métamorphoses pousse la narration dans ses retranchements derniers : il la force à avouer.

A avouer quoi ? Son incapacité. Le romancier accepté par la société de ce temps était un dieu omniprésent, et un juge. Il clôturait le texte, l'encerclait, le dominait, le dirigeait, le *dictait*. La sourde menée de ce texte fou et (d'apparence) débridé que sont *Les Chants de Maldoror*, contraire le propos commun, cette visée impérative, ce *diktat*. Certains chercheurs ont montré que Lautréamont, écrivant *Les Chants de Maldoror*, a utilisé des textes pris à des encyclopédies, et les a utilisés tels quels : c'est ce que l'on nomme des collages (en peinture). Mais qu'on lise attentivement Rimbaud ! Ne saisissons-nous pas chez lui les indices de la même entreprise ? Volonté d'approbation ? Non pas ! D'utilisation ? Moins encore ! Il faut l'avouer tout net : de subversion. De subversion du langage. Et plus encore : de prendre sur le fait, comme on prend sur le fait un malfaiteur, ce qui parle dans *cela* qui parle. Et cela, qui donc, quelque jour, le mesurera ? L'entrée en lice des psychanalystes n'a d'aucune manière fait le clair sur ce problème du non-dit lorsqu'il est question de ce qui dit : le labour de la personne par l'anonyme. Le philosophe Lukacs a dit qu'écrire, c'était parler pour ceux du silence. Je le veux bien. Mais Corbière, avec sa laideur, son squelette en place de corps, son amour dérisoire et fabuleux, son théâtre de varechs ; mais Ducasse enfoui dans l'impersonnel, l'inconnu, l'anonyme ; mais Cros jouant les comiques sur des scènes de caf'conc', et perdant sa vie par des trous ; et Rimbaud s'en allant chercher l'or dans les contrées du silence ? — cela désigne un lieu inhabitable, où ceux-ci ont souhaité habiter : une parole bouleversante, capable de bouleverser. De bouleverser quoi ? L'ordre du monde, et la vie quotidienne...

Revenons à ce point très important du « collage » en littérature. Ce qui est en jeu, c'est le retournement des valeurs. Lautréamont, lorsqu'il redeviendra Isidore Ducasse pour écrire *Poésies I* et *II*, prendra telles maximes de Vauvenargues ou de Pascal et les *retournera*, ce qui signifie simplement que la culture ne peut s'entendre que dans le cadre d'un Pouvoir. Retourner une maxime admise, c'est contester le Pouvoir dominant. Dans *Les Chants de Maldoror*, le procédé est plus subtil : un article de dictionnaire, celui de Chenu (par exemple) est intégré, sans modifications, au texte du scripteur *masqué* : cette « déviation » contraint le lecteur, emporté par le lyrisme supposé des *Chants*, à mettre en doute l'information encyclopédique. L'encyclopédie, en effet, fait cadastre du connu. Le discours « poétique », par contre, évoque,

par une vocation tacite et confortable, l'inconnu, le lointain, l'exotique. La sagesse des nations édicte que les poètes rêvent. C'est vrai qu'ils rêvent, mais ils rêvent ce qui est, qui devrait être, et qui travaille sournoisement, souterrainement ce que le Pouvoir affirme qui est. Or, Lautréamont, dans les *Chants*, fait trembler cette connaissance acquise : le vol des étourneaux devient rhétorique de l'impossible, alors même que ce passage fameux est *copié*, ni plus ni moins, dans un livre scientifique dont l'*autorité*, en ce temps-là, est incontestable. Ce que Lautréamont introduit, dès lors, c'est l'incertitude du réel. Et ce qu'il fait trembler, c'est la statue de l'homme telle qu'elle a été édiflée par les humanistes. Et voilà bien le point de rencontre de nos quatre poètes : rires et ricanements, vindictes, contre cette réduction de l'homme à un modèle imposé : l'âme et le corps, le devoir et le besoin, le droit et le silence, bref ! le *confortable*, et surtout : le *convenable*...

Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros, quatre faces d'un même visage : un Prométhée qui mettrait en question le feu même. Quatre solitaires, et qui moururent, les quatre, de solitude ; quatre écrivains de génie qui bafouèrent le génie de la langue ; quatre phares qui décidèrent de n'éclairer, dans nos ténèbres illuminées, que les lumières occultées, quatre compagnons écartés les uns des autres et qui mirent, chacun à sa façon, le feu aux poudres ; quatre comparses d'insomnie : voici un livre qui vous interdiera de dormir ! Mais passons là-dessus ! Ce qui est essentiel, c'est la rupture. Cela se voit à l'évidence dans le trajet du *poète* Rimbaud : en quelques cinq années, il décide d'abolir quatre fois ce qu'il a écrit : il renie par deux fois ses poèmes en vers, puis il rejette *Une saison en enfer*, puis il renie *Les Illuminations*. Sans Verlaine et quelques autres, nous ne saurions rien de lui, ni de ses textes. Et le texte de Rimbaud, ceci est d'importance, ne tient pas seulement dans ce que l'on nomme « texte », c'est-à-dire : un écrit séparé, mis à part, rédigé exprès, — mais aussi dans les ajouts que sont les lettres intimes, les brouillies. Pour Lautréamont, ceci nous manque, mises à part quelques missives publiées par l'admirable Genonceaux, et qui *fonctionnent* dans le texte-Lautréamont, et nous éclairent — non pas sur telles ou telles circonstances biographiques, mais sur le contexte du texte : sur le mobile, le *creux*, le vrai, soit : sur ce que le texte, lui, ne dit pas. Pour Corbière, qui s'est donné le prénom de Tristan par volonté d'affirmation et de rupture, le rapport avec le Père dévorateur (auteur du *Négrier*, un beau roman) devient condition et nécessité

d'être : c'est le père qui finance le compte d'auteur du fils : *Les Amours jaunes* paraissent, main de poèmes géniaux, parce que le Père, contre lequel, pour partie, ont été écrits *Les Amours jaunes*, a payé les frais d'impression du livre. Pour Cros, l'inventeur, le rival d'Edison, il a financé lui-même *Le Coffret de santal* : échec ! double et triple, avec la navrance de la fin... Tout ceci, qui est capital pour notre modernité, j'entends : pour notre écriture d'aujourd'hui — avait toutes les chances de passer inaperçu. Ces contestataires-là étaient des bâtisseurs. À quelques années près, on va découvrir Ibsen ! Un rien aurait suffi, en effet, pour que le présent volume ne voie pas le jour : ces textes furent mis, par l'Ordre Moral, dans le périssable, et ils faillirent bien périr. Ce qui était en cause, dans les œuvres de nos quatre écrivains, dépassait la politique politicienne mais rejoignait la politique vraie. Il n'est question, dans cet amas de feuillets que d'une chose : ce que parler veut dire. Et de quoi il est question, dans la parole, lorsque quelqu'un parle. « *Je est un autre* » ? Soit ! Mais souvenons-nous de Victor Hugo qui a dit la même chose, en mieux, auparavant, avant. *Avant* ? Tout le problème est là !

Voyons mieux ! Pour les Romantiques, ils sont nés, — au moins à la parole — après l'effondrement de l'Empire. Qu'on se souvienne de ce que dit Gérard de Nerval ! qu'on songe aux confessions d'Alfred de Musset ! qu'on se remémore l'impétuosité de Julien Sorel (alias Stendhal) ! Il y a là, partout présente, dans l'air de ce mauvais temps des deux Restaurations, une idée de Gloire, qui va traverser et 1830, et 1848. *Hernani* et *Ruy Blas* : deux modèles qui découragent. Il y a Victor Hugo, et, tant pis pour lui, les lettres louangeuses qu'il adresse à n'importe qui. Une lettre d'Hugo, c'est un sacre, — mais un sacre dérisoire. Voyez Forneret et cent autres. Il y a la puissance par les Lettres, il y a la gloire par les Lettres, il y a la souveraineté par les Lettres. Hugo a souhaité mettre, et il a mis, un bonnet rouge au vocabulaire. Plus de mots-sénateurs ! Soit ! Mais cela n'a rien changé à rien. Là-bas, sur son rocher, orgueilleux, triomphant, enfermé en lui-même, Prométhée du langage, dévoré non plus par un aigle mais par la lettre « H », Hugo, exilé volontaire, pouvoir contre-pouvoir, règne. Despote dissimulé, père renégat, voix sonore, écho multiplié, miroir à mille facettes contrastées, théâtre en liberté, avouant les fantasmes, s'en gorgeant, les dégorgeant, intarissable, assis sur ses morts et ses mortes, lorgnant le dessous des jupes au passage, savant (Rimbaud dira : « *Science avec*

patience », ce qui peut s'entendre ainsi : « *Science avec pas-science* », voyant (et la lettre de Rimbaud, alors ?), canaille, et tirant son épingle du jeu par le biais du corbillard des pauvres. Viennent les autres, ceux-ci : Rimbaud, Lautréamont, Cros, Corbière. Il faudrait ajouter Stéphane Mallarmé, avec son admiration pour Hugo, puis l'expérience du néant dans la nuit pathétique que l'on sait. *Les Chants de Maldoror* paraissent de biais l'année même où Victor Hugo publie ce chef-d'œuvre qu'est *L'Homme qui rit*, et que personne, en ce temps, ne comprendra. Et pourtant tout y est : rencontre providentielle : Maldoror n'est pas seul ! Rimbaud lit Hugo. Corbière lit Hugo. Tout le monde lit Hugo. Voilà le débat. Romantisme ? Mais oui ! Ceux-ci sont *les romantiques à l'envers...*

Ils récusent la Gloire, ils ne s'embarrassent pas du Pouvoir de l'officialité, ils comprennent Baudelaire et le droit à la contradiction, ils redécouvrent (sans le savoir) le propos fondamental de Nodier : que chaque Je est libre d'inventer son Moi. Ils entendent ne plus parler que pour eux, ce qui leur permet de parler pour tous. Ils inversent. Ils s'accordent avec l'utopie. Ils découvrent les vertus du rêve à l'endroit exact où les rêveurs découvriraient l'empire et les contraintes du réel. Ils décident contre le leurre la révolte forcenée et fondamentale de ce à quoi les oblige leur condition même d'écrivains involontaires : la parole. Pour eux, le discours, c'est d'abord le viol du discours. Plus de règles. Assimilation de ce qui a été dit (d'où les collages, les répétitions, les imitations), afin que ce qui a été dit s'effondre. Une usine ? Non, une mosquée. Au fond des eaux sont les reflets. Les reflets bondissent vers leurs images, agressent, terrassent, brouillent la vue, innovent : victoire ! Lautréamont connaît les luttes terribles qui ont ravagé l'Amérique centrale. Rimbaud est monté à Paris en 1871. Charles Cros a servi — timidement, oui ! mais quand même ! — sous la Commune. Tristan Corbière a eu le cœur brisé et le corps malade. Il ne s'agit plus d'idéalisme. Du moins ne s'agit-il plus, en aucun cas, d'idéologie. Ces poètes-là annoncent et préfigurent, au niveau du discours, un monde nouveau. Et c'est Rimbaud, ici, qui ira le plus loin. Il écrit, en effet, qu'il importait d'en venir au « *dérèglement de tous les sens* ». On comprend « sens » au « sens » du corps, du toucher, de la langue, du sexe, du goût... oui mais « sens » signifie également « sens », c'est-à-dire : signification. Ce que veut dire Rimbaud confirme ce que disait Lautréamont : que tous les « sens » sont attribuables à un texte. Ou :

qu'un texte relève d'une multiplicité, d'une pluralité, d'une infinité de « sens » possibles. C'est alors qu'il faudrait relire les pages inaugurales inscrites par Alfred Jarry au seuil des *Minutes de sable mémorial*. Ce « linteau » résume cela, mais projette l'ombre de nos quatre écrivains dans cet avenir qui n'est pas encore — il s'en faut — notre présent...

Il n'empêche que ces quatre voix font entendre une musique jusqu'alors inouïe : l'ancêtre, le vrai, fait mauvaise figure dans les portraits de famille, c'est Charles Baudelaire. Dire, ce n'est plus être fidèle aux figures imposées, ni à l'esthétique du *convenable* : c'est tirer dehors ce qu'il y a dessous. Mais quoi ? Qu'y a-t-il dessous ? Lukacs a raison, et tort à la fois : ceux qui ne parlent pas. Mais il faut aller plus loin — Lautréamont, Cros, Rimbaud, Corbière iront plus loin, justement — et tirer au jour ce qui, dans ce qui est parlé, ne parle pas. Lukacs invoque le silence, qui est à fleur de peau. Nos quatre poètes, ici convoqués, évoquent cet autre « silence » : ce qui n'est pas dit à cœur d'être. Novalis, on le sait, a magnifié étrangement les travaux du mineur : c'est qu'il faut creuser profond, et tarauder les ténèbres, pour venir au jour enfin. Aucun n'y est parvenu. Quatre mineurs, ici. Quatre héros d'une aventure sans fin, qui, sans fin, mettent en accusation la souveraineté des paroles : le Roi est nu ! c'est-à-dire : qui parle impose *silence* à ce qui parle. Après le déluge, le peuplement des mots. Cros a une ritournelle ; Corbière, des grincements ; Lautréamont, une phraséologie parfois clownesque ; Rimbaud, un laconisme suspect. On jurerait d'une conjuration — dont nous serions, tous et chacun, l'enjeu !

Rimbaud est de Charleville, il sera un passant de Paris. L'homme aux semelles de vent sera dans la capitale le temps de deux scandales et de quelques poux jetés parmi les zutistes. Corbière se veut de la Bretagne désolée, avec l'océan sans cesse en colère, le vent dressé parmi les arbres qui crient, et s'il vient à Paris c'est pour aimer jaune, jeune homme fané que la maladie dévore et qui a un cœur plus gros que n'est son corps. Lautréamont bascule du Nouveau Monde avec ses horreurs dans le Vieux Monde avec son ennui : le Montévidéen ne sera jamais dans le Paris des dernières années du règne de Napoléon III, puis lors du fameux siège où il va mourir, qu'un provincial. Charles Cros est différent : il est brûlé par Paris, il est victime de Paris : il est le Parisien caricatural. La Province, voilà qu'elle aussi, à son tour,

depuis si longtemps muette, s'exprime. Elle prononce un français rempli de patois : Rimbaud déforme les alexandrins parce qu'il a, dans le fond de la gorge, l'accent ardennais. À Charleville, on compte autrement qu'au Pont-au-Change ! Isidore Ducasse est toujours en retard d'une lecture : il a beau vivre dans le quartier chic, il a des habitudes tarbaïses. Cros accentue son désaccord, mais il souffre :

*Moi, je vis la vie à côté,
Pleurant alors que c'est la fête.
Les gens disent : « Comme il est bête ! »
En somme, je suis mal coté...*

Pour comprendre Rimbaud, il faut lire *Crimen amoris* de Paul Verlaine. Derrière Charles Cros, il y a Nina de Villard, sans laquelle il est possible qu'il n'eût jamais écrit. Isidore Ducasse, c'est l'énigme parfaite : rien ! Lui, c'est l'aventure du discours, l'emportement des *Chants de Maldoror*, la dialectique complice de *Poésies* I et II. Aucun travail de la biographie, sauf en quelques endroits privilégiés. Quelque chose requiert l'attention : sur cet inconnu fameux, nous savons mille et un détails : tout, à vrai dire : où il est né, ses études, ses voyages, ses travaux — et cependant tout nous échappe. Le texte, ici, fait écran. Il désavoue, à mesure qu'il se déchiffre, celui-là même qui l'a chiffré. A mesure qu'il se démasque, il masque son auteur. Pour Rimbaud, c'est au contraire : la transparence le rend, à la fin, inaccessible. Les voici rendus à leurs provinces, à leurs parlars. Ils ont dit deux ou trois choses dont personne ne peut se vanter de venir à bout. Et Tristan Corbière ajoute :

*Il ne naquit par aucun bout,
Fut toujours poussé vent debout,
Mélange adultère de tout...
Son goût était dans le dégoût !...*

Oui ! Ce sont là, comme dira le même Corbière, des « voleurs d'étincelles ». Mais les voleurs d'étincelles, ce sont des enfants perdus dans le noir. Et que sont-ils d'autre, ceux-ci ? Des enfants, qui jouent avec les mots, les nouent en guirlandes, et ne prennent pas les mots au mot. Perdus dans le noir ? Il suffit d'examiner l'époque d'un peu près. Quel temps fait-il sous monsieur Thiers régnant, et lorsque les fastes factices des Tuileries se

sont couchés sous le gouvernement des Jules ? Lautréamont n'a pas connu cela, il est vrai, puisqu'il est mort en 1870, étant devenu, *par avance*, un étonnant poète *communard*, — mais il a connu autre chose : la censure ! Si Lacroix ne publie pas, j'entends : ne livre pas au public *Les Chants de Maldoror*, ce n'est pas pour une question d'argent, et parce que l'auteur lui doit un solde de fabrique. C'est parce que Lacroix sait, et Ducasse également, que *Les Chants de Maldoror* seront interdits et poursuivis s'ils sont mis en vente. Voilà un trait commun à nos quatre personnages : leurs œuvres sont occultées d'entrée de jeu. Les exemplaires de *Une saison en enfer* et ceux des *Chants de Maldoror* moisissent chez les imprimeurs qui brandissent des factures impayées. *Le Coffret de santal* ne trouve pas d'acheteurs. Tristan Corbière publie *Les Amours jaunes* grâce aux deniers de son père, l'auteur du *Négrier*, ce gros homme sanguin à qui tout réussit : de quoi pleurer ! Donc, ils n'en veulent plus de ce discours que le Romantisme a imposé. Ils sont vis-à-vis du poétique comme les hommes d'action de 1871 sont devant la politique. Ce n'est pas pour rien que chacun de nos quatre personnages a, d'une certaine façon, partie liée avec la Commune. Lautréamont, avant de mourir, la devine. Cros est ambulancier. Rimbaud se fait vagabond pour la rejoindre. Corbière feint de l'ignorer, mais il la porte dans son corps malade. Or, les Communards qui vont marquer Rimbaud, par exemple, les Vermersch, les Vallès, ont pour compagnons les Varlin, les Frankel. Or, ceux-là ont, dans le sein même du gouvernement de Paris, pour adversaires, des romantiques c'est-à-dire des quarante-huitards, des gens qui parlent au lieu d'agir, des gens qui disent un monde au lieu de le faire. De la même façon, ce qui importe pour Rimbaud le voyant, ou pour la rhétorique cassée de Corbière, pour Cros à l'humour blessant, et ce qui aurait importé à Isidore Ducasse — s'il avait vécu — c'est de tordre le cou à l'éloquence pour ployer le langage jusqu'à ce qu'il puisse métamorphoser le réel rugueux. C'est cet adieu donné aux prophètes de papier, et aux contraintes de la Bibliothèque, qui caractérise à la fois Lautréamont, Corbière, Rimbaud, et Cros. Une fin de non-recevoir, qui inaugure une ère nouvelle. Ils sont, à leur manière, des utopistes. Mais des utopistes lucides, — et, à la limite, des utopistes sans utopie !

Ils dessinent et désignent un creuset où quelque chose *devrait* se produire. Malheureusement, on a gommé leur appel sous un vocable d'une rare facilité et d'un emploi douteux : « mo-

dernité ». Il faut briser cela, il faut aller plus loin, et les prendre, les accepter tels qu'ils sont : pantelants et secrets...

Isidore Ducasse, qui signera Comte de Lautréamont *Les Chants de Maldoror*, naît le 4 avril 1846 en Uruguay. Il meurt à Paris, à huit heures du matin, dans son garni du 7 rue du Faubourg-Montmartre, le 25 novembre 1870. C'est l'homme-mystère. Il a saisi le rouge des paroles à pleines mains, et il a tordu et retordu la ruse des ateliers. Maldoror est un passe-murailles qui entraîne le tragique avec lui. Littérateur, il convoque Ponson du Terrail. Il a l'épithète homérique et il se souvient de Byron. Les six chants qui composent *Les Chants de Maldoror* sont autant de machines infernales, — mais qui sont destinées à saper et faire s'effondrer cette vieille dame si digne qu'est la Littérature. Ducasse est un bibliothécaire infernal : il a tout lu, en bon provincial qu'il est, et en habitué des cabinets de lecture. Mais de ce qu'il a lu, il n'accepte rien. Il trépigne à froid. Son ivresse est glacée. Il meurt à l'âge de vingt-quatre ans dans des conditions imprécises, et sans rien laisser à cette postérité à laquelle il ne croit pas. À laquelle il ne croit plus. Tout ce gel qui est sur lui, et qu'on devine, dissimule une chaleur mouvementée. Après *Les Chants*, l'homme-mystère publie les deux livraisons de *Poésies* : il se fait homme-affiche. Puis il tourne le dos, et s'en va.

Tristan Corbière, lui, est né en 1845, le 16 juillet. Son père, triomphateur un peu emphatique, a cinquante-deux ans ; sa mère, dix-huit. Les environs de Morlaix sont tristes. Édouard-Joachim deviendra Tristan par la grâce de ses fantasmes : maladif depuis ses plus jeunes années, amoureux d'une catin dont il n'obtiendra pas même un doigt à baiser, coléreux par vocation, Corbière va ruer au travers les saisons, imaginant et convoquant un ciel perpétuellement tourmenté et des flots rageurs. Il meurt en 1875. Il a, alors trente ans...

Rimbaud, enfant génial, voit le jour en 1854, Il mourra en 1891, âgé de trente-sept ans. Oui ! Mais il a seize ans lorsqu'il décide de parler et lorsqu'il décide de se taire. L'adolescent lumineux deviendra la pourriture revenue des pays chauds et crevant dans un hôpital de Marseille. Mais c'est lui qui a tout dit, l'enfant Arthur, lorsqu'il répondit à la mère Rimb' qui s'étonnait de *Une saison en enfer*, que cela devait s'entendre littéralement et dans tous les sens. Ce qui doit s'entendre ainsi : dans toutes les signifi-

cations possibles, *littéralement*... C'est ainsi que ce « voleur d'étincelles » devint premier dans la poésie française, avouant le dédain de cette Gloire des Lettres qui avait pris, elle, aux cheveux, ses aînés. Avec Rimbaud disparaît le statut de l'écrivain, et sa statue. L'essentiel n'est plus dans le paraître, mais revient à l'être même. Il ne faut pas être voyant pour les autres, mais pour soi. Dès lors commence la quête de l'identité. L'individu entre dans l'Histoire, d'où un siècle confus l'avait voulu chasser ! L'idéologie et ses méfaits sont dénoncés par cette démarche assurée. Par cette marche dédaigneuse de son but et de sa fin. On peut lire Rimbaud de dix manières et de cent façons, c'est vrai ! mais rien ne trouble Rimbaud, ce visage printanier, non plus les fables que les affabulations, non plus les commentaires que les insolences. On comprend Paul Claudel, le catholicisme en moins : c'est que pour Rimbaud la poésie est un « faire », une tendance de l'être à contaminer ses entours, à métamorphoser et modifier ce qui, autour de lui, feint d'être, — soit : à tout replonger dans l'être même... et c'est le réveil au petit matin, lorsque, avec le lièvre, le monde d'après le déluge s'éveille. Propre et neuf ! Pour cela, il faut tuer le langage, ce Phénix qui sans fin renaît de ses holocaustes. La vraie vie ? Elle est là, à portée de mots, mais les mots la masquent. Elle est là, à portée de vie, mais le quotidien la dissimule. Elle est là, à portée de voix, mais la voix la tronque. Rimbaud, c'est l'insurrection !

Charles Cros meurt à l'âge de quarante-six ans. C'est, alors, un personnage usé. Il a tout inventé, depuis le phonographe jusqu'à la photographie en couleurs. Il est, plus que les autres, l'enfant du siècle. Il a le Progrès dans la peau, et l'absinthe, il est vrai. Il a connu tant d'échecs que la dérision devient son refuge. Il ne songeait pas à écrire. C'est en fréquentant le salon de Nina de Villard qu'une certaine idée lui vient : c'est une idée de vengeance. Parmi les quatre auteurs convoqués dans l'intérieur de ce livre, il est le moins saisissable. L'inventeur ne semble pas, à première vue, être un novateur. Il a mis du brouillard dans son propos, et de l'incertain dans sa poétique. On passerait volontiers à côté de lui, sans bien voir ce qui le distingue d'une cohorte familière du « monologue ». Coquelin cadet s'empare de lui, les cafés littéraires (qui ne sont pas encore des cafés-théâtres) le dévorent tout vif. Il a le tort d'avoir produit une pièce fameuse : *Le Hareng-saur*. Le voilà catalogué : amuseur ! Ce qu'il y a dessous c'est l'échec. Plus haut, j'ai évoqué Baudelaire, cette transition majeure. Mais