



Esthétique de la révolte poétique chez Lautréamont et Aimé Césaire

Lassana NASSOKO,

Doctorant à l'Université Cheick Anta Diop de Dakar-Sénégal.

Email : nassokolassana@gmail.com

Diafar ISSIAKA,

Docteur en Langue et Littératures françaises,

Enseignant chercheur à l'ULSHB - Bamako- Mali.

Email : diafarim@gmail.com

Résumé

Cette étude est consacrée à l'esthétique de la révolte poétique chez Lautréamont et Aimé Césaire. Lautréamont et Césaire sont deux poètes que le temps et l'espace séparent mais qui se retrouvent dans leur façon de révolutionner la poésie française. Deux poètes que l'on peut qualifier de révoltés dans leur composition poétique et par leur opposition aux valeurs esthétiques et morales, à la civilisation. Lautréamont et Césaire pratiquent une poésie où l'expression de la révolte contre l'héritage littéraire et culturel est constante. La première connivence de ces deux écrivains réfractaires à l'académisme apparaît à travers le choix d'une prose qui se rit des règles qui ont pendant longtemps encadré la création poétique. En effet, qu'il s'agisse des *Chants* ou du *Cahier d'un retour au pays natal*, il s'agit bien d'œuvres marquées par une dynamique agressive constante. Poésies révoltées et nerveuses, ces deux textes étranges renversent tout ce à quoi le lecteur amoureux des lettres françaises était habitué.

Mots clés : Esthétique, révolte, poésie, surréalisme, syntaxe, images insolites.

Abstract

This study is devoted to the aesthetics of poetic revolt in Lautréamont and Aimé Césaire. Lautréamont and Césaire are two poets separated by time and space but who meet in their way of revolutionizing French poetry. Two poets who can be described as rebellious in their poetic composition and in their opposition to aesthetic and moral values and to civilization. Lautréamont and Césaire practice poetry where the expression of revolt against literary and cultural heritage is constant. The first complicity of these two writers resistant to academicism appears through the choice of a prose which mocks the rules which have for a long time governed poetic creation. Indeed, whether it is the Songs or the Notebook of a Return to the Native Country, these are works marked by a constant aggressive dynamic. Rebellious and nervous poems, these two strange texts overturn everything to which the reader loving French letters was accustomed.

Keywords: Aesthetics, revolt, poetry, surrealism, syntax, unusual images.

Introduction

Poète incompris où méconnu Lautréamont l'a été à ses débuts. Né le 4 avril 1846 à Montevideo en Uruguay, Lautréamont a eu une enfance difficile, en effet, sa mère décède très tôt dès 1847. Gaston Bachelard n'interprète-t-il pas cela : « On raconte que je naquis entre les bras de la surdité » comme étant une possible surdité dans son enfance¹. Lautréamont laissera son empreinte sur la poésie française du XIX^e siècle à nos jours. Les surréalistes vont s'en inspirer, et André Gide rapporte ceci en 1925 : « J'estime que le plus beau titre de gloire du groupe qu'ont formé Breton, Aragon et Soupault, est d'avoir reconnu et proclamé l'importance littéraire et ultra-littéraire de l'admirable Lautréamont² ». Au moment de théoriser les principes de leur mouvement, les surréalistes ont été émerveillés par Ducasse qu'ils prendront comme modèle. Cela s'explique par le fait que l'auteur des *Poésies I* et *Poésies II* et les poètes maudits, peuvent être regroupés sous la bannière des premiers géniteurs de la poésie moderne ; la nature iconoclaste de leurs textes fait d'eux les fossoyeurs de « la vieilleries poétique. ³»

Avec *Les Chants de Maldoror*, la rupture avec les règles traditionnelles semble totale. Lautréamont bâtit dans cette œuvre atypique un univers de refus et de destruction, en reprenant plusieurs œuvres antérieures qu'il cherche à néantiser par le truchement d'une esthétique noire, caricaturale, éprise de révolte et qui prône le goût de la liberté, le dédain de la distinction générique, des règles et de la mesure. L'assertion suivante que nous empruntons à Jean-Luc Steinmetz corrobore le fait que *Les Chants* contiennent les principes du surréalisme : « Les surréalistes ne tarderont pas se confronter à cette œuvre à laquelle ils donnent la place la plus éminente ; ils en aiment l'accent de liberté totale, la tonalité sadienne, l'écriture (qu'ils croient relever d'un véritable automatisme).⁴ » Par son opposition aux valeurs esthétiques et morales, à la civilisation, par la prééminence qu'il accorde au rêve, ce récit ducassien peut être mis en parallèle avec le texte césairien qui « ensauvage » la poésie pour qu'elle serve à traduire la colère du sujet lyrique contre l'ordre colonial.

Rappelons que dans le *Manifeste du surréalisme*⁵ la liberté, le rêve, l'humour noir, la métaphore arbitraire font partie des grands principes du surréalisme. L'on sait déjà le ton surréaliste de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire mais aussi ses liens avec le chef de file du mouvement surréaliste qu'est André Breton. En effet, *Le Cahier* de Césaire est

¹ François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/Gallimard », 1975, p. 32.

² « Lectures de Lautréamont » par André Gide in *Nouvelle édition des Œuvres complètes de Lautréamont* par J.-L. Steinmetz dans la bibliothèque de la Pléiade, 2009.

³ Rimbaud, Lettre à Georges Izambard.

⁴ Steinmetz, « Les Chants de Maldoror », in *Encyclopædia Universalis* 2015.

⁵ André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, 1924.

préfacé par André Breton qui dit exactement ceci : « Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. Et c'est un Noir celui qui nous guide aujourd'hui dans l'inexploré, établissant au fur et à mesure, comme en se jouant, les contacts qui nous font avancer sur des étincelles. ⁶ ». Ce qu'il faut noter ce que Breton est resté admiratif face au Cahier peut-être parce qu'il y a vu l'expression virulente d'une révolte esthétique qui fait penser à l'œuvre de l'Uruguayen.

Les Chants de Maldoror, célébrant par-dessus toutes choses le cauchemar, la déraison, les forces du mal, constituent une œuvre marquée du sceau de l'hybridité : la puissance tératologique de l'imagination démiurgique entreprend une exposition d'êtres singuliers, polymorphes et qui contaminent leur singularité à la prose des *Chants* qui devient inclassable, hors nombre en raison des perpétuelles transgressions faites contre l'ordre littéraire. D'ailleurs, c'est ce primitivisme langagier et cette violence incantatoire spécifiques aux *Chants* ducassiens, et qui nous renvoient, peut-être, aux sociétés archaïques de l'oralité, aux peuples imaginaires d'antan qui a retenu l'attention de Le Clézio :

Cette œuvre primitive est unique. Il n'y a rien de comparable dans la littérature. Les ressemblances, c'est très loin, et ailleurs, qu'il faudrait aller les trouver, dans le chaos de la littérature orale, par exemple, dans le flot bestial des chants, où les images n'ont pas encore été fixées par le langage écrit. Dans la psalmodie, l'insulte ou la prière.⁷

Chez Césaire également, plusieurs images renvoient à ce primitivisme de l'inspiration poétique qui multiplie des agressions contre la civilisation. Commentant ses poèmes étranges dans *Poésie II*, Lautréamont emploie les expressions « locomotive surmenée », « cauchemar tenant la plume » pour marquer le caractère anti-civilisationnel de son œuvre. Il en est de même pour Césaire qui revendique « la foi sauvage » du sorcier.

Ducasse et Césaire partagent plusieurs préoccupations esthétiques qu'ils matérialisent par le biais de l'écriture. Grâce à l'analyse littéraire, nous verrons que ces deux poètes, que le « temps, l'espace, la culture, l'histoire⁸ » séparent, se rencontrent. Car, le style de chacun dénote l'esthétique de la révolte poétique se manifestant par la recherche de la liberté dans la création pour affranchir l'artiste des conformismes esthétiques, sociaux et religieux. Renversant, la versification classique, Césaire et Ducasse se rejoignent à partir du moment où tous les deux rejettent totalement que la raison gouverne le faire poétique. Leurs textes sont marqués du sceau de l'excès et de la violation, voire la perversion de l'esthétique traditionnelle commandant l'harmonie, voire la sobriété. Ce qui fait que nous aurons des

⁶ André Breton, Préface au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

⁷ Le Clézio, préface aux œuvres complètes de Lautréamont, Paris, Gallimard, pp. 7-8, 1967.

⁸ René Hénane, Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 5.

textes qui célèbrent le triomphe de l'onirisme sur les forces de l'intellect, comme ce fut le cas avec les poètes surréalistes ayant pratiqué l'écriture automatique. Ainsi, le beau classique sera redéfini. L'esthétique de la révolte amènera surtout Lautréamont à pratiquer les métaphores arbitraires et l'humour noir qui prendront le contrepied des règles héritées du classicisme. Ce phénomène poétique pourra être étudié également chez Césaire qui reprendra la formule comparative « beau comme », l'une des marques distinctives de la poésie ducassienne.

Lautréamont et Césaire sont tous les deux placés sous le signe de la révolte en dehors des réalités différentes qu'ils ont vécues mais aussi du temps qui les sépare les deux poètes ont en commun un fil conducteur. Césaire poète du XX^e siècle qui se révolte contre le racisme, le colonialisme, le capitalisme et l'exploitation de l'homme par l'homme va comme Lautréamont bousculer l'ordre préétabli en affirmant : « Que 2 et 2 font 5 ⁹ ». C'est ce qui nous a poussés à nous interroger sur l'esthétique de la révolte chez Lautréamont et Aimé Césaire. Il s'agit clairement de chercher à comprendre l'esthétique de la révolte chez Lautréamont et Césaire à l'aune d'une analyse stylistique du *Cahier d'un retour au pays natal* et les *Chants de Maldoror*. Nos deux poètes utilisent une langue bien particulière caractérisée par l'éruption de l'imagination qui transmet sa frénésie à une syntaxe monstrueuse, incohérente, voire libérée des contraintes logico-sémantiques. Cela pourrait être une autre stratégie poétique visant à manifester une forme de révolte poétique.

1. Esthétique et révolte

Le Dictionnaire Larousse définit la littérature comme étant « l'ensemble des œuvres écrites auxquelles on reconnaît une finalité esthétique¹⁰ ». Le mot esthétique se trouve au cœur de la production littéraire, il en est l'essence même. C'est ce qui distingue l'œuvre littéraire des autres œuvres. Qu'est-ce que l'esthétique dans l'œuvre littéraire ? L'esthétique pourrait être considérée comme étant la touche de l'originalité que l'auteur octroie à son œuvre. La révolte caractérise l'œuvre de Lautréamont et celle de Césaire.

Lautréamont et Césaire pratiquent une poésie où l'expression de la révolte contre l'héritage littéraire et culturel est constante. La première connivence de ces deux écrivains réfractaires à l'académisme apparaît à travers le choix d'une prose qui se rit des règles qui ont pendant longtemps encadré la création poétique. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, la révolte contre la misère à laquelle le système colonial condamne le peuple noir, qu'incarnent les Antilles, s'exprime au travers d'un texte tordant le cou à la versification française. La

⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 17.

¹⁰ Dictionnaire Larousse [en ligne], URL: Définitions : littérature
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/litt%C3%A9rature/47503>

poésie césairienne charrie le ressentiment du poète contre plusieurs siècles d'asservissement et d'assimilation culturelle infligés à sa communauté : « Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre (...) Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre.¹¹ »

Chez l'un, comme chez l'autre, on est en face d'un discours poétique qui se soucie peu des injonctions esthétiques ou logiques. Comme Lautréamont, Césaire n'est nullement un poète assujéti à la pensée aristotélicienne ou classique qui exclue la trivialité, le style ordurier dans la poésie : « Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon.¹² » La poésie césairienne, se moque donc de cette mentalité métaphysico-littéraire qui a confiné la poésie dans la seule sphère du bucolique ou du mythologique. Cette poésie « belle », « enchanteresse », « fabuleuse » voire aristocratique tombe de son piédestal sous les plumes ducassiennes ou césairiennes. Elle perd ses attributs traditionnels et devient « diseuse » des immondices, révélatrice de l'horreur et de la laideur du monde :

Au bout du petit matin, l'échouage hétéroclite, les puanteurs exacerbées de la corruption, les sodomies monstrueuses de l'hostie et du victimaire, les coltis infranchissables du préjugé et de la sottise, les prostitutions, les hypocrisies, les lubricités, les trahisons, les mensonges, les faux, les concussions – l'essoufflement des lâchetés insuffisantes, l'enthousiasme sans ahan aux pousses surnuméraires, les avidités, les hystéries, les perversions, les arlequinades de la misère, les estropiements, les prurits, les urticaires, les hamacs tièdes de la dégénérescence. Ici la parade des risibles et scrofuleux bubons, les poutures de microbes très étranges, les poisons sans alexitère connu, les sanies de plaies bien antiques, les fermentations imprévisibles d'espèces putrescibles.¹³

Ces tableaux d'abjection absolue, ci-dessus peints avec humour par Césaire, sont foisonnants dans la prose de Lautréamont. Ces deux consciences poétiques entretiennent une relation gémellaire en raison de la nature même de l'inspiration qui s'origine dans le mal exprimé par le réseau lexical suivant : « puanteurs », « prostitutions », « lubricités », « perversions », « sanies », « plaies », etc. René Hénane remarquera assez bien cette si étrange connivence des deux poètes dans le choix du lexique poétique : « D'étranges rencontrent parsèlement le texte d'Aimé Césaire et de Lautréamont- étonnantes connivences dans l'usage des mots, des images...¹⁴ » Toutefois, Hénane ne fait pas ressortir l'analogie lexicale existant entre *Les Chants* et le *Cahier*. Lautréamont, en effet, fait « un pacte avec la prostitution », chante « la vermine », « le lupanar » où baise le Créateur pendant que des nonnes sont dans des catacombes, etc. Tout comme Césaire, Lautréamont travaille à assaillir la poésie par des

¹¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p. 14.

¹² Aimé Césaire, p.3.

¹³ Ibidem., pp. 6-7.

¹⁴ René Hénane, op.cit., p. 20.

détails qui étaient jusque-là considérés comme étant anti-poétiques¹⁵. Aussi multiplie-t-il les tentatives pour produire une œuvre anormale, bizarre, un texte sans précédent dans la littérature. Ce qui fait que le scatologique, le purulent, les invectives, l'irrévérence religieuse prendront d'assaut la poésie ducassienne qui tournent en dérision la poésie pudibonde et conformiste héritée, par exemple, du triumvirat artistique que forment Musset, Hugo et Lamartine. En guise d'illustration, référons-nous à la « Strophe troisième » montrant Dieu, complètement soûl au sein de la Création. Dans cette strophe, Dieu, comme le patriarche Noé, apparaît nu, éméché, aviné, aveugle aux malheurs de l'homme. L'ébriété place la Divinité dans un état second, un état de « dérèglement systématique de tous les sens », qui autorise toute licence et appelle le sourire, le rire de dérision dont on se repent lorsque nous saisit l'ampleur de la misère psychologique qui terrasse l'ivrogne :

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements, et les humains, rendus à leurs différents devoirs, se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur ! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère (...) Il était soûl ! Horriblement soûl ! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang ! Il remplissait l'écho de paroles incohérentes, que je me garderai de répéter ici (...) Le hérisson qui passait, lui enfonça ses pointes dans le dos (...) Le pivert et la chouette, qui passaient, lui enfoncèrent le bec entier dans le ventre (...) L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe (...) L'homme, qui passait, s'arrêta devant le Créateur méconnu ; et, aux applaudissements du morpion et de la vipère, fienta, pendant trois jours, sur son visage auguste ! (...) Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put ; en chancelant, alla s'asseoir sur une pierre, les bras pendants, comme les deux testicules du poitrinaire ; et jeta un regard vitreux, sans flamme, sur la nature entière, qui lui appartenait.¹⁶

Est-il besoin de le rappeler, le Dieu, auquel le personnage éponyme des *Chants ducassiens* s'attaque, incarne en réalité les valeurs littéraires, religieuses et sociales de l'Occident. La poésie, dans le passage précédemment évoqué, permet ainsi à l'auteur de mettre en place un système inchoatif, un texte violent, qui pervertit les normes. D'autant plus que nous avons les poncifs de la littérature romantique, à travers le champ lexical de la nature (oiseaux, gazouillements, arbres, etc.) auquel s'ajoute le champ lexical de la religion (Créateur, sainteté, cantiques.) Ces marques identificatoires de la littérature romantique, pour ne pas dire classique, sont vite décontextualisées ; l'imagination du poète répand de la souillure sur les thématiques conventionnelles de la poésie qu'il reprend avec un humour grinçant. La déchéance, ou la chute du Créateur, est une *fictionnalisation* du déclin de la littérature classique que Ducasse raconte par le biais d'un récit reproduisant le mode des Fables de la Fontaine.

¹⁵ Parallèlement, Césaire insère dans le Cahier les cris, voire les incantations « barbares » du sorcier : « voum room ! voum room. »

¹⁶ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Classique, 2016, p. 210.

Le combat inlassable de Maldoror contre Dieu, devient donc une forme de révolte contre toutes les contraintes liées à la pratique poétique. Ainsi, Cette révolte débridée qui se lit *in extenso* dans *Les Chants de Maldoror*, est, en fait, selon le mot de Jean Paulhan une protestation contre le carcan de la « *Terreur rhétoricienne* »¹⁷. Lautréamont en prenant pour cible principale le Créateur, ne fait que marquer son opposition à la vie littéraire, académique et scolaire, considérée comme un « Cerbère violent gardien d'une étymologie fermée, d'un enfer linguistique où les mots ne sont que le souffle d'une ombre, la poésie qu'un souvenir déformé et meurtri. »¹⁸ En effet, les *Chants* et le *Cahier d'un retour au pays natal* constituent des marquées par une dynamique agressive constante. Poésies révoltées et nerveuses, ces deux textes étranges renversent tout ce à quoi le lecteur amoureux des lettres françaises étaient habitués.

Dès les pages liminaires des *Chants de Maldoror*, le lecteur découvre une langue poétique nouvelle qui refuse de le charmer. Le projet poétique ducassien donne l'impression de reprendre la rhétorique de la terreur propre au roman noir. Mais, cet héritage est vite renversé par l'apostrophe qui s'appuie sur l'humour noir :

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant d'explorer dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : « Dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne de la contemplation auguste de la face maternelle. »¹⁹

La littérature avec Ducasse réside dans la construction d'une prose irrégulière, anarchique dont la finalité est d'abolir le fonctionnement habituel de la littérature à travers une esthétique de révolte qui s'appuie sur la dérision même de la littérature et des codes arbitrairement institués pour qu'elle soit exclusivement réservée à quelques-uns. Rappelons-nous la fameuse formule des *poésies II* où Lautréamont s'oppose à la perspective remontant jusqu'à Platon et qui fait de la poésie un don des dieux, un présent des Muses : « La poésie doit être faite par tous et non par un. »

La communication littéraire suppose que le lecteur et l'écrivain sont séparés dans le temps et dans l'espace. Ducasse réforme cela en associant le lecteur à la « diégèse » des *Chants*, au trajet scripturaire de cette « machine infernale²⁰ » qui pulvérise les codes auxquels est habituée la littérature française. Le lecteur subit continuellement une agression : il est tiré du « hors texte » et associé à l'aventure de l'œuvre.

¹⁷ Cité par Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939, p. 100.

¹⁸ BACHELARD., *Lautréamont*, op.cit., p. 100.

¹⁹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, op.cit., p. 82.

²⁰ Valéry Hugotte

Ainsi la révolte, principe générateur des *Chants de Maldoror*, tend tout naturellement à disloquer les règles habituelles de la pratique poétique pour donner pleins pouvoirs à l'imagination, seule capable de libérer l'inconscient, les forces obscures enfouies au plus profond du moi poétique et révéler l'horreur des visions cauchemardesques : Maldoror se change en poulpe, en requin, en aigle, il s'accouple en pleine mer avec la femelle du requin. Que d'absurdités et d'anormalités dans *Les Chants* ! Comme l'explique Berjola, les « Chants de Maldoror offre une poésie qui, de prime abord, se dresse contre les lois (...) se rit de tous les principes : ceux de la littérature, de la rhétorique et de l'esthétique, bien sûr, mais aussi ceux de la morale, de la religion, de la société, de la physique, de la métaphysique (...) la transgression s'avère poétique en ce sens qu'elle enfante une œuvre littéraire des plus singulières.²¹ »

L'esthétique de la révolte poétique a comme corollaire l'hybridation générique ou encore le mélange des genres. Au fur et à mesure que nous progressons dans la lecture des *Chants* de Maldoror, nous y décelons des traces des discours lyriques et épiques, considérés par le théoricien grec, Aristote, comme des genres nobles, élitistes ; ainsi que des traces discursives mineures, triviales telles que le roman fantastique, le roman-feuilleton, etc. Il s'agit, en ce cas, de la transgression des critères de classement générique qui a longuement marqué la littérature occidentale. *Les Chants de Maldoror* par leur structure en chants, comme les récits homériques, se donnent les règles de l'épopée, à l'exception du sixième Chant.

Les cinq Chants se placent dans un cadre épique, dont ils tentent de respecter les règles. En outre, ils adoptent parfois aussi la structure dramatique. La scène de la paisible famille massacrée par Maldoror²², la scène de la spéculation du fossoyeur²³, truffées de didascalies, peuvent illustrer le caractère quelque peu théâtral ou dramatique des *Chants*. On dirait que Lautréamont se plaît à passer en revue tous les genres littéraires possibles. Cette dynamique d'hybridation générique ou d'agression nerveuse des canons de la littérature atteint son point culminant dans le sixième Chant où le poète écrit : « Espérant voir un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la formule : puisque c'est le roman ²⁴ » !

Il n'est pas rare de remarquer chez le poète martiniquais quasiment le même phénomène poétique consistant à éliminer les frontières entre les formes poétiques. Le *Cahier* de Césaire manifeste *in extenso* les hantises du discours versifié. La forme prosaïque imite de

²¹ Giovanni Berjola, Isidore Ducasse et l'acte créateur, Thèse de doctorat en lettres modernes, Université de Nancy 2, 2013, p. 15.

²² Chant premier

²³ *Idem*.

²⁴ Lautréamont, *op.cit.*, Chant sixième, p. 309.

façon récurrente la disposition strophique des poèmes en vers. Cela est la différence fondamentale entre Ducasse et Césaire. Si le poète de la Négritude est hanté par la strophe française, à partir de laquelle il organise et façonne son texte, Lautréamont, en revanche, réussira à se libérer complètement du vers français, en ne gardant que la structure en chants des épopées antiques. Avec ces deux poètes, nous retenons surtout que les caractéristiques de la poésie, loin d'être les règles de la versification, se résument à l'écart par « rapport à l'ordinaire conversation²⁵ », et l'étrangeté de l'imaginaire. Nous allons à présent étudier comment Lautréamont et Césaire créent une nouvelle langue poétique en révolutionnant la syntaxe et les images insolites.

2. Syntaxe monstrueuse

Par le terme monstrueux, nous faisons allusion au caractère anormal, démesuré et absurde de la langue poétique qui se développe chez Césaire et Lautréamont sans la moindre préoccupation logique ou rationnelle. Il s'agit de la syntaxe de la profusion. Le flot verbal. La subversion de la normalité poétique est faite de sorte que Lautréamont, dans *Les Chants*, aboutit à un monstre textuel. Le refus de s'engager dans des sentiers battus amène l'écrivain à produire un texte qui brutalise le dispositif lexique et culturel ayant pré-existé à son œuvre. Lautréamont cultive l'excès à travers des phrases qui déconcertent le lecteur par leur longueur monstrueuse : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant²⁶. » L'enchaînement monstrueux, la succession à outrance des phrases annihile parfois chez Ducasse toute lucidité interprétative. Le lexique et les propositions ducassiens créent une sorte de vertige chez le lecteur qui peine à saisir les secrets de l'œuvre difforme :

Deux piliers, qu'il n'était pas difficile de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tournes énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce qui serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui présentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre...²⁷

La poésie ducassienne enfante une structure narrative monstrueuse, en raison de la discontinuité qui existe entre les différents chants. Cela donne au texte l'effet d'un coq-à-l'âne ; on ne sera donc pas obligé de faire une lecture linéaire des *Chants* puisque ceux-ci sont cousus d'incohérence langagière. Chaque chant est autonome, indépendant vis-à-vis des

²⁵ *Idem.*

²⁶ Lautréamont, p. 226.

²⁷ *Ibdi.*, pp. 229-230.

autres chants. Ainsi, la première strophe du « Chant troisième » raconte l'histoire des frères imaginaires chevauchant ; la deuxième strophe relate l'histoire d'une folle qui laisse tomber un rouleau de papier dans lequel est racontée une histoire atroce : le viol d'une petite fille par Maldoror et son bouledogue. La strophe 10, hymne aux mathématiques, n'a aucun lien apparent avec la strophe 11 consacrée à « l'hermaphrodite » dormant dans un bosquet. Chez Aimé Césaire également, on assiste à des multiples ruptures avec la syntaxe normale, comme l'explique Marie Bedoret, il y a un procédé « d'ensauvagement de la syntaxe dans l'écriture d'Aimé Césaire. » Cette technique s'opère à travers « une agrammaticalité des phrases et des vers dans le Cahier²⁸ » :

Partir.
Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères,
je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas
l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture
on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer de
coups, le tuer – parfaitement le tuer – sans avoir de compte
à rendre à personne sans avoir d'excuses à présenter à
personne
un homme-juif
un homme-pogrom un chiot
un mendigot
mais est-ce qu'on tue le Remords, beau comme la face de
stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa
souponnière un crâne de Hottentot ?²⁹

Comme Lautréamont, Césaire aime beaucoup l'accumulation. Il mêle asyndète et polysyndète, fait sauter la métrique, brutalise la ponctuation française. Lisons cet autre passage :

Il avait l'agoraphobie, Noël. Ce qu'il lui fallait c'était toute une journée d'affairement, d'apprêts, de cuisinages, de nettoyages, d'inquiétudes, [...] puis le soir une petite église pas intimidante, qui se laissât emplir bienveillamment par les rires, les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantré bien d'attaque et aussi de gais copains et de franches luronnes et des cases aux entrailles riches en succulences, et pas regardantes, et l'on s'y parque une vingtaine, et la rue est déserte, et le bourg n'est plus qu'un bouquet de chants, et l'on est bien à l'intérieur, et l'on en mange du bon, et l'on en boit du réjouissant et il y a du boudin, celui étroit de deux doigts qui s'enroule en volubile, celui large et trapu, le bénin à goût de serpolet, le violent à incandescence pimentée, et du café brûlant et de l'anis sucré et du punch au lait, et le soleil liquide des rhums, et toutes sortes de bonnes choses qui vous imposent autoritairement les muqueuses ou vous les distillent en ravissements, ou vous les tissent de fragrances, et l'on rit, et l'on chante, et les refrains fusent à perte de vue comme des cocotiers [...]

²⁸ Marie Bedoret, L' d'ensauvagement de la syntaxe dans l'écriture d'Aimé Césaire, mémoire de master en littérature francophone, Université de Toulouse, 2021.

²⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit., p. 12

Dans cet extrait Césaire nous offre un tableau de la fête de Noël, en décrivant les mœurs, les traditions de l'île, mais surtout en révélant la peur soulignée à travers le mot « agoraphobie » qui montre la souffrance morale des Antilles dans le contexte colonial. La phrase monstrueuse commence par « ce qu'il lui fallait », comme un long chemin, elle bifurque à partir de la coordination « et », avant de se perdre dans la béance verbale. L'écriture césairienne malmène le vers français qui perd sa caractéristique fondamentale, à savoir l'emploi de la majuscule à chaque fois qu'il y a un retour à la ligne :

J'accepte. J'accepte.
et le nègre fustigé qui dit : « Pardon mon maître »
et les vingt-neuf coups de fouet légal
et le cachot de quatre pieds de haut
et le carcan à branches
et le jarret coupé à mon audace marronne
et la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule
et la niche de Monsieur Vaultier Mayencourt, où j'aboyai six mois de caniche
et Monsieur Brafon
et Monsieur de Fourniol
et Monsieur de la Mahaudière
et le pian
le molosse
le suicide
la promiscuité
le brodequin
le cep
le chevalier
la cippe
le frontal.³⁰

3. Images insolites ou métaphores arbitraires

Dans la tradition classique, l'image s'apparente à un tableau. Elle est fondée sur la mimésis, la représentation mentale ou verbale d'un être ou d'une chose. Ainsi, dans *Phèdre* de Racine, quand Thérémène décrit le départ d'Hippolyte, son discours est truffé d'une série d'images qui constituent un tableau vivant de cet événement : « À peine nous sortions des portes de Trézène, // Il était sur son char : ses gardes affligés // Imitaient son silence, autour de lui rangés. » L'image, dans cette optique, relève de la dénotation : les termes sont pris dans leur sens premier et cherchent à nous donner une représentation objective de la réalité.

Par ailleurs, suivant toujours la perspective traditionnelle, le mot image désigne un mode d'expression qui, pour évoquer des êtres ou des choses, fait appel au procédé rhétorique de la comparaison explicite ou de l'analogie (la métaphore). Autrement dit, l'image classique établit une jonction motivée ou réfléchie de deux ou plusieurs signifiés par le biais des ressemblances. Par exemple, dans ces vers du poème « Demain dès l'aube » de Victor Hugo :

³⁰ Ibidem, p. 35.

« Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe... », le poète assimile l'éclat crépusculaire du soleil à l'or. Cette image est donc fondée sur le sème de la couleur.

Toutefois, les images que l'on rencontre chez Césaire et Lautréamont sont loin du cadre classique en ce sens que la plus part d'entre elles sont des comparaisons ou métaphores arbitraires. Le modèle classique fondé sur une analogie logico-sémantique des termes associés dans la création de l'image ne sera plus d'actualité chez nos deux poètes. Cette nouvelle conception de l'image a d'ailleurs été magnifiée par Breton qui reprend la définition de Pierre Reverdy dans le manifeste du surréalisme de 1924 :

L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités éloignées. Plus les rapports des deux réalités sont lointains et justes, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.³¹

Selon Breton et Pierre Reverdy, l'image naît du rapprochement de deux réalités sémantiquement distantes ou incompatibles.

La métaphore arbitraire n'est point le fruit d'une concentration artistique ; elle se distingue par sa spontanéité et sa bizarrerie. La poésie ducassienne offre plusieurs types de ces images créant la surprise et transgressant les lois de la logique : « Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomoniques du front : il a seize ans et quatre mois ! Il est 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 postérieure³². » Dans cet exemple, aucun lien logique, aucune correspondance entre le comparé et le comparant qui se fonde d'ailleurs sur des abstractions « rétractilité », « incertitude. » Que dire de cet autre exemple : il est beau « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !³³ »

Césaire s'empare aussi de ces images ducassiennes ayant charmé les poètes surréalistes par leur caractère insolite. Le « beau comme césairien », comme celui de Ducasse, apparaît comme une formule occulte, étrange, « aucun lien ne pouvant s'établir entre les deux termes de la comparaison.³⁴ » Prenons ce passage : « mais est-ce qu'on tue le Remords, beau comme la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot ? Qu'il s'agisse des *Chants de Maldoror*, ou du *Cahier d'un retour au pays natal*, la poésie se structure avec hermétisme ; les constructions arbitraires de cette nature accentuent la difficulté de saisir un champ sémantique ou de réussir une herméneutique lectoriale.

Conclusion

³¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924)

³² Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, op.cit., pp. 290-291.

³³ Idem.

³⁴ René Hénane, op.cit., p. 29.

Cette analyse qui s'articule autour de trois points : l'esthétique et révolte, Syntaxe monstrueuse et images insolites ou métaphores arbitraires montre les similitudes de l'esthétique de la révolte poétique chez Lautréamont et Aimé Césaire. Nous avons vu dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont et dans le *Cahier d'un retour au pays natal* l'esthétique d'une virulente révolte. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire se révolte contre la misère à laquelle le système colonial condamne le peuple noir et il exprime cette révolte en tordant le cou à la versification française. Et Lautréamont travaille à assaillir la poésie par des détails qui tournent en dérision la poésie pudibonde et conformiste héritée, par exemple, du triumvirat artistique que forment Musset, Hugo et Lamartine.

Références

« Lectures de Lautréamont » par André Gide in *Nouvelle édition des Œuvres complètes de Lautréamont* par J.-L. Steinmetz dans la bibliothèque de la Pléiade, 2009.

André Breton, *Le manifeste du surréalisme*, 1920.

Dictionnaire Larousse [en ligne], URL: Définitions : littérature <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/litt%C3%A9rature/47503>

François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/Gallimard », 1975, p. 32.

Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939.

Giovanni Berjola, Isidore Ducasse et l'acte créateur, Thèse de doctorat en lettres modernes, Université de Nancy 2, 2013, p. 15.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Classique, 2016,

André Breton, Préface au *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (l'édition de 1947).

René Hénane, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, Paris, L'Harmattan, 2006,

Rimbaud, Lettre à Georges Izambard.

Steinmetz, « *Les Chants de Maldoror* », in *Encyclopædia Universalis* 2015.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, présence africaine, 1983.