

Lautréamont  
Publié dans un catalogue Chant secret ..

## II — LAUTRÉAMONT

### Origine de l'expérience poétique : l'intériorité, la terre, le ciel

La tradition iconographiques religieuse est si profondément ancrée en nous, qu'elle prédétermine toute appréhension de l'espace. Nous regardons les tableaux d'aujourd'hui avec des yeux habités par plusieurs siècles de contemplation de retables et d'icônes. Aujourd'hui encore, l'oubli ou la révolte contre l'ordre divin ne peut toujours s'inscrire que dans et contre cet espace dont la structure axiologique reste déterminante. L'œuvre d'art qui interroge les conditions de son apparaître est une œuvre qui se donne comme une interprétation et une subversion de la structure axiologique de notre espace pictural. Nous voulons mettre en évidence les grands axes de cette structure axiologique : la verticalité du surgissement, l'horizon mouvant du déploiement. Ce qui nous conduira à décrire la tension axiologique qui caractérise notre époque.

« Le firmament, dont j'admets la beauté, la terre, image de mon cœur, furent invoqués par moi<sup>1</sup> ».

Nous posons d'emblée que l'expérience poétique est la forme inversée et chthonienne, parce que rattachée à des images du dedans, de l'expérience mystique. C'est ainsi que les expériences poétiques provoquent une condensation des choses particulières afin de faire apparaître en-deça de celles-ci le fait même qu'elles *sont*. Pareillement, l'expérience mystique est habitée par une sensibilité poétique, lorsqu'elle rejoint, dans l'incandescence de la chose la présence d'un au-delà. L'une est le reflet de l'autre, dans une même verticalité<sup>2</sup>, quand la vérité qui vient du firmament et la vérité intime de l'individu sont une même vérité comme surgissement qui s'exprimera tantôt dans des figures ouraniennes, tantôt dans des figures chthoniennes. C'est ainsi la même chose de dire que l'artiste, consumé intérieurement par sa vision, l'a imposée au matériau, ou de dire que les possibilités du matériau, et aussi l'imagination du corps, auront dicté la forme. Dans la vérité, la pureté du ciel s'exprime dans le cœur, le ciel devient le cœur du monde devenu transparent.

1. Lautréamont, « Poésies II », in Œuvres complètes, Garnier-Flammarion, 1969, p. 287.

2. Joseph Beuys développait ce point en faisant référence à l'ancienne table d'Hermès dans son œuvre « T.A.B.U.L.A.S.M.A.R.A.G.D.I.N.A. » (1984). Beuys est inspiré de la formule hermétique : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas [...] Il monte de la terre et descend du ciel et reçoit la force des choses supérieures et des choses inférieures. » Cf. notre « Après Beuys », SPIRALE, janvier 1990, p. 11.

Il semble depuis toujours que ce sont les êtres les plus instables qui auraient la plus grande réceptivité aux souffles du ciel et aux lumières d'en haut. Mais cette instabilité de l'artiste le rend d'autant plus vulnérable à ce qu'il découvre dans son art. Le poète ne serait pas déjà fou, que la charge dévastatrice du message ouranien le laissera insensé. Telle est l'extrême force des figures de la révélation et de l'illumination : le message est l'éclair dans la nuit ou la lueur d'une aube hallucinante. Nous voyons ainsi comment le thème du surgissement entretient l'idée d'une singularité de l'artiste : de nos jours la singularité de l'artiste semble attestée par le caractère toujours particulier de la vérité de son œuvre. Dès lors que l'intériorité de chacun serait unique, l'artiste exprime ce qu'il y a de plus singulier en lui-même<sup>3</sup>. Encore une fois, cette intériorité, dès lors qu'elle est exprimée est plus singulière encore. Comme si l'artiste se disait : – *dans un monde où il ne subsiste pas de vérité qui saurait être partagée par tous, au moins je trouve mon salut en exprimant ma vérité à moi.*

En fait, pour la plupart, les artistes ne sauraient renoncer à l'universel. Ils ne prétendent d'abord qu'à une vérité particulière, parce qu'ils croient qu'ils ne manqueront pas d'exhumer du même coup une vérité universelle. Les œuvres d'aujourd'hui doivent assumer cette visée de l'universel, lorsqu'elles se détournent résolument d'une apologie psychologisante de l'individu et s'inscrivent en regard des images par lesquelles nous avons fait l'apprentissage des valeurs religieuses, et contre lesquelles nous avons fait notre révolte tranquille.

« L'immortalité de l'âme [...] est vieille comme les assises du monde. Quelle autre croyance la remplacera, si elle doit être remplacée<sup>4</sup> ? »

Cette nouvelle figure du surgissement constitue l'envers de la précédente, lorsque l'immanence s'est substituée à la transcendance : le chant secret de la terre, « image de mon cœur », manifesterait une force de création fondamentale. La création artistique devient le relais de la révélation, lorsque l'œuvre créée/révoquée permet de reconnaître au-delà d'elle-même la forme même de notre sensibilité, nous révèle la finitude de notre monde et de notre esprit. C'est maintenant l'artiste qui constitue un pont entre la conscience commune et le surgissement (des interrogations et des valeurs, de la vérité et des apparences) : au delà de la création d'œuvres d'art il rejoindrait la révélation du monde, donnée sous le mode de l'intimité.

L'éclaircie de la terre, comme l'éclaircie du ciel, s'oppose au monde comme aplatissage de tout qui est rendu public dès lors que ce n'est pas recueilli dans l'intime. Comment expliquer l'étiollement des valeurs religieuses, et le renforcement des discours qui vantent l'individualité : – sans doute fallait-il régénérer les images ouraniennes qui n'avaient plus la vigueur de restituer la Présence. Il s'agit encore de redire les mêmes choses en d'autres mots pour

<sup>3</sup>. « Plus un poème est personnel, local, temporel, plus il est près du centre de la poésie. » Novalis, *Œuvres complètes*, trad. Ar. Guerne, Gallimard, 1975, vol. II, p. 412.

<sup>4</sup>. Lautréamont, « Poésie I », p. 278.

qu'elles se fassent de nouveau entendre. Ce que l'on a trop vu d'une certaine façon, on ne le voit plus, il ne reste que l'habitude que l'on en a : la tension axiologique qui a quitté les figures de l'iconographie religieuse, afin de restituer sa spiritualité au tableau, est passée dans les partitions de l'espace du tableau<sup>5</sup>, est passée également dans les effets d'effacement des images, – qui nous apparaissent dès lors ressurgir du passé. La structure axiologique de l'espace pictural reste prépondérante, promesse d'une nouvelle Parousie.

### Chthoniens et Ouraniens

Reportons-nous quelques instants aux bases de l'esthétique du religieux dans l'art occidental : la mise en scène d'une réalité **devant** nous est factice, le découpage de la réalité par le langage est arbitraire, le témoignage des sens est douteux : la vraie réalité est un arrière-monde dont nous ne voyons que le reflet, – l'appareil culturel ne produit qu'une démultiplication de copies, un enchaînement de simulacres. La vraie réalité serait un monde de modèles éthérés, où les choses sont réelles par leur cohérence et leur perfection, et non par une consistance sensible.

Aujourd'hui, nous – les Chthoniens<sup>6</sup> – concevons que les idées sont abstraites et irréelles. Nous leur refusons toute vie propre, et sommes assurés d'un contact immédiat avec la réalité sans passer par ces idées. Nous croyons positivement dans ce qui est donné par les sens et construit sur la base de ce qu'ils donnent à voir. Nous croyons percevoir la réalité telle qu'elle s'est donnée de toute éternité, telle qu'elle se donne identique à elle-même, immédiate et banale. Il nous importe peu d'apprendre que les mots *vrai, réalité, moi, justice*, ou encore *amour*, ne sont que des fictions; notre terre n'est qu'une carte frayée par les parcours les plus courants, notre sol a la consistance des chemins que nous avons martelés de nos pieds.

Pour le poète, aux époques du religieux archaïque, la polyvocité de la conscience ainsi que l'extériorité de nos pensées à nous-mêmes, tout cela renvoie à la diversité des dieux qui glissent des pensées dans la tête des héros. Par contre le Chthonien d'aujourd'hui ne soupçonne pas en quoi il est « parlé » par la société, par la parole elle-même – il ne soupçonne pas combien le **ça** de l'inassignable parle en lui. Les voix extérieures sont déclarées comme démoniaques, afin que la conscience intime soit angélicisée? L'artiste Chthonien préfère nous entretenir d'une création qui surgit du corps, – pourtant ce que nous appelons l'expérience immédiate du monde est pétrie de théologique; notre expérience de ce qui a du sens, par opposition à ce qui n'en a pas, comporte un élément de révélation.

<sup>5</sup>. Voir sur cette question chez Kandinski, la remarquable analyse de Jean-Marie Floch, dans Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique, Éditions Hadès-Benjamins, 1985, p. 39-77.

<sup>6</sup>. Cette distinction s'apparente à l'opposition entre les Apolliniens et les Hespériens chez Friedrich Hölderlin, cf. Œuvres complètes, Gallimard, coll. Pléiade, pp. 863, 961 n.1, 962-64, 1003 n.1. Béda Allman, dans son ouvrage Hölderlin et Heidegger, caractérise les Hespériens comme étant par avance isolés, individualisés. Cf. p. 38-50. Ceux-ci cherchent à retrouver le feu apollinien qu'ils ont perdu alors qu'ils ont excellé dans la clarté d'exposition. Cf. Friedrich Hölderlin, Remarques sur Œdipe, remarques sur Antigone, UGE, p. 98.

Le véritable salut du Chthonien serait de se reconnaître comme tel. Quand il pourrait dire, comme Lautréamont, « la terre, image de mon cœur<sup>7</sup> ». Il découvrirait du côté de la terre une éclaircie, équivalente à celle qui s'offre dans l'ouvert du Ciel – si seulement il parvenait à se refuser de n'être que émetteur/récepteur dans un océan hertzien, spectateur dans une étendue spectaculaire saturée d'images. Car, en nous fermant à la révélation, nous avons provoqué une mise à plat des représentations dans l'étendue d'une société spectacle. Cette surface consumériste et spectaculaire est caractérisée par l'exclusion de la subjectivité, de la mémoire, de l'attache corporelle des mots.

Dans son surgissement ouranien, la vérité serait d'emblée trop intense, trop brûlante, pour se déposer dans le langage, –malgré le fractionnement kaléidoscopique que ce langage lui ferait subir. Comme le soleil que nous ne pouvons contempler en face, la vérité ne se laisse voir que par son reflet dans le miroir de la culture. Comme Narcisse penché sur l'eau tranquille d'un lac, l'artiste est penché sur la culture qui lui renvoie son image. C'est ainsi que nous sommes tous penchés sur le miroir, et que chacun se régénère par l'éblouissement dans lequel il se confond avec la vérité qu'il recherche.

C'est dans ce miroir que nous cherchons les lueurs de l'arrière monde, que nous voulons capter dans nos images une lumière originelle; c'est encore dans ce miroir que vient se déposer la vérité qui jaillit comme une sève de la terre<sup>8</sup>, qui jaillit depuis le fond indéterminable de nos convictions. L'art serait le surgissement le plus profond, aurait sa source secrète dans l'esprit<sup>9</sup>, ou encore dans notre écorce profonde, – dans le corps comme mémoire où se maintient en nous l'éblouissement de tous les au-delà, dans l'univers comme vaste mémoire qui s'invente un présent.

En dernier lieu, notre vérité sera le déploiement de notre espace lorsque nous sommes devancés par nos signes, sera le recul de l'horizon lorsque nous juxtaposons nos perspectives. Alors, il ne saurait y avoir une vérité de soi-même, il ne saurait y avoir une vérité de la lumière, quand bien même toute la lumière du monde aurait été captée dans l'orbe du visible. Il n'y a que le déploiement d'un miroir poli, d'un lac tranquille, ou encore d'une masse océanique.

---

7. Lautréamont, p. 287.

8. Notre métaphore du lac renvoie à la métaphore du fleuve chez Plutarque : le pouvoir géniteur du Nil et la fécondité des terres de ses berges. Plutarque, *Isis et Osiris*, trad., prolég., notes par Mario Meunier (1924), Éditions de la Maisnie, 1987.

9. Descartes se représente ainsi la glande pinéale comme une fontaine d'où jaillissent les *Esprits animaux* qui iront irriguer le cerveau et, le rendant apte, secrètent en lui la vérité. « les parties de ce sang les plus agitées & les plus vives, estant portées au cerveau par les artères qui viennent du cœur le plus en ligne droite de toutes, composent comme un air, ou un vent très subtil, qu'on nomme les Esprits animaux; lesquels, dilatans le cerveau, le rendent propre à recevoir les impressions des objets extérieurs, & aussi celles de l'âme, c'est à dire, à estre l'organe, ou le siège, du *Sens commun*, de l'*Imagination*, & de la *Mémoire*. Puis ce mesme air, ou ces mesmes esprits coulent du cerveau, par les nerfs dans tous les muscles, au moyen de quoy ils disposent de ces nerfs à servir d'organes au sens extérieurs » René Descartes, *La description du corps humain et de toutes ses fonctions*, Édition Clerselier, 1664, p. 112-113. Cf. aussi *Traité de l'Homme* (1662), in *Œuvres*, vol.1, Garnier, p. 387 sv.; *Anatomica, Cerebri anatomia*, éd. Adam & Tannery, p. 579.

« Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse<sup>10</sup>. »

Les pensées et les images les plus intimes : il ne s'agit pas des échos que se découvre en elle-même la conscience. Cette radiophonie intérieure est au plus souvent impersonnelle, – malgré la crispation selon laquelle tout ce qui est intérieur est à soi, sans que nous ayons le souci de démêler ce qui n'est qu'écho de l'extérieur. Même le rêve, en lequel nous croyons reconnaître l'âme qui chante et se ravit elle-même, obéit à une mécanique anonyme. Le rêve, le monologue intérieur, tout cela n'est pas le chant le plus pur de l'être humain, c'est encore la culture comme extériorité partagée.

Non, les chants secrets sont ailleurs, car le dedans de la pensée n'est que l'image inversée de ce vaste dehors partagé qu'est le monde dont nous partageons la description. L'intériorité c'est l'ombre projetée en chacun du langage. Se mettre à l'écoute des *chants secrets* de notre conscience c'est s'interroger à chaque instant : comment se fait-il que les significations soient possibles? Nous croyons que les pensées prennent forme dans notre intériorité, pourtant nous pensons dans des mots qui sont avant tout les mots d'autrui; nous pensons, nous imaginons et nous créons, à partir de formes qui sont publiques. Il importe à la parole poétique de résister à l'amortissement des mots par la facticité. Le poète fait passer sa vie dans le langage et ainsi le régénère. La poésie fait de ce monde son intériorité.

L'art propose une image du monde tel qu'il est, et aussi une image du monde tel qu'il pourrait être : ces images ont tôt fait de s'imposer, quand le monde, dans son perpétuel devenir, viendrait se cristalliser autour de ces images, – car c'est dans les représentations que le monde n'a de cesse de se façonner et de se recomposer. Les visions des uns deviennent ainsi la réalité prosaïque des autres.

### Le déploiement dans le factice

Nous avons considéré jusqu'ici les axes et les figures du surgissement. Nous voulons terminer ce survol d'un *paysage du monde* par l'évocation d'une vérité comme déploiement par lequel une combinatoire de traits différentiels, une gravitation de traces, devient donation de réalité. Il y a un mouvement par lequel les choses viennent à l'existence dès lors que l'être humain génère les formes qui leur donne réalité. Il importe plus que jamais de brûler et de générer des formes si nous ne voulons pas rester suspendu dans un cauchemar télévisuel, avec pour seul répit quelques moments de jouissance scopique dans l'éphéméride de notre monde accéléré. Il importe que l'artiste puisse retrouver au cœur même de notre monde de simulacres, au centre toujours éclaté de notre constellation des signes, un principe de génération. C'est alors que l'artiste, et aussi le spectateur, sont interpellés par le déploiement de notre monde, comme s'ils pouvaient accélérer ou encore réserver les choses dans un avènement qui

---

<sup>10</sup>. Lautréamont, Chant I, p. 58.

ne tient qu'à elles seules, quand l'artiste découvre sa propre existence en même temps que celle du monde.

Il n'y a pas une Réalité extérieure que l'on essaie d'approcher avec plus ou moins de succès dans nos représentations, mais un Être qui ne cesse de se réinventer selon nos dérives culturelles. Alors, dans la culture comme résidus et comme sédimentation, se déploie une puissance métaphorique inouïe. L'artiste est happé, interpellé par ce mouvement créateur – qui génère la forme sociale, par cette *auto-poiésis* des choses qui se façonnent. Il s'agit d'un mouvement poétique qui est à la fois déploiement de l'Être et mobilisation des signes, – que Lautréamont compare au vol des oiseaux :

« cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune des parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre<sup>11</sup>. »

Dans l'écriture poétique, comme dans la création artistique, il s'agit de penser une constellation de signes en évolution constante, dans un mouvement de régénération qui va du centre à la périphérie et revient sur lui-même. Ce sont des milliers d'éléments iconographiques, vestiges du passé ou images de l'actualité, qui sont suspendus dans une combinatoire vertigineuse. De la mobilisation de ces signes, parfois effacés par leur appropriation par l'artiste, nous pouvons attendre un effet de déploiement.

La série pose le problème du premier tableau, le modèle par lequel s'est manifestée une règle de production, lequel fait toujours défaut quand il se perd dans la multiplicité des parties. La série, sans terme premier ou dernier, s'infini-tise : le premier tableau a peut-être été abandonné, ou n'a pas encore été peint. Par contre la combinatoire pose le problème du tableau manquant, quand – fermée sur elle-même –, elle doit être traversée d'un vide pour que ses parties trouvent leur mobilité. On peut ainsi dire de chaque combinaison, comme des formules mathématiques selon Novalis, que :

« ce n'est que par leur libre mouvement que se montre l'âme du monde<sup>12</sup>. »

11. Lautréamont, Chant V, p. 195.

12. Novalis, « Monologue », *Schriften*, éd. Kluckhohn & Samuel, Kohlhammer, Stuttgart, 1960-75, t. II, p. 672.

Ce tableau manquant, cette case vide au centre dont toute mobilité est la périphérie, – ce vide donateur de mouvement (mobilité qui permet de disposer et combiner les tableaux) devient alors la présence / absence du divin, l'invisible qui ouvre le visible<sup>13</sup>, le silence qui réinvente l'émotion.

---

<sup>13</sup>. Sur la nécessité de « distendre avec du vide invisible l'agrégat dense et confus du visible », cf. Jean-Luc Marion, La Croisée du visible, Éditions de la Différence, coll. Mobile Matière, 1991, p. 14.