

PRE-TEXTS
TO THE *POESIES*
OF ISIDORE DUCASSE
(LAUTREAMONT)

Roland-François Lack

A Dissertation submitted for the Degree
of Doctor of Philosophy
in the University of London

University College London

September 1991

ProQuest Number: 10609857

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10609857

Published by ProQuest LLC (2017). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346



OUGH THE ATMOSPHERE: ALL WE

NEW THINGS ARE RUNNING THRO

NEED IS THE COURAGE TO FACE THEM

POETRY
WILL BE MADE
BY ALL NOT
BY ONE

ABSTRACT

This thesis is intended as a reading of the *Poésies* of Isidore Ducasse within the discursive context of Second Empire poetics and, beyond that context, in the writings of post-Ducassians (from Decadents and Surrealists to Telquelists, Situationists and New Plagiarists). It also presents previously unknown sources to the text and to Ducasse's better known work, the *Chants de Maldoror* (with particular reference to texts by Lamartine, Alfred de Musset, Gautier, Baudelaire and Sully Prudhomme). In the process I discuss the theoretical premises of source-attribution, referring to the theories of intertextuality and influence specifically associated with Riffaterre and Bloom.

Acknowledgements

I should like to express my thanks to my supervisor Michael Worton for his advice, help and encouragement during the writing of this thesis; to Michael Temple and Jonathan Romney for additional advice and suggestions; and above all to Karen Alexander for her patience and encouragement.

Frontispiece: Brigitte Bardot in the service of the revolution
(see page 25 below, note 13).

Note

Poésies, the letters and the apocrypha are reproduced as appendices to this thesis. The paragraphs of *Poésies I* are numbered 1 to 53, those of *Poésies II*, 1 to 159. For all references I have used the notation *Poésies I.1*, *Poésies II.159*, etc, unless the reference is between parentheses, when the notation is abbreviated to *PI.1*, and so on.

For references to specific strophes of the *Chants de Maldoror*, I have used the notation *Chant I.1* (for canto I, strophe 1), *VI.10* and so on, unless the reference is between parentheses, when the notation is abbreviated to *ChI.1*, etc.

* * *

'Pre-text' is used to designate an identifiable source of any kind (conscious, unconscious, dubious, contestable, imaginary, etc). Its own, un-hyphenated pre-text is used as a source of secondary significations (motive, pretence, etc.), often without acknowledgement and in an effort to give the word a resonance deeper than, or at least different from, that of the obvious alternative.

'Intertext' is used for the corpus of potential pre-texts (pre-1870), and occasionally for the readerly intertext that incorporates texts published only after 1870.

For want of a suitable English equivalent, the French word for the Pascalian 'pensée' has been preserved, and is used un-italicised, without inverted commas.

'Poétique' is used, italicised, instead of the English 'poetics' to designate the specific text of a poetician.

'Lautréamont' is used, if at all, as a name for the 'scripteur' of the *Chants de Maldoror* (as Maldoror is their 'chantre'), and does not designate the author of that text, who is called 'Ducasse'.

Contents

INTRODUCTION	1
1. READERS AND READINGS	
1.1 1870-1919	8
1.2 Passing Reference	16
1.3 Commentaries	26
1.4 Discourse	33
2. NAMES	
2.1 Preliminaries	43
2.2 Practice	59
2.3 The Divine Names	86
3. POESIES & POETICS	
3.1 Preliminaries	109
3.2 Contexts	124
3.3 Genre	150
4. POESIES/PENSEES	163
5. INFLUENCE	199
5.1 Influential Figures	205
5.2 Figures of Influence	243
5.3 Pre-textuality	271
CONCLUSION	300
APPENDICES	302
BIBLIOGRAPHY	332

INTRODUCTION

Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part.

L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame.¹

This thesis is premised on the questionable hypothesis that the *Poésies* of Isidore Ducasse can be treated as a text apart. That is, in the first instance, apart from the *Chants de Maldoror*, to which, evidently, it is closely bound, and from which such a severance must seem fatal. Whose attention, it might be asked, could the text possibly attract were it not forever limping along behind its well-formed siblings, the runt of the litter. I will have to concede eventually that reading the *Chants* elucidates a reading of *Poésies*, but this will be on the grounds that my initial premise would be questionable in regard to any text. No text can be read 'apart'. If I myself begin with a review of those readers since 1870 who have been unable to read *Poésies* apart from its immediate context, I am doing no more than reading the text within a different and wider context. As I take into consideration, among other things, the conditions of literary production in 1870, I cannot for long resist reading the *Chants de Maldoror*, so implicated are they in Ducasse's own sense of those conditions. Moreover, since I wish to review both the literary context of Ducasse's writing and his specific citational practice in *Poésies*, it would be tendentious indeed to ignore the variously overt and cryptic allusions to the *Chants de Maldoror* in that text.

Nonetheless, this thesis is about the *Poésies* of Isidore Ducasse. It is either the first or the second, to my knowledge, to be so exclusively preoccupied with this one text.² Very rarely is *Poésies* granted any kind of autonomy in critical writing on Ducasse. Beyond all too few and too brief reviews or analytical articles, only the prefaces and commentaries of the text's two critical editions and one book consider it independently of the *Chants de Maldoror* with anything like an appropriate span of attention. Usually it is published as an appendix to the *Chants* and considered as such in books on the author. The consequence of this has been interpretation of *Poésies* entirely in the light, or shadow, cast by the earlier work, and disregard for its specificity. I shall attend principally to *Poésies*, reading the *Chants*

de Maldoror by its light, and though the familiar discussions around the supposed rupture between the two must arise, the issue will not be made a necessary preliminary to a discussion of the later text. This thesis follows Ducasse himself in reading the *Chants* as just one in a heterogeneous ensemble of pre-texts to *Poésies*.

While obvious neglect in the past seems justification enough for attending to *Poésies* now, there remains an apparent disproportion in devoting five years work to a text only thirty or so pages long. That disproportion, however, itself suggests a particular claim *Poésies* has on our sustained attention, its claim to a certain uniqueness: *Poésies* may be unique to literary interpretation precisely in manifesting so great a disproportion between the size of the text interpreted and the quantity of peripheral material necessary to its interpretation. If an intertext is 'one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences)',³ *Poésies* has, proportionally, one of the biggest intertexts around. Of course, no literary text can be exhausted by interpretation; the ratio of text to interpretation is always 1:infinity. To that extent, the claim to be unique can be as convincingly made of any text. *Poésies* becomes then an exemplary case at least, one where the conspicuousness of the disproportion exemplifies the premise that interpretation will always quantitatively exceed its object. One particular excess of my interpretation, however, will be to contend that *Poésies*, insofar as it is itself a work of interpretation, is also unique in not exemplifying that premise. It is a text that criticises other texts with extreme concision, often reproducing exactly the proportions of the object interpreted: 'Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions.' (PII.59)

This thesis is about interpretation, necessarily; about how *Poésies*, as a work of criticism, defines interpretation and how ensuing critical interpretations have defined *Poésies*. Itself a work that 'reads' or 'misreads' other texts by a variety of means, *Poésies* and its various misreaders since 1870 give together an object lesson in the problematics of reading. Among several vexed questions facing a reader, one relatively simple problem, that of 'établissement de

texte', is emblematic of the whole, and was the reason I chose to make this text the object of my research. Having read through the *Chants de Maldoror* in the Livre de Poche edition of the *Oeuvres Complètes*,⁴ I read on to discover the appended *Poésies*. The second part of the text consists of thirty-six pages of original reflexions mixed with corrections of Pascal, Vauvenargues, La Rochefoucauld and La Bruyère, through which I was helped by the editor's accompanying footnotes, reproducing the original texts of those moralists. Reading:

L'homme est un sujet vide d'erreurs. Tout lui montre la vérité.

I found at the bottom of the page Pascal's contrary assertion that:

L'homme n'est qu'un sujet plein d'erreur naturelle et ineffaçable sans la grâce. Rien ne lui montre la vérité.

Fresh from classes on La Rochefoucauld's *Maximes*, I was attracted by Ducasse's new approach to the 'genre des moralistes' and by its implications for a poetics of the maxim. Three paragraphs on from that correction of Pascal, Ducasse warned against attending too closely to mere details, for fear, perhaps, of ignoring the general:

Pour savoir les choses, il ne faut pas en savoir le détail.
Comme il est fini, nos connaissances sont solides.

It was, however, a knowledge of details that invited my closer attention, since I knew this un-footnoted remark to be the correction of some *maxime* or *pensée* I had only recently read. The bibliographical note at the front of Saillet's edition refers the reader to Goldfayn and Legrand's critical commentary on *Poésies*. Their curious note on this passage begins:

'Pour savoir les choses il faut en savoir le détail.' Cette pensée qui doit être de Pascal, mais que certains dictionnaires attribuent à La Rochefoucauld...⁵

How to read Ducasse's remark seemed unavoidably to turn on whether it was a correction, and if so of whom. Three other annotated editions left it unmarked; a fourth reproduced Goldfayn and Legrand's comment that it was sometimes attributed to La Rochefoucauld.⁶ The index provided with the 1678 edition of that author's *Maximes et réflexions diverses* lists two maxims under the heading 'Détail'; the first, no. 106, reads:

Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites.⁷

Superficial or imperfect knowledge was evidently widespread among editors of *Poésies*, and my interest in Ducasse's 'corrective' method was now accompanied by an irritation with editions unable to supply an accurate test of those corrections. No edition yet satisfies that need, and one concern of this thesis is to examine the problematics of 'établissement de texte' in relation to Ducasse's corrections. These entail not only the attribution to each passage of its corrected author and, where possible, the specific edition of the author used (most problematic in the case of Pascal), but also the problems raised when an attribution seems called for and cannot be made. When a passage with all the formal and thematic properties of a corrected maxim or pensée calls up no memory of Pascal, Vauvenargues or La Rochefoucauld, and when no index or concordance is of any help, with what do you fill the gap left by the untraced pre-text? In this thesis, the necessary supplement is conjecture.

This problem is emblematic because it begins as a local one, soluble within the pages of the *Oeuvres complètes de La Fontaine*, and ends up sending the reader on frantic searches through volumes upon volumes of moralists and maxim-writers, through the interminable annals of 'la sagesse des nations', all in a largely fruitless pursuit of the brief and banal expression of a commonplace sentiment. This passage from the letter of the text into an excessive intertext is effected throughout this thesis. In reading Ducasse as moralist, I try to situate his writing in relation to an established canon of moralists, taking the corrected pre-texts of *Poésies II* as explicit models of relations between author and precursor. In reading him as poetician, there are no formal corrections to refer to, but there are pre-texts of a different kind, serving to situate Ducasse's writing in relation to a different canon.

Though the functions of a moralist and a poetician can be easily distinguished, in relation to *Poésies* the distinction is an artificial and a deceptive one. It is maintained as a convenience in some chapters of this thesis, but in as many others it is broken down or simply rejected as untenable. When I began to write I had intended

to deal firstly with *Poésies I* and then with *Poésies II*, in the first place with Ducasse's theory of Literature and in the second with his practice as Moralist. The idea was that in the first part of the text he corrects 'literary' writers by passing judgment on them, whereas in the second he corrects the 'non-literary' moralists by re-writing their texts. These quickly revealed themselves to be superficial differences disguising a deeper uniformity of purpose between the moralist critic and the critic of literature, a uniformity more evident to a French reader in the Second Empire, and one which makes Ducasse more evidently of his time.

Much of this thesis is devoted to placing Ducasse in his time, to the paradoxical task of situating historically a text that sought to address its age and failed. Beyond the 'discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences', I seek to establish the discursive context of *Poésies*, in particular the literary-historical context within which the text failed to take charge of its own significations, and the contemporary context within which the history of that failure is significant. Representing both contexts has meant loading this thesis with citations, perhaps to excess. I make no excuse for this, however; I might even suggest that it is a measure of economy. Through the accumulation of intertexts two cases are argued at once: that *Poésies*, despite its overt otherness and the difficulty of assimilation, is a text of its time; and that it is, by virtue of that otherness and difficulty, deeply at odds with the conventions of literary production in 1860s Paris. This is an attempt firstly to dispel some avant-gardist mythologies that have formed around *Poésies*, and secondly to present *Poésies* as a text sufficiently 'other' to satisfy the needs of the most exigent avant-garde.

* * *

1. My first epigraph is from Victor Hugo's preface to *La Légende des Siècles*. The passage in its entirety might be applied more or less directly to *Poésies*:

Les personnes qui voudront bien jeter un coup d'oeil sur ce livre ne s'en feraient pas une idée précise, si elles y voyaient autre chose qu'un commencement.
Ce livre est-il donc un fragment? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu, et sa fin.
Mais, en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un autre livre.
Un commencement peut-il être un tout? Sans doute. Un péristyle est un édifice.
L'arbre, commencement de la forêt, est un tout. Il appartient à la vie isolée, par la racine, et à la vie en commun, par la sève. A lui seul, il ne prouve que l'arbre, mais il annonce la forêt.
Ce livre, s'il n'y avait pas quelque affectation dans des comparaisons de cette nature, aurait, lui aussi, ce double caractère. Il existe solitairement et forme un tout; il existe solidairement et fait partie d'un ensemble.
Cet ensemble, que sera-t-il?

The second epigraph is from *Chant V.3*.

2. I have not been able to see Michel Pierssens' *Vers une lecture des poésies d'Isidore Ducasse* (thèse de 3e cycle univ. Aix-Marseille I, 1972) in order to determine whether by 'poésies' he means 'Poésies'. If he has followed the usual pattern of producing a book from his thesis, then the book in question would be his *Éthique à Maldoror* (1984), which is little concerned with *Poésies*. But twelve years seems an unusually long time to spend converting a thesis into a book, and I am more inclined to think that the printed spin-off of this thesis is *Administration des signes et sémiotique de la complexité*, his 1978 article in *Critique*, which is about *Poésies*.

3. Michael Riffaterre, 'Compulsory reader response: the intertextual drive', in *Intertextuality: theories and practices*, ed. Michael Worton and Judith Still, Manchester, 1990, p.56.

References in text hereinafter are given with a short title and page number. For fuller details the reader is referred to the Bibliography.

General references to specific texts are also unfootnoted, and again details can be found in the Bibliography.

Some of my references (e.g. note 2, page 14) are to the most widely available publications of the texts cited, but others are not. As a general rule I have tried to use the first published instance, in particular with texts that may be pre-texts to Ducasse's work, but this has not always been practical. My resulting bibliography is an empirically determined mix of whichever texts I have been able to work from (and put pencil marks in).

4. *Oeuvres complètes*, ed. Saillet, 1963. The three citations that follow are from pp.409-410.

5. *Poésies*, ed. Goldfayn & Legrand, 1960. p.166.

6. *Oeuvres complètes*, ed. P.-O. Walzer 1970, p.265; *Oeuvres complètes*, ed. Marcel Jean & Arpad Mezei, 1971, p.363; *Oeuvres complètes*, ed. Daniel Oster, 1977 p.270; *Poésies and complete miscellanea*, ed. & trans. Alexis Lykiard, 1978, p.108, n.99.

7. La Rochefoucauld, *Maximes et reflexions diverses*, 1977, p.54.

1. READERS & READINGS

le lecteur sous-entend...¹

1.1 1870-1919 7

1.2 Passing Reference

1. 'Il n'y a rien d'incompréhensible...' 16

2. 'La poésie doit être faite par tous...' 18

1.3 Commentaries

1. 'La poésie doit être faite par tous...' 26

2. 'Le plagiat': Citation & Commentary 28

1.4 Discourse

1. The Surrealist Contribution to *Poésies* Studies 33

2. Articles on *Poésies* 34

3. *Poésies* as Afterthought 37

4. Books on *Poésies* 41

1.1 1870-1919

A history of the various misreadings suffered by *Poésies* since its publication in 1870, were it chronological, would begin suitably enough with the fact of its not-being-read. It took twenty years for readings to appear, with Rémy de Gourmont's re-presentation of the text in 1891, Valéry Larbaud's 1914 account in *La Phalange*, followed four years later by a partial re-publication of *Poésies* in *L'Armoire du Citronnier*, an almanac for the year 1919, and the next year by Breton's presentation and publication of the complete text in *Littérature* (reviewed in *La Minerve française* and the *NRF*). These were the only readings, that is, if reading is defined strictly as an act so social as to generate itself something to be read, a corresponding text; if only readable readings constitute Reading. We may be warned by Larbaud's textual response, describing its own genesis in another's reading, against so strict a definition:

Le seul amateur de *Maldoror* qui ait abordé méthodiquement l'étude de Ducasse et son oeuvre est L.-P. Fargue, qui a fait une enquête patiente, a vu M. Hinstin et a trouvé les traces de quelques amis de notre auteur, mais nous attendons encore - inutile de le dire: avec impatience - le résultat écrit de ses recherches. C'est lui, du reste, qui a en quelque sorte découvert l'autre oeuvre, les *Poésies* d'Isidore Ducasse, et qui les a signalées à l'auteur de cet essai.²

That the first article devoted specifically to *Poésies* refers us back to an inaccessible other reading (Fargue's unpublished researches) is appropriate for a text that since its inception has been so difficult of access for readers, and if signalling *Poésies* to other, more assiduous readers seems to have been the full extent of Fargue's role in publicising it, he is due at least some of the credit Larbaud gives him.³ Moreover, Larbaud was probably not alone in seeking out 'à la Bibliothèque Nationale, les deux petites plaquettes, réunies dans la même reliure', and a potential readership can be imagined that predates its publication by Surrealists, constituted by those of Fargue's acquaintances - his lover Jarry amongst them - within distance of and with access to the Bibliothèque Nationale.

Admittedly, such a readership is limited, but the constitution of a text's readership does not necessarily depend on the text's free circulation to as wide a public as possible. The very notion of an avant-garde suggests the contrary. Nor need a full or correct form of the text circulate for readings to be produced, witness the success of Young's *Night Thoughts* in Letourneur's 'belle' but 'infidèle' version, prettified and expurgated but an influence on all of French Romanticism, up to and including Ducasse. This allows us to consider the partial version of *Poésies* made available by de Gourmont in 1891 as a legitimate text, circulating in pursuit of readers in its own right. Though it follows de Gourmont's article (*La littérature Maldoror*) it is not offered by the *Mercure de France* as a simple appendage to it. The contents-list for the month and the alphabetical table from the end of the year both feature 'Poésies by Lautréamont (Comte de)' as an autonomous contribution, and Lautréamont (Comte de) is included alongside Rachilde, Laurent Tailhade, and de Gourmont in the list of those who 'ont collaboré à ce tome'.

This is not to say that de Gourmont has no influence on the reception *Poésies* is given by readers of the journal. His own reading mediates between them and the Bibliothèque Nationale's hypothetically pure original,⁴ most obviously in the way the text is described and cited in his article. There *Poésies* is read explicitly in relation to the *Chants de Maldoror* as a 'recueil de pensées et de notes critiques d'une littérature moins exaspérée et même, ça et là, trop sage'. A descent into madness is discerned from the last pages of the *Chants*:

On sent (...) que la conscience s'en va, s'en va - et quand elle lui est revenue, quelques mois avant de mourir, il rédige les *Poésies*, où, parmi de très curieux passages, se révèle l'état d'esprit moribond qui répète, en les défigurant dans la fièvre, ses plus lointains souvenirs, c'est-à-dire pour cet enfant les enseignements de ses professeurs! (p.97)

The article quotes from *Poésies* twice, once in defining more closely the kind of madness being attributed to Ducasse:

Une folie lucide, une folie dont les patients ont relativement conscience, qui ne trouble qu'une ou une série de leurs facultés ('Apprenez, dit l'auteur dans ses *Poésies*, que l'âme se compose d'une vingtaine de facultés') (p.102)

And once to specify influences on the *Chants* with the testimony of the author himself:

Même dans l'inconscience, il y a des influences possibles à déterminer: 'O Nuits de Young, s'exclame auteur en ses *Poésies*, que de sommeil vous m'avez coûté!' (p.98)

The misreading in this last remark (for: 'O Nuits d'Young/ vous m'avez causé beaucoup de migraines') is one sign that de Gourmont was not himself the close reader one might expect. Another is that having enumerated other possible influences on the *Chants* (Radcliffe, Mathurin, Byron, 'les rapports médicaux sur des cas d'érotisme, puis la Bible') he adds: 'Il avait certainement de la lecture, et le seul auteur qu'il n'allègue jamais, Flaubert, ne devait jamais être loin de sa main' (p.98). In *Poésies* I.39 Ducasse includes Flaubert between Féval and Baudelaire in a list of 'les écrivassiers funestes'.

De Gourmont proposes a second reading by the selection he makes. This version of *Poésies* consists of the title and thirteen sections of text, two of them made up from consecutive paragraphs in the original. They are kept more or less intact and in their original order. Missing are all the peripheral features which for readers since de Gourmont are so distinctive: the division into two parts, the epigraph, the dedication and the 'avis'. He even suppresses from the title page the return to the patronym 'Ducasse' into which so much has been read.² His bibliographical note declines to explain:

Des *Poésies*, brochures rares et inconnues, on a copié pour illustration et preuve, quelques pages, en les signant du pseudonyme de l'auteur, désormais admis, Lautréamont. (p.104)

Like Valéry Larbaud twenty-three years later, de Gourmont's selection concentrates on *Poésies* I, copying from it 1357 words, to 117 from the second part, omitting in the process most of the famous remarks which readers will come to identify with *Poésies*. The Ducasse of 1891 does not say that 'il n'y a rien d'incompréhensible', that 'la poésie doit avoir pour but la vérité pratique', nor that it should be 'faite par tous. Non par un.' We are not told that 'le plagiat est nécessaire', nor invited to draw that conclusion from the evidence before us, since only one of the seventy or so famous corrective plagiarisms is included among the six paragraphs taken from *Poésies* II. De Gourmont uses the one about Cleopatra (PII.21), one of only two Larbaud will

highlight in 1914. He makes no comment on the corrections, and no doubt shares Larbaud's view that this is little more than a literary parlour game: 'des passages humoristiques, des Pensées de Pascal contredites, des Maximes de La Rochefoucauld retournées (le jeu n'est pas nouveau). Dans ce genre, il y en a de bonnes!' Not before 1920 will the game be read as something more, by Jean Paulhan, for example, reviewing Soupault's first edition of *Poésies* in book form:

Le jeu n'est pas neuf. Il n'est pas inoffensif non plus (...) Exactement il implique que les phrases - et en particulier cette espèce, que l'on appelle singulièrement des pensées - sont de même pâte que les idées, de sorte qu'il suffit de retourner l'ordre des mots pour avoir leur sens retourné. Une nouvelle maxime porte un témoignage opposé au premier, mais qui ne peut manquer d'être aussi pressant, aussi prégnant - n'étant pas autre, mais le même. (...) C'est au milieu de cette confusion que Ducasse pose sa machine infernale. 'Il n'y a rien, dit-il, d'incompréhensible.' Il s'ensuit à peu près que l'on n'a plus à penser, les phrases y suffisent. (pp. 953-4)

If *Poésies* is a time-bomb, its first commentators did not so much defuse it as leave out the explosives.

To recover the text's autonomy and some semblance of its force would require the reader in 1891 to ignore de Gourmont's article, to resist the temptation to assimilate it to the *Chants* and, if comparisons had to be made, to make them beyond the confines of 'la littérature *Waldoror*'. It could be compared with Bloy, for instance, whose hyperbolic castigations of the century's sentimentalist literature sound closer to *Poésies* than to the style of the *Chants*, which Bloy himself had read as 'une sorte de poncif configuré à la divagante passion d'un dément'. Or with Laurent Tailhade, whose description of Leconte de Lisle as 'ce bibliothécaire pasteur d'éléphants' would belong in Ducasse's pantheon of the 'Grandes-Têtes-Molles de notre époque' alongside Chateaubriand 'le Mohican-Mélancolique', Lamartine 'la Cigogne-Larmoyante', and Byron, 'l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales'. Nor would the memory of Vallès or Barbey d'Aurevilly at their most scathing be inappropriate. And if the 1890s' reader is to make something of Ducasse's two references to Elohim, the necessary esoterica is available through the period's revival of interest in the Kabbalah and Gnosticism.◊

Though it is possible to imagine a specific readership for *Poésies* in 1891, one whose reading would not be a function of its knowledge of the *Chants de Maldoror*, proving the existence of any kind of constituency for the text, specific or not, is somewhat more difficult. With Ducasse re-christened Lautréamont by de Gourmont, anyone's passing reference to the author of *Poésies* is indistinguishable from one to the author of the *Chants*. Certainly *Poésies* must have found readers in the *Mercure*, if it was only the *Lautréamontistes* among the other contributors: Tailhade, who had used a passage from the *Chants* as epigraph to his *Ballade sur le propos d'immanente syphilis*; Camille Lemonnier, whose preface to Rachilde's *La Sanglante Ironie* (published in the same issue of the *Mercure* as *Poésies*) opens with fulsome praise of the *Chants*; Rachilde herself, who is included by Paul Fort in a list of Symbolist devotees of Ducasse⁷; her husband Alfred Vallette, who signs a note in the January issue announcing Genonceaux's edition of the *Chants* and de Gourmont's article. None of these authors, however, shows any trace in later writing of having read *Poésies*. More disappointing still is de Gourmont's evident lack of interest in his discovery. Twice he declines to develop his analysis of *Poésies*, revising the *Mercure de France* article for re-publication in *Le Livre des Masques* (1896) and in the sixth volume of his *Promenades littéraires*. Nor does he draw on Ducasse for headings, epigraphs or citations in the several texts produced between 1891 and his death in 1915 where an affinity of style or attitude might have led us to expect it: not in *Le Joujou patriotisme*, written simultaneously with the Maldoror article and published the following month in the *Mercure*, not in *La Culture des idées*, *Physique de l'amour*, *Le Problème du style*, nor in any of the literary criticism included in the *Promenades*.

There is, however, one proven Lautréamontist, a would-be contributor to and eventual satirist of (as the *Iodure de Navarre*⁸) the *Mercure de France*, who not only read *Poésies* but also tells us of someone else who had read them. In a letter dated 8th September 1894 to his friend Edouard Julia, Alfred Jarry includes a copy of de Gourmont's article from the *Mercure*, saying: 'Mon cher ami, j'ai été vous porter chez vous (...) sinon tout l'article sur Lautréamont, du moins ce que j'ai pu retrouver: les *Poésies* citées, que vous

connaissiez sans doute déjà.' Unfortunately, neither Julia nor Jarry show any other sign of their acquaintance with Ducasse's text, and are of as little use as their contemporaries.⁹ In an account of the ways *Poésies* has been read, the least useful of readers are those whose readings leave no written trace.

I acknowledge the mitigating circumstances. De Gourmont's *Poésies* had lost the axiomatic force of the original, reducing the likelihood of citations turning up as epigraphs or in manifestos, even if both genres proliferated at the time. In the fifty years before its career as a source-book for manifestos takes off in the twenties, the only hitherto-detected passing allusion to *Poésies* is made in a far less likely context. In *Notre-Dame de la Butte*, a novel from 1908 by Oscar Méténier and Delphi Fabrice, one of the characters shows his familiarity with a passage from *Poésies* I.29 (one that de Gourmont did include in his 1891 selection), transforming:

Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth ...

into:

Ah le Doute!

Le Doute!

Ce canard aux lèvres de vermouth!¹⁰

The route from *Poésies* to Méténier's celebration of 'la vie montmartroise' is not an obvious one. He was a novelist and dramatist allied to naturalism, with a taste for low life and a talent for argot. He knew Tailhade, but Tailhade's own avowed hostility towards Lautréamont by this time makes it unlikely that the citation was made for his approval.¹¹ It may have been just an unconscious reminiscence of a casual reading. It means little to Méténier, no doubt, but for Ducasse this trace of a reading is the only sign that before 1919 *Poésies* could be seen as something more than a bibliographical curiosity.

It is a faint trace, certainly, but not so faint as the traces left by an earlier, clearly defined constituency of whom more might have been expected, not least by Ducasse himself. To an innocent reader - though I am suggesting of course that such a monster is hard to conceive of; to the hypothetically innocent reader, then - the

first sign that *Poésies* is not like other texts is, on page three, the number of dedicatees, disproportionately large for so slight a text:

A Georges DAZET, Henri MUE, Pedro ZUMARAN, Louis DURCOUR,
Joseph BLEUMSTEIM, Joseph DURAND;

A mes condisciples LESFES, Georges MINVIELLE, Auguste
DELMAS;

Aux Directeurs de Revues, Alfred SIRCOS, Frédéric DAME;

Aux AMIS passés, présents et futurs;

A Monsieur HINSTIN, mon ancien professeur de rhétorique;
sont dédiés...

These twelve names are Ducasse's handpicked constituency, the only readership of which he can be sure, since it is the dedicatee's privilege to be sent his copy directly.¹² These twelve have since become a privileged site of the biographer's endeavours, but between those like Dazet, Damé and Hinstin with a full biography and published works to their name, and the Durands and Durcours who remain entirely obscure to this day, none leaves a written trace to show if or how he is an apostle different from those who come after. It is only forty-nine years later, with Aragon, Breton, Eluard, Soupault and Tzara, that a constituency of readers declares itself, offering up its readings to be read.

* * *

1. *Poésies* I.32.

2. Larbaud, cited in the 1938 edition of the *Oeuvres complètes de Lautréamont*, p.395.

3. Larbaud is wrong to attribute the discovery of *Poésies* to Fargue, when it was de Gourmont who in 1891 first came across it; no doubt he passed the word to Fargue, who passed it to Larbaud.

4. That purity remains hypothetical since the Bibliothèque Nationale's copy is still subject to stringent mediation: a photographic copy, reproducing exactly every detail of the text, has been published, precluding any need thereafter for unmediated contact with the original. However, the details of the cover have

not been reproduced with the same attention, though there are specific conclusions to be drawn from such details (in particular the extent to which Ducasse sought to emulate the style of Lemerre's *Parnasse Contemporain* in his choice of a 'rose-saumon' cover). Unfortunately, my requests to see the precious object for myself, so that I might draw such conclusions, have been repeatedly denied.

5. See Sollers & De Haes, *L'Auguste Comte*, in *Tel Quel* 79, p.42:

Lautréamont, c'est quelqu'un qui a besoin de passer par une opération pseudonymique particulièrement complexe pour retrouver son nom et quand il signe les *Poésies* (publication permanente qui n'aurait pas de prix) qu'il interrompt très vite par la mort, comme une signature de l'époque, il reprend son nom.

6. See Eliphas Lévi, *Le Dogme et rituel de la haute magie*, republished 1894, and Victor Charbonnel, *Les Mystiques dans la littérature présente*, ed. Mercure de France, 1897. Tailhade's description of Leconte de Lisle is from the April 1891 issue of the *Mercure de France* (p.255), and Bloy's description of the *Chants* is from his short article on Lautréamont, *Le Cabanon de Prométhée* in *La Plume* (1.9.1890).

7. 'De Schwob à Gourmont, de Jarry à Kahn, de Griffin à Régner, de Rachilde à Kryszewski...', cited in De Haes, *Images de Lautréamont*, p.73. Rachilde asked Jean Lorrain for an article on the *Chants*; to several disparaging remarks made in his reply he adds: 'On a beau s'intituler Lautréamont, on n'a pas le droit d'être embêtant comme ça.' (Cited in Faurisson, 1972, from Jean Loize, *Jean Lorrain contre Maldoror*, in *Arts*, 22.6.1951.)

8. *Les Jours et les nuits* (1897), cited in Pia, *Romanciers, poètes, essayistes du XIXe siècle*, p.561.

9. For these non-references, see Grubbs, *L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry*, in *RHLF*, 1935.

The letter from Jarry to Julia is quoted in Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, 1974, pp.122-123.

10. See Pia, *op.cit.*, p.449.

11. In De Haes, *op. cit.* p.79.

12. Evidence that Ducasse sent copies of *Poésies* to the dedicatees emerged with the discovery in 1973 of a copy of *Poésies I* inscribed 'à Henri Mue', bringing the total number of extant copies to one and a half. (See Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, p.163.)

1.2 PASSING REFERENCE.

On ne juge pas M. de Launtraumont. On le reconnaît au passage et on salue jusqu'à terre.¹

1. 'IL N'Y A RIEN D'INCOMPREHENSIBLE...'

In a taxonomy of traces left by reading, the next order up from the absence of all trace is the passing allusion, unmarked. In implication, however, it is at the other end of the scale. Implied in the reader is a knowledge of the source-text the equal of the author's, so complete as to dispense with commentary or footnotes. When Ducasse cites one of the *Chants de Maldoror* without naming his source, he adds: 'Tout ceci se passe de commentaires' (PII.62). From writer to reader the allusion is a coded password to distinguish both from those unaware of its passing. This superiority might also be imputed to Méténier when his character alludes to a phrase from *Poésies*, and to the rare reader sensitive to just how sophisticated the allusion is.

The unmarked allusion is a classical trope, the sign of the author's confidence in a sensitive and educated readership. Ducasse's 'Il n'y a rien d'incompréhensible' (*Poésies* II.33) will find readers who know the last word alludes to the passage from Pascal corrected in the preceding paragraph, where man was originally not 'la soeur de l'ange' but 'un monstre incompréhensible'. There will be readers who see in 'la soeur de l'ange' an allusion to a passage from Lamartine's *La Chute d'un ange*.² When Ducasse dismisses literature as nothing but 'tics, tics, et tics' (*Poésies* II.88) sophisticated readers may be expected to hear Hamlet's 'Words, words, words'. By May '68, with *Poésies* once again 'au service de la révolution', there was some part of the public familiar enough with the text to spot the allusion when 'Flics, flics et flics' appeared as graffiti on the walls of the Sorbonne.³ By 1979, the classicism of an allusion to *Poésies* is consecrated by Philippe Sollers in the pages of *Tel Quel*:

... c'est qu'ils savaient que les fous auxquels ils parlaient pensaient être rois et empereurs ils sont donc entrés dans leurs principes pour modérer leur folie tics et tics il n'y a rien d'incompréhensible et ainsi de suite chaque fois qu'un maximum de connerie est atteint la pensée reprend son entrain...

(*Paradis, Tel Quel* 79, p.4)

Consecration of this kind is the end result of a process of familiarisation, a history beginning with the isolation of a phrase from its context, marking it out as repeatable. The line from Hamlet had itself to be isolated for the reader (cited as epigraph or apophthegm, in quotation marks with the author's name attached) before it could become the text of a classical allusion. A reader's familiarity with a text depends also on situation. In August 1920, in the pages of the *Nouvelle revue française*, Breton must ascribe a citation from *Poésies* specifically to its author:

C'est à tort qu'on assimile Dada à un subjectivisme. Aucun de ceux qui acceptent aujourd'hui cette étiquette n'a l'hermétisme pour but. 'Il n'y a rien d'incompréhensible', a dit Lautréamont.
(*Pour Dada*, NRF 83, in *Les Pas perdus*, p.77)

In the same year but to readers of *Littérature*, where *Poésies* had been published a year before, a review of de Chirico begins to loosen the grip of the ascription by dropping the quotation marks:

De nos jours quelques sages: Lautréamont, Apollinaire ont voué le parapluie, la machine à coudre, le chapeau haut de forme à l'admiration universelle. Avec cette certitude qu'il n'y a rien d'incompréhensible et que tout, au besoin, peut servir de symbole, nous dépensons des trésors d'imagination. Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique. J'estime qu'une véritable mythologie moderne est en formation.
(*Littérature* 11, p.28)

Two issues later, *MOI*, the first of the 23 *manifestes du mouvement Dada* (p.1), opens with this remark:

Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible.

and closes:

Tout ce qui est moi est incompréhensible.

Finally, ten years spent familiarising the public with this 'mythologie moderne' allow Breton and Eluard to use the phrase unascribed as a section heading of *L'immaculée conception* (1930), a book that, however, was prevented from reaching the wider public addressed.⁴

In the nineteen-seventies the axiom's story resumes, again on the issue of access. *Pour un avant-garde révolutionnaire*, an exchange

between Jacques Henric and Philippe Sollers in *Tel Quel* 40, is accompanied by this 'note de la rédaction' (p.58):

Ce texte n'a pas été publié par *les Lettres françaises*. 'Il n'y a rien d'incompréhensible' (Isidore Ducasse).

The classical standing of *Poésies* accorded by the unmarked use of this axiom in *Paradis* is the result of such accumulated instances. It is not accident or coincidence but the trace of the 'véritable mythologie moderne' whose formation Breton advocated and enabled, and its strategic acceleration by interested parties did not cease with Breton's death:

Nous ne sommes rien d'autre, en dernière analyse, que notre système écriture/lecture, et cela de façon concrète et pratique, - proposition qui nous permettrait de comprendre sans les réduire les déclarations énigmatiques de Lautréamont, déclarations qu'il ne faut pas se lasser de refaire entendre: 'La poésie doit avoir pour but la vérité pratique'; 'la poésie doit être faite par tous, non par un.'

(Sollers, in *Logiques*, p.248) ^o

2. 'LA POESIE DOIT ETRE FAITE PAR TOUS...' (I)

As frequent as passing references are to *Poésies* in Surrealist and 'Telquelist' writing, hardly ever is the allusion unmarked. Like the name 'Lautréamont' inscribed on the Surrealist banner, the ascription to Lautréamont is its own trope. It appeals to the authority of the name as forcefully as the marked allusions to Sade, Marx, Engels, Lenin and Freud that are everywhere in Surrealist journals, or later of the same names plus Mallarmé, Mao and Nietzsche in the pages of *Tel Quel* (eventually to be joined by the Name of God).^o These names are the writers' credentials; references, in both senses of the word.

Unlike these already established authorities, Lautréamont is a god of the Surrealists' own making. They could see, however, in certain phrases from *Poésies* a concordance with their own model of Marxist-Leninism, and even, sufficiently glossed, of Freudianism. The axiom most in accord with these doctrines was the one they most frequently cited in passing, the second of the two 'déclarations énigmatiques' singled out above by Sollers. Though neither de Gourmont nor Larbaud gave it in presenting *Poésies*, from the 'twenties on, the

force of the axiom became irresistible. A common gloss, more common in retrospective overviews of Surrealism where raw materials coalesce better, is as rationale for collectively produced Surrealist texts:

As with Dada, the artist submerged his own individuality into that of the group. This 'poetic anonymity' was further developed in *Ralentir travaux*, a collection of poems written by Breton, Eluard, and René Char, in which it is impossible to tell which lines were written by which poet. This was precisely the intention of the three who were trying to follow the Comte de Lautréamont's dictum that poetry should be made by all, not by one.⁷

More often it is read as a full revolutionary programme for poetry, coming properly into its own with Tzara in *Le Surréalisme au service de la Révolution*, in his 1932 *Essai sur la situation de la poésie*. Tzara traces poetry's progress from 'la poésie-moyen d'expression' to 'la poésie-activité d'esprit' (through Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Breton and Eluard, amongst others) to envisage the point where the former is superseded by the latter. That moment is seen as a qualitative leap, in terms derived via Engels from Hegel, brought on by a like progression on the level of the social:

De même que le travail dans une société socialisée n'est plus ce qu'aujourd'hui nous nous représentons comme tel, de même que le prolétaire n'étant plus exploité perd le sens que nous lui accordons, peut-on prédire que la poésie, qui perdra jusqu'à son nom en poursuivant son devenir historique, se muera en une activité de l'esprit collective (comme le rêve en est une), suivant la loi de la ligne nodale des rapports de mesure et que sous cette forme la formule de Lautréamont 'la poésie faite par tous' deviendra une réalité?⁸

Tzara's use of the axiom is prospective. Until such time as poetry can be produced collectively, the task of individual poets is to purge their work of any vestigial 'poésie-moyen d'expression' and make it pure 'activité de l'esprit', setting an example thereby to those other activities corrupted by bourgeois ideology: 'Il faut organiser le rêve, la paresse, le loisir, en vue de la société communiste, c'est la tâche la plus actuelle de la poésie.' His conclusion identifies Ducasse's phrase with the fulfilment of Surrealism's social mission and makes it thereby the motto of *Le Surréalisme au service de la Révolution*:

Tendre, de toutes ses forces, à l'accomplissement de la Révolution, en poursuivant parallèlement l'activité poétique qui se justifie du point de vue du matérialisme dialectique, voilà, me semble-t-il, le rôle historique du Surréalisme: organiser le loisir dans la société future, donner un contenu à la paresse en préparant sur des bases scientifiques la réalisation des immenses possibilités que contient la phrase de Lautréamont:

'LA POESIE DOIT ETRE FAITE PAR TOUS. NON PAR UN.'

Evidence of this article's impact is offered in the next issue of *Le Surréalisme ASDLR*: J.-M. Monnerot's *A partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisé*⁹ proposes the re-invention of 'la sorcellerie' in order to prepare poetry for its new collective role in post-Revolutionary society. There, according to Engels, the redistribution of wealth would allow 'tous les membres de la société de développer, de maintenir et et d'exercer leurs facultés autant que possible dans tous les sens'. And, adds Monnerot:

Lautréamont ajoute: 'La poésie doit...'

In the same year, in response to Tzara, Eluard fixed the form of his own essay on the situation of poetry and gave it this dedication: 'Ce manuscrit appartient à mon ami Tzara dont la poésie m'est tous les jours utile, précieuse.' This text becomes a source-book for all later statements of Eluard's position on poetry, even beyond his death. The key paragraph returns in more or less the same form six or seven times in Eluard's writing, each time bearing within it Ducasse's axiom:

Poésie pure? La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes. 'La poésie doit être faite par tous. Non par un' (Lautréamont). Toutes les tours d'ivoires seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et, ayant enfin bouleversé la réalité, l'homme n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du Merveilleux.

(*Oeuvres complètes*, p.1489¹⁰)

Donner à voir, from 1939, is a montage of Eluard's own texts and passages from many other authors (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Breton and Tzara, amongst others). In what amounts to a meditation on poetry through memories of other such meditations, Ducasse's statements on poetry play a large part, in particular 'La poésie doit avoir pour but la vérité pratique,' and, of course,

'La poésie doit être faite par tous...' (*ibid.* pp. 966, 976, 977, 999). Eluard precedes this last citation with a long passage that reproduces the movement of *Poésies* I.13 ('Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort...'), the hundred-item enumeration of all that was wrong with modern literature. Eluard's twenty-item list ('L'hallucination, la candeur, la fureur, la mémoire...') is an expansion of the 'rêve', 'paresse' and 'loisir' which, according to Tzara, it will be poetry's job to organise after the Revolution. For Eluard these activities are the components here and now of 'l'harmonie d'un poème', so when he follows the enumeration with Ducasse's axiom he suggests a different reading of the 'tous', not the everyone of a future 'esprit collective' but the everything out of which 'la poésie doit être faite'. But Eluard adds:

Il ne tient qu'à la conscience humaine de se révolter contre ce qui veut lui faire croire qu'elle n'est pas un tout pour en finir avec la dégoûtante inégalité qui l'oblige à se servir des philosophes et des poètes pour se prendre au sérieux.

Toute véritable morale est poétique, la poésie tendant au règne de l'homme, de tous les hommes, au règne de notre justice.

(*ibid.* p.977; my emphasis)

This sounds again like Tzara's collectivist application of the axiom, with the difference that the 'tendency' of poetry towards the reign of man seems to imply that poetry should be involved here and now in achieving that end. This would conflict with Tzara's injunction that poets eschew the expressive use of poetry in order to preserve it as a scientific instrument for the future. What Tzara means by Revolution, Eluard calls the revolt of 'la conscience humaine', with poetry its best means of expression. This is most clearly expressed in his conclusion to the 1936 version of *L'Evidence poétique*:

La poésie véritable est incluse dans tout ce qui affranchit l'homme (...) Elle est aussi bien dans l'oeuvre de Sade, de Marx ou de Picasso que dans celle de Rimbaud, Lautréamont ou Freud. Elle est (...) dans la merveilleuse défense contre ses ennemis et bientôt, dans sa victoire définitive.

Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets (...) Ils sont allés dans la rue, ils ont insulté leurs maîtres, (...) ils ont appris les chants de révolte de la foule malheureuse et, sans se rebuter, essaient de lui apprendre les leurs. (...) Ils ont maintenant l'assurance de parler pour tous. Ils ont leur conscience pour eux.

(*ibid.* p.521)

'La situation de la poésie' has changed. This is not poetry as an activity in parallel with revolutionary action; in the service of international revolution, Eluard has returned to the 'poésie-moyen d'expression' castigated by Tzara.

With the historical situation, the application of Ducasse's axiom has changed, from future project to an urgent re-definition of poetry in the present. By 1942 the situation is again different. The direct identification of poetry with revolution has gone underground;¹¹ in France under the Occupation poetry is in the service above all of nationalist Resistance. In Aragon's preface to *Les Yeux d'Elsa*, Ducasse's axiom becomes the rallying call to all French poets, past and present, that none be excluded from the history of the nation's poetry:

J'ai cherché, dans les conditions dramatiques de la poésie et du monde modernes, à donner corps à cette voix errante, à incarner la poésie française dans l'immense chair française martyrisée.

Je tiens à répéter qu'il n'y a aucunement là de ma part le désir d'éclipser quelque poésie que ce soit, quelque poète que ce soit; et que j'aime trop mon pays pour ne pas chérir ses poètes. Je reconnais le bien-fondé de passablement d'aventures poétiques, encore trop mal comprises, et trop souvent décriées. J'atteste qu'elles m'ont été précieuse, et je proteste contre qui voudrait amputer de la plus folles de ces fumées l'histoire de notre poésie: il la tuerait toute entière. Mais c'est du côté même où sans doute ma voix risque le mieux de se perdre qu'on a accoutumé de citer la phrase d'Isidore Ducasse: La poésie doit être faite par tous. Phrase admirable, et facilement détournée de son sens. Qu'en ces jours où la France nous unit, ô poètes, la France nous donne donc la mesure de ce faite par tous, et que comme la France la poésie véritablement soit faite par tous, des profondeurs des temps à nos jours malheureux. Sachons être la voix qui sort de cet orchestre des fables, et chante.¹²

The distance from Tzara's 'poésie-activité' was not recovered either by Eluard or Aragon. For them both, the war and similar contingencies justified the 'détournement de sens' of Ducasse's axiom, which was not a 'détournement' in the Situationists' sense, inspired by Tzara and defined, in 1967, by Vaneigem in the *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*:

Le détournement, qui est la tactique du renversement de perspective, bouleversait le cadre immuable du vieux monde. La poésie faite par tous prenait dans ce bouleversement son véritable sens, bien éloigné de l'esprit littéraire auquel les surréalistes finirent par succomber piteusement.¹³

Vaneigem's reading restores the collectivist force diminished in Aragon's literary application of the axiom, adding to it the force of militant industrial sabotage:

Ici la poésie est nettement l'acte qui engendre des réalités nouvelles, l'acte du renversement de perspective. La *materia prima* est à la portée de tous. Sont poètes ceux qui en connaissent l'usage, savent l'employer efficacement. Et que dire d'une matière de deux sous quand l'existence quotidienne offre à profusion une énergie disponible et sans pareille: volonté de vivre, désir effréné, passion de l'amour, amour des passions, force de peur et d'angoisse, gonflement de la haine et retombées de la rage de détruire? Quels bouleversements poétiques n'est on pas fondé d'espérer de sentiments aussi universellement ressentis que ceux de la mort, de l'âge, de la maladie? C'est de cette conscience encore marginale que doit partir la longue révolution de la vie quotidienne, la seule poésie faite par tous, non par un. (ibid. p.207)

Between Tzara and Vaneigem the axiom has been cited sufficiently for readers in 1967 not to need a name ascribed to it, and Marcelin Pleyne (Critique, June 1968) can give an article on Denis Roche the title *La poésie doit avoir pour but...* without once referring to Ducasse. This is the *nec plus ultra* of the passing reference to *Poésies*, citation at its most economical. Thereafter it declines in favour of more discursive readings: commentaries, source-criticism, critical theory, theses. When revolutionary fervour and poetics part ways, the susceptibility of certain Ducassian phrases to axiomatic citation is, at least in France, no longer a virtue. Their economy is a provocation to excess.

* * *

1. Philippe Soupault, 'Mon cher ami Ducasse', in *Le Disque vert*, p.11, reproduced in *Entretiens* 30, 1971, p.44.

2. See Chapter 5.1 below, section 1.

3. Max Chaleil (*Avant-propos* to *Entretiens* 30, 1971) situates Ducasse within this context:

La jeunesse de mai 68 entendit cette invitation irrévérencieuse: au hit-parade de la contestation, Lautréamont figure au troisième rang des génies inspirants. Pourtant, n'évoquons pas les citations encore aujourd'hui sur toutes les lèvres pour ne plus être sur les murs du Quartier Latin, mais plutôt, ô ironie du destin, le grand parodiste enfin parodié: quand les 'Tics, tics, tics' changent de nom et qu'apparaissent, en écho au rire du poète ('la police, ce bouclier de la civilisation' *Chant* VI.2), rageuse signature, les 'Flics, flics, flics' de l'insolence.

See also Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, p. 206, who mentions the slogan 'Cache-toi, objet!' as a correction of *Poésies* II.81 ('Cache-toi, guerre'). For a photograph of the wall bearing this inscription, see René Vignet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, 1968, p.98. For a reading of 'Cache-toi, guerre' as slogan, see my article in *Box Space*, special issue on the language of war, ed. Elliman, 1992.

4. Aragon, *Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire*, in *Le Surréalisme au service de la Révolution* III, p.3:

D'ailleurs si par suite d'un défaut de l'appareil social, il y a quelque chose de notre pensée qui filtre à travers le réseau perfectionné des cochons et des gros sous, voyez ce qui s'est passé pour *l'Âge d'Or*, plus tard pour *l'Immaculée Conception* (qu'on a fait retirer des étagères).

Aragon goes on to explain why the Surrealists' expensive limited editions make their work accessible only to a bourgeois public, whereby they have come to be called 'écrivains pour les snobs':

Si on nous confine (par des moyens coercitifs dans le domaine pécuniaire) à ce public que nous n'avons jamais considéré qu'avec mépris, ce confinement même est une forme perfectionnée de la répression.

5. Sollers' remark ignores, or is a rebuff to, Breton's reference in 1949 to:

l'utilisation forcée à laquelle certains ont voulu soumettre telles autres propositions d'un ouvrage dont la leçon demeure entre toutes énigmatiques ('La poésie doit avoir pour but la vérité pratique', etc.).

(*La nuit du Rose-Hotel*, in *La clé des champs*, p.315)

6. For an example of the rationale of these collocations, see J.-L. Baudry in 'Ecriture, Fiction, Idéologie':

Si l'on peut réunir les noms de Marx, Nietzsche et Freud, si l'on saisit mieux ce qui les rapproche de Mallarmé, de Lautréamont, c'est en fonction de ce geste radical, équivalent chez tous qui a fondé dans une écriture un certain ordre de lecture.

(*Théorie d'ensemble*, p.130)

7. Lewis, *Dada Turns Red: the Politics of Surrealism*, 1990, p.21.
8. Tzara in *Le Surréalisme au service de la Révolution* IV, p.21 and, below, p.23.
9. J.-M. Monnerot in *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* V, p.37.
10. All citations of Eluard are from the *Pléiade* edition of the *Œuvres complètes*, vol. I.
11. See Lewis, *Dada Turns Red*, p.162.
12. Aragon, 'Arma virumque cano', preface to *Les Yeux d'Elsa*, Edition Horizon - La France Libre, Londres, 1943, p.xxv.
13. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, ed. NRF, 1967, pp. 185-6. For a more practical application of the Ducassian dictum, see my frontispiece, taken from an English adaptation of a French Situationist-inspired text. 'This imaginary interview appeared in a poster/broadsheet called *Bash Street School Magazine No. 1*' (Stansill & Mairowitz, *BAMN, By Any Means Necessary*, pp. 147-150). Brigitte is shown correcting the 'ought' of Ducasse's original to insist that 'Poetry will be made by all not by one'. The legend around the edge of the photograph is a translation of a remark from *Chant V.1*:

De nouveaux frissons parcourent l'atmosphère intellectuelle: il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face.

 Stansill & Mairowitz also reproduce a flyer issued 14.2.1968 by the 'enragés' of Nanterre that cites *Poésies* II.58 ('Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe.') and then corrects Ducasse's position in PI.2 & 31 by declaring: 'Tout ce qui est discutable est à discuter' (op. cit. p.138).

1.3 COMMENTARIES

Quoi que puisse le commentaire, en regard du poème, il doit toujours se tenir pour superflu, et le dernier pas de l'interprétation, le plus difficile, est celui qui l'amène à disparaître devant la pure affirmation du poème.¹

1. LA POESIE DOIT ETRE FAITE PAR TOUS... (II)

Commentary on Ducasse has not followed Heidegger's prescription, paraphrased here by Blanchot. Far from disappearing, commentaries have accumulated around the pure but enigmatic affirmations of *Poésies*. Even as the affirmative force of the Ducassian axiom was being appealed to by Situationists and Telquelists, *Poésies* had fallen into the hands of commentators intent on restoring meanings occulted by its conscription into the service of Revolution. The commentary, if formally a close relative of the citation, is politically its antithesis. Like it, the commentary isolates text from context; unlike it, the commentary treats each text equally, since each depends equally on the commentator's ability to make sense of it. That dependence makes the fatal difference: with citation, a forceful text is brought in to supplement a deficient discourse; with commentary, the commentator's discourse supplements the deficient text.

The deficiencies of *Poésies* are brutally exposed, one by one, in Georges Goldfayn and Gérard Legrand's 'première édition commentée' from 1962. This has been joined by a commented edition in English, two editions of the complete works with commentary and one complete commentary published independently of the texts. Add to these several less systematic or incomplete commentaries that call themselves 'essai' or 'lecture' or 'thesis', and it is unsurprising that the Ducassian axiom has lost its affirmative power. In the most notorious instance, an exegetical urge has gripped Ducassians since the first close reader set out to reveal the true meaning of *Poésies* II.88. Even when a writer has not engaged to comment on *Poésies* in detail, suggestions will be offered as to how, according to Ducasse, 'la poésie doit être faite...'

Faced with the most famous words in *Poésies*, the first thing the typical exegete will do is assume the role of a demystifier, unperturbed by the phrase's apparent obscurity. This will be followed by a résumé and repudiation of previous exegetes and a revelation of the true sense, generally based on a closer attention to context. The manner can vary and the rules are not always observed, but the pattern is always familiar; the same *tics* recur. Blanchot deigns not to comment on his predecessors, but he demystifies and contextualises: 'La formule fameuse n'a pas un sens mystérieux: comme d'autres pensées qui l'accompagnent, elle propose...' A year later in 1950, Marcel Jean and Arpad Mezei find their own reading of *Poésies* perfectly expressed in 'la maxime devenue fameuse - encore que, presque inmanquablement, elle ait été citée à faux. Une telle déclaration ne signifie pas: ...', and without naming names, they list the many erroneous applications predecessors have made of the axiom. Goldfayn and Legrand prefer not to describe every previous reading: 'Il serait fastidieux de faire l'historique de tous les commentaires de cette phrase célèbre,' selecting only two to comment upon and reject: '... mieux vaut rapprocher l'original de son contexte.' The most important of the conventions they observe is this attention to context, since by it they become the first to read the 'tous' as a reference anaphorically to the 'phénomènes de l'âme' of the preceding paragraph. This is the blow that eventually proves fatal to the axiom's revolutionary aspirations.

Hereafter the convention of referring to preceding commentaries is superseded by the convention of either subscribing to Goldfayn and Legrand's reading, or ignoring it. In their 1971 *Oeuvres complètes commentées*, Jean and Mezei return to 'la maxime la plus célèbre des *Poésies*' but, choosing to disregard their rival double act, they simply restate more eloquently their reading from 1949. Similarly disdainful of the Goldfayn and Legrand thesis is Robert Faurisson, whose entire book (*A-t-on lu Lautréamont?*) is founded on the premise that all previous readings are erroneous. His demystificatory reading is that Ducasse himself was a wilful 'mystificateur'. He does, however, contextualise: 'On rapprochera cette forte pensée de quelques autres éparées dans les deux fascicules des *Poésies*.'

The reading in Goldfayn and Legrand has since become authoritative. Daniel Oster's reflection upon his predecessors consists in quoting their commentary and that of Blanchot, adding:

Ces deux commentaires nous paraissent judicieux et de nature à en finir avec la traditionnelle absurdité qui consiste à faire souhaiter par Isidore Ducasse que tous les êtres humains soient en mesure, on ne sait par quelle grâce, d'écrire des poèmes. Comme si cette ambition d'une démocratisation de 'la poésie' avait quelque chose à voir avec la Démocratie!

2. 'LE PLAGIAT': CITATION & COMMENTARY

One Ducassian axiom has come into its own as a slogan in the 'eighties, not in France but in parts of the English speaking world. For all its potential shock value, 'le plagiat est nécessaire' never took on any polemical force in the nineteen-twenties and 'thirties. If plagiarism was practised in Dada and Surrealism (with Duchamp's readymades, Ernst's collages and, by Breton and Eluard, in *Notes sur la Poésie*) no attempt was made to develop a general theory of plagiarism from Ducasse's remark.

Eluard cites it in *Donner à voir*, where he amasses examples of writers who have borrowed from other writers (including Sade from Vauvenargues, Jarry from Ducasse and all of Ducasse's borrowings from Vauvenargues), ending the chapter and the volume, unsurprisingly, with *Poésies* II.88 ('La poésie doit être faite par tous...'). His presentation of the Vauvenarguan pre-texts to *Poésies* is scholarly research of a kind with Maurice Viroux's exposure of plagiarism in the *Chants de Maldoror*, and when Eluard cites the famous axioms he is offering philological evidence internal to Ducasse's work to account for his practice, and not a theory of plagiarism.²

When such a theory is developed, Ducasse is enlisted as chief precursor of the theory and its application. *Poésies* II.88 has been de-radicalised beyond rescue but II.59 survives to become the theory's first axiom. *Art as Commodity and Strategies for its Negation*,³ a pamphlet published to accompany a Festival of Plagiarism held in London in 1987, brings together divergent texts around the theory and practice of plagiarism. *Plagiarism*, by Stewart Home, establishes Ducasse's relevance to the Festival:

At the beginning of the twentieth century, the way in which pre-existing elements were used in 'artistic' productions underwent a qualitative leap with the 'discovery' of collage. This development was pre-figured in the 'writings' of Isidore Ducasse (1846-1870), who is better known by his pen name 'Lautréamont'.

In his 'Poems', Ducasse wrote: 'Plagiarism is necessary. Progress implies it.' This maxim summarises the use to which plagiarism has been put ever since. Two or more divergent elements are brought together to create new meanings. The resulting sum is greater than the individual parts.

The lettristes and later the situationists called this process 'détournement', but the activity is still popularly known as plagiarism - the term Lautréamont used. (p.11)

Plagiarism, by Tex Beard, attempts a history of the practice through examples from Coleridge and De Quincey:

(who were) plagiarised by Alfred de Musset and Baudelaire, two writers whose 'original' outpourings were ironically attacked by Lautréamont - whose aphoristic 'Plagiarism is necessary. It is implied in the idea of progress' has been taken up repeatedly since: for example by Alfred Jarry; by the surrealists (...) and by the situationists. (p.6)

Beard adds Eliot (T.S.), Stravinsky, Bloom's *Anxiety of Influence*, DuLiFo, George Harrison, Princess Michael of Kent and Salvador Dali to his series of theorists and practitioners of plagiarism.

In *Why Plagiarism?*, Bob Jones (a multiple name for an invented identity, available to anyone who cares to use it)* is more specific about the significance of Lautréamont:

In the *Poésies* he uses plagiarism (drawing on the ethical maxims of Pascal and Vauvenargues) to reduce arguments, through successive concentrations, to maxims alone. However Viroux still managed to cause considerable astonishment in the '50s by demonstrating that 'Maldoror' is, among other things, one vast plagiarism of Buffon and other works of natural history. That Viroux saw this as justification for disparaging Lautréamont was less surprising than the fact that certain of his 'admirers' thought it necessary to defend him by praising his insolence! There will be no social transformation until the slogan 'Plagiarism is necessary, progress implies it', is widely understood. Once such an understanding occurs, industrialisation and information technology will be left looking like left-overs from the stone age. (p.8)

Once again in the service of a revolution, these marked allusions to *Poésies* are exceptional only for their recent date and for the possibility that this will be the last polemical use to which they are put. The dependence of the theory on historical evidence and the fruits of source-criticism (Viroux and Eluard) devolves responsibility for it onto scholarship, which may well determine that 'le plagiat' in *Poésies* was not practised as an instrument of social upheaval. To preserve the Ducassian axiom for the theory, the practice effects Situationist 'détournements', wilfully mistranslating 'détournement' as 'plagiarism' (pp.10-11) and, more directly, taking the axiom itself as the text of a Ducassian 'plagiat'.

The two texts from the pamphlet that make unmarked allusions to *Poésies* are unrestricted by the demands of scholarly accuracy, demonstrating that the text's future lies more in being the object of plagiaristic practice than the premise of its theory. *Plagerism* (sic) by John Berndt says nothing about Ducasse but begins: 'Ideas improve. Plagiarism implies it.' A pre-text, Ducasse's original maxim, has to be constructed out of the last two phrases of *Poésies* II.58 and the first two of II.59:

Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique.

This itself is un-Ducassian in that all save one of the pre-texts taken in *Poésies* preserve their original form as corrections. The exception is II.11, where Pascal's original two paragraphs are made into one.²

Berndt's Ducassian shift of the verb from one subject to another (see Pascal's 'tout l'abuse' and *Poésies* II.87: 'Rien ne l'abuse') is retained in an expansion by Karen Eliot* of the corrective plagiarism:

Progress is necessary. Plagiarism implies it. Ideas improve. The meaning of words participates in this improvement.

(Empty Words)

In reversing the order of Berndt's two phrases Eliot takes his text as her own pre-text, but she refers back also to the pre-text in *Poésies*, restoring the reference to 'the meaning of words' missing from Berndt's correction. Her plagiarism is thereby Ducassian to the extent that, in *Poésies* also, the pre-text of a correction can be a

correction,⁷ but un-Ducassian in referring back to the original behind the immediate pre-text. Overall, of course, it is as Ducassian to correct the method of correction as it is to correct uncorrectingly.

The new Plagiarists join the Surrealists, Situationists and Telquelists in assimilating theory to practice. All claim descent from Ducasse and use citations from *Poésies* as evidence thereof. The assimilation of his presumed beliefs to their own is enabled by the very nature of citation, the necessary separation of the text from its explanatory context, which passes into the hands of the commentators. The practising descendants inherit a pile of accumulated axioms, not a distillation of theory but the residue of practice that has made theory serve its ends. The result may be the poverty of Plagiarism's theoretical writing (Bob Jones) and the sophistication of its practice (Karen Eliot), if value is measured by my own, wholly partial criteria: which of the two offers the more scope for commentary.

* * *

1. Blanchot, 'Qu'en est-il de la critique?', preface to *Sade et Lautréamont*, re-edited 1963, p.10. References to the commentaries cited are as follows: Blanchot, *op. cit.* p.185; Jean & Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, p.85, and *Oeuvres complètes*, p.361; Goldfayn & Legrand, *Poésies*, p.164; and Oster, *Les Chants*, pp.365-6.

2. *Oeuvres complètes*, vol. I, pp.996-999. On plagiarism in the *Chants de Maldoror* see Viroux, 'Lautréamont et le Docteur Chenu', in *Mercure de France*, December 1952, pp.632-642, and Nesselroth, 'Lautréamont's plagiarisms; or the Poetization of Prose Texts', in *Pre-text, Text, Context*, 1980, pp.185-195.

3. *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Hegation*, ed. Stewart Home, Aporia Press, 1987. ('No copyright: please copy and distribute freely.') Page references to all citations given in text. Many of the passages from this pamphlet cited here are in fact unmarked appropriations of references to Ducasse from the writings of Guy Debord.

4. Multiple names are tags which avant-gardes of the seventies and eighties have proposed for serial use. They have taken a number of forms, but are most commonly 'invented personal names' which, their proponents claim, anyone can take on as a 'context' or 'identity'. The idea is usually to create a body of artistic works using the invented identity. Multiple names are connected to radical theories of play. The idea is to create an open situation for which no one in particular is responsible. Some proponents of the concept also claim that it is a way to practically examine, and break down, western philosophic notions of identity, individuality, originality, value and truth.

5. Twice in his 1891 version of *Poésies* Rémy de Gourmont does the same thing, making single units out of distinct paragraphs.

6. 'Karen Eliot is a name that refers to an individual human being who can be anyone. The name is fixed, the people using it aren't. The purpose of many different people using the same name is to create a situation for which no one in particular is responsible and to practically examine western philosophic notions of identity, individuality, value and truth.' - Karen Eliot.

7. *Poésies* II.87 is a corrective plagiarism of Pascal, who had plagiarised Montaigne, but Ducasse includes no reference to Montaigne. His reversal of Pascalian values means their replacement with his own and not the relativisation of all values implied by a chain of successive corrections.

1.4 DISCOURSE

1. THE SURREALIST CONTRIBUTION TO POESIES STUDIES

The few texts written by Aragon, Breton or Eluard on Ducasse are always brief, polemical, and motivated by the situation: a preface to a new publication (Breton 1919), a publicising review (Aragon 1922), or an angry riposte to an attack on Ducasse 'from outside' (Eluard 1925, Breton 1951). The concomitant of this attitude is an antipathy towards the scholarly reading of Ducasse, well-expressed in the title of Aragon's *Contribution à l'avortement des études maldororiennes*. Unaborted studies (of the kind Fargue failed to deliver), once they do appear, should not be the work of Surrealists. When, in 1927, Soupault steps out of line to publish an 'Etude, commentaire et notes' with his edition of the complete works, he is expelled from the movement. The charge, stated in a pamphlet by Aragon, Breton and Eluard collectively (*Lautréamont envers et contre tout*) is attempting to situate the author of the *Chants de Maldoror* and *Poésies* in literary history:

Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que LAUTREAMONT entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place entre Un Tel et Un Tel.¹

Their hostility to literary biography aside, the publicists of *Poésies* do perform scholarly tasks. For Breton to write out by hand the text from the copy in the Bibliothèque Nationale and publish it intact is to take it more seriously than does de Gourmont, an appointed librarian there, who only copies out what appeals to him - 'de très curieux passages' - and dismisses the rest as feverish delusion. It is Eluard who, in *Littérature* 10 (nouvelle série, 1923) publishes three letters from Ducasse to Poulet-Malassis, and his discovery of a copy of Naville's *Le Problème du mal* annotated by Ducasse is the fruit of an entirely scholarly resolve to read through every text mentioned by the author of *Poésies*.² Moreover he is the first to publish together passages from Vauvenargues and their Ducassian corrections, following a recommendation made by Aragon:

Il faut colliger chaque phrase calquée sur un auteur célèbre, avec l'auteur qu'elle corrige.³

The contribution made by first generation Surrealists to the autonomous study of *Poésies* adds up to: Breton's republication of the text in 1919 and his defence of Ducasse in *Sucre Jaune*, 1951; in 1920, Soupault's first edition in book form of the text, with a seven-page 'biographical' preface; Aragon's *Contribution à l'avortement des études maldororiennes*, a close reading of the text in three pages and one of the few that does not reduce it to a reflex of the *Chants de Maldoror*; and Eluard's collocation of Vauvenarguian originals with their Ducassian corrections (1937). We may add to this the responses generated from outside of Surrealist milieux as a result of their interest: an unfavourable review by Marius André of the *Littérature* text (*Minerve française*, 1919), and a favourable one by Paulhan of Soupault's book, in the *Nouvelle revue française*, 1920.⁴ An attractively titled article by Charles-Henry Hirsch (*Un briseur de dieux des lettres en 1870*, in *Mercure de France*, April 1919) is still listed in bibliographies, despite Frans De Haes' assertion that 'aucun article sur Lautréamont ne figure dans ce numéro'.⁵

2. ARTICLES ON POESIES

The twenty or so articles published between 1914 and 1990 and devoted primarily to *Poésies* come in three modes: the revelatory or expository, the responsive or critical, and the speculative or theoretical. All three are available to writers at any time in these seventy-six years but writing in the first genre tends to occur near the beginning of the period and that of the last near the end. The first category depends on the reader's ignorance, whether of the text (Larbaud 1914, Breton 1919), its pre-texts (Eluard 1937) contexts (Vaneigem 1958), or intertexts (Steinmetz 1989); the article exploits the appeal of the unknown. A less seductive sub-section of this genre is the revisionary article: no new information is made known but the correct reading of the available materials is revealed for the first time (Haac 1950, Mourrot 1984). Articles of the second kind are generally reviews, active responses to external stimuli (Paulhan 1920, Patri 1950). Writing in the last category, though it may originate as

a critical review (Guerlac 1987), adopt a revisionary stance (Guerlac 1988) or attempt to seduce the reader by revealing unknown sources (Lack 1989/90), is principally theoretical, an examination of the text through the application of pre-established criteria.

The writer on *Poésies* could be a creative artist, a journalist or an academic, but there is no direct correspondence between profession and the genre of reading practised: novelists may be journalists (Sollers), and poets academics (Pleyne). Possible modes of appeal include the panegyric of the poet (Breton), the polemic of the revolutionary (Aragon), the self-assurance of the revisionist (Haac) and the traditional reserve of the critical theorist (Kristeva).

The genre, the writer and the mode adopted may determine who is addressed by the article: a generally literate public in *le Monde* and *Libération*, the more particular readerships of literary and poetry reviews (*NRF*, *Littérature*) or journals of political culture (*Synthèses*, *la nouvelle Critique*), or the specialist markets for Romance or French Studies (*Modern Language Notes*, *Yale French Studies*, *French Studies Bulletin*) and for critical theory (*Critique*, *Paragraph*, *Sub-Stance*). Much writing on Ducasse has been published in the mid-range of this scale, often in a special 'Lautréamont' issue of a magazine (*Cahiers du Sud*, *L'Arc*, *Entretiens*, *Europe*). Though these inevitably concentrate on the *Chants de Maldoror*, with pages to fill and an impression of variety to convey there is occasionally space for an article revealing the 'unknown' *Poésies* (Rochon, Juin).

After beginning as the preserve of creative artists (de Gourmont, Larbaud and the Surrealists), the revelatory genre is now dominated by academics: as the 'unknown' recedes the public interested in the exposition of such minutiae as 'which particular edition of Pascal Ducasse owned' (Croquette) is inevitably more and more specialised.

The responsive mode has added little to the sum of discourse on *Poésies*. The first review of the text in book form was followed up twenty-five years later by its first ever review in Italian (Piccone 1945), both reviewing editions with the same 'prefazione di Filippo Soupault'. A two-page review of Jean and Mezei's *Genèse de la pensée*

moderne, reading their reading of *Poésies* (Patri 1950), appears to be the sum total of the attention the French press gave the text between 1920 and 1989. That Goldfayn and Legrand's critical edition from 1962 seems not to have been accorded a single review is astonishing when every other publication on or of Ducasse in the sixties (Saillet, Sellier, Pleyne, Blanchot) was guaranteed a reception. Whether *Poésies* was deemed too obscure a text to interest the literary public or its editors too fanatical in their advocacy to be credible, the next review of *Poésies* in French after 1920 is by Sollers in *le Monde* (1989), his first reading of it as autonomous text. The edition Sollers reviews is entirely un-critical, un-commented, un-edited in fact, but the publisher compensates by having the introduction that might have accompanied the text printed as an article in *Libération* (Gaillot 1989), adding considerably to the world's reserves of journalistic discourse on *Poésies*.

Once a due sense of the theoretical complexities of the text had been instilled by Goldfayn and Legrand, one might have expected critical theorists to redress the wrong done it by a neglectful French press. In the event, of the eminent theorists willing to write on the Ducassian oeuvre (Sollers, Pleyne, Derrida, Deguy, Riffaterre) only Kristeva (1968) felt able to wrest her gaze from the *Chants* long enough to publish a separate paper on *Poésies*. Added to Pierssens (1978 and 1988), Guerlac (1987 and 1988), Romney (1989) and myself (1990), this might just be enough to fill a special issue of a journal. It cannot compensate for the general indifference of critical theory to *Poésies*. For all five of the above, their articles are the by-products of theses or dissertations, (Kristeva on Lautréamont and Mallarmé, Guerlac on Lautréamont and Hugo, Romney on the *Chants*, Pierssens and myself on *Poésies*) but even if writing a thesis seems excessive, a short, complex and not overly exposed text like *Poésies* would seem to be perfect for the dilettante theorist with an occasional paper to deliver. *Poésies* is ideally suited to an economy of writing that requires of the reader enough prior knowledge of the subject to know they didn't know before whatever the reading has now revealed, allowing the seductive appeal of the expository to soften the rigours of the speculative.

3. POESIES AS AFTERTHOUGHT

This order would be rated the lowest in a taxonomy of readings were it not for its potential for reaching a far wider public than most. The necessary afterthought of writers on the *Chants de Maldoror*, that they ought to give the other text some attention, has the result that writing on *Poésies* finds its way surreptitiously onto the shelves of unsuspecting readers. If they only bought the book to have the enigmas of the *Chants* elucidated, at least they have in their possession a reading of the other text, a solution to its enigmas. Of course it may never be discovered there, like the versions of *Poésies* itself, lurking unread at the back of editions of the Complete Works, never reached by the reader who began at the beginning and flagged before the end. But, potentially, readers have access to *Poésies* and to readings of it.

Such readings, however, have not been generous. The equal consideration accorded both of Ducasse's texts by Surrealists has been the exception. Elsewhere it is overwhelmingly the tendency to match the proportions of the reading to the proportions of the oeuvre, reproducing, more or less, the 8:1 ratio between the size of the *Chants de Maldoror* and that of *Poésies*. From the first, academic, book-length study of Ducasse's oeuvre, Léon Pierre-Quint's 1928 *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, (111 pages on the *Chants*, 11 on *Poésies*) to the most recent, Liliane Durand-Dessert's *La Guerre Sainte* (a thousand pages, forty-three passing references to *Poésies* and a ten-page digression), this slighting of the shorter text has been consistent. Blanchot's *Lautréamont et Sade* (1949) devotes 120 pages to the *Chants*, twelve to *Poésies*. Pleyne (Lautréamont, 1967) redresses a little of this imbalance with a ratio of 4:1 in favour of the longer text, the same ratio applied in Montal's *Lautréamont* (1973). Among those without even a separate section on *Poésies*, Durand-Dessert is joined by Bachelard (*Lautréamont*, 1939), who mentions what he calls the *Préface à un livre futur* twice in 150 pages, Zweig (*Lautréamont ou les violences du Narcisse*, 1967), Fédy, Paris, Poiron and Rochon (*Quatre lectures de Lautréamont*, 1972), de Jonge (*Nightmare Culture*, 1973), and Avni (*Tics, tics et tics*, 1984).

The ordinary pre-text of those who deny *Poésies* any autonomy is that their reading is only of the *Chants*, or of some part of that

text. Declaring this partiality from the outset absolves Bachelard, though his identification of the *Chants* with 'l'oeuvre dans son ensemble' remains problematic:

Voici alors notre double but: dans les *Chants de Maldoror*, nous voulons en premier lieu déterminer l'étonnante unité (...). Nous voulons, en second lieu, dégager un complexe particulièrement énergétique. Et c'est par cette seconde tâche qu'il nous faut commencer, car c'est précisément le développement de ce complexe qui donne à l'oeuvre, dans l'ensemble, son unité et sa vie.⁶

Similarly, neither Alain Paris' study of *Le Bestiaire des Chants de Maldoror* nor Philippe Fédy's *La Comparaison dans le premier Chant (Quatre lectures de Lautréamont)* can be reproached for their partiality. The chief offenders are those who offer overt readings of the *Chants* that are enabled or at least facilitated by reference to *Poésies*. They have covertly read *Poésies* as a preliminary to re-reading the *Chants*, but this first reading is not itself offered to their readers. An extreme case is Avni, who takes her title *Tics, tics et tics* from *Poésies* as if to suggest it were the object of her attention, but keeps the subtitle's promise to privilege the *Chants*.

More or less thoroughly these 'lectures des *Chants*' follow the pattern laid down by the text itself, beginning with line one and working canto by canto, in some cases strophe by strophe, through to the last page. With the task so well completed, moving on to give *Poésies* its due would be an anticlimax, witness Pierssens' *Ethique à Maldoror* (1984). After an exhaustive 170-page struggle through the *Chants*, a seven-page chapter on *Poésies* is just a superfluous distraction, the same kind of unexpected supplement to his reading as *Poésies* itself is to the *Chants*:

Aussi les *Poésies* ne méritent-elles pas plus que de se faire épingleur, fragment par fragment, à la marge du grand texte dont elles ne sont à tout prendre que le satellite un peu extravagant. Elles en ont épousé les mouvements, elles sont nées de sa naissance, et ne se sont condensées à l'écart que de façon artificieuse, en supplément inattendu.⁷

The separate parts of the Ducassian oeuvre are not always so unassimilable to the whole. The chapters put aside for *Poésies* by Blanchot and Pleynet follow smoothly on from the central reading of the *Chants*, but that smoothness is bought at a price. However readily

they condemn biographical criticism, the pattern followed by these readings is that of the traditional 'life and works': if not a chapter of biography, one on the impossibility thereof; an extended study of the longer first text then a briefer look at the briefer last; to end, a prospective chapter on the impact and influence of the whole. Various modified, this chronological pattern, with the implied precedence of one text over the other, has become the pedagogical rule, observed in university handbooks, introductions to the text, chapters of literary history, anthology and dictionary entries.

A lesson taught in Pleyne's *Lautréamont* (but not learned there) is applied seven years later in two academic works on Ducasse. Bouché's *Lautréamont, du lieu commun à la parodie* (1974) has one declared purpose from the beginning:

Il vise à rendre compte, le plus systématiquement possible, d'une hypothèse précise, posée à titre de préalable théorique: celle du caractère parodique de l'écriture de Lautréamont.²

The substitution of 'écriture' for 'oeuvre' in French critical theory, in Pleyne's work for example, bears fruit here. Where the 'oeuvre' is a physical object with components that can be separated out and allotted the critic's attention proportionally, 'écriture' is a practice, indivisible and indiscriminately evident in the *Chants* and in *Poésies*. A systematic reading for Bouché does not mean a line-by-line progress through the text, but its restructuration to enable the application of the theoretical premise to each discursive register. The texts can be distinguished generically, according to the association of different registers with different genres, but their separation does not imply the priority of one over the other. That the *Chants* require eighty pages to the thirty given *Poésies* is a function of the proliferation of registers in a fictional work and not, this time, of a reductive view of the more discursive text.

Kristeva's doctoral thesis, *La Révolution du langage poétique* (1974), is 640 pages long: 180 pages of 'préliminaires théoriques', ninety-five pages on Mallarmé, seventy-four on Ducasse (twenty-six specifically on the *Chants* and seventeen on *Poésies*), fourteen pages of bibliography; the rest is context.

Despite these proportions this is an important stage in the development of *Poésies* Studies. Kristeva's reputation and the wide

coverage given the book in the press has brought theoretical discourse on *Poésies* onto many shelves. The slight quantitative favour shown the *Chants* is not, as with Bouché, only a function of that text's dual articulation of 'espace fictif' and 'instances du discours', but also of the economy achieved by using the language of transformative grammar to express relations of text to pre-text in *Poésies*.

Thanks to the most self-assured revisionary manner imaginable, and to his untenable view that both the *Chants* and *Poésies* are 'l'oeuvre d'un joyeux farceur', Faurisson's *A-t-on lu Lautréamont?* (1972) is a popular candidate for worst book ever on Ducasse (de Jonge's *Nightmare Culture* being relatively unknown to French lautrémontistes). Nonetheless, it is exceptionally virtuous in treating Ducasse's two works equally, each equally misunderstood by critics before Faurisson. It is also notable for his attempt at a thorough commentary of *Poésies* and his diligent research into its context. Otherwise its reputation is deserved.™

The most significant advance in the proportional representation of *Poésies* is Guerlac's recent *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont* (1990), a book produced from her doctoral thesis. Not only is Ducasse better represented than either Hugo or Baudelaire (59 pages to their 55 each), but *Poésies* gets an equal share of an excellent reading of the Ducassian oeuvre. The wide circulation this book is due will do more for the prospective autonomy of *Poésies* than most of the critical writing that has preceded it.

These instances show that there is no proportional correspondence between a text's dimensions and the span of critical attention appropriate to it. Brevity may equal density, after all; the 2600 lines of Gautier's *Emaux et Camées* have not received fifteen and a half times more critical attention than the 168 lines of Nerval's *Chimères*, and the economical *Poésies* does not necessarily take up less of an exegete's time than the more profligate *Chants de Maldoror*. I do not disapprove of reading the *Chants* exhaustively (excepting Durand-Dessert's tedious thousand pages), but I regret how often such a reading leaves the reader too exhausted to turn to *Poésies*.

4. BOOKS ON POESIES

Excepting the two commented editions of the text, the one possible thesis, and the seventy pages in a book that ignores the *Chants*, there is only one book in the bibliographies exclusively devoted to *Poésies*. Unfortunately, Valéry Larbaud's *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont* (Dynamo, coll. Brimborions, Liège, 1957) is a re-publication in book form of his 1914 article in *La Phalange* on *Les Poésies d'Isidore Ducasse*. My heading was optimistic. The traumatic effect of reading the *Chants* has taken its toll on would-be 'poésistes'. Even the authors of the four book-length exceptions were obliged to take serious measures to offset the dangers. Jean and Mezei divided the labour on their *Maldoror* and were able to cut substantially the usual recovery time, tackling *Poésies* together three years later in *Genèse de la Pensée moderne* (1950). Another team, Goldfayn and Legrand, avoided writing on the *Chants* altogether in order to be fit for their exhaustive 'édition commentée' of *Poésies* (1962). A rested Lykiard achieved his 1978 commented edition eight years after his translation of the *Chants*, and Pierssens seems to have reversed the usual order, beginning with a thesis that dealt with *Poésies* and producing his *Ethique à Maldoror* twelve years later.¹⁰

The dearth of extended writing on *Poésies*, if it ends this section abruptly, at least is proof of my case that reading *Poésies* apart from Ducasse's other text is a salutary exercise. Too few have heeded the warning given of the awaiting dangers on the first page of the *Chants*. A premise of this thesis is that a preliminary reading of those 'pages sombres et pleines de poison' is not demanded of its readers. Bearing their health in mind, the following chapters elaborate alternative preliminaries to the reading of *Poésies*, keeping to the peripheries of its noxious pre-text.

1. Aragon, Breton, Eluard, *Lautréamont envers et contre tout*, 1927. In this chapter the articles on *Poésies* and Ducasse are referred to only by the author's name and the date of publication. The principal articles on *Poésies* are listed in Bibliography C, where full details are given.

2. Jacques Lefrère (*Le Visage de Lautréamont*, pp.89-90) is sceptical of Eluard's scholarly aptitude and doubts that the annotations of Naville are genuinely in Ducasse's hand.

3. Aragon, *Contribution à l'avortement...* in *Le Surréalisme au service de la Révolution* II., p.24.

4. Paulhan cannot be said to be entirely removed from Surrealist circles since he too published in *Littérature* during 1919 and acted as a bridge between the literary establishment and the Surrealists, until their espousal of Dada in May 1920.

5. De Haes, *Images de Lautréamont*, p.117.

6. Bachelard, *Lautréamont*, p.8.

7. Pierssens, *Ethique à Maldoror*, p.192.

8. Bouché, *Lautréamont*, p.7.

9. Dr Faurisson's previous revisionist exercise was an *A-t-on lu Rimbaud?* (1971), and he has since achieved fame with revisionist articles denying the existence of the gas chambers in Nazi Germany. (Feelings towards him have polarised according to whether it is felt he deserved his beating at the hands of militant Jewish youths for this last assault on 'received opinion'.)

10. See my note 2 on page 6, above.

2. PROPER NAMES

...l'écho des syllabes de ton nom¹

2.1 Preliminaries

1. Maldoror	44
2. Lautréamont	48
3. Thanatography	52
4. Pseudonymity	54

2.2 Practice

1. Glossography & Real Names	59
2. Petites-Têtes-Molles	62
3. Onomatographic Improproprieties	65
4. Grandes-Têtes-Molles	69
5. Names as Signs	76

2.3 The Divine Names

1. Names of God in the <i>Chants</i>	86
2. 'Le Créateur' in <i>Poésies I</i>	89
3. Elohim: Exegesis, Commentary and Context	93
4. Elohim: 'Je me figure...'	98
5. '... ton nom est homme.'	- 103

2.1 PRELIMINARIES

1. MALDOROR

The peripheries of Ducasse's oeuvre are well-trodden paths. The texts are circled by predators apprehensive of their prey, keener to examine their own predatory natures than to strike. The more daring cut lines or make dashes across the arena, proliferating peripheries as they go, reducing thereby the dimensions of the unassimilable. It may be proper and natural to linger thus at the thresholds of a text, if the argument is that certain preliminaries are necessary to any serious critical enterprise. Where, the story goes, a traditional criticism assumes the need to establish an author's biography and the literary/cultural context of his writing before it plunges into analysis, it is natural for the modern critic to question such assumptions, and to question the assumption of the authority that makes them. The peripheral configurations of Ducasse's oeuvre usefully expose those of traditional criticism: the *Chants/Poésies* dichotomy mimes in miniature the bio-critical cliché of the subject's spiritual conversion (à la Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Claudel); the trichotomy: Maldoror/Lautréamont/Ducasse - the sequence of signatories to the texts - reproduces, in reverse, the usual sequence of biographical personality, writing-subject and fictional narrator. This correspondence with contemporary critical questions is a feature of the oeuvre that is, if not inherent, now inseparable from it, and manifest throughout.

As the text's first threshold, the Name (signature and designation) is a privileged site of critical periphrasis. 'Maldoror', the designated signature of the 'Chantre', is habitually glossed on the lines of 'mal d'horreur' or 'horreur du mal', as 'mal d'aurore', or (by René Crevel²) as 'aurore du mal'. One result of these derivations is the thematic criticism it can generate, where the *Chants* become, for example, 'une épopée de la masturbation':

Les Chants de Maldoror apparaissent comme une immense 'coulée', comme un 'jet' poétique transposant, en mille symboles divers, la même expérience fondamentale, celle du Mal d'aurore.

(Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, p.240)

Attention has also been drawn to the monetary theme transposed in the (repeated) occurrence of the word for gold, 'or', mirroring 'les miroitements de l'or' of *Chant III.1*. This gloss can be expanded to accommodate the proper name 'Ducasse', a near-homonym of 'ducats', gold coinage with a literary connotation. In these examples the name is the matrix from which the commentator's gloss is generated, either by conversion or expansion, as Riffaterre would say,³ though the non-variable, the name, is supposed to be the result of the process and not its premise. The verbal behaviour of the glossographer parodies the poet's, deriving more or less complex transformations from a pre-existent text, with 'Maldoror' standing for the cultural cliché and the *Chants* for the culture in which it is inscribed.

The source-critic in search of pre-texts doesn't draw such attention to his behaviour, trusting faithfully in the eventual discovery of the matrix from which the name was derived in the first place: some close combination or other of stereotypical Romantic semes ('le mal', 'l'aurore' or 'l'horreur'), buried somewhere in the work of any poet, major or minor, writing before 1870. For a brief moment a poem dated 1854 by the age's greatest poet seems to provide the perfect solution:

O sainte horreur du mal! devoir funèbre! ô haine!
Quand Virgile (...) ⁴

This is the opening of Victor Hugo's paeon to the great poets who have opposed evil. Generating the Satanic Maldoror from this saintly 'horreur du mal' would have given the appropriation of pre-texts a thematic resonance to rival onanism and venality; it might well have provided the interpretative key to Ducasse's practice as both moralist and poet. I say might have been that key, since, although Hugo's poem was written in 1854, it wasn't published until 1880, in *Le livre satirique* of *Les Quatre Vents de l'Esprit*, coming too late for *Poésies* and for the searcher after perfect solutions.

More promising is a phrase embedded in Lamartine's *Hymne de la Mort*, a poem as thematically consonant as Hugo's and chronologically far more fitting. On the threshold of death, the poet addresses his own soul:

Détestais-tu la tyrannie?
 Adorais-tu la liberté?
 De l'oppression impunie
 Ton oeil était-il révolté?
 Avais-tu soif de la justice,
Horreur du mal, honte du vice?
 Versais-tu des larmes de sang
 Quand l'imposture ou la bassesse
 Livrait l'innocente faiblesse
 Aux serres du crime puissant?

Or the name might have been generated anagrammatically from a line in Lamartine's paraphrase of Isaiah:

Malheur à vous qui dès l'aurore
 Respirez les parfums du vin,
 Et que le soir retrouve encore
 Chancelants au bord du festin! (*La poésie sacrée*)

This may even be the pre-text of an analogous inscription of the name in the *Chants*, where the rebus is followed immediately by its solution:

'je reste seul à côté du malade, jusqu'à l'apparition de l'aurore et du chant du rossignol.' *Maldoror*, caché derrière la porte, n'a perdu aucune parole. (ChVI.4)

The commentator who first noted this anagrammatic inscription of the proper name also notes the presence in Baudelaire of the ubiquitous '*horreur du mal*', concealing his disappointment that the text in question, the *Notes et Documents pour mon avocat*, wasn't published until 1887 and, like Hugo's use of the phrase, was unavailable to Ducasse:

Mais je prétends, au cas même où on me contraindrait à me reconnaître quelque torts, qu'il y a une sorte de prescription générale. Je pourrais faire une bibliothèque de livres modernes non poursuivis, et qui ne respirent pas, comme le mien, L'HORREUR DU MAL.⁷

In effect, the full dossier of texts peripheral to the publication and prosecution of the *Fleurs du Mal* is a dangerous minefield for the Ducassian in search of sources, offering so often hints and suggestions of remarks possibly appropriated by Ducasse only to reveal a first date of publication in 1887 or later.

Baudelaire and Hugo resist appropriation, but there remains a large enough body of lesser work to plunder, and it may prove advantageous to find the source in a far more obscure author. There is, after all, no virtue in proving that Ducasse read Hugo and Baudelaire. As proof instead that Ducasse was as aware of the moderns as of the ancients, and knowing he knew the work of some youthful near-contemporaries among the Parnassians - Sully Prudhomme and Coppée at least - we might settle for these lines from the *Parnasse Contemporain* of 1866, in a poem by Auguste de Chatillon:

Le fou chantait, disant encore:
La foudre, en crevant mon chapeau,
A failli briser mon cerveau.
Le malheur est à son aurore.

(*Un Fou*)

The presence in the *Chants de Maldoror* of similar lunatics, lightning bolts and ominous dawns need only be a coincidence, but the likelihood, if not the usefulness, of such a pre-text is increased if, as has been suggested,⁷ Baudelaire's *A Une Malabaraise* is a pre-text to *Poésies*. That poem was probably read by Ducasse among the *Nouvelles Fleurs du mal*, published in the same volume of the *Parnasse Contemporain* as Chatillon's *Un Fou*.

Speaking of a different case, Marcelin Pleyne makes clear enough the objection to collocations such as these:

Le rapprochement, vrai ou vraisemblable, est tiré par les cheveux, et ne nous apporte finalement rien d'autre que la certitude, que nous pouvons facilement avoir par ailleurs, que Ducasse fut un lecteur attentif des écrivains romantiques.

(*Lautréamont politique, Tel Quel* 45, pp.34-5)

It is important to show that Ducasse read the post-Romantics as attentively as he did their elders, but the shared thematic concerns of two authors can be demonstrated without discovering a word-for-word, or rather seme-for-seme correspondence between them, since the discovery of that correspondence is not in itself what reveals the

presence of those semes in the texts of each. Reference to Chatillon is as pertinent as reference to any text exploiting the same descriptive system, whether or not the text could have been read by Ducasse.

It cannot be shown conclusively that Ducasse's 'Maldoror' is explicitly re-writing Chatillon's text, and the best collocation is one where the correspondence of text to pre-text is the closest. The ideal pre-text of a proper name is another proper name, or something that shares the characteristics of the proper name, so that the two are functional homologues. This is not the case with the glosses on Maldoror mentioned above, where the name of a fictional character is de-composed into its semantic components and re-assembled as critical commentary. The pre-text to the name 'Maldoror' I am looking for is another name, homologous in both form and function. I was long tempted by Shelley's *Alastor, or the Spirit of Solitude*, a collocation encouraged by evidence from Lespès that Ducasse had read Shelley in school. But there is simply not enough of a formal homology between the two names, no evidence of an appropriation. Alastor and Maldoror are just two of a series of formally similar names (Antenor, Belphégor etc.), usually sharing certain semantic associations, and all more or less equally different from each other. The intertext of each is the whole series, and if any one is more specifically the pre-text of another it is only in degree, according to the number of semantic associations they share. Now if Ducasse had written the *Chants de Malastor*, then his hero's name could have been generated from Shelley's by straightforward expansion, actualising the latent semantic attributes of the model, the latent evil in Alastor, by the simple addition of a letter. Then the name would have but one irrefutable pre-text, the name of Shelley's wandering poet.

2. LAUTREAMONT

Ce nom de Lautréamont, avant d'être un pseudonyme, est un programme, sur lequel on ne s'arrêtera jamais assez.¹⁰

One-to-one intertextual relations of the Alastor/Malastor kind are not entirely the stuff of fantasy. Riffaterre signals an obvious example in the conclusion to his paper on the *Chants*:

The very name the author chose for himself is symbolic: from Eugène Sue's text *Latréaumont*, *Lautréaumont* is generated by conversion.¹¹

This suggestion was first made by Soupault, but its implications are only fully unfolded in Pleyne's paper 'Lautréaumont politique', from which the epigraph above is taken. In appropriating the name Ducasse displaces the letter *U*, which Pleyne, still patrolling the peripheries, interprets as the author's personal 'griffe', the sign of his appropriation. The *U* of Ducasse is evidence of the system at work within the '*complexe lautrémontien*': 'un déplacement signifiant, une transformation signifiante qui sert de signature.' He is, as no glossographer should be, untroubled by the possibility that the form *Lautréaumont* may be simply a misprint: it occurred only once in his lifetime, on the title page of the first edition, and a contemporary reference to the text, an advertisement in Evariste Carrance's *Fleurs et Fruits* of January 1870, announces 'les Chants de Maldoror par le Cte de LATREAUMONT'.¹²

Like Maldoror, the Comte de Lautréaumont has been the object of close glossographical attention. The theme of venality recurs in the most elaborate of these glosses: *Le compte (en banque) de l'autre {-le père-} est à Mont {-ividéo}*, alluding to Ducasse's dependence on money sent from Uruguay by his father. This same method has generated the reading: *L'autre est amont*, 'the other is upstream', which is not as seductive. Even less so is Lucienne Rochon's 'système hiéroglyphique intérieur au récit qui décompose le nom de Lautréaumont en personnages':¹³

L (Lecteur, Léman, Lohengrin, Lombano)
 A (Aghone, Ange)
 U (Vivienne, Vendôme)
 T (Tremdall)
 R (Reginald)
 E (Elsseneur, Edouard)
 A (Aghone, Ange)
 M (Mario, Mervyn, Marguerite, Maldoror, mort, mer)
 O (Océan)
 N (Neige) (*sic*)
 T (Tremdall)

The components of this unlikely acronym are themselves notorious temptations to the speculative. It is difficult to believe

that the names of characters in the *Chants de Maldoror* are not all derived, like 'Lohengrin', from an outside source, and most editors note, however sceptically, the various unlikely sources suggested by Pierre Capretz for the names of Aghone, Elsseneur, Mario and Mervyn. Those of Lombano, Tremdall and Holzer, however, for all their evident peculiarity, have so far resisted the advances of the etiologist.

Ducasse's practice of Naming in the *Chants de Maldoror* can be considered under three distinct headings. The first is the derivation of the characters' names, mentioned above, which at worst is merely anecdotal - if the name Mario derives from the tenor Guiseppe Mario, then Ducasse moved in theatrical circles, if it comes from the novelist Mario Uchard, he probably read his books¹⁴ - but at best can create openings for the investigation of the intertext beyond the obvious Romantic canon. Perhaps such suggestions for sources meet resistance not only because they are unlikely but also because no-one wants to add the works of Uchard, of Mie d'Aghonne, or even of Walter Scott, to the known body of the intertext, for fear they might want reading. Eluard's legendary search through every author mentioned by Ducasse is said to have borne fruit, but such prospects remain daunting.

The second practice is the explicit citation of 'real' names, the names of friends, writers, criminals, heroes, gods etc. and the titles of texts. In the definitive version of the *Chants de Maldoror*, Pythagoras, Descartes, David, Goliath, and Satan are mentioned. From the first edition of the first *Chant* the names of Ducasse's friend Dazet, of Byron and of his friend, Dorset, are suppressed. Real names proliferate in *Poésies*, and the practice is interesting in the *Chants* for not being the means of that text's grounding in the real: when it is announced in *Chant* V.7 that 'Nous ne sommes plus dans la narration. (...) Hélas! nous sommes maintenant arrivés dans le réel', that 'real' turns out to mean the emergence from a tarantula's body of 'Reginald' and 'Elsseneur', two transfigured victims of Maldoror who recount their experiences and awaken their aggressor from ten years of tormented sleep; the whole episode being the allegorical transfiguration of an elaborate literary intertext.¹⁵

The third practice is the use of epithets, circumlocutions and substitutions to designate the protagonists of the drama, 'les

trois personnages nommés: 'l'homme, le Créateur, et moi-même', Maldoror (ChVI.1). These are material enough for a thesis in their own right. The *Chants* play obsessively with problems of designation, satisfying the reader's 'passion connue pour les énigmes'. This is not only a relation between Lautréamont the 'scripteur' and his 'lecteur'. When Maldoror himself takes to writing, the inscription of the name becomes the promise of violence:

Mervyn est dans sa chambre; il a reçu une missive. Qui lui a donc écrit une lettre? Son trouble l'a empêché de remercier l'agent postal. L'enveloppe a les bordures noires, et les mots sont tracés d'une écriture hâtive. Ira-t-il porter cette lettre à son père? Et si le signataire le lui défend expressément? (VI.5)

Unlike a book, where the name of the signatory is displayed over the threshold of the text - unlike the *Chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), whose cover can display up to three signatories - a letter suspends the revelation of the author's name until the end of the text. Mervyn comes to the end of the letter and discovers that the site of the name is a place where threats are veiled and enigmas are proposed:

'Trois étoiles au lieu d'une signature, s'écrit Mervyn; et une tâche de sang au bas de la page!'

The Ducassian oeuvre is framed by such an enigma, one that begins simply enough but threatens finally to mark the site of the name with an indelible indeterminacy. Ducasse's very first signature is composed of these three stars, placed on the cover of the first edition of *Chant I* (August 1868), at the end of its re-publication in the *Parfums de l'âme* (January 1869), and as signature of the *Choses trouvées dans une pupitre* (published December 1868). Maldoror's own signature can be read easily enough into these instances to suggest a play at the thresholds of fiction and reality. It is more difficult to read the last paragraph of *Poésies II* (June 1870), placed where a signature might be expected:

Les trois points termineurs me font hausser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est-à-dire un imbécile? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points! (PII.159)

If these 'trois points terminateurs' are, as most commentators clearly believe, 'points de suspension', then Ducasse's conclusion is a refusal of continuance - or at least of its formal inscription - that can be accommodated by a discourse on Ducassian deferral (see my conclusion). But if these 'points' are analogous to Maldoror's 'étoiles', then Ducasse's last word is some kind of rationale for the rejection of pseudonymity on the cover of *Poésies*, and the discourse that accommodates it is one on his onomatographic practice (as here).¹⁶ There is a third conceivable place for it, dealing with Ducassian indeterminacy, where 'la clarté' and 'le vague' collapse into each other for want of a means to determine the correct reading of the text that contrasts them. Such a discourse has no specific site in this thesis, but it lurks in the sub-text, threatening occasionally to trouble its surface.

3. THANATOGRAPHY

Solving onomatographic enigmas is not always the province of the source-hunter, but on occasion it can be. Bloodstains are common enough in the intertexts of the *Chants*, and the one placed by Maldoror at the bottom of the page is not necessarily the same Shakespearean 'tâche de sang' that marks the end of in *Poésies I*, but there may be a solution to his enigmatic signature in the nickname given by Parisian satirists to Byron after his death at Missolonghi: 'Lord Trois Etoiles'.¹⁷ Maldoror is enough of a Byronic type to have declared his literary origins in an inscription, a funerary tribute to a fallen hero. Byron himself is, after all, a notorious inscriber of his own name.

Perhaps this is source-hunting for its own sake; the familiar objections to 'le mirage des sources' are already echoing. First voiced by Blanchot in 1948, they have since been frequently repeated. Pleyne, for example, cites Blanchot approvingly, even if a large part of the paper cited above (pp.37-44) is devoted to seeking sources for the *Chants de Maldoror* in the *De rerum natura* of Lucretius. The same tendency to recur characterises what might be called 'le mirage des noms'. Sollers' 1979 *Tel quel* article, *L'Auguste Comte*, illustrates the fixation in its purest form, combining a simple piece of

historico-biographical research (Ducasse's father may have named his son after *Isidore* Auguste Comte, his intellectual idol) with a fashionable piece of *glossography* (Ducasse subverts the father's positivist mythology by reading himself as '*Isidore, l'Auguste Comte de Lautréamont...*') to finish by applying to him the Nietzschean assertion that, 'en toute logique de l'écriture qu'il met en place, tous les noms qui ont dit quelque chose, en effet, c'est lui'.¹⁰ The object of this is once again to dispense with the biographical subject: unbound by his father's out-dated fixation on Comte, and at one with an equally unbound Nietzsche, Ducasse is, in Jan Kott's now so dated phrase, our contemporary.

In *La Science de Lautréamont*, Sollers had already dealt the biographical subject a fatal blow, fatal not the least for taking the death of the biographical subject Ducasse as the premise from which he develops his seductive theme. In Sollers' reading the want of a body - the actual corpse, lost in the 'fosse commune', or the biographical corpus (Lykiard's pun¹⁷) - far from hindering discussion of the texts, increases the force of the discussion; the body's absence looms there behind each word, the ghost of the biographical plenitude each reader has naïvely yearned for, an insistent reminder of the textualist truth, and *momento mori*. What we are reminded of each time Sollers evokes so seductively the images of those things we lack - certain knowledge of the author's literary purpose, certain knowledge of his oedipal relations - is that only a critical discourse free of these and all other personalist obsessions can come to terms with '*La Science de Lautréamont*'. For his own part Sollers refuses to be interested in the personality of Ducasse. Where there had been rife speculation on the causes of death (suicide, consumption, plague, military action etc.) with Sollers the cause is only to be discovered within the bounds of the text itself, in the event at that point where the text opens onto infinity. The post-liminary 'avis' on the last page of the printed text announces that '*cette publication permanente n'a pas de prix.*' Sollers comments that Ducasse died '*de cet acte - et probablement de nul autre*' (*L'Auguste Comte*, p.41). Publication is nothing less than fatal.

Similarly, in the place of real birth-traumas, genuine mystery around his mother's death, and evident hostility to his

father, Sollers offers the traumas of textual birth, death and re-birth, the passage from anonym to pseudonym to the proper name on the title-pages of his books: 'Ducasse est désormais le fils de ses oeuvres.' Here Sollers is quoting Pleyne, and he adds: 'Cette phrase est à prendre à la lettre, comme désignant un enfantement se faisant dans et par l'écriture'.²² 'Ecriture' is the origin and safe ground of all Sollers' untoward judgments. Starting with a kick at Blanchot's Heideggerian fix on 'l'originnaire' and on the 'pseudo-contradiction *Maldoror/Poésies*, then using Derrida's 'science de l'arbitraire du signe, science de la trace immotivée' to finish him off (p.252), Sollers' 'Science de Lautréamont' is thenceforward a 'science de l'écriture'. The frequency with which the words 'écriture', 'texte', and the language of linguistics return is evidence enough that in the neologism 'thanato-graphie' it is the graphological component that is supposed to take priority. After all, the allure of the body-in-death was no doubt intended as no more than an exposé of the reader's own weak desire for morbid detail. Once the writing is underway the slightly metaphysical and less-than-materialist death-motiv can be played out.

And yet this doesn't happen. The Ducassian corpus may be a prime example of *écriture-over-littérature*, but the strength of the argument that says so lies entirely in playing on morbid fears. Anxious in the absence of a biography, the reader succumbs to the melodramatic effect of the *momento mori* that authorised Sollers' neologism, fixated by the pseudo-scientific inscription of the name of the deceased.

4. PSEUDONYMITY

This fixation on the Name is a modern substitute for a biographical criticism now proscribed, and it is not surprising to find that the first critics of the *Chants de Maldoror*, writing before that proscription was enforced, are generally untroubled by the problematics of Naming. To Ducasse's Second Empire contemporaries, anonymity or pseudonymity were to be expected of works in some way *risqué* or politically sensitive, under a régime where strict censorship was an important tool of government. It is true that there

was a certain liberalisation of the Empire's policies after 1868, but Georges d'Heilly's 1869 *Dictionnaire des pseudonymes* still performed a necessary function, and when Ducasse himself refers (PI.27) to a text as 'la Comédie Infernale du Polonais' it is not out of a taste for circumlocution but because when the translation of this epic of social revolt was published in January 1870 the anonymity of the author - Krasinski - was still a sensitive issue, and his name did not appear on its cover.

This sensitivity to an author's situation before the law may be reflected in the silence of Lautréamont's first reviewer as to his identity, which was probably known to him, since it is assumed that 'Epistémon' is Alfred Sircos, a dedicatee of *Poésies*. (Incidentally, that assumption is made by a curiously circuitous route through the raw materials of the problematic in question, since Alfred Sircos is itself a pseudonym chosen by Georges-Paul-Emile Emion, a surname which, when elaborated in the manner of the glossographers, gives Epistémon³⁰). If it is argued that the three paragraphs of that first review hardly afforded space for such secondary questions, it needs only comparison with the second of the *Chants*' three contemporary repercussions, Poulet-Malassis' notice in his *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger* issued the 25th October, 1869 (text in full):

'Il n'a plus de manichéens, disait Pangloss. - Il y a moi', répondait Martin. L'auteur de ce livre n'est pas d'une espèce moins rare. Comme Baudelaire, comme Flaubert, il croit que l'expression esthétique du mal implique la plus vive appétition du bien, la plus haute moralité. M. Isidore Ducasse (nous avons eu la curiosité de connaître son nom) a eu tort de ne pas faire imprimer en France *Les Chants de Maldoror*. Le sacrement de la sixième chambre ne lui eût pas manqué. ²¹

Poulet-Malassis' revelation may, perhaps, have been tactless, but his choice of words expressed nicely the period's version of the Problematic of Naming: it is a matter of curiosity merely, the curiosity of a bibliophile or that of the censor. This is put more discreetly by the anonymous commentator in the *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* of May 1870:

Ce volume, imprimé à Bruxelles, a été, nous assure-t-on, tiré à petit nombre et supprimé ensuite par l'auteur qui a dissimulé

son véritable nom sous un pseudonyme. Il tiendra une place parmi les singularités bibliographiques. ²²

This is the last comment on the *Chants de Maldoror* printed in Ducasse's lifetime. Thenceforward his empty biography and enigmatic death - not yet the *thanatographie* that Sollers proposes - provide sufficient scope for critical elaborations of the traditional kind. Thereafter the *Chants de Maldoror* are universally attributed to the Comte de Lautréamont, and it is not until the re-publication of *Poésies* that 'Ducasse' figures as a proper name in the history of literature. Even then, almost every edition of the complete works gives the pseudonym first, privileging fictionality over what is imagined to be the biographical real. It is one lesson of *Poésies* that a real name does not necessarily have attached to it a biographical subject. This is a lesson read in the next part of this chapter.

* * *

1. This phrase, from the last strophe of *Chant V*, is the echo of a phrase from the end of the last strophe of *Chant IV* ('les syllabes de mon nom'). In both cases the name is Maldoror, and the echo is used to connect the two strophes intertextually. See my reading of *Chant V.7* in Chapter 5.3 below, section 1.

2. In *Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège*, first published in *Le Disque vert*, 1925, reproduced in *Entretiens*, 1971, p.66. Caradec (*Lautréamont*, p.195) gives a full account of possible glosses.

3. See *Generating Lautréamont's Text*, in Harari, *Textual Strategies*, 1979, p.405. I quote an extensive passage here because the key terms will be used, implicitly or explicitly, at various points throughout this thesis:

(...) We must therefore start with a nonvariable, that is the text, and try to find out how the rules generating literary texts apply to Lautréamont's.

I propose that any text can be shown to be generated from a minimal sentence or *matrix* (sometimes from a kernel word whose semes may be actualized into words, these words then forming a matrix) in accordance with two rules of expansion and conversion. *Expansion* means that every component of the matrix generates a form more complex than itself. I shall call each such component a *generator*, and the segment of the resulting

text derived from it I shall call a *transform*. The generator and the transform are semantic and functional homologues. From a generator composed of one word, expansion generates a group of words, a phrase or a sentence.

Conversion means that the text is generated by the simultaneous modification of the same factor in every semantically relevant component of the matrix.

4. Hugo, *Oeuvres poétiques complètes*, p.990.

5. Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, p.303.

6. *Premières méditations poétiques*, p.296.

7. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p.724. This passage is cited by Caradec (*op. cit.*, p.196), after noting the anagrammatic inscription of Maldoror.

8. *Le Parnasse contemporain*, 1866, p.226. Chatillon was a friend of Baudelaire and his *Poésies* were published by *Le Petit Journal*, distributor of the first *Chant de Maldoror* (see Caradec, *op. cit.* p.219).

9. Caradec (*op. cit.* p.289) makes the suggestion that Ducasse read the poem in the *Complément aux Fleurs du mal* published by Michel Lévy in 1869, the volume he asks Poulet-Malassis to send him (in letter 6, see Appendix B), and suggests that the allusion to Baudelaire as 'l'amant morbide de la Vénus hottentote' in *Poésies* I.27 is the trace of this reading. This is ludicrous. A poem about a woman from the Malabar coast of India would not immediately conjure up the stereotyped reference to Jeanne Duval as Hottentot Venus. (Jeanne Duval, incidentally, was neither 'hottentote' nor 'malabaraise', and Caradec is reading his own confusion of non-caucasians into Ducasse.)

10. Marcelin Pleyne, *Lautréamont politique*, in *Tel Quel* 45, p.32.

11. Riffaterre, *op. cit.* p.420. J.-F. Delesalle (*Lautréamont fut-il l'ancêtre de Lautréamont*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France* 3, 1974) - suggests that the textual source may have been supplemented by a biographical connection with Sue's historical model, a noble of the court of Louis XIV.

12. Grubbs (*The pseudonym of Isidore Ducasse*, MLN 66.2, 1951) proves the feasibility of such a mistake by quoting a letter from Balzac to Madame Hanska where, writing of the Sue character, he puts Lautréamont for Latréamont.

13. *Lautréamont et le lecteur*, in *Quatres lectures de Lautréamont*, Rochon, Fédy et. al., 1972, p.237.

14. My own preference is for Mario Uchard. This friend of Baudelaire published articles under the name 'Mario', but more importantly, there are vague textual reminiscences of the opening of his 1866 novel *Une Dernière passion* in the episode (ChIII.1) where the two horsemen Maldoror and Mario figure. Uchard's narrator, Guillaume de Chandor ('ce chevalier des nuages'), describes how he and his companion were returning one storm-tossed night from hunting 'l'isard' (p.1); his companion comments on the storm: 'le Maître éternel vous donne un merveilleux spectacle, me dit Frantz, il y a

là tout un chant pour votre prochain poème' (p.3). In the *Chants* the narrator describes 'le spectacle de la meute livide des malheurs, poursuivant sans relâche, à travers les fondrières et les gouffres de l'abattement immense, les isards humains.' There are incidental details that connect the two texts, but it would be difficult to establish Ducasse's motive in highlighting this pre-text.

15. See Chapter 5.3 below, section 1. 'Elsseneur' marks an immediate literary association as the setting of *Hamlet*. 'Réginald' has every chance of having emerged from a novel by l'abbé C. Guénod called *Réginald, ou le fils de la juive* (1867), in which the hero declares 'Eh bien, je choisis la carrière des armes' (p.57), the same 'carrière des armes' that the Réginald of the *Chants* had taken up after Maldoror's assault on him. Again, as with 'Mario' there are incidental connectives that do not conclusively add up to the designation of a pre-text, but they are tempting nonetheless.

16. There is one other signature in *Poésies*, the designation in the 'Envoi' of 'le Gérant' as 'I.D.', into which a commentator (whose name escapes me) has not failed to read a pun on 'idée'.

17. The 'surnom' is cited by Hugo in his 1824 obituary of Byron, re-published in 1868 in *Littérature et philosophie mêlées*, I., p.291:

Quelques jours après la nouvelle de la mort de lord Byron, on représentait encore à je ne sais quel théâtre du boulevard je ne sais quelle facétie de mauvais ton et de mauvais goût, où ce noble poète est personnellement mis en scène sous le nom ridicule de *lord Trois-Etoiles*.

Shakespearean associations with Maldoror are strong. *Chant* I.12 is a re-writing of the graveyard scene from *Hamlet*, and there is a direct reference to *Macbeth* (V.1) in *Chant* II.2: 'On ne croirait pas, au premier abord, que Maldoror contînt tant de sang dans ses artères; car, sur sa figure ne brillent que les reflets du cadavre.' (François-Victor Hugo's translation of Lady Macbeth's words is: 'Pourtant qui aurait cru que le vieux homme eût en lui tant de sang?' - *Les Tyrans*, 1866, p.157.)

18. *L'Auguste Comte*, pp.42-3. See Nietzsche: 'I am, after all, all the names in history' (letter to Burckhardt, 6.1.1889, in *The Portable Nietzsche*, 1954, p.685). Insofar as the choice of the Christian name 'Isidore' is concerned, it is relevant that Ducasse was born on the 4th of April, the feast of Saint Isidore of Seville.

19. 'In quasi-Surrealist terms an exquisite corpus'. Lykiard, *Poésies*, 1978, p.8.

20. *La Science de Lautréamont*, in *Logiques*, p.253. Sollers' insistence on a close-reading of his Telquelist colleague is symptomatic of the movement's self-valorising auto-fetishism. See Pleynet's repeated references to Sollers and Kristeva, and Kristeva's repeated references to Pleynet and Sollers.

21. Cited in Caradec (*op. cit.* p.280).

22. Cited in Caradec (*op. cit.* p.320-1). A curiously 'un-scientific' curiosity motivated Sollers in his investigation of Ducasse's name:

J'ai eu la curiosité - je ne sais pas si vous avez fait attention à ça, je ne sais même pas si je l'ai écrit - j'ai eu la curiosité de me poser la question de savoir un petit peu ce qui se passait autour de cette question du nom d'Isidore Ducasse.
(*L'Auguste Comte*, p.42)

2.2 PRACTICE

1. GLOSSOGRAPHY & REAL NAMES

The distinctive onomatographic practice of *Poésies* is distinctive not least because it differs so markedly from the practice of the *Chants de Maldoror*. Firstly, there is the disproportionate concentration of names in the smaller text, reversing the proportion of sheer size. Secondly, glossing the names is an entirely different procedure from text to text. In the *Chants* all but eight of the names cited are of fictional characters, and fixing their significance is, as we have seen, an elaborate combination of creative etymology and speculation. In *Poésies* fixing the name is a more mundane historiographical procedure. Aside from those dedicatees who remain obscure to this day, within the body of the text itself there are names that have resisted determination. The Ecuadorian poetess Dolorès de Veintemilla mentioned in *Poésies* I.27 was still footnoted in an edition from 1971 as probably a character from some untraced novel.¹ In determining the identity of the 'Zorilla' mentioned in the same passage, editors are still torn between an insurrectional Spanish general and Spain's most eminent Romantic poet and playwright. In either case Ducasse is guilty of misspelling the name Zorrilla.

Notes, like bibliographies,² are notorious carriers of that virus that can afflict any researcher handling large amounts of secondary material, where a casual error or an idle speculation acquires the solidity of fact through repetition. In 1960 Goldfayn and Legrand had cited Adolphe Franck's *La Kabbale*, 1843, in elucidating certain points of their gnostic reading of Ducasse. Eleven years later Jean and Mezei's equally esoteric Ducasse is found to refer, in their edition of the complete works, to the same Franck (re-christened Auguste) when he remarks: 'C'est au nom de ces mêmes vertus que Frank a méconnues, que nous voulons bien le supporter.' (PI.32) Their note is illuminating for the way their enumeration of Franck's interests constructs him as a natural object of Ducasse's critical attention, without mentioning his writing on the Kabbalah. Illuminating also is

the way they accept unquestioningly that Ducasse misspelt their author's name:

Auguste Franck (1809-1893), philosophe, professeur à la Sorbonne et au Collège de France, est l'auteur de divers traités où il expose et défend l'immortalité de l'âme, le devoir, l'amour de Dieu, de l'humanité et de la patrie. Quelles vertus a-t-il 'méconnues' aux yeux de Ducasse, l'étude systématique de ses oeuvres le révélerait sans doute?

(*Oeuvres complètes de Lautréamont*, Jean & Mezei, p.324)

They restore Franck's correct first name in a note listing the 'Auteurs, ouvrages et personnages citées dans les Lettres et dans les *Poésies*', but the virus is already active. Two independent mentions of Franck have consecrated him as part of the pre-Ducassian corpus. Thereafter he can be freely cited. Hubert Juin's 1973 edition reproduces the Jean and Mezei note verbatim, including the incorrect first name, as does Lykiard in 1978. By the time Pierssens in 1984 is using Franck's *Dictionnaire philosophique*³ as a source-book for nineteenth-century philosophical discourse, the assimilation is complete. By then it is irrelevant that, in a passage dealing with Romantic fictional characters and on a page where Alfred de Musset is twice mentioned by name, most commentators read 'Frank' as the hero of Musset's *La coupe et les lèvres*. Moreover, Ducasse had spelt the name correctly, unlike, for example, l'abbé Baunard in *Le Doute et ses victimes dans le siècle présent* (1865), where *La coupe et les lèvres* is analysed and the hero's name twice spelt 'Franck' (p.282).

More bizarrely, the reference in *Poésies* I.36 to 'les fous de Cobb', having at first mystified Goldfayn and Legrand, is traced via the 'jeune fille' Ducasse describes reacting so strangely to a reading of that text. The result is this curious footnote:

C'est ce détail qui nous a mis sur la piste des mystérieux 'Fous de Cobb' (sic) - *sic* - en l'absence de tout auteur portant ce nom: il s'agit vraisemblablement des ouvrages de Mrs Frances Power Cobe, membre de diverses sociétés pour l'éducation des demoiselles et pour le traitement humain des aliénés: *Broken Lights* (1864), *Criminal Idiots, Women and Minor* (1863), *Dawning Lights* (1868) etc., dont une adaptation fut publiée anonymement par Louise Michel: il est d'ailleurs probable que Ducasse a su l'anglais.

(*Poésies*, Goldfayn & Legrand, p.72)

This virus infects Juin again. It is less serious for the Jean/Mezei team and Caradec, who also name the more likely candidate, Jules Lermina, journalist, novelist and historian. His *Histoires Incroyables* were published under the pseudonym William Cobb and featured a story entitled, precisely, *Les fous*. The problem now is that the *Histoires Incroyables* were first published in 1885, fifteen years after the publication of *Poésies*. One solution is that Ducasse knew Lermina's text through a personal contact, but then he wouldn't attribute the text to the author's occasional pseudonym. Another is that the story first appeared in one of the two journals Lermina edited in the 1860s, *Le Corsaire* and *Le Satan*, but neither of these survive in the collections of the Bibliothèque Nationale to enable identification.

Whether a reference is to 'William Cobb' or to Mrs Frances Power Cobe, to Adolphe Franck or to Musset, to the tragic heroine of an unknown novel or to the greatest nineteenth-century female poet in Spanish, the consequences for interpretation can be significant. Ducasse is a more convincing Kabbalist if he appears to cite an expert in the field, but the credibility of an esoteric reading is much diminished by the citation of the wrong Frank. To a biographer, the possibility that Ducasse might have known Lermina's text through a personal acquaintance offers a fresh avenue for research; to a reader of Ducasse's readership, it shows he was prepared for *Poésies* to make complete sense only to the happy few able to identify such a reference. Conversely, if Ducasse is referring to untranslated writers in Spanish, we may conclude that he envisages a well and widely read readership, or possibly an hispanophone readership back in Montivideo.

The consequences for interpretation might also be slight: Frank, Cobb and Dolorès de Veintemilla are just three names among dozens, mentioned once in passing. They are not the 'Grandes-Têtes-Molles' upon whom most of Ducasse's attention is fixed. In a text where a major author like Hugo is mentioned or alluded to eighteen times, Lamartine fourteen, Byron thirteen, Musset twelve, Racine seven, Corneille and Goethe six, and Shakespeare four, the fifty or so mentioned but once have significance only collectively, ciphers for the century's 'littératures mineurs'.

2. PETITES-TETES-MOLLES

There are many authors of Ducasse's time, names that punctuate his various enumerations of the great, who scarcely belong in a history of that period's literature. Of poets like Diguët and Gagne, novelists like Zaccane and La Landelle, philosophers (as Ducasse calls them) such as Biéchy and Naville, few traces remain by which to remember them.⁴ But if their presence in *Poésies* gives the text a recondite air, it is perhaps unfairly: Naville's edition of Maine de Biran's *pensées* (1857) had established his reputation as a scholar, and his inclusion in Lemerre's anthology of nineteenth century prose shows he had some reputation as a writer;⁵ when Vallès, in *Les Victimes du livre*, enumerates the authors whose works have corrupted their readers, La Landelle figures alongside Sue and Cooper;⁶ and Gagne, perhaps hopelessly obscure today, was unlucky not to find immortality, alongside Ducasse, in Breton's *Anthologie de l'humour noir*. His claim to inclusion would be difficult to refute, reading the announcement of his *Histoire des Miracles*, 'renfermant une dédicace à Mme Gagne, Une Préambule Historique, L'Histoire de ma mort, les mémoires de ma vie miraculeuse, et le Bonheur du Crucifiement, par M. Gagne, Avocat des fous, candidat universel, surnaturel et perpétuel à la députation et à l'Académie française.' His other works include a 3000 verse poem *Le Suicide* (1841), *Océan des catastrophes* (1847, unpublished), and *l'Unitéide ou la Femme messie* (1852), an epic in 25,000 verses. He was also editor, in 1849, 'd'un journal intitulé l'Espérance, qui plus tard est mort dans le plus cruel désespoir', and creator, in 1845, of a universal language, 'la Gagne-monopanglotte'. His most noted gesture was the messianic offering up of his own body for consumption by the victims of the famine in Algeria.⁷

Unsurprisingly, Gagne had a certain notoriety in his lifetime, and was in fact a recognised type of *littérateur*. In *Ca?* from 1873, a satire on bourgeois notions of literary production, Corbière need name only two authors in suggesting the range of options available:

(...) *CA* c'est naïvement une impudente pose;
C'est, ou ce n'est pas ça: rien ou quelque chose.
Un chef d'oeuvre? Il se peut, je n'en ai jamais fait.
Mais, est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset?⁸

Even after his death (and twenty-four years after *Poésies*), Bloy, in the *Histoires désobligeantes*, can characterise a piece of bad writing by reference to Gagne:

C'était lamentable. Imaginez le poncif le plus poussiéreux, le plus culotté, le plus crasseux, le plus fétide. Un amalgame effrayant de Racine, du bonhomme Gagne et de Désaugiers.

(*Le parloir des tarentules*)⁹

Even to a student of the period, several names mentioned are irretrievably inconsequential. Foreign authors like Krasinski (PI.27) and Veintemilla, if significant in their own countries, play no part in the literary history of the Second Empire. Gustave Aymard, or Aimard, was the author of widely read novels with suitably Maldororian titles - *les Chercheurs de pistes*, *La Loi du lynch*, *Les Invisibles de Paris*, *Les Scalpeurs blancs* - and merits an entry in the *Dictionnaire des auteurs* appended to Pichois' *Le Romantisme 1843-1869*, but there is no place for him within the body of that text; the period's history would have been much the same without him. The same is true of the R.P. Félix, with a place in the history of Catholic predication as successor at Notre-Dame to Lacordaire, who had succeeded Ravignan, but, unlike these illustrious predecessors, without a place in the wider history of the century's literature. These differences are simultaneously acknowledged and denied by the way the names of the three predicants are preserved in *Poésies*, interspersed randomly among poets, novelists and playwrights in a passage that breaks down differentiations and hierarchies. (Though one might question the suggestion of randomness by observing that the names of the three predicants appear at regular intervals and in reverse chronological order, and that the placing of Félix beside Gagne might refer to some kind of debate conducted in print, or from the pulpit, between them: it appears that Félix had spoken out against Gagne, against his Messianism perhaps, for Gagne comments, in *la Prière toute-puissante*: 'si j'avais cru le saint R.P. Félix, qui ne voit en moi ni Dieu ni Diable, je serai peut-etre un Demon!!! Pour bien me faire croire que mon imagination ne peut rien, l'Esprit Divin me fait faire tout le contraire de ce qu'elle reve!!' ¹⁰)

Inevitably, the historian of a period, with hindsight, imposes on it an order different from that discerned by contemporaries. Yet compared with certain other contemporaries,

Ducasse doesn't fare so badly as he might. He may rightly affirm that from 'les ouvrages de Dickens, de Gustave Aymard, de Victor Hugo, de Landelle, (...) un enfant, survivant à l'univers, ne pourrait pas reconstruire l'âme humaine', (PII.57) but the literary history such a child might reconstruct from the works of authors mentioned in *Poésies*, incomplete though it might be, would not be so unacceptable today as that first impression of obscurity suggests. Given that major and minor authors are all equally blasted, he could not be accused of the poor judgment of a Sainte-Beuve, who heaped excessive praise on undeserving and now forgotten authors like Ernest Feydeau. Nor could Ducasse be charged with misjudging those authors he fails to mention, such as Stendhal, given the prohibitive brevity of his text. In fact, the historian of the novel's popularity in nineteenth-century France would find the rudiments of that history inscribed in *Poésies*, from the anglophone authors whose translation helped create and sustain new mass markets (Radcliffe, Scott, Cooper, Dickens) to French exponents who disdained popularity in the name of art (Gautier, Flaubert), passing through authors who were popular while managing to preserve artistic integrity (Balzac, Hugo, Sand) or who were happy to forego it (Dumas, Sue, Soulié), the whole heavily sprinkled with straightforwardly commercial authors, some now entirely forgotten (Aymard, Capendu, 'Cobb', Diguët, Gaboriau, La Landelle, Zaccone) others still with reputations today (Ponson du Terrail, Féval).

This articulation of obscure and famous names, reminding the literary historian that criteria of value change, makes *Poésies* a potentially valuable document. However, the text's atypicality - the special circumstances in which Ducasse's value judgments are formed, and their failure to solicit a response at the time - makes it a difficult document to read without an elaborate contextualisation, and once such a contextualisation is in place, reading the text itself as document becomes superfluous. Its chief value is as discourse, a coherent illustration of how the limits of literary discourse can, in special circumstances, be stretched. In this respect, Ducasse's onomatographic practice has made the text famous, concentrating attention on his demystifications of the 'Grandes-Têtes-Molles', and in particular on his misspellings of their names.

3. ONOMATOGRAPHIC IMPROPRIETIES

The suggestion has often been made that Ducasse is a wilful misspeller of words and, in *Poésies* especially, of names, an anarchic despoiser of onomatographic decorum. This idea is useful, as we have seen, to those who would persuade the reader that Ducasse means Franck by Frank and Cobe by Cobb, but it is unfounded. There are misspellings, of course, but with evidence from the printed text of *Poésies* that it was badly proof-read (PI, page 7, line 40; PII, page 5, lines 6 and 7; see facsimiles in *Oeuvres*, ed. Juin, 1970), a misplaced accent or letter can easily be put down to a printer's error. As we have seen in glossing the name Lautréamont, it wouldn't be the first time such extraneous textual determinants warrant consideration. In supporting his own suggestion that Lautréamont might be a misprint for Latréaumont, François Caradec cites analogous evidence from the later text:

Ducasse n'est pas à un lapsus près. Dans l'édition originale de *Poésies I*, il écrit sans aucun scrupule: Châteaubriand pour Chateaubriand; Sénancourt pour Sénancour; Edgar Poë pour Edgar Poe; Mathurin pour Maturin; Georges Sand pour George Sand; Landelle pour La Landelle; Biron pour Byron, Bacon pour Bacon.

(Caradec, *Lautréamont*, 1975, p.277)

Robert Montal, in his 1973 handbook *Lautréamont*, goes further:

La précipitation témoignée par Lautréamont et que l'on peut attribuer à des causes très variées (désir de convaincre son père, besoin de se manifester, peur d'être pris de court par la maladie ou l'impuissance créatrice) justifie sans doute les nombreuses négligences de style et d'orthographe dont la préface (sic) est émaillée; certes, ni la correspondance, ni les *Chants de Maldoror* ne sont exempts d'incorrections, de lapsus, de barbarismes ou d'erreurs syntaxiques; (...)

(At this point a note refers the reader to 'l'ouvrage de M. Jaurisson: *A-t-on lu Lautréamont?*', for a detailed inventory of Ducasse's lapses. M. Faurisson's book does indeed offer this.)

(...) mais le laxisme manifesté par Ducasse dans *Poésies* a manifestement de quoi surprendre et ses fantaisies grammaticales sont si déconcertantes que d'aucuns ont pu se demander si elles n'étaient pas volontaires. C'est ainsi qu'on trouve dans la première partie: 'Châteaubriant, Sénancourt, Oberman, Poë, Mathurin, Georges Sand, Lermontoff, Misçkiéwickz, Biron, Bacon'. (p.97)

Both Caradec and Montal are mistaken in these criticisms. Montal would no doubt attribute the manifeste 'laxisme' of his own text to some external agent, but the fact remains that in *Poésies* Ducasse does not, as Montal claims, write Chateaubriand with a 't' instead of a 'd', nor does he insert a second 'k' into the name Miśkiéwicz.¹¹

Like Montal, Faurisson finds fault with the way Ducasse spells the name of Sénancour's hero, only where Montal lists 'Oberman' as a Ducassian lapsus, Faurisson's exegetical commentary reads: 'Obermann (*sic*): Oberman, le héros de Senancour' (*A-t-on lu Lautréamont?*, p.184). Faurisson is right in his transcription, since the text of *Poésies* actually reads 'des nourrices en pantalon aux poupons Obermann', but wrong to find fault, since Senancour himself published different editions with differing spellings of the title, *Oberman* in 1804, *Obermann* in 1832, this last preserved in all editions thereafter. Faurisson's objection to the acute accent on the 'e' of Senancour is unfair inasmuch as Ducasse is only one of many nineteenth century writers to add it. He is right, however, about the final 't', but this, and the superfluous circumflex on Chateaubriand and Bacon, do not, to my mind, constitute evidence of anarchism, or even 'a characteristically sweeping Ducassian expression of humorous superiority', as Alexis Lykiard puts it (*Poésies*, 1978, p.98). Many apparent misspellings are entirely compatible with contemporary practice. Orthography for common words had itself only recently become fixed and certain proper names could still be allowed a certain flexibility. If, for example, the circumflex on Chateaubriand is unwarranted, Ducasse is frequently in good company in supplying it.¹²

Baudelaire, whose own name was frequently misspelt 'Beaudelaire' by his contemporaries, appears to have been exceptional in caring about the correct orthography of such names. A letter from 1859 to his friend Auguste de Chatillon ends with this postscript:

Je crois que je viens de faire une faute d'orthographe sur mon enveloppe - pardonnez-moi. - Quand on estropie mon nom je pardonne difficilement.¹³

A note tells us that the envelope is lost, but the mistake was probably the common one made in writing the addressee's name, that of adding a circumflex to the 'a' of Chatillon. Six years later, Baudelaire's notes for an attack on Jules Janin ridicules the errors

of the journalistic establishment: '*Lecomte Delille. ... Jean Beaudlair... N'écrivez pas Gautier, si vous voulez réparer votre oubli, et n'imitiez pas ses éditeurs qui le connaissent si peu qu'ils estropient son nom.*'¹⁴

At least Ducasse is not guilty of misspelling Baudelaire's name, nor Gautier's, nor that of Leconte de Lisle. Were he inclined to make humour out of the spelling of a name, Leconte de Lisle in particular would seem an obvious target. Janin's solecism itself might be intended as a joke, a more economical means of making the same rapprochement Veuillot makes between Leconte de Lisle and 'son quasi homonyme' l'abbé Delille, reviewing Leconte's *Kaïn*.¹⁵ In *Les trente-sept Médaillonets du Parnasse contemporain*, Barbey d'Aurevilly plays on his subject's tropical origins and exotic tastes in subject matter by spelling his name 'M. Le Conte de l'Isle'. These are temptations Ducasse resists, referring simply to 'Leconte' (PI.39 & 47). For the remaining charges: adding an 'h' to the name of the Reverend Charles Maturin is an innocent enough mistake, and one also made by the usually diligent Barbey;¹⁶ omitting La Landelle's definite article may connote disrespect of a noble sounding appellation; and adding an 's' to gallicise 'George' Sand's English pseudonym may well be an attempt at demystification. But a case against Ducasse based on these alone would be rather weak.

Variations in spelling are all the more common with foreign names, but despite what Caradec and Montal think, the name Byron is consistently spelt correctly in *Poésies*, as it is in Ducasse's letters, and in the first *Chant de Maldoror*. Only in the version of that first Chant printed six months later in Bordeaux, in Evariste Carrance's *Parfums de l'âme*, was 'Biron' given for 'Byron' (see facsimile in *Oeuvres*, Juil., 1970, p.42). In a publication over which Ducasse obviously had little control, and which he may well not have proof-read, such a misprint is hardly surprising. It is certainly not the infallible sign of an anarchist, since it occurs on the title-page of Baunard's *Le Doute et ses victimes dans le siècle présent*, an unimpeachable text. Ducasse's reference to Anne Radcliffe, with a superfluous first 'e', has found its way into lists of onomatographic offences, as has his spelling of Shakespeare, without the middle 'e', but these too are minor objections. 'Shakespeare' in particular is

notoriously variable a name, orthographically, as Victor Hugo makes clear in presenting his son's translation of the works:

On est peu d'accord sur l'orthographe du mot *Shake-speare* comme nom de famille, on l'écrit diversement: *Shakspere*, *Shakespere*, *Shakespeare*, *Shakspeare*; le dix-huitième siècle l'écrivait habituellement *Shakespear*; le traducteur actuel a adopté l'orthographe *Shakespeare*, comme la seule exacte, et donne pour cela des raisons sans réplique. La seule objection qu'on puisse lui faire, c'est que *Shakspeare* se prononce plus aisément que *Shakespeare*, que l'élision de l'e muet est peut-être utile, et que dans leur intérêt même, et pour accroître leur facilité de circulation, la postérité a sur les noms propres un droit d'euphonie. Il est évident, par exemple, que dans le vers français l'orthographe *Shakspeare* est nécessaire. Cependant, en prose et vaincu par la démonstration du traducteur, nous écrirons *Shakespeare*.¹⁷

Recently published and translated foreign authors were even more susceptible to orthographic variation, especially when the name was to be transcribed from Polish, like Mickiewicz, or from Russian, as with Lermontov.¹⁸ The foreign name most frequently misrepresented in French is that of Edgar Allan Poe. His first name regularly acquired a second 'd' when transcribed into French, his middle name Allan was almost irretrievably lost in the passage over, and the addition of a diaresis to the 'e' of his last name, the crime of which Ducasse is guilty, is as common as it is inexplicable. It seems as if the latent pun on 'poète' proved irresistible to almost everyone save his translator, Baudelaire, who scrupulously spelt the word 'poète' (not poète'), and the name 'Poe' (even if an editorial by Gautier in the *Revue de Paris* announces his friend's forthcoming 'traductions scrupuleuses ... d'Edgar Poë'¹⁹). Baudelaire can be held responsible for dropping Poe's pseudo-patronym 'Allan'. In this respect Ducasse departs from almost universal usage in referring to Poe's 'The Raven' as 'le Corbeau d'Allan' (PI.27), restoring the suppressed name of Poe's adoptive father. In this one instance, at least, Ducasse manifests not so much a taste for literary anarchism as an excessive sense of onomatographic propriety.

4. GRANDES-TETES-MOLLES

... il n'y a rien de plus bête! (*Poésies* I.47)

The passing allusion to an author, famous or obscure, is the most minimal of possible readings. Authors may be mentioned as examples of a regrettable trend in modern literature, but when names are grouped together in *Poésies*, they are generally safe in their numbers from too specific a castigation. Whatever fault Ducasse finds in 'pauvre Coppée', the impact of the disparaging epithet is softened from being applied equally to Hugo, Racine, Corneille, Boileau and Scarron. *Poésies* I.47 is different: each name listed has attached to it a customised epithet, uniquely descriptive of the named party's defects. The passage is a tour-de-force, and the highlight of *Poésies* I, concentrating in a minimal phrase the hyperbolic force of the *Chants de Maldoror*. On it rests Ducasse's reputation as a critic of Romanticism to rival Nietzsche.²⁰

Of these critical epithets, some are fair comments, others are offensive, and a few are persistently obscure. Some do little more than rehearse prevalent critical clichés, others are imaginatively succinct revisions of them. Several read the author's subject matter into his character, unremarkably in Rousseau's case, labelled 'socialist' as the author of *le Contrat social* and spiritual father of a strong vein of French radicalism. Ducasse adds the 'grincheur', the self-pitying whinger of the *Confessions* already chastised in *Poésies*, alongside Chateaubriand and Senancour, as the author of 'pleurnicheries odieuses et spéciales' (PI.27).

The identification of the author with a fictional creation is appropriate enough when inscriptions of the self are so common in the century's literature. There is nothing untoward in identifying Goethe with the tragic Werther, 'le Suicidé-pour-Pleurer', though by the 1860s it may be a little regressive to take literally a characterisation that Goethe himself would have insisted was mere fiction. Zola, reviewing a biography of Goethe in 1866, is more modern:

Quant à Werther, quant à Goethe, il rêvait seulement en poète le suicide du dénouement. Ecoutez M. Hédouin:

Il subissait l'influence d'une mélancolie toute poétique, et si une idée de suicide lui traversait l'esprit, il ne tardait pas à en rire lui-même. "J'avais, dit-il dans son autobiographie, une belle collection d'armes où se trouvait un magnifique poignard. Je le mettais tous les soirs près de mon lit, et, avant d'éteindre ma lumière, j'essayais d'en enfoncer la pointe aiguë de quelques pouces dans ma poitrine. Mais, comme je n'en vins à bout, je me moquais de moi-même, je chassai toutes mes idées hypocondres, et je me décidai à vivre."

Vous voyez qu'il est beaucoup plus facile de mourir en fiction que de mourir en réalité.²¹

When Ducasse reads Goethe's disciple Sainte-Beuve as Joseph Delorme, he reverses the epithet, dismissing as 'le Suicidé-pour-Rire' the far more serious self-immolation described in the *Vie* of Joseph Delorme:

Là commença de propos délibéré, et se poursuivit sans relâche, son lent et profond suicide ...

La Raison morte rôdait autour de lui comme un fantôme, et l'accompagnait à l'abîme qu'elle éclairait d'une lueur sombre. C'est ce qu'il appelait avec une effrayante énergie, 'se noyer la lanterne au cou'.²²

'Le Mohican-Mélancolique' is recognisably the Chateaubriand of his American fictions, despite the fact that he is more often identified with his hero René, and despite the fact that the native Americans with whom his hero identifies are not Mohicans but Natchez; accuracy is sacrificed to alliteration. Ann Radcliffe is cast as a 'Spectre-Toqué' on the grounds that ghosts are not infrequent in her narratives; Sainte-Beuve makes the same association, and the same misspelling of her first name.²³ Lermontoff is a roaring tiger because such a beast attacks 'the novice', in the poem with that title.²⁴ In both instances Ducasse repeats the reversal effected with Chateaubriand, correcting the identification that might more conventionally be made with the author: Radcliffe with her virtuous heroines, Lermontoff with his hero.

As 'cigogne larmoyante' Lamartine is identified with the bird that flies overhead, in *La Chute d'un Ange*, while the fallen angel Cédar and his family cross the desert:

Une cigogne, seule, à l'aile diaprée,
 Sans doute, hélas! aussi de sa route égarée,
 Comme une longue flèche à la fin de son vol,
 Fendait l'air résonnant à quelques pieds du sol,
 Dans ses deux pattes d'or emportant avec elle
 Un de ses chers petits à l'ombre sous son aile.²⁵

To a symbol out of his poetry is added a psychological attribute, tearfulness, that may also be out of his writing but is at the same time a biographical characteristic. The lyric subject mourning over the fictional Elvire is indistinguishable from the biographical Alphonse mourning over Julie Charles, at least in the terms of the biography of Lamartine available to an 1860s reader.

In several cases Ducasse refers to the writer's character, appearance or lifestyle, almost always with the addition of a textual reference to elevate the personal abuse to the level of literary criticism. To describe the portly roué Hugo as fresh-faced and thin - as an 'échalias vert' - is to caricature his personal appearance, but to call him 'funèbre' is to make a literary 'tic' of the expressions of grief that recur in his verse, in particular in the *Contemplations*. Musset's dandyism is commonly evoked as grounds for both personal and literary objections. Baudelaire had said (in a private letter made public in 1869²⁶) 'je n'ai jamais pu souffrir ce maître des gandins', and would have concurred with Ducasse's view of the 'Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle', at least if the allusion to Musset's shirt didn't escape him. Arsène Houssaye in his *Mémoires* relates an anecdote in which Musset goes out with the actress Rachel 'sans chemise', but the *Mémoires* weren't published until after 1870; the anecdote may be the source, but not as told in Houssaye's text. It is more likely that Ducasse is again reversing an authorial identification, casting Musset as his hero, despite Musset's protestations:

Tu vois, ami lecteur, jusqu'où va ma franchise.
 Mon héros est tout nu, - moi, je suis en chemise.
 Je pousse la candeur jusqu'à t'entretenir
 D'un chagrin domestique. - Où vais-je en venir?
 Je ne sais vraiment pas comment je vais finir.²⁷

'Le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool' also combines recognisable biographical and textual features: Poe and alcohol is a common if crude association derived from the narrative of his life and death;

alcohol and revery are associated in the opening of more than one of his tales (see *The Angel of the Odd*), but with no 'mameluck' figuring in Poe's Egyptological or Arabist texts,²⁸ the phrase's obscurity has not entirely lifted. Nonetheless we know Ducasse means to reproach Poe for his debauched life, joining unimaginatively in the critical chorus that both Baudelaire and Barbey d'Aurevilly strove hard to silence.

To accuse Gautier of being an 'épiciier', even an incomparable one, is slightly more subtle, applying to the legendary anti-bourgeois Romantic the most damning of epithets. Privat d'Anglemonst provides this gloss on the term:

Les romantiques n'avaient de commun que leur haine des bourgeois qu'ils appelèrent génériquement épiciers. La société ne se divisa plus à leurs yeux qu'en bourgeois et artistes, les épiciers et les hommes.²⁹

The preface to *Mademoiselle de Maupin* is clear enough as to whether Gautier would see himself as 'épiciier' or 'artiste', 'bourgeois' or 'homme'.

Four of the *Têtes-Molles* are accused of infernal associations. Maturin, whose Melmoth had signed a pact with the devil, is 'le Compère-des-Ténèbres'.³⁰ 'L'Imitateur-de-Satan' is Mickiewicz, in whose poem *Dziady, ou la fête des morts*, the hero Conrad issues an oath against God - 'Dieu, tu n'es pas le père des hommes' - which the Devil overhears and completes, imitating Conrad's voice: 'Tu n'es que leur Tzar!'.³¹ A familiarly Ducassian reversal makes of the reputedly impassive, anti-romantic Leconte de Lisle a 'Captif du Diable'. The epithet ignores the exotic descriptions of his Parnassian mode in favour of the high Gothic Romanticism of *la Tristesse du Diable*, *l'Agonie d'un Saint* ('Je vois flamber l'Enfer, j'entends rire le Diable') and *Les Paraboles de Don Guy*, addressing:

(...) les âmes encor sans tache
Parmi ceux qu'en enfer Satan mène à l'attache.

A Satanic Leconte de Lisle is not, in fact, so unlikely a construction bearing in mind the response generated by his 'poème de révolte', *Kaïn* (1869), which one contemporary reviewer underlined by an association with Proudhon:

L'homme faillible et qui se sait tel aspire néanmoins à détrôner le Dieu soi-disant infallible. Voilà l'antithèse formidable que

le poète a voulu formuler dans *Kain*. Je ne puis relire ses vers si humains et si divins à la fois sans me rappeler ce mot d'un autre génie, le plus calomnié bien que l'un des plus grands de ce siècle: 'O Satan, tes oeuvres ne sont pas toujours belles et bonnes, mais elles sont les seules qui donnent un sens à l'univers et l'empêchent d'être absurde!'³²

The association of Byron with 'les domaines sataniques' (PI.22) is perhaps the least obscure of all Ducasse's epithets. Southey and the hostile critics who came after him firmly placed Byron at the head of the Satanic school. But why Ducasse should see him as a *hippopotamus* of 'les jungles infernales' is mystifying. The beasts are rare in poetry. None figures in Byron's verse, and the hero of Gautier's poem *L'Hippopotame*, though a denizen of the jungle, has no infernal or Byronic features that might make of the poem a pre-text. Possibly, Ducasse is alluding to Gautier's *Albertus, ou l'âme et le péché* (1832), where the orgy in Hell is attended by, amongst other creatures, an 'hippopotame lourd, Falstaff à quatre pieds', and presided over by a Byronic devil:

(...) Ce n'était pas un diable
Empoisonnant le soufre et d'aspect effroyable,
Un diable rococo. - C'était un élégant (...)
Boiteux comme Byron, mais pas plus.³³

This is more like a coincidence, and perhaps Byron is only hippopotamus-like because of his club foot, a biographical, not a textual detail. Whatever the gloss, the effect of such a ridiculous association is, as intended, de-mystifying.

Collectively the 'Grandes-Têtes-Molles' emerge from *Poésies I* much diminished in their authority, their weaknesses exposed. Ducasse's contention would of course be that he is only reading off symptoms, that they were soft in the head in the first place, but the criticism embodied in each epithet is also an assault, a crippling blow intended to neutralise a threat. To that end, the critical clichés are weapons reinforced by the peculiarities of Ducasse's revisions.

The writers here chastised are not only 'Têtes-Molles' but 'femmelettes'. Effeminacy as a literary criterion is often employed by

critics of Romanticism, and often with reference to Rousseau, the root of that evil:

Le moment d'arrêt de la littérature française commence à Rousseau. Il est le premier de ces *femmelins* de l'intelligence, en qui, l'idée se troublant, et qui, malgré des qualités éminentes, viriles meme, font incliner la littérature et la société vers leur déclin. (Proudhon³⁴)

In *Poésies* and in his second letter to Darasse, Ducasse locates the beginning of literature's moral decline at the same moment, though Proudhon's unpublished pamphlet is available only as contemporary intertext, not as pre-text. Effeminacy as a term of literary abuse has a wide range of applications in the period, not limited to a moralising discourse. It can be a criterion of prose style, according to Courier, who uses the same term 'femmelette' in a passage cited by Villemain in the *préface du Dictionnaire de l'Académie*: 'Pour la langue, il n'est femmelette du 17ème siècle qui n'en remontrât aux Buffon et aux Rousseau.'³⁵ And it can even qualify the readership and categorise its responses, as in Paul de Saint-Victor's 1862 review of *Les Misérables*:

De tous temps, les grands écrivains ont pansé et fait crier les plaies de leur siècle; c'est leur privilège et c'est leur devoir.

Les tragédies réelles, comme celles du théâtre, doivent exciter la terreur, pour inspirer la pitié.

Une société n'est pas une femmelette: il est permis de lui faire mal aux nerfs, si c'est pour émouvoir sa conscience.³⁶

It is surprising, then, that the 'feminine' characteristics of Ducasse's seventeen 'femmelettes' are not given more emphasis. The effeminacy of Senancour's passive hero (type of the 'nourrices en pantalons aux poupons Obermann' from *Poésies* I.27) is ascribed to his creator, 'l'Homme-en-Jupon', but otherwise Ducasse concentrates his reserves of gendered abuse on the century's most favoured object of misogyny, George Sand. Sand is the object of considerable abuse from threatened male competitors, Baudelaire's 'cette latrine'³⁷ being only one extreme instance. An alternative to a thoroughly sexualised reading is to unsex the female author, re-creating her as neither female nor male, but of 'le troisième sexe', as Veuillot puts it in his parodic sketch of the femme-auteur 'Georges'.³⁸ For Ducasse to call Sand an hermaphrodite is unremarkable enough when even as

sympathetic a critic as Gautier can refer, in his *Excellence de la poésie*,³⁹ to 'l'écrivain hermaphrodite, dont les romans sont d'une poésie si exaltée...'. But the epithet 'circoncis' makes the abuse genuinely and more deeply anxious: simply to castrate the pen-wielding hermaphrodite would diminish the threat posed to her male rivals, but would imply that her penis had been genuinely threatening in the first place. Circumcising the penis, a simulated castration, preserves her as unnatural, endowed only with a simulated penis. In contrast, the superfluous 's' on the end of her assumed masculine forename, if it is not simply a misprint, preserves her masculinity but effaces the sign of its unnaturalness, the Englishness of the name 'George'. (This might be a good place to slip in my own tentative gloss on the name of Ducasse's hero in the *Chants*: since 'George Sand' is the 'masculated' name adopted by Aurore Dupin, baronne Dudevant, then the assumed identity might reasonably be described as 'le mâle d'Aurore'. There is not much evidence so far for the sub-textual presence of Sand in the *Chants de Maldoror*, but I have certain, yet-to-be-tested theories about the true identity of the woman in *Chant V.2* transfigured into a mass of 'matières excrémentitielles' after breaking the heart of a Musset-like pelican. Once they are put to the test, my gloss might get some support, but for the moment it will have to stand alone.)

Compared with his offensiveness towards Sand, Ducasse's hostility towards her male rivals seems relatively mild. Virulent abuse is a part of the critical game played by Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Veuillot, Vallès and Rochefort, among Ducasse's contemporaries, and later, with greater intensity, by Nietzsche and Bloy. With women like Sand the virulence reveals a gendered anxiety in these critics, and Ducasse's treatment of Sand shows the conformity that can underscore even the most radical critique, even as it is formally innovative. The set-piece assault on the 'Grandes-Têtes-Molles' is a distillation of the style of 1860s criticism, whether progressive or reactionary, giving each item in a list of names the critical force of a diatribe. Those particularised references are very different from the passing and uncharged mentions which occur more frequently in *Poésies*, but they lay bare the deep structure of the polemical passing reference, and in doing so reveal the potential force of even the slightest drop of a name.

5. NAMES AS SIGNS

Names in *Poésies* are not simply referential. In such a short text, the hundred or so references by name to authors, texts and characters, or to mythological, historical and contemporary personages, stand for the text's power to represent its own pre-history. When Eluard sought to track down the pre-texts of Ducasse's oeuvre, he used *Poésies* as a checklist, reading through every author mentioned by name there. In his largely imaginary biography of the author, François Caradec compiles (pp.335-339) 'la bibliothèque imaginaire d'Isidore Ducasse (naturellement incomplète)' on the false assumption that the mention of an author's name is necessarily the trace left by a reading of that author's work. A reading can leave different kinds of trace, and a name mentioned can be the trace of a different kind of reading. Ducasse could have compiled the same list of names just from reading the newspapers. School books, public lectures, periodical journals, collections of essays, literary histories, publishers' lists etc; any of these are as likely to be primary sources of *Poésies* as the actual works of an author, and a thorough examination of them all, à la Eluard, will eventually be called for.

More immediately, the text's internal chaos needs to be differentiated. This onomastic abundance should be sorted into varieties of reference, ranging as it does from names dropped in lists, through succinct, aphoristic put-downs of the famous, to the extended critique of individual authors or their works. The criteria for classifying these varieties may themselves vary. Here the names are read as ways of writing literary history. *Poésies* is an articulation of various discourses - some literary - made articulate by Ducasse the better to be judged. Names may function as markers of these discourses: Aeschylus, Sophocles and Euripides stand for one type of Classicism, Corneille and Racine for another, Ernest Legouvé for yet another; Rousseau, Sénancour and Chateaubriand stand for a type of Romanticism, Hugo and Lamartine for another, Musset for yet another. Aristotle, Descartes and Biéchy stand for particular types of philosophical discourse; Plato, Voltaire and Taine, for others. Names as markers of a discourse must be differentiated from other discursive markers: the same discourse can be said to be signalled, less markedly, by reference to its semantic field, or, perhaps more

surreptitiously, by unmarked citation of its texts. Several terms from the opening of *Poésies I* - 'sophismes, premiers principes, genres de poésie, convention, poseur' etc. - might be read in this way.

Nonetheless, the historical perspective of the opening of *Poésies I* can be read most clearly in the reference to proper names. With classical sobriety, Ducasse refers to the established triumvirate of Greek classical theatre - 'J'accepte Euripide et Sophocle; mais je n'accepte pas Eschyle' - and fixes the context of his intervention into a certain discourse on literature. By reference to Aristotle's own key references, he refers the reader of *Poésies* to a context marked 'Aristotelian poetics'. That context is more precisely specified by the reference to tragedians, connecting later references to French classical tragedy with that Aristotelian discourse.

The rejection of Aeschylus is, paradoxically, a contemporary reference to Hugo's *William Shakespeare*, from 1864. There Hugo describes how Aeschylus was brought to justice for incurring the displeasure of the gods, when the theatre collapsed during a performance of his work, and how 'vieux, on lui préférait Sophocle et Euripide' (p.124). Ducasse aligns himself with the Athenian theatre-going public of the fourth century B.C. against Aeschylus and, *a fortiori*, against Hugo. Pursuing a yet different discursive strand, referring to theological first principles, Ducasse rejects Aeschylus as the archetype of the poet who competes with God in divinity and whose theorist and modern avatar is, precisely, Victor Hugo. Ducasse is not quite referring to the authors themselves - he doesn't say why he rejects Aeschylus -, only to the discourse that refers to them, using their names as markers of that discourse. This problematic illustrates in miniature how Ducasse articulates names and their fixed associations without relying on that fixity. Aristotelian and Hugolian poetics are not comfortable together as discursive progenitors of Ducasse's passing remark. Their coupling is acceptable because both are more evidently significant elsewhere in *Poésies*. Were *Poésies* not in the first place a polemical articulation of Classical, Romantic, post-Romantic and neo-Classical discourses, *Poésies I.3* would be a fairly redundant opening shot, since neither Aeschylus nor Sophocles is alluded to again in the text, and Euripides is mentioned only as Racine's source for the 'récit de Thérémène' (PI.36). In the first

lines of *Poésies*, archetypal classicism is cited and dispensed with. Thereafter, the vocabulary out of Aristotle will be preserved, but the names attached will be the those of French Classicism, Corneille and Racine.

Ducasse does the same for Romanticism with the next name mentioned. Published in England in 1745 and translated in 1769 by Le Tourneur as the *Nuits d'Young*, Edward Young's *Night Thoughts* had been extremely influential in creating a public for the melancholic strain of the early French Romantics. Le Tourneur's version was re-published 21 times between 1770 and 1836.⁴⁰ By the Second Empire, however, he was virtually unread, his influence negligible. His sole function in literary discourse was as literary archetype. For Gautier, in his report on *Les Progrès de la poésie française*, Young typified a Romantic torpor superseded by Baudelairian spleen:

Baudelaire dit avec un mâle courage ses erreurs, ses défaillances, ses délires, ses perversités, sans ménager l'hypocrisie du lecteur atteint en secret de vices tout pareils. Le dégoût des misères et des laideurs modernes le jette dans un spleen à faire paraître Young folâtre.⁴¹

More commonly he typified the tearful mode, though by the 1860s he had been superseded in this by Lamartine who, in his *Cours Familiers de Littérature*, found himself obliged to protest his modernity by renouncing his forebear: 'Je ne suis pas un homme de l'école larmoyante des Nuits de Young.'⁴² Leconte de Lisle, in *Les Poètes contemporains*, gave the proper response: 'On sait que les larmes sont d'un usage constant et obligé dans l'école Lamartinienne.'⁴³ Ducasse's reference to Young in *Poésies* I.11 would seem incongruous were he not able to exploit this archetypal function. His seemingly biographical revelation, which has sent the compilers of imaginary libraries scurrying to determine which translation of the *Night Thoughts* to catalogue, discovers not one but two primal scenes of modern literature's influence: Romanticism in its infancy, and the infancy of Romanticism's victim, the innocent reader: 'O Nuits d'Young! vous m'avez causé beaucoup de migraines!' It is not a comment on Young, who could not alone bear the weight of a full-scale attack on Romanticism. In *Poésies* as in real-life literary history, Young is superseded by Lamartine. Ducasse's attack on 'la poésie personnelle' is an attack on the school of Lamartine, 'la Cigogne-Larmoyante'. The no-longer-

consequential Young is allowed to withdraw into the company of Aeschylus et al.

It is just as well that names do not have to bear their referential burdens alone, since Ducasse can be as interested in dissolving the association of name and discourse as in preserving it. If a chronological list of names is literary history at its most economical, that history is most economically undermined by the reversal of chronology. In *Poésies*, Racine comes before Corneille (II.37), Milton before Dante (II.13), Euripides before Sophocles and Sophocles before Aeschylus (I.3). Just as often, chronology is not simply reversed but entirely dispensed with. The antiquity of Euripides' classicism is dissolved by the inclusion of the 'récit de Thérémène, traduit par Racine le père' among other pernicious, but modern writing (PI.36). His coupling with Racine here effaces in passing any distinction there might be between seventeenth-century French Classicism and the Modernity of authors such as Hugo, Musset, or Jules Lermina, destroying Ducasse's good work elsewhere.

Poésies seems to alternate between the most rigorous application of literary-historical categories and the dissolution of such order. The initial disorderly impression is strong but the counter-examples are many. The plethora of names seems no more than chaotic, but very soon their groupings can be seen to make sense. Obviously, Aeschylus, Sophocles and Euripides go together, as do Rousseau, Chateaubriand and Senancour. Sue and Soulié, Balzac and Dumas, Lamartine and Hugo, are all acceptable pairings. Passages like *Poésies* I.36 can ruin that impression, but others, like I.39, restore it: Sand, Balzac, Dumas and Musset are comfortable in each other's company; Flaubert and Baudelaire share the honour of a prosecution, Féval and Ponson de Terrail are both consecrated popular novelists, and Leconte and Coppée belong together as Parnassians, master and disciple. Even the transitions between these pairings, from Féval to Flaubert as novelists, from Baudelaire to Leconte as poets, can appear to be more considered than casual, vestiges of literary history as structuring principle.

In *Poésies* I.47 'l'anarchie en littérature' attempts to substitute itself for an ordered literary history, and appears to succeed. Names, as signs, are detached from their specific referents,

particular positions and discourses within Romanticism, and made to enact the theme of Ducasse's discourse on Romanticism: the disarray of Romantic literature. The misspelling of six of these seventeen names, if proven, would reinforce the point: the miasmic confusion of which these authors are guilty in their work, and the danger of contagion therefrom, are made manifest in the body of Ducasse's text, corrupted by example.

The sequence enacts the progress of the disease: the first three names, grouped together again as they were in *Poésies* I.27, promise an ordered passage through the century's literature, leading from three figureheads of melancholy pre-Romanticism, all French authors in prose. After Chateaubriand, Senancour and Rousseau, the trio of Radcliffe, Poe and Maturin represent a different strand of Romanticism, anglophone and gothic. All three acquired fresh currency in the 1860s in translation: Poe via Baudelaire, of course; Radcliffe through Michel Lévy's 1864 edition of *L'Italien, ou le confessionnel des Pénitents noirs*; and Maturin through Maria de Fos' 1867 translation of *Melmoth ou l'Homme errant*, published by Lacroix and Verboeckhoven (publishers, of course, of the *Chants de Maldoror*). Thereafter, however, order of any kind, chronological, generic or linguistic, is hard to discern. It may be reasonable that Goethe and Sainte-Beuve form a couple on the grounds that (as Werther and Joseph Delorme respectively) they both portrayed themselves as suicides, and Gautier and Leconte de Lisle may belong together as figureheads of 'l'école plastique', but Lamartine, Hugo and Musset, grouped together in two other passages of *Poésies*, and twice in the letters, here find themselves kept apart, firstly by Lermontov and then by his fellow slav Mickiewicz (who might themselves have formed an acceptable pairing). And George Sand, placed between Gautier, with whom she shares few characteristics, and Maturin, with whom she shares none, is four names away from her socialist precursor Rousseau, three from her feminine role-model Radcliffe, and nine names away from perhaps her most obvious companion, her lover Alfred de Musset.

If such disorder signifies the discursive anarchy of Romanticism, then the tentative return to order at the end of the passage, when Musset is paired with his literary progenitor Byron, may signify a solution to that anarchy. Not as practice, of course; Musset's subjection to Byron's influence is one of the worst examples of Romantic disorder available to Ducasse, and not to be imitated. But a theory of Romantic disorder, as theory of influence, may be a viable alternative. As the last of the Grandes-Têtes-Molles, Byron forms an appropriate pair with the first of them, Chateaubriand. Both are the literary fathers of French Romanticism, rival heads of the same family. Ducasse, the family's youngest and most rebellious member, is not just its archivist, compiling lists of names and anthologising discourses. Embedded in *Poésies*, alongside the poetics, the literary history, and the moral philosophy, is a theory of influence, ordering the names and discourses into a rationale of Ducasse's literary enterprise. I shall return to this theory in the fifth chapter of this thesis, where my premise will be the power exerted by those names and discourses, and by the theories that articulate them. The last part of this chapter will examine a different, and less dangerous, kind of power invested in names.

* * *

1. 'Une difficulté bibliographique qui, à notre connaissance du moins, n'a pas encore été résolue: l'identité de Dolorès de Veintemilla, ou plutôt de l'auteur de l'oeuvre ou figurerait la suicidée dont parle Ducasse'. *Œuvres*, ed. Jean & Mezei, 1971, p.323. An article by Pierssens (RHLF 3, 1974), has ensured that editors of *Poésies* thereafter have not remain in the dark.

2. Bibliographies of Ducasse seem to carry an especially virulent strain. On top of the phantom article by C.-H. Hirsch already mentioned (p.34), two articles by André Breton constantly reappear in bibliographies without my ever having been able to trace them. One is called *Isidore Ducasse* and is said to have appeared in the journal *Littérature* for December 1919; significantly, no bibliography gives an issue number in listing the item. The other article is also called *Isidore Ducasse* but is said to have appeared in December 1929, again in the journal *Littérature*, again with no issue number given. Since *Littérature* ceased publication in 1924, the second of these two articles is obviously apocryphal, and I believe the first of them to be the result of a confusion with Breton's Note on *Poésies*, published with the text in *Littérature* No. 2, April 1919.

More recently, Jonathan Romney's thesis on *Textual Tyranny and the Role of the Reader* (1988) was listed in the bibliography to R. Pickering's *Lautréamont-Ducasse, thématique et écriture* (1988) as being by 'J. Rodker' (a hangover from the previous entry in the bibliography). This wouldn't be so bad if a more recent book still, reproducing Pickering's bibliography without examining the entries individually, hadn't also reproduced his error of attribution.

3. In *Ethique à Maldoror*, p.74. Pierssens also lists (p.217) Franck's *Morale pour tous* (1868) and his *Moralistes et philosophes* (1871) as Ducassian intertexts.

4. Diquet's *Rimes de printemps* (1861) featured a brief preface by Lamartine, but this did little to ensure the author's posterity. Biéchy's *Induction* (1869) seems to have had no impact at all (save on Ducasse and Ducassians).

5. This anthology is not overly discriminating, but it preserves Naville's name for posterity nonetheless.

6. In *Les Réfractaires* (1865, ré-éd. 1955), p.150.

7. Gagne's extravagances are popular among Ducassians; they bring light relief to the dull exercise of explaining all Ducasse's allusions, and even provide an opportunity for bonding between editors, as when Oster (*Oeuvres complètes de Lautréamont*, p.360) introduces his note thus: 'Sur Paulin Gagne, on ne résiste pas au plaisir de citer Hubert Juin (p.475)...'.

8. In *Les Amours jaunes*, 1873.

9. *Histoires désobligeantes* (1894), Paris, 1914, p.49. Désaugiers (1772-1827) was a chansonnier of the Revolution, a precursor of Béranger.

10. *La Prière toute puissante*, in *L'Histoire des Miracles*, 1860.

11. That superfluous 'k' does appear in letter 4, where the name is spelt 'Misçkiéwicz'. Later, in letter 7, the spelling given is 'Misçkiewicz'. Both of these letters exist as manuscript-reproductions, and show Ducasse could be inconsistent, but as Faurisson comments (p.191):

Le nom de Mickiewicz était très souvent estropié à l'époque de Ducasse. On trouve 'Miçkiéwicz' dans *Les Olympiades*, album de l'Union des Poètes, Vie Olympiade Didier, édit. 1866 (en épigraphe).

12. I have found examples in Sainte-Beuve and Gautier, though sometimes it can appear to be the caprice of the type-setter that determines the placing of an accent; nonetheless these texts set some kind of a precedent. There is also a precedent set for Ducasse's spelling of Senancour's name in a curious text from 1862 by Eugène Loudun called *Les Trois races*, where the decadence of modern literature is dated from the eighteenth century and labelled a Germanic influence: 'Qui fut plus allemand que l'auteur d'Obermann, Senancourt?...' (cited in Bechtel & Carrière, *Dictionnaire de la bêtise*, p.265).

13. Baudelaire, *Correspondance*, vol. I. (1973), p.541 and note p.1003.

14. *Lettre à Jules Janin*, in *Oeuvres complètes*, p.653.

In her list of the names cited in *Poésies*, Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, p.341) inadvertently suggests that Ducasse made the mistake Baudelaire condemns when she refers to 'Théophile Gauthier'. This is just a printer's error, no doubt, but a dangerous one in a context where accusations are flying.

15. *La littérature de M. Leconte de Lisle* in *L'Univers*, (31.10.1869), and in *Mélanges*, 3e série, vol.III (1876), p.676.

16. For Barbey's remarks on Leconte see *Le XIXe siècle*, vol.II (1966), pp.85-6. His mention of 'Mathurin' is in Volume I of this collection (p.163), from a review of Baudelaire's translation of Poe that appeared in *Le Pays* (10.6.1856). Barbey's comments preempt those of Baudelaire in 1861 on the Satanic character of modern literature (see Chapter 5.1 below, section 2):

Si les poésies individuelles de Poe annoncées par M. Baudelaire ne lèvent pas la pierre de matérialisme sous laquelle il se débat, elles formeront une littérature plus horrible et qui méritera plus le nom de satanique que celle de Shelley l'athée et de Mathurin. Sans rien préjuger de l'atroce croyance de Poe sur l'état de son âme, on peut assurer, dans le sens littéraire, que ce sera là de la littérature de damné.

17. In *Les Mages*, for example, Hugo drops the middle 'e' so that it need not count metrically: 'Toi, vieux Shakspeare, âme éternelle' (*Contemplations*, in *Oeuvres poétiques complètes*, p.402). In prose, Taine's *Histoire de la Littérature anglaise*, from 1864, is only one text among many that consistently spells the name 'Shakspeare'.

18. In writing 'Lermontoff' Ducasse is once more in good company, see Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, in *Oeuvres complètes*, p.653.

19. Asselineau, despite his close acquaintance with Baudelaire, also uses the 'French' spelling of Poe's name. (See *Baudelaire et Asselineau*, 1953, p.93.)

20. Pierssens, in his article *Maximes et 'Fusées'* (1987, p.58), points out the close parallels between the 'Grandes-Têtes-Molles' of Pl.47 and Nietzsche's assault on a similar gathering of Romantics (including Rousseau, Dante, Hugo, Sand and Zola) in *The Twilight of the Idols* (1911, p.60).

21. Review of A. Hédouin, *Goethe, sa vie et ses oeuvres, son époque et ses contemporains*, *Le Figaro*, 13.6.1866.

22. *Vie, pensées et poésies de Joseph Delorme*, p.21:

il y mourut, dans le courant d'octobre, d'une phtisie pulmonaire compliquée, à ce qu'on croit, d'une affection du coeur. Une triste consolation se mêle pour nous à l'idée d'une fin si prématurée. Si la maladie s'était prolongée quelque temps encore, il était à craindre qu'il n'en eût pas attendu l'effet; du moins, à la lecture du recueil, on ne peut guère douter qu'il n'ait secrètement nourri une pensée sinistre.

A less morose suicide appears in an appropriately named poem from the same volume:

Charles sourit d'en haut à la folie humaine;
Ineffable sourire! oh! qu'il est pur de haine,
Qu'il est plein de douceur! (Le Suicide)

23. See *Causeries du lundi*, vol.V (p.222):

On commençait à être las des monstrueux romans anglais dans le genre d'Anne Radcliffe, qui se succédaient depuis trois ou quatre ans, et où les souterrains, les spectres, les chaînes jouaient un grand rôle.

24. This textual connection may be a little too convenient. The animal featured in Lermontov's poem is called a tiger in English translations, but the French version immediately available to Ducasse gives 'lion', and none other I can find has 'tigre'. I haven't been able to determine the nature of the beast in Russian, but even if it is a 'tiger', I wouldn't relish the prospect of arguing that Ducasse read Lermontov in the original.

25. *La Chute d'un Ange, Quinzième vision*, pp.392-3.

26. Letter to Armand Fraise, 18.2.1860, published in part in *Le Salut public* (24.5.1869). In Baudelaire, *Correspondance*, vol. I., p.675 and note on p.1081.

27. Musset, *Oeuvres complètes*, p.133.

28. See, for example, the tale *A Talk with a Mummy*, or the poem *Al Aaraaf*. The meaning of 'Mameluck' in a literary context might be grasped from Barbey d'Aurevilly's article *Les Mameloucks de M. Victor Hugo* (*Le Pays*, 30.7.1862), where the term designates a fanatical follower.

29. Privat d'Anglemont, *Paris anecdote*, 1860. Cited in Lorédan Larchey, *Dictionnaire historique d'argot*, 1880, p.157.

30. The Satanism of Maturin's hero Melmoth has given him most favoured intertext status. See, for example, Lykiard's Appendix A to his translation of the *Chants*, where the connections are drawn out (*Lautréamont's Maldoror*, 1970, p.213).

31. *Dziady, ou la Fête des Morts*, (also known as *les Aieux*), cited in *Dictionnaire des oeuvres*, II., p.484. Sand's comments on this poem in her preface to *Lelia* situate Mickiewicz very precisely within the Ducassian intertext:

Je n'hésite pas à le croire, la Divinité a de paternelles sollicitudes pour ceux qui, loin de la nier dans l'enivrement du vice, la pleurent dans l'horreur de la solitude; et si elle se voile à jamais aux yeux de ceux qui la discutent avec une froide impudence, elle est bien près de se révéler à ceux qui la cherchent dans les larmes. Dans le bizarre et magnifique poème de *Dziady*, le Konrad de Mickiewicz est soutenu par les anges au moment où il se roule dans la poussière en maudissant le Dieu qui l'abandonne, et le Manfred de Byron refuse à l'esprit du mal cette âme que le démon a si longtemps torturée, mais qui lui échappe à l'heure de la mort. (p.8)

32. Georges Noël in *La Revue contemporaine* (*La poésie impersonnelle et M. Leconte de Lisle*, 15.6.1870), cited in Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, 1975, pp.483-4. Pich also cites Charles Durier from *Le Siècle* (23.11.1869) according to whom Kain is 'le prologue de ce poème des *Etats du Diable*, annoncé, attendu, où Leconte de Lisle doit dérouler le long martyre des nations modernes sous la tyrannie religieuse.' The other three Satanic poems cited are all from Leconte's *Poèmes barbares*.

33. Gautier, *Albertus*, sonnet 114, *Poésies complètes*, p.180; *l'Hippopotame*, *ibid.*, p.344.

34. *Les Femmelins*, 1912 (cited in Bechtel & Carrière, *Dictionnaire de la bêtise*, p.413).

35. Villemain, *preface du Dictionnaire de l'Académie* (1835), p.xxx.

36. Saint-Victor, *Les Misérables*, in *La Presse*, 1862 (cited in Hugo, *Les Misérables*, II, Paris, 1973, p.167).

37. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*: 'Que quelques hommes aient pu s'amouracher de cette latrine, c'est bien la preuve de l'abaissement des hommes de ce siècle.' in *Œuvres complètes*, p.633.

38. Veuillot, *Les Libres-penseurs* (III, *Femmes Auteurs*) 1848 (ré-éd. 1878), p.194.

39. Article in *la Charte de 1830* (16.1.1837), reprinted in Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, 1880, p.52.

40. See Philippe Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, 1961, pp.103-113.

41. The report was first published in 1867 in connection with the Imperial Exhibition of that year, and revised by Gautier to become his *Etude sur la poésie française, 1830-1868*. See *Histoire du Romantisme* (ré-éd. 1927), p.348.

42. Lamartine, *Cours Familiers de Littérature*, entretien ii, tome II, p.333.

43. Leconte de Lisle, *Lamartine*, in *Articles...*, 1971, p.170.

2.3 THE DIVINE NAMES

1. NAMES OF GOD IN THE CHANTS

O toi, dont je ne veux pas écrire le nom sur cette page qui consacre la sainteté du crime... (*Chant I.6*)

An unwillingness to pronounce the name of God has a theological pedigree dating back at least to the 'tetragrammaton' of the Jews:

m. (Theolog.) du grec, nom de quatre lettres. C'est ainsi qu'on appelle souvent le nom de jéhovah, que les Hébreux par respect ne prononcent plus. Ils disent en sa place *adonai* ou *elohim*; et quand ils parlent de ce nom sacré, ils l'appellent 'schem hamphorasch', c'est-à-dire 'nom expliqué'. Les Grecs se servent plus volontiers du mot tetragrammaton, qui marquent les quatre lettres dont est composé le mot hébreu jehovah, savoir jod, hé, vau, hé.¹

The context of my epigraph makes clear that the name Maldoror is reluctant to put onto paper is the name either of God the Father or of his Son. The second is perhaps the more likely, since 'Jesus' is indeed absent from the pages of that text. The one time it figures in Ducasse's entire oeuvre is in *Poésies* II.35, in an entirely un-divine context:

Revenons à Confucius, au Boudha, à Socrate, à Jésus-Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim!

If the name so coyly withheld is that of the 'Père celeste', then that coyness is something more like sarcasm. Far from withholding the name of God in respect, the text makes an indecent exhibition of it. In total, counting only instances like 'le Père celeste' where the terms of the reference are capitalised, God is referred to by name 101 times in the *Chants de Maldoror*. The most common form is 'le Créateur' (x31), followed by 'Dieu' (x22), 'la Providence' (x16), 'le Tout-Puissant' (x12), 'le Seigneur' (x6), 'le Grand Tout', 'l'Eternel', and expressions beginning 'Celui qui...' (all x3), and the five names used once only: 'le Père céleste', 'l'Etre suprême', 'l'Etre qui est plus fort que toi', 'Céleste Bandit', and 'le Grand Objet Extérieur'.

A large proportion of these references are to the familiar 'bon Dieu' of conventional faith, becoming ironic only in the general

context of a Sadian world dominated by evil. When Maldoror threatens the happy domestic scene in *Chant* I.11, the faith of the 'père de famille' - 'Ayons confiance en Dieu; en lui est le suprême espoir' - is all the more effectively destroyed for being expressed in the simplest terms. But as often the reference ironises the name by contrasting its specific meaning with its immediate context. In the same scene the father's prayer is immediately ironic in being addressed to his divine homologue: 'Père céleste, conjure, conjure les malheurs qui peuvent fondre sur notre famille.'

The literal sense of the divine name is exploited to ironic effect almost every time, for example, 'la Providence' is mentioned or addressed, questioning whatever it is that is actually provided, as in *Chant* IV.7, the *strophe de l'amphibie*:

La Providence, comme tu le vois, m'a donné en partie
l'organisation du cygne.

Literalised reference to 'le Tout-Puissant' foregrounds the issue of the conflict between God and Maldoror, beginning with the straightforward acknowledgement of the divinity's power: 'Tu es le Tout-Puissant; je ne te conteste pas ce titre' (II.12). But when his authority diminishes, having once been the Almighty becomes the grounds of an (almost) tragic irony:

Moi, jusqu'ici, je m'étais cru le Tout-Puissant; mais, non; je
dois abaisser le cou devant le remords qui me crie: 'Tu n'es
qu'un misérable!'

The name of God most frequently used in the *Chants* is the name most frequently called to task for its literal meaning:

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens,
l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû
engendrer une pareille vermine. (II.4)

As creator, God is responsible for both the good and evil in man, and Lautréamont/Maldoror never lets this be forgotten:

C'est ainsi que le Créateur, conservant un sang-froid admirable,
jusque dans les souffrances les plus atroces, sait retirer, de
leur propre sein, des germes nuisibles aux habitants de la
terre. (II.15)

The vision of 'celui qui s'intitule lui-même le Créateur' in *Chant* II.8 is a depiction of the divinity at his most Satanic. With

intertexts attributed out of the Book of Revelations, Baudelaire's *Le Reniement de saint Pierre*, and above all from the description of the fallen Satan in Dante's *Inferno*,² the anthropophagic Creator defends his own claim on his creatures:

Quelquefois il s'écriait: 'Je vous ai créés; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir.' Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle.
(II.8)

Another commonly attributed intertext is the invocation by name in *Poésies I* of 'toute la série bruyante des diables en carton'. The list is largely comprised of literary types who in some way or other are in revolt against God, Satanic heroes like Konrad, Manfred, and Iridion.³ Missing from the list, and from the rest of *Poésies*, are the two most potent Satanic types in all literature, Maldoror and Satan himself. It is easily forgotten, in fact, that 'le grand ennemi' Satan is almost entirely absent from the supposedly Satanic *Chants de Maldoror*, where his functions are usurped by the text's eponymous anti-hero, and by God himself. The usurpers of Satan in *Poésies*, alongside the literary types of evil, are the 'literary', mythological and 'ethnic' divinities, rivals of the Christian God:

Les Ahrimane, les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leur victimes dans les pagodes sacrées de l'Hindoustan, le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'antique Egypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge, les Prométhée, les Titans de la mythologie foudroyés par Jupiter, les Dieux Méchants ...
(PI.23)

Fitting the description of 'les manitous manichéens', 'sa barbe pleine de cervelle', the Satanic divinity invoked throughout the *Chants* belongs among these 'diables en cartons', certainly more so than Satan. Cited ritually to assist in that invocation, the names of God in the *Chants de Maldoror* were never intended to name God, but to designate the place occupied by a fabricated divinity, 'vomi par l'imagination', man's own creation. The name 'Créateur' exhibits both its literal and its literary meaning, the one overriding the other, finally, when the 'created-ness' of the exhibition is exhibited.

2. 'LE CREATEUR' IN POÉSIES I

Poésie, c'est création. (Vinet)

A name-count reveals considerable differences between reference to God in the *Chants* and in *Poésies I*. In the later text only two forms are used, the unmarked 'Dieu', four times, and, twice, the form that foregrounds the creative function. All but one of the uses occur between paragraphs 38 and 43. The exception occurs in the fourth of Ducasse's opening statements. The rebuke issued in *Poésies I.4* to those who lack respect for the Creator is a model of decorum, as if to shame by example the poet who manifested such 'manque des convenances' and 'mauvais goût' towards the figure of the Godhead in the *Chants*. This is not so much auto-reference as auto-deference. Any fellow 'chantre du mal' who feels implicated learns very soon that this decorum is an act: by the end of *Poésies I*, all deference has gone from Ducasse's manner towards the 'Grandes-Têtes-Molles'.

To contrast Ducasse's manner in the *Chants* and in *Poésies* assumes not only an identity of writing-subject between the two texts, but also an identity of the writing's object; it assumes the Creator in both to be the same Creator. That they are not quite identical is signalled immediately by the Ducasse of *Poésies I.4*, who writes 'créateur' with a lower-case 'c', a 'manque de convenance' manifest only once in the thirty-two uses of the word in the *Chants de Maldoror*. This lower case can, however, be read as a sign of correspondence between the two texts: though usage is not absolutely strict in observing these polite conventions, a self-identical Ducasse clearly considers the opposition 'Créateur'/'créateur' to be significant, since it operates within the pages of *Poésies I*, as we shall see, as well as within the *Chants*.

In *Chant II.9*, Ducasse chastises Man for his religious devotion to 'le pou', in language that anticipates the 'série bruyante' of false gods in *Poésies I.23*:

Jusqu'à quand garderas-tu le culte de ce dieu, insensible à tes prières et aux offrandes généreuses que tu lui offres en holocauste expiatoire? Vois, il n'est pas reconnaissant, ce manitou horrible, des larges coupes de sang et cervelle que tu répands sur ses autels (...). Ton raisonnement s'appuie sur cette considération, qu'une divinité d'une puissance extrême

peut seule montrer tant de mépris envers les fidèles qui obéissent à sa religion. C'est pour cela que, dans chaque pays, existent des dieux divers, ici, le crocodile, là, la vendeuse d'amour...

The answer is addressed to the 'pou', reassuring him that his reign will last forever, or at least:

Tant que l'homme méconnaîtra son créateur, et se narguera de lui, non sans raison, en y mêlant du mépris, ton règne sera assuré sur l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècle en siècle.

The exceptional use here of the lower case for 'créateur' is an ironic reference to the term's use in *A Alfred de Musset*, by Sully Prudhomme, a poem that undergoes textual revision in this passage (see Chapter 5.1, below, section 6). The opposition is certainly significant for the agnostic Sully, who can use the upper case to ironise notions of the Godhead as effectively as the poet of the *Chants*:

Chaque religion, jurant par son apôtre,
S'animant de son dieu contre un culte imposteur,
Le fer dans une main, le symbole dans l'autre,
Tuait la Créature au nom du Créateur.

(*L'Amérique*, in *Stances et Poèmes*, pp.256-7)

In the poem addressed to Musset he uses only the neutral form to designate God:

Tant que posant le pied dans le temple des causes,
Il rencontrera Dieu pour lui barrer le seuil. (p.302)

This avoids any irony that a confusion between the two might attach to his fabular account of the origin of poetry:

Je reconnais assez, dans sa nature altière,
D'active liberté, de génie inventeur,
Pour que Dieu, lui livrant l'espace et la matière,
Ose lui déléguer les soins d'un créateur. (p.306)

For Sully Prudhomme, and for almost all who use the term, 'le créateur' is the Poet, endowed, unironically, with creative power by his 'Creator'. In Romantic mythology, the confusion is revelatory. The analogy between the two forms of creativity serves to divinise the poet, be it tragically, according to a post-lapsarian Christian perspective:

Il n'y avait pas de poésie dans Eden. Poésie, c'est création;
être poète, c'est refaire l'univers: et qu'est-ce que l'homme

d'Eden avait à créer, et pourquoi eût-il refait l'univers? Lorsque l'innocence en larmes se retira de notre monde elle rencontra la poésie sur le seuil; elles passèrent à côté l'une de l'autre, se donnèrent un regard, et poursuivirent leur chemin, l'un vers les cieux, l'autre vers l'habitation des hommes.
(Vinet, *De l'Avenir de la Poésie*⁴)

Or joyfully, according to the archetype and theorist of the poète-Dieu:

Dieu crée dans l'intuition; l'homme crée dans l'inspiration, compliquée d'observation. Cette création seconde, qui n'est autre chose que l'action divine faite par l'homme, c'est ce qu'on nomme le génie. (Hugo, *William Shakespeare*, p.199)

In *Chant* II.9, Ducasse challenges these fables, 'non sans raison'. The omission of the upper case from his reference to the creator of man enacts the confusion that they have generated. Man misrecognises the true God under the 'dieux divers' created for him by the poet, reading from the 'créateur' to the 'Créateur' to produce a God made in the poet's image.

The lower case in *Poésies* I.4 enacts this same confusion. The difference is that in the *Chants* it is incorporated into a complex allegory of the poetic function, explicable only after elaborate exegesis, whereas in *Poésies* the suggestion that Ducasse might be demanding respect for the poet is very quickly discounted in the following paragraph ('Repoussez l'incrédulité: vous me ferez plaisir'). The terms may still be deferential, but this is a calm before the storm to be unleashed in *Poésies* I.13 against 'les crachats sérieux sur les axiomes sacrés', in I.20 against 'les stances aigres du scepticisme', against 'les Dieux Méchants' of I.23, 'le canard du doute' (I.29), 'l'abrogation en masse des lois divines et sociales' (I.30), against 'ce qui souffre, ce qui dissèque le mystères qui nous entourent': 'la poésie qui discute les vérités nécessaires' (I.31). Ducasse's own 'manque des convenances' in omitting the upper case was merely strategic, and when God appears again in I.38 it is with full honour restored, by grace of the text's successful separation of the Creator from his unholy avatars:

Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un seul côté des choses. O hurleurs maniaques que vous êtes!

There is an obstacle here, however, to the restoration of orthodoxy. The opposition between literary and genuine suffering is straightforward enough, but as an opposition of 'Créateur' and 'créateur' it commits the error of attributing to God the creation of the evil that is Man's suffering, an error with a pre-text in Alfred de Musset's *Espoir en Dieu*:

Pourquoi donc, ô Maître suprême
As-tu créé le mal si grand,
Que la raison, la vertu même,
S'épouvantent en le voyant? 2

Ducasse might have noted Ernest Naville's caution on quoting from this passage:

En nous réservons de jouir, au point de vue littéraire, des beaux vers qui suivent, nous répondrons au poète que Dieu n'a pas créé le mal. (Le Problème du mal, p.182)

But Ducasse is less concerned with theological orthodoxy than with literary constructions of the Godhead. He is discussing the 'littérature qui discute les axiomes éternels' and not those axioms themselves. The Creator is a term in an opposition. This itself could be construed as a considerable 'manque de convenance', unmitigated by the semblance of theological orthodoxy attempted in *Poésies* I.43:

Si l'on se rappelle la vérité d'où découlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu et son ignorance absolue du mal, les sophismes s'effondreront d'eux-mêmes. S'effondreront, dans un temps pareil, la littérature peu poétique qui s'est appuyée sur eux. Toute littérature qui discute les axiomes éternels est condamnée à ne vivre que d'elle-même. (...) Nous n'avons pas le droit d'interroger le Créateur sur quoi que ce soit.

To the inconsistency between a 'Dieu qui créa le malheur' (I.38) and 'son ignorance absolue du mal' can be added a third text, the annotation of Naville's *Le Problème du mal* that may or may not be in Ducasse's hand. Where Naville writes: 'Nous estimons libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal', the hand has commented: 'N'écrivez pas cette phrase, puisqu'il n'y a que Dieu qui soit affranchi du mal. Et encore!'³ This would incline Ducasse towards

the first, unorthodox position in *Poésies*: a God 'affranchi du mal' is not necessarily ignorant of it; He can even have created and then delivered Himself from evil. The 'Et encore!' suggests that this position is questionable, but does not restore His 'ignorance absolue du mal'; a God who is not delivered of evil is still its slave, a Maldororian 'dieu méchant': 'Revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur' (ChIII.1).

Poésies I, a text 'affranchi du mal' that had corrupted the Creator in the 'littérature peu poétique' of the *Chants*, has not escaped entirely unharmed. The play on upper and lower cases is also mere literature, and un-poetic. The poetic *Poésies*, the site of Ducasse's own 'creativity', is *Poésies II*. There is no confusion there between divine and poetic creation; 'le Créateur' will no longer figure in Ducasse's oeuvre. Contact with creation has become incompatible with the supra-essential being of the Godhead. Creation corrupts. In these circumstances, the 'convenances' are observed, and in *Poésies II* the integrity of the Godhead is preserved, in a traditional manner, by the creation of a demiurge.

3. ELOHIM: EXEGESIS, COMMENTARY & CONTEXT

More than any other name of God invoked in the *Chants* or in *Poésies*, 'Elohim' has aroused the curiosity of glossographers and exegetes. The intertext is vast and complex, with at its heart the hermeneutic traditions of Old Testament scholarship, Talmudic and Christian, supplemented by Gnosticism, the Kabbalah, Illuminism and other esoterica. In our century, the need to elucidate the mysteries of the Ducassian oeuvre has founded the tradition of exegesis, commentary, and commentary on commentary that informs this thesis, and whose more advanced initiates are quite the rivals of the ancient Doctors:

Le nom même d'Elohim a été employé pour désigner le Demiurge par certaines sectes gnostiques et post-gnostiques: cf. notamment le mythe des Ophites, où Elohim est le Père, créateur du monde matériel: il est bon et invisible, mais 'dépourvu de prescience'. Chez les Lucifériens modernes, il semble qu'Elohim soit identique à Adonaï-Jéhovah, qui représente le Mal et qui est considéré comme le 10ème des Sephiroth cabbalistiques (...).

Selon Lautréamont, Elohim étant créé à l'image de l'homme, il reste tentant d'assimiler cet Elohim à l'Arbre séphirotique tout

entier. En effet: 'Ce que les Kabbalistes désignent par ce nom (*Adam Kadmon* ou l'homme primitif, céleste) (...) c'est l'ensemble des Sephiroth ou le monde de l'émanation tout entier, depuis l'Etre dans son caractère le plus abstrait et le plus insaisissable, à ce degré qu'ils nomment le *point* ou le *non-être*, jusqu'aux forces constitutives de la nature.' (Adolphe Franck, *La Kabbale*, Paris 1843, pp.119-120; cf. p. 180, où l'homme primitif, identique aux dix Sephiroth pris ensemble, est identifié au Logos ou Verbe.)

L'importance de ce texte tient au rapport qu'il suggère entre la doctrine de la création par l'image, et celle de l'émanation (...). La création par la 'ressemblance' n'est pas également développée dans toute les versions de la Genèse, et Franck compare au texte célèbre de la Vulgate: 'Dieu créa l'homme à son image, c'est à son image qu'il le créa' la version chaldaïque dite d'Onkelos: 'La pensée (ou la parole) divine créa l'homme à son image: elle le créa d'après une image qui était devant l'Eternel'. (*Poésies*, Goldfayn & Legrand, App.I, n.2)

Traditions agree that 'Elohim' is a composite term, but not as to the components. One ground of difference is whether Biblical usage or the etymology of Hebrew is the more authoritative. Most uses in the Bible designate a single deity, the equivalent of Jehovah, except that this usage distinguishes 'elohist' passages of Genesis from 'jehovist' passages, the name Elohim being the sign of greater antiquity. This distinction is the product of mid-nineteenth-century Biblical scholarship and brought the name to the attention of the public and, perhaps, to Ducasse.

In significant passages of the Bible the name has a plural sense. Abel Reville remarks, writing *L'Histoire du Diable* in the *Revue des Deux Mondes* of January 1870: 'Le monothéisme hébreu n'excluait pas la croyance aux esprits célestes, aux fils de Dieu (bené Elohim).' When the Witch of Endor summons Samuel at Saul's behest, she describes gods (elohim) ascending out of the earth. Modern esoterist Gustav Davidson, in his *Dictionary of Angels (including the Fallen Angels)*, comments: 'the word would seem to designate spirits of the departed (from below, not above) rather than God or gods.' Davidson then cites Rabbi Isaac from the *Zohar*, who says the word can designate an angel, 'because sometimes the angel is called by the superior name' (p.105).

More problematic than its recorded applications are the etymologies that have accumulated around the name. According to

Davidson it derives 'from the female singular *eloh* plus the masculine singular *im*, God thus being conceived originally as androgynous'. This conflicts with Fabre d'Olivet, two hundred years earlier, who glosses the name as a combination of singular and plural forms, either 'Lui-les-Dieux' or 'Etre des Etres', but conflicts less with Marcel Jean and Arpad Mezei's correction of that gloss as 'Elle-les-Dieux', in the *Genèse de la Pensée Moderne*, from 1950 (p.82). For my own construction of the name - as guarantor against corruption of the Godhead by contact with creation - more promising than numbered or gendered differentiations is Gershom Scholem's explication:

Elohim is the name of God which guarantees the continued existence of creation, insofar as it represents the hidden union of the hidden subject 'Mi' and the hidden object 'Eleh', i.e. Elohim is the name given to God after the disjunction of subject and object has taken place, but in which this gap is continuously bridged or closed.

(*On the Kabbalah and its Symbolism*, p.80)

But this Elohim would serve better as the presiding genius over the post-disjunctive *Chants*, where hypostatized subject-positions are continually (if not 'continuously') threatening to fuse or collapse into each other. It would be the one name behind the multiple designations of Maldoror's demiurgic adversary, the key to the secret unity of the 'Sephir Maldoror'.

Jean and Mezei are part of the tradition of Late Surrealist commentators on Ducasse's work, all of whom have seized on the reference to Elohim as evidence of his esoterism:

Les références à l'hébreu et le fait que le Tout-Puissant soit nommé Elohim dans *Poésies II* pourraient signifier que Lautréamont n'était pas sans ignorer la tradition juïque ésotérique, et il ne serait pas surprenant qu'il ait eu connaissance de certains des mystères de la Kabbale, comme l'ont pensé Marcel Jean et Arpad Mezei ainsi que Georges Goldfayn et Gérard Legrand. Nous pensons également, comme ces auteurs, que Lautréamont a eu connaissance de l'alchimie, qui est au centre de toute la tradition initiatique occidentale.

(Durant-Dessert, *La Guerre sainte*, pp.899-900)

These suggestions are followed by several pages exploring Ducasse's Masonic connections, textual and otherwise. In Durant-Dessert's presentation this argument for Ducasse as esoterist is tenuous and

unconvincing, particularly so when an initiate into hermetic sciences and secret mysteries is said to have so blatantly and so frequently exhibited this affiliation in his text. For all its glossographical obscurities, in the literary context of Ducasse's oeuvre 'Elohim' is not a secret name, despite Goldfayn and Legrand:

A l'époque où la critique commençait à mettre en relief la contradiction entre les éléments 'jéhovistes' et les éléments 'élohistes' de la Genèse, les Romantiques ont toujours appelé le Dieu de la Bible *Jéhovah*: peut-être Lautréamont, a-t-il emprunté le nom d'Elohim à Turquét, qu'il cite comme auteur de poèmes religieux? Ceux-ci, dont nous n'avons pu nous procurer le texte, passèrent auprès de ses contemporains pour extrêmement médiocres. Qui qu'il en soit, mieux vaut relever de surprenantes analogies entre la Kabbale et Lautréamont que de conclure sans autre examen à une influence directe de l'ésotérisme.

(*Poésies*, Goldfayn & Legrand, App.I, n.1)

The name 'Elohim' does not appear in any work by Turquét, but that does not confine the exegete to surprising Kabbalistic analogies. The situation of poetry in the 1860s is a post-Romantic situation, one in which the triumph of positivism coincides with the 'poésie matérialiste' of a Leconte de Lisle, for whom the articulations of the name are not esoteric but philological. From the *Parnasse contemporain* of 1869, his *Kaïn* - renamed *Qaïn* in the *Poèmes Barbares* a year later - fully reflects the preoccupation with onomastic authenticity that had given 'barbarisms' like 'Kirkè' for 'Circe' in his Homeric translations of the year before. In his Biblical epic, the 'retour manifeste vers l'exactitude du sens et de la littéralité'⁷ gives 'Héva' for 'Eve' and inspires this demiurgic outburst from 'Kaïn le Vengeur, l'immortel ennemi d'Iahvèh' (for 'Jéhovah'):

Compagnon des Esprits célestes, origine
De glorieux enfants créateurs à leur tour,
Je sais le mot vivant, le verbe de l'amour;
Je parle et fais jaillir de la source divine,
Aussi bien qu'Elohim, d'autres mondes au jour! (Kaïn⁸)

The appearance of the first 'fascicule' of the *Parnasse contemporain* on October 20th 1869 gave Ducasse seven months to be inspired in his choice of Divine Name, and there is evidence in *Poésies I* that he read this publication, or at least this passage from Kaïn's blasphemous imprecation:

Silence, ô Cavalier de la Géhenne! O Bêtes
 Furieuses, qu'il traîne après lui, taisez-vous!
 Je veux parler aussi, c'est l'heure, afin que tous
 Vous sachiez, ô *hurleurs* stupides que vous êtes!
 Ce que dit le Vengeur Kaïn au Dieu jaloux. (Kaïn, p.11)

The poem Pontmartin described as the verse equivalent of 'la fameuse formule de Proudhon: Dieu, c'est le mal'⁷ provided Ducasse's discussion of 'le mal' and 'le Créateur' with its most cutting sarcasm, re-casting those who create 'le malheur' in their books as Leconte's 'Bêtes furieuses', dragging along behind this Horseman of an ante-Redemptionist Apocalypse:

O *hurleurs* maniaques que vous êtes! (PI.38)

The name of Elohim is not necessarily derived from Leconte de Lisle by this corrective process. He can have found sufficient inspiration in the 'air du siècle', appropriated and figured in his own manner; or he might have found his 'source divine' among the most immediate pre-texts to *Poésies*. An entirely obscure poet, O'Park, used the name in 1869 as the title of an 'ode pindarique' in which 'Elohim' is figured as whatever paradoxical conjunction of attributes can be ascribed to the Godhead:

Esprit infini dans le vaste espace
 Tu vis immuable en ton mouvement;
 Ton être invisible un à triple face
 Existe et se meut en tout campement.
 Elohim! que nul ne saurait comprendre
 Toi qui vis sans cause aurais-tu de lieu?
 Quelle image à l'oeil jamais peut te rendre?
 Toi qui maintiens tout, nous t'appelons Dieu.¹⁰

O'Park cites the demiurgic paradox without exploring it - 'toi procréé tu créas les choses' - leaving, as Ducasse does, the Supra-Essential Godhead un-named, un-stained by creation. At the end of the ode he cites, as Leconte does, a philologically authenticated Divine Name, 'Saddai l'incompréhensible', in this instance; the name conventionally rendered as 'le Tout-Puissant'. This is not a widely circulated text, but we can be sure Ducasse knew it since it was published in Evariste Carrance's 1869 anthology of 'littérature contemporaine', *Parfums de l'âme*, a volume that also published the first *Chant de Maldoror* (anonymously, with 'trois étoiles au lieu d'une signature').

4. ELOHIM: 'JE ME FIGURE ...'

... dévoiler par la pratique le nom... (*Poésies* I.49)

Beyond suggesting in the first place a conventional Divine Name distinct from a conventionally un-named Godhead, the sources and etymologies of 'Elohim' do not inform the use Ducasse makes of the name in *Poésies II*. There it is functional, performing the mediatory role implied by the first principle that the Supra-Essential Being is, or should be, beyond discussion: 'Nous n'avons pas le droit d'interroger le Créateur sur quoi que ce soit.' This formulation of the principle in *Poésies I* was defective, since 'le Créateur' itself names an intermediary function, separating the Supreme Being and the created world. *Poésies I* had described the error of reading the 'Creator' in human terms, following the lesson of the *Chants* that, since the Creator is a humanly conceived divinity, it can quite readily be interrogated, leaving the Supreme Godhead intact. Both those texts had maintained, strategically, the possibility of a confusion between the Godhead and the Divine Names that figure it; in *Poésies II* no such confusion is possible. As the unnamable's designated intermediary, the name of Elohim is pure figure.

The objection to human intercourse with the divine made in *Poésies* I.43 is reprised on three occasions (PII.18, 39 & 93), with 'Elohim' for 'Créateur' as a figure of the conventional poetic figuration of the deity. This deity is described, anthropomorphically, as attentive to displays of gratitude:

Il est ridicule d'adresser la parole à Elohim, comme on fait les Job, les Jérémie, les David, les Salomon, les Turquétty. La prière est un acte faux. (II.39)

Tutoyer Elohim, lui adresser la parole, est une bouffonnerie qui n'est pas convenable. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui, n'est pas de lui corner aux oreilles qu'il est puissant, qu'il a créé le monde, que nous sommes des vermicieux en comparaison de sa grandeur. Il le sait mieux que nous. (II.93)

Such an address is obviously redundant, since any attributes of this Creator - 'oreilles', for instance, or superior knowledge - were attributed to Him by the creature in the first place. That we are 'vermicieux' need not be pointed out to the other term of a comparison so deeply embedded in the rhetoric of orison:

Comparé à Dieu, l'homme peut-il être justifié? et celui qui est né de la femme peut-il être pur?

Voici qu'en sa présence la lune même ne brille pas, et les étoiles ne sont pas pures:

Combien moins le sera un homme qui n'est que pourriture, et le fils de l'homme qui n'est qu'un vermisseau! (Job XXV:4-6)

Mais pour moi je suis un ver de terre et non un homme; je suis l'opprobre des hommes, et le rebut du peuple.

(Psaumes de David XXI:6¹¹)

Chaque jour, les mains jointes, j'élèverai vers toi les accents de mon humble prière, puisqu'il le faut; mais, je t'en supplie, que ta providence ne pense pas à moi; laisse-moi de côté, comme le vermisseau qui rampe sous la terre. (...) Oui, c'est toi qui a créé le monde et tout ce qu'il renferme. Tu es parfait. Aucune vertu ne te manque. Tu es très puissant, chacun le sait. Que l'univers entier entonne, à chaque heure du temps, ton cantique éternel!

(Chants de Maldoror II.12)

'Pure figure' may not be quite the proper name for 'Elohim', since the name can be the object of contradictory figurations. The conventional false God of the sentimentalists is subsumed by Ducasse's own figuration of the name, the first mention of Elohim in the text:

Je me figure Elohim plutôt froid que sentimental. (PII.15)

The attribution of 'froideur' to his demiurge is inherently no more legitimate than the sentimentality attributed in 'la poésie du doute', but in Ducasse it is part of his corrective strategy - 'Je remplace les sophismes par la froideur du calme' (epigraph) - and not the result of a terminological confusion. There is no error in imagining a 'doubtful' God if His name is Elohim:

Je ne permets à personne, pas même à Elohim, de douter de ma sincérité.

The 'malheur' that was ascribed to the illusory 'Créateur' by Musset and in *Poésies* I.38 can be freely attributed to an Elohim who is no more than a textual strategy:

Le malheur n'est ni dans nous, ni dans les créatures. Il est en Elohim. (PII.113)

This text is one of the four references to Elohim that are word-for-word corrections of a pre-text. The original in Pascal had read 'bonheur' for 'malheur' and located it 'ni dans nous, ni dans les créatures, mais en Dieu seul'. Ducasse's version is neither blasphemous nor heretical, since Elohim is an obviously factitious

deity: not the God of whom Pascal thinks he has knowledge, but the only God he can possibly know. The God Pascal thinks he means is only approximately figured by nature:

La nature a des perfections pour montrer qu'elle est l'image de Dieu; et des défauts, pour montrer qu'elle n'en est que l'image.

For Ducasse nature is no less than a perfect image of the knowable demiurge, the only 'God' susceptible to figuration:

La nature a des perfections pour montrer qu'elle est l'image d'Elohim, des défauts pour montrer qu'elle n'en est pas moins que l'image. (PII.108)

Nature as a site of knowledge is the site of Ducasse's difference with Pascal, though Ducasse's stance is not that of those sceptics whom Pascal opposed on similar grounds:

Les principales forces des pyrrhoniens (...) sont: que nous n'avons aucune certitude de la vérité de ces principes, hors la foi et la révélation, sinon en ce que nous les sentons naturellement en nous. Or ce sentiment naturel n'est pas une preuve convaincante de leur vérité, puisque, n'y ayant point de certitude, hors la foi, si l'homme est créé par un Dieu bon, par un démon méchant, ou à l'aventure...¹²

Pascal's response was that the Word of God is sufficient authority over reason and nature:

Humiliez-vous, raison impuissante; taisez-vous, nature imbécile; apprenez que l'homme passe infiniment l'homme, et entendez de votre maître votre condition véritable que vous ignorez. Ecoutez Dieu. (p.531)

This conversational God has already been the object of sarcasm in *Poésies*, and the degraded conception of human nature rejected in *Poésies* II.32, a correction of Pascal: 'Il n'est pas ver de terre. Il n'est pas imbécile'. A different response is offered by Voltaire in his commentary on this passage, rejecting faith as super-natural, therefore false, knowledge:

La foi est une grâce surnaturelle. C'est combattre et vaincre la raison que Dieu nous a donnée, c'est croire fermement et aveuglement un homme qui ose parler au nom de Dieu, au lieu de recourir soi-même à Dieu. C'est croire ce qu'on ne croit pas. Un philosophe étranger qui entendit parler de la foi, dit que c'était mentir à soi-même. Ce n'est pas là de la certitude;

c'est de l'anéantissement. C'est le triomphe de la théologie sur la faiblesse humaine.¹³

In *Poésies* II.40 Ducasse challenges the 'raisonneur' Voltaire's paradoxical 'C'est croire ce qu'on ne croit pas' by pointing out that any faith held by a reasoning person is necessarily compatible with reason:

Nul raisonneur ne croit contre sa raison.

The slightly pejorative tone of 'raisonneur' makes the remark a jibe at Voltaire, whose reason accommodates his Deist faith without difficulty.

In *Poésies* II.41 Ducasse seems again to challenge Voltaire's commentary on Pascal, replacing the 'grâce' of Voltaire's first line with 'vertu', and restoring faith to its 'natural' condition:

La foi est une vertu naturelle par laquelle nous acceptons les vérités qu'Elohim nous révèle par la conscience.

But this is not an orthodox answer to Voltairian rationalism; Ducasse's text opposes a position more orthodox even than Pascal's:

La foi est une vertu surnaturelle par laquelle nous croyons fermement tout ce que Dieu a révélé à son Eglise, parce qu'il est la vérité même.¹⁴

This is straight out of any catechism. Ducasse does not correct the Christian notion of faith because it is beyond man's nature, and therefore false, as Voltaire does. It is the second correction that is crucial. Ducasse has given the God who reveals truths to his Church his proper name, Elohim. The faith that allows truths revealed by Elohim to be accepted is a 'natural virtue' because it is only natural that man will accept truths revealed by his own creation. 'Conscience', the word Ducasse adds to the dogmatic definition, names this self-reflexion.

The God beneath Ducasse's references to Elohim is not only the figure circumscribed by the catechism. Pascal's 'Dieu caché' is a literary figure, and the plagiarism of Vauvenargues is a reminder that constructions of the other are not the exclusive province of theologians. The last appearance of Elohim (PII.152) is a revisionary reading of Vauvenargues, a passage where archetypal symbols of deity are apostrophised:¹⁵

O soleil! Ô cieux! Qu'êtes-vous? Nous avons surpris le secret et l'ordre de vos mouvements. Dans la main de l'Etre des êtres, instruments aveugles et ressorts peut-être insensibles, le monde sur qui vous rénez mériterait-il nos hommages? (Mx.202)

Ducasse attacks this text in the first place through its own rhetoric. He destroys Vauvenargues' trope (*erotesis*) by literalising it, answering the rhetorical question dismissively:

On sait ce que sont le soleil, les cieux.

He then, with a correction, destroys the *periphrasis* 'l'Etre des êtres', putting Elohim in the place of an expression that, we recall, was used by Fabre d'Olivet to gloss the demiurgic name:

Dans la main d'Elohim, instrument aveugle, ressort insensible, le monde attire nos hommages.

The instrument of Ducasse's next assault is syntax. Where in Vauvenargues the agreement of number shows 'instruments aveugles et ressorts peut-être insensibles' clearly to be epithets addressed to the 'soleil' and the 'cieux', in Ducasse's hand the 'instrument aveugle' and 'ressort insensible' is neither of these, it is Elohim. A shift from plural to singular puts the world in the hand of Man's own creature, and naturally, answering Vauvenargues' question, this world 'attire nos hommages'. Ducasse's revision of this text exposes the redundancy of Man's constructions of the other; it also, in the answer to Vauvenargues' next question, exposes his own 'other' construction of Man. Acknowledging his ephemeral nature, even accepting the Pascalian terminology ('un atome qui rampe'), Ducasse withholds the name of the 'atome presque invisible' - 'qu'on appelle l'homme' if one is Vauvenargues and preoccupied with sublime effects. Instead of Vauvenargues' passive witness to 'le spectacle de l'univers', Ducasse's figure is witness to a spectacle of his own making. And if it is his construction, its destruction is also in the hands of this powerful figure:

Cela vient d'un atome qui rampe, ne dure qu'un jour, détruit le spectacle de l'univers dans tous les âges.

5. '... TON NOM EST HOMME'

Je recherche la bonté, excité par l'amour du bien... Je sens déjà que la bonté n'est qu'un assemblage de syllabes sonores; je ne l'ai trouvée nulle part. (Chant II.12)

The manipulable other constructed by Ducasse is, without the inverted commas that distinguish true from false constructions, deeply contradictory: a creator created by its creature. This contradiction is implicit in the redundancy exposed thereby, but it might be objected that the argument misconstrues an analogical construction of God as Artisan, misreading the analogy as tautology. The answer to this is that the analogy is false in the first place, and open to misconstruction. The term demiurge was originally intended only to draw an analogy between the Godhead-as-Creator and human creativity:

DEMIURGE (du grec *demiourgos*, artisan), nom que les Platoniciens donnaient au créateur du monde. Suivant quelques sectes, le Démonstrateur est un intermédiaire entre l'Être suprême et la créature. (Bouillet¹⁶)

The analogy is false because etymologically the *demi-ourgos* is 'one who works for the people',¹⁷ but the God of the poets and the moral philosophers renders no such service.

Unlike Ducasse's Elohim. The critique of the anthropomorphic fallacies of the poets, moralists and theologians is a humanist critique; its intertext, purged of its sophistic accretions, is to be found in authors like Benjamin Franklin:

Dieu doit être honoré par l'adoration, la prière et les actions de grâce. Mais le culte le plus agréable à Dieu est de faire du bien aux hommes. ¹⁸

La meilleure manière de lui plaire est indirecte, plus conforme à notre force. Elle consiste à rendre notre race heureuse.

(Poésies II.39)

The failure of Romanticism is a failure to fill a social role, distracted by an obsession with its own imaginary:

Les hymnes à Elohim habituent la vanité à ne pas s'occuper des choses de la terre. Tel est l'écueil des hymnes. Ils déshabituent l'humanité à compter sur l'écrivain. Elle le délaisse. (PII.18)

The poets' own analogical names for their elevated function - 'aigle', 'colombe' - are turned against them:

Elle l'appelle mystique, aigle, parjure à sa mission. Vous n'êtes pas la colombe cherchée.

This last evocation of Romantic Biblicism figures their failure even to realise their own figurations. The poet is not the symbol of hope after the Flood, the 'colombe cherchée' by Noah (Genesis VIII:10-12); he is not Vigny's appropriation of the figure:

Colombe au bec d'airain! VISIBLE SAINT-ESPRIT!¹⁹

And a *fortiori* he is not the New Testament Paraclete pre-figured by the Old Testament dove and post-figured by Vigny, the 'autre Consolateur' promised by Christ (John XIV:16):

Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui est de consoler l'humanité, de rapporter tout à elle, de la prendre par la main, de la traiter en frère. C'est plus vrai. (PII.93)

Ducasse's humanism requires the poet to turn from an imaginary Deity towards his fellow men. This opposition of God and humanity is not the fallacious opposition of 'Créateur' and 'créateur', since God is no longer a party to the anthropomorphic comparisons of the poets. What the (Pseudo) Areopagite calls the Supra-Essential Being is so far removed from *Poésies* that Its Divine Names can be re-ascribed without risk:

Elle n'est pas plus susceptible de nom que de raison, tant elle se retranche dans l'inaccessible. Et même le titre de bonté, ce n'est pas à cause de son exactitude que nous le lui discernons; mais, désireux de comprendre et d'exprimer quelque chose touchant cette incompréhensible et inexprimable nature, nous lui consacrons d'abord le plus auguste des noms...

(Denys l'Aréopagite, *Les Noms divins*.²⁰)

Bonté, ton nom est homme.

(PII.8)

The 'comprehensible', hypostatized figure of Man is as important to the second part of Ducasse's text as Elohim. In *Poésies I* he appeared only as the author who 'ne doit pas créer le malheur dans ces livres'; in *Poésies II* 'l'homme' appears in twenty-two different paragraphs, each time resplendent with the Goodness to which he has given his name. Twelve of these twenty-two texts are corrections of Pascal or Vauvenargues, including the two already discussed (PII.113 & 154) where the opposition of Man and Elohim demonstrates the 'createdness' of the Demiurge. A third correction provides this theory with its first principle:

Elohim est fait à l'image de l'homme.

As Jean and Mezei remark in their commentary (*Oeuvres complètes*, p.360), this is the 'sagesse - voltairienne - des nations' with a pre-text in Voltaire so familiar it needs no citing. Those editions that do cite Voltaire both give the same text, but neither gives a bibliographical source for so famous a 'boutade':

Dieu a fait l'homme à son image, mais celui-ci le lui a bien rendu.

Voltaire had been attributed a more expansive version of this in an unauthorised collection of his *Pensées Philosophiques*:

C'est le caractère des barbares de croire la Divinité mal-faisante. Les hommes font Dieu à leur image. ²¹

For once, and uncharacteristically for a correction, Ducasse seems to agree with Voltaire: man creates a Divinity in his own image; and both would agree with Proudhon when he says that 'l'homme, en pensant Dieu, se rêve lui-même'.²² But Ducasse would also disagree in two important respects: firstly, of course, he doesn't mean by Elohim what Voltaire and Proudhon mean by 'Dieu'; secondly, he does not say that Man makes the Demiurge in his image, but that the Demiurge is made in Man's image by an unspecified maker. The correction of Voltaire replaces 'Dieu' with 'Elohim', and the active form of the verb with the passive. This passive form conceals at least three possible makers. The first is the poet-creator of Romanticism, supplemented by those moralists mentioned in the immediately preceding paragraph, whose genre is so little different 'des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la strophe religieuse' (PII.82). They, like Voltaire's 'barbares', create a negative Divinity, the malefic Elohim of the Luciferians described by Goldfayn and Legrand (App.I, n.1). The second possible maker is Ducasse himself, meaning he has constructed Elohim either as the anthropomorphic God of the poets, in an effort to expose their error, or as Man, in an effort to elevate him from the despondency into which the poets have cast him. Or thirdly, the maker could be the orthodox Supra-Essential Divinity, with the passive form an unorthodox means of circumlocuting the Divine Name.

This last possibility cannot be discounted, despite the case to be made for 'Elohim' as caricatural, man-made divinity. *Poésies* is

not a treatise in negative theology and need not make any clearer an affirmation 'of that which transcends all affirmation'.²³ But nor does this possibility exclude the others. *Poésies* is still a critique of 'les stances aigres du scepticisme' on behalf of humanity, 'en son nom personnel, malgré elle' (PI.20), a critique of the literary construction of God and of its negative consequences. The negative theology of *Poésies*, if such it is, need make no impression on the text at all. As theologically correct Demiurge or as a creature of Man, 'Elohim' is the same thing, the Name of the limit Ducasse imposes in *Poésies* on constructions of the Divine.

To name, as we know since Adam, is to exercise authority. This authority can have been granted from above, as Adam's was by God (Elohim), or mis-appropriated, as the Serpent's was when he offered to re-name Adam and Eve:

Vous serez comme des dieux (Elohim) en connoissant le bien et le mal.
(Genesis III.5)

Ducasse's authority is appropriated, the 'défalcation faite' in *Poésies* I.20. His 'proclamation du beau' is made in the name of humanity 'malgré elle', and in *Poésies II* he re-names the 'Dieu' of Pascal, Vauvenargues and Voltaire by appropriating their texts. His onomatographic practice throughout the text is manipulative, and with the construction of Elohim it is also creative. As the maker of His image, or rather of 'his' image, he competes with the 'Créateur'/'créateur', committing the original sin (or Original Sin). His defence is that the Creator he contests is only the false hypostasis of the poets and philosophers, and not the Godhead 'dont je ne veux pas écrire le nom', whom he dares not even figure, as Christ is figured in this phrase and throughout the *Chants*. Ducasse's practice of Names is a *poiésis* in contest with 'la poésie marécageuse de ce siècle', and not with God. His knowledge is of the good and evil in modern poetry. As such, *Poésies* is also the theory of his practice, 'poétique' as well as 'poésie'.

1. *Encyclopédie* (1765), art. 'Tetragrammaton'.
2. See *Oeuvres complètes de Lautréamont*, ed. Oster, p.329.
3. Iridion is the hero of Krasinski's *Comédie Infernale*.
4. Vinet, *De l'Avenir de la Poésie*, in *Chrestomathie française*, III., p.437.
5. Musset, *Oeuvres complètes*, p.166.
6. The annotated page of *Le Problème du mal* reproduced in the G.L.M. edition of the *Oeuvres complètes* (1938, p.351) is from the Paris edition of Naville's text. The Geneva edition I have used has a slightly different pagination, and the annotated remarks are on pages 177-178.
7. *Illiade*, trans. Leconte de Lisle (1868), Avertissement de l'éditeur.
8. Leconte de Lisle, *Kaïn*, in *Le Parnasse contemporain* (1869/71), p.12.
9. Pontmartin, *Le 'Kaïn' de M. Leconte de Lisle*, in *Gazette de France* (19.12.1869), cited in Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, p.482.
10. O'Park, *Elohim*, in Carrance (ed.), *Parfums de l'âme* (1869), pp.181-186.
11. Unless otherwise specified, the Bible is cited in this thesis from Lemaistre de Sacy's seventeenth-century version (1864 Paris re-edition).
12. *Pensées* I,i (pt.2), Condorcet edition (1866 Paris re-edition, p.136).
13. This is a commentary on the passage from Pascal above on 'Les principales raisons des pyrrhoniens...'. See Pascal (1866), p.49.
14. The catechism most readily to hand is Mathieu Bransiet's *Nouveaux traité des devoirs du chrétien envers Dieu*, par F.P.B. (1883 Tours re-edition), p.139.
15. The etymology of 'Dieu' leads to the sanskrit *Dei-wo*, 'ciel lumineux considéré comme divinité' (*Dictionnaire de la foi chrétienne*, 1968, p.226).
16. Bouillet, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts* (1862 edition), p.482. Hereinafter, this and other dictionaries are cited in text.

17. Liddell & Scott, *Greek-English Lexicon* (1889, re-impression 1955), p.183.

18. Cited in Esquiros' *L'Esprit des Anglais*, 1860, art. 'Dieu'.

19. Alfred de Vigny, *L'Esprit pur*, in *Oeuvres complètes, poésies* (Delagrave edition s.d.), p.266.

20. The expression 'Super-Essential Godhead' is from C.E. Rolt's English version of *The Divine Names* and *The Mystical Theology* (1940, p.53). A literary variant of negative theology is described by Victor Hugo in his *William Shakespeare* (p.316), where he bemoans the English habit of suppressing the Name of God from Shakespeare's plays:

A l'heure qu'il est, on ne jouerait Shakespeare sur aucun théâtre anglais sans effacer dans le texte le mot *Dieu* partout où il se trouve. En plein dix-neuvième siècle, le lord-chambellan pèse encore sur Shakespeare. En Angleterre, hors de l'église, le mot *Dieu* ne se dit pas. Dans la conversation on remplace *God* par *Goodness* (Bonté). Dans les éditions ou dans les représentations de Shakespeare, on remplace *God* par *Heaven* (le ciel). Le sens louche, le vers boite, peu importe...

21. Art. 'Superstitions', in *Pensées Philosophiques* of 1776.

22. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865, p.48.

23. Dionysius the Areopagite (trans. Rolt, *op. cit.*, p.198).

3. POESIES & POETICS

Il se trouve des gens pour regretter que ceci ne soit qu'une *Préface*, et que les *Poésies* n'aient point été écrites. Ah si Ducasse avait vécu! A cela on répondra qu'elles l'ont été dans le titre...

(Aragon¹)

3.1 Preliminaries:

1. Poetic Poetics	110
2. Parnassian Precedents	114
3. <i>Prefaces I & II</i>	118
4. Postface: Epigraph as Preface	121

3.2 Contexts:

1. Critique/Poétique	124
2. Designated Poetics	127
3. Ethique/Esthétique	129
4. <i>Poésies</i> /Poétiques	132
5. Poets as Poeticians	134
6. Critics as Poeticians	137
7. Poets as Critics, as Poeticians	140
8. Poetics, Pedagogy & Academic Discourse	142

3.3 Genre:

1. Auto-Critiques	150
2. <i>Poésies</i> & the Genres of the <i>Chants</i>	152
3. Good & Bad Prefaces	157
4. Generic Hierarchies	159

3.1 PRELIMINARIES

1. POETIC POETICS

... et que lorsqu'une préface n'est suivie d'aucun effet textuel, elle cesse instantanément d'être préface pour devenir ce qu'il lui plaît.¹

The indeterminacy of the text's title is not always so easily resolved as it is by Aragon. Breton's solution was to re-name the text we have 'Art Poétique', and apply the title *Poésies* to a text we don't have:

J'admets que les *Poésies* d'Isidore Ducasse suivent et refutent les *Chants de Maldoror*. J'ajoute qu'elles ne leur sont en rien comparable, donc point inférieures, puisque les deux fascicules imprimés n'en constituent que la préface, ne peuvent passer que pour un *Art Poétique* et que le recueil demeure jusqu'à ce jour inconnu.

Breton's disputable statement of the disjunction between the *Chants* and *Poésies* does not implicate 'les deux fascicules', as it is often understood to; the text he defends as 'incomparable with and in no respect inferior to' the *Chants* is the unknown 'recueil'. The apparent contradiction is between the *Chants* and the preface, texts of differing genres. His defence of Ducasse's right to contradict himself, citing Baudelaire, is less likely to be disputed as a matter only of 'forme' and not of 'fond'; just a difference of genre.

Differences of genre can still raise complex questions. Clearly, these *Poésies* are not of the genus 'Poésie'. The dedication admits as much:

... sont dédiés, une fois pour toutes les autres, les *prosaïques* morceaux que j'écrirai dans la suite des âges, et dont le premier commence à voir le jour d'hui, typographiquement parlant.

This pivotal if solitary reference to prose in *Poésies* must serve to lessen the shock of the title's unkept promise of poetry, but it must also invite speculation that the title should have been *Proses* in the first place, or at least *Poésies Prosaïques*.² Except that this promise of 'prosaïsme' is no less ambiguous than the title's promise of 'poésie.' That Ducasse is promising literally a series of prose-pieces can be known only in retrospect, after reading the first and

second instalments. The dedication might express no more than an oddly worded modesty, to the effect that these poems 'are not worthy of the name of poetry'. The epigraph claims as much, replacing pride with modesty, and protestations of modesty, after Victor Hugo, are commonplaces of the Romantic preface. 'Prosaïsme', similarly, is a mode frequently practised by nineteenth-century poets, from Musset to Sully Prudhomme and Coppée. But, if it is possible to read this reference to 'prosaïques morceaux' as plain modesty, then it should be equally possible to consider the *Poésies* of the title as plainly immodest of Ducasse, an elevation of his prose to a status the subscriber dare not refuse it.

Poésies as a title promises poetry of the most general kind, a maximal heterogeneity; it is generally used for a collection of disparate works that are thematically unrelated. It is a title that should not be given prospectively, as Ducasse does, but retrospectively, to the output of several years. There are abundant examples of this, including Banville's *Poésies* of 1857, Catulle Mendès' *Poésies* of 1892, Léon Valade's *Poésies* of 1886, and *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* of 1887. When Ducasse uses the title he is suppressing the passage of time and acquiring the status of Poet *a priori*; only irony, perhaps, distinguishes such presumption from that of Theophile Gautier, who published *Les Poésies de Theophile Gautier* in 1830, aged 18.

The antithesis of such licensed generality is the published poetry of Victor Hugo: twenty-two volumes and one only, the first (*Odes et Ballades*), with a title in any way so unspecific. Vinet, reviewing *Les Voix Intérieures*, criticises him for it:

M. Hugo est un homme d'inspiration qui veut être homme de système (...) Il n'écrit pas une préface qui n'en rende témoignage; le titre même de ses recueils l'annonce. Ce sont des Chants du Crépuscule, ce sont des Voix Intérieures; mais on pourrait transporter à chaque recueil le titre de l'autre; ou, mieux encore, on pourrait effacer tous ces titres; ces poésies sont des poésies, voilà tout; de la poésie, ce qui vaut mieux encore; et je conseillerais à l'auteur, si le titre ne lui paraissait trop ambitieux, de mettre bonnement au frontispice de chacun de ses recueils: Poésie, tome Ier; Poésie, tome II, et bien des tomes encore. (Littérature française, II, p.266)

Neither Vinet nor Hugo is hostile to poetry, of course. Abuse of the reader's confidence such as Ducasse practises it would be hard for either to envisage. Ducasse's reader was promised poetry of some description by the title-page; the same unambiguous promise was made in the advertising for *Poésies* taken out in the *Revue populaire de Paris* and in Evariste Carrance's anthology of 1871 (see Caradec, *Lautréamont*, pp.341 & 356). After these, the reader's disappointment at Ducasse's opening attack on poetry must have been extreme: 'Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes' (Pl.1).

These 'poésies' are anti-poetry. They refute other poetry and they themselves refuse to be poetry, and are prose, not even 'prose poétique' but only one more 'poétique en prose'. Ducasse is not offering 'Petits poèmes en prose' in the manner of Baudelaire. At least, it cannot seem so when his rhetoric is so different in manner from that text's prefatory dedication; unlike Ducasse, Baudelaire is anxious to offset the otherness of his 'petit ouvrage', or at least to exploit the rhetoric of such anxiety.

Poésies is only 'about' poetry, then, and the title is a deception because it designates only the subject matter, 'le fond' and not 'la forme'. Breton's new name for it might well have been better. Had the title been *Poétique*, or *Poétiques* (to match the form 'Poésies'), or (to announce Ducasse's poetical poetics correctly) *Poétique poétique*, the subscriber in pursuit of poetry (and not theory of poetry) would not have been misled. Yet Second Empire consumers of pure poetry were not so well protected from theory as they may have wished, and Ducasse was not alone in attempting to deceive them. The opening pages of Sully Prudhomme's *Stances & Poèmes* (1865) offer little violence: a dedicatory paragraph in prose, expressing with perfect decorum the view that 'le doute est violent comme toute angoisse' (p.1), and five stanzas 'Au lecteur' on the difficulties of expression. But after 280 pages of verse the reader is suddenly assailed by ten pages of Parnassian Hegelianism, a manifesto of the new spirit in poetry among 'les jeunes':

A défaut des vieillards les jeunes le diront.
Ils chercheront du moins. Leur fierté répudie
Du doute irréfléchi le désespoir aisé;

Ils sentent que le rire est une comédie,
Que la mélancolie est un cercueil usé. (L'Art, p.290)

The five poems which follow this to bring the volume to a conclusion are again nothing less than theory passing as poetry. Nor is Sully Prudhomme an exception. If the chief object of his criticisms is the school of Alfred de Musset, he is more discreetly offering a response to Gautier, whose *Emaux et Camées* (1858 edition) ends with the manifesto-poem *L'Art*. This is the finale to a volume of 'pure' poetry that is, like Sully Prudhomme's poem, 'impure' theory, the classical expression of 'l'art pour l'art' as doctrine:

M. Théophile Gautier est le plus puissant liseur de cette littérature volontaire qui croit trop, mais enfin qui croit que l'effort humain l'emporte, en fait de poésie, sur la divine spontanéité. Dans ce volume d'*Emaux et Camées*, le poète systématique au fond, a donné sa poétique avec les prestiges de sa poésie. (Barbey d'Aurevilly³)

Gautier's poem is itself a response to a statement of artistic principles by Banville, addressed to Gautier in the form of an 'odelette' in his *Poésies* of 1857. Gautier reproduces the stanza-form of Banville's little ode, but the lines linking these manifestos can be differently drawn. The object of each is 'le travail', differently interpreted:

Pas de travail commode!
Tu prétends, comme moi,
Que l'Ode
Garde sa vieille loi.

(Banville, *A Th. Gautier*, 1856⁴)

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

(Gautier, *L'Art*, 1857)

The response can be delivered in alexandrines:

Le travail fait les coeurs; cette douleur sacrée
Donne un si mâle espoir qu'on la souffre en chantant!
(Sully Prudhomme, *L'Art*, 1864)

Or in prose:

Le travail détruit l'abus des sentiments.

(Ducasse, *Poésies* II.39, 1870)

The example of these pre-texts refutes the suggestion that Ducasse is simply passing off theory as poetry; his explicit distance from these authors amounts to a critique, and his violent departure is not a deception but an express desire to undeceive. Theory becomes not the first fruit of the reading experience, the 'prémices', but its necessary premise, exposed firstly in the preface of a text still to come (the 'préface à un livre futur' that some insist on calling *Poésies*). This may be to evoke again a sense of loss for the unwritten *Poésies* - 'Ah si Ducasse avait vécu!' - but there is hope; a preface is always preceded in some sense by the text to be prefaced:

La préface, mode synthétique de l'exposition, discours des thèmes, des thèses et des conclusions, précède ici, comme toujours, le texte analytique de l'invention qui l'aura lui-même effectivement devancée mais qui ne peut pas, sous peine de rester illisible, se présenter ou s'enseigner lui-même.

(Derrida, *Hors livre, préfaces*, 1972^o)

If *Poésies* is a preface, the preceding text that it prefates (the eventual post-text) must be somewhere; every preface has such a pre-text, however 'illisible' it remains. But for the moment *Poésies* only has readable pre-texts: formal and discursive models that determine its genre. Attention to these must, for the moment, make up for the unreadability of the other kind of pre-text, the missing *Poésies*.

2. PARNASSIAN PRECEDENTS

The 'préface' to Gautier's *Émaux et Camées*, a non-, even an anti-theoretical sonnet, is no generic pre-text of *Poésies*. More promising models are Leconte de Lisle's chief theoretical statements from the same period, the prefaces to *Poèmes antiques* (1852) and *Poèmes et Poésies* (1855). These prefaces, unlike Gautier's non-preface, are not called 'préface', evidently because the days of the (Hugolian) prefatory manifesto are past. According to Leconte de Lisle himself, the designation was outmoded:

Faites quelques lignes de prose en matière de petite préface, mais, toutefois, sans mettre ce titre au-dessus, car il est maintenant proscrit.

(*Articles*, etc., 1971, p.107)

Leconte's desire to observe conventions as to the title of his preface is evident also in his themes, conventional enough to exemplify here the cultural codes that are Ducasse's discursive pre-texts. There are strong affinities of language between these texts and *Poésies*:

Ce livre est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point. Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans l'aveu public des angoisses du coeur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuite. D'autre part, quelque vivantes que soient les passions politiques de ce temps, elles appartiennent au monde de l'action; le travail spéculatif leur est étranger. Ceci explique l'impersonnalité et la neutralité de ces études.

(*Poèmes antiques*, preface, in *Articles*, etc., pp.108-9)

La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle. (PI.46)

Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public. (PI.40)

La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique (...) Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. (PII.35)

Poésies can sometimes seem to be responding directly to the Lecontian position:

Dante, Shakespeare et Milton n'ont prouvé que la force et la hauteur de leur génie individuel. (*Poèmes antiques*, preface)

Dante, Milton, décrivant hypothétiquement les landes infernales, ont prouvé que c'étaient des hyènes de première espèce. (PII.13)

If these similarities of phrase do not amount to textual citations,⁶ they are at least citations of a discursive position, that of the poetic avant-garde in relation to which Ducasse situates his text. The Parnassian movement is not mentioned by name, but Ducasse's advocacy of 'la poésie impersonnelle' looks like a declaration of sympathy with its theoretical aims. Letter 7, in which he declares his intention to publish *Poésies* 'chez Al. Lemerre', the Parnassian specialist - coupled with my own theory that the colour of the cover of *Poésies* is

deliberately chosen to match Lemerre's - seems to illustrate his aspiration to those heights. But to be clear that he is entirely unsympathetic towards its practice we need only refer to the attack on 'les descriptions' in *Poésies* II.73, to the explicit denigration of Leconte de Lisle and Coppée (PI.39 & 47, PII.88) and to the textual correction of Leconte's *Kain* in *Poésies* I.38 (see Chapter 2.3, above, section 4) and of Sully Prudhomme in the *Chants* and in *Poésies* II.16 (see Chapter 5.1. below, section 7).

Lemerre's second *Parnasse contemporain* nonetheless provides Ducasse with a textual precedent as significant as any opinion from which to differ, or any pre-text to be corrected. This 'recueil de vers nouveaux' was, like *Poésies*, intended to appear at regular intervals, 'fascicule' by 'fascicule', and available on subscription; it would eventually constitute a complete work which could be reassembled and re-published as a single volume. The 'avis' at the end of *Poésies* makes clear the similarities between the two projects:

Cette publication permanente n'a pas de prix, Chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste, que ce qu'il veut.

Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser, sous quelque prétexte que ce soit.

It also highlights considerable differences between the two. The reference to a 'publication permanente' has for many commentators added a certain metaphysical depth to the relatively prosaic assumption on Ducasse's part either that his project will be successful enough to keep going indefinitely, or at least that his father will allow him the funds to sustain that illusion. Similarly, the price left 'ad libitum' signifies that the initial subscription need not be for a fixed number of 'livraisons'.

This, and the suggestion in the Dedication that his 'prosaïques morceaux' will extend into 'la suite des âges', could seem like presumption, but it looks like caution when compared with the *Parnasse Contemporain*, whose first issue recklessly announced:

Cet ouvrage sera publié en dix séries à IFR chacune.

Prix de l'ouvrage complet, franco par la poste, IOFR.

Adding confidently that:

Il paraîtra une série tous les quinze jours, le 20 et le 5 de chaque mois, à partir du 20 octobre 1869.

This first issue, consisting solely of Leconte de Lisle's *Kaïn*, also boasts a full list of the poets contributing over the ten issues, only to finish up - after a year's interruption enforced by the War and the Commune - comprising of twelve parts, accommodating eight unannounced poets (including Sainte-Beuve and Mallarmé) and excluding one previously announced (Joseph Autrun⁷).

The last sentence of the 'avis' seems also to suggest a modest caution on Ducasse's part, implying that the 'deux premières livraisons' were sent out unsolicited, therefore that no payment was really expected for them. They are free samples, expedited in an effort to attract subscribers, whereas the *Parnasse* was an aggressively commercial venture. Here again, though, there are similarities as well as differences, since Lemerre too was in the habit of sending out free copies for publicity purposes, as we know from Barbey's review in *Le Nain jaune* (27.10.1866) of the first *Parnasse contemporain*:

C'est typographiquement un beau livre, bien établi, bien conditionné par l'éditeur Lemerre, qui me l'a envoyé avec beaucoup de politesse, ce dont ici, publiquement, je le remercie.
(*Le XIXe siècle*, II., p.79)

We can guess that Ducasse, if he rejected the poetic practice of the Parnassians, would at least emulate Lemerre the publicist. *Poésies* was probably addressed to critics like Barbey, Pontmartin and Schérer (if not Sainte-Beuve) since he had already insisted (with reference to the *Chants*) 'que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes' (letter 4). The first and second volumes of the *Parnasse contemporain* were an object lesson in generating a critical response, and if *Poésies* is not 'poésies' but poetics, that is no reason in itself for thinking critics would not find it worth commenting upon.

In the event, Ducasse was to be disappointed. The 'deux premières livraisons' were indeed 'refused', generating no response whatsoever, least of all from the critics, not even from those as severe on the Parnassians as he was. As critical strategy, the emulation of these poetic precedents was, practically speaking, a failure.

3. PREFACES I & II

...non content d'une première préface...
 (Condillac, cit. Derrida, *La Dissémination*, p.52)

The 'prière de ne pas refuser' ('sous quelque prétexte que ce soit') brings to a close the Ducassian oeuvre. Ducasse did not intend this refusal of refusal to be his last recorded utterance, a mark of closure, and for a while it wasn't, since the only existing copies of *Poésies I & II* were incorrectly bound together by the Bibliothèque Nationale, giving those privileged enough to read it the impression that the 'avis' comes at the end of the first, not the second, 'livraison'. But even when restored to the inside back cover of *Poésies II*, the 'avis' is strangely out of place. It ought to come on the first page, as a threshold, averting the reader as to what is to come. The opening words of the *Chants de Maldoror* are just such an 'avis au lecteur'. But it makes no sense for the Ducasse of *Poésies* to request the addressee not to refuse a text that the addressee must have read, and therefore 'accepted', in order to reach the point where the request is made. The 'avis' is a kind of preface, not a post-face; it belongs at the beginning of the text. There it can take the place of a preface, as in *Les Fleurs du mal*, or double up with it, as the 'avertissement' does in Lamartine's *Jocelyn*; but at the end of the text it is superfluous.

There is a possible analogy with Leconte de Lisle's remarks at the end of the preface to his *Poèmes et Poésies* (1855), where he requests the reader not to refuse the text that follows:

Je souhaite, en finissant, que l'aveu sincère de mes
 prédilections et de mes regrets n'arrête pas le lecteur au seuil
 de mon livre. (Articles, etc., p.136)

But this threshold is constituted as such by the prospective reference to the 'livre' that follows; Ducasse's 'avis' refers back to the text that has gone. The analogy is better drawn between Leconte's preface and *Poésies* itself, disregarding the misplaced 'avis'. What Ducasse would really wish is for the 'lecteur' of the two 'livraisons' not to be brought to a halt 'au seuil de mon livre', that is, of the 'livraisons' still to come. Then, of course, *Poésies* fails radically as preface, there being as yet no 'livre' at whose threshold his reader might arrive. Moreover, even if there were such a 'livre', -the

Lecontian preface's structural characteristics, its liminary function towards the text it prefaces, still could set no precedent for Ducasse. His 'preface' is followed neither by 'poèmes' nor 'poésies', and if it were these would have not one preface but two, parts I and II of *Poésies*, and two thresholds.

There are precedents for this apparent redundancy: Lamartine's *La Chute d'un Ange* has two prefaces, and by 1853 Victor Hugo's *Odes et Ballades* had accumulated six. But in both cases the different texts are distant in time, marked by the writer's response to criticism and by the evolution of his thought, for neither of which can there have been much occasion in the two months that separate the printing of *Poésies* I & II. A more immediate precedent is Ducasse's own dyadic preface to the sixth *Chant de Maldoror*. There are similarities of expression to suggest a discursive pre-text and similarities of rhetorical gesture to suggest parallel discursive strategies. Both texts anathematise past literature in the form of its fictional creations, the heroes of poetry and the novel:

Ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire; des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur; ou des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire. (ChVI.1)

These are the 'fantômes gigantesques', 'rébus défendus', and 'automates fantastiques' of *Poésies* I.24. Both explain what is entailed in the first phase of an alternative literature and are both coy about 'la suite':

Je n'ai pas besoin de m'occuper de ce que je ferai plus tard. Je devais faire ce que je fais. Je n'ai pas besoin de découvrir quelles choses je découvrirai plus tard. (PII.99)

Pour le moment et pour plus tard, vous n'aviez pas besoin d'en savoir davantage! Des considérations nouvelles me paraissent superflues, car elles ne feraient que répéter, sous une autre forme, plus ample, il est vrai, mais identique, l'énoncé de la thèse dont la fin de ce jour verra le premier développement. (ChVI.1)

The discursive affinity between the double preface and *Poésies* is marked by the appearance near the beginning of *Chant* VI.1 of one of the 'gosses sans mouchoir de la quatrième' who are so disdainful of Lamartinian elegy (PI.43):

Ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes...

And by the appearance at the end of *Chant VI.2* of the 'canard du doute' from *Poésies* I.29:

Sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard.

Between these an intervention is made in the same debate on the nature and function of poetry that situates *Poésies*, specifically with reference to a parallel genre:

Espérant voir promptement, 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 meilleure: puisque c'est le roman!

Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elle-même: la conclusion morale est absente. (PI.15)

Even if the preference expressed for the novel is not ironic, Ducasse's rejection of that position doesn't disqualify it as pre-text. To be exemplary of a cultural context the earlier dyadic preface need only show it is a part of that context. The intertextual relation is between the second text, *Poésies*, and the cultural context of which the first (*Chant VI.1-2*) is a part. Their difference of opinion is either incidental or the object of a different, explicitly citational, kind of intertextual practice.

As a discursive pre-text, the double preface is as useful in fixing the terms of the 'situation de la poésie' as Leconte's prefaces, but no more so. As a formal model it seems equally limited, one instance in a cultural context where multiple prefaces proliferate (many of them cited in footnotes to Derrida's *Hors livre, préfaces*⁹). The two hybrid prefaces are homologues through a similarity of structure, but their functions differ too greatly to sustain any analogy. Even if there existed for *Poésies* a relation to a prefaced text corresponding to the relation between the first two parts of *Chant VI* and the 'petit roman' that follows them, the relation of *Chant VI* as a whole to the other *Chants de Maldoror* has for *Poésies* no structural homologue: in opening the sixth canto the double preface maintains an unbroken sequence that by the end of that canto will find

closure and establish an integrity for the text that is beyond the aspirations of *Poésies*. To find such integrity within its confines, the marks of its closure, the 'hors-texte' must be drawn on. I have resisted the temptation to read the 'avis' as the text prefaced by *Poésies I & II*, even if it is the only text that follows them. But there is a better argument to be made for a different *hors-textual* relation, one that can at least bring these preliminaries to a suitable conclusion.

4. POSTFACE: EPIGRAPH AS PREFACE

La post-face est la vérité de la préface.
(*La Dissémination*, p.33)

Between the title and the text, conventionally, comes the preface. When the text has been superseded by the preface so that the preface becomes the text, that which usually comes between the title and the preface becomes the preface. The preface of *Poésies* - by '*Poésies*' is now meant, to avoid confusion, only the known text - is what used to be known as the epigraph:

Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.

Like the preface it has superseded, this epigraph is dyadic, appearing once on the cover of *Poésies I* and once on the title-page. It is true that the text on the title page is an identical repetition of the text from the cover, whereas *Poésies I* and *Poésies II* make quite different statements, but to the suggestion of an affinity of structure between texts, their content need have no relation. A further affinity is the unsuitability of the 'préface hybride' as formal pre-text to either, if in each case for different reasons: *Poésies* as a whole belongs to no formal sequence of the kind that recuperates the discursive deviance of the preface in the *Chants*; and though the epigraph is embedded in a sequence of texts (title, epigraph, text), the formal differences between these find no parallel in the generically homologous first strophes of the six *Chants*.

Rhetorically, some analogies can be drawn. The epigraph-preface of *Poésies* (another 'hybrid') and the preface in the *Chants*

both figure a first person voice that announces a change in the literature they produce, describing specifically both the past they repudiate and the future they espouse. In the preface to *Chant VI* (as throughout the *Chants*) the distinction between fictive and discursive space breaks down through the inscription of the literary performance; the epigraph-preface of *Poésies* re-enacts this in miniature by the unexpected use of the present tense, the performative 'je remplace' replacing the merely constative 'remplacerai'. Unlike the preface in the *Chants*, however, but like the two parts of *Poésies*, the epigraph does not name its addressee; the inscription of the writerly side of the literary performance does not entail the inscription of its readerly homologue, as it did in the *Chants*. Nor is the object of the transformation the same in each case. Where the preface in the *Chants* replaces one genre (lyric poetry) with another (the novel), the change in the epigraph is one of attitude: melancholy for courage, doubt for certitude, sophisms for 'la froideur du calme' (not the merely superficial 'calme enviable' of the reader addressed in *Chant VI.1*).

Each of these rhetorical analogies, those borne out by the preface in the *Chants* and those not, can be successfully drawn between the dyadic epigraph and the two parts of *Poésies*. The first person they both figure declares the same change of attitude, and the same disruption of the discursive space is effected through performatives. If the 'préface hybride' is no pre-text, at least they have each other. However, determining which of the two is the pre-text and which is the 'post-text', the text proper, is not so simple. If formal precedence is observed, the text that presents itself first, the epigraph, is the pre-text. If Derrida is heeded when he appeals rhetorically to the truth that 'effectivement' the prefaced text always precedes (in time) the preface that precedes it (in space), the order is reversed, making *Poésies* preface its own epigraph. This reversal is effected by a tropological shift, from topology to chronology, the 'effective' truth being that precedence in time takes precedence, *tout court*. The epigraph-preface, written after the text it prefates, is in truth its post-face: 'mais comme toute préface, celle-ci, en droit, n'aura pu s'écrire qu'après coup. C'est en vérité une post-face.'⁷

1. Aragon, art. *Contribution à l'avortement des études maldororiennes* (*Le Surréalisme ASDLR* II, 1930), p.24. Breton's elusive Note on Ducasse is cited from the 1938 G.L.M. edition of the *Oeuvres complètes de Lautréamont* (see page 81 above, note 2).

2. *Chants prosaïques* is the title of a collection published in 1861 by Paul-Ernest de Rattier. Some of these read like distant pre-texts of certain episodes in the *Chants*, in particular his *Pas même à un bouledogue*, reminiscent of the madwoman's account of her daughter's rape by Maldoror and his 'bouledogue' (ChIII.2).

3. Barbey d'Aurevilly, art. *Le Pays* (26.1.1859), in *Le XIXe siècle*, v.I, p.236.

4. Original version from the *Odelettes* of 1856, then in the *Poésies* of 1857, cit. in Gautier, *Emaux et Camées*, ed. Pommier (1947), p.171. The stanza from Gautier's *L'Art* is on page 130 of this edition. The lines from Sully Prudhomme's *L'Art* are on page 291 of the *Stances et Poèmes* (1865).

5. Derrida, preface to *La Dissémination*, p.44.

6. See Nietzsche's anticipatory 'citing' of Ducasse when he too calls Dante a hyena. (Cited in Pierssens, *Maximes et 'Fusées'*, Europe, 1987, p.58; and see Nietzsche, *Twilight of the Idols*, first section of *Skirmishes in a War with the Age*).

7. Joseph Autrun is, coincidentally, the only well-known contributor (other than Ducasse) to Carrance's *Parfums de l'âme*, a publication more obviously based on the format of the *Parnasse contemporain*. The academician Autrun had been publishing poetry since 1835, and was best known for his 'Poèmes de la Mer' (1852).

There has been some confusion among historians of the Parnassian movement regarding the date of the second collection. Martino, for example (*Parnasse et Symbolisme*, p.70), says that the volume 'porte la date de 1869, mais il n'a paru qu'après la guerre, en 1871', giving the impression that it is only after that date that its contents were available for citation. In fact the 'livraisons' continued to appear regularly from October 1869 until some way into 1870. Nor were the contents pre-determined from the outset. The format is a flexible medium and adaptable to circumstances. This is something of which Rimbaud was obviously aware when he submitted poems to Banville for inclusion in May 1870, eight months into publication. In contrast, the late inclusion of verses by Sainte-Beuve is not a last minute submission from an aspirant who has missed the deadline: Sainte-Beuve died at the end of 1869, and the text is obviously inserted as a tribute to him.

8. e.g. Hegel's preface to the *Phenomenology of Spirit*, the preface and the introduction to his *Logic*, Mao's *On Contradiction*, Flaubert's letters, prefaces by Nietzsche, Kierkegaard and Rousseau, Feuerbach's *Provisional Theses*, Marx's *Capital* and the preface to his *Critique of Political Economy*, Descartes' *Réponses* to remarks on the *Méditations*, Condillac's *Abus des préfaces*, Claudel's *Positions et Propositions*, Lacan's *Ecrits*, James' *The Art of the Novel*, Bachelard's *la Formation de l'esprit scientifique*, Novalis' fragments for an Encyclopedia, Mallarmé's letters and the preface to *Un coup de dés*, among others. (Mentioned in passing in the 'préfaces' to *La Dissémination*, pp.9-67).

9. *La Dissémination*, p.35.

3.2 CONTEXTS

La critique est la faculté générale et dominante du XIX^e siècle. Elle a attiré à elle et gardé pour elle des talents qui avaient donné des gages éclatantes à la poésie, au théâtre, au roman. Elle est l'âme de tous les ouvrages; elle est mêlée à tous les genres, et c'est peut-être son défaut qu'elle en ait voulu avoir toutes les qualités, être aussi poétique que les poètes, et faire lutter par l'expression le talent qui juge avec le talent qui invente. (Nisard)
Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. (Ducasse)¹

1. CRITIQUE/POETIQUE

Poétique and *Critique* in the Second Empire are easily differentiated, the one the determination of general principles, the other the appreciation of specific texts. In Bouillet's *Dictionnaire universel des Sciences, des Lettres et des Arts* (1860) poetics is 'l'art qui trace les règles de la poésie', and literary criticism the art 'qui apprécie les productions de l'esprit' (p.1311). The two are complementary, since criticism implies criteria, a set of principles on which to ground a judgment. Behind every critic of poetry stands a poetician.

Poetics and Criticism are also easily confused. The history of poetics in the nineteenth century describes a gradual loosening of its bonds, from prescription to description, and a widening of its concerns, from the strict 'règles de la poésie' to the unregulated characteristics of literature as a whole: a progress from manual of prosody, concerned only with verse, to 'une science distincte de la poésie', in Ducasse's phrase (PII.102), a Science of the Text, applicable to any genre. Poetics, in this last respect, resembles the criticism defined by Nisard in the epigraph above, 'mêlée à tous les genres'. In a different respect, Barbey d'Aurevilly's idealised conception of criticism - 'cette grande chose de mesure et de poids, de principes et de certitude'² - classes principles and their application under the same heading. Criticism subsumes poetics.

In truth, Barbey's principles and certitudes are less a Science than a Morality of the Text. This Catholic criticism, which Barbey calls 'personnelle, irrévérente et indiscrete', is moralising and judgmental, examining, 'le fouet à la main', the writer's conscience like an inquisitor: 'elle ne s'arrête pas à faire de l'esthétique, frivole ou imbécile, à la porte de la conscience de l'écrivain'. The Judicial and the Aesthetic are terms used by Irving Babbitt to distinguish different varieties of nineteenth-century criticism, and though he means by the first kind a classicising tastefulness which would not really describe the judgmental Barbey, they would share the same sense of the aesthetic kind of criticism: the wholly unprincipled '*critique admirative* so dear to the romanticist', valorising sympathy and enthusiasm over selectiveness and 'good taste'.³

Poetics has no place in this opposition. For neither Babbitt nor Barbey does 'aesthetic criticism' have anything to do with 'aesthetics', the 'Science du Beau' known to the Second Empire from Charles Bénard's two-volume version of Hegel's *Poétique* (1855), extracted from the *Aesthetics* and supplemented by texts from 'Schiller, Goethe, Jean-Paul sur divers sujets relatifs à la poésie'; or known from the 1862 translation of Jean-Paul Richter's *Poétique ou Introduction à l'Esthétique*. All that aesthetic criticism and Aesthetics have in common is a refusal to exercise judgment, the one in an excess of enthusiasm, the other in a spirit of scientific detachment. According to Bouillett's dictionary:

L'Esthétique traite du Beau en générale et du sentiment qu'il fait naître en nous; elle recherche s'il est purement relatif ou s'il dépend de règles absolues; elle fait l'application des principes qu'elle a établis sur l'art en générale à chacun des arts particuliers. (p.618)

If criticism has anything to do with poetics in this sense, it is as instrument for the application of its theorems. As such it plays a secondary role and, if *Poésies* II.103 is to be believed, verges on the indecent:

Le théorème ne demande pas à servir d'application. L'application qu'on en fait rabaisse le théorème, se rend indécente.

When poetics investigates whether the sentiments aroused by poetry are relative or dependent on absolute rules, the instrument of that investigation is criticism.

Somewhere on this shifting ground, among critical moralists and detached poetics, stands Ducasse. There are critical pre-texts to *Poésies*, but they cannot determine the variety of criticism to which the text might belong. The ranking of 'le goût' above 'le génie' in *Poésies* I.13 places the text as Critique firmly in the classically judicial variety, joining Chateaubriand: 'Le goût est le bon sens du génie; sans le goût, le génie n'est qu'une sublime folie.'⁴ But with the 'fouet aux cordes de scorpions' or the 'cravache de l'indignation' in his hand (PI.26 & 23) Ducasse can be as inquisitorially judgmental as Barbey. Without analogous pre-texts from the work of a poetician, it is all the more difficult to differentiate between the text-as-Critique and as *Poétique*, to classify its application of principles as moralising criticism, à la Barbey, or as detached poetics, for which no Second Empire exemplar springs to mind.

That difficulty may be resolved by collapsing the distinction on historical grounds. Perhaps there could be no autonomous poetics in the Second Empire, and the idea of *Poésies* as *Poétique* is an anachronism. Perhaps, elaborating on Nisard's claim that it is 'la faculté générale et dominante du XIXe siècle', criticism is not only 'mélée à tous les genres' but seeks to subsume them all, or, at least, wishes not only to compete with poets - 'être aussi poétique que les poètes' - but also to challenge poetics: 'être, aussi, *Poétique*'. I should do whatever I can to avoid so awkward a resolution. Whether it goes by the familiar designation or can pass for something other than an *Art poétique*, I should seek out the poetics available to Ducasse as pre-text, and available still as pre-text for a reading of Ducasse as poetician.

2. DESIGNATED POETICS

Quelques-uns y verront un art poétique; elle n'est qu'une contradiction et une preuve par l'absurde.²

Philippe Soupault's definition, here, of 'la préface des *Poésies*' is a riposte to André Breton, for whom, as we have seen, *Poésies I & II* 'ne peuvent passer que pour un *Art Poétique*'. It is true that Ducasse, in the manner of most poeticsians, offers descriptions of and prescriptions for poetry, and also true that these can seem like a *reductio ad absurdum* of the poeticsian's manner. But neither Breton's designation nor Soupault's contrary claim actually fixes the genre of Ducasse's text. From Aristotle's treatise on the rhetoric of poetry to Verlaine's rhetorical play as 'poésie', *Art poétique* is a name too freely given to too many different kinds of text, and to too wide a range of discourses on poetry, to designate *Poésies* with any accuracy. Forsaking accuracy, however, there are enough correspondences between *Poésies* and many of those texts and discourses to situate it within an intertext designated *Art poétique*.

Most often the name is given by analogy with Horace's *Épître aux Pisons*, 'le type de toutes celles du même genre' (Larousse, art. 'Art poétique', p.712). In the estimate of most, after Quintilian, Horace's epistolary verses 'ne peuvent passer que pour' an *ars poetica*, regardless of the misnomer remarked upon by Larousse:

Ce titre, que ne lui a pas donné l'auteur, et qui n'était même pas dans sa pensée, a trompé beaucoup de critiques, qui sont partie de là pour adresser à Horace des reproches immérités, sous prétexte que sa poétique était pleine de lacunes. (*ibid.*)

Horace's supposed error is to have failed as a scientist of the text. His approach to poetry is both descriptive and prescriptive and then fails to be either thorough or consistent, either as description or prescription. Larousse vindicates him by an appeal to artistic licence ('l'autorité de son génie'), and by reference to the generic conventions of the *épître*, where the rhetorical situation, according to Larousse, overrides the scientific exigencies of poetics as a genre. However authoritative the text is, Horace's *ars poetica* is a generic hybrid, fixed in literary history as the first designated *poétique* in verse, and unfixed when a different generic designation

stakes its claim. This gives *Poésies* a tradition to belong to, a line of post-Horatian, hybrid *Arts poétiques*.

The 'traité du vers', a language-specific account of prosodic conventions, would appear to be the *Art poétique* at its least prescriptive: the description of what poetry is, merely; in fact prosody has traditionally been a battleground in the conflict between competing schools, and is inevitably used, alongside genre-theory, to determine what poetry 'doit être'. It can be the poetician's most effective weapon. Horace's descriptions of metrical forms derived from Greek models were meant as an attack on the excessive latinity of the school of Ennius; Banville's *Petit Traité de poésie française*, from 1872, disguises by its modesty a polemical defence of Parnassian formalism. In the nineteen hundred years between them, the most eminent polemical prosodist is Boileau.

Despite, or because of, the overt hostility towards him of the first Romantics, Boileau is the most potent representative of prescriptive poetics in the nineteenth century. At its most imposing, the prestige of the seventeenth century's all-powerful *Art poétique* was exercised antithetically, an authority readily overthrown by an anxious brood of descendants, among them Hugo, Sainte-Beuve and Gautier.⁶ The same anxiety is evident in the eclipse of *Art poétique* as generic designation. Veuillot in 1859 and Verlaine in 1874⁷ are rare exceptions to the general rule that theory in verse should modestly forego its patronymic authority. Hugo had issued the order in the *préface de Cromwell*: 'Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes' (p.44). The systematic poetics elaborated within Romanticism to rival Boileau go by different names.

This disappearance of the designation should not be construed to prove the eventual disappearance of the thing designated. Surveying the period of Romanticism's decline, Claude Pichois suggests that normative poetics and treatises disappeared in the Second Empire to re-emerge only after 1870, with Banville.⁸ He is right insofar as no *Art poétique* was published by any original French poetician of the period, no prescriptive work to follow Marmontel's *Poétique française* of 1763, or the famous *Quatres poétiques* of Aristotle, Horace, Vida and Boileau, assembled under that heading by l'abbé Batteux in 1772. Nonetheless, texts promising some form of poetic theory were widely

available to a book-buying public, available also as models for an aspiring theorist of poetry such as Ducasse. Throughout the century the production of school manuals in poetics flourished, all modelled more or less on Marmontel, all firmly rooted in the prescriptions of other centuries. Aristotle and Horace, in the original text and in translation, were in print individually, as of course was Boileau. A sixteenth-century *Art poétique* by Jean Vauquelin de la Fresnaye (like Vida and Boileau, an imitator of Horace), was re-published in 1862, and if the prestige of Marmontel's eighteenth-century poetics ought finally to have diminished by the 1860s, 1866 saw the re-publication of Batteux's own *Poétique*, 'revue et complétée d'après les meilleurs critiques (Marmontel, La Harpe, Blair, Lowth, Lemerrier and Domairon, *inter alia*) par un professeur de littérature'.

An abundance of *Arts poétiques* on the market is not in itself evidence of the discursive currency of poetics. These re-editions, re-translations and revisions of the past's discourses on poetry conformed to the generally historicist character of Second Empire literary discourse (where critic and historians of literature were as often critics and historians of criticism), but they did not result in the development of any new historicist poetics. Rather, they tended to preserve the commonplace conflation of *Art poétique* and *Art prosodique*, showing that poetics had always meant the regulation of verse forms and the definition of genres. The editorship of such texts by 'professeurs de littérature' and the approbation of the Academy helped constitute poetics as an object of pedagogical and academic discourse, reinforcing this regulatory character and increasing the resistance of practising poets to the designated *Art poétique*.

3. ETHIQUE/ESTHETIQUE

La poésie doit avoir... un poète doit être... la poésie doit être... il faut que... faut-il que... etc.
(*Poésies* II.35, 88, 100, 142...)

Resistance to pedagogical poetics did not necessarily make prosody the battleground, especially not for a prose poet: 'Faut-il que j'écrive en vers...' (PII.142). Prosodic, generic and other formal strictures did serve to foreground the prescriptive imperative within discourse

on poetry, coinciding with a declaredly ethical conception of literature, where prescription was paramount; this was the site of resistance. The prescriptive poetician is inherently a moralist, describing literature 'telle qu'elle devrait être' and not 'telle qu'elle est'.¹⁰ This conception can be dissociated from formal concerns, the fourth *chant* of Boileau's *Art poétique* distinguished from the preceding three, but the association of poetics and ethics has a pedigree dating from before Aristotle, and remains the context within which poetics develops in the Second Empire. 'Le but de la poésie' is the overriding concern of all discourse on poetry in the period, expressed not in *Arts poétiques* but in newspaper articles, pamphlets and prefaces. Ducasse's response - 'la poésie doit avoir pour but la vérité pratique' - seems conventionally ethical, but even when the response is a Baudelairean aestheticism - 'la poésie n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même'¹¹ - the terms of the debate are determined by the initial ethical premise, a premise, then, of Ducassian poetics.

Understandably, as a prose poet, Ducasse does not enlist the authority of prosodic prescriptions in *Poésies*. He is even able to make his declared indifference to verse an ethical stance: 'Faut-il que j'écrive en vers pour me séparer des autres hommes? Que la charité prononce!' His reading of genre similarly applies moral criteria:

Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes: la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien. (...) Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose. (PI.15)

Ducasse is differentiating himself again from Baudelaire, for whom, discussing Gautier's *Mademoiselle de Maupin*, 'le Roman est un de ces genres complexes' where 'le Beau', the aesthetic expression of 'une passion unique', is as legitimate a 'but' as 'le Vrai' (*op. cit.*, p.461-2).

To differ with Baudelaire is not necessarily to be disqualified as a poetician worthy of attention. In the letter intended as a preface to Baudelaire's text on Gautier, Hugo seems anxious to deny the 'dissidence' between Baudelaire and himself, but Hugo is not in fact attempting to win Baudelaire over. His conflation of 'l'art pour le progrès' and 'l'art pour l'art' - 'au fond c'est la

même chose'¹² - does not so much socialise the aesthetic position as aestheticise Hugo's socialism, differentiating him from those whose moral criteria constrict poetry; followers of Hugo, perhaps, but all the more so of Proudhon, and enemies of Baudelaire. For all his reputation as antithetical thinker, Hugo's synthesis of such contrary positions helps preserve his prestige for aestheticising and progressivist factions in the 'génération poétique de 1860',¹³ both as poetic authority and as authority on poetry.

Baudelaire's text on Gautier represents the situation of the Second Empire poetician in several ways. Firstly, in not being an *Art poétique*, sanctioned by the Academy and prescribed for study in schools, but a piece of journalism, always in danger of slipping ephemerally from the public sphere. Secondly, for the efforts made by Baudelaire to avoid that fate, having it re-published 'en plaquette' and soliciting the sanction of a higher authority than the Academy, that of its most illustrious - if absentee - member, Victor Hugo. Thirdly, for being such a hybrid text, incorporating between its covers not only two conflicting voices, of Baudelaire and Hugo, but, within Baudelaire's text, another text, his own introduction to the works of Poe, quoted 'pour éviter de se paraphraser' (p.462). Though mediated by Baudelaire, Poe's is a third voice, his *The Poetic Principle* and *The Philosophy of Composition* a discourse on prosody that is neither language specific nor prescriptively sterile, but a genuine aesthetics. Lastly, Baudelaire's text refers explicitly to Cousin and, of course, to Gautier, second only to Hugo's *préface de Cromwell* as pre-Second Empire pre-texts for a poetician articulating the ethics/aesthetics opposition, a poetician whose 'Science du Beau' must also be a science 'de l'utile', 'du progrès' and, of course, 'du vrai et du bien'.¹⁴

4. POESIES/POETIQUES

As poem, preface, pamphlet, essay or voluminous philosophical treatise, a poetician's text may not always have provided Ducasse with a generic pre-text, but a fragment read in isolation can always provide the reader with the pre-text of an isolated fragment of *Poésies*. From Hegelian dialectics to Hugolian dichotomising, meta-poetical intertexts abound, like *Poésies*, in precepts, any one of which might serve as a pre-text to fix Ducasse's place in Second Empire poetics. His definition of 'le but de la poésie' is a riposte to the post-Hugolian poetics of Baudelaire and his followers, and also a critique of Hugo. He goes beyond the contingencies ('les vérités secondaires') of Hugolian subject matter ('périodes historiques, coups d'Etat, régicides, intrigues des cours... les luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions' - PII.35) to advocate not Hugo's progressivist alternative to 'l'art pour l'art' but a theory of poetry as scientific or philosophical instrument. Poetry's usefulness is not, as Gautier sees it in the preface to *Mademoiselle de Maupin*, an object of sarcasm.¹⁰ His poetry proclaims 'le beau' (PI.20), its aim is 'la vérité pratique', the poet must be 'utile' (II.35), the 'signification d'utilité' of language is inevitable (II.58); 'le progrès existe, le bien est irréductible' (II.12); 'le bien exclusif' alone is worthy of our esteem (I.22).

Fragments in isolation are not bound to their historical moment. 'Le beau, le vrai et le bien' are not concerns exclusive to Victor Cousin. Plato belongs in this allusion's intertext, and the intertext of other allusions stretches back to Aristotle, to the first chapter of the *Poetics*, where Aristotle attempts to resolve the indistinction of genres. Richter, in his *Poétique*, counters what became, after Aristotle, the obligatory division of poetry into epic, dramatic and lyric genres. For the German theorist, poetry exists prior to and independently of such factitious distinctions:

Il y a déjà de la poésie sans mètre, sans disposition épique ou dramatique et sans force lyrique. (Poétique, 1862, p.1)

Ducasse - who knows the poetician Richter as the poet of 'le songe de Jean-Paul' (PI.27) - offers a more laconic revision of Aristotelian poetics: 'Il n'existe pas deux genres de poésies; il n'en est

qu'une' (PI.6). Both poeticsians respond to a problem raised but not resolved by Aristotle in that first chapter of the *Poetics*:

The form of art that uses language alone, whether in prose or verse, (...) has up to the present been without a name. For we have no common name that we can apply to the prose mimes of Sophron and Xenarchus and the Socratic dialogues, or to compositions employing iambic trimeters or elegiac couplets or any other metres of these types. We can say only that people associate poetry with the metre employed, and speak, for example, of elegiac and epic poets; they call them poets, however, not from the fact that they are making imitations, but indiscriminately from the fact that they are writing in metre.¹⁶

Before Ducasse and Jean-Paul, Fénelon had revised Aristotle from a different perspective, rejecting the use of metre as a criterion of poetry by taking the Bible as evidence that there could be poetry without versification and giving the name poetry to 'the form of art that uses language alone, whether in prose or verse':

Toute l'Ecriture est pleine de poésie, dans les endroits même où l'on ne trouve aucune trace de versification.

(*Lettre à l'Académie*, p.53)

Reading like a hybrid of Fénelon and Richter, Lamennais makes the same case a hundred and fifty years later in *De l'Art et du Beau*:

Il peut y avoir de la poésie sans vers, c'est-à-dire sans un certain mètre symétrique (...). La sublime poésie de la Bible nous ravisse encore d'une admiration que tant de siècle n'ont point affaiblie. (pp.225-6)

If Fénelon's *Projet de poétique* is principally a treatise on versification, it shares with Lamennais' pan-generic aesthetics a concern with the function of 'le beau'. Fénelon concludes by a critique of the use of excessive ornament in verse, citing Horace as authority: 'Ce n'est point assez que la poésie soit belle: elle doit être charmante et, partout à son gré, entraîner l'âme de l'auditeur.'¹⁷ But Fénelon's comment goes beyond Horace, re-defining 'le beau' so that it incorporate a poem's ultimate ethical purpose, the 'but légitime' of both prose and verse poetry:

Le beau qui n'est que beau, c'est-à-dire brillant, n'est beau qu'à demi: il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer; il faut qu'il s'empare du cœur pour le tourner vers le but légitime d'un poème. (p.83)

In his *Télémacque* and the *Dialogues des morts*, Fénelon is, like Lamennais in *Les paroles d'un croyant*, like Richter in his 'songe' and Ducasse in the *Chants de Maldoror*, an artist in prose. By allowing prose to be poetry, all four serve their own interests. As theorists of their own poetic practice they qualify as poeticians, and as poets in the first place they become poeticians of significance: the classical French poetician who survives alongside Boileau into twentieth century editions for schools is not Marmontel, La Harpe, Lemercier or Domairon, but the poet of *Les Aventures de Télémacque*; if Lamennais' *De l'Art et du Beau* is salvaged from the *Esquisses d'une philosophie* it is because there is a market for the aesthetics of so 'aesthetic' a stylist; extracts from Richter were appended to Hegel's *Poétique* alongside Goethe and Schiller because as poets their views 'sur divers sujets relatifs à la poésie' are necessarily pertinent. It is the same for Ducasse: his meta-poetic statements qualify him as poetician, and, rightly or not, as poet of the *Chants* he becomes, in *Poésies*, a poetician of significance.

5. POETS AS POETICIANS

If making meta-poetical statements, whether descriptive or prescriptive, qualifies Ducasse as poetician, it does the same for many poets less frequently so designated. It makes poeticians of *préfaciers* like Leconte de Lisle, the most eminent such theorist in Second Empire poetry. Among younger Post-Romantics, Sully Prudhomme's theoretical statements in verse (see Chapter 3.1 above, section 1) show the poet as poetician in full flight, and if Ducasse's anti-Romantic stance on 'la poésie personnelle' ('ne pleurez pas en public') is the foundation of a poetics, so too is the adoption of the same stance by Verlaine in his contribution to the first *Parnasse contemporain* (p.137):

L'art ne veut point de pleurs et ne transige pas,
Voilà ma poétique en deux mots: elle est faite
De beaucoup de mépris pour l'homme et de combats
Contre l'amour criard et contre l'ennui bête.

(*Vers dorés*, 1866)

For the Romantics, the dissolution of generic distinctions is the recurring concern that makes poeticians of them all, even of the reputedly un-intellectual Lamartine:

La poésie aura d'ici là de nouvelles, de hautes destinées à remplir. Elle ne sera plus lyrique (...). Elle ne sera plus épique (...). Elle ne sera plus dramatique (...). La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale, comme les époques que le genre humain va traverser; (...) La poésie s'est dépouillée de plus en plus de sa forme artificielle, elle n'a presque plus de forme qu'elle-même.

(*Des Destinées de la poésie*, 1834¹⁷)

As important a theorist as any of these is, of course, Hugo, who discourses on poetry from the outset, in the first preface to his first book of verse:

Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité, à peine soupçonné auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes.

(*Odes et Poésies diverses*, preface, 1822)

The style of Hugo's polemical poetics emerges five years later (in the *préface de Cromwell*) as the mark of his influence on subsequent polemicists, including Ducasse. It is as much for 'la forme' as for 'le fond' that Hugo is a precursor of *Poésies*, where the apparent non-sequiturs and gnomic brevity appear less strange if read as a hyperbolic appropriation of Hugo's oracular manner. The Hugolian maxims: 'le goût, c'est la raison du génie', 'l'ordre est le goût du génie', and the pensée: 'La littérature ne vit pas seulement par le goût; il faut qu'elle soit vivifiée par la poésie et fécondée par le génie'²⁰ – all these are matrices expanded in *Poésies* I.15:

Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. C'est le *nec plus ultra* de l'intelligence. Ce n'est que par lui seul que le génie est la santé suprême et l'équilibre de toutes les facultés.

The *préface de Cromwell* alone would qualify Hugo as poetician, and after twenty or so polemical prefaces to poems, plays and novels, all loaded with the antithetical generalisations and personal apologia that characterise Hugolian theory, this claim, from 1859, lacks conviction: '(L'auteur) a d'abord eu bien plutôt

l'intention de défaire que de faire des poétiques.'²¹ It is all the more disingenuous a disavowal, given the publication five years later of *William Shakespeare*, a three-hundred-page theoretical tour de force that successfully avoids the debilitating specificity of Sainte-Beuvian biographical criticism, offering instead a universalist Genealogy of Genius.

After this book, intended as a preface to his son's translations of the complete works and published to coincide with the Shakespeare tricentenary, Hugo's reserves of theory are exhausted, and his works published after 1864 either have no preface or just a few sentences with no theoretical intent. What Vinet calls the 'ton d'oracle'²² gives authority to a different kind of polemic, more appropriate to the social role Hugo conceives for himself. It is adopted in the letter addressed to the radical journal *La Jeunesse* and published on the front page of the fifth issue, the same to publish the only contemporary review of the *Chants de Maldoror*. Hugo's message is brief:

J'envoie à *La Jeunesse* et à ses jeunes et sympathiques écrivains mon cri de guerre dans la nuit. Le voici: *Lumière et paix*.²³

Hugo is no longer writing poetics here, but he has become poetics, in some sense: Hugo is the living embodiment of the moral imperative behind poetry, the necessary premise of a theory of poetry's social role. He has argued the theory in his prefaces and applied it in his life and work. When Ducasse defines poetry's 'difficult mission' (PII.35), it is Hugo he has in mind, the flawed illustration of the theory. Hugo has done what a poet should not do, meddling in politics, 'alluding', in *les Châtiments*, in *Napoléon le petit* and elsewhere, 'aux coups d'Etat'. Everywhere, in his poetry, novels and theatre, he has spoken 'des luttes que l'homme engage avec lui-même, avec ses passions'. And he has not, as a poet should, discovered the laws of 'la politique théorique, la paix universelle' or provided 'le code des diplomates, de législateurs, des instructeurs de la jeunesse'. With his theoretical track record and institutionalised poetic authority, Hugo is the Second Empire's model of the poet as poetician, and an anti-model for Ducasse.

6. CRITICS AS POETICIANS

Il faut que la critique attaque la forme... (*Poésies* I.51)

Verlaine's meta-poetical economy in *Vers dorés* - 'ma poétique en deux mots' - is at the furthest remove from, for instance, Richter's exhaustive theoretical treatise. The two genres mark out the discursive limits of poetics in the Second Empire, or at least they trace a horizon of expectation for the Second Empire public. Between them the question, 'qu'est-ce, en effet, que la poésie?'²⁴ was answered most often in the poetry itself, in prefaces to it, and in the genre Pichois sees as the period's principal vehicle of discourse on literature, the critical *feuilleton*. By the *préfacier* and the critic, Hugo and Sainte-Beuve, limits within those discursive limits are marked out: a simplifying and extreme generalisation on one hand, on the other a highly specific attention to a specific writer, prone also to simplification.

Critical writing of this second kind is at a great remove from the polemics of *Poésies*. The ninety-one authors touched on and dealt with by Ducasse in thirty pages would require from Sainte-Beuve about a thousand. Ducasse's critical economy consists in grouping his authors; Sainte-Beuve, as he gets 'dans la peau du bonhomme', gives each individual his due. He offers few categorical definitions of poetry of the kind that proliferate in *Poésies*; to call Sainte-Beuve's literary theory a poetics is to stretch the limits of the term. At best, his reconstruction of a writer's personality from the various textual evidence - of which the creative work is only a part - applies a theory of style. Style for Sainte-Beuve is the necessary expression of the personality, but it can be separated from it, misappropriated by lesser personalities:

Il existe toute une petite école qui s'est mise à imiter M. de Musset. Qu'a-t-elle imité de lui ? (...) Ils ont pris le genre et le tic; mais la flamme, la passion, l'élévation et le lyrisme, ils se sont bien gardés, et pour de bonnes raisons, de les lui emprunter. (Causeries, I., p.305)

This tic-as-negative-style analysis is always applied by Sainte-Beuve to express disapproval of his subject's personality. This is overt when, writing on Chateaubriand, he compares the success of Lamartine's *Confidences* with the failure of the *Mémoires d'outre-tombe*:

Le public n'a pas été trompé sur un point capital: il n'a pas, je le crois, été assez frappé du talent, mais il a senti, à travers ce récit où tant de tons se croisent et se heurtent, une opiniâtre personnalité, une vanité persistante et amère qui, à la longue, devient presque un tic. (op. cit., pp.433-4)

Writing on Lamartine in his own right, Sainte-Beuve's disapproval is barely disguised as a critique of what he calls 'la rhétorique du sentiment':

Cette rhétorique, qu'on ne saurait plus confondre avec la poésie sans profaner ce dernier nom, se marque par une singulière habitude et comme par un tic qui finit par devenir fatigant. (...) M. de Lamartine, sans s'en apercevoir, a pris l'habitude de couper sa pensée, sa phrase par trois membres, de procéder trois par trois. Lorsqu'une fois on a fait cette remarque, on trouve occasion de la vérifier dans mainte page des *Confidences*. Si le poète rouvre ses manuscrits de famille, c'est qu'il veut retrouver, revoir, entendre l'âme de sa mère. (op. cit., p.29)

Here Sainte-Beuve practises the kind of criticism approved of by Ducasse in *Poésies* I.51, attacking 'la forme' and not 'le fond' of the poet's ideas and phrases. Ducasse practises it himself in *Poésies* II, more economically, but with reference to the same maternal obsession in Lamartine:

L'existence des tics étant constatée, que l'on ne s'étonne pas de voir les mêmes mots revenir plus souvent qu'à leur tour; dans Lamartine, les pleurs qui tombent des naseaux de son cheval, la couleur des cheveux de sa mère; dans Hugo, l'ombre et le détraqué, font partie de la reliure. (P.II.101)

There are also, of course, the famous 'tics, tics, et tics' of *Poésies* II.88. The recurrent critique of Romantic mannerism and its recurrences, this obsession with 'tics', is itself mannered. Reference to the 'tics' of the Romantic writer is a 'tic' of this period's critical discourse on poetry. This is Vinet on the way Hugo presents his ideas:

Eh bien! M. Hugo a des idées: je ne dis pas des sentences, quoiqu'il en ait de belles, et qui resteront; car ici son tic le reprend, et le ton d'oracle vient revêtir, sans les animer, des choses qu'il faut laisser nues parce qu'elles sont au-dessus ou au-dessous du style. (*Littérature française*, II., p.302)

The Sainte-Beuvian *critique-feuilleton* became the type of criticism most widely practised in Second Empire Paris, superseding the *roman-feuilleton* as a means of maintaining reader-loyalty to a journal:

L'article de journal est devenue la grande chose de cette petite, - la littérature du dix-neuvième siècle. L'article de journal a remplacé le livre, la brochure, toutes les manifestations de la pensée qui demandaient de la largeur et de l'espace, de la réflexion et de l'exposition plus ou moins savante. (Barbey d'Aurevilly, *Le XIXe siècle*, II., p.153)

Though it often discussed poetry, it was not a particularly effective vehicle of poetic theory. Its dependence on the contingencies of the book-market and the short attention-span of the journal's reader prohibited too expansive an exposition of poetic principles. Occasionally, the *feuilleton* format might allow the theoretically inclined critic the odd departure from the usual reviews of the latest books. Knowing the reader would know the aberration was only temporary, he might slip in among the reviews of *Madame Bovary* and Ernest Feydeau's *Fanny* an explicitly theoretical intervention. But such interventions are proportionally rare. Of Sainte-Beuve's four hundred or so *Causeries du Lundi* and *Portraits littéraires*, perhaps no more than four fit the description of a genuinely theoretical excursus: *De la tradition en littérature et dans quel sens il la faut entendre*, *Qu'est-ce qu'un classique*, *Du génie critique* and the *Lettre sur la morale et sur l'art*.²⁰ It is all the more disappointing, then, that in these essays Sainte-Beuve, a poet once himself, sheds little light on the obscure laws of poetic production, offering few poetic precepts as pre-texts for the novice-poetician Ducasse.

7. POETS AS CRITICS, AS POETICIANS

Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. (...) Ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. (Baudelaire, 1861²⁴)

However much Baudelaire admired Sainte-Beuve as poet and critic - which is not necessarily very much - he is probably not the idealised poet-turned-critic evoked here. The elevated conception of criticism Baudelaire shares with Barbey d'Aurevilly cannot accommodate Sainte-Beuve's accumulated contingencies. Barbey admired the poet of the *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* and reviled the critic. Sainte-Beuve's criticism was not 'la Critique, cette grande chose de mesure et de poids, de principes et de certitudes.' Barbey does credit him with the perfection of a more definitive nineteenth-century genre:

Mais s'il n'est pas critique, ce qu'il est bien, ce qu'il est comme personne ne le fut avant lui, c'est un individu parfaitement de son temps, car avant son temps nous ne connaissions pas ce genre d'homme et de talent sans nom spécial auquel je me risque à donner celui-ci: un *articlier*. L'article de journal est devenue la grande chose de cette petite, - la littérature du dix-neuvième siècle. (*Le XIXe siècle*, II., p.153)

Sainte-Beuve gave up poetry of the highest order to practise this low form of criticism. True, still-practising poets of the period also practised as 'articliers', but what for Sainte-Beuve was a choice for them was more often a matter of exigency. Moreover, though their critical writing seems to be no more than a sub-genre of the *lundiste* article, it is potentially quite a different vehicle of poetic theory, able, when practised by a Baudelaire, to realise Barbey's Critical Ideal, and serve as a pre-text for the principled certitude of *Poésies*.

The difference between Sainte-Beuve and the poet as critic is firstly one of publishing context. Whereas Sainte-Beuve produced an article week in week out, barely interrupting the continuity of his *lundis* in switching from journal to journal - 'aucune mort que la sienne n'interrompt jamais son article,' says Barbey (p.153) -

articles produced by Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine, and Mallarmé are generically occasional pieces. Even 'les feuillets souvent médiocres de Théophile Gautier', as Baudelaire described them,²⁷ were confined to the theatre, and in the 1850s and '60s his reflexions on poets and poetry are mostly to be found in obituaries (of Heine, Nerval and Baudelaire), in prefaces (to Baudelaire's *Oeuvres complètes*) or in the *Rapport sur le progrès dans les lettres* occasioned by the Exhibition of 1867.²⁸ At best, if the poet is acknowledged as an authority on other poets, he may be invited to assess his contemporaries in a series of critiques, such as Baudelaire's *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, published in 1861 in *La Revue fantaisiste* and then included in Crépet's book *Les Poètes français*, or Leconte de Lisle's *Les Poètes contemporains*, published in *Le Nain jaune* in 1864.

Leconte's articles, compared with his prefaces, are a disappointing vehicle of poetics. There are certain analogies of thought, reference and phrase with *Poésies*, but these reflections on poets cannot match the reflexions on poetry that make Leconte's prefaces to his own works such useful pre-texts of *Poésies*. On the other hand, for Baudelairean poetics to serve as Ducassian pre-texts, the available fragments of preface to the *Fleurs du mal* cannot suffice. The want of a clear statement of his aesthetics in a preface contributed, in Baudelaire's view, to his conviction for obscenity, and certainly deprived Ducasse of pre-texts for *Poésies* (see Chapter 2.1 above, section 1). Recourse must be had instead to Baudelaire's occasional pieces. Since no editor ever asked him to expound on *la tradition en littérature* or on *le génie critique*, solicited his views on *qu'est-ce qu'un classique*, or prompted a *lettre sur la morale et sur l'art*, he made his views on these subjects known to the Second Empire reader covertly, in the interstices of articles on specific writers. From the text on Gautier and the *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, definitive statements of his position on art, morality and 'le but de la poésie' can be isolated and found to resonate in the writing of younger contemporaries:

La morale n'entre pas dans cet art à titre de but; elle s'y mêle et s'y confond comme dans la vie elle-même. Le poète est moraliste sans le vouloir... (Réflexions....: Victor Hugo)

(...) la plus monstrueuse, la plus ridicule et la plus insoutenable des erreurs, à savoir que le but de la poésie est de répandre les lumières parmi le peuple.

(*ibid.*: Auguste Barbier)

La Poésie, pour peut qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même (...) elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. (Théophile Gautier)

The echo can be most clearly heard in texts like Verlaine's 1865 article on Baudelaire:

Oui, l'Art est indépendante de la Morale, comme de la Politique, comme de la Philosophie, comme de la Science, et le Poète ne doit pas plus de comptes au Moraliste, au Tribun, au Philosophe ou au Savant, que ceux-ci ne lui en doivent.

In Dierx's preface to *les lèvres closes*, from 1867:

La poésie n'a pas d'autre but que la poésie.

And, in 1870, in *Poésies*:

La poésie doit avoir pour but...³⁰

8. POETICS, PEDAGOGY & ACADEMIC DISCOURSE

Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque. (Baudelaire³¹)

Les chefs-d'oeuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir... (Ducasse)

Whether Ducasse's literary judgments are those of a critic, a poetician, a critic of poetics or a poetician of criticism, their correspondences of theme and phrase with the poetics of Baudelaire, Dierx and Verlaine, are useful in determining the discursive community into which Ducasse was emerging. They do not, however, help to determine the genre of *Poésies*. None of these poets' reflexions on the purpose of poetry originates in a generically designated *Art Poétique*. By the time this Baudelairian intertext is fully operational, the formal *Art Poétique* has been consigned to the schoolroom, the discursive community from which Ducasse had just emerged. The predominantly ethical discourse on poetry to which it contributes there is subsumed within the more potent discourse of pedagogical

authority. There are correspondences also between *Poésies* and that discourse, but these seem to complicate rather than clarify the text's relation to Second Empire poetics.

To take the most striking example, Ducasse's judgment that prize-day speeches are the masterpieces of the French language was never likely to be echoed in contemporary discourse on literature. Lucienne Rochon,³² investigating Ducasse's curious predilections, discovered a prize-giving speech by his 'professeur de rhétorique' Hinstin (a dedicatee of *Poésies*), delivered before Ducasse and his classmates at the end of 1864 school year. As fine an example of the genre as it is, there is nothing of the *chef d'oeuvre* about it, but it may have left its textual trace in *Poésies* nonetheless, alongside Hugo, Lamartine, Musset and the rest. In this text, *Illusions de Jeunesse*, Hinstin sought to preserve his students from disillusion, instilling in them a love of art, of ideals, of virtue, and a confidence in themselves: 'Croyez à votre jeunesse'. Rochon hears an echo of this in *Poésies* II.44: 'La jeunesse écoute les conseils de l'âge mûr. Elle a une confiance illimitée en elle-même.' I prefer to hear in both a faint echo of Sainte-Beuve:

Une période nouvelle s'ouvre pour la poésie; l'art est désormais sur le pied commun, dans l'arène avec tous, côte à côte avec l'infatigable humanité. Heureusement, il a vie et jeunesse: il a confiance en lui-même...³³

But this is Sainte-Beuve in the full flood of his early High Romanticism, the evocation of which, if intended by Ducasse, would have more to do with exposing Sainte-Beuve's betrayal of his youthful idealism than with demonstrating the value of a prize-day speech.

An allusion to Sainte-Beuve might be more pertinent, were it to one of his several 'discours académiques', though it would be difficult to imagine even the later Sainte-Beuve - 'académicien par goût et par nature', according to Barbey (*op. cit.*, p.36) - agreeing that the speeches made there are 'les chefs d'oeuvre de la langue française'. Even discounting Barbey's scathing attack in *Les Quarante Médaillons de l'Académie*, the Academy generally has a bad press in the 1860s, and its speeches are no saving grace:

Qui fait vivre une littérature? Les idées nouvelles, produites avec vigueur et jeunesse; non les discours académiques.

(Proudhon)

Nor is its prize-giving:

Les prix portent malheur. Prix académiques, prix de vertu, décorations, toutes ces inventions du diable encouragent l'hypocrisie et glacent les élans spontanés d'un coeur libre.

(Baudelaire)³⁴

Baudelaire in particular is unlikely to agree with Ducasse, not only because of his disagreeable experiences as a candidate for a seat among the Immortals, but especially over Ducasse's esteem for Villemain, secretary to the Academy and author of 'fastidieuses distributions de prix et rapports en style de préfecture sur les concours de l'Académie française'.³⁵ Lucienne Rochon compares Ducasse's estimate of Villemain - 'trente-quatre fois plus intelligent qu'Eugène Sue et Frédéric Soulié' - with Baudelaire's: 'mille pieds au-dessous de La Harpe'. In this article, 'L'esprit et le style de Villemain', Baudelaire's contemptuous remarks are eloquent enough testimony to the perversity of some of Ducasse's judgments, and reason to seek an explanation beyond mere predilection. A clue lies in the continuation of the passage from which my epigraph is taken:

Les chefs-d'oeuvre de la langue française sont les discours de distributions pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. (PI.18)

Without pursuing the etymological trail herself, Rochon suggests we take Ducasse's parenthetical advice and examine closely his choice of words. 'Appreciation', literally, means a 'distribution des prix', *ad-pretium*. Ducasse puns on the etymology of the critical term to emphasise the connexion between critical and pedagogical discourse. Both are in effect forms of criticism, appreciations of, admittedly, diverse textual objects, the works of Voltaire and the scholastic endeavours of adolescents, but both are genres that determine the value of the text. The best known 'discours académique' to offer 'une appréciation des ouvrages de Voltaire' was delivered in 1779 by the successor to his *fauteuil*, Ducis, an author entirely antipathetic to

Voltaire but in a good position hereby to 'appreciate' him.³⁶ Goldfayn and Legrand make a connection between Ducasse's use of the word and Hegel's comment in the *Phénoménologie de l'Esprit*:

Quant aux comptes rendus critiques, outre la notice historique, ils donnent encore une appréciation, qui justement parce qu'il est appréciation, est au-dessus de la matière appréciée.

(*Poésies*, Goldfayn & Legrand, 1962, p.48)

They also make a stronger connection still between academic discourse and an *appréciation* of Voltaire's works by citing Goethe, a pre-text to Ducasse's remark:

Villemain s'est placé très haut dans la critique. Les Français ne verront sans doute jamais aucun talent qui soit de la taille de celui de Voltaire; mais on peut dire de Villemain qu'il est supérieur à Voltaire par son point de vue, en sorte qu'il peut le juger dans ses qualités et dans ses défauts. (*ibid.*, p.44)

Ducasse may also be referring directly to Villemain, who regrets, in the *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique*, the failure of Voltaire's contemporaries to appreciate him:

C'est qu'aucun d'eux n'était digne de le juger. Cette tâche pouvait honorer un véritable critique.³⁷

Given the importance of the question and the care with which Ducasse prepares his intervention, it is surprising to note that his advocacy of academic discourse in *Poésies I* seems to be of no consequence to the rest of the text. Though Ducasse's more general deliberations on literary theory in the first part of *Poésies* are carried over into the second, School and the Academy play no part in the further elaboration of that discourse. The distinctions of genre and reversals of values in *Poésies I*.15-19 are used hyperbolically to foreground authority as the basis of value-judgment in literature. As sites of 'appréciation' the schoolroom and the Academy manifest a principle of Ducassian discourse on poetry, the authority of the judge over the judged (PII.77). This is despite circumstances that would discredit them today: the sterility of the pedagogical environment, the Academy's superannuated composition - Villemain is eighty by the time *Poésies* is published -, the paucity of Hinstin's discourse, the paradoxical superiority of Villemain over Voltaire, etc. The separation of this principle from such contingencies makes all the clearer that these are Sites of Instruction as relevant to the future

poetician as any critic's *causerie* or as any poet's preface or pamphlet. The Academicians are still, officially, the State's designated poeticicians, since among the Academy's first duties on its establishment were the production of a dictionary (the sixth edition of which was prefaced by Villemain), a grammar, and a *Poétique*. Fénelon's *Projet de poétique*, assimilated by the nineteenth century's pedagogical discourse, was originally a part of his *Lettre à l'Académie*, wherein he offers counsel to its members on the execution of these various tasks. Though the tasks to be performed and the arenas of their performance have changed, insofar as *Poésies* offers advice to both poets and poeticicians it too is an intervention in the Schoolroom and before the Academy: a *projet de poétique*.

Poésies is a long way from the traditional *Art Poétique*. Poetics has redefined poetry to include all literature; poetics itself can now include not only all 'jugements sur la poésie' but all judgments on literature, accommodating formal, aesthetic, political and ethical prescriptions upon poetry, 'ainsi comprise'. *Poésies* is poetics because it is judgmental and prescriptive. The poeticician can be pedagogue, critic, philosopher, moralist and, of course, poet. The *Art Poétique* can be anything from a one-sentence axiom to a thousand page treatise. It can accommodate prosodic rules, critical readings, philosophy of literature, aesthetics, ethics, and much else. Breton is not wrong in his generic definition of *Poésies*, but only in suggesting that 'ne passer que pour un *Art Poétique*' is in some way a limitation on the scope and address of the text.

* * *

1. Nisard, *Histoire de la littérature française*, v.4, cited in Molho, *La Critique littéraire en France au XIXe siècle* (1963), p.137. The citation from Ducasse is in *Poésies* II.77.
2. Barbey d'Aurevilly, *Le XIXe siècle*, II., p.150.
3. Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (1913), p.67.
4. Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise* ('modèles classiques'), p.366.
5. Soupault, *Préface aux Poésies d'Isidore Ducasse*, cit. in *Entretiens* 30 (1971), p.103.
6. See Sima Godfrey, *L'Effet Boileau*, in *The Anxiety of Anticipation*, YFS 66, pp.10-13.
7. Veuillot, *Art poétique* (1859), in *Pensées de Veuillot*, 1868, p.53; Verlaine, *Art poétique* (1874), in *Jadis et Naguère* (1884).
8. Pichois, *Le Romantisme II: 1843-1869*, p.303.
9. *Poétique de le Batteux*, Paris, 1866.
10. This clichéd critical distinction was made by La Bruyère in his *Caractères* ('Des ouvrages de l'esprit', p.88), comparing Corneille and Racine: 'celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont.' Ducasse evokes it in *Chant IV.2*: 'chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est.'
11. Baudelaire uses the formula in the *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (*Oeuvre complètes*, p.352) and in his pamphlet on Gautier (*ibid.*, p.462).
12. Hugo, *lettre-préface* to Baudelaire's *Théophile Gautier*, in *l'Artiste* (13.3.1859).
13. Hugo was almost, but not entirely, successful in maintaining this equilibrium; see Badesco, *La Génération poétique de 1860*, I., pp.310-311 on the antipathy of Proudhon towards him and its influence on Proudhon's followers.
14. Terms from the famous trinity in the title of Cousin's *Du Vrai, du Beau, du Bien* (1837).
15. 'L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines'. *Préface à Mademoiselle de Maupin* (ré-éd. 1966), p.45.
Baudelaire sometimes reads as if he is hostile to Gautier's anti-utilitarian extremism:
(Poe) ne soutenait pas, comme certains fanatiques insensés de Goethe et autres poètes marmoréens et anti-humains, que toute belle chose est essentiellement inutile; mais il se proposait surtout pour objet la réfutation de ce qu'il appelait

spirituellement la grande hérésie poétique des temps modernes. Cette hérésie, c'est l'idée d'utilité directe. On voit qu'à un certain point Edgar Poe donnait raison au mouvement romantique français. Il disait: notre esprit possède des facultés élémentaires dont le but est différent. Les unes s'appliquent à satisfaire la rationalité, les autres perçoivent les couleurs et les formes, les autres remplissent un but de construction. La logique, la peinture, la mécanique sont les produits de ces facultés. Et comme nous avons des nerfs pour aspirer les bonnes odeurs, des nerfs pour sentir les belles couleurs, et pour nous délecter au contact des corps polis, nous avons une faculté élémentaire pour percevoir le beau; elle a son but à elle et ses moyens à elle. La poésie est le produit de cette faculté; elle s'adresse au sens du beau et non à un autre. C'est lui faire injure que de la soumettre au critérium des autres facultés, et elle ne s'applique jamais à d'autres matières qu'à celles qui sont nécessairement la pâture de l'organe intellectuel auquel elle doit sa naissance. Que la poésie soit subséquemment et conséquemment utile, cela est hors de doute, mais ce n'est pas son but.

(Poe, sa vie et ses ouvrages, in *Oeuvres complètes*, p.325)

16. Aristotle, *Poetics*, in *Classical Literary Criticism* (1965), p.32.

17. Fénelon, *Lettre à l'Académie*, p.53.

18. Horace, *Ars Poetica*, vv.99-100:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
Et quocumque volent, animum auditoris agunt.

19. Lamartine, *Des Destinées de la poésie*, in *Premières méditations*, pp.65-7.

20. The 4 passages cited from Hugo are, respectively, from *Odes et ballades*, 1822 preface (*Oeuvres poétiques complètes*, p.3), the 1827 preface to *Cromwell* (p.69), the 1826 preface to *Odes et ballades* (*Oeuvres poétiques complètes*, p.7), and the 1824 preface to the same text (*ibid.*, p.6).

21. Hugo, *Oeuvres poétiques complètes*, p.419.

22. Vinet, *Littérature française*, II. (Lamartine & Victor Hugo), p.302.

23. Cited in Caradec, *Lautréamont*, p.206.

24. Lamartine, *Des Destinées....*, op. cit., p.39.

25. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi* III (p.38), XV (p.256 & p.345), and *Portraits littéraires* I (p.364).

26. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Oeuvres complètes*, p.517.

27. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs (De la poésie)*, 1846, in *Oeuvres complètes*, p.268.

28. Re-worked by Gautier into an *Etude sur la poésie française, 1830-1868*, and included in the posthumously published *Histoire du romantisme*.

29. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, pp.472, 477, & 462.

30. Verlaine, Baudelaire, in *L'Art* (1865), in *Oeuvres posthumes* (1923), II.; Dierx, *Les lèvres closes*, preface (Lemerre, 1867), p.vi.

31. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (on 'l'hérésie de l'enseignement'), in *Oeuvres complètes*, p.352.

32. Rochon, *Des Discours de distribution des prix*, in *L'Arc* 33 (*Pour le Centenaire de Lautréamont*), pp.72-3.

33. Only an echo, unfortunately (but appropriately), since I am unable to trace the originating text in Sainte-Beuve.

34. Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), p.320:

Au fond elle (la France) ne se soucie ni de littérature ni d'art, pas plus que de droit ou de morale. Tout ce qui se débite à cet égard dans les académies, les collèges, les journaux, les théâtres, les cours, est fiction pure, à laquelle personne ne croit. (...)

Qui fait vivre une littérature? Les idées nouvelles, produites avec vigueur et jeunesse; non les discours académiques.

Baudelaire, *Les Drames et les romans honnêtes*, in *Oeuvres complètes*, p.299.

35. Baudelaire, *L'Esprit et le style de Villemain*, in *Oeuvres complètes*, p.501.

36. Ducis, *Discours de réception à l'Académie française* (4.3.1779); See Sainte-Beuve, *Causeries*, VI., p.463: 'Ainsi Voltaire fut remplacé et célébré par celui même dont il avait tant de fois parlé comme d'un auteur visigoth ou allobroge et ne sachant pas écrire.'

37. Villemain, in *Discours et mélanges littéraires* (1855), p.40.

3.3 GENRES

1. AUTO-CRITIQUES

Poésies may be the work of a poetician, of a poetician in the Aristotelian tradition of genre-theory, even, but Ducasse makes no reference in his text to poetics as genre. Aristotle and Boileau are mentioned by name, but not as poeticians; the one is cited as a philosopher alongside Plato, Spinoza and Malebranche, and the other is 'poet' in a large sense, alongside the playwrights in verse Corneille and Racine, the prose-novelist and verse-satirist Scarron, the prosaic poet Coppée and the all-rounder Hugo.

Poésies may be the work of a critic, but if critics are mentioned there it is in respect of their other functions. Villemain is praised, not for his criticism, but for his preface to the *Dictionnaire de l'Académie*, a philological essay. 'Le Suicidé-pour-Rire', Sainte-Beuve, is the poet of the *Vie*, *Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, not the *lundiste*. The author of *De l'Intelligence* is Taine the philosopher, the Second Empire's rival to Bacon, Descartes and Malebranche. In the passage where the good Romantic poets Lamartine and Hugo are un-flatteringly compared with the bad Classical tragedians Pradon and Rotrou (PII.38), the similar hierarchy that places the Romantic poet Sainte-Beuve beneath Laharpe and Marmontel, both classicising 'tragedians', may derive a certain piquancy from the fact that all three are critics in the first place, but a hierarchy of creators and critics is secondary to Ducasse's primary distinctions of period and genre.

That *Poésies* is so indifferent to generically designated poetics and criticism is surprising when so many other forms of literary practice are paid some kind of attention. Memoirs, letters, biography, the novel, tragedy, drama, melodrama, vaudeville, 'proverbes', the ode, the palinode, the 'poème', elegies, 'stances religieuses', hymns, prayer, funeral orations, epigrams, maxims, precepts, prefaces, 'discours de distributions des prix' and 'discours académiques': the names of literary genres occur and recur frequently in *Poésies*, all implicitly differentiated from the name of the genre of *Poésies*, however that is determined.

Several passages deal individually with a specific genre: the novel (PI.16-16), tragedy (PII.36-38), epic (PII.35), the maxim (PII.46). Others deliberately refuse generic distinctions, or propose distinctions that are difficult to grasp. For example, when Ducasse describes the 'élève de troisième' as 'plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo, s'il n'avait fait que des romans, des drames et des lettres', it is hard to determine what is meant by 'letters' as a genre. No more than a few of Hugo's poems are framed as letters in the manner of Musset's *Lettre à Lamartine* (see Chapter 5.2 below, section 1). Nor had Hugo acquired any kind of reputation as a personal letter-writer, like Maurice de Guérin or, again, like Musset, whose correspondence had recently been featured in the last volume of the *Oeuvres complètes* (Volume 10, 1866). Hugo did specialise in one epistolary genre, the formal declaration of support for worthy causes. Supplementing his polemical interventions on international issues such as Garibaldi's campaigns or the defence of John Brown, the formulaic letters of encouragement that rained down from Hauteville House onto nascent liberal journals and budding sub-Hugolian poets had made his hyperbolic epistolary manner all too familiar. It would have been directly familiar to Ducasse on two counts: from the public letter of support addressed to *La Jeunesse* (see Chapter 3.2. above, section 5) and, after Ducasse had sent Hugo a copy of the first *Chant de Maldoror*, from Hugo's personal letter of reply, now lost, wherein (we can assume) the hyperbolic banalities of the genre had been displayed for his own private consumption.

The genres mentioned in *Poésies* include at least one actually practised by Ducasse in that text, the 'maximes' of Vauvenargues and La Rochefoucauld corrected in *Poésies II*, but it is the *Chants* that provide the best evidence of Ducassian generic reflexivity. They feature almost every literary form mentioned, discussed, or castigated in *Poésies*: epic, dramatic, lyric; the novel, the 'conte', the fable; hymns, prayers, funeral orations; maxims and *pensées*; biography and letters, even; and, of course, the 'préface hybride'. To read the reading of these genres in *Poésies* as reflexive is a dangerous argument against the autonomy of the text, but the prospect of reading Ducasse reading Lautréamont can make reference to the *Chants* difficult for even the most hardened autonomist to resist.

2. POESIES & THE GENRES OF THE CHANTS DE MALDOROR

One name alone cannot designate the definitive genre of a text that includes so many generically diverse practices. If the genre-critique of *Poésies* applies to the *Chants* it is to each specific practice in turn. Ducasse's repudiation of, for example, epic promises to offer good 'methodical' grounds for the repudiation of the *Chants*; that text conforms well enough to Aristotle's definition of the epic-genre as a hybrid of the dramatic and the lyric, and the division into six cantos suggests the continuation of a line from Homer's twenty-four-book structure through Virgil's twelve. Ducasse refers explicitly to the epic poets - Homer, Virgil, Dante, Camoëns, Milton and Klopstock - as anachronisms. Epic ambition is a strong theme in nineteenth-century discourse on poetry, where France's failure to produce a rival to these is repeatedly remarked upon and occasionally compensated for by the discovery of 'epic' in unfamiliar guises. The ambition possesses many writers in prose, from Michelet to Balzac, and in verse, from Lamartine to Leconte. Like Ducasse, Lamartine acknowledges that times have changed, but he believes epic can be salvaged:

Nous sentons tous, par instinct comme par raisonnement, que le temps des épopées héroïques est passé. (...) L'épopée n'est plus nationale ni héroïque, elle est bien plus, elle est humanitaire.¹

A good dozen of the fifty-odd nineteenth-century writers referred to in *Poésies* are so possessed. In particular, Lamartine's attempts at epic, *Jocelyn* and *la Chute d'un ange*, are singled out for chastisement:

Chanter Adamastor, Jocelyn, Rocambole, c'est puéril. (PI.32)

Lamartine a cru que la chute d'un ange deviendrait l'Élévation d'un Homme. Il a eu tort de le croire. (PII.55)

La Chute d'un ange is both a thematic pre-text of the *Chants* and the source, according to M.F. Guyard, of its famous 'fronde' imagery:

Chacun en saisit un comme un boucher sa proie;
Lia ses pieds meurtris d'une rude courroie,
Tel qu'un bloc qu'en tournant la fronde va lancer... (Lamartine)
Je pourrais, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille... (Lautréamont)²

These affinities highlight generic similarities and suggest that both are epic poems guilty of generic anachronism. But the *Chants* are just as much anti-epic as epic. Correspondences with pre-texts highlight differences as much as similarities; if, for example, the 'fronde' method of body disposal employed in Lamartine's Biblical epic is re-used in the *Chants* to threaten a ten-year-old prostitute in a Paris backstreet, to tear the blonde hair of a beautiful fourteen-year-old boy from his scalp, or to hurl the adolescent son of an English gentleman across Paris from the Colonne Vendôme to the dome of the Pantheon, this is not so much affinity as the hyperbolic destruction of one text by the other. And if the violence of the first text can be justified, as Lamartine does in his preface, on generic grounds, then it makes the second as much a generic critique of epic as *Poésies*. These are not the grounds on which the Ducasse of *Poésies* disavows his practice in the *Chants*.

As an alternative, Ducasse's critique of theatrical genres - whether an Aristotelian concern with 'les tragédies', 'la pitié', and 'la terreur', or a Sainte-Beuvian interest in Musset's 'proverbes' - might be directed at his own efforts as a dramaturge in the *Chants de Maldoror* the three passages of dramatic dialogue with stage directions from the end of the first *Chant* (strophes 11, 12 and 13). There, especially in the episode of the family destroyed by the vampiric Maldoror, terror and pity are inspired in the reader by the description of universal suffering that befalls both the aggressor:

Tu me parlais de malheur; si malheur plus réel exista dans la longue spirale du temps, c'est le malheur de celui qui trouble maintenant le sommeil de ses semblables. (ChI.11)

and his victims, despite the father's prayers:

Père celeste, conjure, conjure les malheurs qui peuvent fondre sur notre famille. (*ibid.*)

The riposte to Aristotle in *Poésies* is also a critique of such episodes:

Jusqu'à présent, l'on a décrit le malheur, pour inspirer la terreur, la pitié. Je décrirai le bonheur pour inspirer leurs contraires. (PII.97)

The theatrical mode is not, however, typical of the *Chants*. The three dramatic episodes from the separately published first *Chant* do not

survive into the definitive text as 'scenes'. The stage directions are excised and the dialogues re-cast as novelistic exchanges. Theatre is more often referred to metaphorically, to add 'drama', precisely, to the description of 'scènes théâtrales' and 'dramatiques épisodes' (ChV.7), most of which are narrated, not enacted. Such phrases function as ironic meta-language, highlighting the fictionality of the narrative as they pretend to reinforce it:

Deux amis qui cherchent obstinément à se détruire, quel drame!
(IV.1)

But these terms are at the same time the object of a meta-language, a recurrent irony in the *Chants* about the supposed force of theatrical terminology:

Il paraît que le drame est fini.
Pour couronner enfin la stupide comédie, qui n'est pas même intéressante.
Je suivis (...) toutes les péripéties de ce drame.
j'allais, moi-même, me mêler comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée. (all II.12)
Soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales qui me paraissent digne d'exciter une véritable attention de votre part. (V.7)

In *Chant* IV.2 this irony addresses drama's own meta-language, banalising the terminology of Hugo's theory of the grotesque (from the *préface de Cromwell*) in a rambling digression:

Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (quoique, d'après certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique).

This is not a generic critique of theatre, but it at least averts the danger of confusing the *Chants* with the theatrical modes chastised in *Poésies*, and re-directs the search for the *Chants*' generic flaw.

The glaring generic difference, as in difference of opinion, between the *Chants* and *Poésies* is over the novel. The hybrid preface of the sixth *Chant* (ChVI.1) announces the 'forme littéraire' to supersede all that have gone before:

Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure: puisque c'est le roman!

Poésies I.15 is absolutely categorical: 'Le roman est un genre faux.' In *Poésies* II.54, alluding specifically to *Les Misérables*, Ducasse is no less severe:

Comme les turpitudes du roman s'acroupissent aux étalages! Pour un homme qui se perd, comme un autre pour une pièce de cent sous, il semble parfois qu'on tuerait un livre.

The unfavourable comparison made between Villemain's preface and the novel may not cite this genre's most artful exponents (Eugène Sue, Frédéric Soulié, Walter Scott and Fenimore Cooper), but the genre is explicitly anathematised as a whole: the 'préface du *Dictionnaire de l'Académie*' will outlive 'tous les romans possibles et imaginables.' Necessarily, among the 'romans possibles et imaginables' here castigated must figure the 'quelques romans' announced at the beginning of the sixth *Chant*, especially since the works of Sue and Soulié are obvious generic pre-texts of that *Chant*'s 'petit roman de trente pages', and if Scott is the source for the name of the juvenile lead.³ *Poésies* makes all the more clear its rejection of the popular novel by an attack on Zaccane, Gaboriau, Capendu, Féval and, in particular, on Ponson du Terrail. The most successful novelist of the 1860s is included in a list of 'écrivassiers funestes' and chastised, alongside Lamartine's Jocelyn and Camoëns' Adamastor, for his puerile choice of subject. This is despite the fact that his hero is a declared model for Ducasse's subject matter in the *Chants*, 'les exploits de ce poétique Rocambole', Maldoror.

This difference of opinion over the novel is in fact only a difference between *Poésies* and one part of the earlier text, the sixth *Chant*, and only one of many differences between some part of the first text and the second. Taken one by one almost every strophe of the *Chants* has its place somewhere or other in *Poésies*' litany of literary ills. Every prayer uttered, every hymn sung, every invocation to the deity of the *Chants* anticipates the attack in *Poésies* on 'les hymnes à Elohim' and on 'la prière' (PII.18, 39 & 93). *Poésies* I.13 alone, the most 'Maldororian' passage of the text, anathematizes by name most of

the *Chants*' distinctive features, thematic or generic, several of which have since come to designate particular stophes: 'les hallucinations servies par la volonté' in *Chant* IV.5, 'les romans' (*Chant* VI), 'the 'oraison funèbre' in V.6, 'les odes, les mélodrames', 'les odeurs de poule mouillée' a gloss on the brothel-courtyard scene in III.5, 'les requins' (II.13), 'ce qui est (...) hermaphrodite' (II.7), 'pédéraste' (V.5), 'phénomène d'aquarium' (IV.7), 'la vermine et ses chatouillements insinuants' (IV.4), etc. The worst features of modern literature are all represented somewhere in the *Chants*, in some fragmentary form, and are 'reacted against' somewhere in some fragment of *Poésies*.

Beyond the fragments, the search for generic grounds for repudiating the *Chants* as a whole is not so hopeless. Though criticisms of the *Chants* as novel, drama or epic are not pertinent, Ducasse's idea of lyric is ambiguous enough to be promising. In the passage from *Poésies* where Hugo's novels and dramas are condemned along with his 'letters', we may assume that it is by his lyric poetry that he is redeemed. Ducasse qualifies his distinction further by saying that 'de Hugo, il ne restera que les poésies sur les enfants'. This Hugolian sub-genre, the 'poem about children', is all that will remain of the nineteenth century's most substantial literary corpus, unless the distinction is intended as a *reductio* of the lyric genre *ad absurdum*, to its most innocuous expression. It would accord then with its hyperbolic inverse, in *Poésies* II.37, where 'le lyrisme moderne' as a genre is said to feature the work not only of poets who may pass as 'lyric' - Diguët, Byron and Goethe - but also of the maniacally epic poet Gagne, the popular novelists Capendu, Gaboriau and Zaccane, the boulevard playwright Sardou and the Catholic preachers Félix, Lacordaire and Ravignan. Lyric designates modern texts of any genre. It could also designate the particular genre of a text that incorporates the characteristics of all the others; of the *Chants*, perhaps. If Byron, Gagne, Capendu, Sardou, Félix and the others collaborated in producing a text, the result would be something much like the *Chants de Maldoror*. In such a 'mer maldororienne' the generic distinctions made in *Poésies* would already have been dissolved, the ideal proposed at the beginning of *Poésies* already realised: 'Il n'existe pas deux genres de poésies; il n'en est qu'une'. The *Chants*

cannot stand as such an ideal since Ducasse's aphorism is prescriptive, not descriptive. The designation of the *Chants* as 'lyrisme moderne' is mine, not Ducasse's; the genre-free ideal has yet to be realised when Ducasse begins to write *Poésies*. Nor is *Poésies* itself the embodiment of that ideal, since it ends by foregrounding its own generic practice, the correction of 'maximes'.

3. GOOD & BAD PREFACES

It is a convention that prefaces comment self-reflexively on the generic conventions of the preface. The presence of that genre among those referred to in *Poésies* is unsurprising, then, at least to those who believe that the text we have is the 'préface à un livre futur'. Six different genres feature in *Poésies* I.13, Ducasse's hundred-item catalogue of modern literature's most virulent excesses ('les romans, ... les oraisons funèbres, ..., les tragédies, les odes, les mélodrames ...'), and the list culminates in the castigation of 'les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils'. Four paragraphs later, the 'préfaces absurdes' of Dumas fils are singled out as exemplary immoral literature to be repudiated. In the prefaces that regularly accompanied the published text of his plays, Dumas claimed to be a serious modern moralist, a status accorded him only ironically by Barbey d'Aurevilly when he includes him in his volume on *Femmes et moralistes*. As far as the 1860s' theatre-going public was concerned, however, he carried great moral authority, derived from having dared to address the risqué moral issue of prostitution ('la sale question des courtisanes' - PI.17) in his 'drame', *La Dame aux camélias* ('les chancres parfumées, les cuisses aux camélias', in Ducasse's phrase - PI.13). Though the play dates from 1848, Ducasse's reference is entirely contemporary, for when the first volume of Dumas' *Théâtre complet* was published in 1868, the play was accompanied by a polemical preface which quickly became the focus of discourse on the relation between literature and morality. Schérer's critique, from 1868, is just one of several critical responses that deal with it in those terms.⁴ Dumas' preface was also, to Barbey's disgust, a popular success: 'Rien ne fait plus de bruit que cela pour l'heure' (*Le XIXe siècle*, II., p.119).

Ducasse does not, however, confine his critique of Dumas to the prefaces. The immorality of Dumas' writing is apparent throughout his *oeuvre*: 'il devrait biffer d'un trait tout ce qu'il a écrit jusqu'ici, en commençant par ses Préfaces absurdes.' Similarly, the other members of his unholy triumvirate of 'préfaciers' are condemned as more than practitioners of a particular genre. 'L'Incomparable-Epicier' Gautier is the archetype of the *littérateur* in the marketplace. He trades on his reputation as poet to sell his journeyman work, though Baudelaire puts it more generously:

Au point de vue moral, la poésie établit une telle démarcation entre les esprits du premier ordre et ceux du second, que le public le plus bourgeois n'échappe pas à cette influence despotique. Je connais des gens qui ne lisent les feuilletons souvent médiocres de Théophile Gautier que parce qu'il a fait la *Comédie de la Mort*.²

And as we have seen, Hugo is damned for greater sins than the preface to *Cromwell*. Moreover, in *Poésies* I.15 the general hostility towards prefaces is tempered by praise of Villemain's 'préface du *Dictionnaire de l'Académie*'. It might be held that Villemain's text belongs only nominally to the same category as the prefaces by Dumas, Gautier and Hugo, but the two varieties are at least treated as one in what is itself a key preface of the 1860s, Pierre Larousse's introduction to the method of the *Grand Dictionnaire* of 1866:

Trois préfaces célèbres ont marqué jusqu'ici dans l'histoire littéraire de notre pays: celle de la grande *Encyclopédie* du XVIII^e siècle, par d'Alembert; celle qui figure en tête de la 6^e édition du *Dictionnaire de l'Académie*, due à la plume si attique et si compétente de M. Villemain, et enfin celle qui fut pour le romantisme ce que la déclaration des droits de l'homme est à la Révolution, nous voulons dire la préface du drame de *Cromwell*, de M. Victor Hugo. (Preface, p.v)

Such a 'préface insensée' as Hugo's would never be aligned with Villemain by Ducasse. Hugo's preface must be distinguished from the *préface du Dictionnaire de l'Académie* in order to valorise the institutional academic discourse of which Villemain is the living embodiment. Different criteria apply. Academicians and pedagogues, according to Ducasse, are morally superior to a Balzac, a Hugo, or a Dumas fils, whose claims as a moralist are bogus: 'il ne connaît pas ce que c'est que la morale' (PI.17). This measure of superiority can

differentiate between instances of a genre, such as the preface, or categorically condemn a genre such as the novel, where 'la conclusion morale est absente'. It can also specify the relative value of a genre such as tragedy:

Décrire les passions... pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose.

4. GENERIC HIERARCHIES

C'est quelque chose. C'est mauvais. Ce n'est pas si mauvais que... (Poésies II.38)

A preface is not inherently, generically, correct or incorrect, since it can be either 'insensée' or 'immortal' (in the Academic sense) depending on the author. The novel, 'genre faux', is so categorically reprehensible. Later references in *Poésies* to novels and novelists bear out the condemnation in *Poésies* I.15. In the next passage the superior intelligence of the pedagogue is proven by his disdain for 'romans pareils à ceux de Balzac et d'Alexandre Dumas', and the count of other novelists chastised in *Poésies* is high: Aymard, Capendu, Cooper, Dickens, Féval, Flaubert, Gaboriau, La Landelle, Maturin, Ponson du Terrail, Radcliffe, Sand, Scarron, Scott, Soulié, Sue and Zaccane. Chateaubriand, Gautier, Goethe and Hugo are all referred to as novelists and can be added to the list.

Tragedy is also used as an example of moral rectitude to contrast with the immoral novel, but whereas the exemplariness of academic or pedagogical discourse is absolute - Villemain is exactly thirty-four times more intelligent than Sue or Soulié - the relative extent of tragedy's moral superiority has to be specified, and is central to Ducasse's genre-theory. Corneille is superior to the novelist for not simply describing the passions 'pour elles-mêmes':

Décrire les passions n'est rien; ... Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose. Celui qui s'abstiendra de faire la première chose, tout en restant capable d'admirer et de comprendre ceux à qui il est donné de faire la deuxième, surpasse, de toute la supériorité des vertus sur les vices, celui qui fait la première. (PI.15)

At the bottom of the hierarchy is the novelist, but it is not Corneille at the top. The absolutely superior genre - 'de toute la supériorité des vertus sur les vices' - is that practised by the

hypothetical judge of the novel and tragedy. The differentiation of genres and their organisation into a hierarchy have been staple procedures of the poetician since Aristotle, who also initiates the internal theory of particular genres, most influentially with his chapters on tragedy. That hypothetical judge is the post-Aristotelian Ducasse, a poetician 'capable d'admirer et de comprendre' tragedy, but able also to define its limitations:

Les tragédies excitent la pitié, la terreur, par le devoir. C'est quelque chose. C'est mauvais. Ce n'est pas si mauvais que le lyrisme moderne... La tragédie est une erreur involontaire, admet la lutte, est le premier pas du bien, ne paraîtra pas dans cet ouvrage. Elle conserve son prestige. Il n'en est pas de même du sophisme, après-coup le gongorisme métaphysique des auto-parodistes de mon temps héroïco-burlesque. (PII.38)

Ducasse only partially keeps this promise. Tragedy does not appear in *Poésies* as the object of the corrective treatment applied to poems by Hugo (PII.69) and Lamartine (PII.27 & 137), and to the *Chants de Maldoror* (PII.62), all examples of contemporary poetic 'sophismes'. But its prestige is not untarnished. 'Pauvre Corneille' and 'Pauvre Racine' are thrown in with the likes of Hugo and Coppée as authors dominated by their 'tics' (PII.88). Racine's version of 'le Récit de Thérémène d'Euripide', from *Phèdre*, is included alongside works by Hugo and Musset as examples of dangerous literature (PI.36). And, more specifically, just as the novel's immorality is contrasted with the morality of tragedy, so tragedy is contrasted with a superior genre:

Racine n'est pas capable de condenser ses tragédies dans des préceptes. Une tragédie n'est pas un précepte. (...) Un précepte est une action plus intelligente qu'une tragédie. Mettez une plume d'oie dans la main d'un moraliste qui soit écrivain de premier ordre. Il sera supérieur aux poètes. ... Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur de la maxime! (PII.78-9 & 82)

Tragedy at least has the consolation that this generic superiority too is qualified. Though the detachment of the maxim will prevail, the 'genre des moralistes' must be differentiated from yet another:

Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède, que ce dernier ne l'est pas des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la strophe religieuse. Il n'y a pas le sentiment des luttes. (PII.82)

By observing moral criteria and ignoring the odd inconsistency, a Ducassian hierarchy of genres can be established fairly easily: at the bottom are the all the various examples of 'le lyrisme moderne' ('mélodrames, oraisons funèbres, l'ode, la stance religieuse' included); tragedy is somewhere in the middle (accompanied perhaps by 'les poèmes' and 'les élégies', though their elevation to that order has not been explained); 'le genre des moralistes' comes next, with Ducasse's own 'genre que j'entreprends' (as yet unnamed) at the top.

However, it is not only the inconsistencies that make this hierarchy problematic as a key to *Poésies* as a whole. A larger problem is Ducasse's precise definition of 'le genre des moralistes'. It is far from clear in this passage whether he identifies 'la maxime' with that genre or distinguishes the two. Clarification may come from a closer examination of Ducasse as moralist and as author of maxims. That examination will be conducted in the next chapter of this thesis, where the hierarchy of genres will be approached from the top.

More immediately, the hierarchy is threatened by its internal logic. If the un-named Ducassian genre is different from the 'genre des moralistes' in one respect only - that 'il n'y a pas le sentiment des luttes' - then that difference is absolute, which means that since the Ducassian genre is different from the other to the same degree that this last is similar to the lowest order of genres ('est aussi différent ... que ce dernier ne l'est pas'), then that similarity too is absolute. 'Le genre des moralistes' is no different from melodrama, funeral orations, odes and 'stances religieuses'. And if the 'sentiment des luttes' is the decisive factor, since 'la tragédie admet la lutte', it too is no different from these other genres, and this particular hierarchy collapses.

The differentiation of genres is a structuring principle of *Poésies*, but its collapse into disarray before the higher Ducassian genre-that-levels-all-genres is not as serious as it might seem, since it is only one structuring principle among many. In fact, the proliferation of these allows each individually to be relatively loose. The proportional relation of the 53 paragraphs of *Poésies I* to the 159 of *Poésies II* represents a structure without devolving responsibility

onto it. *Poésies* would be little different if the figures didn't add up. Similarly, there is a theory about genre in *Poésies*, derived from traditional poetics and argued as a progression from the idealised discourses of School and Academy, through the literary genres corrupted by 'la lutte', to the idealised, new, non-combative genre announced by *Poésies*. But responsibility for bringing the text to a conclusion is not given to the theory. A practice has taken over, begun in the last line of *Poésies* I and developed from *Poésies* II.2 onwards, gathering momentum until the climactic last pages. That practice may be an illustration of the theory, but it is independent of it as structure. It has its own structuring principle, also to be examined in the following chapters.

* * *

1. Lamartine, *Jocelyn*, Avertissement, pp.xxvii-viii.

2. Guyard, *Lautréamont et Lamartine*, p.80.

3. A character from Scott's *Guy Mannering* is often given as a source of the name Mervyn. Bernard Terramorsi (*L'Autre ciel de Lautréamont*, in *Europe* 700/701, p.110) suggests a connection with Charles Brockden Brown's Satanic hero Arthur Mervyn, in the novel of that name from 1799. My own gloss connects the boy-victim with a character called Mervyn in Octave Feuillet's *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (Michel Lévy, rue Vivienne, 1858). Maldoror first resolves to seduce Mervyn ('ce fils de la blonde Angleterre', ChVI.3) in the rue Vivienne, and a character in Feuillet's novel reminds us that Merlin, 'le grand-père de Mervyn, que voici, fut enchanté, tout enchanteur qu'il était, par une demoiselle du nom de Viviane' (p.174). Soon after, this Mervyn comes to a terrible end:

Nous fûmes très-surpris de le voir tout à coup se débattre convulsivement, lâcher sa proie, et lever la tête vers nous en poussant des cris lamentables. (p.184.)

I cannot conceal any longer that this Mervyn is in fact a 'chien de Terre-Neuve' (as featured in *Poésies* II.39), but the pre-text is not as unlikely as it may sound. In *Chant* VI.9, Maldoror forces Mervyn into a sack and then tells a passing butcher: 'Voici un chien, enfermé dans ce sac; il a la gale: abattez-le au plus vite.' The butcher brings Mervyn to the abattoir, still in his sack; he and his colleagues are about to kill him when one of them has his doubts: 'Ce chien pousse, comme un enfant, des gémissements de douleur'. Another, finally, insists on looking in the sack, and discovers Mervyn. His saviour remarks to his colleagues, philosophically:

Apprenez, une autre fois, à mettre de la prudence jusque dans votre métier. Vous avez failli remarquer, par vous-mêmes, qu'il ne sert de rien de pratiquer l'inobservance de cette loi.

4. Schérer, *Etudes sur la littérature contemporaine*, IV., pp.305-321.

5. See note 27 to the preceding part of this chapter (p.148 above).

4. POESIES/PENSEES

...il faut que le procédé de penser soit le même pour tous.
(*Poésies* II.100)

1. Ducasse as Moralism	163
2. Text-Establishment	171
3. Canon-Formation	174
4. Belated Moralists	178
5. Ducasse as Post-Moralist	183
6. Correction & the Role of the Reader	186

1. DUCASSE AS MORALIST

Il faut espérer que les derniers poètes seront bientôt morts et qu'il leur sera épargné du moins d'assister au triomphe définitif des cuistres de la rime et de la prose qui, d'ailleurs, usurpent impudemment le titre de moralistes, à défaut de tout autres, sans doute.

(Leconte de Lisle, *Articles*, etc., p.183)

A text that argues for the moral purpose of poetry is necessarily the work of a moralist, however it is generically defined. Every statement on 'le but de la poésie' situates Ducasse among moralising critics like Planche, Nisard and Pontmartin. It doesn't, of course, make him the equal of moralists less preoccupied with literary matters, those authors who first come to mind when the word 'moralist' is mentioned: the Pascals, La Rochefoucaulds, La Bruyères and Vauvenargues. These are the authors most visibly plagiarised in *Poésies*, and it could be said that by this means, through simple physical resemblance, Ducasse's text joins theirs as the work of of a first order moralist.

That suggestion is premised on a categorical distinction between Literature and Morality, and that, in a nineteenth-century context, is a false distinction. The four canonical moralists had long been reconstructed as *littérateurs*, and in popular texts like Demegeot's *Histoire de la littérature française*, from 1857, not only

these but Bossuet, Fénelon, Bourdaloue and Massillon are accorded the same importance as poets and playwrights (pp. 434-462).

More telling, from the perspective of *Poésies*, is that alongside the moralists who have become a part of literature, Ducasse corrects verses by Lamartine and Hugo that are no less 'moraliste'; embedded between two Vauvenarguian pensées, this hardly looks like the revision of a Lamartinian alexandrine:

Rien n'est faux qui soit vrai; rien n'est vrai qui soit faux.
Tout est le contraire de songe, de mensonge. (PII.137)

The distinction is as effectively effaced in correcting the most 'literary' of pre-texts available to Ducasse, the *Chants de Maldoror*:

J'ai vu les hommes laisser les moralistes à découvrir leur coeur,
fair répandre sur eux la bénédiction d'en haut. Ils émettaient
des méditations aussi vastes que possible... (PII.62)

In the *Chants* these meditations were 'vastes and ingrates', 'pleines d'injustice et d'horreur', with all the appearance of 'la poésie de révolte'. In *Poésies* they are more like the *méditations* of a reformed Lamartine, though the meditation is, of course, a trans-generic genre: the *Méditations poétiques*, Bossuet's *Méditations sur l'Evangile*, Descartes' *Méditations métaphysiques* and Malebranche's *Méditations chrétienne et métaphysiques* might all be Ducasse's reformed pre-texts.

With generic distinctions relaxed, what Barbey d'Aurevilly calls 'ce nom glorieux et sévère de moraliste' becomes the loosest of designations, second perhaps only to 'poète' for the freedom with which it is applied.¹ In the progressivist nineteenth century, the moralist is any author who adopts a social theme and a moral tone, whether in the pulpit (see *le père Félix* in *Le Progrès par le christianisme*), or on the stage (*Dumas fils*, who is a 'moralist' also in his prefaces); whether in verse (Coppée in *La Grève des forgerons*), or in prose (Hugo or Sand). There are more specific ways of designating a moralist in the literature of the Second Empire. I have used three, each of which might be used to designate Ducasse.

The first is by his polemical stance, 'la cravache de l'indignation' in hand: 'C'est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du scepticisme' (PI.20). The type ranges from the anti-liberal Catholics Barbey and Veuillot to socialist atheists like

Vallès and Rochefort. It can include an 'immoralist' like Baudelaire, who, Catholic 'au fond', differentiates two different castes:

Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées: l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! moralisons! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande.²

Within the ranks of the severe propagandists, to be called a 'moralist' does not necessarily signify approval. Barbey uses the term in two senses, the one expressing a nostalgia for what a moralist was and ought to be, the other expressing a disdain for his degenerate descendant. In *Femmes et moralistes*, a collection of articles from the 1860s, Dumas fils, Vallès and Rochefort are included with La Bruyère and Vauvenargues as moralists, despite 'l'absence de principes, de moralité littéraire' from their writing. His indictment of Vallès, in particular, gives the measure of the distance the moralist has fallen:

Le moraliste, l'homme plus haut que ce qu'il voit et qu'il juge, n'était pas en lui. Il n'y a pas une place dans tout ce livre des *Réfractaires*, une seule place! où souffle le vent d'un principe, une ligne où l'on sente que l'auteur a en lui ce point fixe des notions premières... (p.267)

In his more favourable judgment of Rochefort, Barbey believes the degeneracy of the times may prevent his becoming the moralist that he is 'en germe':

Il y a, sous le pantomime, fort bien exécutée, de ces coups de cravache impitoyablement et froidement appliqués à toutes les vanités et les avidités (...) un faire de moraliste en germe, de moraliste pour plus tard (...) Car le moraliste n'existe pas seulement en vertu de l'indignation d'un noble esprit ou d'un coeur haut. Il faut autre chose que cela dans un pauvre temps comme le notre, qui n'a plus ni la religion des principes ni les principes de la religion. (p.278)

The genres of these polemical moralists vary, but are by tendency ephemeral: editorials, articles, letters, pamphlets. Re-assembled in volumes like Veuillot's *Les Odeurs de Paris* and *Les Libres-penseurs*, Vallès' *Réfractaires* and Rochefort's *Les Français de la Décadence*, the moralist's genre they resemble most is that of La Bruyère's *Caractères*, radically historicised and urbanised for a Second Empire Parisian market. Rochefort and Vallès' practice of

'novelising' material originally written as polemical journalism shows how easily the novel can accommodate a moralist in this sense, giving Hugo's polemics in *Les Misérables* a context. In 'poésies', the 'cravache' is held less firmly in the hand, but there are notable exceptions. There is this kind of moralist in texts that Baudelaire unjustly dismisses as Barbier's 'lieux communs de morale niaise'.³ Hugo the castigator of *Napoléon le petit* is the same polemical moralist in *Les Châtiments*. Eugène Vermesch's much cited pre-text to *Poésies*, *Le Grand Testament*, is as ardent a socialist polemic as any pamphlet:

Ah! quelque jour nous ferons mieux,
 Nous irons bien plus loin encore:
 Nous décréterons, une aurore,
 La mort des héros et des dieux!
 Croule, ô passé! Vieux passé, croule!
 Temps d'épreuves et de douleurs!
 Voici le dernier jour des pleurs!
 Voici le règne de la foule!⁴

And Veuillot, in the verses that close the *Odeurs de Paris*, is as severe on his irreligious age as in any of his prose:

Vous êtes de grands fous, gens d'esprit qui croyez
 Que l'on se peut passer de Jésus en ce monde!
 Jésus et la fontaine, et l'eau courante et monde:
 Et voyez le flot noir dans lequel vous grouillez.
 Jésus et la fontaine, et l'eau courante et monde,
 Et ne savons-nous pas que nous sommes souillés!
 Qui donc vous nettoiera, gens d'esprit qui croyez
 Que l'on se peut passer de Jésus en ce monde?
 A l'heure des effrois, quand viendra le cercueil,
 Quand il faudra franchir le formidable seuil,
 Qui rendra sa candeur à l'âme polluée?
 Qui rendra purs les doigts crochus du million?
 Qui dissoudra le fard épais de l'histrion?
 Qui lavera le corps de la prostituée?⁵

The stance adopted by the second variety of moralist is not so obvious as that of the first, and he must be discerned, beneath his apparent antithesis, in the stance of the immoralist. The necessary discernment was lacking in Vallès, for example, who misread the moralist in Baudelaire:

Ce fanfaron d'immoralité, il était au fond un religiosâtre, point un sceptique; il n'était pas un démolisseur, mais un croyant; il n'était que le niam-niam d'un mysticisme bêtassee et triste. (Littérature et révolution, 1969, p.325)

Baudelaire's defence of 'la terrible moralité' at the heart of *Les Fleurs du mal* is the *locus classicus* of a position that finds less elaborate expression in letter 4 (to the publisher of *Les Fleurs*). Ducasse lists Baudelaire among the 'chantres du mal' and defends:

... cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école. (see Appendix B)

Naïvely, Ducasse expects that 'les principaux lundistes', as critics more perspicacious than Vallès, at least, will judge the *Chants de Maldoror* and furnish 'la morale de la fin'. The only critic to provide this service was, in the end, Poulet-Malassis himself, defending Ducasse in his bulletin on books banned in France:

Comme Baudelaire, comme Flaubert, il croit que l'expression esthétique du mal implique la plus vive appétition du bien, la plus haute moralité.⁶

The third certain sign of a moralist is to have produced a collection of maxims or pensées in the manner of the archetypal exponents of the genre, La Rochefoucauld or Pascal. So certain a sign is this that the compilation of such a collection by the 'trialogue' of an author's works can be done precisely to defend his claims as a moralist. Balzac underwent this process twice in the Second Empire, in Michel Lévy's 1864 volume of *Maximes de Balzac*, and ten years previously in the pages of *Le Pays*, where his editorial advocate was Barbey. Though Balzac was acknowledged as 'un grand moraliste' in the sense that any author with a social theme was thought to be, Barbey's *préface aux Pensées et Maximes* describes the process by which a novelist becomes generically re-constituted as moralist:

Recueillies dans ses oeuvres complètes et jusque dans ses lettres les plus intimes, avec la piété de l'admiration et la conscience de l'exactitude, ces pensées, divisées en catégories et détachées du fond auquel elles appartiennent, frapperont le public comme une oeuvre qui viendrait tout à coup de sortir de la tête puissante que nous regrettons.

The variety of moralist Barbey reveals in Balzac comes as no surprise, despite his belief that 'l'étonnement va naître' with the revelation:

Sous tous les drames qu'il a construits, sous toutes les passions qu'il a fouillées et qu'il a mises en scène, on retrouve perpétuellement le même substrat, la même idée, la préoccupation d'un but unique, qui n'est pas l'art pour l'art, mais l'art pour la vérité. (Le XIXe siècle, I., p.92)

And by that truth Barbey means the truth of Catholicism.

A parallel genre to this editorially confected 'genre des moralistes' is the gathering of maxims, not from an individual author's works, but from the complete published output of a nation. The mid-nineteenth century is a boom period for the commodification of cultures. Vulgarisers turn out an endless succession of volumes on *La Sagesse des Grecs*, *L'Esprit des Anglais*, *Les Moralistes chinois*, etc., each reducing centuries of moral and philosophical discourse to sequences of consumable aphorisms. In these texts, the absence of any single originating author elevates the editorial role into a creative function, where creativity is the imposition of the maxim's formal unity onto disparate raw materials. In *Poésies II* the originating authors are similarly, if more radically, absented, and when Ducasse follows his first eight pensées with this self-reflexion, he is troping on such reductionism:

C'est ici que demeure la sagesse des nations.

Whether it results in the generic reconstitution of an author as 'moraliste', or in the commodification of an alien culture as 'sagesse', or results in a text like *Poésies*, the abstraction of maxims from undifferentiated discourse necessarily requires some critical labour on someone's part. The danger of bestowing any such 'nom glorieux et sévère' on the evidence of a generic designation alone is that the designation itself need not be made after critical or judicial scrutiny. An author need simply appropriate a prestigious generic name for his text and be classed as an exponent of that genre. By this process Ducasse becomes a poet when he called his text 'Poésies', and the twenty-four-year-old Baudelaire who publishes his *Choix de maximes consolantes sur l'amour* becomes a moralist. Not the one who concealed himself beneath the immoral *Fleurs du mal*, or who seized the 'cravache de l'indignation' in the *Lettres d'un*

atrabilaire, but a parodist of the forms of the genre; nominally a moralist, as he would be only nominally a catechist in the unrealised *Catéchisme de la femme aimée*.⁷

The gratuitous associations of generic names may have influenced Baudelaire's choice when he came to his most *Pensées*-like text, a Pascalian assembly of disparate notes, variously headed *Mon coeur mis à nu*, *Fusées*, *Suggestions*, *Soixante-six suggestions*, *Hygiène*, and *Notes précieuses*. These accumulated fragments, like Pascal's text, still refuse to be shaped by an editor into the coherent discursive unit the author might have envisaged, but had he thought for a minute of calling them *Pensées*, a formal precedent would have been designated, dispelling the 'confusion sans dessein' in a stroke. It would also have made of Baudelaire an undisputed moralist.

The same choice was open to Ducasse. He could have given *Poésies* the status of the texts plagiarised there simply by appropriating the generic name of those texts. Between 'Poésies' and 'Pensées' the formal difference is too slight not to be readable as trope. But like Baudelaire, Ducasse avoids the simple solution. He prefers to determine the formal limits of the genre, to read through the canon, examine its theory, and work through the plagiarism of *pensées* and 'poésies' towards a hybrid genre, not necessarily that of a moralist. Expanding on the trope of his title, he calls this different genre, in *Poésies* II.102, 'la pensée poétique'.

Prior to the appearance of this new generic designation, the term 'maxim' occurs in three different paragraphs of *Poésies*, each time as the object of a discourse on the maxim. There are ten occurrences of 'pensée' or 'pensées', six in plagiarisms of Vauvenargues or Pascal, where the term's meta-discursive function is necessarily foregrounded. Among practitioners of the moralist's genre, the two terms do not always designate the same object. In Chamfort's post-Classical *Maximes et pensées, caractères et anecdotes* they appear formally indistinguishable, but conventionally three factors serve to disengage the *pensée* from the formal constraints conventionally imposed on the maxim.

The first is the stronger suggestion of meditative seriousness in the word *pensée*. This is by association with

philosophical discourse, where the noun is recognisably derived from the 'procédé de penser' (PII.100) of the Cartesian subject. In comparing 'le poète' and 'le penseur', Ducasse means by this term both philosopher and moralist. The pensée is also strongly associated with the Christian *vita contemplativa*, a semantic charge that finds a resonance in Romanticism, in Sainte-Beuve's *Vie, pensées et poésies de Joseph Delorme*, for example, or in Lamartine's *Pensée des morts*, from the *Harmonies poétiques et religieuses*. This meditative component affects the form of a text when the spiritual superiority of semantic over formal considerations authorises it to take on whatever proportions accommodate the thought in its fulness, and to be as long as it likes.

Secondly, the semantic ambiguity of the word itself dissolves formal constraints. Pensée can mean the thinking in general of an author, imposing no form whatsoever on the text. When Pascal writes: 'J'écrirai ici mes pensées sans ordre', or Ducasse, 'J'écrirai mes pensées avec ordre', in both it is impossible to determine if pensée is used to mean the specific thought seeking expression or the expression itself, an ambiguity which means Pascal's title *Pensées* may designate a book of stylistically well-formed expressions, or a book of expressions that merely transcribe the style-less mental operations of the author.

The third factor is the prestige of Pascal's book itself, establishing formally wayward features - often resulting from the wilfulness, prejudice or ignorance of Pascal's posthumous editors - as definitive features of the pensée thereafter.

Such freedom from constraint is at some remove from the classical type of the maxim. Although its generic variant, the 'maxime-discours', does admit larger units within its definition, the maxim proper is the concisely composed articulation of substantives around the 'pointe'. Maxims of this kind abound in Ducasse's work, not only as citations of La Rochefoucauld or Vauvenargues, but widely among those sentences evidently (that is, on the evidence so far) his own. Barthes calls this 'la maxime constituée en spectacle'.⁶ A spectacle of this kind is promised when *Poésies* II.83 announces that 'primera la froideur de la maxime!' Ducasse knows the complete moralist must perfect 'la forme' as well as 'le fond' of his ideas.

2. TEXT-ESTABLISHMENT

There is, paradoxically perhaps, an immediate pleasure of the text in the 'froideur' of certain moralists. Not taken as a whole, as Sainte-Beuve knows:

Ces livres de maximes et d'observations morales condensées, comme l'était déjà celui de La Bruyère et comme l'est surtout celui de M. Joubert, ne se peuvent lire de suite sans fatigue. C'est de l'esprit distillé et fixé dans tout son suc: on ne saurait prendre beaucoup à la fois.

(*Causeries du lundi*, I., p.169)

'Le livre vous tombera des mains', says Barthes in *Le Plaisir du texte* (p.23, of a different displeasure). But when these observations come neatly wrapped in individual, perfectly formed *Maximes*, *Pensées* or *Poésies*, they become the commodified objects of aesthetic consumption Barthes relishes in La Rochefoucauld:

J'ouvre de temps en temps le livre, j'y cueille une pensée, j'en savoure la convenance, je me l'approprie, je fais de cette forme anonyme la voix même de ma situation ou de mon humeur.

(*Nouveaux essais critiques*, p.69)

Becoming such an object is neither immediate nor inevitable. It has always required some form of textual labour, on the part of the author, of his editors, or of anthologists who come later. How La Rochefoucauld's maxims acquired their lapidary perfection through the collective (and corrective) editorial procedures of the salon is a process scholarship has made familiar. In making it familiar, scholars have to some degree reversed the process, accumulating variants, revisions and commentaries in the notes to each maxim, and impeding immediate consumption:

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres. (Mx.31)

Si nous n'avions point de défauts, nous ne serions pas si aises d'en remarquer aux autres. (Var.)⁷

Trying to savour this negligible difference ('prendre tant de plaisir'/'être si aise') may not pose too great an obstacle to pleasure, but there are other examples: maxim 78, another of the four corrected in *Poésies*, is a nineteen word sentence that comes, in the

1867 edition that Ducasse probably used, with two variants appended, one of twenty-four words and the other of sixty-two. The differences between the three texts offered are illuminating, but in any case the pleasure is different now; Barthes' familiar 'voix' is now 'écriture'.

La Rochefoucauld's own efforts to fix the contours of his text produced five authorised editions of the *Maximes* in his lifetime. Pascal, on the other hand, died without completing his *Apologie de la religion chrétienne*, leaving a mass of notes, drafts, corrections, variants, and fair copy that make of the editorially correct, post-Brunschvicg *Pensées* an entirely unconsumable text, in the Barthesian sense. With a different kind of correctness in mind, Pascal's first editors, the Port-Royal 'committee' of 1670, produced a text suitable for consumption by the devout:

On n'y donna que les principaux morceaux, et, dans ce qu'on donna, des scrupules de diverse nature, soit de doctrine, soit même de grammaire, firent corriger, adoucir, expliquer certains endroits où la vivacité et l'impatience de l'auteur s'étaient marquées en traits trop brusques ou trop concis, et d'une façon décisive qui, en telle matière, pouvait être compromettante.

(Sainte-Beuve, *Causeries*, V., p.525)

In his influential speech delivered before the French Academy - *De la nécessité d'une nouvelle édition des Pensées de Pascal* - Victor Cousin was far more severe on these correctors of Pascal:

Altérations de mots, altérations de tours, altérations de phrases, suppressions, substitutions, additions, compositions arbitraires et absurdes, tantôt d'un paragraphe, tantôt d'un chapitre entier à l'aide de phrases et de paragraphes étrangers les uns aux autres, et, qui pis est, décompositions plus arbitraires encore et inconcevables de chapitres qui, dans le manuscrit de Pascal, se présentaient parfaitement liés dans toutes leurs parties et profondément travaillés.¹⁰

The Port-Royal edition was intended to be a clear and doctrinally orthodox text which could play its part in Jansenist polemics. To this end the editors concealed their corrections, alterations and 'decompositions' beneath the smooth surface of a contradiction-free volume of *pensées*. In the next century Condorcet's edition did the reverse, exposing rather than effacing contradictions. He corrected the distortions of Arnauld and Nicole and restored suppressed passages, but effected his own ideologically motivated

distortions in the process. This Pascal was a victim of superstition, feeling tentatively for Enlightenment. His incorrectness was not concealed but exposed at the text's surface by Voltaire's corrective annotations:

Nous naissons injustes; car chacun tend à soi: cela est contre tout ordre. Il faut tendre au général, et la pente vers soi est le commencement de tout desordre, en guerre, en police, en économie, etc. (Pascal)

Cela est selon tout ordre... C'est l'amour de nous-mêmes qui assiste l'amour des autres; ... c'est le fondement de tout commerce, c'est l'éternel lien des hommes. (Voltaire)¹¹

Voltaire pre-empts, in passing, Ducasse's correction of this passage in *Poésies* II.112.

Following Cousin's intervention, the Faugère edition of 1844 returned to the manuscript, deciphered the impenetrable 'écriture' and fixed the text for Ducasse's generation. A critical edition followed in 1851 to complete the work of destroying the too easily consumed Port-Royal text:

On a maintenant les *Pensées* de Pascal conformément aux manuscrits même. C'est ce text qu'un jeune professeur très-distingué, M. Havet, vient de publier à son tour, en l'environnant de tous les secours nécessaires, explications, rapprochements, commentaires...

(Sainte-Beuve, *Causeries*, V., p.525)

Henceforward the ideological appropriation of Pascal was an exclusively meta-textual affair. Havet followed the eclecticism of Cousin and reproduced his sceptical, Byronic Pascal in his commentaries; Astié in his edition attempted to restore Pascal's *Apologie de la religion chrétienne* for Protestant use; l'abbé Rocher attempted the same for Catholics (see Pascal, ed. Brunschvicg, p.265). The conflict of texts continued, fuelled by the re-publication of editions unaffected by Faugère's researches. One of these, the redundant Condorcet text, has been shown to be the one plagiarised by Ducasse in *Poésies*, either in the 1836 Hiard edition or that of Dubuisson & Cie. from 1865 and 1866.¹²

As well as cheap editions appropriating out-of-copyright researches, there are anthologies of the moralists that counteract the dangers of scholarship by preserving the author's words from contact

with any kind of extra-textual material such as commentaries or annotations. These are *pensées choisies* or *détachées des ouvrages de...* Pascal, or Voltaire, or Rousseau, or any moralist, famous or obscure, from the vast literature that accumulated over the seventeenth and eighteenth centuries. I have at hand such an anthology, a *Bibliothèque portative des écrivains français ou choix des meilleurs morceaux extraits de leur ouvrages en prose* (ed. Moysant, 1800) that, in the space of seventy-five pages, detaches *pensées* from the works of Pascal, la Rochefoucault (*sic*), la Bruyère, Bouhours, Saint Réal, Saint Evremond, J.J. Rousseau, Voltaire, l'Abbé Trublet, Chamfort and la Beaumelle. With no indication of source save the originating author's name, these anthologised texts stand alone, removed from every context, textual discursive, literary and historical. Remove the name attached, and you have the 'formes anonymes' Barthes discovers, free to be savoured and appropriated. Of course, remove the name attached, and you also have the plagiarisms of *Poésies*.

3. CANON-FORMATION

The moralist, for a nineteenth-century reader, is principally a pre-nineteenth-century writer. Principally it is Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère or Vauvenargues, the four who feature exclusively in Sainte-Beuve's anthology *Les Moralistes français* (from 1834, and re-published in 1855 and in 1872), the four analysed in depth in Prévost-Paradol's *Etudes sur les moralistes français* of 1864, and the four whose maxims and *pensées* are most visibly plagiarised in *Poésies II*. Three of the four date from the second half of the seventeenth century, and their pre-eminence makes of that period the classical moment of the genre, to the point that Ducasse can bathe one of the period's least eminent authors in its reflected glory:

Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus.
 Primera la froideur de la maxime! Du temps de Quinault, l'on
 aurait été capable de comprendre ce que je viens de dire.

(II.82)

The choice of Lully's librettist to exemplify this golden age of critical understanding is not so odd as it first seems. Public admiration and critical hostility in the period towards 'ce Quinault

que Boileau s'efforça toujours de faire regarder comme l'écrivain le plus méprisable' made the 'bonne appréciation' of Quinault a measure of critical difference for Voltaire in the next century: 'On croyait du temps de Quinault qu'il devrait à Lulli sa réputation. Le temps apprécie tout.'¹³ Voltaire is wrong, of course, and Quinault is remembered only for his 'livrets d'opéra', but Ducasse shows a sense of historical accuracy - learnt from 'quelques lueurs, éparses, ... dans les revues, les in-folios' (PII.82) - when he places Quinault at the centre of the late seventeenth century's debate between morality and literature. Not only was he the dominant tragedian in the 1660s, between the decline of Corneille and the rise of Racine, but the 'lieux communs de morale lubrique' that, according to Boileau, proliferated in his work made him the archetype of the poet as corrupter of public morals:

Songez encore, si vous vous jugez digne du nom de chrétien et de prêtre, de trouver honnête la *corruption réduite en maximes* dans les opéras de Quinault, avec toutes les fausses tendresses et toutes les trompeuses invitations à jouir du beau temps de la jeunesse, qui retentissent partout dans ses poésies. Pour moi, je l'ai vu cent fois déplorer ces égarements: mais aujourd'hui on autorise ce qui a fait la matière de sa pénitence et de ses justes regrets, quand il a songé sérieusement à son salut...

(Bossuet¹⁴)

What Bossuet calls maxims here are expressions embedded in the text of the opera which can be readily extracted and cited as rules of life:

S'il est beau de se vaincre, il est doux d'être heureux....

L'éclat de deux beaux yeux adoucit bien un crime:

Aux regards des amants tout paraît légitime....

Je ne me connais plus et ne suis plus qu'amant;

Tout mon devoir s'oublie aux yeux de ce que j'aime.¹⁵

Understandably, these have not survived to enter the canon, but then nor have expressions embedded in the texts of more morally acceptable authors from the period; of Bossuet, for example. For all his acknowledged authority on moral questions, the Bishop of Meaux was not re-constituted as maxim-writer. His conflicting notions of the maxim probably didn't help his cause. The critique of Quinault refers to the genre's economy of form ('réduite'), but from the title he gives this same critique we would conclude that for him maxims and reflexions are formally identical, since the text that follows

consists of thirty-five extended and connected reflexions on the theatre. Moreover, since the passage quoted above is reproduced almost textually from the *Lettre sur la Comédie* of the same year, Bossuet shows that 'maxim' or 'reflexion' in this sense is effectively indistinguishable from this other 'genre des moralistes', the *Lettre sur...*, an entirely un-maxim-like public discussion of an issue with a formally designated addressee. This is the genre of Fénelon's *Lettres sur la religion* and *Sur l'autorité de l'église*, of Saint-Cyran's *Lettres chrétiennes et spirituelles*, of Nicole's *Lettres sur l'hérésie imaginaire* and, suitably troped, of Pascal's *Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis, et aux RR. PP. Jesuites, sur la Morale et la Politique de ces pères*. 'Detached' from such texts, certain passages may find their way into collections like Nicole's *Pensées* or Saint-Cyran's *Pensées chrétiennes*, but their maximalisation is a process and not a matter of formal equivalences.

Bossuet published no formal *pensées* or maxims, but the example of Pascal shows that extended passages severed from their surroundings can be re-classified as 'maximes-discours' and re-cited. No such textual service has been rendered Bossuet, though he can match Pascal in rhetorical force and felicity of expression. A passage such as the following will always be an extract from a sermon, and never a *pensée*:

O Dieu, qu'est-ce donc que l'homme? est-ce un prodige? est-ce un composé monstrueux de choses incompatibles? ou bien est-ce une énigme inexplicable?

(*Sermon pour la profession de Madame de la Vallière*, 1675¹⁶)

The pre-text of Ducasse's plagiarism in *Poésies* II.32 will always be Pascal's rhetorical question:

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction? Juge de toutes choses, imbécile, ver de terre, dépositaire du vrai, amas d'incertitude; gloire et rebut de l'univers. S'il se vante, je l'abaisse, s'il s'abaisse, je le vante, et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible.

Possibly, Bossuet's authoritative manner proved alienating. However much an extract conforms formally to the requirements of the maxim or reflection, if it is signed Bossuet it comes *ex cathedra*, exuding the authority invested in 'l'aigle de Meaux':

Bossuet professe comme le plus grand des évêques; il est assis dans sa chaire, il y est appuyé. Ce n'est pas un inquiet ni un douloureux qui cherche; c'est un maître qui indique et confirme la voie...

Pascal est à la fois plus violent que Bossuet et plus sympathique pour nous; il est plus notre contemporain par le sentiment. Le même jour où l'on a lu *Childe-Harold* ou *Hamlet*, René ou *Werther*, on lira Pascal.

(Sainte-Beuve, *Causeries*, V., 536)

La Fontaine calls La Rochefoucauld's maxims a 'miroir': a reflexion must reflect in both senses, offering an image of the author in which the reader can see himself, if not find 'la voix même de ma situation ou de mon humeur'.¹⁷ The Pascal who searches 'en gémissant' is a dark mirror, but more recognisably human than the Bossuet who fully possesses the answer to his own rhetorical question:

Non, messieurs, nous avons expliqué l'énigme.¹⁸

Bossuet is not alone in failing to touch the heart. There are eminent and eloquent seventeenth-century moralists who do produce texts of the appropriate genre and yet do not enter the canon. Pascal's success did not create a mass-market for commodified theology, and neither Nicole's *Pensées* nor Saint-Cyran's *Pensées chrétiennes* brought their authors to a wider public. Not even Fénelon's success with his *Aventures de Télémaque* could introduce his *Maximes des saints* to the anthology-reading masses. As with Bossuet, the devoutness of all three, unmitigated by Pascalian angst, militates against their canonisation: in turning the face towards God, they have distanced themselves from Man.

4. BELATED MORALISTS

Toutes les choses qui sont aisées à bien dire ont été
parfaitement dites; le reste est notre affaire ou notre tâche:
tâche pénible!

(Joubert, *Pensées, Essais, Maximes et Correspondance*¹⁷)

Nous avons l'avantage de travailler après les anciens...

(*Poésies* II.154)

Even if their editors had made Pascal's spiritual contemporaries conform more closely to the successful Pascalian type, they would not forasmuch have found favour or their way into *Poésies*. In the domain of 'la pensée', 'tout était pris', to paraphrase Sainte-Beuve on insertion into a different canon, 'le domaine de la poésie'.²⁰ Pascal 'avait pris', in his *Pensées immédiatement relatives à la religion*, the spiritual domain, and there is no room for duplication in a canon of four. There was evidently a market for a severe, aristocratic but practical criticism of Man, a secular Jansenism, perhaps, but whatever opportunity there might have been for the Chevalier de Méré's *Maximes, Sentences et Réflexions morales et politiques* (1687), or for the Marquise de Sablé's *Maximes et pensées diverses* (1678), they had come too late: concerning their particular variety of 'mœurs', 'le plus beau et meilleur est enlevé', to paraphrase La Bruyère. The terrain was already occupied by the Duc de La Rochefoucauld's *Réflexions et Sentences, ou Maximes morales* (1665).

Of La Bruyère's many imitators, none save Vauvenargues attained as high a position, but then Vauvenargues was also an imitator of La Rochefoucauld and Pascal, and an exceptional case: a canonical moralist from the eighteenth century. With the *Encyclopédie* as its wholesale catalogue, this century is dominated by the commodification of moral philosophy, yet Vauvenargues is the only one of dozens of *penseurs-philosophes* Ducasse might have plagiarised. Many were kindred spirits, hostile, like Ducasse, to the religious moralism of the preceding Classical age, but there is, for example, nothing in *Poésies* of Diderot, Helvétius, D'Holbach, La Mettrie, Duclos, Rivarol or Chamfort; there is some mention of Rousseau and Voltaire, and a possible pre-text to *Poésies* II.83 from Voltaire's (un-authorised) *Pensées philosophiques*.

Vauvenargues' place both in the canon and in *Poésies* is established in part by generic conformity, but more effectively by ideological conformity. Despite Voltaire's construction of him as enlightened 'philosophe', the devout Vauvenargues inscribes himself into the moralist tradition as its continuation, not its destruction. Troping belatedness as an occasion for economy, the name of his *Réflexions et Maximes* brings concision to that of the *Réflexions ou Sentences et Maximes Morales de La Rochefoucauld*. The redundancy that characterises similar similarities among La Rochefoucauld's contemporaries is avoided by distance in time, the critical difference.

An 1867 Garnier edition probably used by Ducasse follows the works of La Rochefoucauld with Vauvenargues as a natural succession, but invites interpretation of the later text in the light, or shadow, cast by its antecedent. Vauvenargues's debts to his precursors were frequently commented upon by his own critics: 'C'est un Pascal adouci'; 'ce La Bruyère qu'il a contrefait bien plus qu'il ne l'a imité'.²¹ Coming after La Rochefoucauld, Pascal and La Bruyère puts Vauvenargues in a familiar dilemma for the moralist:

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé. L'on ne fait que glaner après les anciens, et les habiles d'entre les modernes.
(La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, I)

But the dilemma can be resolved. If, as has been suggested, 'explicit re-writing is a key dimension of their literary output',²² none of these moralists is in a better position to exploit that dimension than Vauvenargues, the last of them. His texts need no longer be called derivative, but meta-discursive. Again he can trope belatedness as an advantage:

Il ne faut pas craindre non plus de redire une vérité ancienne lorsqu'on peut la rendre plus sensible par un meilleur tour, ou la joindre à une autre vérité qui l'éclaircisse, et former un corps de raison. C'est le propre des inventeurs de saisir le rapport des choses et de savoir les rassembler; et les découvertes anciennes sont moins à leurs premiers auteurs qu'à ceux qui les rendent utiles.
(Mx.333)

Vauvenargues returns to this theme obsessively, anxiously defending his own practice:

Lorsqu'on est pénétré de quelque grande vérité et qu'on la sent vivement, il ne faut pas craindre de la dire, quoique d'autres l'aient déjà dite. Toute pensée est neuve, quand l'auteur l'exprime d'une manière qui est à lui.²³

He also situates himself explicitly in relation to his generic forebears by his 'réflexions critiques' on their work:

La Bruyère était un grand peintre, et n'était pas peut-être un grand philosophe; le duc de la Rochefoucauld était philosophe, et n'était pas peintre.

There is always a critical nuance in these reflexions:

Si l'illustre auteur des *Maximes* eût été tel qu'il a tâché de peindre tous les hommes, mériterait-il nos hommages et le culte idolâtre de ses prosélytes? (Mx.299)

But though he is no proselyte, Vauvenargues is never a hostile critic. His mentor Voltaire can dismiss a passage from Pascal - corrected word-for-word by Ducasse in *Poésies* II.89 - with a simple: 'Cette pensée est un pur sophisme',²⁴ but Vauvenargues is careful to do only the minimum required to differentiate his position from that of his predecessors. If he corresponded too closely he would be dismissed as superfluous; if he differed too greatly he would spoil the harmony of the canon and lose his right to be there.

Vauvenargues' claim on so exclusive a position in *Poésies* and in the canon would have been strongly challenged by Chamfort, author of the eighteenth century's most penetrating *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, 'si au-dessus de Vauvenargues par tout excepté le caractère', according to Barbey d'Aurevilly (*Femmes et moralistes*, pp.188-9). It is true that Barbey would have refused both latecomers in the field 'ce nom glorieux et sévère de moraliste auquel Vauvenargues prétendit et qu'on ne lui a pas assez marchandé':

Quand on place Vauvenargues à côté de Pascal, La Rochefoucauld et La Bruyère, - ce La Bruyère qu'il a contrefait bien plus qu'il ne l'a imité, - on le trouve aussi petit que l'est son siècle à côté du siècle de Louis XIV. On ne peut parler que de ce qu'il y a de réussi dans ses oeuvres; or, si vous exceptez les *Pensées* (...), tout est à peu près avortés.

(*Femmes et moralistes*, p.188)

The aborted moralist in the immoral age of Voltaire is a pitiful figure of belatedness, but Barbey goes further, turning that sense of belatedness into an anticipation of the next century, displacing Vauvenargues twice over. His argument resembles Sainte-Beuve's case for Pascal, with the would-be moralist not of his time, but 'notre contemporain':

Vauvenargues était philosophe comme les autres, puisqu'il avait la rage d'être littéraire; mais il n'était ni athée comme d'Holbach ou La Mettrie, ni ennemi du Jésus-Christ comme Voltaire, ni matérialiste comme Diderot, ni déiste raccourci et bourgeois comme Jean-Jacques, et il ne parvenait qu'à être sceptique, dans un temps qui ne connaissait que le dogme de toutes les erreurs et leur affirmation la plus véhémente. Le XVIIIe siècle répugne au scepticisme. Ils savent à quoi s'en tenir. Il ne doute pas. (...) Vauvenargues est un sceptique du XIXe siècle qui a devancé le temps où il aurait dû vivre. (...) Comme lord Byron, il a jusqu'à ses heures de prière. (...) C'était un René raisonnable, précédant le René poétique.

(*Femmes et moralistes*, pp.194-5)

Barbey's paradoxical construction of an unsceptical eighteenth century would be disputed by Ducasse, who dates his own sceptical age (in the same language Barbey uses of Vauvenargues) from 'la naissance du philosophe manqué de Ferney, depuis l'avortement du grand Voltaire' (PI.46). It is not as a pre-Romantic that Vauvenargues is cited in *Poésies*, but Barbey's Byronic Vauvenargues, with a touch of the Chateaubriand, could figure easily in *Poésies* I.47 in the 'Grandes-Têtes-Molles' alongside the 'Mohican-Mélancolique', and there keeps good company with the commonplace Byronic Pascal, evoked by Ducasse in *Poésies* I.48. Though their own example gainsays the suggestion, both Barbey and Ducasse would agree that this sceptic 'raisonnable', a hybrid of Voltaire and Pascal, is the only kind of moralist the nineteenth century deserves.

Translated into a pre-Romantic, Vauvenargues bears with him into the nineteenth century an image of the successful belated moralist, able to negotiate the burden of the past on the appropriate generic terrain. The century is littered with moralists who had engaged in similar contest; some survived, unscathed if unvictorious, like Joubert in his *Pensées* and *Maximes*, or Maine de Biran in *Sa Vie et ses pensées*, edited by Naville and praised by Sainte-Beuve:

Livre à mettre dans une bibliothèque intérieure à côté et à la suite des *Pensees* de Pascal, des *Lettres spirituelles* de Fénelon, de l'*Homme de désir* par Saint-Martin, et de quelques autres élixirs de l'âme. (Causeries, XIII., p.322)

Most, however, were defeated. Many of them are but names, and of some even the names are lost. We have, at most, the testimony of Sainte-Beuve that they existed:

Lorsque les *Pensées* de M. Joubert furent publiées pour la première fois en 1842, elles eurent du succès auprès des esprits d'élite, mais elles ne firent pas fureur. Cependant quelques esprits dont c'est la forme favorite et la propension intérieure n'ont pas cessé d'écrire des *Réflexions morales*, des *Pensées*: nous autres critiques, à qui l'on s'ouvre volontiers de ses désirs ou de son faible, et qu'on traite confidentiellement comme des directeurs ou des médecins, nous recevons beaucoup de livres dont le public n'est pas informé, et qui nous montrent que la série des principaux genres a sa raison dans le jeu naturel et dans le cadre permanent des facultés. Tandis que l'attention et l'applaudissement du public se prennent plutôt à des productions d'espèce nouvelle et qui ont leur jour ou leur saison, les pommiers continuent de porter leurs fruits, les fabulistes des fables, les poètes pétrarquesques des sonnets, et quelques moralistes des Maximes. (Causeries, IX., p.523)

Despite their conjunction in my epigraph, Ducasse does not conform to the Joubert type of the moralist; his *Poésies-Pensées* are not the fruits of a lifetime's experience offered modestly for the consumption of a happy few, and writing maxims is not 'son faible'. His inscription into the moralist tradition is strategic, a means of inserting into 'la série des principaux genres' his 'productions d'espèce nouvelle'. He is no weak moralist but a strong post-moralist, whose new species of production is, of course, the correction of texts.

5. DUCASSE AS POST-MORALIST

... la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos,
le sujet de la conciliation. (PII.32)

Sixty-seven of the seventy-four identifiable corrections in *Poésies II* are of the Classical moralists Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, and the epigonic Vauvenargues. To the meta-discursive writer

of maxims and pensées in *Poésies*, Vauvenargues, Pascal and La Bruyère are all both object and model. None of La Rochefoucauld's four corrected maxims comments on the writing of maxims; as impersonal, un-reflexive mirror of other men's defects, he figures there as archetype of 'la froideur de la maxime'.

As belated moralist, Vauvenargues would necessarily reflect on the moralist's genre, and he does so from the first to last of his 607 *Réflexions et Maximes*:

Il est plus aisé de dire des choses nouvelles que de concilier celles qui ont été dites. (Mx.1)

Pour décider qu'un auteur se contredit, il faut qu'il soit impossible de le concilier. (Mx.607)

Performing this conciliatory function is a part of Vauvenargues' personal strategy for resolving his anxiety as late-comer. In Ducasse conciliation is a similar resolver of contradictions in his predecessors, but not as any measured critical assessment. When Pascal asks:

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction?

Ducasse answers with a contradiction:

L'homme est le vainqueur des chimères, la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos, le sujet de la conciliation.

The grammatical subject of this conciliatory plagiarism - 'je le concilie' - is Ducasse, making Pascal's 'sujet', man, its object. Correction is not always the simple replacement of one term by its contrary; Ducasse can change the meaning of Pascal's words but leave them formally intact, conciliating his contradictions without contradiction:

L'incontradiction est la marque de la certitude. (PII.84)

At least two of Vauvenargues' texts corrected in *Poésies* refer reflexively to the genre they represent:

Lorsqu'une pensée s'offre à nous comme une profonde découverte, et que nous prenons la peine de la développer, nous trouvons souvent que c'est une vérité qui court les rues. (Mx.9)

Les grandes pensées viennent du coeur. (Mx. 127)

The *pensée* that offers itself to Vauvenargues is not *his* *pensée*. It comes to him from the common stock of truths, some that 'courent les rues' and others to be found in La Rochefoucauld, La Bruyère and Pascal. Vauvenargues' meta-discourse is a discourse on that common stock, and only incidentally personal. There is no 'je' in his maxims, but a recurring 'on' with an occasional 'nous'.

This is not the performative self-referentiality of Pascal, displaying as he writes the premises of his writing:

J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein; c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même.

En écrivant ma pensée, elle m'échappe quelquefois; mais cela me fait souvenir de ma faiblesse que j'oublie à toute heure; ce qui m'instruit autant que ma pensée oubliée, car je ne tends qu'à connaître mon néant.

These pre-texts, corrected, provide Ducasse with the opportunity to display the different premises of his own writing. The 'dessein sans confusion' of his 'pensée enchaînée' (II.11 & 25) announces a text quite unlike Pascal's *Pensées*, but the real difference is in a repetition, not a correction. The possessive pronouns of 'mes pensées' and 'ma pensée', innocently employed by Pascal to personalise his texts, signify their de-personalisation by Ducasse, who makes the *pensées* *his* by a simple appropriation.

La Bruyère makes just one contribution to Ducasse's stock of wisdom, but it is his most famous *pensée*, and the motto of all belated moralists condemned to repeat the *pensées* of those who went before. La Bruyère's own textual defence against the anxiety of succession was to preface his *Caractères* with the *Caractères de Théophraste*, an act of submission to the weakest of his precursors: if 'tout est dit', it was certainly not said by Theophrastus, but he is allowed to figure as the placated precursor, offsetting more genuine threats. I have already mentioned Vauvenargues' negotiation of this anxiety. His innocent, pre-Romantic faith that repetition could still be original was by the post-Romantic 1860s a lost illusion. Repetition of the 'tout est dit' refrain had become a hackneyed meta-discursive pun, reproducible wherever belatedness was to be figured, as here, in the first *Parnasse contemporain*:

Tout est dit. Ne va plus boire la poésie
 Dans l'eau vive! Les dieux enivrés d'ambroisie
 S'en vont et meurent, mais tu va agoniser.

(Banville, *l'Exil des dieux*, p.11)

Ducasse's 'rien n'est dit' is a familiar corrective reversal, correcting both La Bruyère and his modern heirs. The rest of his revision reads belatedness, as does Vauvenargues, as 'avantage', but Ducasse exploits the advantage to the full. He doesn't simply trope on the pre-text, giving it 'un meilleur tour' as Vauvenargues would, but entirely destroys the text's rhetorical foundations. La Bruyère figures the moralist gleaning in a field where 'le plus beau et le meilleur est enlevé'; in *Poésies* the 'enlèvement' is the literal removal from the precursor text of 'le moins bon', including La Bruyère's figure. Respect for certain contemporary moralists allows La Bruyère's categorical opposition of past and present to break down and accommodate 'les habiles d'entre les modernes' alongside 'les anciens'; contempt for La Bruyère allows Ducasse to correct his text without even changing his words, opposing 'nous', 'les habiles d'entre les modernes', to 'les anciens', including La Bruyère.

Compared with La Bruyère's one text and La Rochefoucauld's four, Pascal and Vauvenargues obviously play a larger part in Ducasse's critical revision of the tradition. Of these two, Pascal makes the stronger impression on the reader of *Poésies*, despite Vauvenargues' numerical superiority. One immediate reason is this century's unfamiliarity with Vauvenargues, making Ducasse's corrections of his texts less apparent and diminishing their force. Another is the amount of text Ducasse produces in correcting Pascal, roughly 2000 words to the 900 correcting Vauvenargues. And if the corrections of both authors are concentrated in the last third of the text, Pascal has thirteen of the first 105 paragraphs to Vauvenargues' two, giving the strong impression that Pascal is of constant interest while Vauvenargues is an afterthought. That impression is appropriate, given Vauvenargues' own sense of coming after the best in his field, but misleading insofar as his belatedness is what makes him a model for Ducasse as post-moralist.

6. CORRECTION & THE ROLE OF THE READER

Ce n'est que la correction qui serait vraie. (*Poésies* I.45)

Only one of Ducasse's corrections identifies its pre-textual origin by name, but several are instantly recognisable as plagiarisms without any help from Ducasse. The most un-scientific of surveys²⁰ suggests that an average French reader would remember from school about ten of Pascal's thirty, three of La Rochefoucauld's four, La Bruyère's one, but possibly only one text from Vauvenargues ('Les grandes pensées viennent du coeur'). A nineteenth-century readership with a different literary culture would of course have a different memory of all four authors, but a similarly un-scientific (if more extensive²¹) examination of that readership's most eminent representatives shows that it is still only this same phrase that gave Vauvenargues much currency. In *Poésies* it is the first placed of Ducasse's plagiarisms, foregrounding its difference from Vauvenargues' less well-known maxims and announcing unambiguously, to all but the most ill-read, that *Poésies* will consist in the correction of clichés. The familiarity of the phrase made it particularly susceptible to such 'détournement', whether in a specifically moral context:

Toutes les pensées les plus sublimes, de tous les philosophes les plus profonds, de tous les siècles du monde, ne valent pas, ne pesent pas un seul mouvement de la charité. Et si l'on nous objectait que les grandes pensées viennent du coeur, (...) nous n'avons garde d'y contredire (...) mais nous n'en disons pas moins que, dans ces belles pensées où il y a de l'amour, c'est l'amour qui fait la vie. (Vinet, *Etudes Evangeliques*, p.79)

Or in the same philosophical-cum-poetical context as *Poésies*:

Descartes et Malebranche, Kant et Schelling, ces penseurs abstraits, sont-ils mieux compris et goûtés que les grands poètes? Si nous avouons sans peine notre inaptitude à saisir les vérités métaphysiques, comment se fait-il que personne n'hésite à juger sans appel l'oeuvre poétique, infiniment plus spéciale encore? On répond: Les grandes pensées viennent du coeur, la vraie poésie est un cri du coeur, le génie réside tout entier dans l'émotion cordiale ressentie et communiquée. Soit, mais la difficulté subsiste, puisque cette émotion s'exprime dans la langue sacrée qui ne vous est ni sympathique ni familière.

(Leconte de Lisle, *Articles*, etc., p.176)

Both Vinet and Leconte oppose the sentimentalism of Vauvenargues' 'sagesse des nations', the one in the name of 'la charité', the other in the name of 'la poésie impersonnelle', but neither would contradict it outright: 'nous n'avons garde d'y contredire (...) mais'; 'soit, mais (...)'. In declaring in the third paragraph of *Poésies II* that 'les grandes pensées viennent de la raison!', Ducasse shows no such anxiety. Like Leconte, he would reject the determining role given the heart in Romantic conceptions of 'le génie', the stereotypical attitude of a Musset:

Tu te frappais le front en lisant Lamartine,
 Edouard, tu pâlisait come un joueur maudit;
 Le frisson te prenait, et la foudre divine,
 Tombant dans ta poitrine,
 T'épouvantait toi-même en traversant ta nuit.
 Ah! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie
 (...)
 Edouard, Edouard, ton front est encor sans tristesse,
 Ton coeur plein de jeunesse(...)
 Ah! ne les frappe pas, ils n'auraient qu'à s'ouvrir!
 (A mon ami Edouard B., in *Premières Poésies*²⁷)

In *Chant II.2*, Ducasse had already taken this as the text of a critique of Romantic inspiration, where the nascent poet is struck down by a divine thunderbolt:

La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre ouverte,
 et m'a étendu sur le carreau frappé au front. Pauvre jeune homme! (...) Qu'a-t-il rapporté au Créateur de me tracasser, comme si j'étais un enfant, par un orage qui porte la foudre? Je n'en persiste pas moins dans ma résolution d'écrire.

The primacy of the heart over 'le génie' is corrected in the opening line of *Poésies II*, where the 'facultés du coeur' are said to be dependent on, guaranteed by 'le génie'. It has already been established (PI.15), that genius comes not from the heart but from 'le goût', and as its instrument is, moreover, 'la santé suprême et l'équilibre de toutes les facultés', not just of those of the heart. Later, in *Poésies II.35*, the 'facultés secondaires' of the heart will have been displaced entirely by more important considerations:

Il faut compter désormais avec la raison, qui n'opère que sur les facultés qui président à la catégorie des phénomènes de la bonté pure.

It has been suggested that the first line of *Poésies II* is also the correction of a Vauvenarguian maxim, and several editions offer this collocation:

Ducasse: Le génie garantit les facultés du coeur.

Vauvenargues: La raison ne connaît pas les intérêts du coeur.²⁸

This does not fit any formal definition of a plagiarism, Ducassian or otherwise; the co-occurrence of one word does not prove the case, and as general intertext Vauvenargues' phrase is no more pertinent than any other text that mentions the heart. It is a great deal less pertinent, for instance, than Vinet's maxim anthologised from the pages of *La Revue Chrétienne*:²⁹

La foi est le génie du coeur.

More promising, for the searcher after plagiarisms, is a note to *Poésies II.1* in Lykiard's edition (p.99), according to which its pre-text is this remark from Vauvenargues:

Le génie garantit les facultés du coeur.

This offers the exciting prospect of Ducasse's only genuine word-for-word, correction-free plagiarism in *Poésies*, connecting with the plagiarisms of that kind in the *Chants* (see Nesselroth, 1980). But then, if it is uncorrected, if Ducasse has not left his mark on it, the phrase is not a Ducassian plagiarism but simply an unmarked citation, probably of so well-known a Vauvenarguian saying that attribution is superfluous. Lykiard seems to think so, at least, giving no details as to where in Vauvenargues the pre-text can be found. Unfortunately, the maxim can be located neither in any edition of Vauvenargues, nor in the popular consciousness. An uncharitable reader would say that Lykiard was confused by the inadequate pre-text attributed by his editorial predecessors, and read into it something more fitting.

Lykiard's note has deceived more careful readers of *Poésies* than he. Suzanne Guerlac's excellent discussion of Ducasse's plagiarisms accentuates their meta-discursive function, reading two recognisable corrections of Pascal (PII.32 & 84). She opposes this function to the logic of semantic negation, citing Vauvenargues:

The logic of the *plagiat* as correction, which overlaps with the interdiscursive logic of citation, neutralizes truth value. Even semantic negation is usually circumvented in these rewritings. The first entry of the second section of *Poésies* is an exact repetition of Vauvenargues: 'Genius guarantees the faculties of the heart'.
(*The Impersonal Sublime*, p.170)

It is unfortunate that Guerlac's discussion of plagiarism actually cites only three examples, the two from Pascal and the spurious Vauvenarguan text out of Lykiard. Her argument is not any less cogent for citing defective evidence, but it does highlight the difficulties Ducasse's economy of appropriation can create. His use of Pascal in particular can seem deliberately designed to ensnare the unwary reader, anyone who thought Ducasse's corrections of his predecessors simply meant that 'il remplacerait leurs affirmations par des negations' and 'réciproquement' (PII.19). The biggest trap, one into which almost all readers of the corrections have fallen, is the problem regarding which of several widely differing editions of Pascal's *Pensées* Ducasse used as a basis for his corrections. Guerlac is able to discount the minor variations in phraseology and punctuation between Port-Royal, Condorcet and Faugère editions by using an approximate English translation, but even then she does not escape unharmed. Her reading of *Poésies* II.84 begins by reading the opening line of the pre-text in Pascal ('Contradiction is a bad sign of truth'):

Pascal's opening line is so general as to be thoroughly ambiguous. It seems to include the pivot of contradiction within itself. Contradiction (i.e. affirmation or negation, a plus or a minus) is a bad mark (i.e. both marks and does not mark) of truth (i.e. of the truth or falsehood of something). From the start, we do not know whether to take these words positively or negatively. Only after reading the lines that follow, which break the opening statement down into component parts, can we begin to give the opening sentence stable meaning. (p.171)

She then points out that Ducasse's rewriting omits the opening line of the *pensée*, and reads the plagiarism in the light of this omission:

(It) immediately puts Pascal's statement concerning the reliability of contradiction as a sign of truth or falsity pragmatically to the test. That is, it puts to the test the very sentence from the Pascal text that has been omitted in the rewriting or correction. (p.172)

This reading goes on to demonstrate convincingly that 'Ducasse's correction cannot be evaluated as to its truth or falsity' either, but the problem with the reading is that the English translation used by Guerlac is evidently of the 1890s Brunschvicg edition of Pascal. There, in effect, the first line of the pre-text is a line missing from *Poésies*. In the edition of Pascal used by Ducasse, however, that first line was never part of the pre-text in the first place, having been already omitted by Condorcet (no doubt in an attempt to negotiate the ambiguity of Pascal's text by the simplest of textual strategies). Without disqualifying Guerlac's insights - which are the fruit of the most serious and scholarly reading of *Poésies* to date - her reliance on the poor research of predecessors shows the dangers of entering this field as a scholar and assuming that those predecessors will have been as scholarly in their intentions.

As a means of measuring the difference between Ducasse's *Poésies* and Pascal's *Pensées*, any edition collocating the two texts was rendered obsolete by Croquette's 1974 article, *Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse*. It is surprising, then, that three annotated editions published since 1974 take no account of Croquette's research, including a revised Pléiade edition that lists the article in its bibliography. In fact, no edition of *Poésies* to-date reproduces the exact pre-texts from Pascal in its notes. This makes proper attention to these corrections almost impossible, since libraries other than the Bibliothèque Nationale tend only to have eighteenth-century editions of the Condorcet text, and the nineteenth-century re-prints seem to be as 'introuvables', if not as valuable, as copies of *Poésies* itself.³⁰ Having to write out, by hand, extracts from a Bibliothèque Nationale copy of Pascal too fragile to be photographed is not the least burden to be shouldered by the close reader of an already demanding text.

There are none of these problems concerning the text of Vauvenargues used by Ducasse, though a certain vigilance is still required of the reader. The pre-text of *Poésies* II.133 - 'Une âme daigne accepter la fortune, le repos, s'il leur faut superposer la vigueur de ses sentiments, l'essor de son génie' - appears, from a 1981 Garnier-Flammarion edition of Vauvenargues,³¹ to read as follows:

Une âme, un peu courageuse, daignerait-elle accepter ou la fortune, ou le repos d'esprit, ou la modération, s'il fallait leur sacrifier la vigueur de ses sentiments et abaisser l'effort de son génie?

This replacement of 'effort' by 'essor' is a transformation of the type that Julia Kristeva, in her scientific approach to correction in *Poésies*, calls 'indéfinie' and characterises thus:

Certaines transformations de lexèmes dans le texte présumé sont remplacées par des homonymes ou des semi-homonymes, de sorte qu'on dirait qu'il s'agit de déplacements (métonymiques) opérant sur l'axe de la contiguïté de la chaîne signifiante. Ainsi:

Pascal: '... dépositaire du vrai, amas d'incertitudes, gloire et *rébus* de l'univers.'

Ducasse: 'C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le *rebut* de l'univers.'

Vauvenargues: 'La raison et le sentiment se *concilient* et se suppléent tour à tour.'

Ducasse: 'La raison, le sentiment se *conseillent*, se suppléent.'³²

The immediate problem is that the word 'effort' credited to Vauvenargues is a misreading on the part of the modern editor: all eighteenth and nineteenth-century editions give Ducasse's 'essor'. It is true that neither Kristeva nor any editor of Ducasse has been misled by this one mistake and most reproduce authentic pre-texts for this phrase from Vauvenargues. They all refer to the 1857 edition of his works by D.L. Gilbert, though a few differences of punctuation incline me towards the 1867 Garnier version, with no credited editor.

A different problem, however, arises from the examples quoted by Kristeva in the extract above. These 'déplacements métonymiques' illustrate the second of two levels at which *Poésies* is said to operate upon the pre-text:

L'appropriation des discours présumés s'effectue, dans *Poésies II*, soit selon des règles de transformations admises dans l'usage du langage comme acte allocutoire, soit selon des processus de l'ordre du déplacement et de la condensation. Dans le premier groupe de transformations d'opposition, on citera la *négation* et ses variantes sémantiques, et la *permutation*. Dans le second groupe de transformations d'opposition à effet indéfini, on citera les *omissions*, les *scansions* et les *déplacements* (métonymiques). Ce deuxième groupe - est

traditionnellement décrit comme appartenant à la stylistique. Mais, en essayant de spécifier les opérations qui se cachent sous l'appellation 'stylistique', nous constatons qu'elles relèvent du procès de rejet multipliant la *position* du langage et du sujet, la paragrammatisant, la rythmant, et risquant de l'emporter. Cette opération relève donc d'une *négativité* plutôt que d'une *négation* interne au jugement.

(*La Révolution du langage poétique*, p.344)

I have little dispute here with Kristeva's evidence for Ducassian negation and permutation of pre-texts, but her reading of his more 'stylistic' reworkings as signs of 'une négativité sémiotique' has no 'scientific' evidence to support it. To take the passage from Vauvenargues she cites, 'se conseillent' may well be a metonymic displacement of 'se concilient', but reference to any edition, even to the recent Garnier-Flammarion, shows Vauvenargues' choice of words to be the same as Ducasse: both texts read 'se conseillent', and no correction of any kind has taken place. Despite her claim to have used the 1857 Gilbert text, it is clear that Kristeva's error arises from heeding too closely the annotations Goldfayn and Legrand offer in their edition of *Poésies* (p.141), where the misreading of Vauvenargues first appears.

Furthermore, in this chapter on 'transformations indéfinies', Kristeva supplements her evidence from Vauvenargues with three more citations, all from Pascal, two of which are as inadmissible. The first I have already quoted above. She is explicit that her readings are based on Croquette's research:

Une étude récente montre qu'en ce qui concerne Pascal, Ducasse a pu disposer du texte établi par Condorcet et annoté par Voltaire. On s'aperçoit alors que Ducasse corrige moins qu'on pourrait le supposer à partir des éditions des *Poésies* par G. Goldfayn et G. Legrand, et par P.-O. Walzer. Nous nous référerons à cette édition de Pascal pour examiner quelques transformations auxquelles le texte présumé a été soumis. (*op. cit.* pp.343-4)

According to Kristeva (p.350), in *Poésies* II.32 Ducasse substitutes 'rebut' for Pascal's 'rébus'. According to nineteenth-century editions of the Condorcet text, Pascal's choice of word matches Ducasse: both texts read 'rebut', and again no correction has taken place. Her last example (also p.350), referring to *Poésies* II.87, suggests the

influence on the transformation of 'contraintes de l'ordre du déplacement morphophonétique': the proliferation of a 'ch' sound in the Pascal text that concludes '(...) et leur font des impressions fausses' motivates the choice of 'fâcheuses' as a substitute for 'fausses'. Needless to say, the authorised version of Pascal gives the same 'impressions fâcheuses' as Ducasse.

The first of Kristeva's modes of appropriation - 'transformations d'opposition à effet négatif' (p.344) - is less vulnerable to the vagaries of the pre-text than the second, 'à effet indéfini'. This is not because its examples are better chosen but because it is not through examples that the mode's characteristics are presented. She concentrates instead on transcribing the transformations, appropriately or not, into the language of transformational grammar. This produces a modified tree-diagram with categories combining the symbols for Phrase (P), Term (t) and Modifier (m). The model is apparently able to express all possible oppositions and permutations: not only morphosyntactic or lexical negations but also differences between terms that are not strictly contraries, 'qui ouvrent toute une gamme de différences sémantiques, parmi lesquelles le sujet opérant la transformation va choisir' (p.345). The 'éventail sémantique' that represents the expanded range from which the opposing terms are chosen does not quite describe the system one might expect after reading Ducasse's epigraph, a system where opposed terms are straightforward paradigmatic associations of the 'plaisirs'/'devoirs' type. This kind of opposition alone cannot account for the substitution of 'certitude' for 'vérité' or of 'vertu' for 'honneur', but in Kristeva's generative grammar, systematic negation can be over-ridden where necessary:

On entrevoit (...) que le texte de *Poésies* ne se contente pas de suivre la juridiction du présupposé, mais qu'il sort du cadre que celui-ci lui assigne et qu'il introduit un nouvel univers sémantique. L'appropriation du présupposé se fait en entrant d'abord dans ses contraintes, puis en les quittant, pour ne donner, par la suite, comme opposition, que son propre lieu d'énonciation. (p.347)

The merging here of the site of opposition and the site of enunciation resolves the problem. In an inherently oppositional 'lieu d'énonciation', choices made by the 'sujet de l'énonciation' that do

not correspond to simple paradigmatic associations serve instead as signs that the text has slipped the frame of 'le présupposé':

On voit que l'appropriation dont il s'agit ne se situe pas simplement au niveau sémantique des énoncés, mais également au niveau de leur énonciation: ce qui oppose un énoncé à un autre, ce n'est pas tel sème dans l'énoncé, c'est le sujet de l'énonciation. (*ibid.*)

The effect of supplementing oppositional transformations with the oppositionality of the enunciating subject is to recuperate all deviations from strictly morphosyntactic or lexical negation because they can be shown to bear the mark of the subject's 'appropriation positivante' (p.347), and thus remain oppositional. The examples given by Kristeva are of double negations that, if they restore the sense of the pre-text, apply a different 'économie sémiotique (...) et par conséquent leur sens n'est pas identique. La positivation s'obtient par une redondance de négations.' (*ibid.*)

Kristeva had distinguished the two categories of opposition by the dependence of the first on grammatically determined rules of transformation. That in certain cases those rules are secondary to the position of the subject seems to me to erode the distinction. It was the second category, after all, that was supposed to have replaced the authorial subjectivity of traditional stylistics with the processes of the subject-position. Similarly, the priority of negativity over negation characteristic of the second category appears also to characterise the first, at least in those oppositional transformations where 'une redondance de négations' is in evidence:

Nous constatons qu'à travers cet 'abus' des négations, la fonction même de nier se trouve mise en doute, comme fonction logique, pour ne dégager qu'une négativité propre à la fonction sémiotique et visant à s'approprier le présupposé. (p.348)

Both kinds of transformation are 'opérations qui se cache sous l'appellation stylistique' (p.344), hidden there by the once all-powerful subject. Though the dependency of traditional stylistics on a subject making choices is discredited (with the notion of intertextuality replacing the intersubjectivity that constituted the author³³) this author survives as metaphor for the operations of Kristeva's enunciating subject and the appropriating, self-affirmative text. Without this metaphor as premise, in fact, the systematicity of

'la Science de Lautréamont' collapses. The attempt to substitute a Kristevan Textual Scientist for the Ducassian Post-Moralist of *Poésies* founders, I believe, on this metaphorical 'écueil'.³⁴

The incorrectness of the text cited by Kristeva as pre-text to *Poésies*, and the inconsistencies in her construction of citation-as-science could, for a hostile reader, be the means of his own elevation as a critical moralist of Ducassian proportions. The occasion is there to take the language of *Poésies* I.45 ('sophismes' and 'vérités', 'correction vraie' or 'fausse', 'hors du vrai', 'trace de faux', 'par conséquent nul') and use it as an 'appropriate' rod of correction.³⁵ 'Appropriation' is somehow the correct paradigm, being Kristeva's favoured word for the process of textual revision in *Poésies*. But even if this moral stance adopted was the same as that of Ducasse towards his moralist predecessors, it would be entirely inappropriate in a thesis that offers no alternative systematisation of those textual revisions, scientific or otherwise. This thesis is not a theory of revolution in poetic language. Like the revisionism castigated by Lenin, it 'determines its conduct from case to case',³⁶ with no ultimate aim. In this chapter, reading Ducasse as if he were the author of *Pensées* and not *Poésies*, the premise is the possibility that he be some kind of moralist; the conclusion is that he at least more of a moralist than he is a scientist. In the next chapter, the premise is that he is a theorist of influence, and the conclusion will (probably) be as approximate.

* * *

1. From Barbey's 1857 article on Vauvenargues, reproduced in *Femmes et moralistes*, 1906, p.188. On the name of 'poète', see Baudelaire, *Les Drames et les roman honnêtes*, in *oeuvres complètes*, p.296.
2. It is common enough to read Baudelaire as Catholic, but one of the first to do so was Barbey d'Aurevilly (in his 1857 article on *Les Fleurs du mal*, reproduced in *le XIXe siècle*, I., pp. 198-204).
3. In *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (*Oeuvres complètes*, p.477). Baudelaire is re-phrasing Boileau's famous critique of Quinault's 'lieux communs de morale lubrique'.
4. Cited in Caradec, *Lautréamont*, p.305.
5. *Avis dernier*, in *Les Odeurs de Paris* (1867), pp.525-6.
6. Cited in full above, Chapter 2.1, Section 4.
7. *Choix de maximes consolantes...* (1846, in *Oeuvres complètes*, pp.263-5); *Lettres d'un atrabilaire*, unfinished project (*ibid.*, pp.642-3); the *Catéchisme* was advertised as a forthcoming work but never appeared (*ibid.*, p.263).
8. From his introduction to La Rochefoucauld's *Maximes* (p.77), reproduced in *Nouveaux essais critiques*, collected in 1972 and published with *Le Degré zéro de l'écriture*.
9. The variant is given on page 7 of the Garnier edition from 1867.
10. Cited by Brunschvicg in Pascal, *Pensées*, p.264.
11. See *Lettres philosophiques*, XXV (xi).
12. Bernard Croquette, *Le Contre-Pascal d'Isidore Ducasse* (1974), RHLF, LXXIV, pp.447-455.
13. Voltaire, *Pensées philosophiques* (art. Quinault), 1776.
14. *Maximes et Réflexions sur la comédie*, in *Traité de la concupiscence*, p.124.
15. Cited by Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, p.537.
16. *Sermon pour la profession de Madame de La Vallière* (4.6.1675), in *Oeuvres de Bossuet*, III., 1849, p.382.
17. Barthes on La Rochefoucauld (see note 8, above), p.69. The La Fontaine text on La Rochefoucauld is *L'homme et son image*, the eleventh of his *Fables*.

18. See note 16, above. To describe Pascal as a 'dark mirror' is, according to Riffaterre, inapposite. Reading the poetic motif of the 'miroir sans tain', he discounts in passing any reference to the 'cliché' of 'seeing through a glass darkly':

We can eliminate at least the hypothesis of a cultural constant, an implied reference to the quotation from Paul, I Cor. 13:12: the French do not know about this through a glass business. For one thing, Paul is hardly ever quoted, at least not this passage. For another, although the Latin Vulgate does in fact say 'per speculum', 'through', the best-known French version (Le Maître de Sacy, 1667) has it 'nous ne voyons maintenant que comme en un miroir, et en des énigmes.' Neither through nor darkly is to be found. (Semiotics of Poetry, 1978, p.171)

For one thing, I would contend, Saint Paul is not so obscure as Riffaterre seems to think, not even in this passage. Hugo, for example, is fully aware of the dark side of this 'mage':

Il semble qu'il a une moitié de sa pensée sur la terre et une moitié dans l'Ignoré, et l'on dirait, par instants, qu'un de ses versets répond à l'autre par-dessus la muraille obscure du tombeau. (William Shakespeare, p.67)

The verse of I Corinthians in question is quoted by Bossuet in the *Oraison funèbre de Michel Le Tellier* (*Oeuvres*, II, p.65):

O moment heureux où nous sortirons des ombres et des énigmes pour voir la vérité manifeste!

For another thing, the Latin Vulgate is as well-known a text to a French speaker as any translation of the Bible, even Sacy's, making the 'through' and the 'darkly' not so unlikely a cultural constant. Moreover, the well-known Protestant translation of this passage by Ostervald (Neuchâtel, 1724), conveying the terminology of the Vulgate more exactly, has it 'Car nous voyons maintenant par un miroir obscurément'.

I raise these objections here in anticipation of my reading of Riffaterre below (see Chapter 5.3, section 1), where his tendentious constructions of what 'the French' do or do not know are related to his specific readings of Ducasse.

19. Cited by Sainte-Beuve, *Causeries*, I., p.169.

20. *Petits moyens de défense tel que je les conçois* (cit. in Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p.724):

Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre, et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante...

21. Sainte-Beuve, *Causeries*, III., p.143, and Barbey d'Aurevilly *Femmes et moralistes*, p.188.

22. See Van Der Abbeele, *Moralists and the legacy of Cartesianism*, in Hollier (ed.), *A New History of French Literature* (1989), p.330:

Notwithstanding the moralist writers' status as originators of a genre, explicit rewriting is a key dimension of their literary output. Pascal and La Rochefoucauld often rephrase the texts of their intellectual forebears, especially those of Montaigne and St. Augustine. La Fontaine and La Bruyère legitimate their genres by citing the precedent of ancient authors.

23. This text is not included in the Garnier edition of 1867 from which I am citing most of Vauvenargues' maxims. It is numbered Maxim 398 in the 1981 Garnier-Flammarion edition (p.314).

24. See *Lettres philosophiques*, XXV (xxxiv).
25. Reading the corrections aloud to my French mother and noting which seemed familiar.
26. My scanning of as many *Oeuvres complètes* in the time allotted for research on this thesis.
27. *Oeuvres complètes*, pp.90-91.
28. See, for example, editions of the *Oeuvres complètes* by Jean & Mezei (1971, p.335), Juin (1973, p.470) and Oster (1977, p.357).
29. Vinet, *La Revue chrétienne*, no. 746, in *Esprit d'Alexandre Vinet, Pensées et réflexions* (Art. 'Foi'), 1880.
30. Croquette himself admits that he may not have pinned down exactly the correct Condorcet edition used (*op. cit.*, p.454).
31. In the 1981 Garnier-Flammarion edition of Vauvenargues' *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*.
32. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, 1974, p.350 (hereinafter cited in text).
33. See Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse* (ré-éd. 1978), p.85.
34. 'Ecueil' is an apposite metaphor, having been used by Ducasse in *Poésies* II.18 in a similar context ('Tel est l'écueil des hymnes').
35. The 'verge de la discipline' (*Proverbes de Salomon* 22:15, trans. Lemaistre de Sacy) can be linked etymologically to Ducassian plagiarism through Bouillet's definition of 'le plagiat':
 PLAGIAT, délit du plagiaire. Chez les Romains, on appelait plagiaire celui qui était condamné au fouet (*ad plagas*) pour avoir vendu comme esclaves des hommes libres. - Dans notre langue, cette qualification s'applique à l'auteur qui s'approprie les pensées d'autrui.
 This etymology is in fact only one of several contenders. As useful to a theory premised on the force of a metaphor is Chambers' tracing of plagiarism through the Latin 'plagiarius, a kidnapper' to 'plaga, a net', suggesting all kinds of subtle readings. Suzanne Guerlac opts for a different metaphoric force in selecting her etymology:
 The remedy then would be a (...) sidestepping of representation altogether. This is achieved through the repetition of the plagiat - a word whose etymology takes us back back to the word oblique. Given the Kantian ethical imperative at work in *Poésies*, given the specific significance of a transcendental horizon of pure practical reason with respect to the empirical world of nature as representation - in other words, given the sublimity of the Kantian moral law - the gesture of eluding representation is significant in itself.
 (*The Impersonal Sublime*, p.161)
36. *Marxism and Revisionism* (1899, first published 1925), in *Selected Works*, 1968, p.30.

5. THEORIES OF INFLUENCE

La poésie... est un fleuve majestueux et fertile.
Je m'efforce de découvrir sa source.
(*Poésies* I.10 & II.102)

5.1 Influential Figures

1. Byron, Lamartine, Naville	205
2. Post-Byronism	212
3. Byronic Types	215
4. Une déplorable école	218
5. Musset in the <i>Chants de Maldoror</i>	221
6. Musset in <i>Poésies</i>	228
7. Pegagogues and Poets	233

5.2 Figures of Influence

1. Strong Poets and Strong Metaphors	243
2. Possession in the <i>Chants de Maldoror</i>	256
3. <i>Poésies</i> & Possession	260

5.3. Pre-textuality

1. Clichés, Pre-texts and 'Influence' in the <i>Chants</i>	271
2. Hypothetical Pre-Texts	280
3. Pre-textual Excess	282
4. Woman as Pre-text	291

Théorie: Les Athéniens donnaient le nom de *Théorie* à la députation solennelle qu'ils envoyaient tous les ans à Delphes, à Délos, etc; les membres de la députations s'appelaient *théores*...

(Bouillet, 1862)

Théorie: ... Auj., longue suite de personnes qui s'avancent en rangs.

(Larousse, 1962)¹

A theory can be defined as a 'suite de personnes', but influence is demonstrably a textual affair. A text has been influenced by another when it can be measured against a pre-text and found to have derived features from it, and we have already seen in Chapter 3.3 how generic conventions can be assembled to constitute a pre-text, acting as model or anti-model but either way influencing its features. Without using the word, Riffaterre's theory of text-generation also describes a form of textual influence, with the 'minimal sentence or *matrix*' from which a text is generated corresponding to the pre-text. In this model, however, the pre-text is a cliché or stereotype that cannot be localised in the work of a particular author, and 'influence' is perhaps only metaphorically appropriate as a name for the process. In the last part of this chapter (5.3), that appropriateness will be more exactly determined. This chapter will also examine (again) Ducassian correction, a closer relation of text to pre-text for which influence is the right word only literally, the in-flux of one text into another.

Source-criticism has always been a theory of both influence and intertextuality. We have seen M.-F. Guyard, editor of the Pléiade edition of Lamartine, apply this traditional approach to Ducasse in his 1965 paper *Lautréamont & Lamartine*, a title revised a year later as *Un Héritier rebelle de Lamartine: Lautréamont*. Guyard measures the two oeuvres against each other and finds features in the *Chants de Maldoror* derived from poems by Lamartine. For Guyard, at least for the Guyard who prefers his second title, this is not just an arbitrary textual relation, with poets as just passive vessels of the intertext.

Ducasse was not simply influenced by the older poet: he made a conscious practice of taking his texts and reworking them to his own ends. Guyard emphasises the parodic intent of these revisions and reads the relation between Lamartine and Lautréamont as one of father to wayward son: 'la critique des sources s'attache trop souvent aux fils dociles: à leur manière, les fils rebelles sont aussi débiteurs de leurs pères' (p.82). Despite Guyard's revisionary attitude towards 'la critique des sources', this framing family drama is quite in line with traditional, personality-based descriptions of influence, represented today by the Bloomian model, where intertextuality is not the arbitrary functioning of a system but a systematic antagonism between poetic fathers and their anxious sons, arbitrated by texts.

To Ducasse and his proto-Bloomian contemporaries, the familial, inter-personal model of influence would be a very familiar model. Poets were progenitors, bequeathing a literary inheritance to their dutiful or rebellious offspring. The model has variants in the relationship between dutiful or rebellious student and pedagogue, and between a respectful or denigratory public and the Academy, but each of these relationships is mediated by texts; each variant is an intertextual model of influence, exploiting, as Bloom does, a vocabulary of inter-personal conflict to reinforce textual oppositions.

The Second Empire's fixation on biographical minutiae may make its models of poetic influence seem rather un-Bloomian, since the biographical poet in a Bloomian opposition is so rarefied a textual construct; but all poets, like Hollywood stars,² are complex texts, made up from a multiplicity of con-textual discourses. Gossip, scandal, anecdotes, accounts of their appearances in court, caricatures, portraits, obituaries, biographies, publicity notices, references, citations, reviews, critical essays, monographs etc.; all of these contribute to the star-text, along with features of the poets' actual texts: titles (of volumes and of individual poems), epigraphs, dedications, the publisher's name, the sale price, even less reputable paratextual features such as misprints.³ Any of these - as well, of course, as the actual words of a text - can mediate the influence of one poet on another, and many of them can be discovered operating in Ducasse's oeuvre. His discourse on influence cites most

of the discursive contexts, from the bio-graphic to the intra-textual, from gossip about Baudelaire's love life and Musset's alcoholism to critical readings of Musset's *Lettre à Lamartine* and the *Nuit de mai*, and textual citations of Lamartine, Hugo, Leconte de Lisle and Sully Prudhomme.

A discourse on this discourse could begin by adopting a Ducassian approach, reading the subject himself as a complex text, but with no gossip and little necrological information about him, a reconstruction of the theorist-subject of *Poésies* draws on a limited textual corpus. There is a rudimentary theorist in Lespès' biographical reminiscences, in the letters, in the apocrypha and, of course, in the *Chants*, but the theorist of influence we can reconstruct from *Poésies* does not quite correspond to the sixteen-year-old schoolboy Lespès describes, an enthusiastic reader of Poe out of class and, in class, an appreciative critic of such prescribed texts as Sophocles' *Oedipe roi*.⁴ He is not the twenty-year-old prose poet who evokes 'le lycée', 'les tristes journées, le maître dur et le son du tambour' in the *Choses trouvées dans un pupitre*, nor the ephebe who at twenty-two writes the most submissive of letters to the master-poet Hugo in November 1868 (see Appendices B & C). Nor is the theorist of influence who in *Poésies* cites a line from Sully Prudhomme's *A Alfred de Musset* quite the same theorist who had cited the same line in the *Chants*. In each of these instances there are differences to be addressed as between differing theories of influence.

Reading the figure of Alfred de Musset may test those differences, since Musset is evoked, addressed and criticised throughout Ducasse's work. The temptation is strong to see the same theory at work, each time applied to the same archetypal object, with the same name attached. But names are notorious dissemblers of difference, and there are other objects of a discourse on influence that figure in Ducasse's oeuvre, each with a different name, and each may be differently theorised there. This reading of Ducasse as theorist of influence will examine the different transcriptions in the *Chants* and in *Poésies* of the Musset-text, but will also read Byron, Lamartine, Hugo and Baudelaire. This intertext is not simply a preliminary or post-script to reading Musset, who isn't that important

on his own. These five names are offered by Ducasse as the literary focus of his enterprise in *Poésies*:

Je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige.
(letter 6, dated 21.2.1870)

Since *Poésies* seems more preoccupied with correcting 'les plus belles' *pensées* of La Rochefoucauld, Vauvenargues and Pascal, it would be useful to establish what else 'correction', with its moralistic overtones, might mean in Second Empire discourse on literature. It might simply mean passing moral judgment on immoral literature, in the manner of Christian polemicists such as the Protestant Vinet or the Catholic Veuillot. In an earlier letter (5, dated 27.10.1869) to Poulet-Malassis, publisher of and editor of a guide to immoral literature, Ducasse had recommended the Christian apologist Naville's *Le Problème du mal*, where 'les poètes maudits' are cited, their errors corrected. A proto-Bloomian theorist of influence might find analogies between his critical enterprise and an explicitly Christian position on 'les poètes du doute':

Les hommes ne croient plus; les pères ne savent plus qu'enseigner à leurs fils, les jeunes gens branlent la tête aux leçons de leurs maîtres.

(l'abbé Baunard, *Le Doute et ses victimes...*, p.viii)

There are differences too, of course. Correcting the errors of Romanticism means engaging in contest with the precursor, but this is not, for the Christian theorist, the imposing father or master of the Bloomian model, but the anti-Christian poet who disseminates the idea of the father or master as imposition, infiltrating doubt into the minds of sons and students.

As intertextual models, both Bloom's 'anxiety' and the positions of Christian apologists such as Naville and Baunard may have only a limited pertinence to Ducasse's discourse on influence. In his favour, despite Ducasse's own anti-Christian position, a Christian polemicist can claim to provide actual pre-texts for *Poésies*. Against Bloom it could be said that if a traditional source-critic like Guyard can discover Bloomian paradigms in Ducasse's work without reference to a map drawn by Bloom, then perhaps 'misreading', 'agon', 'revisionism' and 'anxiety' are superfluous adjuncts to a reading of influence in

Poésies. That is not yet my own position, and I hope to use this terminology only to indicate where a theorist of influence may be found off the beaten Bloomian track, to use it less as a map than as a signpost, 'le poteau indicateur de cette hypothèse bonasse' (ChII.12).

* * *

1. For a more elaborate exploitation of this sense of 'theory', see Christopher L. Miller, *Theories of Africans: The Question of Literary Anthropology*, in Gates (ed.), *Race, Writing and Difference*, 1986. Miller cites Quologuem's *Le Devoir de violence* (1968), where appears a 'caravane de négriers, le plus souvent poussant devant eux de lamentables théories d'hommes, de femmes, d'enfants...'. Quologuem is, in this text (coincidentally), the most successful successor to Ducasse as genuine literary plagiarist. See Miller's discussion of Quologuem's plagiarisms in *Blank Darkness, Africanist Discourse in French*, 1985.

2. See, for example, Christine Gledhill (ed.), *A Guide to the Stars*, 1991, *passim*.

3. Most of these paratextual features are enumerated by Genette in *Seuils*, 1987.

4. *Souvenirs de Paul Lespès* in Lautréamont, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer (1970), p.1024.

5.1 FIGURES OF AUTHORITY

1. BYRON, LAMARTINE & NAVILLE

Guyard illustrates the influence of Lamartine on Ducasse by making several intertextual connections, none more striking than his discovery that Ducasse transforms a line from Lamartine's *Méditations* in the *strophe des poux*:

Je te salue, ô mort! Libérateur céleste. (L'Immortalité¹)
 Je te salue, soleil levant, libérateur céleste. (Chant II.9)

This anticipates word-for-word correction in *Poésies II*, rare evidence of methodological continuity in Ducasse's oeuvre and itself a pre-text for the corrections in *Poésies* of two other passages from Lamartine. Though Guyard does refer to *Poésies* for the expression of Ducasse's critical differences with Lamartine, citing nine references to him, he misses the two textual revisions. The less immediately striking of them is embedded in the last pages of *Poésies II*, transforming a conventionally melancholic sentiment expressed in the *Harmonies poétiques et religieuses*, Book III:

Rien n'est vrai, rien n'est faux; tout est songe et mensonge.
 (Le Tombeau d'une mère, p.264)
 Rien n'est faux qui soit vrai; rien n'est vrai qui soit faux.
 Tout est le contraire de songe, de mensonge. (PII.137)

The other corrects a line from a famous passage in the *Premières méditations*, where Lamartine himself adopts a corrective stance towards a figure of authority:

Imparfait ou déchu, l'homme est le grand mystère.
 (L'Homme. A Lord Byron, p.123)
 Non imparfait, non déchu, l'homme n'est plus le grand mystère.
 (PII.27)

Here Ducasse aligns himself, briefly, with orthodox Christian criticisms of Lamartine's 'poésie du doute'. Three years before *Poésies*, Naville had corrected the same passage in the fourth chapter of *Le Problème du mal* (a chapter annotated by Ducasse himself, apparently):

M. de Lamartine s'est fait l'harmonieux interprète de la pensée que je combats, du choix à faire entre la doctrine de la chute et la doctrine du progrès:

L'homme est un Dieu tombé qui se souvient des cieux.
 Soit que, déshérité de son antique gloire,
 De ses destins perdus il garde la mémoire;
 Soit que de ses désirs l'immense profondeur
 Lui présage de loin sa future grandeur:
 Imparfait ou déchu, l'homme est le grand mystère. (p.188)

Despite his claim to have criticised Byron from a Christian perspective, Lamartine's Christianity is read by Naville as unorthodox, infected by his Byronism. His Byron is an 'enfant déchu', 'un ange tombé'. He transfigures this 'Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon' ('Qui que tu sois, Byron'¹⁹) into a Pascalian Everyman, *L'Homme* of the poem's title. This is the transfiguration that befalls the angel Cédar in *La Chute d'un ange*, a work both frenetically Byronic and theologically dubious:

Tous les anges mes frères (...)
 M'appellent en vain, moi seul je reste en bas:
 (...) Soeur jumelle de moi! (...)
 Combien de fois, tenté par un attrait trop tendre,
 Ne pouvant t'élever, je brûlais de descendre
 D'abdiquer ce destin (...)
 Etre homme! quel destin! (pp.35-6)

As Ducasse points out in *Poésies* II.55, Lamartine was mistaken if he believed that 'la chute d'un ange deviendrait l'Elévation d'un Homme'.

To read Byron in Pascalian terms is not in itself an unorthodox position, theologically or critically: the conjunction is made by Naville in *Le Problème du mal*, writing on Byron (p.204), and had been made earlier by Sainte-Beuve, writing on Pascal. But Lamartine expands the dichotomy Pascal sees in man ('Il y a deux natures en nous, l'une bonne, l'autre mauvaise'²⁰) to create a genuine 'monstre incompréhensible', reading the duality in Byron as a dialectic of the non-human, 'faible atome' and 'dieu tombé', 'imparfait ou déchu', 'le grand mystère'. This anti-humanist mystification is dispelled by Ducasse in *Poésies* II.27, and five paragraphs later in a correction of Pascal's most famous statement of the position:

Quelle chimère est-ce donc que l'homme! Quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction! Juge de toutes choses, imbécile vers de terre; dépositaire du vrai, amas d'incertitude; gloire et rebut de l'univers: s'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et je le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible.

For Ducasse man is 'le vainqueur des chimères', 'la gloire, non le rebut de l'univers': 'Il parvient à comprendre qu'il est la soeur de l'ange. Il n'y a rien d'incompréhensible.' The substitution of Lamartine's 'soeur de l'ange' for Pascal's 'monstre' casts Pascalian ambivalence down with Lamartinian mystification as mere literary sophism, premised on such theological sophisms as the Fall.

The dogma of the Fall is the premise of Ducasse's philosophical difference with Pascal and Lamartine, and also with Naville: 'L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe.' (PII.12). Naville's difference with Lamartine is more a difference over interpretation, over how to read the Fall. He contests Lamartine's belief that there is a choice to be made 'entre la doctrine de la chute et la doctrine du progrès', that there is a contradiction between the two doctrines; for Naville they are compatible. Where Ducasse would agree with Naville is in the manner of expressing a philosophical difference:

Je réponds au poète, en usant de ses expressions, dont j'altère
la beauté pour les mettre au service de mon idée:

Imparfait et déchu, l'homme vit sur la terre;

Mais c'est un Dieu tombé qui se souvient des cieux. (p.188)

In his own 'réponse au poète' Ducasse likewise alters the beauty of Lamartine's expression to serve his idea. The origin of Ducasse's notion of the practical value of re-writing, if it can be traced, can probably be traced here; correction in *Poésies* reveals the influence not only of the 'philosophes and poètes maudits' he cites, but also of citational theorists like Naville. In Guyard's proto-Bloomian model of influence Ducasse is Lamartine's rebellious son; here, towards Naville, he appears more docile, heeding the lessons of a wise, if unimposing, progenitor.

If it seems unnatural that Ducasse is son to more than one father, the need is all the greater to establish that Naville is not just a temporary substitute for some more legitimate authority, and we

must avoid the temptation to impose on Ducasse our own view of this mediocre moralist. Aside from offering lessons in practical criticism, Naville's *Le Problème du mal* as a text is, in Ducasse's reading of it (letter 5, dated 27.10.1869), an archetype of the influential text:

Ernest Naville (correspondant de l'Institut de France) a fait l'année dernière, en citant les philosophes et les poètes maudits, des conférences sur *le problème du mal*, à Genève et à Lausanne, qui ont dû marquer leur trace dans les esprits par un courant insensible qui va de plus en plus s'élargissant.

Moreover, Naville's citational practice offers an unexampled opportunity for the incorporation of Ducasse's own text into modern literature:

Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je reprends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange, et son livre (...) me fera connaître indirectement en France. C'est une affaire du temps.

Naville appears to justify such optimism by describing, in the conclusion to his lectures, how susceptible he is to overtures from the public:

Avant l'ouverture de nos réunions, à l'occasion du titre sous lequel elles ont été annoncées, j'ai reçu de l'étranger une lettre écrite par une plume que guide une âme d'artiste. On me demandait si ce n'est pas la contemplation du beau et du bien qui est salubre, et s'il n'est pas dangereux de trop regarder le mal. Je réponds: Il n'est pas bon de regarder le mal, et il faut se hâter d'en détourner les yeux, si on se sent faible en sa présence, et qu'on ait la crainte fondée de céder à ses sollicitations, au lieu de le combattre. Mais le mal est lié si intimement à notre vie qu'il se montre sans qu'il soit besoin de le regarder; et comme l'a dit Pascal: 'Il est bon de s'accoutumer à profiter du mal, puisqu'il est si ordinaire, au lieu que le bien est si rare'. (p.323)

This sentiment is echoed in *Poésies*:

A quoi bon regarder le mal? N'est-il pas en minorité? Pourquoi pencher la tête d'un lycéen sur des questions qui, faute de n'avoir pas été comprises, ont fait perdre la leur à des hommes tels que Pascal et Byron? (PI.49)

We may even speculate that the 'âme d'artiste' to whom Naville refers is Ducasse himself. The objection raised in the letter to Naville agrees well enough with the position in *Poésies*, and in many respects

Poésies and *Le Problème du mal* can be read as opponents occupying the same ground. Where Naville speaks of 'la lutte contre le mal' (p.244), and of how 'il est beau de prendre part à la grande lutte' (p.274), Ducasse repudiates the struggle: 'Cache-toi, guerre'; 'lutter contre le mal est lui faire trop d'honneur' (PII.81 & 104). Where Naville, in his chapter on *la négation du mal*, attacks those sophists who argue that 'Tout est bien' (p.105), that evil is necessary and therefore good, Ducasse bypasses 'le sentiment des luttes', transcends 'le genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède' (PII.82), and offers his own solution: 'le bien est la victoire sur le mal, la négation du mal. Si l'on chante le bien, le mal est éliminé par cet acte congru' (PII.43). His solution may appear simplistic beside the three hundred and twenty pages of analysis culminating in Naville's solution: 'la foi', 'la prière', and 'le nom de Jésus de Nazareth'. But that simplicity is the economy that comes from dispensing with dogma:

Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute. (PII.12)

La foi est une vertu naturelle par laquelle nous acceptons les vérités qu'Elohim nous révèle par la conscience. (PII.41)

Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né. (PII.42)

Ducasse's definition of faith here is not only unorthodox, it is an overtly corrective re-reading of the catechism (see page 101, above):

La foi est une vertu surnaturelle par laquelle, avec l'aide de l'inspiration et de la grâce de Dieu, nous croyons vraies les choses qu'il nous a révélés.

This definition of faith is regularly reiterated in orthodox Catholic texts, and was immediately available to Ducasse in the chapter on Faith in Mathieu Bransiet's *Nouveau Traité des devoirs d'un chrétien envers Dieu*,³ a book he owned but had left in Montivideo, or, at very short notice, in the Vatican Council's statement *De Fide*, delivered on 24 April 1870, two months before *Poésies II* was deposited at the Bibliothèque Nationale. His hostility towards Christianity opposes him equally to the Roman Catholic Church and to Naville, a protestant, though his corrections of the Swiss theologian are less textual than thematic. In *Le Problème du mal* 'la prière, la vraie prière doit être

la source de l'action pour le bien. A qui dirait: Agissez au lieu de prier! nous devons toujours répondre: Je prie pour avoir la force d'agir' (p.303). For Ducasse, 'La prière est un acte faux' (PII.39), repudiating the practices of religion as he dispenses with its dogmas. Naville's analysis of evil is similarly dogmatic, based on reading the Fall as an act of free will: the evil proceeds from man, from his freedom to choose between good and evil. 'Là où il n'y a pas de liberté, il n'y a ni bien, ni mal' (p.214). Ducasse denies man this freedom - 'Nous sommes libres de faire le bien (...) Nous ne sommes pas libres de faire le mal' (PII.29-31) - as he has denied the Fall, rejected the doctrine of grace and affirmed man's perfection.

Naville's authority, like Pascal's 'monstre', has two sides to it, 'l'une bonne, l'autre mauvaise': good insofar as he engages with the questions that interest Ducasse, offering a forum and a strategy for intervention, bad insofar as he represents a Christian morality which Ducasse repudiates. Lamartine's case is more simple. As critic of Byron he claims an authority to which, as Christian melancholic, he is not entitled. He lapses into despair on the death of Elvire, and though he repents, his repentance proclaims a resignation that is anathema to Ducasse:

... mon espoir s'envola!

Pardonne au désespoir un moment de blasphème,
J'osai... Je me repens: Gloire au maître suprême!
Il fit l'eau pour couler, l'aquilon pour courir,
Les soleils pour brûler, et l'homme pour souffrir.

(*L'Homme*, in *Premières méditations*, p.129)

Lamartine failed in his contest with Byron. He was not 'l'autre poète (...) capable de se présenter comme son rival' (PI.22), 'le combattre avec avantage'; able to convert him in the name of 'le bien exclusif'.

Byron's authority is paradoxical, but not ambivalent in the Pascalian sense. Ducasse admires his integrity, revealed by his exceptional grasp of 'le problème du mal'. He was:

Une âme qui n'appartient pas au vulgaire des hommes, et qui se trouvait à son aise dans les conséquences dernières d'un des deux moins obscurs problèmes qui intéressent les coeurs non-solitaires: le bien, le mal. Il n'est pas donné à quiconque d'aborder les extrêmes.

Even before *Poésies*, Byron is an authority of sorts. His Manfred provided the type of Maldoror, the ultimate figure of 'le mal exclusif':

C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron et du Konrad de Miszkiewicz, mais, cependant, bien plus terrible.

(letter 7)

It is true that Maldoror, who declares that 'on ne me verra pas, à mon heure dernière, entouré de prêtres' (CHI.12), is a hero 'bien plus terrible' than Manfred, who gladly expires in the arms of a priest. This last detail is cited by l'abbé Baunard, alongside other examples of approximate repentance, as evidence that Byron was in his heart a Christian, albeit of the melancholic Lamartinian variety (*Le Doute et ses victimes...*, p.194). But Baunard's case is unconvincing. He may be able to demonstrate Byron's belief in the immortality of the soul (p.173), but that alone is not evidence of Christian orthodoxy. As Ducasse says, 'l'immortalité de l'âme est vieille comme les assises du monde' (PI.42), and not an inherently Christian belief. Baunard cannot prove Byron's acceptance of any more specific dogma. A belief in degraded mankind, a morality that promises Paradise and threatens 'les peines éternelles', is rejected with the same single-mindedness by Byron and Ducasse, the one as 'chantre des enfers' and of 'le mal', the other as voice of 'le bien exclusif'.

Ducasse constructs Byron as type of the exclusivity he advocates, a negative figure of authority. This is a different Byron from the figure of declining importance common in accounts of Second Empire poetry; a post-Byronic era, by those accounts. Ducasse's Byronism, if it is not to be read as an anachronism, a response to the declining authority of a Lamartine, or to the parochial authority of a Naville, has to be situated within its contemporary discursive context, the specific 'situation de Byron' of the 1860s.

2. POST-BYRONISM

Studies of the influence of Byron on nineteenth-century French literature concentrate on the period demarcated by Estève in his book *Byron et le romantisme français (1815-1850)*. Estève's account of his influence on later writers finds only one adept worth considering at length, and needs just the space of an article: 'Byron en France après le romantisme; Le byronisme de Leconte de Lisle'. The omission of Ducasse is a regrettable symptom of his late entry into the canon of great post-Romantics.

The consensus is that by the 1860s Byron's reputation, artificially prolonged by successive translations and the advocacy of his immediate disciples, had finally diminished. The death of Musset and Lamartine's fall from the Muse's favour had allowed France to catch up with the English-speaking world, where Byron had been passé for decades. For Hugo Byron was no longer a reference point, figuring neither in the pantheon of 'Mages', from *Les Contemplations* (1856), nor among the 'Genies' celebrated in his *William Shakespeare* (1864). The new generation of poets acknowledged more immediate masters, among them Musset and Hugo, but also Gautier, Baudelaire and Leconte de Lisle. For all of these Byron either had been or remained a master, but their followers could without difficulty ignore or sift the Byronism from that which they wished to preserve.

Hugo made their task easier by his silence, but 1867 saw the re-publication, in *Littérature et philosophie mêlées*, of his magisterial obituary article from 1824, reminding younger readers of his earlier enthusiasm. Musset's Byronism was impossible to ignore, but was expiated by his premature death, an object lesson in the dangers of succumbing to dangerous influences. Sully Prudhomme's *A Alfred de Musset* (paralleling both Musset's *Lettre à M. de Lamartine* and Lamartine's address to Byron in *L'Homme*) comes first to praise his subject, but then chastises him for the same faults as Lamartine found in his chosen mentor. The fixed association of Gautier with his *Œuvres* et *Œuvres* and 'l'école plastique', if resented by Gautier himself, at least enabled his admirers to read his Byronism as no more than the youthful enthusiasm evoked in the *Souvenirs Romantiques*.⁴ Baudelaire's

Byronism is more difficult to ignore when he ranks Byron alongside Poe as exemplar of 'l'art moderne':

Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique, l'un malgré sa prolixité et son verbiage, si détestablement imité par Alfred de Musset, l'autre, malgré son irritante concision, ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion. (...) Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.²

To the degree that Baudelaire did not imitate Byron's prolixity and verbiage, however, his practice could be distinguished from his theory and his example could still be followed. The imputed Byronism of Leconte de Lisle, finally, need not have imposed upon those followers who could cite this passage from the preface to the *Poèmes antiques* (1852), where 'la poésie moderne' designates the old poetry that the Parnassian School is about to render obsolete:

La poésie moderne, reflet confus de la personnalité fouguese de Byron, de la religiosité factice de Chateaubriand, de la rêverie mystique d'outre-Rhin et du réalisme des Lakistes, se trouble et se dissipe. Rien de moins vivant et de moins original en soi, sous l'appareil le plus spécieux. Un art de seconde main, hybride et incohérente. (Articles, et., p.116)

In 1864 Barbey d'Aurevilly, an inveterate Byronist, sums up the contemporary reputation of his 'Pauvre grand Byron!':

Il n'est pas heureux en France, depuis quelques années (...) Il s'étaient rencontré une Ecole, (...) laquelle a trouvé que lui, Byron, l'auteur du *Corsaire*, de *Lara*, du *Giaour*, de *Don Juan*, et de tant d'autres chefs-d'oeuvre, était, en termes de cette Ecole: horriblement poncif. (Le XIXe siècle, I., p.80.)

There is more Byronism in *Poésies* than in the 'poésies' of any exemplar of this new 'école'. Even counting as one his enumeration of Byronic types - 'les Konrad, les Manfred, les Lara, les marins qui ressemblent au Corsaire' (PI.23) - Byron is second only to Hugo and Lamartine for the number of references in *Poésies*, and alone in warranting so considered a reading as *Poésies* I.22, described by Pleyne as 'le plus bel hommage qui ait été rendu à la Grande-Tête-Molle de Byron' (Lautréamont, 1967, p.164). Pleyne exaggerates. The praise in that passage is far from unqualified, and as 'hippopotame des jungles infernales', 'grand criminel' and creator of 'diabes en cartons', Byron receives the same severe treatment meted out to other

Romantics. Nonetheless, compared with the indifference of contemporary poets, Ducasse's qualified appreciation of Byron makes him more the ally of the sixty-year-old Barbey than of any new breed post-Romantic.

One explanation of Ducasse's unfashionable interest in Byron is simply that *Poésies* are not in fact 'poésies', where Byronism would be out of place, but discourse on poetry: an intervention in the literary history being written in the Second Empire. Though his vogue had passed among poets, within the literary historiography of the 1860s Byron remained a forceful presence. An article by Louis Etienne in the *Revue des Deux-Mondes* of 1869, 'Un retour vers Byron a propos de nouvelles publications', is both a serious critical study in its own right and a checklist of the decade's varied historiographical output on Byron, from anecdotal memoirs to critical readings.⁴ Most of the nine publications listed are biographical, and even then he omits Mondot's *Histoire de la vie de Byron*, from 1860, Baunard's chapter in *Le Doute et ses victimes*, and Lamartine's *Vie de Byron*, published in *Le Constitutionnel* in 1865.

The most substantial of the texts listed by Etienne is the Marquise de Guiccioli's two-volume *Lord Byron jugé par des témoins de sa vie*, published anonymously in France and under her own name in England. This is an authoritative attempt to correct the distortions of her predecessors in the biographical field, invoking an authority derived largely from her adulterous involvement with Byron in the 1820s (she figures alongside him in the 'scène de lecture' evoked by Musset in his *Lettre à M. de Lamartine*). Guiccioli turns first to the recently deceased Lamartine, evoking his debt to his precursor as she regrets the inaccuracies and injustices of his later revisionary attitude in the *Cours familiers de littérature* and in the pages of *Le Constitutionnel*. Obituaries of Lamartine took the same opportunity to assess his Byronism, and the death in this period of Baudelaire, Vigny, and (a little earlier) of Musset, provided similar occasion for critics to consider the influence of Byron on French Romanticism as a whole. The re-publication of such criticism in book form (Sainte-Beuve's *Lundis*, Barbey's *Les Oeuvres et les Hommes*) gave reference to Byron historiographical solidity.

More significant, however, than any passing reference or two-volume biography was the space given over to Byron in the decade's

most prestigious piece of literary history, Taine's four-volume *Histoire de la littérature anglaise*, from 1864. The fifth volume, dealing with 'les grands Victoriens', wasn't published until 1872, so that the 1864 edition comes to a climax in the ninety-page chapter devoted to Byron. Taine uses him as the conclusive test of his theory of influence, of the writer as mirror of the environment in which he is nurtured. Of English writers, Byron is 'si grand et si anglais qu'à lui seul il nous apprendra sur son pays et sur son temps plus de vérités que tous les autres ensembles' (p.335). Taine's ninety pages are more worthy of Pleyne's accolade than Ducasse's paragraph; the chapter is, according to Barbey, 'une de plus belles choses de cette histoire' (*op. cit*, p.81) and it certainly helped renew Byron's prestige in a potentially hostile environment.

3. BYRONIC TYPES

... ce qui fait de cet homme un type d'exception.⁷

Reading Byron as a type of Englishness, as Taine does, redresses the commonplace mythologisation of him as somehow beyond the human sphere, as 'esprit mystérieux, mortel, ange ou démon'. For Ducasse, as for Lamartine and for most of their contemporaries, Byron cannot be measured by conventional human standards: 'une âme qui n'appartient pas au vulgaire des hommes', 'excessivement intelligent', 'plus grand que les génies ordinaires', 'doué d'une intelligence exceptionnelle', 'un des quatre ou cinq phares de l'humanité' (PI.22). Of course Taine also considers Byron to be exceptional; it is also by his incompatibility with English conventions, by his untypicality, that he illustrates them, but he can explain how Byron is exceptional without recourse to the language of theology. Nor does Taine subscribe to the commonplace corollary of the first myth, according to which Byron's exceptional nature gives him a demonic power over innocent young men's souls, leading them by example into dissolution and an early death. He doesn't deny that Romanticism has claimed many lives, but, for Taine, Byron is only the most illustrious of its victims, and his elegiac conclusion attempts a tragic grandeur:

Ainsi vécut et finit ce malheureux grand homme; la maladie du siècle n'a pas eu de plus illustre proie. Autour de lui, comme une hécatombe, gisent les autres, blessés aussi par la grandeur de leurs facultés et l'intempérance de leurs désirs, les uns

éteints dans la stupeur ou l'ivresse, les autres usés par le plaisir ou le travail, ceux-ci précipités dans la folie ou le suicide, ceux-là rabattus dans l'impuissance ou couchés dans la maladie, tous secoués par leurs nerfs exaspérés ou endoloris, les plus forts portant leurs plaies saignantes jusqu'à la vieillesse, les plus heureux ayant souffert autant que les autres, et gardant leurs cicatrices, quoique guéris. Le concert de leurs lamentations a rempli tout le siècle.

(*Littérature anglaise*, IV., p.419)

Taine's hyperbolic defence comes close, in its language, to the typical case for the prosecution, where the strewn bodies of the afflicted are readers of Byron, 'victimes du livre'. In his articles published under that title, writing at the same time as Taine but at the opposite end of the historiographical scale, Jules Vallès critiques those authors whose books have corrupted their readers, offering a highly Ducassian selection of 'cibles': Eugène Sue, La Landelle, Walter Scott, Fenimore Cooper, Hugo, Sand, Balzac, Dumas (*père et fils*), Flaubert, Baudelaire and, of course, Byron:

Il a troublé aussi quelques âmes, celui-là! Il a dérangé quelques têtes! (...) Il y avait là, dans ce mélange de farces lugubres et d'actions glorieuses, de quoi faire tourner le sang aux vaillants et la tête aux faibles. (*Les Réfractaires*, p.156)

In Vallès' 'longue suite de personnes', Byron is followed by Musset, a common sequitur: 'Ce qu'il a égaré de talents, ce grand poète, vous le savez; ce qu'il a fait d'ivrognes, on l'ignore.' And after 'l'absinthe de Musset', 'c'est l'opium de Baudelaire'. Vallès is sceptical of 'cette théorie de la muse fouettée par la bière, des larmes battues par l'absinthe', according to which intoxication exerts a positive influence on a poet, but he does subscribe to the theory that an intoxicated poet is a negative influence on other, would-be poets. Vallès depicts Musset as a 'type' created by his imitators:

Ils avaient toujours rencontré le poète, l'autre soir, dans une rue borgne, ivre et malade, cherchant le gros chiffre.

Ils mentaient! Dans leur ivresse, et pour les besoins de la cause, ils voyaient des Musset partout. On m'en a bien montré une dizaine. (p.158)

Once mythologised, the poet's behaviour is emulated by readers who come to unfortunate ends as a consequence. The myth-making is all-important. The author must be endowed with the power of a fictional

character before he can become a 'type'. Musset encouraged the process by casting his autobiographical *Confession d'un enfant du siècle* as fiction, supported posthumously by the fictionalised responses of Sand and Paul de Musset. Baudelaire too contributed to his own mythology with his personal taste for 'forfanteries et mystifications':

Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiant, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin.⁹

Otherwise so unlike each other, both Musset and Baudelaire illustrate the paradox that to be a type the author must first have been constructed as exception (though this was no longer a paradox after the exemplary 'type d'exception' Byron). Musset's protestations in *La Confession d'un enfant du siècle* might in themselves convince the reader that 'la maladie du siècle' was a disease afflicting not only Musset but most of his generation, but his exceptional 'génie' for suffering is what made him a type to be imitated. In Baudelaire's case, Asselineau makes clear how the construction of the exceptional Baudelairean type was soon out of the original's hands:

Combien d'autres ont tout aussi logiquement accusé l'auteur des *Fleurs du mal* de férocité, de blasphème, de dépravation et d'hypocrisie religieuse! Ces accusations, qui l'amusaient lorsqu'elles lui étaient jetées directement dans la discussion par un adversaire irrité et dupe de ses artifices de rhétorique, avaient fini par le lasser, lorsqu'il s'était vu composer une légende d'abomination. (Asselineau & Baudelaire, p.125)

When, in his *Commentaire sur le dernier pèlerinage d'Harold*, Lamartine asks:

Quand Lord Byron faisait parler Manfred, le Corsaire, ou Lara; quand il mettait dans leur bouche les imprécations les plus affreuses contre l'homme, contre les institutions sociales, contre la Divinité (...) a-t-on jamais confondu la pensée du poète et celle du brigand?¹⁰

The answer is clearly yes. The 'Byronic type' is a fusion of the author's 'exceptional' biographical persona and his 'exceptional' fictional creations, a process that began immediately *Childe Harold's Pilgrimage* was published, despite Byron's own protestations that he was not his creation, nor was his creation 'intended as example'. Ducasse, to his credit, insists on distinguishing the 'sombres

mystificateurs' from the 'fantômes gigantesques' that they create. In *Poésies* I.23 he situates Byron among 'types d'exception' from the real world: the emperor Napoleon, the murderers Troppmann and Papavoine, the political assassin Charlotte Corday, and the politicised victim Victor Noir: 'Ces grands criminels, à des titres si divers, je les écarte d'un geste.' His challenge is issued against 'toute la série des diables en cartons', fictional creations like Mickiévicz's Konrad, like Goethe's Werther, Faust and Mephistopheles, and of course the definitive types of evil: 'les Manfred, les Lara, les marins qui ressemblent au Corsaire, les Don Juan, les Caïn'.

4. UNE DEPLORABLE ECOLE

Southey, poète lauréat, disait de lui, en beau style biblique, qu'il tenait de Moloch et de Bélial, mais surtout de Satan.

(Taine, *Littérature anglaise*, IV., p.395-6)

To have created 'diables en carton' is a relatively minor error compared with the charge levelled against Byron fifty years earlier by Southey, to which Byron himself had responded in his preface to *The Vision of Judgment*:

It has pleased the magnanimous Laureate to draw the picture of a supposed 'Satanic School', the which he does recommend to the notice of the legislature; thereby adding to his other laurels the ambition of those of an informer. If there exists anywhere, except in his imagination, such a School, is he not sufficiently armed against it by his own intense vanity?¹¹

Not only did such a school exist, but by the time Ducasse writes that 'il n'aurait pas dû parcourir les domaines sataniques' (PI.22), Byron had become permanently associated with it. It is true that this 'ancienne école' had grown to accommodate such a diversity of figures that none but the purest of spirit could claim exemption. Ducasse's roll-call even includes Byron's original calumniator alongside him:

J'ai chanté le mal comme on fait Mickiévickz, Byron, Southey, A. de Musset, Baudelaire (...) C'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants.

(letter 4, dated 23.10.1869)

Criticism in the Second Empire was not content with a simple distinction of 'ancient' and modern schools. It was a convention that every strong poet had his or her imitators among the young. Of these 'chantres du mal' listed by Ducasse, each had his school, including Southey, whose reputation in Britain was lower even than Byron's.¹² The devotees of Musset and Mickiewicz were legion, but the school most frequently referred to was 'l'école Baudelaire'. Although at the time he dismissed it as a passing fashion, sixteen years later Vallès gives a vivid account of the 'cénacles' that had formed in the 1860s around two future masters:

On peut bien dire que M. Leconte de Lisle est le père de toute une école qui tient un côté du pavé, tandis que celle de Baudelaire tient l'autre. (*Littérature et révolution*, p.459)

Much of Barbey d'Aurevilly's attack on the *Parnasse contemporain* is an attack on this school, labelling Verlaine 'un Baudelaire puritain' and Mallarmé 'ce Baudelaire ténébreux et enragé' (*Le XIXe siècle*, II., p.88). Baudelaire himself knew he had followers, referring here to Verlaine and, perhaps, to Mallarmé:¹³

Il y a du talent chez ces jeunes gens; mais que de folies! quelles exagérations et quelle infatuation de jeunesse! Depuis quelques années je surprenais, çà et là, des imitations et des tendances qui m'alarmaient. Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible; et il paraît que l'école Baudelaire existe.

It was also a convention for the strong poet to disown his imitators, one dating back at least as far as Chateaubriand, whose 1836 *Essai sur la littérature anglaise* ends, like Taine's *Histoire*, with Byron and 'la maladie du siècle':

Lord Byron a laissé une déplorable école: je présume qu'il seroit aussi désolé des Childe-Harold auxquels il a donné naissance que je le suis des René qui rêvassent autour de moi. (...) Une maladie de l'âme n'est pas un état permanent et naturel; on ne peut la reproduire, en faire une littérature.¹⁴

Chateaubriand is defending a lost cause. For 'on ne peut' we should read 'on ne devrait', since by then the sickness described here had already been reproduced several times. Even as he wrote, his attempt to distance himself from his afflicted progeny was being countered by Musset, in an apocalyptic tone worthy of the *Chants de Maldoror*:

Pareille à la peste asiatique exhalée des vapeurs du Gange, l'affreuse désespérance marchait à grands pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, prince de la poésie, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums des encensoirs sacrés. Déjà, pleins d'une force désormais inutile, les enfants du siècle roidissaient leurs mains oisives et buvaient dans leur coupe stérile le breuvage empoisonné. Déjà tout s'abîmait, quand les chacals sortirent de terre. Une littérature cadavereuse et infecte, qui n'avait que la forme, mais une forme hideuse, commença d'arroser d'un sang fétide tous les monstres de la nature. (La Confession..., *Oeuvres complètes*, p.558)

Musset could be describing 'l'école Baudelaire'. Of course, Baudelaire would strongly resist being assimilated to this frenetic Romanticism, but as Edouard Schérer insisted, 'Baudelaire est sorti du romantisme' (*Etudes...*, IV., p.282). He is the logical consequence of its premises. In the hands of 'ses premiers interprètes et ses chefs de file' it enjoyed relative good health, but: 'Les imitateurs n'imitent guère que les défauts de leurs modèles. Le romantisme eut une seconde époque' (p.285). Followed by a third: 'on ne s'arrête point sur les pentes.'¹⁰ And a fourth:

Le terrible est-il épuisé, on arrive au dégoûtant. On peint les choses immondes. On s'y acharne, on s'y vautre. Mais cette pourriture elle-même pourrit; cette décomposition engendre une décomposition encore plus fétide, jusqu'à ce qu'enfin il reste un je ne sais quoi qui n'a de nom en aucune langue. Voilà Baudelaire. (p.286)

To almost every critic of the Second Empire it is Baudelaire, 'l'écrivassier funeste', author of 'l'immortel cancer, Une Charogne' (PI.27), who best exemplifies Musset's 'littérature cadavereuse et infecte' ('le lecteur se bouche le nez, la page pue!', says Schérer, p.287); it is Baudelaire who gives this school its name. Where Schérer can distinguish five stages on the way to this last phase of Romanticism, Ducasse is less particular. The stage beyond the 'poètes qui se sont vautrés dans le limon impur' (PI.27) includes Baudelaire alongside Romantics of the first crop, Jean-Paul and Zorrilla. Romantics and post-Romantics alike practice 'cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture' (PI.12). All exert the same strong influence, and it is as a collectivity of strong poets that this 'école déplorable' is critiqued in *Poésies*.

5. MUSSET IN THE CHANTS DE MALDOROR

The least strong of these poets, according to mythology, weak in spirit and enfeebled by drink, was Alfred de Musset. Neither this, however, nor the fact that he died in 1857, diminished his influence on the poetic generation of 1860. On the contrary, the myth-making that followed his death at the age of forty-six (itself mythologised into 'une mort prématurée') replaced the banality of his academic conformity and creative decline with a 'légende de misère et de malheur'.¹⁶ Poetic impotence could itself be mythologised as tragic, but Musset the Academician, stripped of his Romantic accoutrements, cuts more of a comic than a tragic figure: 'nu comme le discours d'un académicien', he himself would have said.¹⁷ In his speech to inaugurate the statues of Bernardin de Saint-Pierre and Casimir Delavigne in Le Havre, standing in at the last minute for Salvandy, Musset is tremulous at the prospect of rivalling this now forgotten 'orateur célèbre', and obsequious before his co-orator, the poet Jacques Ancelot (*Oeuvres complètes*, p.926). His *Discours de réception à l'Académie française* was an embarrassing panegyric of the inconsequential playwright Dupaty, a speech where Musset also found occasion to praise Villemain, 'l'un des maîtres de l'éloquence française' (p.919). Not even the Ducasse of *Poésies* would consider Musset's 'discours académiques' to be 'chefs d'oeuvres', but whatever unfavourable impression they left at the time was soon dispelled by Musset's posthumous textual presence. The publication of the *Oeuvres complètes* between 1860 and 1866 played an important part in this, as did the vogue for Musset's theatre in the same period, but it was most spectacularly realised in the trio of novelisations based on his affair with George Sand: Sand's own *Elle et lui*, Paul de Musset's *Lui et elle*, a corrective riposte, both from 1859, and Louise Colet's *Lui, roman contemporain*, from the following year.

In a decade where Parnassian impassivity, Baudelairian realism or Hugolian idealism are supposed to be the dominant modes, there are countless instances of poets of the Musset school. Most of these attendants at Musset's 'école mélancolico-farceuse'¹⁸ are now forgotten, but Badesco's chapter on Musset gives an impressive list of significant writers who at some stage or other suffer his influence. Some confess it with pride, like Houssaye; most allow it to be

discerned in the phraseology and themes of their work, and either remain under Musset's spell, like Armand Silvestre, or outgrow it, like Emmanuel des Essarts, Villiers de l'Isle-Adam, Mendès, Daudet and Zola (*la Génération poétique de 1860*, I., pp.156-8). They might, like Dierx, attempt to suppress its every trace. And there are several who, in verses addressed 'A Alfred de Musset', engage in a dialogue with the poet, empathetically like Louise Ackermann, or critically like Hippolyte Philibert, Ratisbonne and Sully Prudhomme (p.160). These are not the kinds of trace left in Ducasse's oeuvre, and we cannot speak of influence in the same way. Citations in the *Chants de Maldoror* are not declarations of affinity, nor is the discovery of a phrase or line from Musset embedded in the text the exposure of a well-kept secret.

There are several varieties of reference to Musset in the *Chants*. The most innocent would be the coincidence of themes or the accidental and unmotivated passage of phraseology from one text into another. This is featured here only hypothetically: every 'accident' can be motivated, given the right intertexts and the right metaphors. In *Chant IV.5* the narrator finds himself 'devant la méconnaissance de ma propre image', mirroring Musset in *la Nuit de décembre*:

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
 Une forme glisser sans bruit.
 Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre;
 Elle vient s'asseoir sur mon lit.
 Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
 Sombre portrait vêtu de noir?
 Que me veux-tu, triste oiseau de passage?
 Est-ce un vain rêve? est-ce ma propre image
 Que j'aperçois dans ce miroir? (*Oeuvres complètes*, p.154)

In the *Chants* there are frequent evocations of 'les rayons de la lune', and if the phrase alone is so banal as not to evoke immediately the lines 'Je vois encore, aux rayons de la lune', and 'Ne vois-tu pas alors, aux rayons de la lune', both from *La nuit d'octobre* (pp.157 & 159), the context shows the phrase clearly to be an evocation of Musset's tic:

Pendant mon enfance, vous m'apparûtes, une nuit de mai, aux
 rayons de la lune, sur une prairie verdoyante, aux bords d'un
 ruisseau limpide ... (Chant II.10)

La Nuit de mai is a text cited explicitly by Ducasse both in *Poésies* and in the *Chants*, referring on each occasion to 'la repoussante comparaison du pélican'. The passage is so strongly identified with Musset that (as I have already suggested above, page 75) it is tempting to read the man with a 'tête de pélican' in *Chant* V.2 as an allegory of Musset, victim 'de l'amour des magiciennes sombres', i.e. a victim of George Sand. The allegory is tempting but, for the moment, untenable beyond the figure of Musset as type of the lover who makes a public display of his suffering. There are, however, allegorisations of Musset in the *Chants* that do bear examination.

Chant III.4 is an allegorical description of the Creator as drunkard, lying unconscious in the middle of the road and abused, verbally and physically, by his creatures as they pass him: 'L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe'; 'le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur son front'; 'l'homme, qui passait, (...) fienta, pendant trois jours sur son visage auguste'. Only the lion shows respect for his 'splendeur éclipsee', signalling the intertext in La Fontaine's allegory *Le Lion devenu vieux* (*Fables*, III.4). Discovery of this intertext does not in itself, however, decipher the strophe. When Ducasse gives the donkey the horse's role - 'Le cheval s'approchant lui donna un coup de pied' - he destroys the opposition which was the basis of La Fontaine's moral, according to which 'le coup de pied de l'âne' is too great an indignity to bear. This is not the only seventeenth-century moral tale de-moralised in the *Chants*. In II.15 Ducasse dismantles the conclusion of Perrault's *Les Fées*, and in IV.6 he destroys the argument of Fénelon's *Gryllus* and *Ulysse* from the *Dialogues des morts* (see page 258, below). But although Ducasse destroys the argument of La Fontaine's allegory of political power, where the lion stands for the monarch, in substituting 'le Dieu souverain' for the lion he preserves the allegory's structure.

What God stands for in Ducasse's allegory is discovered by a different intertext: 'Un portrait anecdotique et pittoresque d'Alfred de Musset' from *L'Indépendance belge*, reproduced in *le Figaro* and commented on in Veuillot's *L'Univers* of May 25, 1868.¹⁷ From this widely disseminated text Ducasse derives the overall picture of the recumbent deity and several turns of phrase. He transforms, for

example, 'Il était ivre, épouvantablement ivre!' into 'Il était soûl! Horriblement soûl!', signalling that his 'ivrogne suprême' is a figure of the alcoholic Musset, generated from an identifiable matrix.

It remains to be determined whether the allegory has any particular significance or whether Ducasse is simply dismantling that device in the way he dismantles the moral of La Fontaine's fable, devalorising significatory conventions wherever he finds them. If the passage is figuratively 'about' Musset it threatens the literal sense of all other representations of God in the *Chants*, of which there are many. The strophe in question is followed by an account of the Creator's debauchery in a brothel that, less overtly, also associates its ostensible protagonist with Musset, this time through phraseological associations with *Rolla*.²⁰ But the name of Musset cannot be discovered behind every name of God cited by Ducasse: the debauched divinity chastised by his own giant 'cheveu' in *Chant* III.5 has as much in common with the protagonist of an obscure and pornographic 'conte moral' called *Le Cheveu*²¹ as with Musset's hero *Rolla*; the anthropophagic deity of II.8 is a combination of Homer's Polyphemus and Dante's Satan; the divine adversary of the Job-like figure in IV.4 is Biblical; and the rhinoceros into which 's'était introduite la substance du Seigneur' (VI.10) seems entirely obscure in its textual origins, and certainly shares no evident characteristics with Alfred de Musset.

There are, moreover, allegories that figure Musset but where the figure is not the Creator. In these, by way of compensation, the allegory seems definitely to have more than formal significance. *Chant* II.11 - 'O lampe au bec d'argent' - has been attributed Lamartine's *La Lampe du temple* as intertext:

Pâle lampe du sanctuaire,
Pourquoi, dans l'ombre du saint lieu,
Inaperçue et solitaire,
Te consumes-tu devant Dieu? ...²²

Words like 'lampe' and 'saint lieu' occur in both texts, and other faint traces of Lamartine's vocabulary are discernible in Lautréamont: 'inaperçues' in 'mes yeux t'aperçoivent', 'se suspendre' in 'suspension', 'adorateurs' in 'adorer', and 'Sur le pavé fumant du temple/ Son pied ne te foulera pas' in 'mes pieds foulent le basalte

des églises'. To these correspondences, cited as proof that Ducasse had read Lamartine closely, can be added correspondences between the same strophe and Musset's *Rolla*: there is a 'lampe d'or, dans l'ombre suspendue' in that text; the 'sourire inextinguible' in the *Chants* resembles Rolla's 'rire inextinguible'; the 'glaive invisible' can be seen as Musset's 'glaive redoutable'; and the 'souffle fiévreux' of Ducasse's Satan is the 'souffle' Musset evokes in describing his lack of Christian faith:

Et je reste debout sous tes sacrés portiques,
Quand ton peuple fidèle, autour des noirs arceaux,
Se courbe en murmurant sous le vent des cantiques,
Comme au souffle du nord un peuple de roseaux.
Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte.

(*Oeuvres complètes*, p.139)

This is a passage cited correctively by Leconte de Lisle in *Hypatie*, a differently anti-Christian text from the *Poèmes antiques*. A pagan priestess, victim of 'le vil Galiléen', is addressed in the language of the Hail Mary and of Musset's *Rolla*:

Je t'aime et te salue, ô vierge magnanime! (...)
Debout, dans ta pâleur, sous les sacrés portiques
Que des peuples ingrats abandonnait l'essaim. (p.66)

Leconte opposes a healthy paganism to the post-Christian angst of Musset, an opposition reinforced by the contrast of the virgin Hypatie and Marie - 'ô vierge' - the prostitute who shares Rolla's last night. In the *Chants*, Ducasse sets up a different opposition using the same phraseology. Beneath his description of Maldoror in the church we can read Musset's description of himself:

Je n'ose pas me livrer aux suggestions de mon caractère, et je reste, sous le portique sacré, en regardant par le portail entr'ouvert, ceux qui échappent à ma vengeance, dans le sein du Seigneur. O lampe poétique!

And if Maldoror here is Musset, the 'lampe-ange' can be, metonymically, a figure of Lamartine. The attack on the 'lampe poétique' is an allegory of a contest between poets, a destruction of the kind of ritual politeness expressed in Musset's *Lettre à M. de Lamartine* (to be destroyed, on different grounds, in *Poésies* - see page 237 below).

Lamartine figures in an allegory earlier in the *Chants*, where (as we have seen, page 205 above) a line from his ode to Immortality is embedded in Ducasse's *hymne au pou*:

O pou (...), tant que le vide muet n'aura pas d'horizon, (...) ton règne sera assuré sur l'univers. (...) Je te salue, soleil levant, *libérateur céleste*, toi, l'ennemi invisible de l'homme. Continue de dire à la saleté de s'unir avec lui dans des embrassements impurs, et de lui jurer, par des serments, non écrits dans la poudre, qu'elle restera son amante fidèle jusqu'à l'éternité. (II.9)

Lamartine's homage to Death is effaced, destroyed by an image of Life, the sun rising. Considered in isolation, this is the correction of a poetic sophism in the manner of *Poésies*, but it doesn't allow the *Chants* to be read as if they were an analogue of that text, a repertoire of corrected one-liners. The signifiatory conventions exploited here are not the same. In the same paragraph Ducasse has cited lines from another poem, by Sully Prudhomme:

Poète, aussi longtemps que marchera la terre
 Dans le vide muet qui n'a pas d'horizon; (...)
 Tant que posant le pied dans le temple des causes,
 Il rencontrera Dieu pour lui barrer le seuil;
 Qu'il verra comme l'astre et l'onde et toute choses
 Sur soi-même rouler l'ignorance et l'orgueil;
 (...) Que l'amour écrira des serments dans la poudre
 En mariant la honte avec la volupté (...)
 O poète, ton nom sera jeune et fameux!

(A Alfred de Musset, in *Stances et poèmes*, pp.302-3)

Beneath Ducasse's deified 'pou' is Sully Prudhomme's anti-hero Musset, once again depicted on the threshold of a place of worship. Here there is no contest between the literal and the figured meaning of the allegory, no agon between God and Musset over who gets to play the signified. The *Chants de Maldoror* are 'about' literature and not about lice. They are about literary succession and the anxieties of influence. Where Musset pretends to engage in a civilised exchange with Lamartine, Ducasse casts the two into terrible conflict. What Sully Prudhomme sees as no more than a simple philosophical difference, Ducasse exploits as a violent attack on the poet as parasite. Parasitism, the poet's ability to thrive on his forebears and readers, becomes Ducasse's model of literary influence, and is the subject as much as the method of his writing. Sully's own text

exploits the precedent of Musset's address to Lamartine, and exploits Musset's *Espoir en Dieu*, using its opening 'Tant que...' as a refrain in his first twenty lines.²³ Sully would call it a philosophical exchange; his text responds to the doubting religiosity of the former with a repudiation of God and a declared faith in Man. In his turn Ducasse responds to Sully Prudhomme by repudiating both God and Man:

Tant que l'humanité déchirera ses propres flancs par des guerres funestes; tant que la justice divine précipitera ses foudres vengeresses sur ce globe égoïste; tant que l'homme méconnaîtra son créateur, et se narguera de lui, non sans raison, en y mêlant du mépris, ton règne sera assuré sur l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècle en siècle.

Ducasse's contribution to the philosophical debate is readable in the differences between the views expressed in his text and those expressed in Sully's, but the important difference, in this reading, is between the 'pou' and the 'poète'. The figure of Musset points to other figures in the text, as yet undeciphered. Lamartine was there before; the 'générations de poux' that follow in Musset's wake are the next generation of poets, Sully Prudhomme and Coppée²⁴ among them. But this is not an epic à clef, and Ducasse's inscription of Musset or Sully Prudhomme in his text is not the satisfaction of a particular grievance against them, or even a reference to the particular substance of the citation. Sully Prudhomme's qualified and specifically post-Romantic critique of his Romantic precursor is buried in the deep structure of Ducasse's text, a far more general critique of modern poetry. The *strophe des poux* is an allegory of the function and influence of the fetishised poet in mid nineteenth-century French society.

The same is true of inscriptions elsewhere in the *Chants*. Musset is a privileged vehicle of Ducasse's allegories because the high recognition-factor of an allusion, to his life or to his work, should ensure the allegory's eventual decipherment. Though there are analogies to be drawn between the function of recognisability here and in the plagiarisms of *Poésies II*, reference to Musset in *Poésies* has a quite different function, centred on the overt inscription of his name.

6. MUSSET IN POESIES

... dévoiler par la pratique le nom d'Alfred de Musset.
(*Poésies* I.49)

An allegory is necessarily a narrative, and it would not be reasonable to expect Musset to be figured in the largely non-narrative *Poésies* by the same means. When Sully Prudhomme's poem on Musset is cited in *Poésies* the effect is very different. Sully had guaranteed the poet's fame 'tant que':

... l'amour écrira des serments dans la poudre
En mariant la honte avec la volupté. (p.303)

In the *Chants* these were 'serments, non écrits dans la poudre' testifying to the eternal love of 'la saleté' for mankind. In *Poésies* they are just one item in a litany of objections to the love of a woman:

L'amour d'une femme est incompatible avec d'amour de l'humanité.
L'imperfection doit être rejetée. Rien n'est plus imparfait que l'égoïsme à deux. Pendant la vie, les défiances, les récriminations, les serments écrits dans la poudre pullulent. Ce n'est plus l'amant de Chimène; c'est l'amant de Graziella. Ce n'est plus Pétrarque; c'est Alfred de Musset. (PII.16)

The attack on Musset here is open, and there is no need to encode his name as the hidden significance of an allegorical text. The 'défiances' and 'récriminations' are familiar to any reader of the narratives by Sand, Paul de Musset and Louise Colet without recognising the reference to 'serments' from Sully Prudhomme's ode. Footnotes are commonly provided to decode the items in the list following his name, but if some have a double application, none could properly be called a cryptic allusion: the 'quartier de roche auprès de la mer' is Chateaubriand's burial place (from the *Mémoires d'outre-tombe*); the 'lac quelconque' and the 'fle d'Ischia' are out of Byron or Lamartine; the 'chambre ardente avec un crucifix' is the setting of Lamartine's *Le Crucifix* or Gautier's *La Tête de mort*; the 'cabinet de travail, en compagnie d'un corbeau' is Poe's, obviously, or possibly Leconte de Lisle's, from *Le Corbeau*. Musset figures here too, casting his familiar 'rayons d'une lune qui finit par agacer' onto a cemetery-scene out of the *Nuits d'Young*, and providing the scene of his amorous encounters with Sand, 'la forêt de Fontainebleau' evoked in *Souvenir*,

in *La Confession d'un enfant du siècle*, and in the novels based on their romance.²³

This is as obscure as reference to Musset gets in *Poésies*. Ducasse's position is clear, his antipathy towards Musset consistent, uncompromised by the 'admiration réfléchie' of a Sully Prudhomme or a Sainte-Beuve. His critique of Musset is, nonetheless, 'réfléchie'. Of the twelve separate references to Musset, only three are dismissive itemisations: the 'forêt de Fontainebleau' above, the 'Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle' among the 'Grandes-Têtes-Molles' (PI.47), and the 'écrivassier funeste' listed alongside Dumas and Ponson du Terrail (PI.39). Otherwise Ducasse is careful to specify his objections. His 'proverbes' (PII.38), never more fashionable than in the 1860s, are the best Romantic theatre can offer to compete with classical or pseudo-classical tragedy, putting him above Sainte-Beuve, Hugo and Lamartine, but leaving him no match for Pradon, Rotrou, Laharpe or Marmontel.

In a more extended passage of criticism (PI.34-36) - strikingly anticipating Rimbaud's *lettres du voyant* of the following year - Ducasse invites us to 'constater l'infériorité de Musset sous les deux poètes' Lamartine and Hugo. The former is an intelligence 'de deuxième ordre' capable of pushing his faculties beyond the limits observed by 'les intelligences de premier ordre, Lamartine, Hugo.' Ducasse objects to Musset's imbalance of faculties, and illustrates his difference from Hugo by suggesting a practical test, reading various sample-texts ('*Rolla* ou *Les Nuits*, *Les Fous* de Cobb', Hugo's *L'Homme qui rit* or Racine's *Phèdre*) 'devant une jeune fille'. According to Ducasse any author, even Racine, is capable of provoking in such an audience signs of physical distress 'comme un homme qui se noie',²⁴ but only those whose faculties are balanced, such as Hugo in his *Prière pour tous* and other 'poésies sur les enfants' (PI.37), can also provoke diametrically opposite effects.

It is common to compare Musset with these immediate predecessors, but this clarification of the point by examples is not really successful. The precise difference between Musset and 'les deux poètes' Lamartine and Hugo remains obscure, complicated as it is by Ducasse's more usual inclination to castigate all Romantics together, by his inclusion of a passage from the usually favoured Racine among

bad texts, and by his failure to cite texts by Lamartine with Hugo on both sides of the opposition. It is clear that if Hugo is preferred it is for his relatively classical balance of the 'vingtaine de facultés' that make up the soul. This is not the quality for which Hugo is usually prized by his contemporaries, even when favourably compared with the 'exécrable' Musset. The more familiar criteria are esthetic, moral, theological or political.

For Rimbaud, the Romantics are acceptable in proportion to their visionary capacities:

Lamartine est quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille. - Hugo, trop cabochard, a bien VU dans les derniers volumes: *Les Misérables* sont un vrai poème. (...)

Musset est quatorze fois exécrable pour nous (...). O! les contes et les proverbes fadasses! ô les nuits! ô Rolla!, ô Namouna, ô La coupe! (...) A quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut; à seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec cœur; à dix-huit ans, à dix-sept même, tout collégien qui a le moyen, fait le Rolla, écrit un Rolla! Quelques-uns en meurent peut-être encore. Musset n'a rien su faire: il y avait des visions derrière la gaze des rideaux: il a fermé les yeux.²⁷

For Baudelaire, *Les Misérables* is also a 'poème d'ailleurs plutôt que roman', but he is reluctant to attribute visionary qualities to it, preferring to question Hugo's theological premises and his faith in 'le progrès':

Il croit que l'homme est né bon, et cependant, même devant ses désastres permanents, il n'accuse pas la férocité et la malice de Dieu. (...)

Hélas! du Péché originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il restera toujours bien assez de traces pour en constater l'immémoriale réalité!²⁸

Baudelaire's qualified admiration for Hugo can be set against his Rimbaud-like antipathy for Musset, the 'Gandin-sans-Chemise-Intellectuelle':

Excepté à l'âge de la première communion, c'est-à-dire à l'âge où tout ce qui a trait aux filles publiques et aux échelles de soie, fait l'effet d'une religion, je n'ai jamais pu souffrir ce maître des gandins, son impudence d'enfant gâté qui invoque le ciel et l'enfer pour des aventures de table d'hôte, son torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie, enfin son

impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art.²⁹

This aestheticising combination of theological objections and a concern for grammar and prosody is peculiar to Baudelaire and a happy few. The more common criterion is the poet's social usefulness: 'le poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu' (PII.35). It accounts for Hugo's prestige among progressivists like Louis-Xavier de Ricard and Lissigaray,³⁰ and it grounds their objections to Musset, giving the moral objections of a Sully Prudhomme a political turn. His lack of social commitment, his indifference and his 'inutilité', combined with his persistent appeal makes him a dangerous influence. This charge is answered, surprisingly perhaps, by the socialist Vallès, arguing for the social value of Musset's atheism, 'bien autrement révolutionnaire', 'un coup terrible à la foi chrétienne'. He specifically uses political criteria to defend Musset against Hugo and Lamartine, each of whom has exerted far more dangerous an influence:

Vous croyez donc que, plus que Musset, Hugo et Lamartine sont des poètes de liberté? N'allez pas compromettre par une sottise leur gloire légitime! (...) Tous deux sont descendus dans l'arène en 48, et voilà pourquoi vous les glorifiez. Que ne sont ils restés chez eux! Ils donnèrent à la République, l'un des pieds de cygne, l'autre une tête d'aigle, et la menèrent ainsi endormie et saignante à l'abattoir.

(...) Mieux vaut avoir été 'inutile' comme Musset que glorieux comme eux.
(*Littérature et révolution*, p.357)

'La poésie ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple' (PII.38). Their views on Musset differ considerably, but Ducasse often reads like Vallès. Both, like Veuillot, are interested in the myth of Musset as well as in his texts, though the sympathy Vallès and Veuillot express for the poet's suffering is not shared by Ducasse:

C'est l'absinthe, savoureuse je ne le crois pas, mais, nuisible, qui tua moralement l'auteur de *Rolla*. Malheur à ceux qui sont gourmands!
(*Poésies* I.21)

In his allegory of the poet as drunken divinity, he had been more sympathetic towards 'l'ivrogne suprême': 'Pitié pour cette lèvre, souillée dans les coupes de l'orgie!' For Veuillot, 'Musset ne fut qu'un pauvre enfant qui trébucha et se brisa au sortir du premier

festin, moins ivre qu'empoisonné.³¹ Vallès' text is a response to the same Figaro article cited by Veuillot, the text used by Ducasse in the *Chants*. 'Après tout', writes Vallès:

Il ne saoulait que lui, ce fut un suicide et non un assassinat: le suicide fut horrible et lent et il enlaidit et dégrada le patient, mais est-ce qu'on a le droit de trouver ridicule ou honteuse une agonie? (...)

Qu'est-il besoin d'aller ramasser l'homme derrière le rideau, de me montrer l'ivrogne dégradé et meurtri! (...)

Vous me criez que cette poésie est baignée de poison et que les gouttes en tombant font trou dans le coeur d'une génération! Eh! quoi, monsieur, vous en êtes encore à croire que les poètes peuvent être les bons ou les mauvais génies d'un temps?

(*Littérature et révolution*, p.355)

Four years earlier, in *Les Victimes du livre*, Vallès had held precisely this belief, treating Musset as 'bourreau' with the severity of a Ducasse:

Ce qu'il a fait d'ivrognes, on l'ignore. (...)

On s'est grisé après Rolla, on a couru les cabarets et les maisons de filles après don Juan.

J'ai vu des garçons avaler de la bière qui les rendaient bêtes, de l'absinthe qui les rendaient fous, point par plaisir, parce qu'ils avaient soif, non! mais parce que c'était déjà être poète que de boire ainsi!

(*Les Réfractaires*, pp.156-7)

This model of influence by example is not the model applied by Ducasse in *Poésies*. Like Taine, he is not concerned with laying drunkards at a poet's door. If it is absinthe that 'tua moralement l'auteur de *Rolla*', that is more or less his own affair, and the pitiable figure of the debauched Creator in the *Chants* is not shown leading his creatures into debauchery. The site of Musset's most dangerous influence is not the cabaret or the brothel, but the schoolroom. This arena is marked out both in the *Chants* and in *Poésies*, where the allegorical figure and the object of discourse are supplemented by a figure of Musset as pedagogical intertext.

7. PEDAGOGUES & POETS

... ignorant comme un maître d'école. (Musset)

... je vous hais, pédagogues! (Hugo)³²

Poésies I ends with a narrative of poetic influence - the dangers thereof and the means of resistance thereto - grounded firmly in the real of textual citations and pedagogic practices:

La première chose que font les professeurs de quatrième, quand ils apprennent à faire des vers latins à leurs élèves, jeunes poètes dont la lèvre est humectée du lait maternel, c'est de leur dévoiler par la pratique le nom d'Alfred de Musset. Je vous demande un peu, beaucoup! Les professeurs de troisième, donc, donnent, dans leurs classes à traduire, en vers grecs, deux sanglants épisodes. Le premier, c'est la repoussante comparaison du pélican. Le deuxième, sera l'épouvantable catastrophe arrivée à un laboureur. (PI.49)

La Nuit de mai and the *Lettre à M. de Lamartine* are necessarily the intertexts here, but they lack the attraction of an intertext that takes more finding. This the *Chants de Maldoror* provide when a list of 'comprehensible acts' reveals a paraphrase of 'la repoussante comparaison du pélican':

Lorsque le sauvage pélican se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits, n'ayant pour témoin que celui qui sut créer un pareil amour, afin de faire honte aux hommes, quoique le sacrifice soit grand, cet acte se comprend. (ChI.12)

The explanation of the allegory offered in Musset's text has the pelican stand for the poet, sacrificing his 'coeur' for his fellow men: 'Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.' But there are at least three further levels of meaning. The first substitutes oedipal conflict for benign sacrifice, preserving the pelican as poet but reading his offspring as poetic heirs, challengers of his authority. The second exposes the ambiguous gendering that subtends the poem. An eroticised Muse, in an effort to seduce the male poet, describes a familial scene where the mother is inexplicably absent and the feminised father must substitute his blood for mother's milk. 'Regardant couler sa sanglante mamelle', his death is an auto-erotic Romantic agony: 'ivre de volupté, de tendresse et d'horreur'. The third level is Christological, the pelican's sacrifice of his flesh a figure of the communion that saves Mankind, 'ses petits affamés'. This dying Christ is the anti-Christian figure of Jean-Paul's *Songe* and

Nerval's *Le Christ aux Oliviers*,³³ the Son of Man abandoned by his Father, now only figuratively consubstantial with God the Father.

The paraphrase in the *Chants* exploits none of these levels of meaning, restricting the Creator's role to that of witness to the sacrifice. Ducasse literalises the description of the pelican, reducing it to a detail out of 'l'histoire naturelle' and preserving only the simple moral that the pelican is capable of greater love than are men. Once the sacrifice is de-allegorised, 'cet acte se comprend'.

The next comprehensible act depicts a young man who bonds 'd'une amitié indissoluble avec la douleur', illustrating a lesson from *La Nuit de mai*: 'Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur' (*Oeuvres complètes*, p.152). The following passage then brings Musset into close conjunction with the theme of pedagogical oppression:

Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné, pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. Depuis le moment où on l'a jeté dans la prison, jusqu'à celui, qui s'approche, où il en sortira, une fièvre intense lui jaunit la face, rapproche ses sourcils, et lui creuse les yeux. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir. Le jour, sa pensée s'élance au-dessus des murailles de la demeure de l'abrutissement, jusqu'au moment où il s'échappe, ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel; cet acte se comprend.

This expression of what Bachelard calls 'ressentiment d'adolescent' is treated by him and by Gracq as raw autobiography, 'références directes' buried among the literary references:

Si avarés de détails qu'apparaissent les biographies publiées de Lautréamont, à leur lecture la conviction se renforce que, chez cet être mort très jeune, un événement: son séjour forcé au collège, a laissé une trace ineffaçable, et que ce qu'on peut bien appeler la tragédie de l'internat a été vécu par lui dans des conditions particulière d'acuité et d'angoisse. les références directes pullulent dans les *Chants de Maldoror*: les 'mathématiques sévères', 'l'élève qui regarde obliquement celui qui est né pour l'oppresser'...³⁴

Such evocations may be biographically authentic, but biographical reference to school life is itself a highly literary theme, whether in realists like Vallès and Daudet,³⁰ or as part of a Romantic tradition of adolescent revolt. The theme finds equally heartfelt expression in Hugo's *A propos d'Horace*:

Marchands de grec! marchands de latin! cuistres! dogues!
Philistins! magisters! je vous hais, pédagogues!

And in Musset's *Confession d'un enfant du siècle*:

Qui osera jamais raconter ce qui se passait alors dans les collèges? Les hommes doutait de tout: les jeunes gens nièrent tout. Les poètes chantaient le désespoir: les jeunes gens sortirent des écoles avec le front serein, le visage frais et vermeil, et le blasphème à la bouche. (*Oeuvres complètes*, p.558)

By hating the pedagogue and daring to tell 'ce qui se passait alors dans les collèges', the Ducasse of the first *Chant* belongs in this tradition, though by the beginning of the sixth a resistance to that tradition is evident. Poetry is accused of thriving in the pedagogical environment. Scorn is poured on the poetic efforts of the schoolboy who succumbs to the influence of the Romantics:

Ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise, aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer. (VI.1)

When we reach *Poésies*, the 'élève de quatrième' has himself learnt to resist. Schoolboys, now turned critics, are scornful of the poetic efforts of a Lamartine:

Les novissima Verba font sourire superbement les gosses sans mouchoir de la quatrième. (PI.43)

And disdainful of the prosaic efforts of a Hugo:

Par cela seul qu'un élève de troisième s'est pénétré qu'il ne faut pas chanter les difformités physiques et intellectuelles, par cela seul, il est plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo. (PI.16)

One danger remains, returning us to the climactic narrative of poetic influence introduced at the beginning of this section. It lies in the pedagogue's exposure of his students to Romantic poetry 'par la pratique'. In his article 'Rhétorique et enseignement',

Genette describes how pedagogical practice in the nineteenth century was not necessarily an obstacle to the formation of a Romantic poet:

Les grandes textes de la littérature grecque, latine et française n'étaient donc pas seulement des objets d'études, mais aussi, et de la manière la plus directe, des *modèles à imiter*. Et l'on sait bien que jusqu'à la fin du siècle (1880) les épreuves littéraires aux compositions, aux examens, au Concours général, furent des poèmes et des discours latins - c'est-à-dire, non des commentaires, mais des imitations: des exercices pratiques de littérature. (...) Pour un adolescent de cette époque, 'se lancer dans la littérature' n'était donc pas, comme aujourd'hui, une aventure et une rupture: c'était le prolongement - on dirait volontiers l'aboutissement normal d'un cycle d'études bien conduites, comme le montre l'exemple de Hugo, couronné à quinze ans par l'Académie, et chez qui l'enfant sublime ne fait qu'un avec le bon élève.³⁶

It is just such a formation that Ducasse would not wish upon the schoolboy, especially when by the 1860s the first thing the teacher of Latin verse does for the young poets in his charge 'c'est de leur dévoiler par la pratique le nom d'Alfred de Musset'. These objections, even more than the passage on the 'élève interne' and the 'paria de la civilisation', are 'références directes' to Ducasse's biography. They are no less intertextual for that, of course. Lespès describes an episode from Ducasse's life 'en classe de rhétorique' in 1864:

Ducasse avait une aversion particulière pour les vers latins. Hinstin nous donna un jour à traduire en hexamètres le passage relatif au pélican dans *Rolla* (*sic*) de Musset. Ducasse, qui était assis derrière moi sur le banc le plus élevé de la classe, maugréa à mon oreille contre le choix d'un pareil sujet. Le lendemain Hinstin compara deux compositions classées premières avec celles d'élèves du Lycée de Lille où il avait professé naguère la rhétorique. Ducasse manifesta vivement son irritation: 'Pourquoi tout cela? me dit-il. C'est fait pour dégouter du latin.'³⁷

Towards the end of *Poésies I*, Hinstin's advocacy of Romantic allegory is reduced to a *tic* of versification classes, the obsessive translation of Musset's verse, 'en quatrième' into Latin, the next year into Greek, and 'en seconde', into Hebrew.³⁸ The consequences of this textual attrition are terrible. The adolescent poet's resistance to Romanticism is all but destroyed: 'ces plaies de la nature animale et humaine le rendirent malade pendant un mois':

Il croyait voir une armée de pélicans qui s'abattaient sur sa poitrine, et la lui déchiraient. Ils s'envolaient ensuite vers une chaumière en flammes. Ils mangeaient la femme du laboureur et ses enfants. Le corps noirci de brûlures, le laboureur sortait de la maison, engageait avec les pélicans un combat atroce.

The 'emparement du coeur' encouraged by Fénelon in his *Poétique*³⁷ is horribly re-interpreted in the future poet's revisionist 'rêves':

L'élève voyait sortir son professeur de seconde, tenant d'une main son coeur, de l'autre une feuille de papier où l'on déchiffrait, en traits de soufre, la comparaison du pélican et celle du laboureur, telles que Musset lui-même les a composées.

In his affliction the schoolboy suffers the transformation from 'bon élève' to fully formed Romantic that Hugo had undergone untroubled. From schoolroom practitioner of 'version latine' he becomes, in his 'rêves de persistance', a figure of the future poet of the *Chants*, a poetic revisionist of Maldororian dimensions. This transformation transforms biography into 'conte'. 'How little Ducasse became the Comte de Lautréamont' becomes an allegory of influence.

Influence here is figured as the anxious birth of the poet, induced by exposure to Romantic poetry. In both of Musset's allegories the mother is absent from her 'place accoutumée',⁴⁰ either unmentioned or consumed by fire before the narration begins. Her role is filled by an idealisation of paternal love and devotion. This fantasy is dispelled in the young poet's revision, where the offspring are transformed from passive recipients of that love into a patricidal brood. These poetic siblings engage in 'un combat atroce' with the figure of the progenitor, wrestling, as Bloom would say, 'with their strong precursors, even to the death' (*Anxiety of Influence*, p.5). The revision brings out - 'déchiffre' - the Bloomian subtext of the Muse's original message: 'Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.'

There are, in fact, two revisions of Musset in this passage, the schoolboy's Maldororian dream-narrative and the narrative in which this is embedded. The first, if it is a correction, corrects Musset word-for-word, but 'dans le sens du désespoir', foregrounding hyperbolically the dangerous influence of Romantic poetry on post-Romantic poets. The second is differently corrective, redressing the wrongs done to the young poet in the first, and restoring him to the

mother absented by Musset from the family romance. The strategy recommended as a cure for this textual *influenza* is not a word-for-word correction, or a deciphering, or even a talking cure:

Je lui recommandai de se taire soigneusement, et de n'en parler à personne, surtout à son professeur de seconde. Je conseillai à sa mère de le prendre quelques jours chez elle, en assurant que cela se passerait.

Bloom's *Anxiety of Influence* suggests a wide range of poetic defense mechanisms against influence, but maternal solicitude and a régime of silence are not among them. Even if they were Bloomian, they would still be ineffectual for the young poet Ducasse, 'dont la lèvre' was never 'humectée du lait maternel'. The mother, dead a year after Isidore was born, is as absent from the biographical as from the poetic pre-text. Moreover, at this juncture of Ducasse's 'publication permanente', silence is also no more than a hypothetical solution.

The problem is that in *Poésies* the influence that engendered a revisionary Lautréamont out of Romanticism is figured as regrettable, implying that the revisionary mechanisms of defence employed in the *Chants* - allegorisation, citation, parody, pastiche, etc. - are also regrettable. If the defences then described in *Poésies* are ineffectual, the defenceless poet will be defeated. This is not the case, of course, since Ducasse's poetic enterprise does not come to a halt with *Poésies I*: the promise of corrections 'dans le sens de l'espoir' is realised by the non-Bloomian post-moralist. My Bloomian Ducasse is a diminished figure, not the successful belated moralist I have described but a latecomer to the game of accounting for influence. He has few defences against poetic influence to rival Bloom's Six Revisionary Ratios. *Clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* and *apophrades* are the names of strong metaphors, 'major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even unto death'. This does not mean Ducasse will give up the contest and settle down as a plagiarist of Pascal. In the next part of this chapter I want to examine his form as a theorist of literary influence who can generate strong metaphors of his own.

1. *L'Immortalité*, in *Premières méditations*, p.143. See Guyard, *Lautréamont et Lamartine*, p.79.
2. For a Pascalian Byron, see Sainte-Beuve, *Le Scepticisme de Pascal*, in *Revue des Deux Mondes*, 16:13 (1846), p.121, and Guerlac's reading of this passage in *The Impersonal Sublime*, pp.164-5.
3. The copy owned by Ducasse 'ne porte ni le nom de l'auteur ni la moindre référence de libraire ou d'éditeur' (Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, p.93). Lefrère doesn't notice the specific plagiarism of this text in *Poésies*, and offers no means of identifying the edition this might be. My reference is to the only copy of Bransiet's text in the Bibliothèque Nationale, an 1883 edition published in Tours.
4. *Souvenirs Romantiques*, p.17. Barbey d'Aurevilly, reviewing *Eaux et Camées*, is very pleased to discover the passionate 'byronien' beneath Gautier's mask of impassivity (*Le XIXe siècle*, I., p.237).
5. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (Théodore de Banville), in *Oeuvres complètes*, p.483.
6. The texts Etienne lists are: *Recollections of the last days of Shelley and Byron*, by Trelawney, London, 1858; *Shelley Memorials*, by Lady Shelley, London 1859; *Profili di Giuseppe Torelli*, Firenze, 1861; *Conversations de Goethe*, trad. par M. Delerot, Paris, 1863; *Lord Byron, eine Biographie*, von Dr Félix Eberty, Leipzig, 1863; *Histoire de la littérature anglaise*, par M. Taine; *A Selection from the works of Lord Byron*, by A.C. Swinburne, London, 1866; *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, par M. Victor de Laprade, Paris, 1868; *Lord Byron jugé par des témoins de sa vie*, Paris 1868.
7. Baunard, *Le Doute et ses victimes dans le siècle présent*, p.178.
8. See Bandy & Pichois (ed.), *Baudelaire devant ses contemporains*, p.207.
9. Asselineau, *Baudelaire et Asselineau*, p.124.
10. In *Nouvelles Méditations*, p.322. Byron makes a similar disclaimer regarding Childe Harold '(whom, notwithstanding many hints to the contrary, I still maintain to be a fictitious personage)'. See *Poetical works*, p.179. He also adds that Harold 'never was intended as an example...' (p.180).
11. Preface to *The Vision of Judgment*, in Byron, *op. cit.*, p.156.
12. See De Romont's comparison of Byron's *Cain* and Leconte de Lisle's *Kain* (*Revue du Monde Catholique*, 25.4.1870):

La copie est devenue de la caricature: on a eu les types byroniens, la poésie byronienne; mais cette gloire, si gloire il y a, d'apposer son nom à une littérature malsaine ne peut appartenir qu'à un imitateur des poètes anglais, relevant au reste moins de Byron que de Southey dont les gigantesques fantasmagories sont bouffonnes à force d'horreurs extravagantes.

It is difficult to see this High Romantic Southey in the pallid figure we remember today, but De Romont may have in mind a text such as his ode *To Horror* ('Dark Horror! hear my call!'), a definite Maldororian intertext:

Or if thy fury form,
When o'er the midnight deep
The dark-wing'd tempests sweep
Beholds from some high cliff the increasing storm,
Watching with strange delight,
As the black billows to the thunder rave,
When by the lightning's light
Thou see'st the tall ship sink beneath the wave.
(Southey, *Poetical Works*, Paris, 1829, p.670)

This is just as much a source of *Chant* II.13 as any of the usual intertexts cited out of Maturin's *Melmoth*.

13. Barbara Johnson is tempted to read Baudelaire's 'm'alarmaient' with reference to his disciple. See *Les Fleurs du mal armé: some Reflections on Intertextuality*, in *A World of Difference*, 1987, p.118.

14. *Ecole de Lord Byron*, in *Essai sur la littérature anglaise* (sic), p.562.

15. Ducasse had said: 'Lisez la *Confession d'un enfant du siècle*. La pente est fatale, une fois qu'on s'y engage (...). Méfiez-vous de la pente' (PI.34).

16. See Badesco, *La Génération poétique de 1860*, I., pp.141 & 143.

17. See *Namouna, Conte oriental*, (I.iii), in *Oeuvres complètes*, p.127.

18. Baudelaire's phrase, in notes for an article in *Le Hibou philosophe*. See *Oeuvres complètes*, 1968, p.302.

19. *Un trait d'Alfred de Musset*, reproduced in Veillot, *Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires*, IIIe série, tome II (1876), pp.527-529.

20. For example: an inscription, 'en caractères hébreux' warns the narrator of the *Chants* of the fate that awaits:

Vous, qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne
avec le vice; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune
homme qui avait franchi la porte fatale.

Rolla's night with a prostitute is as fateful:

Marion coûtait cher. - Pour lui payer sa nuit,
Il avait dépensé sa dernière pistole.
Ses amis le savaient. Lui-même, en arrivant,
Il s'était pris la main et donné sa parole
Que personne, au grand jour, ne le verrait vivant.
(*Oeuvres complètes*, p.142)

At the end of the episode in the *Chants*, the narrator is questioned by a 'pou' (figure, as we shall see, of the poet Musset):

Alors, le pou, sortant subitement de derrière un promontoire, me
dit, en hérissant ses griffes: 'Que penses-tu de cela?'

The narrator of Musset's poem had asked the reader:

Penses-tu cependant que si quelque croyance,
Si le plus léger fil le retenait encor,
Il viendrait sur ce lit prostituer sa mort? (p.144)

There isn't space here to detail all the passages associating the two texts.

21. Simon Coiffier de Moret, *Le Cheveu, conte moral* (1808). The hero is punished for spying on the fairy Mélusine's ablutions by being transformed into a hair on the head of his loved one, so that he can witness her debauched infidelities, without the power to stop her.

22. See Guyard, *Lautréamont et Lamartine*, p.81.

23. 'Tant que...' is also the refrain of the famous prologue to *Les Misérables*, a pre-text for Sully Prudhomme and for Ducasse:

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une
damnation sociale créant artificiellement, en pleine
civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine
la destinée qui est divine; tant que les trois problèmes du
siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la
déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la
nuit, ne seront pas résolus; tant que (...) etc.

Reviewing *Les Misérables*, Baudelaire's response to this is one of pessimistic resignation:

'Tant que...!' Hélas! autant dire TOUJOURS!

(*Oeuvres complètes*, p.494)

24. In a later part of the same strophe (II.9), a line from Coppée's sonnet *Le Feu follet* is embedded in Ducasse's text:

Par une nuit d'orage et sous un ciel en deuil,
Parfois le paysan, qui sort d'une veillée,
Aperçoit au détour de la route mouillée
Un feu follet énorme et fixe comme un oeil.

(*Poésies* de François Coppée, 1864-1869, p.55)

In the *Chants* this peasant appears as witness to an apparently supernatural phenomenon:

Parfois, le paysan rêveur aperçoit un aérolithe fendre
verticalement l'espace...

25. *Le Crucifix* is in Lamartine's *Nouvelles Méditations*, p.133; *La Tête de mort* is in Gautier's *Poésies* (*Poésies complètes*, p.56); *Le Corbeau* is in Leconte de Lisle's *Poèmes barbares*, p.262.

26. The drowning man may be a reminiscence of Musset's *Confession* (*Oeuvres complètes*, p.623), where the narrator is a witness to such a scene.

27. Rimbaud, letter to Paul Demeny (15.5.1971), in *Poésies*, Gallimard, 1973, p.204.

28. in *Oeuvres complètes*, p.496.

29. *Correspondance* I., p.675.

30. See Badesco, *op. cit.*, II., p.942.

31. Veuillot, *Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires*, IIIe série, tome II (1876), p.529.

32. The stanza from which the Musset text comes could have strayed from my reading above (pp.179 & 185) of the 'Tout est dit' trope:

'Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.'
 Vous ne savez pas donc qu'il imitait Pulci?
 Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
 Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
 Il faut être ignorant comme un maître d'école
 Pour se flatter de dire une seule parole
 Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.

(*Namouna*, II.viii-ix, in *Oeuvres complètes*, p.136)

Hugo's line is from *A propos d'Horace*, in *Les Contemplations* (*Oeuvres poétiques complètes*, p.326).

33. See also Vigny's *Mont des Oliviers*, in *Les Destinées*.

34. See Corti edition of Lautréamont, *Oeuvres complètes*, 'préface de Julien Gracq', p.79.

35. See, for example, Vallès, *L'Enfant* (1879), and Daudet, *Le Petit Chose* (1868) and *Jack* (1876).

36. Genette, *Figures II*, p.26.

37. *Souvenirs de Paul Lespès*, in Lautréamont, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer (1970), p.1025.

38. See *Poésies* I.43, 49 & 50. It does not seem likely that version into Hebrew really was a part of the curriculum. Here it is either hyperbolic or an allusion to Hinstin's hebraic origins.

39. See *Lettre à l'Académie*, p.83:

Il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer; il faut qu'il s'empare du coeur pour le tourner vers le but légitime d'un poème.

40. *Lettre à M. de Lamartine*:

Lorsque le laboureur, regagnant sa chaumière,
 Trouve le soir son champ rasé par le tonnerre,
 Il croit d'abord qu'un rêve a fasciné ses yeux,
 Et, doutant de lui-même, interroge les cieux.
 Partout la nuit est sombre, et la terre enflammée.
 Il cherche autour de lui la place accoutumée
 Où sa femme l'attend sur le seuil entr'ouvert...

(*Oeuvres complètes*, p.160)

5.2 FIGURES OF INFLUENCE

1. STRONG POETS & STRONG METAPHORS

Je prends à part les plus belles poésies (...) et je les corrige (...) J'indique comment il aurait fallu faire.

(Ducasse, letter 6, 1870)

This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point.

(Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973, p.14)

The candidates for correction announced to Poulet-Malassis are the obvious ones and, Baudelaire's publisher might object, a little out of date. They are all strong poets, but by the 1860s the Romantics had been superseded, there was a new generation and a new, post-Romantic literature to be reckoned with. The only 'modern' of the five is Baudelaire, who had been dead three years.

To a theorist of influence this objection misses the point. Each poet cited serves to illustrate in a different way the problematics of the theory. If Byron, a poet in English and dead forty-six years can still be a presence, if not a strength, in the Second Empire, it shows that influence is not straightforwardly bound up with the succession of generations, that the 'genealogy of imagination' is not a diachronic lineage. The example of Hugo makes the point as effectively: only fourteen years younger than Byron but 'encore vivant',¹ exiled from the Parisian literary scene but still its presiding genius. By the time Mallarmé breathed his famous sigh of relief in 1885, Hugo had presided over four generations of French poetry. Lamartine and Musset represent different ways of negotiating a dominant influence (that of Byron again), in the one case resisting through dialogue, arguing the point with the strong precursor, in the other (so the myth goes), offering no resistance and succumbing, with fatal consequences. They also exert influence themselves in different ways, illustrated in the narrative of *Poésies* I.50. Baudelaire embodies the agon of influence as a contemporary issue, alternately aggressor and victim, strong or weak, according to the reading. For

Barbey d'Aurevilly, condemning his participation in the first *Parnasse contemporain*, Baudelaire is pure victim:

Sans M. Hugo, le Père à Tous, - sans M. Théophile Gautier, l'oncle à tous (...), - sans Edgar Poë qu'il a traduit et dont il s'est teint jusque dans les profondeurs de sa pensée - et même sans Sainte-Beuve et son terrible carabin de Joseph Delorme, - que serait-il? (*Le XIXe siècle*, II., pp.87-8)

But he is a victim who, as we have seen, has victims of his own, in Mallarmé - 'Il a évidemment pour générateur M. Baudelaire' - and Verlaine:

Un Baudelaire puritain, - combinaison funèbrement drôlatique, - sans le talent net de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset. (*ibid.*, p.88)

The reader can also discern, with Sainte-Beuve, an un-anxious Baudelaire, relatively free of influences, a pure original 'content d'avoir fait quelque chose d'impossible, là où on ne croyait pas que personne pût aller' (*Causeries*, IX., p.528), or, with Jules Vallès and Victor Noir, a Baudelaire unlikely to generate anxiety in those who come after. Vallès' 1867 obituary for the poet predicted his imminent descent into oblivion:

Il eut une minute de gloire, un siècle d'agonie; aura-t-il deux ans d'immortalité?

A peine!

Ses admirateurs peuvent tout au plus espérer pour lui qu'un jour, un curieux ou un raffiné logera ce fou dans un volume tiré à cent exemplaires, en compagnie de quelques excentriques crottés. (*Littérature et révolution*, pp.323-4)

Victor Noir makes a similar prediction. His Baudelaire will exert no influence, dangerous or otherwise:

Il passera à la postérité. Mais de même que l'on s'arrête, surpris et fasciné, en face des nombreuses et grandioses créations de l'Inde mystique, où le beau se marie à l'horrible, de même on restera frappé de stupeur et d'admiration en présence de ce prodigieux monument littéraire recélant une énigme indéchiffrable.

De nos jours déjà, la foule n'a prêté qu'une attention distraite aux chants bizarres du poète qu'elle a vu mourir avec une froide indifférence.

Baudelaire s'est égaré seul dans l'infini.²

Noir and Vallès were quickly proved wrong, of course. Baudelaire is unquestionably the major figure of poetry in the Second Empire. What Bloom himself has had to say about French poetry has been mainly about Baudelaire, and the situation of poetry in 1860s Paris, the 'situation de Baudelaire', specifically, has proved a severe test of the Bloomian paradigms. *Poésies* is both a part of that situation and a meditation upon it, testing that theory of influence not only as an object to which it might be applied, but as an analogous theory with which it must compete.

Ducasse's critical revision of Literature makes several Bloomian gestures. *Poésies* is criticism of the kind that, as Bloom would have it, tends to become poetry as poetry tends to criticism. It too is a meditation upon misreading and, at least no less than does Bloom, Ducasse offers instruction in the practical criticism of poetry. *Poésies* displays names in familiarly Bloomian genealogies of imagination: Corneille, Racine; Dante, Milton; Hugo, Lamartine and Musset - the text is littered with the great dead names, entered in lists, grouped into parties and pitted against each other, fathers against sons. There are differences too, of course. The Bloomian solitary agon of strong poet and strong poet gives way to the French theatre of cultural war, the critical scene where the combattants are schools of thought and polemical judgments. *Poésies* itself is this 'staged scene,' a 'court of judgment' such as Bloom discovers in Browning's *Childe Roland* and a play of writers-as-puppets - 'pantins en baudruche, ficelles usées' (PI.23) - animated by the critical discourse that puts them to use. The primal scene of this drama was enacted by Victor Hugo in the *préface à Cromwell*, the critique of exactly such critical practice:

Puis les noms de ceux qui sont morts jetés à la tête de ceux qui vivent: Corneille lapidé avec Tasso et Guarini (Guarini!), comme plus tard on lapidera Racine avec Corneille, Voltaire avec Racine, comme on lapide aujourd'hui tout ce qui s'élève avec Corneille, Racine et Voltaire. La tactique, comme on voit, est usée, mais il faut qu'elle soit bonne, puisqu'elle sert toujours. (p.41)

Forty years on this tactic still serves:

Les vaudevilles barbares de Hugo ne proclament pas le devoir. Les mélodrames de Racine, de Corneille, les romans de La Calprenède le proclament. Lamartine n'est pas capable de composer le Phèdre de Pradon; Hugo, le Venceslas de Rotrou; Sainte-Beuve, les tragédies de Laharpe, de Marmontel. (PII.38)

Ducasse counters 'les préfaces insensées comme celle de Cromwell' (PI.13) by making a pawn of the giant Hugo, kept down as much by the lesser (Rotrou!) as the great. These lesser names are not, like Gagne or Zorilla, traces of an esoteric taste, or, like Capendu and Cobb, of ephemeral reading, but neither are they with Lamartine and Hugo among the precursors of the poet Ducasse. The pretexts of *Poésies* II.38 are not those particular plays by Pradon and Rotrou, nor the dramatic works of Laharpe and Marmontel. The Scenes of Instruction are the commonplace ones: the schoolroom, where Rotrou and Pradon are nothing more than the lesser contemporaries of Corneille and Racine, and the discourse of the critic for whom Laharpe and Marmontel are Voltaire's lesser disciples and nothing more. Those names are merely quotations from Literature, agents of institutional precursors (School, Press and Academy) which are collectively invulnerable to the assaults of the individual poet.

Ducasse's tactical response is to play off these institutions against their most illustrious agents, the strong poets, picking them off one by one: 'Je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire'. Of these subjects for revision, Hugo alone fits the Bloomian type of the strong poet with whom the lesser must compete:

Valéry, unlike both Formalist and Post-Structuralist critics, understood that Hugo was to French poetry what Whitman was to American poetry, and Wordsworth was to all British poetry after him: the inescapable precursor.³

Baudelaire's failure to escape Hugo's influence is made much of by Bloom, too much, given Sima Godfrey's persuasive demonstration that Boileau is the truly inescapable authority over modern French poets, even over Baudelaire, the 'Boileau-hystérique'.⁴ Nonetheless, since Milton's Satan is 'the archetype of the modern poet at his strongest' (*Anxiety of Influence*, p.19), Hugo gets to play God, 'the dead but still embarrassingly potent and present ancestor', and the role of adversary goes to Baudelaire (or, conceivably, to Ducasse). The poet

of *Les Litanies de Satan* and the creator of Maldoror both fit the type of this Bloomian Satan but, as modern French poets, they both know that this archetype is no longer Miltonic but Byronic. This doesn't diminish the type's significance: Byron is still 'un des quatre ou cinq phares de l'humanité' (PI.22) and 'l'art moderne' is still 'essentiellement démoniaque', but even for Baudelaire, 'en pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations', the expressions of that demoniacal tendency are no longer epic but satirical, his devils are caricatures observed 'au fond d'un théâtre banal'.² And Maldoror, like the Konrads, Manfreds and Laras from whom he derives, is a 'diable en carton' (PI.23), a marionette operated by Ducasse for the purpose of exploding the myths of literary Satanism.

This is not to say that his oeuvre cannot accommodate an orthodox Bloomian reading. If ever Bloom comes to preface a volume of *Modern Critical Views on Lautréamont*, he might well choose to cite this passage, the post-scriptum to a letter from the young Ducasse to Hugo, into which can be read all the tremulous subjection of the ephebe before the ancestral poet:

Vous ne sauriez croire combien vous rendriez un être humain heureux, si vous m'écriviez quelque mots (...)

Et maintenant, parvenu à la fin de ma lettre, je regarde mon audace avec plus de sang-froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous êtes le Tout. (see Appendix B)

Ducasse's stance here is archetypally Bloomian, though it must be added that before it was Bloomian it was Baudelairian. In 1840, the novitiate Baudelaire writes to the object of his veneration:

Je suis encore un écolier et je commets peut-être une impertinence sans exemple; (...) Pourtant, si vous saviez combien notre amour, à nous autres jeunes gens, est sincère et vrai (...); je vous crois bon et généreux, parce que vous avez entrepris plusieurs réhabilitations (...); je vous aime comme on aime un héros, un livre, comme on aime purement et sans intérêt toute belle chose. Je suis peut-être bien hardi de vous envoyer bon gré mal gré ces éloges par la poste; mais je voudrais vous dire vivement, simplement, combien je vous aime et je vous admire, et je tremble d'être ridicule. Cependant, puisque vous avez été jeune, vous devez comprendre cet amour que nous donne un livre pour son auteur, et ce besoin qui nous prend de le

remercier de vive voix et de lui baiser humblement les mains; à dix-neuf ans, eussiez-vous hésité à en écrire autant à un écrivain dont votre âme eût été éprise, à M. de Chateaubriand par exemple ? (...) j'espère (...) que vous daignerez m'honorer d'une réponse: je vous avoue que je l'attends avec une impatience extrême (...)*

Baudelaire alludes here to Hugo's dictum, issued at the age of fifteen: 'Je veux être Chateaubriand ou rien.' The same matrix is expanded by Ducasse when he humbly compares himself to the same addressee, Hugo: 'moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous êtes le Tout'.

This line of succession linking Ducasse and Baudelaire to Hugo, a secret genealogy of gestures performed privately by young poets in awe of their masters, ends in that imaginary letter from Hugo to Chateaubriand, the first of the 'Grandes-Têtes-Molles'. A different line, where the forebear is hailed (or disowned) publicly, also links Ducasse with Chateaubriand. *Poésies* I.50, the allegory of Romantic influence, cites Musset's *Lettre à M. de Lamartine*. This is not a private letter but a published poem. Musset begins his submission to the precursor by evoking Lamartine's own submission, to Byron. He imagines Byron reading the poem dedicated to him by Lamartine:

Il écouta ces vers que lisait sa maîtresse,
Ce doux salut lointain d'un jeune homme inconnu.
Je ne sais si du style il comprit la richesse;
Il laissa dans ses yeux sourire dans sa tristesse:
Ce qui venait du coeur lui fut le bienvenu.

(*Oeuvres complètes*, p.160)

This fiction⁷ of a precursor reversing the flow of affect, of a *recursus*, is elaborated by Musset so he may solicit the same acknowledgement from Lamartine:

A ton tour, reçois-moi comme le grand Byron. (*ibid.*)

Accordingly Lamartine obliged with his *Fragment de Méditation: A M. de Musset, en réponse à ses vers* (1840), for the *recursus* in this line of influence is part of a polite social ritual acted out before the reading public. Similar exchanges occur between Musset and Sainte-Beuve, and between Sainte-Beuve and Turquétty.

Only at the source, passing from Byron, the last of the 'Grandes-Têtes-Molles,' to the first, Chateaubriand, do these two lines of influence join: the private anxiety becomes public display, and it is the precursor who solicits the other's acknowledgement. Contributing to the debate on how greatly he influenced Byron, Chateaubriand writes:

Au surplus, un document trancherait la question si je le possédais. Lorsque *Atala* parut, je reçus une lettre de Cambridge, signée G. Gordon, lord Byron. Lord Byron, âgé de quinze ans, était un astre non levé (...): je crois cependant me souvenir d'avoir répondu à lord Byron; mais il est possible aussi que le billet de l'étudiant de Cambridge ait subi le sort commun. En ce cas mon impolitesse forcée se sera changée en offense dans un esprit irascible; il aura puni mon silence par le sien. Combien j'ai regretté depuis les glorieuses lignes de la première jeunesse d'un grand poète!⁹

And he concludes by applying once more the metaphor that makes the history of Romanticism so readable a family romance:

Si par hasard lord Byron m'avait fait vivre de sa vie, il aurait donc eu la faiblesse de ne jamais me nommer? J'étais donc un de ces pères qu'on renie quand on est arrivé au pouvoir? (*ibid.*)

Chateaubriand's language of paternal authority and filial rejection gives a suitably oedipal edge to the narrative, but the narrator might adopt a different tone and dispel the Bloomian atmosphere, citing Sainte-Beuve's response to Chateaubriand, perhaps:

Il y a là de l'enfantillage vraiment. Ces grands poètes n'ont pas eu besoin de s'imiter l'un l'autre; ils ont trouvé en eux-mêmes et dans l'air du siècle une *inspiration suffisante* qu'ils ont chacun *appropriée* et *figurée* à leur manière, en y mettant le cachet de leur talent et de leur égoïsme.⁹

The family romance is dismissed as 'enfantillage' by the father of modern criticism, who offers instead a few fragments of other strong metaphors. There are traces of Bloom in the language of appropriation and figuration: 'figures of capable imagination appropriate for themselves' (*Anxiety of Influence*, p.5). In the self-engendered 'inspiration suffisante' of 'grands poètes' there is Hugo's: 'Le génie a tout ce qu'il lui faut dans son cerveau', and thereby Bloom: 'A strong poet (...) must divine or invent himself, and so attempt the impossibility of originating himself.'¹⁰ A more frequent metaphor in

Sainte-Beuve elaborates on the affliction of lesser poets, for whom inspiration is a literal breathing in of an unhealthy 'air du siècle'. The metaphor generated - Byron's 'maladie du siècle' as diagnosed by Taine, Chateaubriand's 'maladie de l'âme' from which 'on ne peut faire une littérature' - is also Ducassian, and also, if antithetically, Bloomian:

Influence is *Influenza* - an astral disease.

If influence were health, who could write a poem?

(*Anxiety of Influence*, p.95)

The language of illness has been used since the origins of Romanticism to describe the situation of poetry. By its application Ducasse can be situated within a critical master-narrative that has its origins in the Classicism of the conservative journal *Le Constitutionnel*:

Le romantisme n'est point un ridicule. C'est une maladie comme le somnambulisme.¹²

This is meant more or less literally, but the literalism of this discourse develops into a metaphor that comes to dominate all discourse on literature, Romantic and anti-Romantic. Sainte-Beuve, the Romantic turned Classicist, categorically opposes the two as states of health:

Le classique (...) comprend les littératures à l'état de santé et de fleur heureuse (...); les littératures qui sont et se sentent chez elles, dans leur voie, non déclassées, non troublantes, n'ayant pas pour principe le malaise, qui n'a jamais été un principe de beauté. Ce n'est pas moi, messieurs, qui médierait des littératures romantiques; je me tiens dans les termes de Goethe: 'J'appelle le classique le sain, et le romantique le malade'.
(*Causeries*, XV., p.369-70)

The vocabulary of physical affect becomes so commonplace that by 1870 it has lost almost all its metaphoric power. The word 'gémissement', for example, in the first line of *Poésies* no longer describes anything, it simply declares the text's place in nineteenth-century discourse on Romanticism. 'Gémissement' had signified Romanticism's ideal of immediate, un-mediated communication between soul and voice, of self-expression, whenever the ideal had been obliged to accept the unhappy fact of the self's isolation and the self fell sick. The term itself was ailing by 1841, reduced to a ritual bonding call in Sand's

preface to *Lélia*, where she describes the influence on her generation of Goethe, Chateaubriand, Byron, Miśkiéwicz, Hugo, Dumas, Sainte-Beuve ('Joseph Delorme') and Barbier:

Et nous autres artistes inexpérimentés, qui venions sur leurs traces, n'étions-nous pas nourris de cette manne amère répandue par eux sur le désert des hommes? Nos premiers essais ne furent-ils pas des chants plaintifs? N'avons-nous pas tenté d'accorder notre lyre timide au ton de leur lyre éclatante? Combien sommes-nous, je le répète, qui leur avons répondu de loin par un chœur de gémissements?¹³

Without the heavy allusions to Biblical exile and spiritual suffering, this metaphor would be dead. It remains current thereafter mainly in anti-Romantic discourse, its growing banality a metonym of the discursive banality of the object under scrutiny. Sainte-Beuve, in the article already quoted, uses the term to show Classicism in a favourable light:

La littérature classique ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas. Quelquefois on va plus loin avec la douleur et par la douleur, mais la beauté est plus tranquille. (*op.cit.* p.370)

In his 1864 article on Lamartine, Leconte de Lisle gives this stereotypical and false expression of suffering a fresh virulence by opposing to it the genuine 'malaise' that is induced by exposure to Romanticism:

Il y a dans ce gémissement continu une telle absence de virilité et d'ardeur réelle, cette langue est tellement molle, effeminée et incorrecte, le vers manque à ce point de muscles, de sang et de nerfs, qu'il est impossible d'en poursuivre la lecture et l'étude sans un intolérable malaise.

(*Articles, etc.*, p.170-71)

In 1870 Frédéric Damé, a dedicatee of *Poésies*, revitalises the Romantic cliché antithetically by associating the term with the characteristic feature of Leconte de Lisle's anti-Romantic 'école descriptive', effacing, as Ducasse does, whatever difference Leconte himself might make between his 'esthétique' and Lamartine's:

Rêver, gémir, décrire. Ces trois mots renferment toute l'esthétique des poètes en 1870: le rêve absurde, voulu et guindé: le gémissement faux d'un esprit bien portant, d'un cœur tranquille, d'une pensée qui se farde; la description rutilante, à outrance, que rien ne rebute ni n'arrête.¹⁴

The 'maladie du siècle' could be more specifically diagnosed and traced, perhaps, to the condition of the Romantic hero Joseph Delorme, who died: 'd'une phtisie pulmonaire compliquée, à ce qu'on croit, d'une affection de coeur'.¹⁵ This paradigm too was soon stereotyped and found its way into all anti-Romantic discourse, even that of a Romantic like Gautier, attacking the fashion for tubercular heroes in contemporary fiction:

L'on y trouve peu de doléances sur les âmes dépareillées, la perte des illusions, les mélancolies du coeur et autres platitudes prétentieuses qui, reproduite à satiété, énervent et amolissent la jeunesse d'aujourd'hui. - Il est temps d'en finir avec les maladies littéraires. Le règne des phtisiques est passé.¹⁶

Leconte de Lisle, in the article already cited, transforms the cliché by actualising its metaphoric component, applying the name of a physical condition to a condition of the soul:

M. de Lamartine est arrivé à la gloire sans lutte, sans fatigue, par des voies largement ouvertes. Ses premières paroles ont ému les âmes attentives et bienveillantes au moment propice, ni trop tôt ni trop tard, à l'heure précise où il leur a plu de s'attendrir sur elles-mêmes, où la phtisie intellectuelle, les vagues langueurs et le goût dépravé d'une sorte de mysticisme mondain attendaient leur poète. (*op. cit.* p.168)

In Ducasse the term comes to characterise not just a literary fashion or the intellectual deficiencies of the public at a 'moment propice'. The disease afflicts the whole century, transformed into an agonising body:

Je constate, avec amertume, qu'il ne reste plus que quelques gouttes de sang dans les artères de nos époques phtisiques.

(*Poésies* I.27)

This paradigmatic language of cultural disease is concentrated in the first half of *Poésies* I, so concentrated that the text can look more like a parody of an over-used metaphor than a serious cultural critique. To list only the obvious symptoms of this diseased vocabulary: 'gémissements' (PI.1), 'malade' and 'garde-malade' (PI.7), 'migraines' (PI.11), 'anxiétés', 'hallucinations', 'l'inoculation des stupeurs profondes', 'poitrinaire', 'spasmodique', 'anémique', 'borgne', 'chancres', 'asphyxies', 'étouffements', 'rages' (PI.13), 'difformités physiques et intellectuelles' (PI.16),

'tristesses goîtreuses', 'insomnies purulentes', 'cauchemars atrabilaires' (PI.20), 'véritables aliénés', 'cas pathologique' (PI.24), 'exhaler les souffrances', 'moribonds' (PI.26), 'phtisiques', 'cancer', 'douleurs', 'poitrinaire' (PI.27), and 'malaises incurables' (PI.32). There is a parodic element to this display, but Ducasse's intervention makes a more specific point. Unlike Goethe, Sainte-Beuve or Taine, who speak of 'la maladie du siècle' as if it were historically determined, an inevitable social decay, Ducasse accuses his culture of having induced its own disease:

Les douleurs invraisemblables que ce siècle s'est créées à lui-même, dans leur voulu monotone et dégoûtant, l'ont rendu poitrinaire. Larves absorbantes dans leurs engourdissements insupportables! (PI.27)

The blame is laid on the poets, from Rousseau to Baudelaire, 'qui se sont vautrés dans le limon impur', and on their complicit readership:

Il existe une convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade. (PI.7)

The terrible consequences of this convention are apparent when, in *Poésies* I.50, a figure of the innocent young poet is struck down by the Romantic disease, and cured only after the intervention of Ducasse as 'garde-malade'.

The end of *Poésies I* uses illness and cure to figure an anxiety of influence, brought on when the pedagogue has the student read and re-write Romantic texts. Different reading situations, other media of influence, similarly induce an anxiety figured as physical malaise. The test of Musset's inferiority in *Poésies* I.36, where different texts are read aloud to a young girl, induces signs of physical distress in the subject, as if she were drowning. Two paragraphs later Ducasse describes the fit provoked by a childhood reading of *Paul et Virginie*, and earlier (PI.11) the reading of Young had brought on migraines. Bloom would not consider these influence-induced migraines an obstacle to creation: 'If influence were health, who could write a poem?' The question is, for Ducasse, what kind of poem is he influenced to write; it is answered in the next passage, citing paradigms of Romantic nihilism straight from the *Chants de Maldoror*:

Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. (PI.12)

The infiltration of the soul that describes influence here is a form of textual possession. Metaphors of interaction with the supernatural and of physical possession by the other are appropriate paradigms for the conflicts enacted in the *Chants*, whether between Maldoror and his victims or between Lautréamont, the 'scripteur', and the inscribed reader. They describe precisely the kind of insidious influence with which the reader is threatened in the first line of the *Chants de Maldoror*, where the soul is taken possession of by absorption - 'imbibition' - into the book:

à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.

If the scripteur is to be believed, these are more than metaphorical struggles for possession of the reader's soul. His declared intention is to 'hypnotise', 'cretinise', 'paralyse' the reader, 'abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur':

Ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire.

Poésies militates against the influence on readers of such 'livres' and 'brochures', and employs the appropriate metaphors of physical affect in the process. But this form of influence is not inscribed in *Poésies*. The 'victimes du livre' are not enticed, seduced, aggressed, violated and 'possessed' as we read. Influence is physically inscribed in *Poésies* only as that literalised *in-flux* of one text into another mentioned at the beginning of this chapter. As metaphor, this influence is not so far removed from the infiltration used to characterise the effect of dangerous books, but it does not seem appropriate to describe plagiarised texts as physically possessed in the way subjects can be. It is true that etymologically plagiarism is related to physical affect of the most basic kind, and that

historically it designates the appropriation of a subject, a form of possession:

PLAGIAT, délit du plagiaire. Chez les Romains, on appelait *plagiaire* celui qui était condamné au fouet (*ad plagas*) pour avoir vendu comme esclaves des hommes libres. - Dans notre langue, cette qualification s'applique à l'auteur qui s'approprie les pensées d'autrui. (Bouillet)

But Ducasse himself exploits a different metaphor of physical affect in his definition:

Le plagiat (...) serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.

This effacement through proximity can be referred back to the conflict of Maldoror and the figure of Lamartine, the 'lampe-ange', retrospectively confirming that conflict as figure of textual correction:

Il s'efforce de rapprocher de sa bouche la figure de l'ange; (...) Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cete joue angélique (...) Le mal rongeur s'étend sur toute la figure, et de là, exerce ses furies sur les parties basses; bientôt, tout le corps n'est qu'une vaste plaie immonde. (II.11)

But it could be argued that to draw on the *Chants de Maldoror* for figures of influence leaves *Poésies* relatively impoverished, dispossessed even, its self-referential paradigms imbibed - 'comme l'eau le sucre' - by its parasitical predecessor.

To test this hypothesis, the next sections of this chapter elaborate a Maldororian paradigm of possession and then attempt to appropriate it for use in *Poésies*, re-constructing it as if it were a Bloomian revisionary ratio. This is not intended to figure *Poésies* as either Maldororian or Bloomian in its figurations, but as worthy of appropriations on its own account. Any discernible influence is on the reading, and not on the text read.

2. POSSESSION IN THE CHANTS DE MALDOROR

Lorsqu'il est en crise, le possédé exécute toutes sortes de mouvements bizarres, dit des paroles impies ou blasphématoires, parle ou comprends les langues inconnues, découvre des choses éloignées ou cachées, fait montre de forces qui dépassent les forces naturelles de son âge ou de sa condition. (*Dictionnaire de la Foi chrétienne*: 'Possession')

La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. (Lamartine¹⁷)

In *Chant IV.6* Maldoror exclaims his satisfaction on discovering his transformation into a swine:

Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vauerais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce une récompense? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité! Pour moi, j'entendis l'interprétation ainsi, et j'en éprouvais une joie plus que profonde. Cependant, je recherchais activement quel acte de vertu j'avais accompli pour mériter, de la part de la Providence, cette insigne faveur.

This narrative of possession has a complex intertext, signalled initially by the elaborate analogy Maldoror draws between his 'sommeil' and the tiredness of a shipwrecked man: 'Quand la tempête a poussé verticalement un vaisseau, avec la paume de sa main, jusqu'au fond de la mer'. Luke VIII.22-25 describes Jesus asleep in a storm-tossed vessel, and the episode is followed by a different narrative of possession:

Et lorsque Jésus fut descendu à terre, il vint au-devant de lui un homme, depuis longtemps possédé du démon, qui ne portoit point d'habit et ne demouroit point dans les maisons, mais dans les sépulcres.

Aussitôt qu'il eut aperçu Jésus, il jeta un grand cri, et vint se prosterner à ses pieds, en lui disant à haute voix: Jésus, fils du Dieu Très-Haut, qu'y a-t-il entre vous et moi? Je vous prie, ne me tourmentez point.

Jésus, en effet, commandoit à l'esprit immonde de sortir de cet homme, car il le possédoit depuis longtemps, et quoiqu'on le gardât lié de chaînes et les fers aux pieds, il rompoit tous les liens, et étoit emporté par le démon dans les déserts.

Jésus lui demanda: Quel est ton nom? Il lui dit: Je m'appelle Légion, parce que plusieurs démons étoient entrés dans cet homme.

Et ces démons le supplioient qu'il ne leur commandât point de s'en aller dans l'abîme.

Mais comme il y avoit là un grand troupeaux de pourceaux qui

païssoient sur la montagne, ils le prièrent de leur permettre d'y entrer; et il le leur permit.

Les démons donc sortant de cet homme, entrèrent dans les pourceaux; et aussitôt le troupeau courut avec impétuosité se précipiter dans le lac, où ils se noyèrent.

(trad. Lemaistre de Sacy)

The *pourceau*-Maldoror is aware from this pre-text that his 'dégradation n'était probablement qu'une punition, réalisée sur moi par la justice divine', but he reverses this negative interpretation of the porcine condition, introducing a different and initially secular intertext. The oldest literary metamorphosis into swine befalls the men of Odysseus, at the hands of Circe, in Book X of the *Odyssey*:

Ils avaient la tête, la voix, le corps et les soies du porc, mais leur esprit était le même qu'auparavant. Et ils pleuraient, ainsi renfermés (...)¹⁰

Odysseus manages to obtain the restoration of his men to their former condition:

Ils redevinrent des hommes plus jeunes qu'ils n'étaient auparavant, plus beaux et plus grands. Et ils me reconnurent, et tous, me serrant la main, pleuraient de joie, et la demeure retentissait de leurs sanglots.

Maldoror is similarly re-transformed - 'Je sentis que je redevenais homme' - but his response is quite different:

Revenir à ma forme primitive fut pour moi une douleur si grande, que, pendant les nuits, j'en pleure encore.

Before being a pre-text to Maldoror, this episode from Homer is used as the setting of Plutarch's imaginary dialogue between Odysseus and Gryllus, where the condition of man is contrasted unfavourably with that of Gryllus, a man transformed into a swine.¹¹ Odysseus attempts to show that animals must be unhappy because they have no knowledge of reason, virtue or pleasure. Gryllus successfully demonstrates that in fact some animals can have a knowledge of these things that is superior to that of some men. Odysseus' concluding argument is that reason cannot exist in creatures who have no knowledge of God, an argument Gryllus defeats by reminding Odysseus of his ancestor Sisyphus, who cannot have possessed reason, since he had no belief in God.

It is unclear whether the text is supposed to end on Gryllus' witty rejoinder, or if the proper conclusion is lost. Whichever is the case, fifteen hundred years later a conclusion to the exchange is supplied by Fénelon in his *Dialogue entre Ulysse et Gryllus*,²⁰ where the conclusive issue is not knowledge of reason but the possession of an immortal soul. The soul that Plutarch allows both man and beast is no more than the seat of the faculties, and not a guarantor of immortality; Circe explicitly mocks Odysseus for preferring the mortal condition of man to immortality as a god with her. Fénelon's Ulysse, correcting the pre-text, reverses this negative interpretation of the human condition. He agrees with Gryllus that the life of a swine is better, more peaceful and happy, by every criterion, except when it comes to the prospect of immortality. As 'pourceau', Gryllus has no soul, and therefore has no hope of life after death. In Fénelon this argument is conclusive. In the *Chants de Maldoror* the interpretation is once more reversed. What makes the life of the pourceau-Maldoror happy is not peace, tranquility and a diet of root vegetables, but the opportunity to indulge his most aggressive inclinations with impunity:

Là, plus de contrainte. Quand je voulais tuer, je tuais; cela, même m'arrivait souvent, et personne ne m'empêchait. (...) Ma conscience ne me faisait aucun reproche.

And above all his life as a swine is blessed because the divine spark, guarantor of immortality, has been extinguished:

La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau! J'essayais mes dents sur l'écorce des arbres; mon groin, je le contemplais avec délice. Il ne restait plus la moindre parcelle de divinité: je sus élever mon âme jusqu'à l'excessive hauteur de cette volupté ineffable. Ecoutez-moi donc, et ne rougissez pas, inépuisables caricature du beau, qui prenaient au sérieux le braiement risible de votre âme (...)

Elevation of the soul towards God, parodied here as the measurable distance between the soul and its non-divine destination, is a recurring trope, a *tïc*, Ducasse would say, of those who address 'la parole à Elohim, comme on fait les Job, les Jérémie, les David, les Salomon, les Turquétý' (PII.39). It originates in the 'Ad te levavi...' of the Psalms:

J'ai élevé mon âme vers vous, Seigneur; je mets ma confiance en vous, mon Dieu: ne permettez pas que je tombe en confusion.

(XXIV:1)

Remplissez de joie l'âme de votre serviteur, parce que j'ai élevé mon âme vers vous, Seigneur.

(LXXXV:3)

It recurs in Lamartine, whose *Hymne de la mort* tropes unparodically on the distance to be covered: 'Elève-toi, mon âme, au-dessus de toi-même.' This is not a pre-text of *Chant IV.6*; there are too many other elevations of the soul in a corpus stretching from David to Turquéty, and passing through Lamartine, whose 'soif sublime' is more than a 'soif insatiable de l'infini'.²¹ In the *Méditations* and the *Harmonies*, the soul's destination is so frequently troped to figure the non-divine that it becomes little more than the 'vague objet de mes vœux' of *L'Isolément*, the first poem of Lamartine's *Oeuvres complètes*.

The aspirations of Lamartine's soul are deeply implicated in the intertext of Ducasse's narrative of possession, where deliverance from humanity is welcomed in Lamartinian terms: 'Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité!' Guyard immediately recognises the 'simple écho' of 'un vers bien connu de *L'Isolément*':

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.²²

If the coincidence of phrase were a simple echo, then the phrase would be echoed as simply in a line, unmentioned by Guyard, from *La Lampe du Temple*, where Lamartine addresses his soul as it aspires towards 'le Seigneur': 'ce pôle, objet de tous tes vœux'. But the context of the phrase in *L'Isolément*, insisting on the subject's deliverance from the world of men, demands that it be interpreted as a specific reference. It is, anyway, a clear reference to Lamartine, and the narrative of possession has as sub-text the allegorical trans-figuration of those 'qui se vautrent dans le limon impur' (PI.27): for 'pourceau' read 'pou', read 'poète'. Possession joins parasitism among the ratios of a Maldororian theory of poetic revisionism.

3. POESIES & POSSESSION

Chez M. Hugo la préoccupation de l'artiste ressemble à une possession. (Vinet)²³

Poésies II.69 plagiarises six stanzas of Hugo's *Tristesse d'Olympio*, though this 'plagiat' doesn't take possession of the original in the way Ducasse claims it should. If the beginning and end are recognisably out of Hugo, between them the text has been purged of its language and possessed by quite extraneous voices:

Les passions diminuent avec l'âge. L'amour, qu'il ne faut pas classer parmi les passions, diminue de même.... Il n'est plus sévère pour l'objet de ses vœux, se rendant justice à lui-même: l'expansion est acceptée. Les sens n'ont plus leur aiguillon pour exciter les sexes de la chair. L'amour de l'humanité commence...

The voice of Lamartine, mediated by *Chant* IV.6, is immediately recognisable. The incursion of that phrase into *Poésies* introduces into the body of the text the context of its citation in the *Chants*. There it is corrected: Maldoror had celebrated his separation from humanity, but *Poésies* is no longer so severe. Love has been redefined as love for humanity, no longer 'passionately' inclined: 'L'amour d'une femme est incompatible avec l'amour de l'humanité' (PII.16).

Between the 'objet de ses vœux' from the *Chants* and this allusion to the love of humanity in *Poésies* II, a third text has been cited, bringing with it its own, analogous, context: 'l'aiguillon de la chair,' the thorn in the flesh, is the famous 'envoyé de Satan' that Saint Paul describes buffeting him, from the Second Epistle to the Corinthians (XII:7). The motive for the reference to Paul's text is clear enough since in this chapter, and in the letter as a whole, Paul describes the incursion into the human province (the world, the body, the heart) of the extra-human, be it by the grace of God in Christ's Incarnation or by the operation of Satan. Paul's text, repeating the gesture, comes to possess Hugo's poem as an agent of the divine. 'An intermediary being, neither divine nor human, enters into the adept to aid him', Bloom might say, describing the fourth of his revisionary ratios (*Anxiety of Influence*, p.15). But what Paul describes is not quite Bloom's *daemonization*, nor in fact is it quite possession: Satan, standing here, as in the Book of Job, in God's

service as man's 'adversary', is a close but an external threat. He is the enemy 'before you', as are the inhabitants of the land before the Israelites, in the Old Testament passage to which Paul's text alludes:

And an angel of the Lord came up from Gilgal to Bochim, and said, I made you to go up out of Egypt, and have brought you unto the land which I swore unto your fathers: and I said, I will never break my covenant with you.

And ye shall make no league with the inhabitants of this land; ye shall throw down their altars: but ye have not obeyed my voice: why have ye done this ?

Wherefore I also said, I will not drive them out from before you; but they shall be as thorns in your sides, and their gods shall be a snare unto you.²⁴

The same God, with the same intent, lays a different landscape before man in Hugo's *Tristesse d'Olympio*:

Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines (...)

Pour y mettre nos coeurs, nos rêves, nos amours.

Puis il nous les retire.²⁵

This sentimentalised nature, the physical world of externalised passions, is discarded by Ducasse in his textual revision of Hugo's poem. He expands Paul's phrase to include 'l'amour', the object of Hugo's morbid nostalgia, here purged of its mystery at the source: 'les sexes de la chair'. The hostile, Old Testament terrain and its ensnaring gods were left behind by Paul in his conversion to Christ. Repeating the gesture, Ducasse repudiates the passions, false gods of the romantic landscape, as Paul repudiates the merely external persecutions of Satan:

Et quand il nous confie, 'Il m'a été mis dans la chair un aiguillon, un envoyé de Satan,' qu'est-ce à dire sinon que sa souffrance se bornait au domaine physique.

(Jean Chrysostome, *Sixième homélie sur Saint Paul*²⁶)

This is the suffering of which Hugo's poem is purged by Ducasse when he excises reference to the landscape: this textual correction is, literally, a conversion. The poem that remains in *Poésies* is only apparently diminished, converted from verse to prose and emptied of its properly poetical content (an emptying-out - *kenosis*²⁷ - not in Bloom's sense, though he takes it from St Paul). The communicant text is made open to receive, perhaps too literally, the flesh, 'la chair', of another. Correction is a form of grace:

J'ai trois fois prié le Seigneur de faire que cet envoyé se retirât de moi.

Mais le Seigneur m'a dit: Ma grâce te suffit; car dans la faiblesse ma force éclate davantage. Je me glorifierai donc, plutôt dans mes infirmités, afin que la puissance du Christ habite en moi. (IICor. XII:9)

Possession by Christ is internal, and saving. This return of the dead, of Christ in His power, is not the dismal or unlucky day of Bloom's *apophrades*, when 'the dead returned to reinhabit the houses in which they had lived' (*Anxiety*, p.15), but the bestowing of strength through grace. From within, 'Ma force éclate': the force of the Pauline text bursts the Hugolian frame. Paul's words describe the devil's external influence but they enact possession by Christ. The Second Epistle to the Corinthians is the new man, 'born after the spirit,' and *Tristesse d'Olympio* is the angel of Satan, 'the works of the Flesh'.²⁰

Grace is an appropriate term for a textual agon when one of the texts is a text on grace and the other the work of a supposed Satanist, but it takes effort to make it efficacious elsewhere in *Poésies*. Remembering that Ducasse's conversion of Hugo from evil to good, in imitation of Christ, is also conversion from verse into prose, and remembering that 'la charité' is from the Greek 'charis', grace, a difficult passage might laboriously be glossed: 'Faut-il que j'écrive en vers...? Que la charité prononce!' (PII.142). More successful is the reference to grace in *Poésies* II.42, a part of Ducasse's anti-Christian polemic, an appropriation of the force of the Christian covenant in its corrective movement, a '*clinamen*':

... which is poetic misreading or misprision proper; I take the word from Lucretius, where it means a 'swerve' of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a *clinamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem... (*Anxiety*, p.14)

Bloom's use of Lucretian physics to describe poetic misreading is, of course, itself a wilful misreading, the critic's gesture an imitation of the poet's: the swerve from a 'true' sense of the appropriated vocabulary is always intended. My figural use of grace for textual borrowing - misprision, theft, plagiarism - does the same, in imitation of Ducasse's secularising appropriation of Christianity's true sense. In *Tristesse d'Olympio* Hugo is a Christian poet:

L'âme, en un repli sombre où tout semble finir,
 Sent quelque chose encor palpiter sous un voile...
 C'est toi qui dort dans l'ombre, ô sacré souvenir!

Poésies converts this text to that of the anti-Christian Ducasse:

L'amour de l'humanité commence. Dans ces jours où l'homme sent
 qu'il devient un autel que parent ses vertus... l'âme, dans un
 repli du coeur où tout semble prendre naissance, sent quelque
 chose qui ne palpite plus. J'ai nommé le souvenir. (PII.69)

Ducasse's removal of the *voile*²⁹ from Hugo's poem imitates the gesture performed by Christ in the Pauline text to which Hugo alludes:

Car jusqu'à ce jour le même voile demeure sur la lecture de
 l'Ancien Testament, sans être levé. Il est aboli par Christ;
 Mais jusqu'à ce jour, quand ils lisent Moïse, ils ont un voile
 sur leur coeur.
 Cependant quand leur coeur se convertit au Seigneur, le voile en
 sera ôté. (II Cor. III:14-16)

The veil is lifted, and that which was hidden beneath the veil is abolished, 'ne palpite plus. J'ai nommé le souvenir.' Conversion of the heretic swerves from the true Christian sense by desecrating, again literally, the converted text: Hugo's 'souvenir' is purged of its epithet, 'sacré', so that he might receive a secular grace.³⁰ By contracting Hugo's poem into prose, Ducasse has made possible the reading of the precursor text: correction is redemption. By redeeming the text Ducasse lifts the burden of the past and becomes the Christ of a secular humanism, whose grace is this death of memory.³¹

This revision began with Hugo possessed by Saint Paul, the Satanic text possessed by the sacred. Ducasse's projected correction of his poetic precursors was also to feature 'six pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin.' The one trace of this is *Poésies* II.62, revising *Chants de Maldoror* I.5. Ducasse's play on 'sacré'³² throws into relief the sacramental character of this correction. The pre-text from the *Chants* acts there as a preface to Maldoror's Sadian burlesque of redemption in the next strophe (*Chant* I.6). Its last lines are a derisive prayer for the gift of grace:

Dieu, (...) c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui
 soit bon!... Mais que ta grâce décuple mes forces naturelles;
 car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement: on
 meurt à moins.

In appropriating his own text as pre-text Ducasse seems to have avoided 'the immense anxieties of indebtedness' that 'self-appropriation involves' necessarily for Bloom (*Anxiety*, p.5), but the pre-text itself is indebted to a pre-text, a discussion of grace from Naville's *Le Problème du mal*:

On demande parfois à Dieu la création d'un être qui ne pût pas pécher, c'est-à-dire qui fût nécessairement bon. (p.214)

The inconceivable 'monstre' of the *Chants* is clearly evoked in imitation of Naville's Christ:

Non-seulement vous ne pensez pas qu'il y ait d'homme qui ait toujours choisi le bien, mais vous ne croyez pas que, dans les conditions de notre humanité, l'existence d'un homme absolument bon soit possible. Personne ne le pense; et je n'en voudrais pour preuve que les controverses qui s'agitent autour du nom de Jésus de Nazareth. Ceux qui le disent absolument bon, concluent sans hésiter de sa bonté absolue à sa nature divine; et ceux qui nient sa divinité n'hésitent pas à nier la réalité historique de cet homme absolument bon. (pp.137-8)

When *Chant* I.5 is corrected in *Poésies* the text is purged of its explicit reference to grace and distanced from this pre-text in Naville. If Ducasse will have a strong precursor, so strong that the influence must be anxiously dissembled, it will not be Hugo but Christ, the strongest of all and not 'simply a figure for any truly strong poet'.³³ And when His strength is dissipated in mediation through texts, there will be no more strong precursors to speak of. The weak remain to remind us of what might have been: in the place of the precursor stands Naville.

Once my Bloomian scenario figures an anxiety of Christ's influence behind the un-threatening figure of Naville, the influence of Christological phraseology on mine seems justified. Possession, Conversion, Salvation, Redemption, even Imitation, are all entirely appropriate names for Ducassian revisionary ratios. (There is material enough in the Romantic corpus for an entire thesis on Transfiguration as a metaphor for intertextuality.) Nonetheless, there are other scenarios that figure a mediated Christ without appropriated names. Riffaterre, for instance, describes such a figure in the same meta-language he would use of any other:

Such a sentence as *to have fastened to the flank of mankind such a crown of wounds* cannot be regarded simply as a paradigm circling around a verb for 'wound', or for the moral sin the wound obviously signifies. For the semantic incompatibilities (you do not crown a flank, or fasten a crown, for that matter; a crown of wounds makes no sense, except perhaps as an allusion to the Stigmata) are not just logical incompatibilities whose distortions are perceived by reference to a preestablished standard of body description. The abnormalities here distort the very body of Christ, for every illogical or unacceptable collocation bears upon some cliché of the Passion: the wound in the side, the crown of thorns, the identification of mankind with the Redeemer. The semantic void thus pointed to by the sequence of malapropisms (the sentence is something like a prolonged spoonerism) is Christ as the sacrificial lamb and as man, Christ not as a person or a symbol of himself but as a metonym of the ever gaping wound that is the metaphor of sin.³⁴

Such impassivity before the Passion is perhaps a better example for the reader of *Poésies* to follow than the tropological excesses of Bloom. He, after all, is fixated on the poet and his poems, and wouldn't allow a Protestant predicant like Naville (or even a figure of the Messiah) to distract him:

The figure that a poet makes, not so much in or by his poem, but as the poem relates to other poems, is the figure I seek to isolate, define, and describe.³⁵

The anti-Messianic figure made in *Poésies* (a post-, not an ante-Christian poet) was not made by the poet but by the reader, relating the poem to other (Messianic or Satanic) poems, and it is as much the stance of the reader that the appropriated names adequately describe. 'No reader... can describe her or his relationship to a prior text without taking up a stance no less tropological than that occupied by the text itself.' Bloom doesn't say, of course, that the stance has to be tropological in the same way as the text itself. This allows for the possibility that Riffaterre's metalinguistic impassivity is a trope. That possibility is explored in the next part of this chapter, where (somewhat belatedly) the Riffaterrian stance is taken up.

1. See letter 4, referring to 'l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants'.

2. In *Journal de Paris* (3.9.1867), cited in Bandy (ed.), *Baudelaire devant ses contemporains*, p.265. The 'stupeur' and 'admiration' of the 'grand criminel' Victor Noir (PI.23) resemble Ducasse's 'stupeur', 'inquiétude' and 'admiration réfléchie' vis-à-vis the 'grand criminel' Byron in PI.22.

3. Bloom (ed.), *Charles Baudelaire, Modern Critical Views*, 1987, p.3.

4. The epithet is from Alcide Dusolier, writing in *Le Main jaune*, April 1864, and cited in Sima Godfrey, *The Anxiety of Anticipation*, preface and chapter on *Ulterior Motives in French Poetry*, in YFS 66 (1984), pp.1-26.

5. See *Oeuvres complètes*, pp.483-4 (article on Banville) and p.74 (*L'Irréparable*):

- J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
 Qu'enflammait l'orchestre sonore,
 Une fée allumer dans un ciel infernal
 Une miraculeuse aurore;
 J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal
 Un être, qui n'était que lumière, or et gaze,
 Terrasser l'énorme Satan (...)

6. Letter dated 25.2.1840 (*Correspondance II*, 1973, pp.81-2.) It is not true that Baudelaire is 'encore un écolier' when he writes this letter, nor that he is nineteen-years-old, but, as we know from Bloom, poets lie.

The history of Baudelaire's relations with Hugo is peculiarly marked by the trauma of this first submission ('je tremble d'être ridicule'). To give two instances: in May 1860 (*ibid.*, II, p.41) he tells Eugène Crepet that, 'Je vais écrire à Hugo pour le prévenir que moi, petit et infirme, je prends vis-à-vis de lui tous les droits de la liberté.' In a letter to his mother (dated 3.11.1865) he turns the adolescent's 'ridicule' onto the master: 'Je n'accepterais ni sa gloire ni sa fortune, s'il me fallait en même temps posséder (Baudelaire's emphasis) ses énormes ridicules.' (*ibid.*, II, p.541.)

7. See Sainte-Beuve's commentary on Musset's homage and on Lamartine's belated response to it:

M. de Lamartine lui-même n'avait pas été si bien accueilli de lord Byron que M. de Musset semble le croire: Byron, dans ses *Mémoires*, ne parle de cette belle épître sur *l'Homme*, des premières *Méditations*, que très à la légère et comme de l'oeuvre d'un quidam qui a jugé à propos de le comparer au démon et de l'appeler *chantre des enfers*. En somme, ce n'est point à ces illustres devanciers qu'il faut demander d'être tout à fait justes et attentifs quand on est soi-même de leur race; ils sont trop pleins d'eux-mêmes. (*Causeries*, I., p.296)

8. *Quelques ressemblances de destinées*, in *Essai sur la littérature anglaise*, pp.560-61.

9. Mario Praz cites this comment in discussing Chateaubriand and Byron (*The Metamorphoses of Satan*, in *The Romantic Agony*, 1970, pp.69-70 & 88). Praz argues conclusively that Byron could hardly have written the letter in question, and that if he had Chateaubriand would hardly have remembered it from among the 'thousands' of letters he was receiving at the time.

10. Bloom, *Poetry and Repression*, p.7, cited in Sima Godfrey (*op. cit.*, p.16).

11. Sainte-Beuve gives an historical perspective on applications of this metaphor in his paper *De la Tradition en littérature* (*Causeries*, XV., pp.356-382):

Stagyre, Augustin dans sa jeunesse, étaient des romantiques, des Renés anticipés, des malades; mais c'étaient des malades pour guérir, et le Christianisme les a guéris: il a exorcisé le démon. Hamlet, Werther, Childe Harold, les Renés purs, sont des malades pour chanter et souffrir, pour jouir de leur mal, des romantiques plus ou moins par dilettantisme: - la maladie pour la maladie.

12. See Petit de Juinville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, VII., p.690.

13. Sand, *Lélia*, nouv. ed. 1881, p.7.

14. *La poésie en 1870*, in *L'Avenir littéraire* 2, janvier 1870, cited in Caradec, *Lautréamont*, p.307.

15. See page 84 above, note 22.

16. Gautier, preface to *Fortunio*, p.6.

17. Lamartine, *Prémières méditations*, (1849 preface), p.21. Leconte de Lisle is responding directly to this remark when he concludes his critique of Lamartine (*Articles*, etc., p.172):

Il lui a manqué l'amour et le respect religieux de l'Art. C'est le plus fécond, le plus éloquent, le plus lyrique, le plus extraordinaire des amateurs poétiques du dix-neuvième siècle; mais le goût ardent, le désir puissant du Beau n'en valent point la passion absolue et satisfaite, et nul ne possède la Poésie, s'il n'est exclusivement possédé par elle.

18. *Odyssée*, trans. Leconte de Lisle (1868), pp.140 & 144.

19. See Plutarch, *Moral Essays* (ed. 1971), pp.159-175.

20. See Fénelon, *Dialogues des morts*, Paris, 1712.

21. Lamartine, *Hymne de la mort* in *Harmonies*, p.299. More often than not the aspiration of Lamartine's soul is towards reunion with the lost love-object.

22. See Guyard, *Lautréamont et Lamartine*, pp.78-9. Edmond Schérer, in his obituary of Lamartine (*Études*, IV, pp.95-6), isolates these lines as a test of changes in poetic taste:

Préoccupés de gagner et de dépenser, voués aux affaires, au luxe
et au plaisir, comment les hommes de notre génération
comprendraient-ils les *Harmonies* ou les *Méditations*? Se
représente-t-on les jeunes gens d'aujourd'hui répétant ce que
nous avons tous soupiré jadis:

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!

23. Vinet, *L'oeuvre lyrique de Victor Hugo*, in *Études sur la littérature française au XIX^e siècle* II (1916), p.340.

24. I have lapsed here into the Authorised Version (Revised) because none of the French translations of this passage would have given me quite the vocabulary required to make my point. In Lemaistre de Sacy, for example, the 'thorns in your sides' from Paul's pre-text in Judges are not 'aiguillons dans la chair' but simply 'ennemis'; in Ostervald, the Angel simply announces that 'ils seront à vos costez', moreover his version of II Corinthians XII:7 gives 'escharde en la chair'.

25. In *Les Rayons et les Ombres, Oeuvres poétiques complètes*, pp.239-40 (hereinafter cited in text).

26. *Homélies sur Saint Paul* (1980) p.94 (translation adapted).

27. *The Anxiety of Influence*, p.14: 'kenosis then is a movement towards discontinuity with the precursor. I take the word from St. Paul, where it means the humbling or emptying-out of Jesus by himself, when he accepts reduction from divine to human status.' Paul uses the word in Philippians II:8. The Authorised Version gives 'And being found in fashion as a man, he humbled himself'; Lemaistre de Sacy has no rendering of 'fashion', beginning the verse with 'il s'est rabaissé lui-même'; for anyone constructing their readings on metaphorical associations, Ostervald offers the most useful version in 'Et estant trouvé en figure comme un homme, il s'est abaissé soi-mesme'.

An illuminating intertext of Bloom's appropriation, and perhaps of all such *détournements*, is this passage from Hugo's *William Shakespeare* (p.67), discussing Saint Paul:

Cette demi-possession de la mort lui donne une certitude personnelle et souvent distincte et séparée du dogme, et une accentuation de ses aperçus individuels qui le rend presque hérétique. Son humilité, appuyée sur le mystère, est hautaine. Pierre disait: On peut détourner les paroles de Paul en de mauvais sens. Le diacre Hilaire et les lucifériens rattachent leur schisme aux épîtres de Paul.

Peter's warning about the misinterpretation of these letters is from the end of his Second Epistle (III:16): 'il y a quelques endroits difficiles à entendre, que des hommes ignorants et légers détournent, aussi bien que les autres Ecritures, à de mauvais sens pour leur propre ruine' (Lemaistre de Sacy; the A.V. has 'wrest' for 'détournent', and 'destruction' for 'ruine'; Ostervald has 'tordent' and 'perdition').

28. In this reading, Hugo is possessed by Saint Paul, a possession in Christ's name. Ducasse is possessed by Hugo, who is no figure of Christ. This paradigm is particularly appropriate to the textual correction of Hugo who, in all of his writings, is possessed by figures of divinity:

Pourquoi Hugo se prend-il pour Gwynplaine, le monstre? Parce qu'il s'est d'abord pris pour Lord David, le dieu (...) Mais Jupiter-Hugo découvre bientôt la vanité de son tonnerre (...) Il se précipite donc dans le domaine de l'informe, de l'obscurité et du désordre; (...) Il se découvre monstre mais il cherche alors à diviniser le monstre car il ne cesse pas, monstre, de se vouloir dieu. (...) S'identifier au monstre, c'est, en dernier ressort, s'identifier à Satan (...) Il n'y a pas de rédemption de Satan chez Hugo, mais réhabilitation pure et simple. Hugo (...) tend toujours à diviniser Satan.

René Girard, *Monstres et demi-dieux dans l'oeuvre de Hugo*, in *Critiques dans un souterrain* (1976), pp.191-193.

29. The lifting of the veil is a recurring figure in poetic representations of contact between Man and God. It is employed by Musset (*Oeuvres complètes*, p.166) in the closing stanzas of *L'Espoir en Dieu*:

Soulève les voiles du monde
Et montre-toi, Dieu juste et bon!

L'abbé Baunard (*Le Doute et ses victimes*, p.287) cites this passage and its possible pre-text: 'Chose étrange! Ce vœu par lequel la prière s'achève, c'est celui que Fénelon formulait au début de ses *Lettres sur la Religion*, presque dans les mêmes termes:

Oh, s'il est vrai qu'il y ait au-dessus de l'homme quelque être plus puissant et meilleur que lui, duquel il dépende, je conjure cet Etre par sa bonté d'employer sa puissance à me secourir... O Etre infiniment parfait! s'il est vrai que vous soyez et que vous entendiez les désirs de mon cœur, montrez-vous à moi, levez le voile qui couvre votre face, préservez-moi du danger de vous ignorer, d'errer loin de vous, et de m'égarer dans mes vaines pensées en vous cherchant. O vérité! ô sagesse! ô bonté suprême! s'il est vrai que vous soyez tout ce que l'on dit, et que vous m'ayez fait pour vous, ne souffrez pas que je sois à moi, et que vous ne possédiez pas votre ouvrage; ouvrez-moi les yeux, montrez-vous à votre créature!

It is unnecessary to emphasise again how impertinent this apostrophe is to a Ducassian construction of the Godhead (see Chapter 2.3 above, section 4).

30. Conversion (another name for 'détournement') is also an enactment of creation: the first stage of the rite for receiving a former member of an heretical sect back into the Church is the recital of the *Veni, Creator*.

31. Akin to Bloom's Death of Love:

Considered theologically or better yet theosophically, this Crossing of Solipsism or voiding of the sense of others and otherness, and so of the possibility of any eros save self-love, represents a renewal of the Gnostic 'call' of the Alien God, the true estranged Divinity who has (had) been thrust aside by Jehovah the Demiurge, mere god of nature and the Creation, rather than spirit of creativity itself.

(Auras: *The Sublime Crossing and the Death of Love*, in *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, 1982, p.240).

32. The same pun was made by Rossini ('musique sacrée'/'sacré musique') in the dedication (to God) of his *Petite messe solennelle* of 1868, and by Musset (more pertinently) of his poem *L'Espoir en Dieu* ('ces sacrés vers m'assomment') in a letter to Aimée d'Alton dated January 1838 (see *Oeuvres complètes*, p.164).

33. Bloom, *Breaking of the Vessels* (1982), p.36.

34. Riffaterre, *Generating Lautréamont's Text*, in Harari (ed.), *Textual Strategies*, p.419.

35. Bloom, *Breaking of the Vessels* (1982), p.7.

5.3. PRE-TEXTUALITY

1. CLICHES, PRE-TEXTS AND 'INFLUENCE' IN THE CHANTS

Une phrase, un mot - un seul - bizarrement choisi et placé,
évoquait pour nous un monde inconnu de figures oubliées...
ravivait les souvenirs d'existences antérieures... et nous
faisait pressentir autour de nous un chœur mystérieux
d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes
des choses... (Gautier¹)

The text points towards another text that preexists.
(Riffaterre)

Riffaterre and Bloom are very different theorists of influence. The Bloomian Revisionary Ratios - *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* and *apophrades* - determine 'the poet's stance (...) as he writes his poem'.² Their variety reflects the variability - 'rhetorical, psychological, imagistic' - to which a poet is susceptible as he writes. With no interest in the stance of the poet, Riffaterre's 'two rules of expansion and conversion' reflect the non-variable that is the text. This seems distinctly more scientific an approach, a match, almost, for the Telquelists' 'science of the text'. The analogy, however, is a dangerous one for the relatively trope-free Riffaterre since, as we know from Bloom, when Sollers writes of 'la science de Lautréamont' and Kristeva gives an algebraic rendition of transformations and permutations in *Poésies*, such a stance is 'no less tropological' than that of their object, the Ducasse of 'la nouvelle science' (PII.99). Kristeva and Riffaterre speak the same language of generative grammar and transformation: if Riffaterre had read *Poésies* in the same detail as Kristeva, the correspondences between the two would be dangerously close.

Though Riffaterre himself has not sought solutions to the problems of *Poésies*, he is a close reader of its intertext, pre- and post-1870. His *Lecture intertextuelle d'un poème* reads Ponge's prose poem on 'le dispositif Maldoror-Poésies', from 1946, identifying its use of humour with Surrealist automatism, properly defined:

C'est d'un automatisme plus pur, plus authentique qu'il est question: celui de ce procédé purifié de toute intervention de l'auteur, de toute esthétique, séparé de tous les courants pulsionnels, qui consiste à retourner comme les doigts de gants les formules respectées de la littérature, à inverser les maximes et les grandes citations, mettant sens dessus dessous ces emblèmes du beau et du bien. Bref le procédé d'écriture des *Poésies* de Lautréamont, sur lequel d'ailleurs Kristeva s'est fondée pour définir l'intertextualité comme une négativité.³

In *Generating Lautréamont's Text*, Riffaterre examines closely the procedures whereby the surface anomalies of the *Chants de Maldoror* can be re-constructed as signifying process. His argument in this paper is that any text can be generated systematically 'from a minimal sentence or matrix (...) in accordance with two rules of expansion and conversion'. The *Chants* provide convincing illustrations of the process at work:

The text is so built as to facilitate reconstruction of the matrix. Then reading is comparing.

Such is the case in *Maldoror*. Its matrices are either easily inferred or made inescapable assumptions because the text points toward another text that preexists: this model is latent, but comes readily to the mind of anyone who speaks the language naturally, it is a *cliché* or a *descriptive system*.⁴

Trying to read the pre-text as a matrix of this kind, I have always kept Riffaterre's model of text-generation in mind while reading *Poésies*.

Riffaterre's reading of the *Chants de Maldoror* is not traditional literary source-criticism, since the matrix from which a text is generated does not necessarily have a literary expression. Nonetheless, to demonstrate that a phrase is stereotypical, he likes to cite evidence from poets such as Hugo and Baudelaire who have influenced Ducasse, and some of his examples might be cited as sources by less rigorous critics. He cites, for example, a passage 'which looks to be a takeoff on conventional lyrical literature - the umpteenth variant of a theme found everywhere':

Il s'appuie sur le rebords. Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable.

This is compared with a similar occurrence of the theme 'in a poem of Victor Hugo's that precedes *Maldoror* by a mere dozen years':

Elle (la lune) monte, elle jette un long rayon dormant
 A l'espace, au mystère, au gouffre;
 Et nous nous regardons tous les deux fixement,
 Elle qui brille et moi qui souffre.

Riffaterre then gives a detailed reading of the sentence out of the *Chants*:

The expansion proper is closer than Hugo's to traditional allegorical humanization, except for the disrupting addition of *cône de rayons* - disrupting because the technicalism *cône*, borrowed from optics or simple geometry, jars with the allegorical style and the emotional lyricism of *extatique* (...) What is wholly unreal, however, is the general picture of atoms fluttering in the light, not just the pseudorealistic detail. Moonbeams do not look like that; only sunbeams do. What we have here, in fact, is simply a nocturnal version of the familiar motes-dancing in-a-sunbeam motif, a standard feature of the literary summer light filtering through closed shutters. This is a conversion that employs as material for its transforms words taken from the commonplace representations of night: the *golden atoms*, motes in a ray of sunlight, exchange their gold for the silver of moonlight; daytime *butterflies* become nighttime moths (*phalènes*). All these changes have the same significance: they create a positive aesthetic and 'moral' orientation in harmony with *palpitent*, suggesting sweet feelings, and with the cliché *douceur ineffable*, derived from *soft light*, implicit in moonlight. (Generating Lautréamont's Text, pp.415-6)

I quote this reading at length because there is a great deal more implicit in this moonlight than Riffaterre suggests, reflecting on the significance of Ducasse's phrase within the narrative of influence in the *Chants*. For Riffaterre, it is not a matter of tracing a particular influence and, presumably, if Hugo's poem had been published twelve years after the *Chants* it would still be a pertinent intertext; the point is that both are expansions of the Romantic stereotype: *he contemplates the moon shining down upon him*. It is appropriate that the cliché of lunar influence on the poet should exert so strong an influence on Ducasse. It is unquestionably common, and Riffaterre could as easily have cited this different expansion of it from Baudelaire:

Cependant, dans l'expansion de sa joie, la Lune remplissait toute la chambre comme une atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux; et toute cette lumière vivante pensait et disait: 'Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser (...).'

(*Les Bienfaits de la lune*, in *Petits poèmes en prose* ¹⁰)

But Riffaterre is not very interested in expanding on the intertext. If he were he might have connected the phrase in the *Chants*, as Jonathan Romney does,⁶ with an episode in Bertrand's *Gaspard de la Nuit* (itself, of course, a pre-text to Baudelaire's *poèmes en prose*):

The final moonlight scene seems to condense elements of three separate passages of Bertrand's 'La Nuit et ses prestiges':

Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable. Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé.

'Oh! la terre, - murmurai-je à la nuit, - est un calice embaumé dont le pistil et le étamines sont la lune et les étoiles.

La lune peignait ses cheveux avec un démêloir d'ébène qui argentait d'une pluie de vers luisants les colline, les près et les bois.

Phalène palpitante qui, pour dégager ses ailes captives entre mes doigts, me payait un rançon de parfum.

Romney's own intertextual reading of *Chant V.7* convincingly reinforces the connection with this passage from Bertrand by reference to the parasitical spider that appears in both texts. In *Gaspard de la nuit* the creature is virtual, a threat issued against the narrator by the figure of evil, Scarbo. In the *Chants* the threat is actualised. The episode begins with Maldoror's narrative of how he is tormented each night in his dreams by 'une grande araignée de la vieille espèce'. We then have such an episode described to us by the narrator (Lautréamont): 'nous ne sommes plus dans la narration... Hélas! nous sommes maintenant arrivés dans le réel'. The creature approaches his ear and reveals itself to be a composite of Reginald and Elsseneur, Maldoror's first two victims in his long career as a figure of evil. Their stories are narrated by Elsseneur, who reveals how an Angel of

the Lord enjoined them to become this vampiric spider and torment Maldoror in his sleep:

Pendant près de dix ans, nous avons hanté ta couche. Dès aujourd'hui, tu es délivré de notre persécution... Réveille-toi, Maldoror! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore.

Relieved of his burden, Maldoror approaches the window and adopts the stereotypical pose analysed by Riffaterre.

The episode is interpreted by Romney as an allegory of literature's tyrannical oppression of the reader:

Like Maldoror, we learn that what lies outside narration is not the real, but simply more literature, which appears here as a parasitic force that preys on the reading subject, as the spider preys on Maldoror. The 'outside world', the 'real', is represented by Bertrand's text, from which the spider issues (...). The strophe teaches a paradoxical lesson: for if Lautréamont's text is 'parasitic' on Bertrand's, an expansion of its 'matrix', in Riffaterre's terms, then the Bertrand text is no less parasitic on its reader. (p.69)

This interpretation accords with my own reading of the *strophe des poux* (ChII.9) as an allegory of the parasitical modern poet, feeding off other literature (Bertrand's texts also feed off art, announced on the title-page as 'fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot').

Even if Riffaterre isn't interested in allegories, the correspondence between Ducasse's 'palpitent comme des phalènes' and Bertrand's 'phalène palpitante' might have led him to read Ducasse's phrase, not as an allusion to a stereotypical theme, but as the correction of a pre-text in the manner of *Poésies*. But he sees little difference between the two kinds of reference. Reconstructing the cliché from which the phrase 'un cône de rayons extatiques' is generated, he finds a rare occasion to compare Ducasse's textual strategies in the *Chants* and in *Poésies*:

This strangeness of *ecstatic* as a modifier of *rays* either is perceived as merely a stylistic twist for the sake of artificiality or tips the reader off that the moon-gazer's contemplative mood is being transferred to the moon itself (...). This transposition of roles is the same *mechanical shift* that produces the antiphrastic rewriting of famous philosophical maxims in Lautréamont's *Poésies*. The absurdity of antiphrasis in

Poésies and here the slight humor of the adjectival shift force the reader to decode the text as an allusion (...) to the traditional text they alter.

(*Generating Lautréamont's Text*, p.417)

For me, this correspondence between the processes of text-generation in *Poésies* and in the *Chants* is less significant than the difference. That Ducasse's corrections are effected by means of 'the same mechanical shift' is debatable, and it is certainly not true that they are allusions to 'traditional texts'. The Maldororian matrix may be a cliché or stereotype familiar to a normal or 'natural' reader, but in *Poésies* the reader who can recover the matrix has to be familiar with specific pre-texts, not stereotyped phrases. Some of these pre-texts may be so well known that they are traditional or clichéd, but others are entirely obscure: if, for example, the Maldororian pre-text to *Poésies* II.62 can be recovered, it is by a reader familiar with the *Chants*, a rare creature in 1870; rarer still are those readers who know the pre-text of *Poésies* II.1. In whatever circumstance, the recovery of pre-texts to *Poésies* is an entirely different process from the matrix-reconstruction of which the 'normal' Riffaterrian reader is capable.

Reading *Poésies* has, reciprocally, made it difficult for me to find Riffaterre's model applicable throughout the *Chants*. The word-for-word derivation of the sentence 'la réserve est l'apprentissage des esprits' (PII.135) from the Vauvenarguian matrix 'la familiarité est l'apprentissage des esprits' encourages me to look for the same kind of derivation in the *Chants*. The few examples to be found there, traditionally read as sources, are too textually specific to be no more than Romantic stereotypes, and they cannot be dismissed as anomalies, since to be an anomaly is still a sign of pertinence. My own account of the textual references to Musset or to Lamartine in the *Chants* is that they are part of an allegorisation of the poetic function, connecting what Jameson calls the molecular with the molar level. As citation, they bring with them more than just a descriptive system of a cliché, 'the molecular proliferation of sentences on the stylistic level'.⁷ They bring complete 'poésies': odes, meditations, sonnets, even 'petits poèmes en prose'; these become inseparable from the *Chants*, complicating the interpretation of the allegory to the

point of threatening its ruin. Itself dependent on the logic of a higher narrative,⁹ the allegory's inconsistencies can be subsumed without threatening the specific significance it gives to the textual citation of Lamartine, Musset or Baudelaire.

Phrases with specific pre-texts are few in the *Chants*, especially those that signal an allegorical level of interpretation, but they have a destructive potential far exceeding their small number. In particular I believe that, when more are recovered and implicated in the narrative re-writing of Romanticism that is being effected throughout the *Chants*, the proliferation of these citations will render obsolete the model of the *Chants* as a text wholly derived from clichés. To take one example from the ten passages Riffaterre reads (the only one I can re-read, for the present), the sentence 'où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent' performs an entirely different function from the one Riffaterre ascribes to it. The phrase is a cliché, possibly, but Ducasse neither expands or converts it to his own purposes. He lifts it intact from this text by Gautier:

La descente de l'astre nocturne dans une chambre avec sa lueur phosphoriquement bleuâtre, ses gris de nacre irisés, son brouillard traversé de rayons où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent. — Du haut de son escalier de nuages, la lune se penche sur le berceau d'un enfant endormi, le baignant de sa clarté vivante et de son poison lumineux; cette jolie tête pâle, elle la doue de ses bienfaits étranges, comme une fée marraine, et lui murmure à l'oreille (...)*

This is not just another intertext to reinforce the Romantic stereotype of lunar influence. It comes from the last pages of Gautier's lengthy preface to the 1868 Michel Lévy edition of Baudelaire's *Oeuvres complètes*. The passage is in fact Gautier's paraphrase of the first part of *Les Bienfaits de la lune*. He has just described how different from his model in Bertrand are Baudelaire's *Petits poèmes en prose*, and he chooses this one to illustrate their quality. His revision takes very little from the corresponding passage in Baudelaire: 'poison lumineux' and 'son escalier de nuages' appear in both, but Gautier gives 'clarté vivante' for 'lumière vivante', 'lueur phosphoriquement bleuâtre' for 'atmosphère phosphorique' and 'fée marraine' for 'fatadique marraine'. Gautier also takes the

adjective in 'gris de nacre irisés' from the 'reflets irisés' of a related poem in verse, *Tristesses de la lune*.¹⁰ Finally, Gautier includes a full quotation (the speech beginning 'Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser...') and concludes with an extended evocation of the power of Baudelaire's text over the reader. This influence, like that of the beneficent moon in Gautier's pre-text, is ambiguous, inducing the kind of anxiety in the unwary reader that is criticised in *Poésies*, but which Gautier only half-seriously warns against:

Quand on écoute la musique de Weber, on éprouve d'abord une sensation de sommeil magnétique, une sorte d'apaisement qui vous sépare sans secousse de la vie réelle, puis dans le lointain résonne une note étrangère qui vous fait dresser l'oreille avec inquiétude. Cette note est comme un soupir du monde surnaturel, comme la voix des esprits invisibles qui s'appellent (...).

La lecture des *petits poèmes en prose* nous a souvent produit des impressions de ce genre; une phrase, un mot - un seul - bizarrement choisi et placé, évoquait pour nous un monde inconnu de figures oubliées et pourtant amies, ravivait les souvenirs d'existences antérieures et lointaines, et nous faisait pressentir autour de nous un chœur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent incessamment de la réalité. D'autres phrases, d'une tendresse morbide, semblent comme la musique chuchoter des consolations pour les douleurs inavouées et les irrémédiables désespoirs. Mais il faut y prendre garde (...)

(*Souvenirs romantiques*, pp.340-41)

Gautier's text is, I think, the best example of a genre that he made peculiarly his own: the critical paraphrase of another poet's work. It is a prose poem in its own right, complicating those equations of translation and paraphrase that Barbara Johnson has examined with relation to Baudelaire's own paraphrases of verse poems in the *Petits poèmes en prose*.¹¹ In citing Gautier's paraphrase, Ducasse's text also enters the equation, articulating a difference that is not simply the difference between a familiar stereotype and its un-mimetic revision.

In Riffaterre's reading of the *Chants de Maldoror*, Baudelaire and Ducasse are connected only by the common fund of stereotypes on which they can draw. This model of text-generation obscures the connections made by citation and is entirely irrelevant to a reading of plagiarism in that text. What Riffaterre calls a 'connective' is a

signpost indicating a difficulty. The secret presence of an intertext is visible as an ungrammaticality, but the citations and plagiarisms that connect the *Chants* with its pre-texts are invisible. They don't come in quotation marks; the line marking them off from the 'real' text is blurred. They are visible only to those familiar with the pre-text in the first place: to 'normal' readers furnished with annotated editions, or to researchers scanning the pre-textual corpus for sources.

This invisibility means that as connectives they cannot bring about the pre-supposition of intertextuality that, according to Riffaterre, enables an intertextual reading without the actual identification of the intertext. An unperceived ungrammaticality has no influence at all, and cannot impel the reader 'to pursue the search for the intertext'.¹² On the contrary, once one connection with a pre-text is made visible, creating an impression that citation or plagiarism are the means whereby the text as a whole is generated, it is those parts of the text that do not have a pre-text attributed to them that appear deficient and ungrammatical - unreadable, in fact. They are marked by a lack insurmountable save by scholarship.

The effect is not the same as the virtual intertextuality enabled by Riffaterre's ungrammaticalities. The recovery of the intertext can be just as imperative a process, but it is not as inevitable for the normal reader in whom Riffaterre places his faith. The prospect induces no tropological pleasure in this reader, whose 'passion connue pour les énigmes' (ChV.2) does not extend to 'solving' every phrase of a three-hundred page text. Riffaterre sees 'the text as Sphinx and the intertext as Oedipus',¹³ but the author of the *Chants* knows that the oedipal reader's fixation on solutions can be exploited, inducing not pleasure but anxiety. The 'sentiment de remarquable stupéfaction' brought on by the failure to trace a pre-text is, in a phrase that should have been the heading for this chapter, an anxiety of intertextuality.

2. HYPOTHETICAL PRE-TEXTS

According to Riffaterre, searching for what he calls hypograms, Genette calls hypotexts and I call pre-texts is a normal readerly compulsion, and need bring on no anxiety: 'the urge to understand compels readers to look to the intertext to fill out the text's gaps'.¹⁴ It is triggered by textual signposts pointing to difficulties 'that only an intertext can remedy'. Moreover these signposts indicate the way 'to where a solution might be sought': 'poteaux indicateurs' of 'hypothèses bonasses' (ChII.12). A large part of the research for this thesis was spent looking compulsively for pre-texts signposted by the unfootnoted passages in *Poésies II*. This search was undertaken in the first place because there were just too many gaps, not in the text itself, but in the immediate intertext supplied by its editors, 'the philological crutches of footnotes and scholarly gloss'.¹⁵ Unlike a normal reader, I had substituted these gaps for the phenomenal text in front of me, and I found myself blocked by a literal *a-poria* of the text, 'sans passage'.¹⁶ However, the anxiety this induced was not so severe as the 'stupéfaction' of the *Chants*, simply because the task was less daunting. If 70 out of 159 texts already had pre-texts, it couldn't be that difficult to find them.

In the event it did prove difficult, so I substituted the exploration of the wider intertext for the immediate task, trusting in chance encounters. Without being unduly anxious about it, I still have a list of unattributed maxims fixed permanently in my mind, ready to be triggered by any passage haphazardly come across. Forgotten in some dark recess of an unfrequented library, these pre-texts, or something like them, will eventually come to light:

Les hommes qui meurent ne connaissent rien de la mort, pas même la grandeur. (cf. PII.5)

Tout raisonneur croit contre sa raison. (II.40)

Le seul obstacle qui passe les forces de l'esprit humain est la vérité. (II.45)

Les hommes qui ont pris la résolution d'aimer leurs semblables ignorent qu'il faut commencer par s'aimer soi-même. (II.52)

Les hommes qui ne se battent pas en duel croient que les hommes qui se battent au duel à mort sont lâches. (II.53)

If these are not the exact forms, they are not too different from the actual missing pre-texts; when these are traced I shall take great pleasure in measuring their exact distance from my hypotheses. Some, at least, are destined to be traced: the maxim on so traditional a moralist's topic as duelling is particularly promising: though it is not a correction of Nicole's pensée *Du duel* ('Si l'on ne parlait jamais de ceux qui se battent en duel...'), nor of any remark from Rousseau's famous pages on the subject in *La Nouvelle Héloïse*.¹⁷ I haven't yet scanned the writings of more specialist authorities on duelling (Savaron, Basnage, Nougarede or Cauchy¹⁸) but I am confident that somewhere, along with other unattributed pensées, *Poésies* II.53 will one day reveal its origins, however obscure.

That is, at least, if its obscurity remains within certain bounds. A maxim can be the work of some sub-Pascalian non-entity, but if it was published somewhere it is fair game to the 'chercheur'. I have a lingering suspicion, however, that the works of my hypothetical moralist are more 'introuvable' than this, that he is some personal acquaintance of Ducasse whose inscription in *Poésies* is discernible only to the interested parties: some kind of private joke. In the first of the *Chants de Maldoror*, Ducasse had already constructed his fictions around a cryptic figure of his friend Dazet; the moralist corrected in *Poésies* might well be Dazet himself, the first of the dedicatees of *Poésies*. It is not difficult to picture the future duellist, free-mason and secretary to Jules Guesde as a precocious amateur 'penseur' brought clandestinely to press by his already established older friend.¹⁹ In fact these maxims could as easily be the work of any of persons named on the first page of *Poésies*. If none became a famous author of maxims, some might still have had pretensions to that status; perhaps they were dissuaded from their calling by the treatment handed out in *Poésies*.

Alternatively, the amateur moralist is Isidore's father François Ducasse, the part-time lecturer in philosophy,²⁰ which would give a certain piquancy to Ducasse's expressed desire to send *Poésies* to his father and show him 'que je travaille' (letter 7). An intellectual rivalry between father and son would certainly complicate their financial exchanges.

It might even be Ducasse himself: we must imagine, then, that among the source-books for *Poésies* is an abandoned volume of *Pensées de Ducasse*, salvaged with fragments of Pascal, Lamartine and the *Chants* from the wreck of modern literature: 'des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages' (*ibid.*). This hypothetical collection of pre-texts would have existed only in manuscript, and will never be recovered, lost with the rest of Ducasse's personal effects. Burnt, probably, as a health risk, if it is also correct to hypothesise that Ducasse died of the plague,²¹ along with the five hundred or so other Parisians who did so in the week of the 24th of November, 1870.

3. PRE-TEXTUAL EXCESS

Love and happiness...²²

Speculation on the cause of Ducasse's death is an unhappy conclusion to come to when the point of departure was an entirely textual problematic: the search for the hypothetical pre-text. Returning to this problematic does not, however, guarantee any more happy a result. As disheartening as a text with no pre-text is one with too many. Finding, in *Poésies* II.50, a Ducassian re-definition of love placed between two well-known maxims from La Rochefoucauld, I looked first among his *Maximes* for a pre-text that may have been overlooked by editors of *Poésies*. I was unsuccessful but not downcast; the missing pre-text of 'l'amour n'est pas le bonheur' would turn up somewhere among the classical French moralists. I was not yet ready to succumb to the suggestions of Goldfayn & Legrand, who construct a genuine readerly intertext, unconstrained by the pursuit of the writer's actual sources:

On confrontera ce verdict anti-romantique où 'amour' est d'ailleurs pris au sens le plus vague, la phrase laissée par Saint-Just sur son fameux carnet rouge: 'L'amour est la recherche du bonheur', et la déclaration récente d'André Breton:

'Il faudrait s'entendre sur le sens de ce mot *bonheur*. Un certain degré de satisfaction tirée du jeu des idées et de l'écho que ces idées peuvent rencontrer ne saurait être assimilé à un bien-être de grande persistance.' Et critiquant Gide pour avoir dit que *toute la nature* enseignait à l'homme une vocation de bonheur: 'Dans l'amour, ce n'est pas non plus le bonheur que j'ai cherché, mais bien l'amour.' (*Poésies*, ed. 1962, p.130)

Experience has since taught me that Ducasse's known preference for re-writing Christian moralists and Romantic poets is no grounds for rejecting Saint-Just's remark as a possible pre-text, given Ducasse's equally known predilection for incongruity.

However, the remark is only one of a number with equal claim to be Ducasse's source, and all might be disqualified on the grounds that it is not his practice to change the sense of a pre-text by suppressing a substantive like 'recherche', without replacing the term with its opposite. A more likely pre-text must be reconstructed and can be, easily, since it is his practice to suppress or add negative particles, as in *Poésies* II.126: 'On peut être juste si l'on n'est pas humain,' (reading Vauvenargues: 'On ne peut être juste si on n'est pas humain'). It is reasonable to suggest that somewhere in the pre-Ducassian corpus can be found the affirmation that 'L'amour, c'est le bonheur.' But I think it is no accident that it has not yet been found. Such a remark is in itself unremarkable, and though it is possible to imagine someone holding this opinion, it is difficult to see so banal an expression as its unmediated actualisation, a maxim available then for a Ducassian re-writing. It is, rather, the cliché to which an expression like that cited above from Saint-Just relates itself by differentiation, either as nuanced re-statement or bold antithesis but always, in Riffaterre's terms, as the transform of a cultural matrix. The history of this commonplace association begins perhaps with Plato:

If he who loves loves the good, what is it then that he loves?

The possession of the good.

And what does he gain who possesses the good?

Happiness.

(Symposium 204e²³)

Influencing mainstream philosophy in the seventeenth century through Spinoza ('Love is joy with the accompanying idea of an external cause') and Leibniz:

Leibnitz (sic) donne de l'amour cette belle définition, qui s'applique uniquement à l'amour de bienveillance: 'Aimer, c'est être porté à prendre du plaisir dans le bien ou bonheur de l'être aimé.'

(Larousse, art. 'Amour')

And the 'discours amoureux' of French moral philosophy in that period through expressions such as La Rochefoucauld's:

La félicité est dans le goût et non pas dans les choses; et c'est par avoir ce qu'on aime qu'on est heureux, et non par avoir ce que les autres trouvent aimable. (Mx.48)

This 'fleuve' dries up finally among the moral philosophers of the nineteenth century, represented in Larousse by Edouard Alletz, author of an *Essai sur l'homme* and an *Esquisse de la souffrance morale*:

L'amour est le sentiment de l'harmonie entre le besoin du bonheur et l'objet du bonheur. (Larousse, *ibid.*)

By Jules Simon:

Mais il y a un plaisir que je ne puis sacrifier à mon ami, c'est le plaisir de l'aimer, ou, si l'on veut, le plaisir de me sacrifier. Mon bonheur est de n'avoir d'autre bonheur que le sien; mais c'est mon bonheur.

Or by Pierre Larousse himself, in the text connecting these various citations:

Rappelons-nous cette définition: Aimer, c'est faire son bonheur du bonheur d'un autre; voilà le critérium, le seul auquel on puisse reconnaître l'amour véritable, l'amour complet.

If Larousse's dictionary is a rich source for expressions of the first kind, nuanced re-statements of the matrix, he briefly gives air to the second, antithetical type of transform in citing Schopenhauer, albeit to refute him:

Dans un travail intitulé Métaphysique de l'Amour, un philosophe allemand, Schopenhauer, a émis sur la finalité de cette passion des idées ingénieuses (...): Les amants s'imaginent qu'ils ne recherchent que leur propre bonheur; mais ils se trompent (...); *l'amour n'a pas d'autre fin que la génération.* (My emphasis)

To which Larousse replies:

L'amour naît sans doute dans la région des instincts, mais il n'y reste pas confiné; il franchit les limites que semblait lui imposer son origine, et prend place à côté de l'amitié parmi les affections durables et conscientes d'elles-mêmes, qui sont pour l'espèce humaine un caractère de noblesse et une source de bonheur.

Citing a higher authority to close the question:

L'homme seul est quelque chose d'imparfait, a dit Pascal; il faut qu'il trouve un second pour être heureux.

The force of the association in the nineteenth century is apparent in its recurrence outside of the obvious contexts of moral philosophy. In the poetry of Victor Hugo, for example, according to whom:

Le plus grand des bonheurs est encor dans l'amour.

(cit. Larousse, art. 'Bonheur')

The view was restated by Hugo:

L'amour fait songer, vivre et croire.

Il a, pour rechauffer le coeur

Un rayon de plus que la gloire,

Et ce rayon c'est le bonheur!

(*Aimons Toujours*)

By Lamartine in the *novissima Verba* (words that, according to *Poésies* I.43, 'font sourire superbement les gosses sans mouchoir de la quatrième'):

Ce bonheur que l'amour puise dans l'amour même,

N'est pas un songe vain créé pour nous tenter.

By Alfred de Musset in 'ce plaie de la nature animale et humaine' (PI.50), *La Nuit de mai*:

Quelque amour t'est venu, comme on en voit sur terre,

Une ombre de plaisir, un semblant de bonheur.

Or in a sonnet by Gautier:

Qu'est-ce que ce bonheur dont on parle? (...)

L'ambitieux le met dans un titre à la cour,

Le vieux dans le confort, le jeune dans l'amour.²⁴

The disassociation of love and happiness in Schopenhauer and in these last two instances shows a different affinity between the three, for if Schopenhauer concludes with a wilfully antithetical correction of the minimal sentence (putting 'génération' for 'bonheur'), in passing he joins Musset and Gautier in re-stating a different matrix, antithetical to the first but, in its own right, one from which these texts can be generated with a minimum of expansion. The matrix is the Romantic cliché that the happiness of romantic love is illusory, and it is tempting to suggest that its simplest expression - one that coincides with the matrix - is Ducasse's: 'l'amour n'est pas le bonheur.' However, in the Riffaterrian model of text-production applied here,²⁵ 'the generator and the transform are semantic and functional homologues'. Happiness in both Musset's 'semblant de bonheur' and Gautier's error of youth is, functionally, an item in a

list, a list that semantically connotes the relativity of each item, debunking any illusion that an item - political success, material comfort, love - might be the privileged means of access to happiness. Ducasse's phrase in *Poésies* omits the seme *illusion* that is central to the matrix from which the expressions from Musset and Gautier are derived. At best the missing seme is implied, but the difference this implies between its deep and surface structure makes it just another actualisation of a matrix, albeit a contraction and not the usual expansion.

The two matrices so far proposed - 'love is happiness' and 'love's happiness is illusory' - are clearly pertinent to a reading of *Poésies* II.50, whether in minimal-sentence form or as their various actualisations, but it is equally clear that the derivation of Ducasse's phrase from one or the other can be too easily problematised for either to stand alone as the privileged matrix. Nor can the phrase be aligned with Schopenhauer's expression as an expansion of both in turn, if only on the grounds that transforms in *Poésies* are, habitually, syntactical as much as functional homologues of the matrix, and I have compiled Schopenhauer's expression from phrases of a larger text, spread over several columns in the *Dictionnaire*; the two matrices are not simultaneously but successively pertinent to Schopenhauer's text. Regarding *Poésies* II.50, the passage from the possible pertinence of one matrix to that of the next is not a movement literally across the page, an effect of reading intra-textually, but a movement from one context of reading to another, an inter-textual reader-effect.

Both of the matrices suggested above are combinations of semes associated with specific discourses within literature - those of moral philosophy and of Romantic poetry - between the actualisations of which there are evident exchanges and overlapping. (This is itself a theme of Ducasse's own discourse in *Poésies*.²⁶) Their separation out is more the work of the reader's own classificatory purpose than a natural falling into place, less still an unmediated reading-off from the Dictionary. Different classifications, moreover, are possible, for example if we consider not which semes are associated but how this is done; not a thematic but a syntactic reading. Implicitly, this second manner has already combined with the first in these readings, since

among those listed above the expression with the strongest claim to be a pre-text to *Poésies* II.50, were the search still on, would still be Saint-Just's 'l'amour est la recherche du bonheur,' because its surface structure best corresponds to that of Ducasse's axiom. It is attention to surface structure that reveals exactly which of several versions of Pascal Ducasse employed, and it is the superficial similarities that, in choosing a pre-text for *Poésies* II.6 ('Dans le malheur, les amis augmentent'), determine the choice of a phrase from Florian's *Fables*:

Qui ne songe qu'à soi quand sa fortune est bonne,
Dans le malheur n'a point d'amis. (*Les Deux Voyageurs*²⁷)

Or from Vauvenargues' *Réflexions et Maximes*: 'La prospérité fait peu d'amis' (Mx. 17). That the phrase from Vauvenargues is the preferred choice of every annotating editor indicates how one habit can override considerations of another. Though Ducasse is in the habit of revising Vauvenargues, revisions of Vauvenargues in *Poésies* habitually contradict him in some way or other, making a maxim entirely compatible with Ducasse's text the most unlikely of pre-texts.

The pre-textual claims of Florian's verses can be supplemented by the pertinence of their thematic context to the opening of *Poésies* II: the reference to *Les Deux Voyageurs* (if such it is) is immediately followed by a reference to Dante as voyager through the Inferno: 'Vous qui entrez, laissez tout désespoir' (PII.7). However, the convincing evidence for Florian as source is not any deep thematic correspondence but the superficial coincidence of the phrase 'dans le malheur' in each expression. Without this, Florian's maxim would be no more pertinent than any other transform of the same matrix, a cliché of moral philosophy expressed among many by Aristotle ('Misfortune shows those who are not really friends'), by Publius Syrius ('It is a consolation to the wretched to have companions in misery'), by the playwright Destouches ('On perd tous ses amis en perdant tout son bien') or as a proverb 'en patois languedocien':

A douro drècho, hés d'abri, a pâour' omé jhés d'ami. (à vent du nord, point d'abri, à pauvre homme point d'amis), Quand la bise ou le mistral souffle, on ne peut trouver un abri; quand on est pauvre, on n'a point d'amis. (cit. Larousse, art. 'Amis')

Strangely, perhaps, the editors who disregard formal considerations in reading *Poésies* II.6 do allow surface structure to determine the attribution of source for the sentence that follows it. The purely thematic connexion is tenuous between Ducasse's: 'Bonté, ton nom est homme,' and Shakespeare's: 'Fragilité, ton nom est femme' (the unvarying version of every nineteenth-century translator into French). The frailty of women is only incidentally pertinent to Ducasse's theme, which is Man as opposed to God, and if thematic considerations alone bore upon source attribution the pre-text of *Poésies* II.8 would be an actualisation of the theological commonplace 'Goodness as a Name of Deity,' (an expression of it from Dionysius²⁰).

It is not correspondence of themes or semes but sentence structure that motivates the reading of *Poésies* II.8 through Shakespeare. To allow this reading is to allow as a text's pre-text any structurally homologous phrase with the merest trace of a pertinent theme. I would be free, then, to make of Ducasse's 'le doute est un hommage rendu à l'espoir' (PII.47) a transform of La Rochefoucauld's 'l'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu' (Mx. 218). Generalised, this freedom might bring about the dissipation of source-criticism (perhaps not a bad thing), but this is not likely to happen; the cases cited from the opening of *Poésies* II do not really support it. In playing down the extent to which thematic considerations determine source-attribution I have exaggerated to make a point about the variability of editorial criteria. In truth, though the similarity of surface structure is decisive, there are other determinants: if not the (qualified) thematic pertinence of the man/woman opposition, then at least the intra-textual coherence revealed when an allusion to Hamlet in *Poésies* II.8 is followed in II.10 by a reference to Shakespeare by name (just as the reference to Dante's *Inferno* in II.7 is followed five paragraphs later by a reference to Dante by name). In this and in several *pensées* of *Poésies* II the matrix is over-determined, with both thematic and structural criteria applied. The most evidently over-determined attributions are the pre-texts from the moralists that are both thematically Ducassian - referring to themes dealt with in 'original' texts - and structural homologues of texts in *Poésies*. Of course, for those proven pre-texts it hardly matters which criteria were applied

in attributing them. The attribution of a Vauvenarguian or Pascalian pre-text, once made, is self-evident: 'hors de discussion'.

This self-evidence enables correction to be used as evidence in other contexts. It is used by Riffaterre, for example, when he cites antiphrasis in *Poésies* as an illustration of how the reader perceives and decodes derivations from matrix to text in general, applying the self-evidence of derivations in *Poésies* to his more arguable instances from the *Chants de Maldoror*. According to the passage I have already cited, the matrices of that text 'are either easily inferred or made inescapable assumptions because the text points towards another text that preexists'. This latent model:

is a *cliché* or a *descriptive system* - a network of actual words (not just meanings, as would be the case with a semantic field) associated with a kernel word. A descriptive system is easily identified because it has a grammar defining the reciprocal relationships of its components, and together they form stereotyped phrases.²⁹

Had Riffaterre taken the antiphrastic re-writing of a stereotyped phrase in *Poésies* II.50 to illustrate his point, his argument might have been different; the dogmatic and controversial insistence on a single minimal sentence or matrix might have been tempered. 'L'amour n'est pas le bonheur' is the transform of several matrices, differently pertinent according to the context of the reading - according to whether the reader is attentive to themes or syntactic structures, or to the fusion of these in clichés. Applying this model might also qualify the formalism implied in his suggestion that derivation from a clichéed matrix is a metalanguage about a 'convention', since the simultaneous derivation of a text from different clichés relativises and revitalises their thematic content, making them new, so to speak. The 'supersedure of meaning by function in modernity' which, it has been suggested,³⁰ is a function of clichés, is a movement reversed in *Poésies*. To offer no definition of love is not to say that it has no meaning. The re-reading of cultural commonplaces about love's happiness and its illusory nature allows at least for some enigmatic valorisation of love in its own terms, in the tradition of Mlle de Scudéry:

L'amour est je ne sais quoi, qui vient de je ne sais où, et qui finit je ne sais comment. (Larousse, art. 'Amour')

Or of Michelet, also from Larousse:

L'amour est l'amour, une chose qui ne ressemble à aucune autre.

The difficulty of definition is itself inscribed in tradition:

Il est tout aussi difficile de définir l'amour que le bonheur.

(Saint Prosper, 403-463.)

Il est difficile de définir l'amour: ce qu'on en peut dire est que, dans l'âme, c'est une passion de régner; dans les esprits, c'est une sympathie, et, dans le corps, ce n'est qu'une envie cachée et délicate de posséder ce que l'on aime, après beaucoup de mystères.

(La Rochefoucauld, Mx.68)

La Rochefoucauld illustrates this difficulty in thirty-five or so more maxims that attempt to define love. Thematically II.50 is a transform of this same matrix ('love is difficult to define'), but syntactically, reproducing as Michelet does the form of a definition but without the tautological 'pointe', Ducasse's phrase is an anti-definition. It is the 'litotic' complement of Borel's hyperbolic destruction of the stereotypical meanings associated with the word:

Pour moi, l'amour, c'est de la haine, des gémissements, des cris, de la honte, du deuil, du fer, des larmes, du sang, des cadavres, des ossements, des remords.

(Champavert³¹)

The transformation of the 'Love is...' cliché (still current, of course, in a newspaper cartoon-strip) amounts to a critique of the phrase as a structure of thought. The verbal description of such a structure is necessarily approximative, and as a guide to text-generation it doesn't satisfy in the way the systematic expansion of a descriptive system does. 'L'amour n'est pas le bonheur' points to a latent model that is a network of actual meanings (not just words, as would be the case for Riffaterre) associated with the kernel word 'amour'. It doesn't take very much to have generated Ducasse's phrase: the network of meanings associated with the word has no complex grammar defining the reciprocal relationships of its components, only a history. That history is represented fully in texts like the entry in Larousse's *Dictionnaire*, with the paradigmatic cross-references that actualise its semantic field; it is represented in fragmentary form in *Poésies*, where the actualisations of a similar semantic field are syntagmatic; they include 'bonheur' (PII.50), 'passion' (II.69), 'poésie' (II.91), 'humanité' (II.16 & 69), and 'femme' (II.16 & 92).

4. WOMAN AS PRE-TEXT

MATRICE (en latin *matrix*, dérivé de *mater*, mère). Outre son sens propre, ce mot a reçu métaphoriquement plusieurs autres acceptions... (Bouillet, 1862)

Even with a Shakespearean frail woman behind Ducasse's good man (PII.8), Woman is singularly absent from Ducasse's pre-textual corpus. 'Le nez de Cléopâtre' survives as a figure of immorality out of Pascal in *Poésies* II.21, but otherwise the familiar concern of Classical French moralists with 'la vertu des femmes' is not reproduced by Ducasse in his corrections of them. Gender, sexuality and the procreative functions are criticised in passing as the symptomatically perverted or prurient obsessions of contemporary literature:

(...) les enfantements pires que le meurtres, les odeurs de poule mouillée, ce qui est hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe, les chancres parfumées, les cuisses aux camélias, les mégères à l'instar de Colomba, l'amant morbide de la Vénus hottentote, les femmelettes, l'Hermaphrodite-Circoncis... (PI.13, 23, 27, 47)

Ducasse does inherit from the moralists their presumption in speaking of 'l'homme' or 'les hommes' as if all humankind were designated, and women were the only gendered sex. A statement like 'l'homme est parfait' (PII.12) would appear to be universalist, but cannot seem so when four paragraphs later we are told that:

L'amour d'une femme est incompatible avec l'amour de l'humanité.
L'imperfection doit être rejetée.

'La femme' is a mark of differentiation, therefore of imperfection. For Ducasse, as for the more worldly moralists, Man is a non-variable, whereas women, like 'les jeunes' and 'les vieux', are subject to change:

L'enfer des femmes, c'est la vieillesse. (La Rochefoucauld)

Je regarde ces jeunes gens comme les femmes qui attendent leur fortune de leur beauté: le mépris et la pauvreté sont la peine sévère de ses espérances. (Vauvenargues)

Si je considère l'humanité comme une femme, je ne développerai pas que sa jeunesse est à son déclin, que son âge mûr s'approche. Son esprit change dans le sens du mieux. L'idéal de sa poésie changera. (Ducasse³³)

Feminine figures serve in this way as types elsewhere in *Poésies*. 'La jeune fille' (PI.30, I.36 and II.61) is a stereotypical figure of innocence, taken directly from the immediately pre-textual corpus. In particular, Ducasse's desire that 'une jeune fille de quatorze ans' be able to read his poetry has many antithetical precedents. The most famous is Gautier's virile defence of his poetry in *Albertus* (1831), later to be cited by Chaix d'Est-Ange in his legal defence of *Les Fleurs du mal*:

Moi qui ne suis pas prude, et qui n'ai pas de gaze
 Ni de feuille de vigne à coller à ma phrase,
 Je ne passerai rien. - Les dames qui liront
 Cette histoire morale auront de l'indulgence
 Pour quelques chauds détails. - Les plus sages, je pense,
 Les verront sans rougir, et les autres crieront.
 D'ailleurs, - et j'en prévins les mères de famille,
 Ce que j'écris n'est pas pour les petites filles
 Dont on coupe le pain en tartines. - Mes vers
 Sont des vers de jeune homme et non un catéchisme.
 Je ne les châtre pas (...) (Stance XCVIII)

And Dumas fils, in one of his 'Préfaces absurdes' (PI.17), can address his adult and male readership without reservation, knowing that no innocent reader is at risk:

Je pense que vous n'avez pas plus donné ce livre à vos filles
 que vous ne les avez conduites à mes pièces; nous pouvons donc
 parler librement, sincèrement surtout.

(*La Dame aux camélias*³³)

'Ma soeur', a more ambiguous figure of poetic innocence after Byron and Chateaubriand have finished with her,³⁴ is a Romantic tic rejected outright by Ducasse as a figure of 'désordre':

Les expériences scientifiques, comme les tragédies, les stances
 à ma soeur, le galimatias des infortunes n'ont rien à faire
 ici-bas. (PII.94)

The allusion here might be, as most annotators suggest, to Baudelaire's 'mon enfant, ma soeur' from *L'Invitation au voyage*, but a more immediate source may be Sully Prudhomme's *Stances et poèmes* (1865, p.57), where a poem called *A Ma Soeur* opens the section on *Jeunes Filles*.³⁵

'La mère' in *Poésies* is more complex, figuring somewhere between the phantasmatic re-creation of the absent biographical mother (in I.49-50) and the denigration of Romantic stereotypes. She appears in a relatively favourable light in *Poésies* II.39, where a comparison is drawn between veneration of the mother and of the Godhead:

Ce qui est le bien en moins l'étant en plus, je permets que l'on me cite l'exemple de la maternité. Pour plaire à sa mère, un fils ne lui criera pas qu'elle est sage, radieuse, qu'il se conduira de façon à mériter la plupart de ses éloges. Il fait autrement. Au lieu de le dire lui-même, il le fait penser par ses actes.

But the target here is the mournful, trivialising and hyper-sentimental son fixated on the quasi-divine virtue of his mother. This is recognisably Lamartine, whose fixation on 'la couleur des cheveux de sa mère' is mocked in *Poésies* II.102.³⁶ The alternative Romantic stereotype is Baudelaire's post-Lamartinian vilification of the poet's mother in the ironically titled *Bénédiction*, the opening poem of the *Fleurs du mal*:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié.³⁷

Reconstructed as the gesture of the poet towards the mother and towards God, the clenched fist becomes the connective that signposts Baudelaire's poem as a pre-text of *Chant I.5*:

J'ai vu (...) les hommes (...) laisser les moralistes à découvrir leur coeur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut. Je les ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l'enfer (...), n'oser émettre les méditations vastes et ingrates que recélait leur sein, tant elles étaient pleines d'injustice et d'horreur, et attrister de compassion le Dieu de miséricorde; tantôt (...) prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur.

In the imaginary new order of poetry evoked in *Poésies* II.62 (where this passage is corrected), the Lamartinian 'meditation' and the (de-ironised) Baudelairian 'benediction' are both signposted as pre-texts:

J'ai vu les hommes laisser les moralistes à découvrir leur coeur, fair répandre sur eux la bénédiction d'en haut. Ils émettaient des méditations aussi vastes que possible, (...) rendaient hommage à la femme, consacraient à la pudeur les parties que le corps se réserve de nommer.

A sexualised conception of Woman (phantasmatically effaced here) is the dominant figure in *Poésies*, identified with Romanticism and repudiated with it:

C'est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du scepticisme (...) (PI.20)

La femme est à mes pieds! (PII.92)

This last remark repeats one of Romanticism's most recurrent and revealing tics:

C'est seulement la condamnation de l'attitude des Romantiques français, qui préluait à la résurgence du matriarcat dans le christianisme et le positivisme de 1870. La source de ce passage pourrait être *Booz endormi*: 'Booz ne sentait pas une femme à ses pieds'. (Poésies, Goldfayn & Legrand, p.168)

It could also be from another poem by Hugo, the *Première rencontre du Christ avec le Tombeau* from *La Légende des siècles*:

Quand Jésus arriva, Marthe vint la première,
Et, tombant à ses pieds...

Or from Banville:

Poète, comme il fut adoré dès ce monde!
Oh! que de fois, songeant à nous, il déroula
Du bout de ses doigts fins l'or d'une tresse blonde,
Sans savoir qu'à ses pieds une femme était là!
(L'Ame de Célio, in *Les Exilés*, 1867)

But the pre-text that best exposes the the threat Romantic woman poses to the poet is Vigny's *La Colère de Samson*. Two shadows are cast by a lamp against the wall of a tent:

L'une est grande et superbe, l'autre est à ses pieds:
C'est Dalila l'esclave, et ses bras sont liés
Aux genoux réunis du maître jeune et grave
Dont la force divine obéit à l'esclave.

In this attitude, Samson begins his indictment of the human condition, and of the Creator responsible for it:

Une lutte éternelle en tout temps, en tout lieu,
 Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
 Entre la bonté d'Homme et la ruse de la Femme,
 Car la femme est un être impur de corps et d'âme.
 L'Homme a toujours besoin de caresse et d'amour,
 Sa mère l'en abreuve alors qu'il vient au jour,
 Et ce bras le premier l'engourdit, le balance
 Et lui donne un désir d'amour et d'indolence. (...)
 Eternel! Dieu des forts! vous savez que mon âme
 N'avait pour aliment que l'amour d'une femme,
 (...) - La voilà sur mes pieds endormie.²⁰

If a clichéd misogynistic diatribe such as this is a pre-text to *Poésies*, then the semantic matrix to a phrase like 'Bonté ton nom est homme' is not Woman's frailty (nor God's goodness) but her malefic influence: impure, deceitful, corrupt. An expression of it would be some Baudelairian association of woman and evil (on the lines of Proudhon's 'Dieu, c'est le mal').

As a matrix this is neither converted nor expanded upon. *Poésies* II.8 isn't 'Bonté, ton nom est femme', and there is no discourse on 'la résurgence du matriarcat' or on any other such construction of Woman. She is simply disassociated from the proper concerns of the post-Romantic poet, for whom love has been re-defined and given a new object, 'l'humanité':

L'amour d'une femme n'est pas le bonheur; il est incompatible avec l'amour de l'humanité. L'amour d'une femme diminue avec l'âge, comme diminuent les passions. Mais ce que l'amour perd du côté de la femme, il regagne du côté de l'humanité. L'amour de l'humanité, qu'il ne faut pas classer parmi les passions, est en expansion. L'amour de l'humanité commence. L'amour ne se confond plus avec la poésie. La femme, objet des vœux des poètes romantiques - ou tout de même de leurs créatures Booz, Célio et Samson - est maintenant à mes pieds (comme le sont les stances aigres du scepticisme). (PII.16, 50, 69, 91 & 92)

My expansion here of Ducasse's fragmentary non-discourse on Woman, Love and Poetry is intended to reconstruct an argument presented more concisely in *Poésies*. The response to Romantic constructions of Woman should indeed be more expansive if it is to compete with Hugo and Vigny, and *Poésies* could be deemed deficient in this respect. In Romanticism feminine evil is a fertile theme for poetry, but in *Poésies* it is a barren matrix, superseded by 'la bonté d'Homme'.

The matrix is a rather obvious metaphor for text-generation when figures of the maternal can be associated with the pre-text. Apparently sensitive to this point, Riffaterre's reading of the *Chants de Maldoror* only once applies the paradigm to a text where fertility may be an issue; even then, in a derivation from the matrix 'prostitute', it so only antithetically:

Un rêve implacable qui promène, sur les tables des banquets,
et sur les lits de satin, où sommeille la pâle prêtresse
d'amour, payée avec les miroitements de l'or, les voluptés
amères du désenchantement, les rides pestilentiennes de la
vieillesse... (Chant III.1)

Starting with 'la face maternelle' on the first page of the *Chants*, Riffaterre could have cited countless figures to reinforce the pertinence of the matrix-paradigm. That he disapproves of such over-determination is obvious from the more recent application of the theory in his paper on 'Compulsory Reader Response'. A poem by Breton associating euphemisms for female genitalia with the flow of blood from a 'moulage plus beau qu'un sein' is fully explicated by Riffaterre without once exploiting the opportunity to describe the pre-textual stereotypes as matrices. This is all the more surprising given his detailed reading of 'the intertext that lurks behind *moulage*':

It is borrowed straight from the sculptor's studio, designating the plaster templet moulded on a model's breast, or on a sculpture created in her likeness. (...) A further reversion of the intertextual shuttle then describes a female shape through the detour of a figurative, or literal, hollow mould.³⁷

I am surprised because what he calls the templet here can also designate the font-maker's mould, known in French as a *matrice*:

Dans les Arts, on donne en général le nom de *matrices* aux moules, soit en creux, soit en relief, qui après avoir reçu l'empreinte d'un poinçon, doivent la reproduire sur les objets soumis à leur action: ce qui se fait soit par le balancier, comme dans les monnaies et les médailles; soit par le refroidissement, comme dans la fonte des caractères d'imprimerie. (Bouillet, art. 'Matrice')

In the same circumstances, reading the same Breton text, I would not have been able to resist exploiting these over-determinations,

especially if I could associated sexuality, procreation and the mechanical reproduction of a work of literature.

This same tendency to over-determine has informed most of my reading of influence in Ducasse's oeuvre. I have not made too much of his 'fleuve' metaphor for poetry (PI.10 & II.102), I hope, but I do find the idea of the textual flow from Bertrand through Baudelaire and Gautier to the *Chants de Maldoror* an irresistible figure of influence. Beneath this no doubt is a theory that the most convincing paradigms are those that in some way reproduce the features of the objects 'soumis à leur action', even if then they must appear tautological. I have referred to Bloom and Riffaterre because their paradigms can be moulded to fit *Poésies*, but that the fit is imperfect is not too great a problem: these theories and models of influence and intertextuality are not premises of this thesis, after all, only pre-texts.

* * *

1. For the reference to Gautier, see note 9, below. For the reference to Riffaterre, see note 4.

2. Bloom, *The Breaking of the Vessels*, p.7.

3. See *Lecture intertextuelle d'un poème*, in *Au Bonheur des mots, mélanges en l'honneur de Gérard Antoine* (1984), pp.403-417.

4. *Generating Lautréamont's text*, p.407 (hereinafter cited in text).

5. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p.175.

6. *Textual Tyranny and the Role of the Reader in Lautréamont's Les Chants de Maldoror*, Doctoral Thesis, Cambridge (1988), p.69.

7. See *Fables of Aggression* (1979), pp.7-9. The distinction is derived from Deleuze & Guattari in *L'Anti-Oedipe*, 1975.

8. See E. Honig, *Dark Conceit, the Making of Allegory* (1966), p.5:

A good allegory, like a good poem, does not exhibit devices or hammer away at intentions. It beguiles the reader with a continuous interplay between subject and sense in the storytelling, and the narrative, the story itself, means everything.

9. In Gautier, *Souvenirs romantiques*, pp.339-341.
10. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p.81.
11. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, 1979.
12. Riffaterre, *Compulsory reader response: the intertextual drive*, in Worton & Still (eds.), *Intertextuality* (1990), p.57.
13. *ibid.*, p.77.
14. *ibid.*, p.57 and, on 'hypertexts' and 'hypergrams', the introduction by Worton & Still to the same volume (pp. 23 & 25).
15. *ibid.*, p.58.
16. I have found no French gloss on 'aporie' that enables my pun as effectively as Liddell & Scott's 'without passage', from their entry on *apores* (p.105). This is perhaps fortunate.
17. See *Pensées de Nicole*, p.362.
18. Basnage De Beauval, *Dissertation sur les duels et les ordres de chevalerie*, 1720. Savaron, Nougarede and Cauchy are listed by Bouillet (art. 'Duel') as having written on duelling.
19. See Lefrère, *Le Visage de Lautréamont*, pp.167-192.
20. See Caradec, *Lautréamont*, on the unsuccessful school of Comtian philosophy founded by François Ducasse in Montivideo (pp.105-6).
21. See Caradec (*ibid.*, p.355).
22. Al Green, *Love and Happiness* (Hi Records, Memphis, 1972; pub. Burlington Music).
23. A more exact rendering of the passage loses the aphoristic quality that makes this version seem more like a possible pre-text. Compare with the Pléiade version of *Le Banquet, ou de l'Amour* (*Oeuvres complètes de Platon*, I., p.738):
 Celui qui est amant des choses bonnes, qu'aime-t-il?
 Qu'elles deviennent siennes! répondis-je.
 Et qu'en sera-t-il pour celui à qui il arrivera que les choses
 bonnes soient devenues siennes?
 Voilà, dis-je, à quoi je serai plus à mon aise de répondre! Il
 sera heureux.
24. Gautier, *Sonnet V*, in *Poésies complètes*, I., p.95; Musset, *Espoir en Dieu*, in *Oeuvres complètes*, p.165; Lamartine, *Novissima verba*, in *Harmonies poétiques et religieuses*, p.362; Hugo, *Aimons toujours*, in *Les Contemplations, Oeuvres poétiques complètes*, p.339.

25. Riffaterre, *Generating Lautréamont's Text*, p.405.
26. See *Poésies* II.98 & 100.
27. Florian, *Fables*, I.iv.
28. Dionysius the Areopagite, *The Divine Names* (trans. Rolt, 1940), p.86.
29. Riffaterre, *Generating Lautréamont's Text*, p.407.
30. See Anton C. Zijderveld, *On Clichés: the supersedure of meaning by function in modernity*, 1979.
31. Petrus Borel, *Champavert, contes immoraux*, 1833.
32. La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions diverses* (1977), p.106; Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (1981), p.314; Ducasse, *Poésies* II.82.
33. Dumas, *La Dame aux camélias* (1981), p.508; Gautier, cit. Chaix d'Angle in Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p.729.
34. Despite the scandalous suggestions that had circulated, Baunard (*Le Doute et ses victimes*) could still be so naïve as to read Byron's love for his sister - 'sentiments purements naturels' (p.191) - as proof that he was not thoroughly corrupt.
35. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, in *Oeuvres complètes*, p.72. Baunard (unwittingly) indicates a pre-text for Baudelaire's opening line when he says (p.192): 'On sait que les derniers mots que prononça Byron furent "Ma fille! ma soeur!".'
36. In the first thirty pages of Lamartine's *Le Manuscrit de ma mère* (1876 edition), the colour of the mother's hair is described at least three times. Each time 'ses cheveux' are a different colour, according to her age ('blancs', p.9; 'blonds', p.10; and 'noirs', p.30).
37. Baudelaire, *Bénédiction*, in *Oeuvres complètes*, p.44.
38. Hugo, *Booz endormi* and *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, in *La Légende des siècles (Oeuvres poétiques complètes*, pp.428 & 429); Banville, *L'Ame de Célio* in *Les Exilés*, 1866; Vigny, *La Colère de Samson*, in *Les Destinées (Oeuvres complètes, poésies*, pp. 216-221).
39. Riffaterre, *Compulsory reader response*, p.63.

CONCLUSION

It should have been simple enough to finish with the pre-texts to *Poésies* and move on to readings of the text. I am aware of the absence in this thesis of certain intra-textual readings that have been *de rigueur* for other readers. I should, for example, have accounted for the various apparent inconsistencies, especially if I reject a reading of the text as wilfully inconsistent. Likewise, I should have glossed *Poésies* II.74, which is usually dismissed as meaningless but which I am convinced has a sense that one day will reveal itself (perhaps when I work out what a 'régulatrice' is). I should have had something to say about what exactly is 'la nouvelle science' being undertaken by Ducasse (II.99), about his specific theory of 'le plagiat' and of poetry as 'géométrie' (I.47), and I am aware that for all the readings I have cited of *Poésies* II.88, I have not said what I think Ducasse means by 'la poésie faite par tous'. For what it's worth, like Suzanne Guerlac I reject entirely the now-dominant reading of 'tous' as *all* 'les phénomènes de l'âme' and *all* 'les sens' from the previous paragraph, working together to produce a synaesthetic masterpiece. Anaphoric reference is used occasionally in *Poésies* (PII.46 to II.45; II.64 to II.62 & 63) but I read the 'tous' as cataphoric, referring to 'les hommes en naissant' in the next paragraph, whose ignorance is opposed to that of 'les grandes âmes' (i.e. Hugo, Racine, Coppée, etc.). It might almost be an exophoric reference, marking an identity with the 'tous' of the Pascalian pre-text of II.89 that was suppressed in Ducasse's more concise version. So I do think Ducasse is advocating the 'démocratisation de la poésie' ridiculed by Oster (see page 28 above), just as *Poésies* democratises 'la pensée', insisting that 'quelle que soit l'intelligence d'un homme, il faut que le procédé de penser soit le même pour tous' (PII.100).

The very last words of *Poésies* - the 'sous quelque prétexte que ce soit' of the 'Avis au lecteur' - might legitimise a fixation on pre-texts, but this cannot conceal the fact that a large part of *Poésies* has been left unread. In a thesis reading the pre-texts of a text, reading the text itself can legitimately be deferred (until the next thesis, perhaps), though 'legitimacy' may be too strong a metaphor; Ducasse's own appeals to 'la loi' are too various to

motivate it. 'Appropriateness' should suffice. In the place of the deferred reading, this reading could have offered a reading of deferral, motivated in part by passages like *Poésies* II.99:

Je n'ai pas besoin de m'occuper de ce que je ferai plus tard. Je devais faire ce que je fais. Je n'ai pas besoin de découvrir quelles choses je découvrirai plus tard. Dans la nouvelle science, chaque chose vient à son tour...

And motivated also by the pre-text of this deferral in the *Chants*, connected by an otherwise innocuous 'plus tard':

Ce n'est que plus tard (...) que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse. (VI.1)

Such an appropriate conclusion has been resisted to avoid (perhaps belatedly) overdoing the metaphor of appropriateness. I may have lost more than I have gained by this: a thesis reading pre-texts is tied to a notion of temporal sequence, reading those texts that came before *Poésies* more attentively than those that come after; tying it in with the deconstruction of temporality through deferral would have made that fixation seem less crudely empirical.

Certain empiricisms cannot be avoided. Readerliness, premised on the situation of an empirically irrefutable reader (here and now), can be a burden, even if it has built into it a potential for deconstruction. The *Chants de Maldoror* have been read as the ultimate realisation of that potential. In comparison - and this may be a good reason for avoiding such comparisons - *Poésies* disappoints. Unlike the *Chants*, which *Poésies* itself reads, *Poésies* does not supply a model of its own reader, and it is this failing, this lack, from the reader's point of view, which has sent this empirical reader back to the pre-texts of *Poésies*, reading them as if that were what the text had intended. I know this is not the case, that it is only a necessary working hypothesis (and that the *hyper-thesis* is still to come).

* * *

APPENDIX A: POESIES I & II¹

POESIES I

EPIGRAPH: Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.

A Georges Dazet, Henri Mue, Pedro Zumaran, Louis Durcour, Joseph Bleuasteim, Joseph Durand;

A mes condisciples Lespès, Georges Minvielle, Auguste Delmas;

Aux Directeurs de Revues, Alfred Sircos, Frédéric Damé;

Aux amis passés, présents et futurs;

A Monsieur Hinstin, mon ancien professeur de rhétorique;

sont dédiés, une fois pour toutes les autres, les prosaïques morceaux que j'écrirai dans la suite des âges, et dont le premier commence à voir le jour d'hui, typographiquement parlant.

1 Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes.

2 Les premiers principes doivent être hors de discussion.

3 J'accepte Euripide et Sophocle; mais je n'accepte pas Eschyle.

4 Ne faites pas preuve de manque des convenances les plus élémentaires et de mauvais goût envers le créateur.

5 Repoussez l'incrédulité: vous me ferez plaisir.

6 Il n'existe pas deux genres de poésies; il n'en est qu'une.

7 Il existe une convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade. C'est le poète qui console l'humanité! Les rôles sont intervertis arbitrairement.

8 Je ne veux pas être flétri de la qualification de poseur.

9 Je ne laisserai pas des Mémoires.

10 La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un fleuve majestueux et fertile.

11 Ce n'est qu'en admettant la nuit physiquement, qu'on est parvenu à la faire passer moralement. O Nuits d'Young! vous m'avez causé beaucoup de migraines!

12 On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas.

13 Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans, ce qui est inattendu, ce qu'il ne faut pas faire, les singularités chimiques de vautour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte, les expériences précoces et avortées, les obscurités à carapace de punaise, la monomanie terrible de l'orgueil, l'inoculation des stupeurs profondes, les oraisons funèbres, les envies, les trahisons, les tyrannies, les impiétés, les irritations, les acrimonies, les incartades agressives, la démente,

le spleen, les épouvantements raisonnés, les inquiétudes étranges, que le lecteur préférerait ne pas éprouver, les grimaces, les névroses, les filières sanglantes par lesquelles on fait passer la logique aux abois, les exagérations, l'absence de sincérité, les scies, les platitudes, le sombre, le lugubre, les enfantements pires que les meurtres, les passions, le clan des romanciers de cours d'assises, les tragédies, les odes, les mélodrames, les extrêmes présentés à perpétuité, la raison impunément sifflée, les odeurs de poule mouillée, les affadissements, les grenouilles, les poulpes, les requins, le simoun des déserts, ce qui est somnambule, louche, nocturne, somnifère, noctambule, visqueux, phoque parlant, équivoque, poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe, les heures soûles du découragement taciturne, les fantaisies, les âcretés, les monstres, les syllogismes démoralisateurs, les ordures, ce qui ne réfléchit pas comme l'enfant, la désolation, ce mancenillier intellectuel, les chancres parfumés, les cuisses aux camélias, la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux, les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiomes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages, - devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement.

14 Votre esprit est entraîné perpétuellement hors de ses gonds, et surpris dans le piège de ténèbres construit avec un art grossier par l'égoïsme et l'amour-propre.

15 Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. C'est le *nec plus ultra* de l'intelligence. Ce n'est que par lui seul que le génie est la santé suprême et l'équilibre de toutes les facultés. Villemain est trente-quatre fois plus intelligent qu'Eugène Sue et Frédéric Soulié. Sa préface du *Dictionnaire de l'Académie* verra la mort des romans de Walter Scott, de Fenimore Cooper, de tous les romans possibles et imaginables. Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes: la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien; il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. Nous n'y tenons pas. Les décrire, pour les soumettre à une haute moralité, comme Corneille, est autre chose. Celui qui s'abstiendra de faire la première chose, tout en restant capable d'admirer et de comprendre ceux à qui il est donné de faire la deuxième, surpasse, de toute la supériorité des vertus sur les vices, celui qui fait la première.

16 Par cela seul qu'un professeur de seconde se dit: "Quand on me donnerait tous les trésors de l'univers, je ne voudrais pas avoir fait des romans pareils à ceux de Balzac et d'Alexandre Dumas," par cela seul, il est plus intelligent qu'Alexandre Dumas et Balzac. Par cela seul qu'un élève de troisième s'est pénétré qu'il ne faut pas chanter les difformités physiques et intellectuelles, par cela seul, il est plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo, s'il n'avait fait que des romans, des drames et des lettres.

17 Alexandre Dumas fils ne fera jamais, au grand jamais, un discours de distribution des prix pour un lycée. Il ne connaît pas ce que c'est que la morale. Elle ne transige pas. S'il le faisait, il devrait auparavant biffer d'un trait de plume tout ce qu'il a écrit jusqu'ici, en commençant par ses Préfaces absurdes. Réunissez un jury d'hommes compétents: je soutiens qu'un bon élève de seconde est plus fort que lui dans n'importe quoi, (même dans la) même dans la sale question des courtisanes.

18 Les chefs-d'oeuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. - Naturellement!

19 Les meilleurs auteurs de romans et de drames dénatureraient à la longue la fameuse idée du bien, si les corps enseignants, conservatoires du juste, ne retenaient les générations jeunes et vieilles dans la voie de l'honnêteté et du travail.

20 En son nom personnel, malgré elle, il le faut, je viens renier, avec une volonté indomptable, et une ténacité de fer, le passé hideux de l'humanité pleurarde. Oui: je veux proclamer le beau sur une lyre d'or, défalcation faite des tristesses goitreuses et des fiertés stupides qui décomposent, à sa

source, la poésie marécageuse de ce siècle. C'est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du scepticisme, qui n'ont pas leur motif d'être. Le jugement, une fois entré dans l'efflorescence de son énergie, impérieux et résolu, sans balancer une seconde dans les incertitudes dérisoires d'une pitié mal placée, comme un procureur général, fatidiquement, les condamne. Il faut veiller sans relâche sur les insomnies purulentes et les cauchemars atrabilaires. Je méprise et j'exècre l'orgueil, et les voluptés infâmes d'une ironie, faite éteignoir, qui déplace la justesse de la pensée.

21 Quelques caractères, excessivement intelligents, il n'y a pas lieu que vous l'infirmiez par des palinodies d'un goût douteux, se sont jetés, à tête perdue, dans les bras du mal. C'est l'absinthe, savoureuse, je ne le crois pas, mais, nuisible, qui tua moralement l'auteur de *Rolla*. Malheur à ceux qui sont gourmands! A peine est-il entré dans l'âge mûr, l'aristocrate anglais, que sa harpe se brise sous les murs de Missolonghi, après n'avoir cueilli sur son passage que les fleurs qui couvrent l'opium des mornes anéantissements.

22 Quoique plus grand que les génies ordinaires, s'il s'était trouvé de son temps un autre poète, doué, comme lui, à doses semblables, d'une intelligence exceptionnelle, et capable de se présenter comme son rival, il aurait avoué, le premier, l'inutilité de ses efforts pour produire des malédictions disparates; et que, le bien exclusif est, seul, déclaré digne, de par la voix de tous les mondes, de s'approprier notre estime. Le fait fut qu'il n'y eut personne pour le combattre avec avantage. Voilà ce qu'aucun n'a dit. Chose étrange! même en feuilletant les recueils et les livres de son époque, aucun critique n'a songé à mettre en relief le rigoureux syllogisme qui précède. Et ce n'est que celui qui le surpassera qui peut l'avoir inventé. Tant on était rempli de stupeur et d'inquiétude, plutôt que d'admiration réfléchie, devant des ouvrages écrits d'une main perfide, mais qui révélaient, cependant, les manifestations imposantes d'une âme qui n'appartient pas au vulgaire des hommes, et qui se trouvait à son aise dans les conséquences dernières d'un des deux moins obscurs problèmes qui intéressent les cœurs non-solitaires: le bien, le mal. Il n'est pas donné à quiconque d'aborder les extrêmes, soit dans un sens, soit dans un autre. C'est ce qui explique pourquoi, tout en louant, sans arrière-pensée, l'intelligence merveilleuse dont il dénote à chaque instant la preuve, lui, un des quatre ou cinq phares de l'humanité, l'on fait, en silence, ses nombreuses réserves sur les applications et l'emploi injustifiables qu'il en a faits sciemment. Il n'aurait pas dû parcourir les domaines sataniques.

23 La révolte féroce des Troppmann, des Napoléon Ier, des Papavoine, des Byron, des Victor Noir et des Charlotte Corday sera contenue à distance de mon regard sévère. Ces grands criminels, à des titres si divers, je les écarte d'un geste. Qui croit-on tromper ici, je le demande avec une lenteur qui s'interpose? O dadas de baigne! Bulles de savon! Pantins en baudruche! Ficelles usées! Qu'ils s'approchent, les Konrad, les Manfred, les Lara, les marins qui ressemble au Corsaire, les Méphistophélès, les Werther, les Don Juan, les Faust, les Iago, les Rodin, les Caligula, les Caïn, les Iridion, les Mègères à l'instar de Colomba, les Ahrimane, les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leurs victimes dans les pagodes sacrées de l'Hindoustan, le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'antique Egypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge, les Prométhée, les Titans de la mythologie foudroyés par Jupiter, les Dieux Méchants vomis par l'imagination primitive des peuples barbares, - toute la série bruyante des diables en carton. Avec la certitude de les vaincre, je saisis la cravache de l'indignation et de la concentration qui soupèse, et j'attends ces monstres de pied ferme, comme leur dompteur prévu.

24 Il y a des écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombre mystificateurs, véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre. Leurs têtes crétinisantes, d'où une tuile a été enlevée, créent des fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter. Exercice scabreux; gymnastique spacieuse. Passez donc, grotesque muscade. S'il vous plaît, retirez-vous de ma présence, fabricateurs, à la douzaine, de rébus défendus, dans lesquels je n'apercevais pas auparavant, du premier coup, comme aujourd'hui, le joint de la solution frivole. Cas pathologique d'un égoïsme formidable. Automates fantastiques: indiquez-vous du doigt, l'un à l'autre, mes enfants, l'épithète qui les remet à leur place.

25 S'ils existaient, sous la réalité plastique, quelque part, ils seraient, malgré leur intelligence avérée, mais fourbe, l'opprobre, le fiel, des planètes qu'ils habiteraient la honte. Figurez-vous les, un instant, réunis en société avec des substances qui seraient leurs semblables. C'est une succession non interrompue de combats, dont ne rêveront pas les boule-dogues, interdits en France, les requins et les macrocéphales-cachelots. Ce sont des torrents de sang, dans ces régions chaotiques pleines d'hydres et de minotaures, et d'où la colombe, effarée sans retour, s'enfuit à tire-d'aile. C'est un entassement de bêtes apocalyptiques, qui n'ignorent pas ce qu'elles font. Ce sont des chocs de passions, d'irréconciliabilités et d'ambitions, à travers les hurlements d'un orgueil qui ne se laisse pas lire, se contient, et dont personne ne peut, même approximativement, sonder les écueils et les bas-fonds.

26 Mais, ils ne m'en imposeront plus. Souffrir est une faiblesse, lorsqu'on peut s'en empêcher et faire quelque chose de mieux. Exhaler les souffrances d'une splendeur non équilibrée, c'est prouver, ô moribonds des mares perverses! moins de résistance et de courage, encore. Avec ma voix et ma solennité des grands jours, je te rappelle dans mes foyers déserts, glorieux espoir. Viens t'asseoir à mes côtés, enveloppé du manteau des illusions, sur le trépied raisonnable des apaisements. Comme un meuble de rebut, je t'ai chassé de ma demeure, avec un fouet aux cordes de scorpions. Si tu souhaites que je sois persuadé que tu as oublié, en revenant chez moi, les chagrins que, sous l'indice des repentirs, je t'ai causé autrefois, crebleu, ramène alors avec toi, cortège sublime, - soutenez-moi, je m'évanouis! - les vertus offensées, et leurs impérissables redressements.

27 Je constate, avec amertume, qu'il ne reste plus que quelques gouttes de sang dans les artères de nos époques phtisiques. Depuis les pleurnicheries odieuses et spéciales, brevetées sans garantie d'un point de repère, des Jean-Jacques Rousseau, des Châteaubriand et des nourrices en pantalon aux poupons Obermann, à travers les autres poètes qui se sont vautrés dans le limon impur, jusqu'au songe de Jean-Paul, le suicide de Dolorès de Veintemilla, le Corbeau d'Allan, la Comédie Infernale du Polonais, les yeux sanguinaires de Zorilla, et l'immortel cancer, Une Charogne, que peignit autrefois, avec amour, l'amant morbide de la Vénus hottentote, les douleurs invraisemblables que ce siècle s'est créées à lui-même, dans leur voulu monotone et dégoûtant, l'ont rendu poitrinaire. Larves absorbantes dans leurs engourdissements insupportables!

28 Allez, la musique.

29 Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth, qui, répandant, dans une lutte mélancolique entre le bien et le mal, des larmes qui ne viennent pas du coeur, sans machine pneumatique, fait, partout, le vide universel. C'est ce que vous avez de mieux à faire.

30 Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, de ses fantasmagories, conduit imperturbablement le littérateur à l'abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique. En un mot, fait prédominer le derrière humain dans les raisonnements. Allez, et passez-moi le mot! L'on devient méchant, je le répète, et les yeux prennent la teinte des condamnés à mort. Je ne retirerai pas ce que j'avance. Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans.

31 La vraie douleur est incompatible avec l'espoir. Pour si grande que soit cette douleur, l'espoir, de cent coudées, s'élève plus haut encore. Donc, laissez-moi tranquille avec les chercheurs. A bas, les pattes, à bas, chiennes cocasses, faiseurs d'embarras, poseurs! Ce qui souffre, ce qui dissèque les mystères qui nous entourent, n'espère pas. La poésie qui discute les vérités nécessaires est moins belle que celle qui ne les discute pas. Indécisions à outrance, talent mal employé, perte de temps: rien ne sera plus facile à vérifier.

32 Chanter Adamastor, Jocelyn, Rocambole, c'est puéril. Ce n'est même que parce que l'auteur espère que le lecteur sous-entend qu'il pardonnera à ses héros fripons, qu'il se trahit lui-même et s'appuie sur le bien pour faire passer la description du mal. C'est au nom de ces mêmes vertus que Frank a méconnues, que nous voulons bien le supporter, ô saltimbanques des malaises incurables.

33 Ne faites pas comme ces explorateurs sans pudeur, magnifiques, à leurs yeux, de mélancolie, qui trouvent des choses inconnues dans leur esprit et dans leur corps!

34 La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute; le doute est le commencement du désespoir; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté. Pour vous en convaincre, lisez la *Confession d'un enfant du siècle*. La pente est fatale, une fois qu'on s'y engage. Il est certain qu'on arrive à la méchanceté. Méfiez-vous de la pente. Extirpez le mal par la racine. Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que indescriptible, inénarrable, rutilant, incomparable, colossal, qui mentent sans vergogne aux substantifs qu'ils défigurent: ils sont poursuivis par la lubricité.

35 Les intelligences de deuxième ordre, comme Alfred de Musset, peuvent pousser réticement une ou deux de leurs facultés beaucoup plus loin que les facultés correspondantes des intelligences de premier ordre, Lamartine, Hugo. Nous sommes en présence du déraillement d'une locomotive surmenée. C'est un cauchemar qui tient la plume. Apprenez que l'âme se compose d'une vingtaine de facultés. Parlez-moi de ses mendiants qui ont un chapeau grandiose, avec des haillons sordides!

36 Voici un moyen de constater l'infériorité de Musset sous les deux poètes. Lisez, devant une jeune fille, *Rolla* ou *les Nuits*, les *Fous* de Cobb, sinon les portraits de Gwynplaine et de Dea, ou le *Récit de Théræène* d'Euripide, traduit en vers français par Racine le père. Elle tressaille, fronce les sourcils, lève et abaisse les mains, sans but déterminé, comme un homme qui se noie; les yeux jeteront des lueurs verdâtres. Lisez-lui la *Prière pour tous*, de Victor Hugo. Les effets sont diamétralement opposés. Le genre d'électricité n'est plus le même. Elle rit aux éclats, elle en demande davantage.

37 De Hugo, il ne restera que les poésies sur les enfants, où se trouve beaucoup de mauvais.

38 *Paul et Virginie* choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de la douleur est un contre-sens. Il faut faire voir tout en beau. Si cette histoire était racontée dans une simple biographie, je ne l'attaquerais point. Elle change tout de suite de caractère. Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ces livres. C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un seul côté des choses. O hurleurs maniaques que vous êtes!

39 Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales. Laissez de côté les écrivassiers funestes: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte et la *Grève des Forgerons*!

40 Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public.

41 Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort; mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est pas le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle.

42 Les vérités immuables et nécessaires, qui font la gloire des nations, et que le doute s'efforce en vain d'ébranler, ont commencé depuis les âges. Ce sont des choses auxquelles on ne devrait pas toucher. Ceux qui veulent faire de l'anarchie en littérature, sous prétexte de nouveau, tombent dans le contre-sens. On n'ose pas attaquer Dieu; on attaque l'immortalité de l'âme. Mais, l'immortalité de l'âme, elle aussi, est vieille comme les assises du monde. Quelle autre croyance la remplacera, si elle doit être remplacée? Ce ne sera pas toujours une négation.

43 Si l'on se rappelle la vérité d'où découlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu et son ignorance absolue du mal, les sophismes s'effondreront d'eux-mêmes. S'effondrera, dans un temps pareil, la littérature peu poétique qui s'est appuyée sur eux. Toute littérature qui discute les axiomes éternels est condamnée à ne vivre que d'elle-même. Elle est injuste. Elle se dévore le foie. Les *novissima Verba* font sourire superbement les gosses sans mouchoir de la quatrième. Nous n'avons pas le droit d'interroger le Créateur sur quoi que ce soit.

44 Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous.

45 Si on corrigeait les sophismes dans le sens des vérités correspondantes à ces sophismes, ce n'est que la correction qui serait vraie; tandis que la pièce ainsi remaniée, aurait le droit de ne plus s'intituler fausse. Le reste serait hors du vrai, avec trace de faux, par conséquent nul, et considéré, forcément, comme non avenu.

46 La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle, brusquement interrompu depuis la naissance du philosophe manqué de Ferney, depuis l'avortement du grand Voltaire.

47 Il paraît beau, sublime, sous prétexte d'humilité ou d'orgueil, de discuter les causes finales, d'en fausser les conséquences stables et connues. Détrompez-vous, parce qu'il n'y a rien de plus bête! Renouons la chaîne régulière avec les temps passés; la poésie est la géométrie par excellence. Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui? aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheux; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis; Théophile Gautier, l'Incomparable-Epicier; Leconte, le Captif-du-Diable; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit; Victor Hugo, le Funèbre-Echalas-Vert; Miszkiewicz, l'Imitateur-de-Satan; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales.

48 Le doute a existé de tout temps en minorité. Dans ce siècle, il est en majorité. Nous respirons la violation du devoir par les pores. Cela ne s'est vu qu'une fois; cela ne se reverra plus.

49 Les notions de la simple raison sont tellement obscurcies à l'heure qu'il est, que, la première chose que font les professeurs de quatrième, quand ils apprennent à faire des vers latins à leurs élèves, jeunes poètes dont la lèvre est humectée du lait maternel, c'est de leur dévoiler par la pratique le nom d'Alfred de Musset. Je vous demande un peu, beaucoup! Les professeurs de troisième, donc, donnent, dans leur classes à traduire, en vers grecs, deux sanglants épisodes. Le premier, c'est la repoussante comparaison du pélican. Le deuxième, sera l'épouvantable catastrophe arrivée à un laboureur. A quoi bon regarder le mal? N'est-il pas en minorité? Pourquoi pencher la tête d'un lycéen sur des questions qui, faute de n'avoir pas été comprises, ont fait perdre la leur à des hommes tels que Pascal et Byron?

50 Un élève m'a raconté que son professeur de seconde avait donné à sa classe, jour par jour, ces deux charognes à traduire en vers hébreux. Ces plaies de la nature animale et humaine le rendirent malade pendant un mois, qu'il passa à l'infirmerie. Comme nous nous connaissons, il se fit demander par sa mère. Il me raconta, quoique avec naïveté, que ses nuits étaient troublées par des rêves de persistance. Il croyait voir une armée de pélicans qui s'abattaient sur sa poitrine, et la lui déchiraient. Ils s'envolaient ensuite vers une chaumière en flammes. Ils mangeaient la femme du laboureur et ses enfants. Le corps noirci de brûlures, le laboureur sortait de la maison, engageait avec les pélicans un combat atroce. Le tout se précipitait dans la chaumière, qui retombait en éboulements. De la masse soulevée des décombres - cela ne ratait jamais - il voyait sortir son professeur de seconde, tenant d'une main son cœur, de l'autre une feuille de papier où l'on déchiffrait, en traits de soufre, la comparaison du pélican et celle du laboureur, telles que Musset lui-même les a composées. Il ne fut pas facile, au premier abord, de pronostiquer son genre de maladie. Je lui recommandai de se taire soigneusement, et de n'en parler à personne, surtout à son professeur de seconde. Je conseillai à sa mère de le prendre quelques jours chez elle, en assurant que cela se passerait. En effet, j'avais soin d'arriver chaque jour pendant quelque heures, et cela se passa.

51 Il faut que la critique attaque la forme, jamais le fond de vos idées, de vos phrases. Arrangez-vous.

52 Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer.

53 Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle.

POESIES II

1 Le génie garantit les facultés du coeur.

2 L'homme n'est pas moins immortel que l'âme.

3 Les grandes pensées viennent de la raison!
Les grandes pensées viennent du coeur. (Vauvenargues, Mx.127)²

4 La fraternité n'est pas un mythe.

5 Les enfants qui naissent ne connaissent rien de la vie, pas même la grandeur.

6 Dans le malheur, les amis augmentent.

7 Vous qui entrez, laissez tout désespoir.

8 Bonté, ton nom est homme.

9 C'est ici que demeure la sagesse des nations.

10 Chaque fois que j'ai lu Shakspeare, il m'a semblé que je déchiquète la cervelle d'un jaguar.

11 J'écirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres, C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique. Je ferais trop de déshonneur à mon sujet, si je ne le traitais pas avec ordre. Je veux montrer qu'il en est capable.

J'écirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein; c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même.

Je ferais trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec ordre, puisque je veux montrer qu'il en est incapable. (Pascal, IV.i.)

12 Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute.

13 Dante, Milton, décrivant hypothétiquement les landes infernales, ont prouvé que c'étaient des hyènes de première espèce. La preuve est excellente. Le résultat est mauvais. Leurs ouvrages ne s'achètent pas.

14 L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste. Il ne faut pas que l'univers s'arme pour le défendre. Une goutte d'eau ne suffit pas à sa préservation. Même quand l'univers le défendrait, il ne serait pas plus déshonoré que ce qui ne le préserve pas. L'homme sait que son règne n'a pas de mort, que l'univers possède un commencement. L'univers ne sait rien: c'est, tout au plus, un roseau pensant.

L'homme n'est qu'un roseau le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser; une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt; et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. (Pascal, VI.v.)

15 Je me figure Elohim plutôt froid que sentimental.

16 L'amour d'une femme est incompatible avec l'amour de l'humanité. L'imperfection doit être rejetée. Rien n'est plus imparfait que l'égoïsme à deux. Pendant la vie, les défiances, les récriminations, les serments écrits dans la poudre pullulent. Ce n'est plus l'amant de Chimène; c'est l'amant de Graziella. Ce n'est plus Pétrarque; c'est Alfred de Musset. Pendant la mort, un quartier de roche auprès de la mer, un lac quelconque, la forêt de Fontainebleau, l'île d'Ischia, un cabinet de travail en compagnie d'un corbeau, une chambre ardente avec un crucifix, un cimetière où surgit, aux rayons d'une lune qui finit par agacer, l'objet aimé, des stances où un groupe de filles dont on ne sait pas le nom, viennent balader à tour de rôle, donner la mesure de l'auteur, font entendre des regrets. Dans les deux cas, la dignité ne se retrouve point.

17 L'erreur est la légende douloureuse.

18 Les hymnes à Elohim habituent la vanité à ne pas s'occuper des choses de la terre. Tel est l'écueil des hymnes. Ils déshabituent l'humanité à compter sur l'écrivain. Elle le délaisse. Elle l'appelle mystique, aigle, parjure à sa mission. Vous n'êtes pas la colombe cherchée.

19 Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement. S'il est ridicule d'attaquer les premiers principes, il est plus ridicule de les défendre contre ces mêmes attaques. Je ne les défendrai pas.

20 Le sommeil est une récompense pour les uns, un supplice pour les autres. Pour tous, il est une sanction.

21 Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu plus long.

Si le nez de Cléopâtre eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

(Pascal, VI.xviii.)

22 Les actions cachées sont les plus estimables. Lorsque j'en vois tant dans l'histoire, elles me plaisent beaucoup. Elles n'ont pas été tout à fait cachées. Elles ont été sues. Ce peu, par où elles ont paru, en augmentent le mérite. C'est le plus beau de n'avoir pas pu les cacher.

Les belles actions cachées sont les plus estimables. Quand j'en vois quelques-unes dans l'histoire, elles me plaisent fort. Mais enfin elles n'ont pas été tout à fait cachées, puisqu'elles ont été sues: ce peu, par où elles ont paru, en diminue le mérite; car c'est là le plus beau, de les avoir voulu cacher. (Pascal, VI.xiv.)

23 Le charme de la mort n'existe que pour les courageux.

24 L'homme est si grand, que sa grandeur paraît surtout en ce qu'il ne veut pas se connaître misérable. Un arbre ne se connaît pas grand. C'est être grand que de se connaître grand. C'est être grand que de ne pas vouloir se connaître misérable. Sa grandeur réfute ces misères. Grandeur d'un roi.

L'homme est si grand que sa grandeur paraît même en ce qu'il se connaît misérable. Un arbre ne se connaît pas misérable. Il est vrai que c'est être misérable que de se connaître misérable; mais c'est aussi être grand que de connaître qu'on est misérable. Ainsi toutes ces misères prouvent sa grandeur. Ce sont misères de grand seigneur, misères d'un roi détrôné.

(Pascal, VI.vi.)

25 Lorsque j'écris ma pensée, elle ne m'échappe pas. Cette action me fait souvenir de ma force que j'oublie à toute heure. Je m'instruis à proportion de ma pensée enchaînée. Je ne tends qu'à connaître la contradiction de mon esprit avec le néant.

En écrivant ma pensée, elle m'échappe quelquefois; mais cela me fait souvenir de ma faiblesse que j'oublie à toute heure; ce qui m'instruit autant que ma pensée oubliée, car je ne tends qu'à connaître mon néant. (Pascal, VI.i.)

26 Le cœur de l'homme est un livre que j'ai appris à estimer.

27 Non imparfait, non déchu, l'homme n'est plus le grand mystère.

Imparfait ou déchu, l'homme est le grand mystère.

(Lamartine, *L'Homme*. A Lord Byron, in *Preières méditations*.)

28 Je ne permets à personne, pas même à Elohim, de douter de ma sincérité.

29 Nous sommes libres de faire le bien.

30 Le jugement est infaillible.

31 Nous ne sommes pas libres de faire le mal.

32 L'homme est le vainqueur des chimères, la nouveauté de demain, la régularité dont géait le chaos, le sujet de la conciliation. Il juge de toutes choses. Il n'est pas imbécile. Il n'est pas ver de terre. C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le rebut de l'univers. S'il s'abaisse, je le vante. S'il se vante, je le vante davantage. Je le concilie. Il parvient à comprendre qu'il est la soeur de l'ange.

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction? Juge de toutes choses, imbécile, ver de terre, dépositaire du vrai, amas d'incertitude; gloire et rebut de l'univers. S'il se vante, je l'abaisse, s'il s'abaisse, je le vante, et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. (Pascal, VI.iii.)

33 Il n'y a rien d'incompréhensible.

34 La pensée n'est pas moins claire que le cristal. Une religion, dont les mensonges s'appuient sur elle, peut la troubler quelques minutes, pour parler de ces effets qui durent longtemps. Pour parler de ces effets qui durent peu de temps, un assassinat de huit personnes aux portes d'une capitale, la troublera - c'est certain - jusqu'à la destruction du mal. La pensée ne tarde pas à reprendre sa limpidité.

35 La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son oeuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse. Nous sommes loin des Homère, des Virgile, des Klopstock, des Camoëns, des imaginations émancipées, des fabricateurs d'odes, des marchands d'épigrammes contre la divinité. Revenons à Confucius, au Boudha, à Socrate, à Jésus-Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim! Il faut compter désormais avec la raison, qui n'opère que sur les facultés qui président à la catégorie des phénomènes de la bonté pure.

36 Rien n'est plus naturel que de lire le *Discours de la Méthode* après avoir lu *Bérénice*. Rien n'est moins naturel que de lire le *Traité de l'Induction* de Biéchy, le *Problème du Mal* de Naville, après avoir lu les *Feuilles d'Automne*, les *Contemplations*. La transition se perd. L'esprit regimbe contre la ferraille, la mystagogie. Le coeur est ahuri devant ces pages qu'un fantoche griffonna. Cette violence l'éclaire. Il ferme le livre. Il verse une larme à la mémoire des auteurs sauvages. Les poètes contemporains ont abusé de leur intelligence. Les philosophes n'ont pas abusé de la leur. Le souvenir des premiers s'éteindra. Les derniers sont classiques.

37 Racine, Corneille, auraient été capables de composer les ouvrages de Descartes, de Malebranche, de Bacon. L'âme des premiers est une avec celle des derniers. Lamartine, Hugo, n'auraient pas été capable de composer le *Traité de l'Intelligence*. L'âme de son auteur n'est pas adéquate avec celles des premiers. La fatuité leur a fait perdre les qualités centrales. Lamartine, Hugo, quoique supérieurs à Taine, ne possèdent, comme lui, que des - il est pénible de faire cet aveu - facultés secondaires.

38 Les tragédies excitent la pitié, la terreur, par le devoir. C'est quelque chose. C'est mauvais. Ce n'est pas si mauvais que le lyrisme moderne. La Médée de Legouvé est préférable à la collection des ouvrages de Byron, de Capendu, de Laccone, de Félix, de Gagne, de Gaboriau, de Lacordaire, de Sardou, de Goethe, de Ravignan, de Charles Diguët. Quel écrivain d'entre vous, je prie, peut soulever - qu'est-ce? Quels sont ces reniflements de la résistance? - Le poids du *Monologue d'Auguste*! Les vaudevilles barbares de Hugo ne proclament pas le devoir. Les mélodrames de Racine, de Corneille, les romans de La Calprenède le proclament. Lamartine n'est pas capable de composer le Phédre de Pradon; Hugo, le Venceslas de Rotrou; Sainte-Beuve, les tragédies de Laharpe, de Marmontel. Musset est capable de faire des proverbes. La tragédie est une erreur involontaire, admet la lutte, est le premier pas du bien, ne paraîtra pas dans cet ouvrage. Elle conserve son prestige. Il n'en est pas de même du sophisme, - après - coup le gongorisme métaphysique des autoparodistes de mon temps héroïco-burlesque.

39 Le principe des cultes est l'orgueil. Il est ridicule d'adresser la parole à Elohim, comme ont fait les Job, les Jérémie, les David, les Salomon, les Turquétys. La prière est un acte faux. La meilleure manière de lui plaire est indirecte, plus conforme à notre force. Elle consiste à rendre notre race heureuse. Il n'y a pas deux manières de plaire à Elohim. L'idée du bien est une. Ce qui est le bien en moins l'étant en plus, je permets que l'on me cite l'exemple de la maternité. Pour plaire à sa mère, un fils ne lui criera pas qu'elle est sage, radieuse, qu'il se conduira de façon à mériter la plupart de ses éloges. Il fait autrement. Au lieu de le dire lui-même, il le fait penser par ses actes, se dépouille de cette tristesse qui gonfle les chiens de Terre-Neuve. Il ne faut pas confondre la bonté d'Elohim avec la trivialité. Chacun est vraisemblable. La familiarité engendre le mépris; la vénération engendre le contraire. Le travail détruit l'abus des sentiments.

40 Nul raisonneur ne croit contre sa raison.

41 La foi est une vertu naturelle par laquelle nous acceptons les vérités qu'Elohim nous révèle par la conscience.

(See page 101, above, Chapter 2.3, section 4.)

42 Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né. Un esprit impartial la trouve complète.

43 Le bien est la victoire sur le mal, la négation du mal. Si l'on chante le bien, le mal est éliminé par cet acte congru. Je ne chante pas ce qu'il ne faut pas faire. Je chante ce qu'il faut faire. Le premier ne contient pas le second. Le second contient le premier.

44 La jeunesse écoute les conseils de l'âge mur. Elle a une confiance illimitée en elle-même.

45 Je ne connais pas d'obstacle qui passe les forces de l'esprit humain, sauf la vérité.

46 La maxime n'a pas besoin d'elle pour se prouver. Un raisonnement demande un raisonnement. La maxime est une loi qui renferme un ensemble de raisonnements. Un raisonnement se complète à mesure qu'il s'approche de la maxime. Devenu maxime, sa perfection rejette les preuves de la métamorphose.

47 Le doute est un hommage rendu à l'espoir. Ce n'est pas un hommage volontaire. L'espoir ne consentirait pas à n'être qu'un hommage.

48 Le mal s'insurge contre le bien. Il ne peut pas faire moins.

49 C'est une preuve d'amitié de ne pas s'apercevoir de l'augmentation de celle de nos amis.

C'est une preuve de peu d'amitié de ne s'apercevoir pas du refroidissement de celle de nos amis. (La Rochefoucauld, 1er sup. Mx.22.)

50 L'amour n'est pas le bonheur.

51 Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à nous corriger, à louer dans les autres ce qui nous manque.

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres. (La Rochefoucauld, Mx.31.)

52 Les hommes qui ont pris la résolution de détester leurs semblables ignorent qu'il faut commencer par se détester soi-même.

53 Les hommes qui ne se battent pas en duel croient que les hommes qui se battent en duel à mort sont courageux.

54 Comme les turpitudes du roman s'accroupissent aux étalages! Pour un homme qui se perd, comme un autre pour une pièce de cent sous, il semble parfois qu'on tuerait un livre.

55 Lamartine a cru que la chute d'un ange deviendrait l'Élévation d'un Homme. Il a eu tort de le croire.

56 Pour faire servir le mal à la cause du bien, je dirai que l'intention du premier est mauvaise.

57 Une vérité banale renferme plus de génie que les ouvrages de Dickens, de Gustave Aymard, de Victor Hugo, de Landelle. Avec les derniers, un enfant, survivant à l'univers, ne pourrait pas reconstruire l'âme humaine. Avec la première, il le pourrait. Je suppose qu'il ne découvrit pas tôt ou tard la définition du sophisme.

58 Les mots qui expriment le mal sont destinés à prendre une signification d'utilité. Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe.

59 Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.

60 Une maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée.

61 Dès que l'aurore a paru, les jeunes filles vont cueillir des roses. Un courant d'innocence parcourt les vallons, les capitales, secourt l'intelligence des poètes les plus enthousiastes, laisse tomber des protections pour les berceaux, des couronnes pour la jeunesse, des croyances à l'immortalité pour les vieillards.

62 J'ai vu les hommes laisser les moralistes à découvrir leur cœur, faire répandre sur eux la bénédiction d'en haut. Ils émettaient des méditations aussi vastes que possibles, réjouissaient l'auteur de nos félicités. Ils respectaient l'enfance, la vieillesse, ce qui respire comme ce qui ne respire pas, rendaient hommage à la femme, consacraient à la pudeur les parties que le corps se réserve de nommer. Le firmament, dont j'admets la beauté, la terre, image de mon cœur, furent invoqués par moi, afin de me désigner un homme qui ne se crut pas bon. Le spectacle de ce monstre, s'il eût été réalisé, ne m'aurait pas fait mourir d'étonnement: on meurt à plus. Tout ceci se passe de commentaires.

J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel; laisser les moralistes à découvrir leur cœur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut. Je les ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l'enfer, les yeux chargés d'un remords cuisant en même temps que haineux, dans un silence glacial, n'oser émettre les méditations vastes et ingrates que recélait leur sein, tant elles étaient pleines d'injustice et d'horreur, et attrister de compassion le Dieu de miséricorde; tantôt, à chaque moment du jour, depuis le commencement de l'enfance jusqu'à la fin de la vieillesse, en répandant des anathèmes incroyables, qui n'avaient pas le sens commun, contre tout ce qui respire, contre eux-mêmes et contre la Providence, prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur. Alors, les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons; la peste, les maladies diverses déciment les familles priantes. Mais, les hommes ne s'en aperçoivent pas. Je les ai vus aussi rougissant, pâlisant de honte pour leur conduite sur cette terre; rarement. Tempêtes, soeurs des ouragans; firmament bleuâtre, dont je n'admets pas la beauté; mer hypocrite, image de mon cœur; terre, au sein mystérieux; habitants des sphères; univers entier; Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon!... Mais, que ta grâce décuple mes forces naturelles; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement: on meurt à moins. (*Chants de Maldoror* I.5.)

63 La raison, le sentiment se conseillent, se suppléent. Quiconque ne connaît qu'un des deux, en renonçant à l'autre, se prive de la totalité des secours qui nous ont été accordés pour nous conduire. Vauvenargues a dit 'se prive d'une partie des secours.'

La raison et le sentiment se conseillent et se suppléent tour à tour. Quiconque ne consulte qu'un des deux et renonce à l'autre, se prive inconsidérément d'une partie des secours qui nous ont été accordés pour nous conduire. (Vauvenargues, Mx.150.)

64 Quoique sa phrase, la mienne reposent sur les personnifications de l'âme dans le sentiment, la raison, celle que je choisirais au hasard ne serait pas meilleure que l'autre, si je les avait faites. L'une ne peut pas être rejetée par moi. L'autre a pu être acceptée de Vauvenargues.

65 Lorsqu'un prédécesseur emploie au bien un mot qui appartient au mal, il est dangereux que sa phrase subsiste à côté de l'autre. Il vaut mieux laisser au mot la signification du mal. Pour employer au bien un mot qui appartient au mal, il faut en avoir le droit. Celui qui emploie au mal les mots qui appartiennent au bien ne le possède pas. Il n'est pas cru. Personne ne voudrait se servir de la cravate de Gérard de Nerval.

66 L'âme étant une, l'on peut introduire dans le discours la sensibilité, l'intelligence, la volonté, la raison, l'imagination, la mémoire.

67 J'avais passé beaucoup de temps dans l'étude des sciences abstraites. Le peu de gens avec qui on communique n'était pas fait pour m'en dégoûter. Quand j'ai commencé l'étude de l'homme, j'ai vu que ces sciences lui sont propres, que je sortais moins de ma condition en y pénétrant que les autres en les ignorant. Je leur ai pardonné de ne s'y point appliquer! Je ne crus pas trouver beaucoup de compagnons dans l'étude de l'homme. C'est celle qui lui est propre. J'ai été trompé. Il y en a plus qui l'étudient que la géométrie.

J'avais passé beaucoup de temps dans l'étude des sciences abstraites; mais le peu de gens avec qui on peut communiquer m'en avait dégoûté. Quand j'ai commencé l'étude de l'homme, j'ai vu que ces sciences abstraites ne lui sont pas propres, et que je m'égarais plus de ma condition en y pénétrant, que les autres en les ignorant, et je leur ai pardonné de ne s'y point appliquer. Mais j'ai cru trouver au moins bien des compagnons dans l'étude de l'homme, puisque c'est celle qui lui est propre. J'ai été trompé. Il y en a encore moins qui l'étudient que la Géométrie. (Pascal, I.vi.)

68 Nous perdons la vie avec joie, pourvu qu'on n'en parle point.

L'orgueil nous tient d'une possession si naturelle au milieu de nos misères et de nos erreurs, que nous perdons même la vie avec joie, pourvu qu'on en parle. (Pascal, VI.x.)

69 Les passions diminuent avec l'âge. L'amour, qu'il ne faut pas classer parmi les passions, diminue de même. Ce qu'il perd d'un côté, il le regagne de l'autre. Il n'est plus sévère pour l'objet de ses vœux, se rendant justice à lui-même: l'expansion est acceptée. Les sens n'ont plus leur aiguillon pour exciter les sexes de la chair. L'amour de l'humanité commence. Dans ces jours où l'homme sent qu'il devient un autel que parent ses vertus, fait le compte de chaque douleur qui se releva, l'âme, dans un repli du cœur où tout semble prendre naissance, sent quelque chose qui ne palpète plus. J'ai nommé le souvenir.

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histriens en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Mais toi, rien ne t'efface, amour! toi qui nous charmes,
Toi qui, torche ou flambeau, luis dans notre brouillard!
Tu nous tiens par la joie, et surtout par les larmes.
Jeune homme on te maudit, on t'adore vieillard.

Dans ces jours où la tête au poids des ans s'incline,
Où l'homme, sans projets, sans but, sans visions,
Sent qu'il n'est plus qu'une tombe en ruine
Où gisent ses vertus et ses illusions;

Quand notre âme en rêvant descend dans nos entrailles,
Comptant dans notre cœur, qu'enfin la glace atteint,
Comme on compte les morts sur un champ de bataille,
Chaque douleur tombée et chaque songe éteint,

Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe,
Loin des objets réels, loin du monde rieur,
Elle arrive à pas lents par une obscure rampe
Jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur;

Et là, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,
L'âme, en un repli sombre où tout semble finir,
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile... -
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir!

(Hugo, *Booz endormi*, in *Les Rayons et les ombres*.)

70 L'écrivain, sans séparer l'une de l'autre, peut indiquer la loi qui régit chacune de ses poésies.

71 Quelques philosophes sont plus intelligents que quelques poètes. Spinoza, Malebranche, Aristote, Platon, ne sont pas Hégésippe Moreau, Malfilatre, Gilbert, André Chénier.

72 Faust, Manfred, Konrad, sont des types. Ce ne sont pas encore des types raisonnants. Ce sont déjà des types agitateurs.

73 Les descriptions sont une prairie, trois rhinocéros, la moitié d'un catafalque. Elles peuvent être le souvenir, la prophétie. Elles ne sont pas le paragraphe que je suis sur le point de terminer.

74 Le régulateur de l'âme n'est pas le régulateur d'une âme. Le régulateur d'une âme est le régulateur de l'âme, lorsque ces deux espèces d'âmes sont assez confondues pour pouvoir affirmer qu'un régulateur n'est une régulatrice que dans l'imagination d'un fou qui plaisante.

75 Le phénomène passe. Je cherche les lois.

76 Il y a des hommes qui ne sont pas des types. Les types ne sont pas des hommes. Il ne faut pas se laisser dominer par l'accidentel.

77 Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. La philosophie, ainsi comprise, englobe la poésie. La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie. La philosophie pourra se passer de la poésie.

78 Racine n'est pas capable de condenser ses tragédies dans des préceptes. Une tragédie n'est pas un précepte. Pour un même esprit, un précepte est une action plus intelligente qu'une tragédie.

79 Mettez une plume d'oie dans la main d'un moraliste qui soit écrivain de premier ordre. Il sera supérieur aux poètes.

80 L'amour de la justice n'est, en la plupart des hommes, que le courage de souffrir l'injustice.
L'amour de la justice n'est, en la plupart des hommes, que la crainte de souffrir l'injustice. (La Rochefoucauld, Mx.78.)

81 Cache-toi, guerre.

82 Les sentiments expriment le bonheur, font sourire. L'analyse des sentiments exprime le bonheur, toute personnalité mise à part; fait sourire. Les premiers élèvent l'âme, dépendamment de l'espace, de la durée, jusqu'à la conception de l'humanité, considérée en elle-même, dans ses membres illustres. La dernière élève l'âme, indépendamment de la durée, de l'espace, jusqu'à la conception de l'humanité, considérée dans son expression la plus haute, la volonté! Les premiers s'occupent des vices, des vertus; la dernière ne s'occupe que des vertus. Les sentiments ne connaissent pas l'ordre de leur marche. L'analyse des sentiments apprend à le faire connaître, augmente la vigueur des sentiments. Avec les premiers, toute est incertitude. Ils sont l'expression du bonheur, de la douleur, deux extrêmes. Avec la dernière, toute est certitude. Elle est l'expression de ce bonheur qui résulte, à un moment donné, de savoir se retenir, au milieu des passions bonnes ou mauvaises. Elle emploie son calme à fondre la description de ces passions dans un principe qui circule à travers les pages: la non-existence du mal. Les sentiments pleurent quand il le leur faut, comme quand il ne le leur faut pas. L'analyse des sentiments ne pleure pas. Elle possède une sensibilité latente, qui prend au dépourvu, emporte au-dessus des misères, apprend à se passer de guide, fournit une arme de combat. Les sentiments, marque de la faiblesse, ne sont pas le sentiment! L'analyse du sentiment, marque de la force, engendre les sentiments les plus magnifiques que je connaisse. L'écrivain qui se laisse tromper par les sentiments ne doit pas être mis en ligne de compte avec l'écrivain qui ne se laisse tromper ni par les sentiments, ni par lui-même. La jeunesse se propose des élucubrations sentimentales. L'âge mûr commence à raisonner sans trouble. Il ne faisait que sentir, il pense. Il laissait vagabonder ses sensations: voici qu'il leur donne un pilote. Si je considère l'humanité comme une femme, je ne développerai pas que sa jeunesse est à son déclin, que son âge mûr s'approche. Son esprit change dans le sens du mieux. L'idéal de sa poésie changera. Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur du maxime! Du temps de Quinault, l'on aurait été capable de comprendre ce que je viens de dire. Grâce à quelques lueurs, éparées, depuis quelques années, dans les revues, les in-folios, j'en suis capable moi-même. Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède, que ce dernier ne l'est pas des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la strophe religieuse. Il n'y a pas le sentiment des luttes.

83 Elchim est fait à l'image de l'homme.

84 Plusieurs choses certaines sont contredites. Plusieurs choses fausses sont incontrédites. La contradiction est la marque de la fausseté. L'incontradiction est la marque de la certitude.

Plusieurs choses certaines sont contredites; plusieurs fausses passent sans contradiction; ni la contradiction n'est marque de fausseté, ni l'incontradiction n'est marque de vérité.

(Pascal, IV.v.)

85 Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie. Je ne connais pas de moraliste qui soit poète de premier ordre. C'est étrange, dira quelqu'un.

86 C'est une chose horrible de sentir s'écouler ce qu'on possède. L'on ne s'y attache même qu'avec l'envie de chercher s'il n'a point quelque chose de permanent.

C'est une chose horrible de sentir continuellement s'écouler tout ce qu'on possède, et qu'on s'y puisse attacher sans avoir envie de chercher s'il n'y a point quelque chose de permanent.

(Pascal, I.ii.)

87 L'homme est un sujet vide d'erreurs. Tout lui montre la vérité. Rien ne l'abuse. Les deux principes de la vérité, raison, sens, outre qu'ils ne manquent pas de sincérité, s'éclaircissent l'un l'autre. Les sens éclaircissent la raison par des apparences vraies. Ce même service qu'ils lui font, ils la reçoivent d'elle. Chacun prend sa revanche. Les phénomènes de l'âme pacifient les sens, leur font des impressions que je ne garantis pas fâcheuses. Ils ne mentent pas. Ils ne se trompent pas à l'envi.

L'homme n'est donc qu'un sujet plein d'erreurs; rien ne lui montre la vérité, tout l'abuse. Les deux principes de vérité, la raison et le sens, outre qu'ils manquent souvent de sincérité, s'abusent réciproquement l'un l'autre. Les sens abusent la raison par de fausses apparences; et cette même piperie qu'ils lui apportent, ils la reçoivent d'elle à leur tour: elle s'en revanche. Les passions de l'âme troublent les sens et leur font des impressions fâcheuses. Ils mentent et se trompent à l'envi. (Pascal, IV.viii.)

88 La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron! Tics, tics, et tics.

89 Les sciences ont deux extrémités qui se touchent. La première est l'ignorance où se trouvent les hommes en naissant. La deuxième est celle qu'atteignent les grandes âmes. Elles ont parcouru ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils savent tout, se rencontrent dans cette même ignorance d'où ils étaient partis. C'est une ignorance savante, qui se connaît. Ceux d'entre eux qui, étant sortis de la première ignorance, n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante, font les entendus. Ceux-là ne troublent pas le monde, ne jugent pas plus mal de tout que les autres. Le peuple, les habiles composent le train d'une nation. Les autres, qui la respectent, n'en sont pas moins respectés.

Les sciences ont deux extrémités qui se touchent. La première est la pure ignorance naturelle, où se trouvent tous les hommes en naissant. L'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes, qui, ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien, et se rencontrent dans cette même ignorance d'où ils étaient partis. Mais c'est une ignorance savante qui se connaît. Ceux d'entre eux qui sont sortis de l'ignorance naturelle, et n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante, et font les entendus. Ceux-là troublent le monde, et jugent plus mal de tout que les autres. Le peuple et les habiles composent pour l'ordinaire le train du monde. Les autres le méprisent et en sont méprisés. (Pascal, IV.vii.)

90 Pour savoir les choses, il ne faut pas en savoir le détail. Comme il est fini, nos connaissances sont solides.

Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites. (La Rochefoucauld, Mx.106.)

91 L'amour ne se confond pas avec la poésie.

92 La femme est à mes pieds!

93 Pour décrire le ciel, il ne faut pas y transporter les matériaux de la terre. Il faut laisser la terre, ses matériaux, là où ils sont, afin d'embellir la vie par son idéal. Tutoyer Elohim, lui adresser la parole, est une bouffonnerie qui n'est pas convenable. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui, n'est pas de lui corner aux oreilles qu'il est puissant, qu'il a créé le monde, que nous sommes des vermicelles en comparaison de sa grandeur. Il le sait mieux que nous. Les hommes peuvent se dispenser de le lui apprendre. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui est de consoler l'humanité, de rapporter tout à elle, de la prendre par la main, de la traiter en frère. C'est plus vrai.

94 Pour étudier l'ordre, il ne faut pas étudier le désordre. Les expériences scientifiques, comme les tragédies, les stances à sa soeur, le galimatias des infortunes n'ont rien à faire ici-bas.

95 Toutes les lois ne sont pas bonnes à dire.

96 Étudier le mal, pour faire sortir le bien, n'est pas étudier le bien en lui-même. Un phénomène bon étant donné, je chercherai sa cause.

97 Jusqu'à présent, l'on a décrit le malheur, pour inspirer la terreur, la pitié. Je décrirai le bonheur pour inspirer leurs contraires.

98 Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie. Les philosophes ne sont pas autant que les poètes. Les poètes ont le droit de se considérer au-dessus des philosophes.

99 Je n'ai pas besoin de m'occuper de ce que je ferai plus tard. Je devais faire ce que je fais. Je n'ai pas besoin de découvrir quelles choses je découvrirai plus tard. Dans la nouvelle science, chaque chose vient à son tour, telle est son excellence.

100 Il y a de l'étoffe du poète dans les moralistes, les philosophes. Les poètes renferment le penseur. Chaque caste soupçonne l'autre, développe ses qualités au détriment de celles qui la rapprochent de l'autre caste. La jalousie des premiers ne veut pas avouer que les poètes sont plus forts qu'elle. L'orgueil des derniers se déclare incompetent à rendre justice à des cervelles plus tendres. Quelle que soit l'intelligence d'un homme, il faut que le procédé de penser soit le même pour tous.

101 L'existence des tics étant constatée, que l'on ne s'étonne pas de voir les mêmes mots revenir plus souvent qu'à leur tour; dans Lamartine, les pleurs qui tombent des naseaux de son cheval, la couleur des cheveux de sa mère; dans Hugo, l'ombre et le détraqué, font partie de la reliure.

102 La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source. A travers le gouvernail qui dirige toute pensée poétique, les professeurs de billard distingueront le développement des thèses sentimentales.

103 Le théorème est railleur de sa nature. Il n'est pas indécent. Le théorème ne demande pas à servir d'application. L'application qu'on en fait rabaisse le théorème, se rend indécente. Appelez la lutte contre la matière, contre les ravages de l'esprit, application.

104 Lutter contre le mal, est lui faire trop d'honneur. Si je permets aux hommes de le mépriser, qu'ils ne manquent pas de dire que c'est tout ce que je puis faire pour eux.

105 L'homme est certain de ne pas se tromper.

106 Nous ne nous contentons pas de la vie que nous avons en nous. Nous voulons vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire. Nous nous efforçons de paraître tels que nous sommes. Nous travaillons à conserver cet être imaginaire, qui n'est autre chose que le véritable. Si nous avons la générosité, la fidélité, nous nous empressons de ne pas le faire savoir, afin d'attacher ces vertus à cet être. Nous ne les détachons pas de nous pour les y joindre. Nous sommes vaillants pour acquérir la réputation de ne pas être poltrons. Marque de la capacité de notre être de ne pas être satisfait de l'un sans l'autre, de ne renoncer ni à l'un ni à l'autre. L'homme qui ne vivrait pas pour conserver sa vertu serait infâme.

Nous ne nous contentons pas de la vie que nous avons en nous et en notre propre être: nous voulons vivre dans l'idée des autres, d'une vie imaginaire, et nous nous efforçons pour cela de paraître. Nous travaillons incessamment à embellir et conserver cet être imaginaire, et négligeons le véritable. Et si nous avons, ou la tranquillité, ou la générosité, ou la fidélité, nous nous empressons de le faire savoir, afin d'attacher ces vertus à cet être d'imagination: nous les détacherons plutôt de nous pour les y joindre, et nous serions volontiers poltrons, pour acquérir la réputation d'être vaillants. Grand marque du néant de notre propre être, de n'être pas satisfait de l'un sans l'autre, et de renoncer souvent à l'un pour l'autre! Car qui ne mourrait pour conserver son honneur, celui là serait infâme.

(Pascal, VI.viii.)

107 Malgré la vue de nos grandeurs, qui nous tient à la gorge, nous avons un instinct qui nous corrige, que nous ne pouvons réprimer, qui nous élève!

Malgré la vue de toutes nos misères qui nous touchent, et qui nous tiennent à la gorge, nous avons un instinct, que nous ne pouvons réprimer, qui nous élève. (Pascal, VIII.ii.)

108 La nature a des perfections pour montrer qu'elle est l'image d'Elchim, des défauts pour montrer qu'elle n'en est pas moins que l'image.

La nature a des perfections pour montrer qu'elle est l'image de Dieu; et des défauts, pour montrer qu'elle n'en est que l'image. (Pascal, VIII.i.)

109 Il est bon qu'on obéisse aux lois. Le peuple comprend ce qui les rend justes. On ne les quitte pas. Quand on fait dépendre leur justice d'autre chose, il est aisé de la rendre douteuse. Les peuples ne sont pas sujets à se révolter.

Il serait bon qu'on obéit aux lois et coutumes, parce qu'elles sont lois; et que le peuple comprît que c'est là ce qui les rend justes. Par ce moyen on ne les quitterait jamais: au lieu que quand on fait dépendre leur justice d'autre chose, il est aisé de la rendre douteuse; et voilà ce qui fait que les peuples sont sujets à se révolter. (Pascal, V.xix.)

110 Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature. Ils croient le suivre. Il faut avoir un point fixe pour juger. Où ne trouverons-nous pas ce point dans la morale?

Ceux qui sont dans le dérèglement, disent à ceux qui sont dans l'ordre, que ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils croient le suivre. Comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord s'éloignent. Le langage est pareil de tous côtés. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port règle ceux qui sont dans un vaisseau; mais où trouverons-nous ce point dans la morale? (Pascal, V. xii.)

111 Rien n'est moins étrange que les contrariétés que l'on découvre dans l'homme. Il est fait pour connaître la vérité. Il la cherche. Quand il tâche de la saisir, il s'éblouit, se confond de telle sorte, qu'il ne donne pas sujet à lui en disputer la possession. Les uns veulent ravir à l'homme la connaissance de la vérité, les autres veulent la lui assurer. Chacun emploie des motifs si dissemblables, qu'ils détruisent l'embarras de l'homme. Il n'a pas d'autre lumière que celle qui se trouve dans sa nature.

Rien n'est plus étrange dans la nature de l'homme que les contrariétés que l'on y découvre à l'égard de toutes choses. Il est fait pour connaître la vérité, il la désire ardemment, il la cherche; et cependant, quand il tâche de la saisir, il s'éblouit et se confond de telle sorte, qu'il donne sujet de lui en disputer la possession. C'est ce qui a fait naître les deux sectes des pyrrhoniens et des dogmatistes, dont les uns ont voulu ravir à l'homme toute la connaissance de la vérité, et les autres tâchent de la lui assurer: mais chacun avec des raisons si peu vraisemblables, qu'elles augmentent la confusion et l'embarras de l'homme; lorsqu'il n'a point d'autre lumière que celle qu'il trouve dans sa nature. (Pascal, IV.xvii.)

112 Nous naissons justes. Chacun tend à soi. C'est envers l'ordre. Il faut tendre au général. La pente vers soi est la fin de tout désordre, en guerre, en économie.

Nous naissons injustes; car chacun tend à soi: cela est contre tout ordre. Il faut tendre au général, et la pente vers soi est le commencement de tout désordre, en guerre, en police, en économie, etc. (Pascal, VIII. xi.)

113 Les hommes, ayant pu guérir de la mort, de la misère, de l'ignorance, se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser. C'est tout ce qu'ils ont pu inventer pour se consoler de si peu de maux. Consolation richissime. Elle ne va pas à guérir le mal. Elle le cache pour un peu de temps. En le cachant, elle fait qu'on pense à le guérir. Par un légitime renversement de la nature de l'homme, il ne se trouve pas que l'ennui, qui est son mal le plus sensible, soit son plus grand bien. Il peut contribuer plus que toutes choses à lui faire chercher sa guérison. Voilà tout. Le divertissement, qu'il regarde comme son plus grand bien, est son plus infime mal. Il le rapproche plus que toutes choses de chercher le remède à ses maux. L'un et l'autre sont une contre-preuve de la misère, de la corruption de l'homme, hormis de sa grandeur. L'homme s'ennuie, cherche cette multitude d'occupations. Il a l'idée du bonheur qu'il a gagné; lequel trouvant en soi, il le cherche, dans les choses extérieures. Il se contente. Le malheur n'est ni dans nous, ni dans les créatures. Il est en Elohim.

Les hommes n'ayant pu guérir de la mort, de la misère, de l'ignorance, se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser: c'est tout ce qu'ils ont pu inventer pour se consoler de tant de maux. Mais c'est une consolation bien misérable, puisqu'elle va, non pas à guérir le mal, mais à le cacher simplement pour un peu de temps; et qu'en le cachant, elle fait qu'on ne pense pas à le guérir véritablement. Ainsi, par un étrange renversement de la nature de l'homme, il se trouve que l'ennui, qui est son mal le plus sensible, est en quelque sorte son plus grand bien, parce qu'il peut contribuer plus que toutes choses à lui faire chercher sa véritable guérison, et que le divertissement, qu'il regarde comme son plus grand bien, est en effet son plus grand mal, parce qu'il l'éloigne plus que toutes choses de chercher le remède à ses maux. Et l'un et l'autre est une preuve admirable de la misère et de la corruption de l'homme, et en même temps de sa grandeur; puisque l'homme ne s'ennuie de tout, et ne cherche cette multitude d'occupations, que parce qu'il a l'idée du bonheur qu'il a perdu, lequel, ne trouvant pas en soi, il le cherche inutilement dans les choses extérieures, sans se pouvoir jamais contenter, parce qu'il n'est ni dans nous, ni dans les créatures, mais en Dieu seul. (Pascal, VI. xxx.)

114 La nature nous rendant heureux en tous états, nos désirs nous figurent un état malheureux. Ils joignent à l'état où nous sommes les peines de l'état où nous ne sommes pas. Quand nous arriverions à ces peines, nous ne serions pas malheureux pour cela, nous aurions d'autres désirs conformes à un nouvel état.

La nature nous rendant toujours malheureux, en tous états, nos désirs nous figurent un état heureux, parce qu'ils joignent à l'état où nous sommes, les plaisirs de l'état où nous ne sommes pas; et, quand nous arriverons à ces plaisirs, nous ne serions pas heureux pour cela, parce que nous aurions d'autres désirs conformes à un nouvel état. (Pascal, VI. xxiii.)

115 La force de la raison paraît mieux en ceux qui la connaissent qu'en ceux qui ne la connaissent pas.

La faiblesse de la raison de l'homme paraît bien davantage en ceux qui ne la connaissent pas qu'en ceux qui la connaissent. (Pascal, VI. xx.)

116 Nous sommes si peu présomptueux que nous voudrions être connus de la terre, même des gens qui viendront quand nous n'y serons plus. Nous sommes si peu vains, que l'estime de cinq personnes, mettons six, nous amuse, nous honore.

Nous sommes si présomptueux, que nous voudrions être connus de toute la terre, et même des gens qui viendront quand nous n'y serons plus; et nous sommes si vains que l'estime de cinq ou six personnes, qui nous environnent, nous amuse et nous contente. (Pascal, VI. xii.)

117 Peu de chose nous console. Beaucoup de chose nous afflige.

Peu de chose nous console, parce que peu de chose nous afflige. (Pascal, VI. xvi.)

118 La modestie est si naturelle dans le coeur de l'homme, qu'un ouvrier a soin de ne pas se vanter, veut avoir ses admirateurs. Les philosophes en veulent. Les poètes surtout! Ceux qui écrivent en faveur de la gloire veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit. Ceux qui le lisent veulent avoir la gloire de l'avoir lu. Moi, qui écris ceci, je me vante d'avoir cette envie. Ceux qui le liront se vanteront de même.

La vanité est si ancrée dans le coeur de l'homme, qu'un goujat, un marmiteux, un crocheteur, se vante, et veut avoir ses admirateurs, et les Philosophes mêmes en veulent. Ceux qui écrivent contre la gloire, veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit; et ceux qui le lisent, veulent avoir la gloire de l'avoir lu; et moi, qui écris ceci, j'ai peut-être cette envie, et peut-être que ceux qui le liront, l'auront aussi. (Pascal, VI. xi.)

119 Les inventions des hommes vont en augmentant. La bonté, la malice du monde en général ne reste pas la même.

Les inventions des hommes vont en avançant de siècle en siècle. La bonté et la malice du monde en général reste la même. (Pascal, VI. xxii.)

120 L'esprit du plus grand homme n'est pas si dépendant, qu'il soit sujet à être troublé par le moindre bruit du tintamarre, qui se fait autour de lui. Il ne faut pas le silence d'un canon pour empêcher ses pensées. Il ne faut pas le bruit d'une girouette, d'une poulie. La mouche ne raisonne pas bien à présent. Un homme bourdonne à ses oreilles. C'en est assez pour la rendre incapable de bon conseil. Si je veux qu'elle puisse trouver la vérité, je chasserai cet animal qui tient sa raison en échec, trouble cette intelligence qui gouverne les royaumes.

L'esprit du plus grand homme du monde n'est pas si indépendant, qu'il ne soit sujet à être troublé par le moindre tintamarre qui se fait autour de lui; il ne faut pas le bruit d'un canon pour empêcher ses pensées, il ne faut que le bruit d'une girouette ou d'une poulie. Ne vous étonnez pas s'il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à ses oreilles, c'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil. Si vous voulez qu'il puisse trouver la vérité, chassez cet animal qui tient sa raison en échec et trouble cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les Royaumes. (Pascal, VI. xxi.)

121 L'objet de ces gens qui jouent à la paume avec tant d'application d'esprit, d'agitation de corps, est celui de se vanter avec leurs amis qu'ils ont mieux joué qu'un autre. C'est la source de leur attachement. Les uns suent dans leurs cabinets pour montrer aux savants qu'ils ont résolu une question d'algèbre qui ne l'avait pu être jusqu'ici. Les autres s'exposent aux périls, pour se vanter d'une place qu'ils auraient prise moins spirituellement, à mon gré. Les derniers se tuent pour remarquer ces choses. Ce n'est pas pour en devenir moins sages. C'est surtout pour montrer qu'ils en connaissent la solidité. Ceux-là sont les moins sots de la bande. Ils le sont avec connaissance. On peut penser des autres qu'ils ne le seraient pas, s'ils n'avaient pas cette connaissance.

Que pensez-vous que soit l'objet de ces gens qui jouent à la paume avec tant d'application d'esprit, et d'agitation de corps ? Celui de se vanter le lendemain, avec leurs amis, qu'ils ont mieux joué qu'un autre. Voilà la source de leur attachement. Ainsi les autres suent dans leurs cabinets, pour montrer aux Savants qu'ils ont résolu une question d'algèbre, qui ne l'avait pu être jusques ici. Et tant d'autres s'exposent aux plus grands périls pour se vanter ensuite d'une place qu'ils auraient prise aussi sottement, à mon gré. Et enfin les autres se tuent pour remarquer toutes ces choses; non pas pour en devenir plus sages, mais seulement pour montrer qu'ils en connaissent la vanité; et ceux-là sont les plus sots de la bande, puisqu'ils le sont avec connaissance; au lieu qu'on peut penser des autres qu'ils ne le seraient pas, s'ils avaient cette connaissance. (Pascal, VI. xxviii.)

122 L'exemple de la chasteté d'Alexandre n'a pas fait plus de continents que celui de son ivrognerie a fait de tempérants. On n'a pas de honte de n'être pas aussi vertueux que lui. On croit n'être pas tout à fait dans les vertus du commun des hommes, quand on se voit dans les vertus de ces grands hommes. On tient à eux par le bout par où ils tiennent au peuple. Quelques élevés qu'ils soient, ils sont unis au reste des hommes par quelque endroit. Ils ne sont pas suspendus en l'air, séparés de notre société. S'ils sont plus grands que nous, c'est qu'ils ont les pieds aussi haut que les nôtres. Ils sont tous à même niveau, s'appuient sur la même terre. Par cette extrémité, ils sont aussi relevés que nous, que les enfants, un peu plus que les bêtes.

L'exemple de la chasteté d'Alexandre n'a pas tant fait de continents, que celui de son ivrognerie a fait d'intempérants. On n'a pas de honte de n'être pas aussi vicieux que lui. On croit n'être pas tout-à-fait dans les vices du commun des hommes, quand on se voit dans les vices de ces grands hommes. On tient à eux par le bout par où ils tiennent au peuple. Quelqu'élevés qu'ils soient, ils sont unis au reste des hommes par quelque endroit. Ils ne sont pas suspendus en l'air, et séparés de notre société; s'ils sont plus grands que nous, c'est qu'ils ont les pieds aussi bas que les nôtres. Ils sont tous à même niveau, et s'appuient sur la même terre, et par cette extrémité, ils sont aussi abaissés que nous, que les enfants, que les bêtes. (Pascal, *Pensées détachées*, XVI.)

123 Le meilleur moyen de persuader consiste à ne pas persuader.

124 Le désespoir est la plus petite de nos erreurs.

Le désespoir est la plus grande de nos erreurs. (Vauvenargues, Mx.514.)

125 Lorsqu'une pensée s'offre à nous comme une vérité qui court les rues, que nous prenons la peine de la développer, nous trouvons que c'est une découverte.

Lorsqu'une pensée s'offre à nous comme une profonde découverte, et que nous prenons la peine de la développer, nous trouvons que c'est une vérité qui court les rues.

(Vauvenargues, Mx.9.)

126 On peut être juste, si l'on n'est pas humain.

On ne peut être juste si on n'est pas humain. (Vauvenargues, Mx.28.)

127 Les orages de la jeunesse précèdent les jours brillants.

Les orages de la jeunesse sont environnés de jours brillants. (Vauvenargues, Mx.36.)

128 L'inconscience, le déshonneur, la lubricité, la haine, le mépris des hommes sont à prix d'argent. La libéralité multiplie les avantages des richesses.

La conscience, l'honneur, la chasteté, l'amour et l'estime des hommes sont à prix d'argent.

La libéralité multiplie les avantages des richesses. (Vauvenargues, Mx.50.)

129 Ceux qui ont de la probité dans leurs plaisirs en ont une sincère dans leurs affaires. C'est la marque d'un naturel peu féroce, lorsque le plaisir rend humain.

Ceux qui manquent de probité dans les plaisirs n'en ont qu'une feinte dans les affaires. C'est la marque d'un naturel féroce, lorsque le plaisir ne rend point humain.

(Vauvenargues, Mx.46.)

130 La modération des grands hommes ne borne que leurs vertus.

La modération des grands hommes ne borne que leurs vices. (Vauvenargues, Mx.72.)

131 C'est offenser les humains que de leur donner des louanges qui élargissent les bornes de leur mérite. Beaucoup de gens sont assez modestes pour souffrir sans peine qu'on les apprécie.

C'est offenser les hommes que de leur donner des louanges qui marquent les bornes de leur mérite; peu de gens sont assez modestes pour souffrir sans peine qu'on les apprécie.

(Vauvenargues, Mx.66.)

132 Il faut tout attendre, rien craindre du temps, des hommes.

Il faut tout attendre et tout craindre du temps et des hommes. (Vauvenargues, Mx.102.)

133 Si le mérite, la gloire ne rendent pas les hommes malheureux, ce qu'on appelle malheur ne mérite pas leurs regrets. Une âme daigne accepter la fortune, le repos, s'il leur faut superposer la vigueur de ses sentiments, l'essor de son génie.

Si la gloire et le mérite ne rendent pas les hommes heureux, ce que l'on appelle bonheur mérite-t-il leurs regrets. Une âme un peu courageuse daignerait-elle accepter ou la fortune, ou le repos d'esprit, ou la modération, s'il fallait leur sacrifier la vigueur de ses sentiments et abaisser l'essor de son génie? (Vauvenargues, Mx.71.)

134 On estime les grands desseins, lorsqu'on se sent capable des grands succès.

On méprise les grands desseins lorsqu'on ne se sent pas capable des grands succès.

(Vauvenargues, Mx.88.)

135 La réserve est l'apprentissage des esprits.

La familiarité est l'apprentissage des esprits. (Vauvenargues, Mx.105.)

136 On dit des choses solides, lorsqu'on ne cherche pas à en dire d'extraordinaires.

On dit peu de choses solides lorsqu'on cherche à en dire d'extraordinaires.

(Vauvenargues, Mx.112.)

137 Rien n'est faux qui soit vrai; rien n'est vrai qui soit faux. Tout est le contraire de songe, de mensonge.

Rien n'est vrai, rien n'est faux; tout est songe et mensonge,

Illusion du coeur qu'un vain espoir prolonge.

Nos seuls vérités, hommes, sont nos douleurs...

(Lamartine, *Le Tombeau d'une mère*, in *Harmonies poétiques et religieuses*.)

138 Il ne faut pas croire que ce que la nature a fait aimable soit vicieux. Il n'y a pas de siècle, de peuple qui ait établi des vertus, des vices imaginaires.

Il ne faut pas croire aisément que ce que la nature a fait aimable soit vicieux. Il n'y a point de siècle et de peuple qui n'aient établi des vertus et des vices imaginaires.

(Vauvenargues, Mx.122.)

139 On ne peut juger de la beauté de la vie que par celle de la mort.

On ne peut juger de la vie par une plus fausse règle que la mort. (Vauvenargues, Mx.140.)

140 Un dramaturge peut donner au mot passion une signification d'utilité. Ce n'est plus un dramaturge. Un moraliste donne à n'importe quel mot une signification d'utilité. C'est encore le moraliste!

141 Qui considère la vie d'un homme y trouve l'histoire du genre. Rien n'a pu le rendre mauvais.

Qui considérera la vie d'un seul homme y trouvera toute l'histoire du genre humain, que la science et l'expérience n'ont pu rendre bon. (Vauvenargues, Mx.156.)

142 Faut-il que j'écrive en vers pour me séparer des autres hommes? Que la charité prononce!

143 Le prétexte de ceux qui font le bonheur des autres est qu'ils veulent leur bien.

Le prétexte ordinaire de ceux qui font le malheur des autres est qu'ils veulent leur bien.

(Vauvenargues, Mx.160.)

144 La générosité jouit des félicités d'autrui, comme si elle en était responsable.

La générosité souffre des maux d'autrui, comme si elle en était responsable. (Vauvenargues, Mx.173.)

145 L'ordre domine dans le genre humain. La raison, la vertu n'y sont pas les plus fortes.

Si l'ordre domine dans le genre humain, c'est une preuve que la raison et la vertu y sont les plus fortes. (Vauvenargues, Mx.193.)

146 Les princes font peu d'ingrats. Ils donnent tout ce qu'ils peuvent.

Les princes font beaucoup d'ingrats parce qu'ils ne donnent pas tout ce qu'ils peuvent.

(Vauvenargues, Mx.177.)

147 On peut aimer de tout son coeur ceux en qui on reconnaît de grands défauts. Il y aurait de l'impertinence à croire que l'imperfection a seule le droit de nous plaire. Nos faiblesses nous attachent les uns aux autres autant que pourrait le faire ce qui n'est pas la vertu.

On peut aimer de tout son coeur ceux en qui on reconnaît de grands défauts. Il y aurait de l'impertinence à croire que la perfection a seule le droit de nous plaire. Nos faiblesses nous attachent quelquefois les uns aux autres autant que pourrait le faire la vertu.

(Vauvenargues, Mx.176.)

148 Si nos amis nous rendent des services, nous pensons qu'à titre d'amis ils nous les doivent. Nous ne pensons pas du tout qu'ils nous doivent leur inimitié.

Si nos amis nous rendent des services, nous pensons qu'à titre d'amis ils nous les doivent, et nous ne pensons pas du tout qu'ils ne nous doivent pas leur amitié.

(Vauvenargues, Mx.179.)

149 Celui qui serait né pour commander, commanderait jusque sur le trône.

Celui qui serait né pour obéir, obéirait jusque sur le trône. (Vauvenargues, Mx.182.)

150 Lorsque les devoirs nous ont épuisés, nous croyons avoir épuisé les devoirs. Nous disons que tout peut remplir le coeur de l'homme.

Lorsque les plaisirs nous ont épuisés, nous croyons avoir épuisé les plaisirs; et nous disons que rien ne peut remplir le coeur de l'homme. (Vauvenargues, Mx.195.)

151 Tout vit par l'action. De là, communication des êtres, harmonie de l'univers. Cette loi si féconde de la nature, nous trouvons que c'est un vice dans l'homme. Il est obligé d'y obéir. Ne pouvant subsister dans le repos, nous concluons qu'il est à sa place.

Le feu, l'air, l'esprit, la lumière, tout vit par l'action. De là la communication et l'alliance de tous les êtres; de là l'unité et l'harmonie dans l'univers. Cependant, cette loi de la nature si féconde, nous trouvons que c'est un vice dans l'homme; et parce qu'il est obligé d'y obéir, ne pouvant subsister dans le repos, nous concluons qu'il est hors de sa place. (Vauvenargues, Mx.198.)

152 On sait ce que sont le soleil, les cieux. Nous avons le secret de leurs mouvements. Dans la main d'Elchim, instrument aveugle, ressort insensible, le monde attire nos hommages. Les révolutions des empires, les faces des temps, les nations, les conquérants de la science, cela vient d'un atome qui rampe, ne dure qu'un jour, détruit le spectacle de l'univers dans tous les âges.

O soleil! ô cieux! Qu'êtes vous? Nous avons surpris le secret et l'ordre de vos mouvements. Dans la main de l'Être des êtres, instruments aveugles et ressorts peut-être insensibles, le monde sur qui vous réglez mériterait-il nos hommages. Les révolutions des empires, la diverse face des temps, les nations qui ont dominé et les hommes qui ont fait la destinée de ces nations mêmes, les principales opinions et les coutumes qui ont partagé la créance des peuples dans la religion, les arts, la morale et les sciences, tout cela, que peut-il

paraître? Un atome presque invisible, qu'on appelle l'homme, qui rampe sur la face de la terre et qui ne dure qu'un jour, embrasse en quelque sorte d'un coup d'oeil le spectacle de l'univers dans tous les âges. (Vauvenargues, Mx.202.)

153 Il y a plus de vérités que d'erreurs, plus de bonnes qualités que de mauvaises, plus de plaisirs que de peines. Nous aimons à contrôler le caractère. Nous nous élevons au-dessus de notre espèce. Nous nous enrichissons de la considération dont nous la comblâmes. Nous croyons ne pas pouvoir séparer notre intérêt de celui de l'humanité, ne pas médire du genre sans nous commettre nous-mêmes. Cette vanité ridicule a rempli les livres d'hymnes en faveur de la nature. L'homme est en disgrâce chez ceux qui pensent. C'est à qui le chargera de moins de vices. Quand ne fut-il pas sur le point de se relever, de se faire restituer ses vertus?

Il y a peut-être autant de vérités parmi les hommes que d'erreurs, autant de bonnes qualités que de mauvaises, autant de plaisirs que de peines: mais nous aimons à contrôler la nature humaine, pour essayer de nous élever au-dessus de notre espèce, et pour nous enrichir de la considération dont nous tâchons de la dépouiller. Nous sommes si présomptueux que nous croyons pouvoir séparer notre intérêt personnel de celui de l'humanité et médire du genre humain sans nous compromettre. Cette vanité ridicule a rempli les livres des philosophes d'invectives contre la nature. L'homme est maintenant en disgrâce chez tous ceux qui pensent, et c'est à qui le chargera de plus de vices. Mais peut-être est-il sur le point de se relever et de se faire restituer toutes ses vertus, car la philosophie a ses modes comme les habits, la musique et l'architecture, etc. (Vauvenargues, Mx.219.)

154 Rien n'est dit. L'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes. Sur ce qui concerne les moeurs, comme sur le reste, le moins bon est enlevé. Nous avons l'avantage de travailler après les anciens, les habiles d'entre les modernes.

Tout est dit: et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les moeurs, le plus beau et le meilleur est enlevé: l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.

(La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, in *Les Caractères*, I.i.)

155 Nous sommes susceptibles d'amitié, de justice, de compassion, de raison. O mes amis! qu'est-ce donc que l'absence de vertu?

Nous sommes susceptibles d'amitié, de justice, d'humanité, de compassion et de raison. O mes amis! qu'est-ce donc que la vertu? (Vauvenargues, Mx.298.)

156 Tant que mes amis ne sourront pas, je ne parlerai pas de la mort.

157 Nous sommes consternés de nos rechutes, de voir que nos malheurs ont pu nous corriger de nos défauts.

Nous sommes consternés de nos rechutes et de voir que nos malheurs mêmes n'ont pu nous corriger de nos défauts. (Vauvenargues, Mx.247.)

158 On ne peut juger de la beauté de la mort que par celle de la vie.

On ne peut juger de la vie par une plus fausse règle que la mort. (Vauvenargues, Mx.140.)

159 Les trois points terminateurs me font hausser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est-à-dire un imbécile? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points!

AVIS

Cette publication permanente n'a pas de prix. Chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste, que ce qu'il veut.

Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser, sous quelque prétexte que ce soit.

APPENDIX B: LETTERS

1/ (to an unknown critic)

Paris, le 9 novembre 1868.

Monsieur,

Auriez-vous la bonté de faire la critique de cette brochure dans votre estimable journal. Pour des circonstances indépendantes de ma volonté, elle n'avait pu paraître au mois d'août. Elle paraît maintenant à la Librairie du Petit Journal, et au passage Européen chez Weil et Bloch. Je dois publier le 2^e chant à la fin de ce mois-ci chez Lacroix.

Agrérez, Monsieur, mes salutations empressées.

L'AUTEUR.

2/ (to VICTOR HUGO)

Paris, 10 novembre 1868.

Monsieur,

Je vous envoie 2 exemplaires d'une brochure qui, pour des circonstances indépendantes de ma volonté, n'avait pas pu paraître au mois d'août. Elle paraît maintenant chez deux libraires du boulevard, et je me suis décidé à écrire à une vingtaine de critiques, pour qu'ils en fassent la critique. Cependant au mois d'août un journal, La Jeunesse, en avait parlé! J'ai vu hier à la poste un gamin qui tenait l'Avenir National entre ses mains avec votre adresse et alors j'ai résolu de vous écrire. Il y a 3 semaines que j'ai remis le 2^e chant à M. Lacroix pour qu'il l'imprime avec le 1^{er}. Je l'ai préféré aux autres, parce que j'ai vu votre buste dans sa librairie, et que je savais que c'était votre libraire. Mais jusqu'ici il n'a pas eu le temps de voir mon manuscrit, parce qu'il était très occupé, me dit-il; et si vous vouliez m'écrire une lettre, je suis bien sûr qu'en le lui montrant, il se rendrait plus prompt et qu'il lirait le plus tôt possible les deux chants pour les faire imprimer. Depuis dix ans je nourris l'envie d'aller vous voir, mais je n'ai pas le sou.

Il y a trois fautes d'imprimerie; les voici:

page 7 ligne 10: Au lieu de *si ce n'est ces larmes* il faut *si ce n'est ses*

pag. 16 l. 12. *Mais l'homme lui est plus redoutable*, il faut *mais l'Océan*

p.28 l'antépénultime. Au lieu de *il est brave* il faut *il est beau*.

Voici mon adresse:

M. Isidore Ducasse

rue Notre-Dame des Victoires

23 Hôtel: à l'union des nations

Vous ne sauriez croire combien vous rendriez un être humain heureux, si vous m'écriviez quelques mots. Me promettez-vous en outre un exemplaire de chacun des ouvrages que vous allez faire paraître au mois de janvier? Et maintenant, parvenu à la fin de ma lettre, je regarde mon audace avec plus de sang-froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous êtes le Tout.

Isidore Ducasse

3/ (to the banker DARASSE)

22 mai 1869.

Monsieur,

C'est hier même que j'ai reçu votre lettre datée du 21 mai; c'était la vôtre. Eh bien, sachez que je ne puis pas malheureusement laisser passer ainsi l'occasion de vous exprimer mes excuses. Voici pourquoi: parce que, si vous m'aviez annoncé l'autre jour, dans l'ignorance de ce qui peut arriver de fâcheux aux circonstances où ma personne est placée, que les fonds s'épuisaient, je n'aurais eu garde d'y toucher; mais certainement j'aurais éprouvé autant de joie à ne pas vous écrire ces trois lettres que vous en auriez éprouvé vous-même à ne pas les lire. Vous avez mis en vigueur le déplorable système de méfiance prescrit vaguement par la bizarrerie de mon père; mais vous avez deviné que mon mal de tête ne m'empêche pas de considérer avec attention la difficile situation où vous a placé jusqu'ici une feuille de papier à lettre venue de l'Amérique du Sud, dont le principal défaut était le manque de clarté; car je ne mets pas en ligne de compte la malsonnance de certaines observations mélancoliques qu'on pardonne aisément à un vieillard, et qui m'ont paru, à la première lecture, avoir eu l'air de vous imposer, à l'avenir, peut-être, la nécessité de sortir de votre rôle strict de banquier, vis-à-vis d'un monsieur qui vient habiter la capitale...

... Pardon, monsieur, j'ai une prière à vous faire: si mon père vous envoyait d'autres fonds avant le 1er septembre, époque à laquelle mon corps fera une apparition devant la porte de votre banque, vous aurez la bonté de me le faire savoir? Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour; mais vous n'auriez qu'à m'écrire un mot, et il est probable qu'alors je le recevrai presque aussitôt que la demoiselle qui tire le cordon, ou bien avant, si je me rencontre sur le vestibule...

...Et tout cela, je le répète, pour une bagatelle insignifiante de formalité! Présenter dix ongles secs au lieu de cinq, la belle affaire: après avoir réfléchi beaucoup, je confesse qu'elle m'a paru remplie d'une notable quantité d'importance nulle...

4/ (to POULET-MALASSIS³)

Paris, 23 octobre (1869).

- Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal, comme ont fait Miszkiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants. Vendez, je ne vous en empêche pas: que faut-il que je fasse pour cela? Faites vos conditions. Ce que je voudrais, c'est que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes. Eux seuls jugeront en 1er et dernier ressort le commencement d'une publication qui ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque j'aurais vu la mienne. Ainsi donc, la morale de la fin n'est pas encore faite. Et cependant il y a déjà une immense douleur à chaque page. Est-ce le mal, cela? Non, certes. Je vous en serai reconnaissant parce que si la critique en disait du bien, je pourrais dans les éditions suivantes retrancher quelques pièces trop puissantes. Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul. T.A.V.

I. Ducasse, rue du Faubourg Montmartre, no 32

5/ (to POULET-MALASSIS)

Paris, 27 octobre (1869).

- J'ai parlé à Lacroix conformément à vos instructions. Il vous écrira nécessairement. Elles sont acceptées, vos propositions: le Que je vous fasse vendeur pour moi, le Quarante pour X et le 13e ex. Puisque les circonstances ont rendu l'ouvrage digne jusqu'à un certain point de figurer avantageusement dans votre catalogue, je crois qu'il peut se vendre en peu plus cher, je n'y vois pas d'inconvénient. Au reste, de ce côté-là, les esprits seront mieux préparés qu'en France pour savourer cette poésie de révolte. Ernest Naville (correspondant de l'Institut de France) a fait l'année dernière, en citant les philosophes et les poètes maudits, des conférences sur Le problème du mal, à Genève et à Lausanne, qui ont dû marquer leur trace dans les esprits par un courant insensible qui va de plus en plus s'élargissant. Il les a ensuite réunies en un volume. Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je reprends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange, et son livre, qui a paru à Paris, chez Cherbuliez le libraire, correspondant de la Suisse Romande et de la Belgique, et à Genève, dans la même librairie, me fera connaître indirectement en France. C'est une affaire du temps. Quand vous m'enverrez les exemplaires, vous m'en ferez parvenir 20, ils suffiront.

T.A.V.

6/ (to POULET-MALASSIS)

Paris, 21 Février 1870

Monsieur,

Auriez-vous la bonté de m'envoyer Le supplément aux poésies de Baudelaire. Je vous envoie ci-inclus 2F, le prix, en timbres de la poste. Pourvu que ce soit le plus tôt possible, parce que j'en aurais besoin pour un ouvrage dont je parle plus bas.

J'ai l'honneur etc

I. Ducasse

Faubourg-Montmartre,

32

Lacroix a-t-il cédé l'édition ou qu'en a-t-il fait? Ou, l'avez-vous refusée? Il ne m'en a rien dit. Je ne l'ai pas vu depuis lors. - Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc etc). Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux Iers jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, D'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir; j'indique comment il aurait fallu faire. J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin.

7/ (to DARASSE)

Paris, 12 Mars 1870

Monsieur,

Laissez-moi reprendre d'un peu haut. J'ai fait publier un ouvrage de poésies chez M. Lacroix (B. Montmartre, 15). Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur-général. C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron et du Konrad de Miskiewicz, mais, cependant, bien plus terrible. L'édition avait coûté 1200F, dont j'avais déjà fourni 400F. Mais, le tout est tombé dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux. Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fausse; par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter: c'est plus qu'injuste. Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux. Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc, c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femellettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher! Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, le calme, le bonheur, le devoir. Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine la chaîne du bon-sens et du sang-froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. Mon volume ne sera terminé que dans 4 ou 5 mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra 60 pages; chez Al. Lemerre. C'est ainsi qu'il verra que je travaille, et qu'il m'enverra la somme totale du volume à imprimer plus tard.

Je viens, Monsieur, vous demander, si mon père vous a dit que vous me délivrassiez de l'argent, en dehors de la pension, depuis les mois de novembre et décembre. Et, en ce cas, il aurait fallu 200F., pour l'impression de la préface, que je pourrais envoyer, ainsi, le 22, à Montivideo. S'il n'avait rien dit, auriez-vous la bonté de me l'écrire?

J'ai l'honneur de vous saluer.

I. Ducasse,

15, rue Vivienne.

APPENDIX C: APOCRYPHA

CHOSSES TROUVEES DANS UN PUPITRE:4

7 novembre 1866.

Etre possédé par une idée fixe: connaissez-vous ce tourment?

Non, votre esprit est trop calme, votre sens trop froid et rassis, vous ne soupçonnez pas cette torture. Eh bien, j'ai dix-huit ans, l'âme ardente, vierge de toute jouissance excessive, le corps surabondant de vie et tout nerf; une idée fixe me domine: Etre libre.

Voilà mon maître, mon tyran, mon bourreau qui chaque jour me géhenne et me tenaille sans jamais lâcher prise. Je suis dans sa main, sous son fouet. Il me faut vivre, agir et penser comme lui.

Toute comparaison, toute métaphore est trop faible pour rendre sensible mon supplice.

C'est une chaîne trop courte qui me rive à un poteau; c'est un étroit cachot dans lequel je tourne sans cesse en me heurtant aux murs.

Plus encore: c'est la pieuvre du romancier qui me saisit, me tient, me serre dans ses hideux embrassements. Nous ne faisons plus qu'un: elle me boit, m'aspire, s'assimile mon être. Je ne suis plus moi, je suis elle. L'homme est transformé; toutes ses facultés sont absorbées dans le désir, ce n'est plus qu'une passion servie par la volonté.

Oh! un tout petit peu de liberté!

J'ai faim, donnez-moi la pâture! une heure par jour, qu'est-ce que cela? Ne craignez rien, je n'en ferai pas plus pour être libre, mais, durant une heure, je me dirai: 'Tu peux aller où tu veux; faire à ta fantaisie le bien, le mal, librement, sans contrôle', et je serai content.

Janvier 1867.

Vieillards caducs qui d'une voix cassée
Venez nous dire: 'Ah! que j'ai de regrets!'
Pourquoi mentir? ce n'est pas le lycée
Que vous pleurez?
Ce ne sont point et les tristes journées
Le maître dur et le son du tambour;
C'est la jeunesse aux brillantes années
C'est votre coeur à quinze ans plein d'amour!

1868.

J'étais jeune, et j'avais des amours profondes, et mon coeur débordait d'enthousiasme!

Et je me suis mêlé à la foule, j'ai frayé avec mes semblables, disant tout haut ma pensée!

Et ils me regardaient d'un air hébété, sans comprendre.

Et je me suis retiré d'eux, et ils m'ont dit: Orgueilleux!

Et, par moent, dans ma solitude, mes amours, mes enthousiasmes concentrés se répandaient en dehors en odes, en discours; et mes camarades riaient et me montraient du doigt comme un fou.

Alors j'ai souffert, j'ai douté, j'ai maudit, et nul ne m'a cru sincère.

Ce coeur, naguère si plein de force et d'amour s'est comme anéanti.

ANNOTATIONS OF ERNEST NAVILLE (page 180 of 1868 edition of *Le Problème du mal*)³:

NAVILLE:

Qui estimez-vous plus libre, par exemple, ce jeune marchand qui, en ouvrant pour la première fois son magasin, se demande s'il essaiera de tromper ses pratiques, ou s'il veut faire un commerce honnête, et qui a, dans cette hésitation même, le témoignage et la conscience de sa liberté, ou ce même marchand blanchi par un travail honorable, enchaîné par l'acte réitéré de sa volonté à la loi de l'honneur, et qui, se sentant désormais comme incapable de tromper, s'est fait, par l'emploi même de son libre arbitre, le serviteur de la probité? Qui estimez-vous plus libre, ce jeune homme qui se demande s'il veut mentir, et qui sent sa liberté dans son hésitation même, dans ce choix possible entre son devoir et quelque basse tentation, ou ce même jeune homme qui, par la pratique assidue des lois de la vérité, est devenu l'esclave volontaire de sa parole? Nous estimons libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal.

DUCASSE:

Et ceux qui emportent la caisse? après 30 ans de travail. L'habitude n'est pas une loi absolue; ce serait au bout d'un certain temps la négation, la perte même de la liberté.

+ N'écrivez pas cette phrase, puisqu'il n'y a que Dieu qui soit affranchi du mal. Et encore!

* * *

NOTES TO APPENDICES A, B & C:

1. The text of *Poésies I & II* is reproduced from the 1970 Juin facsimile re-print of the first editions.
2. Pre-texts from Vauvenargues and La Rochefoucauld are taken from the 1867 Garnier edition containing the works of both. Those from Pascal are in the 1866 Dubuisson & Marpon re-print of the Condorcet edition. Other sources are indicated in text.
3. The consensus is that letters 4, 5 and 6 were addressed to Verboeckhoven, the co-director, with Lacroix, of the house that published, or rather failed to publish, the *Chants de Maldoror*. Verboeckhoven is then supposed to have passed them to Poulet-Malassis, in whose copy of the *Chants de Maldoror* the letters were found. I prefer to agree with Daniel A. de Graaf (*Approximations sur Lautréamont*, 1969) who argues that the addressee is obviously Poulet-Malassis himself. Letter 5 seems to be conclusive on this point, alluding as it does to the peculiar circumstances under which the *Chants* figured 'avantageusement' in Poulet-Malassis' catalogue of books banned in France.
4. Some of the apocrypha assembled by Curt Muller in his *Documents inédits sur le Comte de Lautréamont et son oeuvre* are extremely doubtful, but these texts, published in the journal *La Jeunesse* (no. 16, 12.12.1868), are more promising (see Caradec, *Lautréamont*, pp.134-137).
5. Reproduced from the photograph in the 1938 G.L.M. edition of the *Oeuvres complètes*.

BIBLIOGRAPHY

My bibliography divides into six parts, headed A to F. Sections A and C are an attempt at an autonomous bibliography of *Poésies*, the one listing editions of the text that do not attach it to the *Chants de Maldoror*, the other listing critical writings on it that, similarly, do not assume a dependence on the *Chants*. Sections B and D reproduce, respectively, those texts of and on Ducasse's works that I have used, but which do not grant *Poésies* the same autonomy. Section E lists works of general reference I have used, and in Section F I have placed all the primary or secondary sources, pre- and post-Ducasse, on which I have drawn in this thesis.

In sections C, D and F, articles and full-scale works are listed together. Wherever possible I have given page-references for articles cited.

A. EDITIONS & PARTIAL PUBLICATIONS OF *POÉSIES*

(This is as complete a listing as possible, but I have not always been able to consult every edition to confirm that the text reproduced is in fact *Poésies*. I have marked with an asterisk those I have not seen.)

*Isidore Ducasse, *Poésies I*, Librairie Gabrie, Paris 1870.

*Isidore Ducasse, *Poesies II*, Librairie Gabrie, Paris 1870.

Lautréamont (Comte de), *Poésies*. In *Mercure de France*, t.II, no.14, fév. 1891. (Fragments reproduced by Rémy de Gourmont after his article 'La littérature Maldoror'.)

*Isidore Ducasse, *Poésies*. In *L'Armoire de citronnier, almanach pour 1919*, Paris, 1918. (Partial reproduction by Bertrand Guégan).

Isidore Ducasse, *Poésies I*. In *Littérature* 2, April 1919, pp. 2-13. (Note by André Breton. This and the following item are available in the 1970 facsimile edition of the complete works - see following section.)

Isidore Ducasse, *Poésies II*. In *Littérature* 3, May 1919, pp. 8-24.

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Poésies*, Au Sans-Pareil, Paris, 1920. (Preface by Phillippe Soupault.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, La Sirène, Paris, 1922.

*Lautréamont-Poética, O.E.T., Edizioni del Secolo, Roma, 1944. (Introduzione e traduzione di Vittorio Orazi. Prefazione di Filippo Soupault. cf. *Poética (*Poésies*), Prefazione di Filippo Soupault. Introduzione e versione di Vittorio Orazi. Roma, O.E.T., Edizioni del Secolo, s.d.)

*Lautréamont, *Poésies I & II* in *Antologia della poesia francese (da Baudelaire a Valéry)*, ed. Bo Carlo, Argalia, Urbino, 1946.

Lautréamont, *Trente maximes*. In *Cahiers du Sud* 275, 1946. (24 of these 'maxims' are from *Poésies*.)

Lautréamont, *Trente maximes*. In *Pages françaises* 15, Paris, 1946. (Reproduction of the above.)

Lautréamont, *Poésies I*. In *Poésies* 46, no.30, fev-mars 1946. (Reproduced by Pierre Séghers after his editorial 'Où Lautréamont et *Poésie* 46 vous posent quelques questions'.)

*Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Préface à un livre futur*, Denise René, Paris, 1949. (Lithographs by Jean Dewasne.)).

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Poésies*, Le Terrain Vague, Paris, 1960. (Actually published 1962; commentary by Georges Goldfayn and Gérard Legrand.)

*Isidore Ducasse, *Poésies*, Belfond, Paris, 1970. (Lithographs by Hans Bellmer.)

Isidore Ducasse also known as Lautréamont, *Poésies and complete miscellanea*, Allison & Busby, London, 1978. (English and French texts, edited and translated by Alexis Lykiard.)

Isidore Ducasse, *Poésies*, Tristram en collaboration avec Le Parvis, Alençon, 1989.

B. EDITIONS OF THE WORKS OF LAUTREAMONT/DUCASSE

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, G.L.M., Paris, 1938. (Introduction by André Breton, Documents, Repercussions.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Corti, Paris, 1953, re-printed 1980. (Prefaces by Genonceaux, Gourmont, Jaloux, Breton, Soupault, Gracq, Caillois, Blanchot.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Le Livre de poche, Paris, 1963. (Ed. Maurice Saillet.)

Lautréamont's Maldoror, Alternative Editions, Allison & Busby, London, 1970. (Translated by Alexis Lykiard.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, La Table Ronde, Paris, 1970. (Facsimile édition by Hubert Juin.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, NRF-Pléiade, Paris, 1970, revised 1980. (Ed. Pierre-Olivier Walzer.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Eric Losfeld, Paris, 1971. (Commentary by Marcel Jean et Arpad Mezei.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, NRF, Poésie-Gallimard, Paris, 1973. (Preface by J.M.G. Le Clézio, notes by Hubert Juin.)

Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Presses de la Renaissance, Paris, 1977. (Ed. Daniel Oster.)

Une lettre de Lautréamont à Victor Hugo. In *Bulletin du bibliophile*, 1983:1, pp.13-22.

C. POÉSIES-STUDIES: A CHRONOLOGICAL SURVEY

(The following is intended as a list of texts that deal principally with *Poésies* and refer only passingly, if at all, to the *Chants*. However, I have included works that attend to both texts equally, if I have referred to them in this thesis, and some texts that deal principally with the *Chants* are included if *Poésies* is actually given a separate chapter. The entries for these are indented. At the risk of duplicating entries from A and B above, I have also listed editions of *Poésies* with critical introductions, editions of the *Oeuvres complètes* that give specific attention to *Poésies*, and texts that are apparently about *Poésies* but which I have been unable to consult. These last are marked with an asterisk.)

Remy de GOURMONT (1891), *La littérature Maldoror*. In *Mercure de France*, t.II, no.14, fév. 1891.

Valéry LARBAUD (1914), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*. In *La Phalange*, 20.2.1914. (Reproduced as *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Dynamo, Liège, 1957.)

Bertrand GUEGAN (1918), Introduction to *Poésies* (reproduction partielle). In *L'Armoire de citronnier, almanach pour 1919*, Paris, 1918.

André BRETON (1919), Note on *Poésies*. In *Littérature* n°2, April 1919. (Some bibliographies list this, erroneously, as *Isidore Ducasse* in *Littérature* Dec. 1919, and as the same, but in *Littérature* Dec. 1929.)

*Marius ANDRE (1919), *Isidore Ducasse; Poésies*. In *Minerve française*, 15.8.1919.

Phillippe SOUPAULT (1920), Preface to *Poésies*, Au Sans-Pareil, Paris, 1920. (Partially reproduced in *Entretiens* 30, 1971, pp.103-104.)

Jean PAULHAN (1920), *Isidore Ducasse: Poésies*. In NRF, December 1920. (Reprinted in *Jacob Cow le pirate*, Au Sans Pareil, 1921, pp.20-22; some bibliographies also list *Isidore Ducasse: Poésies*, in NRF, January 1928, erroneously.)

Léon PIERRE-QUINT (1930), *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Cahiers du Sud, Marseille 1928. (Re-printed by Fasquelle, Paris 1967; pp.165-176.)

Louis ARAGON (1930), *Contribution à l'avortement des études maldororiennes*. In *Le Surréalisme au service de la Révolution* II.

Paul ELUARD (1937), *Premières Vues anciennes* (Vauvenargues et Lautréamont). In *Minotaure*, no.10, 1937, pp 49-56.

*Stella A. PICCONE (1945), *Lautréamont tornato alla ragione*. In *La nuova Europa* 2.12, 25.3.1945.

Jean MARCENAC (1946), *Hommage au grand préfacier*. In *Europe*, May 1946.

*Henri GUILLAUME (1949), *Le Symbolisme de Lautréamont*, Thèse univ. de Liège, 1949. Appendice sur *Poésies*. ('Il ne fait que paraphraser les conclusions de Pierre-Quint', according to De Haes, 1970).

Maurice BLANCHOT (1949), *Lautréamont et Sade*, éd. de Minuit, 1949. (Re-ed. 1976,; pp.174-187.)

Marcel JEAN & Arpad MEZEI (1950), *Genèse de la Pensée moderne*, Corrèa, Paris, 1950, pp.53-126.

*Aimé PATRI (1950), *Genèse de la Pensée moderne*. In *Paru*, June 1950, pp. 59-60. (Review of the above.)

Oscar A. HAAC (1950), *Lautréamont's conversions: the structure and meaning of Poésies*. In *Modern Language Notes*, 6.6.1950, pp. 369-375.

Albert CAMUS (1951), *Lautréamont et la banalité*. in *Cahiers du Sud*, 1951.

André BRETON (1951), *Sucre jaune*. In *Arts*, 238, 12.10.51. (Reply to the above. Reprinted in *La clé des champs*, éd. J.J. Pauvert, 1967.)

Raoul VANEIGEM (1958), *Isidore Ducasse et le Comte de Lautréamont dans les Poésies*. In *Synthèses* 150-152, December 1958, pp. 243-349.

*Ré SOUPAULT (1961), *Lautréamont et le problème du mal d'Ernest Naville*, Paris, 1961. (This text appears in all the bibliographies as a full-length work - never with a publisher's name -but the Bibliothèque Nationale has no trace of its existence; I suspect another bibliographical virus.)

Georges GOLDFAYN & Gérard LEGRAND (1962), *Presentation of and commentary on Poésies*, Paris, Le Terrain Vague, 1960 (*sic*).

*Jean SELZ (1964), *Le Dire et le faire ou les chemins de la création*, Mercure de France, Paris, 1964, pp.11-26.

Louis ARAGON (1967), *Les Poésies voient le jour*. In *Lettres françaises* 1186, 8.6.1967.

Lucienne ROCHON (1967), *Des Discours de distribution des prix*. In *L'Arc* n.33, 1967.

Henri RONSE (1967), *Préface à un livre futur*. In *L'Arc* n.33, 1967.

Marcelin PLEYNET (1967), *Lautréamont*, éd. du Seuil, Paris 1967, pp.151-177.

Philippe SOLLERS (1967), *La Science de Lautréamont*. In *Critique* 245, oct. 1967. (Re-printed in *Logiques*, Seuil, Paris, 1968, pp.250-301.)

Julia KRISTEVA (1968), *Poésie et négativité*. In *Critique* 255, 1968. (Re-printed in *Sémiotikè*, Seuil, Paris, 1969.)

Marcel JEAN & Arpad MEZEI: *Commentary on Poésies in Oeuvres complètes*, Eric Losfeld, Paris, 1971.

Hubert JUIN (1971), *Poésies*. In *Entretiens* n.30, 1971.

J.M.C. LE CLEZIO (1971), *Les poésies à venir*. In *Lettres françaises*, n°1406, Oct. 1971.

*Michel PIERSENS (1972), *Vers une lecture des poésies d'Isidore Ducasse*. Thesis 3^e cycle univ. Aix-Marseille I, 1972.

Robert FAURISSON (1972), *A-t-on lu Lautréamont?*, NRF Gallimard, Paris, 1972, pp.172-239, 273-331.

Robert MONTAL (1973), *Lautréamont*, Classiques du XX^e siècle, Paris, 1973, pp.94-110.

Claude BOUCHE (1974), *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Larousse Université, Paris, 1974, pp.149-177.

Julia KRISTEVA (1974), *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, pp.189-97, 341-58.

Bernard CROQUETTE (1974), *Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse*. In *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LXXIV 1974.

Michel PIERSENS (1974), *Ducasse et Dolorès*. In *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 1974.

Daniel OSTER (1977), *Sections on Poésies in Les Chants de Maldoror suivi de Lettres, Poésies I et II*, Presses de la Renaissance, Paris, 1977, pp.lvi-lxxiii.

Michel PIERSENS (1978), *Administration des signes et sémiotique de la complexité*. In *Critique* 372, May 1978.

Alexis LYKIARD (1978), *Introduction to Poésies and complete miscellanea*, Allison & Busby, London, 1978.

John MOWITT (1981), *Towards a Non-Euclidean Rhetoric: Lautréamont and Ponge*. In *Sub-Stance* 30, 1981, pp.63-84.

*Luca PITU (1982), *Isidore Ducasse et l'écriture fragmentaire*. In *Cahiers roumains d'études littéraires* 82:3, Bucharest, 1982.

Jean MOUROT (1984), *Remarques sur les Poésies d'Isidore Ducasse*. In *Le Bonheur des Mots, mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, 1984, pp.375-382.

Michel PIERSENS (1984), *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, pp.189-196.

Suzanne GUERLAC (1987), review of Michel Pierssens, *Lautréamont: Ethique à Maldoror*. In *Modern Language Notes*, September 1987, French issue, pp.935-939.

Michel PIERSENS (1987), *Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche*. In *Europe* 700-701 August-September 1987, pp. 53-59.

Suzanne GUERLAC (1988), *Lautréamont-Ducasse: At the Edge*. In *Yale French Studies*, 74, 1988, pp. 117-131.

Jean-Hubert GAILLOT (1989), *Un trou dans la bibliothèque*, signed "Tristram". In *Libération*, 1.6.89, n. 2497 (nouvelle série).

Philippe SOLLERS (1989), *Un classique inconnu: Isidore Ducasse*. In *Le Monde*, 25.8.1989.

Jean-Luc STEINMETZ (1989), *Du Sarcasme à l'émerveillement. Un carré de lecteurs: Baudelaire, Ducasse, Jammes, Breton*. In *Revue d'histoire littéraire de la France* V. 1989, pp.910-922.

Jonathan ROMNEY (1989), *Lautréamont's 'oeuvre à venir': the aesthetics of deferment*. In *Paragraph* 12.2, July 1989.

Roland-François LACK (1989), *The Poésies of Isidore Ducasse: Some Precursors and Pretexts*. In *French Studies Bulletin* 33, 1989/90.

Roland-François LACK (1990), *Intertextuality or influences: Kristeva, Bloom & the Poésies of Isidore Ducasse*. In *Intertextuality: theories & practices*, Worton & Still (eds.), Manchester University Press, Manchester, 1990.

Suzanne GUERLAC (1990), *The Impersonal Sublime. Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, Stanford University Press, California, 1990, pp.153-181.

Roland-François LACK (1991), *Cache-toi guerre*. In *Box Space, The Language of War Issue*, ed. Elliman, 1992.

D. OTHER WORKS ON LAUTREAMONT/DUCASSE

ANONYME, *Les Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont*. In *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, mai 1870.

ARAGON, BRETON, ELUARD, *Lautréamont envers et contre tout*, 1927. (Reprinted in Eluard, *Oeuvres poétiques complètes* II, NRF-Pléiade, Paris, 1968, pp.995-998.)

L'ARC 33, *Lautréamont*, Paris, 1967. Texts by Ronse, Rochon, etc.

Ora AVNI, *Tics, tics et tics. Figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*. French Forum Publishers, Inc. Lexington, Kentucky, 1984.

Gaston BACHELARD, *Lautréamont*. Corti, Paris 1939, Nouvelle édition augmentée 1956.

CAHIERS DU SUD 275, *Lautréamont n'a pas cent ans*, 1946. Texts by Ponge, Artaud, Marcenac, etc., and *Trente maximes de Lautréamont*.

François CARADEC, *Lautréamont*, Gallimard-Idees, Paris, 1975.

Aimé CESAIRE, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*. In *Tropiques* 6/7, fév. 1943, pp.10-22.

Aimé CESAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, 1955.

Michel CHARLES, *Elements d'une rhétorique d'Isidore Ducasse*. In *NRF* 217, January 1971, pp. 76-87.

René CREVEL, *Lautréamont, ta bague d'aurore nous protège*, first published in *Le Disque vert*, 1925, repr. in *Entretiens* 30, p.66.

Frans DE HAES, *Images de Lautréamont (Histoire d'une Renommée et Etat de la Question)*, Editions J. Duculot (!), Gembloux, Liège, 1970.

J.-F. DELESALLE, *Lautréamont fut-il l'ancêtre de Lautréamont*. In *Revue d'Histoire littéraire de la France* LXXIV, 1974.

LE DISQUE VERT on *Le Cas Lautréamont*, 1925. see *ENTRETIENS* 30, below.

Liliane DURAND-DESSERT, *La Guerre Sainte, lecture des Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1988.

Paul ELUARD, *Préface aux lettres du Comte de Lautréamont*. In *Littérature* 10, nouvelle série, 1923.

Paul ELUARD, *Physique de la Poésie*. In *Minotaure* 10, 1937, pp.6-12.

ENTRETIENS 30, Revue trimestrielle, Ed. Subervie, Rodez, Lautréamont issue, 1971. Articles by Max Chaleil, Hubert Juin, etc. (Also reproduces the 1925 issue of *Le Disque vert* on *Le Cas Lautréamont*, with texts by Crevel, Soupault, etc.)

EUROPE 700-701, revue littéraire mensuelle. Lautréamont issue, Paris, September 1987. Articles by Pierssens, Soupault, Terramorsi, etc. -

Georges GOLDFAYN & Gérard LEGRAND, *Le seul véritable Vivant*. In *Médium*, November 1953, nouv. série, no.1, p.3.

Daniel de GRAAF, *Approximations sur Lautréamont*. In *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques* 70, Bruxelles, 1969.

Henry-Alexander GRUBBS, *L'influence d'Isidore Ducasse sur les débuts littéraires d'Alfred Jarry*. In *Revue d'histoire littéraire de la France* XLII, 1935, pp.437-440.

Henry-Alexander GRUBBS, *The pseudonym of Isidore Ducasse*. In *Modern Language Notes* 66.2, 2.2.1951.

Marius-François GUYARD, *Lautréamont et Lamartine*. In *Travaux de linguistique et de littérature*, published by the Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, III, 2, 1965, pp.77-82.

Marcel JEAN & Arpad MEZEI, *Les Chants de Maldoror*, essai sur Lautréamont et son oeuvre suivi de notes et de pièces justificatives. Editions du Pavois, Paris, 1947.

Alex de JONGE, *Nightmare Culture. Lautréamont and the Chants de Maldoror*, Secker and Warburg, London, 1973

Julia KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*. In *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil (ré-éd Points), Paris, 1978.

Roland-François LACK, *Readings of allegory, rhetorical approaches to Lautréamont*. In *Paragraph* 12.2., July 1989.

Jacques LEFRERE, *Le Visage de Lautréamont, Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, Préface de J.-P. Soulier. Pierre Horay Editeur, Paris, 1977.

Jean LOIZE, *Jean Lorrain contre Maldoror*. In *Arts*, 22.6.1951.

Jean MARCENAC, *Dans le Sens de l'espoir*. In *Lautréamont n'a pas cent ans*, *Cahiers du Sud*, n.275 August 1946.

Jean MARCENAC, *Lautréamont et la logique de la poésie*. In *Nouvelle Critique*, April 1964.

Curt MULLER, *Documents inédits sur le Comte de Lautréamont et son oeuvre*. In *Minotaure* 12/13, 1939.

Peter NESSELROTH, *Lautréamont's plagiarisms; or the Poetization of Prose Texts*. In *Pre-text, Text, Context*, Robert L. Mitchell (ed.), Ohio State University Press, Cleveland, 1980.

Leyla PERRONE-MOISES, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont, Poésies de Ducasse*. Hachette, Paris, 1975.

Leyla PERRONE-MOISES & Emir Rodriguez MONEGAL, *Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole*. In *Poétique*, September 1983.

Michel PHILIP, *Lectures de Lautréamont*. Armand Colin, Paris, 1971.

Robert PICKERING, *Lautréamont-Ducasse, thématique et écriture*, Minard, Lettres Modernes, Paris, 1988.

Robert PICKERING, *Image, Theme and Self-Identity*, University of Glasgow, 1990. (More or less a translation of the above.)

Michel PIERSSENS, *Lautréamont et l'héritage du byronisme*. In *Romantisme* IV.7, 1974.

Marcelin PLEynet, *Lautréamont politique*. In *Tel Quel* 45, 1971.

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE LXXIV.3, mai 1974. Articles by Croquette, Pierssens, Delesalle, Sellier.

Michael RIFFATERRE, *Lecture intertextuelle d'un poème*. In *Le Bonheur des Mots, mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, 1984, pp.403-417.

Michael RIFFATERRE, *Generating Lautréamont's Text*. In *Textual Strategies: perspectives in post-structuralist criticism*, Joseph Harari (ed.), Methuen, London, 1980.

ROCHON, FEDY, PARIS, POIRON, *Quatres lectures de Lautréamont*, Nizet, Paris, 1972.

Jonathan ROMNEY, *Textual Tyranny and the Role of the Reader in Lautréamont's Les Chants de Maldoror*, Doctoral Thesis, Cambridge, 1988.

Philippe SOLLERS, *L'Auguste Comte*. In *Tel Quel* 79, 1979, pp.40-50.

Philippe SOUPAULT, *Mon cher ami Ducasse*. In *Le Disque vert*, reproduced in *Entretiens* 30, 1971, pp.43-4.

Jean-Pierre SOULIER, *Lautréamont génie ou maladie mentale*, suivi de nouveau bilan psychopathologique. Minard, Paris 1978. (First published Droz, Lille, 1964).

Bernard TERRAMORSI, *L'Autre ciel de Lautréamont*. In *Europe* 700/701, 1987.

Maurice VIROUX, *Lautréamont et le Docteur Chenu*. In *Mercure de France*, December 1952.

Jean-Paul WEBER, *Domaines thématiques*, Gallimard-Idees, Paris, 1963.

Steven WINSPUR, *Ethics, Change and Lautréamont*. In *L'Esprit créateur* XXVII. 2., Summer 1987, pp.82-91.

E. REFERENCE WORKS

1. BIBLES:

La Sainte Bible, traduite par LEMAISTRE DE SACY, Mons et Paris, 1667/1672 (re-éd. Furne, Paris, 1864).

La Sainte Bible, traduite par OSTERVALD, Neuchâtel, 1724.

The Holy Bible, Revised Version, Canterbury, 1881/1885.

2. DICTIONARIES & ENCYCLOPEDIAS:

ENCYCLOPEDIE, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Paris, 1751-1772.

Dictionnaire de l'ACADEMIE, 6e édition, Paris 1835, préface de Villemain.

M.-N. BOUILLET, *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, Paris, 1854 (6e éd., 1862).

Pierre LAROUSSE, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle; français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, Paris, 1866, tome I.

Auguste BRACHET, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Hetzel, Paris, 1868 (12e éd., 1880).

Georges D'HEILLY, *Dictionnaire des pseudonymes*, Dentu, Paris, 1869.

Lorédan LARCHEY, *Dictionnaire historique d'argot*, Dentu, Paris, 1880 (8e éd.)

LIDDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1889 (rev. ed. 1955).

CHAMBERS' *Twentieth Century Dictionary*, Edinburgh (3rd ed.), 1904.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des oeuvres*, Paris, 1954 (rev. éd. 1968).

Petit LAROUSSE, *Dictionnaire encyclopédique pour tous*, (1st published 1959), Larousse, Paris, 1962.

BECHTEL & CARRIERE, *Dictionnaire de la bêtise et des erreurs de jugement*, Laffont, Paris, 1965.

Gustav DAVIDSON, *A Dictionary of Angels, including the Fallen Angels*, The Free Press, New York, 1967.

LA BROUSSE, HENRY, ROUILLARD, *Dictionnaire de la foi chrétienne*, La Cerf, Paris, 1968.

F. PRIMARY & SECONDARY SOURCES

Louis ARAGON, *Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire*. In *Le Surréalisme au service de la Révolution*, III, 1931, pp.2-8.

Louis ARAGON, *Arma virumque cano*, preface to *Les Yeux d'Elsa*, Edition Horizon - La France Libre, Londres, 1943, p.xxv.

ARISTOTLE, *Poetics*, in *Classical Literary Criticism*, Penguin Classics, London, 1965.

Noël ARNAUD, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au Docteur Faustroll*, La Table Ronde, Paris, 1974.

Charles ASSELINEAU, *Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre* (1869), in Crépet & Pichois, *Baudelaire et Asselineau*, Nizet, Paris, 1953.

Irving BABBITT, *The Masters of Modern French Criticism*, Constable & Co., London, 1913.

Luc BADESCO, *La Génération poétique de 1860*, Nizet, Paris, 1971.

Honoré de BALZAC, *Maximes de Balzac*, Michel Lévy, Paris, 1864.

W.T. BANDY & Claude PICHQIS, *Baudelaire devant ses contemporains*, Editions du Rocher, 1957 (re-éd U.G.E., 10:18, Paris, 1967).

Théodore de BANVILLE, *Oeuvres*, Lemerre, Paris, 1890-1891.

Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Femmes et moralistes*, Lemerre, Paris, 1906.

Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Le XIXe siècle*, I & II, Mercure de France, Paris, 1964.

Roland BARTHES, *Nouveaux essais critiques*, in *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972 (intr. to La Rochefoucauld's *Maximes*).

Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

BASH STREET School Magazine No. 1., February 1969 (see Stansill & Mairowitz, *BAMN, By Any Means Necessary*, Penguin, London, 1971, pp.147-151).

Jacques BASNAGE DE BEAUVAL, *Dissertation sur les duels et les ordres de chevalerie*, Rotterdam, 1720.

L'abbé Charles BATTEUX, *Poétique de le Batteux*, Paris, 1866.

Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, éd. Marcel A. Ruff, Seuil, Paris, 1968.

Charles BAUDELAIRE, *Correspondance I & II*, éd. Pichois & Ziegler, NRF-Pléiade, Paris, 1973.

Jean-Louis BAUDRY, *Ecriture, fiction, idéologie*, in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968.

L'abbé Louis BAUNARD, *Le Doute et ses victimes dans le siècle présent*, Adrien Le Clere et Cie., Paris (1865), 4e éd. 1870.

A. BIECHY, *L'Induction*, Paris, 1869.

Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence*, O.U.P., Oxford, 1973 (re-printed 1981).

Harold BLOOM, *Poetry and Possession*, Yale University Press, New Haven, 1976.

Harold BLOOM, *Breaking of the Vessels*, Chicago, 1982.

Harold BLOOM, *Agon, Towards a Theory of Revisionism*, O.U.P., Oxford, 1982.

Harold BLOOM (ed.), *Charles Baudelaire, Modern Critical Views*, New York, 1987.

Léon BLOY, *Histoires désobligeantes*, G. Crès et Cie, Paris, 1914.

Petrus BOREL, *Champavert, contes immoraux*, Renduel, Paris, 1833.

Jacques Bénigne BOSSUET, *Oeuvres* (en III tomes), Firmin Didot, Paris, 1849.

Jacques Bénigne BOSSUET, *Maximes et Réflexions sur la comédie*, in *Traité de la concupiscence*, Garnier frères, Paris, s.d.

Mathieu BRANSIET, *Nouveaux traité des devoirs du chrétien envers Dieu*, Tours, re-éd. 1883.

André BRETON, *Giorgio de Chirico* (Littérature 11, Jan 1920), in *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924 (re-éd. 1979).

André BRETON, *Pour Dada* (NRF 83, August 1920), in *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924 (re-éd. 1979).

André BRETON, *La nuit du Rose-Hotel* (1949), in *La clé des champs*, J.-J. Pauvert, Paris, 1967.

André BRETON & Paul ELUARD, *L'Immaculée conception* (1930), in Eluard, *Oeuvres complètes*, vol. I., Pléiade, Paris, 1968.

Charles Brockden BROWN, *Arthur Mervyn, or Memoirs of the year 1793*, Philadelphia, 1799 (re-ed., Rinehart, New York, 1962).

BYRON, *Poetical Works*, O.U.P., Oxford, 1970.

Evariste CARRANCE (éd.), *Parfums de l'âme*, poésies, Bordeaux, 1869.

CHAMFORT, *Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, Paris, 1795.

Victor CHARBONNEL, *Les Mystiques dans la littérature présente*, Mercure de France, Paris, 1897.

François-René de CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature angloise*, in *Le Paradis perdu*, Garnier frères, nouv. éd., Paris, s.d.

Simon COIFFIER DE MORET, *Le Cheveu, conte moral* (1808), re-éd chez Henry Kistemaeckers, Bruxelles, 1883.

François COPPEE, *Poésies de François Coppée, 1864-1869*, Lemerre, Paris, s.d.

Tristan CORBIERE, *Les amours jaunes*, Glady, Paris, 1873.

Victor COUSIN, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Paris, 1837.

Frédéric DAME, *La poésie en 1870*, in *L'Avenir littéraire* 2, Paris, janvier 1870.

Alphonse DAUDET, *Le Petit Chose*, Charpentier, Paris, 1868.

Alphonse DAUDET, *Jack*, Charpentier, Paris, 1876.

Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *L'Anti-Oedipe*, Minuit, Paris, 1972.

J. DEMEGEOT, *Histoire de la Littérature française*, Hachette, Paris, 1851 (3e éd., 1857).

DENYS L'AREOPAGITE, *Oeuvres*, trad. L'abbé J. Dulac, Martin-Beaupré frères, Paris, 1865.

DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *The Divine Names*, trans. C.E. Rolt, 1920 (SPCK edition, London, 1940).

Léon DIERX, *Les Lèvres closes*, Lemerre, Paris, 1867.

Charles DIGUET, *Rimes de printemps*, Paris, 1861.

Jean-François DUCIS, *Discours de réception à l'Académie française* (4.3.1779), in *Oeuvres*, Paris, 1813.

Alexandre DUMAS fils, *La Dame aux camélias*, préface (1868), in Garnier-Flammarion edition, Paris, 1981

Charles DURIER, *Kaïn*, in *Le Siècle* (23.11.1869).

Alcide DUSOLIER, *Charles Baudelaire ou Boileau hystérique*, in *Le Main jaune*, 27.4.1864, reprinted in *Nos gens de lettres*, Achille Faure, Paris, 1864.

Paul ELUARD, *Oeuvres complètes*, vol. I & II., NRF-Pléiade, Paris, 1968.

Edmond ESTEVE, *Byron et le romantisme français (1815-1850)*, Hachette, Paris, 1907.

Edmond ESTEVE, *Byron en France après le romantisme et le byronisme de Leconte de Lisle*. In *Revue de littérature comparée*, 1925, pp.264-298.

Louis ETIENNE, *Un retour vers Byron à propos de nouvelles publications*. In *La Revue des Deux Mondes*, 1.2.1869.

Louis ETIENNE, *La Poésie et les poètes de la nouvelle génération en France*. In *La Revue des Deux Mondes*, 1.8.1869.

Alphonse ESQUIROS, *L'Esprit des Anglais*, Hetzel, Paris, 1860.

Robert FAURISSON, *A-t-on lu Rimbaud?*, J.-J. Pauvert, Paris, 1971.

Le père FELIX, *Le Progrès par le christianisme*, conférences prononcées à Notre-Dame de Paris, XVI vol., Paris, 1856-1871.

FENELON, *Oeuvres complètes*, Versailles, 1820-1830.

FENELON, *Lettre à l'Académie*, 1716 (re-éd. Classiques Hachette, introduction et notes par A. Cahen, Paris, s.d.).

Octave FEUILLET, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, Michel Lévy, Paris, 1858.

FLORIAN, *Fables*, 1792 (re-éd. Classiques Hachette, introduction et notes par E. Géroze, Paris, s.d.).

Paulin GAGNE, *L'Histoire des Miracles*, chez l'auteur, Paris, 1860.

Théophile GAUTIER, *Poésies complètes (1830-1872)*, 2 vol., Charpentier, Paris, 1875 (re-éd. 1910).

Théophile GAUTIER, *Eaux et Camées*, Editions Giard, Lille (introduction de Jean Pommier), 1947.

Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, 1836 (re-éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1966).

Théophile GAUTIER, *Fusains et eaux-fortes*, Charpentier, Paris, 1880.

Théophile GAUTIER, *Histoire du Romantisme*, suivie de *Notices romantiques* et d'une étude sur les *Progrès de la poésie française*, (1830-1868), Charpentier, Paris, 1874 (re-éd. 1927).

Théophile GAUTIER, *Souvenirs romantiques* (introduction et notes par A. Boschot), Garnier frères, Paris, 1929.

Gérard GENETTE, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

René GIRARD, *Critiques dans un souterrain*, Livre de poche-biblio, Paris, 1976.

Christine GLEDHILL (ed.), *A Guide to the Stars*, Routledge, London, 1991.

Sima GODFREY (ed.), *The Anxiety of Anticipation*, Yale French Studies 66, 1984. (See preface, and chapter on *Ultior Motives in French Poetry*).

Rémy de GOURMONT, *Oeuvres complètes*, Mercure de France, Paris, 1925-1932.

Marquise de GUICCIOLI, *Lord Byron jugé par des témoins de sa vie*, Paris, 1868.

L'abbé C. GUENOT, *Réginald, ou le fils de la juive*, Paris, 1867.

HOMERE, *Iliade*, trans. Leconte de Lisle, Lemerre, Paris, 1868.

HOMERE, *Odyssée*, trans. Leconte de Lisle, Lemerre, Paris, 1868.

Edwin HONIG, *Dark Conceit, the Making of Allegory*, O.U.P., New York, 1966.

Victor HUGO, *Oeuvres poétiques complètes*, Editions Bernard Valiquette, Montréal, 1944.

Victor HUGO, *Littérature et philosophie mêlées*, Hachette, Paris, 1868 (1st published 1843).

Victor HUGO, *Lettre-préface to Baudelaire's Théophile Gautier*, in *l'Artiste*, 13.3.1859.

Victor HUGO, *Cromwell*, Nelson Editeurs, Paris, 1939 (1st published 1827).

Victor HUGO, *William Shakespeare*, Nelson Editeurs, Paris, s.d. (1st published 1864).

Victor HUGO, *Les Misérables*, II, Nouveaux classiques Larousse, notes de Michel Cambien, Paris, 1973.

Frederick JAMESON, *Fables of Aggression*, University of California Press, Los Angeles, 1979.

Alfred JARRY, *Les Jours et les nuits*, Mercure de France, Paris, 1964 (1st published 1897).

Saint JEAN CHRYSOSTOME, *Homélies sur Saint Paul*, Desclée De Brouwer, Paris, 1980.

Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979.

Barbara JOHNSON, *Les Fleurs du mal armé, some Reflections on Intertextuality*, in *A World of Difference*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1987.

Joseph JOUBERT, *Pensées, Essais, Maximes et Correspondance*, Paris, 2e éd., 1849.

Zygmunt KRASINSKI, *La Comédie infernale*, Michel Lévy, Paris, 1870.

LA BRUYERE, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, Garnier frères, Paris, 1962.

LA FONTAINE, *Fables*, éd. G. Couton, Garnier, Paris, 1962.

Alphonse de LAMARTINE, *Premières méditations poétiques*, Hachette, Paris, 1883 (éd. commentée de 1849; including *Des Destinées de la poésie & Discours de réception à l'Académie française*).

Alphonse de LAMARTINE, *Nouvelles méditations poétiques*, Hachette, Paris, 1906 (éd. commentée de 1849; including *Le Dernier chant du Pèlerinage d'Harold*).

Alphonse de LAMARTINE, *Harmonies poétiques et religieuses*, Furne-Pagnerre-Hachette, Paris, éd. commentée de 1856.

Alphonse de LAMARTINE, *Jocelyn, épisode*, Garnier frères, Paris, 1960 (1st published 1836).

Alphonse de LAMARTINE, *La Chute d'un ange*, Hachette, Paris, 1887 (éd. de 1838).

Alphonse de LAMARTINE, *Le Manuscrit de ma mère*, Pagnerre, Paris, 1876.

Alphonse de LAMARTINE, *Cours familial de littérature*, 28 vol., Chez l'auteur, Paris, 1860-1866.

Félicité Robert de LAMENNAIS, *De l'Art et du Beau*, tiré du 3e volume de *l'Esquisse d'une philosophie* (1841-1846), Garnier, Paris, 1885.

Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1895 (13e éd., 1916).

Victor de LAPRADE, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, 1868.

LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions, sentences et maximes morales*, Garnier frères, Paris, 1867. Followed by *Oeuvres choisies de Vauvenargues*.

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et réflexions diverses* (éd. Truchet), Garnier-Flammarion, Paris, 1977.

LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, Lemerre, Paris, s.d.

LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*, Lemerre, Paris, s.d.

LECONTE DE LISLE, *Articles, Préfaces, Discours*, éd. Pich, Les Belles lettres, Paris, 1971.

Camille LEMONNIER, preface to Rachilde, *La Sanglante Ironie*, Genonceaux, Paris, 1891. (1st published in *Mercure de France*, fév. 1891, pp.66-67.)

LENIN, *Marxism and Revisionism* (1899), in *Selected Works*, Progress Publishers, Moscow, 1968.

Eliphas LEVI, *Le Dogme et rituel de la haute magie*, Dentu, Paris, 1850 (re-published 1894).

Helena LEWIS, *Dada Turns Red, the Politics of Surrealism*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1990.

François-Pierre MAINE DE BIRAN, *Sa Vie et ses Pensées*, éd. Ernest Naville, Paris, 1857.

Pierre MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, Armand Colin, Paris, 1930.

Chevalier de MERE, *Maximes, Sentences et Réflexions morales et politiques*, Paris, 1687.

Oscar METENIER & Delphi FABRICE, *Notre-Dame de la Butte*, Paris, 1903.

Adam MICKIEWICZ, *Dziady, ou la Fête des Morts*, Clétienne, Paris, 1834.

Christopher L. MILLER, *Dis-figuring Narrative, Plagiarism and Dismemberment in Yambo Ouologuem's Le Devoir de Violence*, in *Blank Darkness, Africanist Discourse in French*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

Christopher L. MILLER, *Theories of Africans, The Question of Literary Anthropology*, in Henry Louis Gates Jr. (ed.), *'Race', Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Raphael MOLHO, *La Critique littéraire en France au XIXe siècle*, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1963.

J.-M. MONNEROT, *A Partir de quelques traits particuliers à la mentalité civilisé*. In *Le Surréalisme au service de la révolution V*, 1933.

M. MOYSANT, *Bibliothèque portative des écrivains français, ou choix des meilleurs morceaux extraits de leur ouvrages en prose*, 2 vol., Londres, 1800.

Alfred de MUSSET, *Oeuvres complètes*, éd. Philippe Van Tieghem, Seuil, Paris, 1963.

Paul de MUSSET, *Lui et elle*, Paris, 1859.

Ernest NAVILLE, *Le Problème du mal*, Librairie Cherbuliez, Genève, 1869 (2e édition).

Pierre NICOLE, *Pensées*, in *Pensées de Pascal et de Nicole*, Firmin Didot, Paris, 1861.

Pierre NICOLE, *Lettres sur l'hérésie imaginaire*, Liège, 1667.

NIETZSCHE, *Twilight of the Idols*, trans A. Ludovici, T.N. Foulis, Edinburgh, 1911.

NIETZSCHE, letter to Burckhardt, 6.1.1889, in *The Portable Nietzsche*, Viking Press, New York, 1954, p.685.

Georges NOEL, *La poésie impersonnelle et M. Leconte de Lisle*. In *La Revue contemporaine*, 15.6.1870.

O'PARK, *Elohim*, in Evariste Carrance (éd.), *Parfums de l'âme*, Bordeaux, 1869, pp.181-186.

Yambo QUOLOGUEM, *Le Devoir de violence*, Seuil, Paris, 1968.

PASCAL, *Pensées*, Condorcet edition (re-éd., Dubuisson et Marpon, Paris, 1866.)

PASCAL, *Pensées et opuscules*, éd. Léon Brunschvicg, Classiques Hachette (1897), re-éd 1976.

PASCAL, *Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis, et aux RR. PP. Jesuites, sur la Morale et la Politique de ces pères*, in *Oeuvres complètes de Pascal*, vol. I, Hachette, Paris, 1866.

LE PARNASSE CONTEMPORAIN, Recueil de vers nouveaux (1866), Lemerre, Paris, 1866.

LE PARNASSE CONTEMPORAIN, Recueil de vers nouveaux (1869), Lemerre, Paris, 1871. (For traces of the original *livraisons*, see the two or three covers bound with the finished volume in the British Library's copy; the Bibliothèque Nationale has not kept the pamphlets in their original form and has not kept the covers.)

L. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française*, tome VII, XIXe siècle (1800-1850), Armand Colin, Paris, 1899.

Pascal PIA, *Romanciers, poètes, essayistes du XIXe siècle*, Denoël, Paris, 1971.

Edgard PICH, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Université Lyon II, Lyon, 1975.

Claude PICHOTIS, *Le Romantisme II, 1843-1869*, Arthaud, Paris, 1979.

PLAGIARISM, *Art as Commodity and Strategies for its Negation*, ed. Stewart Home, Aporia Press, London, 1987. ('No copyright, please copy and distribute freely.')

PLATON, *Oeuvres complètes*, trad. Léon Robin, NRF-Pléiade, Paris, 1963.

PLUTARCH, *Moral Essays*, Penguin Classics, London, 1971.

Edgar Allan POE, *Poems and Essays*, Dent, London, 1927.

Edgar POE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, éd. Jacques Crépet, Conard, Paris, 1933 (1st published 1857).

Armand de PONTMARTIN, *Le 'Kaïn' de M. Leconte de Lisle*. In *Gazette de France*, 19.12.1869.

Mario PRAZ, *The Romantic Agony*, O.U.P., Oxford, 1933 (re-ed. 1970).

PREVOST-PARADOL, *Des Moralistes français*, Hachette, Paris, 1864.

Pierre-Joseph PROUDHON, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Lacroix, Paris, 1865.

RACHILDE, *La Sanglante Ironie*, Léon Genonceaux, Paris, 1891.

Paul-Ernest de RATTIER, *Chants prosaïques*, Paris, 1861.

Abel REVILLE, *L'Histoire du Diable*. In *Revue des Deux Mondes*, January 1870.

Michael RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, 1978 (Methuen, London, 1980).
Michael RIFFATERRE, *Compulsory reader response, the intertextual drive*, in *Intertextuality, theories and practices*, ed. Michael Worton and Judith Still, Manchester University Press, Manchester, 1990.

RIMBAUD, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1973.

Henri de ROCHEFORT, *L'Histoire des Français de la décadence*, Paris, 1866.

ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, éd. Gagnebin & Raymond, NRF-Pléiade, Paris, 1959, vol. II.

Marquise de SABLE, *Maximes et pensées diverses*, Paris, 1678.

SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, éd. Maurice Allem, Garnier frères, XVI vols., Paris, s.d.

SAINTE-BEUVE, *Le Scepticisme de Pascal*. In *Revue des Deux Mondes*, 16,xiii, 1846.

SAINTE-BEUVE, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, (1st published 1829), éd. G. Antoine, Paris, 1957.

SAINT-CYRAN, *Lettres chrétiennes et spirituelles*, éd. Arnauld d'Andilly, Paris, 1645/1647.

SAINT-CYRAN, *Pensées chrétiennes sur la pauvreté*, Lyon, 1669.

George SAND, *Lélia*, Calmann-Lévy, Paris, éd. 1881. (The preface was first published with the 2nd edition, 1841, appearing originally as an article in the *Revue des Deux Mondes*, 2,ii, 1833.)

Edmond SCHERER, *Etudes sur la littérature contemporaine*, IV., Calmann-Lévy, Paris, 1886.

Gershom SCHOLEM, *On the Kabbalah and its Symbolism*, Schocken Books, New York, 1965.

Etienne de SENANCOUR, *Obermann*, avec une préface de Georges (sic) Sand, Charpentier, Paris, 1892. (1st published 1804.)

SHAKESPEARE, *Les Tyrans* (*Macbeth, Le Roi Jean, Richard III*), in *Oeuvres complètes*, traducteur François-Victor Hugo, Pagnerre, Paris, 1866.

Percy Bysshe SHELLEY, *Poetical Works*, Moxon & Son, London, 1887.

Philippe SOLLERS, *Paradis*. In *Tel Quel* 79, 1979, pp.3-15.

Robert SOUTHEY, *Poetical Works*, A. & W. Galignani, Paris, 1829.

Peter STANSILL & David Zane MAIROWITZ, *BAMN* (*By Any Means Necessary*), *Outlaw Manifestoes and Ephemera 1965-70*, Penguin, London, 1971.

SULLY PRUDHOMME, *Stances et Poèmes*, in *Poésies 1865-1866* (*Poésies complètes*), Lemerre, Paris, s.d.

Laurent TAILHADE, *Ballade sur le propos d'immanente syphilis*. In *Mercure de France*, déc. 1890.

Hippolyte TAINÉ, *Histoire de la littérature anglaise*, Vol. IV, Hachette, Paris, 1864.

Hippolyte TAINÉ, *De l'Intelligence*, Hachette, Paris, 1920. (1st published 1870.)

TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968.

Edouard TURQUETY, *Oeuvres*, éd. E. Souvestre, Paris, 1861.

Tristan TZARA, *Essai sur la situation de la poésie*. In *Le Surréalisme au service de la Révolution* IV, 1931.

Mario UCHARD, *Une Dernière passion*, Michel Lévy, Paris, 1866.

Jules VALLES, *Les Réfractaires*, préface de René Lacôte, Ed. français réunis, Paris, 1955. (1st published 1865.)

Jules VALLES, *Littérature et révolution*, recueil de textes littéraires, éd. Roger Bellet, Ed. français réunis, Paris, 1969.

Jules VALLES, Vallès, *L'Enfant*, Paris, 1879.

Raoul VANEIGEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, NRF, Paris, 1967.

Georges VAN DER ABBEELE, *Moralists and the legacy of Cartesianism*, in Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.

Philippe VAN TIEGHEM, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, Presses universitaires de France, Paris, 1961.

VAUVENARGUES, *Oeuvres*, 2 vols., éd. D.-L. Gilbert, Furne, Paris, 1857.
 VAUVENARGUES, *Oeuvres choisies de Vauvenargues*, in La Rochefoucauld, *Réflexions, sentences et maximes morales*, Garnier frères, Paris, 1867.
 VAUVENARGUES, *Introduction à la connaissance de l'esprit humain*, including the *Réflexions et maximes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.

Paul VERLAINE, *Art poétique* (1874), in *Jadis et Naguère*, Vanier, Paris, 1884.

Paul VERLAINE, *Baudelaire*, 3 articles in *L'Art*, nov & déc. 1865, in *Oeuvres posthumes* vol II., Paris, 1923.

Louis VEUILLOT, *Pensées de Veillot*, éd. Eugène Veillot, Paris, 1868.
 Louis VEUILLOT, *Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires*, IIIe série, tomes II & III, Louis Vives, Paris, 1876.
 Louis VEUILLOT, *Les Libres-penseurs* (1848), 6e éd. Société générale de librairie catholique, Paris, 1878.
 Louis VEUILLOT, *Les Odeurs de Paris* (1867), re-éd. G. Crès et Cie. Le Livre Catholique, Paris, 1914.

René VIENET, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, NRF-Gallimard, Paris, 1968.

Alfred de VIGNY, *Oeuvres complètes, poésies*, Delagrave, Paris, s.d.

Abel-François VILLEMMAIN, *Discours et mélanges littéraires*, Didier, Paris, 1855.

Alexandre VINET, *Etudes sur la littérature française au XIX^e siècle*, tome II (Lamartine et Victor Hugo), Société d'Édition Vinet, Lausanne, 1916.

Alexandre VINET, *De l'Avenir de la Poésie*, in *Chrestomathie française*, rev. E. Rambert, tome III., Georges Bridel, Lausanne, 1883.

Alexandre VINET, *Etudes Evangeliques*, Georges Bridel, Lausanne, 1876.

Alexandre VINET, *Esprit d'Alexandre Vinet, Pensées et réflexions extraites de tous ses ouvrages et de quelques manuscrits inédits*, éd. J.-F. Astié, chez Georges Bridel, Lausanne, 1880.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* (1734), éd. G. Lanson, S.T.F.M., Paris, 1909.

VOLTAIRE, *Pensées Philosophiques de Voltaire*, s.l., 1776. (An unauthorised compilation, with suspect entries.)

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* (1770-1772), extraits, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

Anton C. ZIJDERVELD, *On Clichés, the supersedure of meaning by function in modernity*, RKP, International Library of Sociology, London, 1979.

Emile ZOLA, review of A. Hédouin, *Goethe, sa vie et ses oeuvres, son époque et ses contemporains*, in *Le Figaro*, 13.6.1866.