
Crises familiales dans *Les Chants de Maldoror* par Lautréamont

Family crises in *Les Chants de Maldoror* by Lautréamont

RĂZVAN VENTURA
Université de Bucarest

La poétique de l'agression développée par Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror* concerne aussi le noyau familial ; le poète français présente ainsi les possibles crises familiales en partant d'un membre envisagé initialement comme un élu de cette famille, le conflit étant apparenté de ce point de vue au mythe biblique de Caïn. Lautréamont trouve ainsi une occasion facile de s'attaquer en même temps aux fondements de la société, en employant aisément des discours parallèles pour saper une morale trop étroite. En général, Lautréamont adopte un schéma préétabli : le jeune héros est un exilé au sein de sa propre famille, mais, en même temps, un élu ; les actions agressives qu'il doit subir sont circonscrites autour du topos liquide ou d'un topos de la terre près de la déchéance et elles sont dirigées surtout contre les parties du corps qui témoignent de son identité sexuelle ou familiale. En même temps, ces crises familiales trahissent certaines hantises sexuelles des personnages, qui n'ont pas réussi à assumer pleinement une identité sexuelle et qui, par conséquent, se trouvent encore en quête d'un destin.

Mots-clés : crise ; exilé ; famille ; liquide ; élu.

The poetics of aggression displayed by Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* also concerns the family nucleus; the French poet considers possible family crises starting from a member, initially regarded as „the special one” of this family, the conflict being related from this point of view to the biblical myth of Cain. Thus, Lautréamont seizes a comfortable opportunity to criticize the foundations of society, easily using parallel discourses to undermine a too strict morality. In general, Lautréamont adopts a preset pattern: the young hero is an exiled of his own family but, at the same time, a chosen one; the aggressive actions he must go through pertain to the liquid topos or to a topos of earth, close in meaning to degradation, and they are directed mainly against the body parts that reflect sexual or familial identity. At the same time, these family crises betray some sexual obsessions of the characters, who have failed to fully assume a sexual identity and, therefore, are still in search of a destiny.

Keywords: crisis; exiled; family; liquid; the chosen one.

Le surgissement inouï de Lautréamont dans le paysage littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle pourrait relever en même temps de la normalité et du miracle. Normalité si l'on envisage le fait que la littérature aurait pu se trouver dans une certaine crise du verbe, ce qui a justifié cette avalanche de « catégories négatives » (pour reprendre le mot de Hugo Friedrich) par lesquelles le Montévidéen allait représenter une voix singulière dans la littérature française. Inouï si l'on pense

à ce discours que la critique essaie de forger autour de l'œuvre du jeune Isidore Ducasse : s'agirait-il d'un jeu plaisant, d'une ironie poussée à l'extrême, Lautréamont serait-il un apôtre du mal qui tend à inaugurer par son écriture – « le livre le plus radical de toute la littérature occidentale » (Pleyne, 1985 : 47) – une nouvelle éthique ou bien tout ce discours ne serait-il qu'un bavardage sans sens ?

Bien sûr, toutes ces questions s'avèrent plutôt rhétoriques, car aucune réponse ne saurait être satisfaisante. Alors, par quoi pourrait-on commencer l'analyse d'une telle œuvre ? Une écriture si inhabituelle réclamerait, peut-être, une approche critique tout aussi inouïe. Un ouvrage qui jette dans les méandres de la crise toute une écriture pourrait se rapporter aussi à une autre crise, thématique cette fois : la crise de la famille.

À l'instar de toute structure de la civilisation, celle de la famille se trouve, elle aussi, dans une profonde crise chez Lautréamont – une crise que l'on peut ressentir et identifier à tous les niveaux.

La famille – victime de l'agression

On doit aborder avec prudence le discours par lequel Lautréamont se rapporte à la famille. Et cela en commençant par l'auteur même : en assumant le pseudonyme de Lautréamont et en choisissant de parler par l'intermédiaire du héros-locuteur Maldoror, l'on peut dire qu'Isidore Ducasse se dédit deux fois de l'identité familiale, après avoir ressenti un dédain similaire de la part de son propre père (lequel, irrité par la personnalité rebelle du jeune homme à peine sorti de l'adolescence, l'avait envoyé à Paris). Naturellement, Isidore avait ressenti la cellule familiale en tant qu'élément de pression, ou encore cellule à déstructurer, ce qui justifie son affirmation hâtive dans *Les Chants de Maldoror* : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. » (I). Dans sa lutte contre la cellule familiale, le jeune poète semble donc se réclamer d'une éthique hautement antidiyane, s'appuyant sur *un pacte*, ce qui renvoie, naturellement, au topos bien connu du pacte avec le diable ; d'ailleurs, une seconde référence concerne le péché commis par Caïn (« Je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur. »). Presque chaque fois, l'éthique familiale suppose chez Lautréamont l'existence d'un certain « élu familial », dont le rapport au réel est semblable au rapport biblique, où Dieu porte un regard favorable sur l'offrande d'Abel, mais pas sur celle de Caïn. Néanmoins, le jeune homme semble se tromper quant à celui qui serait destiné au châtiment ou il paraît plutôt faire un choix qui contredit sa soi-disant essence divine : à la place de la belle femme il tue le ver, le possible messenger de Dieu (la pierre qui le tue « rebondit jusqu'à la hauteur de six églises »), et il abandonne la vertu en faveur de l'amour charnel. L'on doit observer que la crise familiale ne trouve pas son origine chez Lautréamont dans un facteur extérieur quelconque, mais bien dans quelque individualisme égoïste, de nature biologique. C'est ce qui permet d'expliquer aussi le fait que les seuls organismes collectifs qui ont des chances de réussite chez Lautréamont sont ceux formés en vue de l'agression : les hardes de loups, les groupes de requins, les mines vivantes de poux.

Ainsi, un des premiers méfaits de Maldoror consacre la destruction des liens avec la loi divine et le rattachement du héros à un autre ordre des choses. Le premier lien auquel Lautréamont s'attaque est, bien sûr, le lien parental. Une famille réunie le soir autour de la table sera la victime du premier crime affreux commis par Maldoror (I). C'est une occasion pour Lautréamont de railler certains des fondements de la société et du bon sens commun : la vaine croyance dans la rédemption par l'amour divin (le couple invoque plusieurs fois Dieu, sans que sa dévotion soit finalement récompensée) ; la prédestination au malheur et à la cruauté (on évoque un être qui serait « d'une cruauté extrême et instinctive » - I) ; le discours de la rédemption et de la possession divine (adressé à l'enfant qui est, sans le savoir, près de mourir). Il est vrai que, comme le souligne Michel Pierrssens, « les rôles sont schématiques et purement fonctionnels » (1984 : 45). Tous ces topoï sont gouvernés par l'esprit du liquide : la mère mouille de vinaigre le front et les tempes du garçon (allusion métaphorique renvoyant, sans doute, à la passion christique, car Jésus-Christ Lui-même avait reçu une éponge imbibée de vinaigre) ; le père avertit qu'ils vont bientôt manquer d'huile – une nouvelle carence physique suggérant une défaillance, car l'huile renvoie à l'onction et, par

conséquent, à l'Esprit Saint (et encore une allusion biblique – les vierges folles qui manquent d'huile lors de l'arrivée de l'Époux – *Matthieu*, 25, 1-13) ; voilà donc que le liquide saint manque, tandis que celui du sacrifice, celui qui consacre l'enfant élu de la famille en tant que victime, est présent. Le vinaigre et l'huile sont des liquides denses, qui surchargent la substance et alourdissent le tableau ; cela vaut aussi pour le sang, supposé être la nourriture préférée de Maldoror, lequel porterait le surnom de *vampire*. En échange, Maldoror essaie d'attirer l'enfant en évoquant une atmosphère légère et de transparence, marquée par « les ruisseaux limpides, où glissent des milliers de petits poissons, rouges, bleus et argentés » et des petites filles aux « ailes transparentes de papillon » avec lesquelles le garçon pourra se baigner, donc où l'homme peut dominer la matière, représentée cette fois par un liquide à même de s'affranchir de la pesanteur. Ces tableaux sont développés par l'intermédiaire de discours soigneusement préparés ; il est d'ailleurs à remarquer que, lors de ce premier méfait, Maldoror s'avère surtout un homme du discours – dont le discours (littéraire) pourrait tuer. De ce point de vue, peut-être même que cet appellatif de *vampire* utilisé par le père pour parler de Maldoror n'est pas seulement la reprise d'une convention littéraire facile de l'époque, mais aussi la possibilité d'évoquer un liquide dont la pesanteur renvoie à un monde matériel, concret, la vanité de ce dernier étant mise en évidence par les topoï vaporeux que Maldoror transpose dans ses paroles. C'est une désignation contrastant vivement avec la description de Maldoror (« ange radieux, vient à moi ») et avec le discours de celui-ci, qui renvoie surtout au monde enfantin des contes de fées : l'on évoque un « palais magnifique », avec « des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamants » ; il paraît donc que le parler vide et léger de Maldoror, apparenté à la transparence qu'il évoque, l'emporte sur le discours opaque et qui se veut dense du père, lequel transpose dans ses gestes le parler de la religion et de la morale.

Le parallélisme des discours constitue un premier signe de révolte de Lautréamont contre le discours édicteur de son époque : c'est ce que le jeune écrivain suggère en superposant plusieurs langages parfaitement parallèles les uns par rapport aux autres. D'une manière ironique, par l'évocation de cette famille, Lautréamont ne suggère pas une union, mais au contraire une totale scission : le langage de l'intellect représenté par le vain discours moralisateur du père, le langage de l'action sans résultat exposé par la piètre occupation manuelle de la mère – deux discours stériles qui sont absolument inefficaces devant le langage de la tentation que développe Maldoror et auquel l'enfant ne sait que répondre, son manque de réaction le menant finalement à la mort. Le fragment se trouve d'ailleurs dès le début sous le signe des *ciseaux* – outil renvoyant de façon explicite aux Parques, à l'interruption brutale du cours de la vie, mais aussi au geste de trancher le cordon ombilical ; en même temps, les outils peuvent couper le papier, le support de la parole et du discours, donc détruire le discours en soi ; les ciseaux seront trouvés enfin par l'enfant, geste par lequel celui-ci accomplit sa destinée christique, en apportant la rédemption de la famille en ce qu'il coupe un discours vain, quoique (apparemment) salvateur. C'est ainsi que les ciseaux amènent le malheur dans la famille et leur correspondant est représenté par les griffes qui s'attaquent à la conscience de l'enfant – en détruisant en même temps un lien familial.

Les conflits à l'intérieur de la famille

Une variante encore plus violente du conflit domestique est celle où l'essence du monde familial elle-même arrive à être niée. Chaque fois, Lautréamont fait allusion à un mythe bien connu, mais pas afin de le ressusciter ; on dirait, au contraire, qu'il veut plutôt amoindrir son ampleur mythique.

Voilà comment un homme est torturé par sa mère et par ses sœurs (des femelles d'ourangoutan), lesquelles appliquent des pinceaux aux plus sensibles parties du corps de la victime (IV, 3). L'épisode semble être un retour à un certain paradigme originaire, et cela par l'intermédiaire de plusieurs signes, à partir du fait que les femelles sont, au fond, des primates, donc apparentés aux ancêtres de l'homme. En fait, les topoï renvoyant aux origines sont multiples : revient le topoï liquide, par l'intermédiaire des métaphores aquatiques (« Les cheveux grisonnants de la plus vieille

flottaient au vent, comme les lambeaux d'une voile déchirée, et les chevilles de l'autre claquaient entre elles, comme les coups de queue d'un thon sur la dunette d'un vaisseau », qui évoquent les origines et le liquide amniotique ; les femmes approchent avec « la vitesse de la marée », leur capacité de vengeance semble avoir le caractère inexorable de l'agression de la mer, qui s'impose dans ces lignes non seulement en tant que symbole tranquille de la maternité, mais aussi pour renvoyer aux dangers de l'inconscient, aux périls des pensées et des désirs les plus obscurs. De plus, les femmes sont ivres, donc elles ont bu beaucoup de liquide. En échange, le jeune homme s'apparente, par son inflexibilité morale, au solide ; il appartiendrait à un type caractéristique de l'introverti, pour lequel le sujet a une importance plus grande que l'objet, selon la formule « extérioriser tout ce qui est intérieur, donner une forme à tout ce qui est extérieur » (Jung, 2004 : 108). Le prisonnier avait été, en première instance, un élu des deux femmes du point de vue de l'animalité sexuelle, celles-ci l'ayant invité à un acte incestueux, qui n'est pas accepté par le jeune homme. Son refus pourrait être justifié par l'impossibilité où se trouve un introverti de sortir de soi-même, mais qui équivaut en même temps à un refus d'affirmer son essence mâle. La torture arrive ainsi non seulement à détruire tout lien familial qui caractérise celui qui la subit, mais même son essence sexuelle : le prisonnier est suspendu par les cheveux – qui représentent en soi un signe de virilité et de force – et le geste brutal d'arracher les cheveux – d'ailleurs, maintes fois visible chez Lautréamont – est l'équivalent d'une première tentative d'émasculatation. Car les deux parties arrivent justement à couper un lien : par son acte, la mère coupe une seconde fois le cordon ombilical, tandis que son fils, par sa désobéissance, refuse d'affirmer non seulement son statut filial, mais aussi son essence mâle, dont le rôle est de contribuer à la perpétuation de l'espèce. D'ailleurs, la mère s'étonne de ce que son fils aurait apparemment épouventé les vautours qui auraient dû rôder tout autour ; on ressuscite ainsi, dans un registre de l'ironie, ce que Gaston Bachelard nommait « le complexe de Prométhée – toutes les aspirations qui nous encouragent à savoir autant que nos parents, autant que nos maîtres et plus encore que ceux-ci ». Dans les gestes agressifs des femmes sont réunis une manière mâle de fouetter (de frapper), car le fouet constitue un prolongement phallique (tout comme les becs des vautours qui s'étaient apparemment enfuis) et une modalité féminine de déchirer (de pratiquer donc une ouverture, renvoyant ainsi au sexe femelle). La pénétration de la chair de l'agressé, à même de remplacer par une efficacité semblable l'agression des vautours, mène à un renversement des rapports sexuels : l'homme, qui avait refusé d'accomplir son soi-disant devoir mâle, est celui qui doit subir une pénétration de son corps, transformé ainsi dans une succession d'ouvertures, en proie aux prolongements phalliques de la colère outragée de la mère. Les actions se dirigent contre les parties étroitement liées à l'identité de l'agressé : l'identité physiologique – le visage (y compris les lèvres, impliquées dans l'acte sexuel) et l'identité sexuelle – le bas ventre, pas loin donc des organes sexuels. Même l'action de salut à laquelle se livre Maldoror implique une certaine agression contre les signes de masculinité du jeune homme, car, pour le délivrer, Maldoror doit lui couper les cheveux – donc le priver des symboles de la virilité. Il n'est pas dépourvu d'intérêt, d'ailleurs, qu'après avoir sauvé le jeune homme, le héros l'abandonne, afin qu'il soit soigné, dans une maison voisine appartenant à des laboureurs auxquels il fait promettre « qu'ils prodigueraient au malheureux, comme à leur propre fils, les marques d'une sympathie persévérante ». La jeune victime se trouve donc au sein d'une deuxième famille, mais l'on ne sait pas si forcément hors de tout péril : car ceux-ci, par leur métier (dont l'instrument, la charrue, est lui-même un symbole à connotations sexuelles), ont eux aussi une relation sexuelle avec la terre et, de plus, le jeune homme passe d'une malheureuse relation filiale à une autre, qui n'est pas *a priori* exempte de dangers ; la « sympathie persévérante » que les laboureurs vont lui témoigner, comme à leur propre fils, pourrait déchoir dans une relation semblable à celle qu'il avait voulu fuir ; de plus, il n'est pas trop clair si ce « propre fils » de la nouvelle famille a jamais existé et, si tel est le cas, ce qui lui est arrivé.

Ainsi, chez Lautréamont les actes de violence commis au sein de la famille arrivent à engendrer de nouvelles formes. L'on dirait donc que l'un des buts fondamentaux de l'union maritale serait de cette sorte atteint. Voilà, par exemple, comment un objet sur un tertre attire l'attention du

héros, qui ne peut pas en préciser la forme ou le contenu (V, 2). Il s'agit, au fond, d'un scarabée faisant rouler une boule de matières excrémentielles ; c'est dans cette matière qu'il a fait aplatis les os de sa malheureuse épouse. Le scarabée est un symbole de la résurrection ; il a la capacité de (re)naître de lui-même ; maintes images de la pensée traditionnelle le présentent roulant une boule à l'intérieur de laquelle il avait déposé sa semence. Les excréments en soi ont un pouvoir biologique sacré, transmettant une partie importante de la force vitale de celui qui les a éliminés, et, de plus, vu que cette boule représente l'ancienne épouse du scarabée, prisonnière à l'intérieur d'un polyèdre amorphe, il est à imaginer que la sphère contient aussi le sperme du mâle. Par le geste circulaire de rouler cette boule, le scarabée renvoie à la résurrection cyclique de la vie, mais aussi, dans notre cas, il s'agirait de la capacité de l'introverti de se nourrir de son propre être. D'ailleurs, bien que le scarabée recule d'habitude lorsqu'il fait rouler sa boule (image de la réversibilité), chez Lautréamont il « avance ». Par conséquent, le rapport contemplatif au temps est remplacé par une image active et apparentée à la violence, car l'esprit introverti retrouve dans sa propre pensée l'impulsion d'avancer, vu que son propre moi est l'élément capable d'unifier la matière. Même informe, la matière façonnée par le scarabée devient homogène, selon un principe de la continuité que l'être introverti paraît privilégier : les prolongements naturels du corps (les bras et les jambes) se réunissent dans cette figure amorphe, les contours naturels étant ainsi brisés. En fait, cette torture trahit une double crise familiale : à la double tromperie dont la femme se rend coupable (par son pouvoir magique, elle avait transformé les deux frères en pélican et en scarabée) se superpose une lutte entre ceux-ci, en même temps qu'une lutte entre un vautour des agneaux et un grand-duc de Virginie. Ces couples opposés par des mouvements antithétiques au début seront réunis à la fin, de telle manière que c'est la femme qui joue cette fois le rôle du membre exilé. Lautréamont semble pourtant recourir à une technique de distanciation en faisant appel à ces catégories zoologiques, car cette crise finit dans un mouvement intéressant par lequel les quatre personnages impliqués disparaissent chacun dans un milieu évoquant un élément naturel spécifique à l'être représenté : le grand-duc s'enfonce dans les crevasses d'un couvent (*la terre*) ; le vautour des agneaux se perd dans les couches de l'atmosphère (*l'air*) ; le pélican reprend « sur son tertre l'impassibilité majestueuse d'un phare » (*l'eau*) ; le scarabée disparaît « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme » (comparaison renvoyant à l'alcool, qui réunit *l'eau* et *le feu*). Cet apparent conflit familial finit donc dans une réunion intéressante de la « famille » (apparentée à une résurrection de la philosophie d'Empédocle) des quatre éléments naturels, lesquels seraient réunis et séparés successivement par l'amour et par la haine.

Les disputes fraternelles – résurrection des topoï bibliques

Les disputes entre les frères sont d'ailleurs courantes chez Lautréamont, à celle déjà mentionnée s'ajoutant le cas de la créature amphibie torturée sur l'ordre de son frère, leur conflit renvoyant directement à celui entre Caïn et Abel. En général, chez Lautréamont, toute créature amphibie ne bénéficie pas de sa capacité d'évoluer à la fois dans deux mondes, grâce à son essence, mais elle se trouve plutôt dans un perpétuel *no man's land*, elle est toujours à la recherche d'un territoire qui lui appartienne. Probablement à cause de cette bipartition sexuelle et de l'indécision qu'elle reflète, les créatures amphibies jouent surtout le rôle de victimes. L'histoire de cet amphibie est celle d'une haine fraternelle, ayant à l'origine un amour paternel qui favorise l'un des deux jeunes (IV, 7) ; peut-être bien que l'affection des parents a privilégié le frère ayant le plus besoin de protection, appartenant donc au paradigme féminin. D'ailleurs, les instruments de torture sont eux-mêmes féminins, spécifiques à Lautréamont (des pinces et des tenailles) ; d'autre part, la perte abondante de sang pourrait être assimilée à un dépucelage violent. Les instruments utilisés pour cette torture sont aussi discrets qu'efficaces : cette concentration sur de petites surfaces pourrait transposer une puissance physique réduite (elle-même caractéristique du féminin), mais aussi une impulsion sadique particulière, où l'intensité a la priorité devant l'ampleur du geste agressif. L'agresseur ne paraît pas tant intéressé par le sang que par la possibilité de ravir à l'autre une partie de son essence corporelle ; le nourrissant d'eau fangeuse, il mêle dans une substance indistincte et

déchue les éléments de la vie – la terre (dont est créé l'homme) et l'eau (le principe de la vie). Si cet acte agressif s'apparente à un acte sexuel où la partie passive perd du sang et les pinceaux jouent le rôle d'organes sexuels masculins, le sourire même des bourreaux pourrait être assimilé non pas à une impulsion sadique, mais plutôt à un acte érotique réussi, au sacrifice d'une virginité. Ainsi, cet acte violent est en même temps un climax sexuel, relevant simultanément de la réussite et de la défaite, pareillement à la situation de Caïn qui, grâce à son visage marqué par Dieu, est destiné à être protégé contre toute vengeance, mais, d'une manière indirecte, il devra se rappeler pour l'éternité son méfait.

Et, même si l'influence du mal n'est pas si tranchante, dans le cas de Mervyn les crises sont provoquées par un frère qui joue dans ces lignes le rôle de la tentation, à travers le topos du voyage initiatique. Cette fois il s'agit d'une relation fraternelle et paternelle trahie, la manière dont Mervyn se rapporte à son père paraissant renvoyer aux relations peu amicales entre Isidore Ducasse lui-même et son père. Ce serait une sorte de topos du fils prodigue renversé ; car il ne s'agit pas de son retour, mais bien des jours précédant son départ. Pourrait-on retrouver une trace autobiographique dans ce fragment ? Voilà le père de Mervyn qui l'exhorte « à perfectionner le dessin de votre style, et à vous rendre compte des moindres intentions d'un auteur » (VI, 3), en assumant donc le rôle de guide à travers les méandres de la stylistique, ce que probablement le jeune Ducasse aurait exigé sinon de son père, au moins de M. Hinstin, son ancien professeur de rhétorique, à qui il va dédier les *Poésies*. C'est une telle crise qui facilite la relation entre l'aîné et Maldoror, une relation fraternelle qui touche de près un lien incestueux (« Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel. »). Cet aîné se trouve déjà dans une situation de proscrit au sein de sa propre famille ; il est à remarquer d'ailleurs que cette scène, se trouvant près de la fin du livre, est un équivalent de celle de la réunion familiale que nous avons déjà évoquée, du début des *Chants* (la réunion familiale en soi, l'atmosphère chargée de présages lugubres, l'invocation – silencieuse cette fois – du ciel : « le père relève les yeux vers le ciel »). D'autre part, le caractère flou des relations familiales (l'aîné commençant, apparemment, à se détacher de ses parents) est contrebalancé par cette nouvelle relation, manquant elle aussi de clarté : le jeune homme ne sait comment se rapporter au mystérieux destinataire, dont il ne peut savoir l'âge avec précision. Aussi, en évoquant *l'innocence* et *la pudeur*, le jeune homme paraît-il vouloir se préserver contre toute intention malhonnête ; mais le germe de la déchéance du jeune Mervyn se trouve déjà dans ses affirmations (« j'abandonne mes sentiments impétueux », « l'attente du moment qui me jettera dans l'entrelacement hideux de vos bras pestiférés »), couronnées par l'étrange évocation, à la fin du passage, de trois symboles phalliques (la queue de poisson, la balle cylindro-conique et les quatorze poignards).

Les crises familiales des *Chants de Maldoror* transposent ainsi non seulement certaines hantises d'un passé mouvementé de l'auteur, bien que nous n'en sachions pas trop, mais aussi des convoitises sexuelles qui touchent à un déni d'une certaine tranquillité domestique, témoignage de la révolte d'un introverti contre un monde qu'il connaît assez peu et dont il refuse de reconnaître tout pouvoir. Dans tous les cas, ces crises aboutissent à l'instauration d'une relation de contrôle et de pouvoir, appuyée sur des actes d'une violence extrême, par lesquels un (apparent) élu doit affronter la mise en question de son statut.

BIBLIOGRAPHIE :

- BACHELARD, Gaston (1938). *La Psychanalyse du feu*. Gallimard : Paris.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont.
- FRIEDRICH, Hugo (1998). *Die Struktur der modernen Lyrik*, ed. rom. *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann. București : Univers.
- JUNG, Carl Gustav (1921/2004). *Psychologische Typen*, ed. rom. *Tipuri psihologice*, trad. de Viorica Nișcov. București : Editura Trei.

- LAUTREAMONT, Comte de (1953). *Œuvres complètes*. José Corti : Paris.
- PIERSSENS, Michel (1984). *Lautréamont – Éthique à Maldoror*. Presses Universitaires de Lille,
<http://www.maldoror.org/documents/%C9thique%20%E0%20Maldoror-Droits.htm>.
- PLEYNET, Marcelin (1985). *Lautréamont*. Paris : Seuil.

