

PATAKI Virág:

**POUR SAVOURER LE FRUIT AMER SANS DANGER:
STRATEGIES D'AVERTISSEMENT AU LECTEUR
DANS LES CHANTS DE MALDOROR**

Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne mets en scène que la timide personnalité de mon opinion: loin de moi, cependant, la pensée de renoncer à des droits qui sont incontestables!
(IV/3, p. 166)¹

Introduction ou le pouvoir de la parole

Les *Chants de Maldoror* offrent une multitude de pistes possibles à ceux qui ont pris "la très louable résolution de parcourir [ses] pages" (IV/2, p.159). Celle que nous avons choisie nous avait été indiquée par Michel Pierssens. Dans son livre intitulé *Lautréamont: Ethique à Maldoror* Pierssens avance des propositions qui vont à l'encontre de toute une tradition d'exégèse lautrémontienne: en prenant le contre-pied des interprétations de ses prédécesseurs, il cherche à éclairer le sens des *Chants* par l'existence des *Poésies*, et - s'appuyant également sur les

¹ Les indications de pages renvoient à l'édition de la Pléiade: Lautréamont, Germain Nouveau, *Oeuvres complètes* /Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier WALZER, Paris: Gallimard, 1988.

² PIERSSENS, Michel: *Lautréamont: Ethique à Maldoror*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1984. Il y propose une image moins fantasmagique de Ducasse que ses prédécesseurs, dont il dénonce les carences d'interprétation en ces termes: "... cette complexité s'est constamment trouvée soumise à des lectures excessivement simplificatrices, au nom même de cette complexité - lectures recourant à des principes explicatifs monolithiques qui nivellent tous les reliefs, aussitôt recouverts des sédiments d'un discours intolérant. [...] L'ensemble *Chants/Poésies* se voit ainsi toujours ramené à un principe unique, une obsession..." p. 9.

lettres de Ducasse - il fait dépendre les deux oeuvres du même projet idéologique, de la même entreprise morale. Le but est identique, ce qui a changé d'un livre à l'autre n'est autre que la méthode:

On passe ainsi d'un pluralisme thématique, démultiplié par la flexibilité et la variété des choix stylistiques [les *Chants*], à une sorte de centralisme logifié fondé sur une axiomatique partiellement explicite [les *Poésies*].

D'après le témoignage des *Poésies* et des lettres, l'attitude philosophique de Ducasse vis-à-vis des problèmes éthiques et métaphysiques qui hantaient l'époque romantique (double postulation du bien et du mal, l'interrogation humaine devant la mort et le ciel devenu apparemment vide, le doute etc.) diffère de celle de ses prédécesseurs. Au lieu de s'attarder sur la souffrance et le scepticisme, en y prenant même éventuellement de la délectation, il s'agit pour lui de propager une vision qui privilégie un volontarisme de la vertu et du bien - cela sans conscience aveugle, ni hypocrisie, mais tout en restant très sensible aux questions douloureuses posées par la condition humaine. Chanter le bien sur le mode naïf n'étant pas authentique, il faut passer par un détour: faire subir au lecteur un traitement homéopathique, qui consiste à lui montrer sa propre image, à l'exposer au spectacle du Mal et à faire ainsi naître en lui le désir du bien en réponse.

Mais parcourir les "domaines sataniques" (expression des *Poésies*) n'est pas sans danger. Car qui sait si la description du Mal déclencherà la réponse souhaitée ou, au contraire, donnera un effet diamétralement opposé, où le lecteur, ne pouvant résister à la fascination exercée par le mal, s'enliserait dans l'horrible.

Conscient de ce danger, Ducasse prend des précautions. Les figurations du lecteur comme victime de Maldoror (à côté des mises en garde "explicites", nombreuses sont les scènes qui peuvent être lues comme autant d'avertissements indirects) et la démonstration du pouvoir pervertisseur de la fiction par l'assimilation du lecteur à Maldoror (dont nous allons essayer de démontrer les modalités plus ou moins subtiles) sont peut-être les plus remarquables de ses moyens. La question primordiale du travail interprétatif se trouve également mise en scène grâce à une thématique du chemin liée à celle du regard dès le début des *Chants*.

³ PIERSENS, *op. cit.*, p. 33.

Certes, pour empêcher tout investissement affectif, Lautréamont recourt avant tout à la parodie. Là, où dans les *Poésies* il reprochera ouvertement aux “sombres mystificateurs”, “faiseurs d’embarras”, “moribonds des marempes perverses” ou “hurleurs maniaques” d’abuser de ce pouvoir assimilateur de la fiction, dans les *Chants* il essaie de faire éclater leur discours ambigu de l’intérieur. En faisant semblant de l’assumer, il en “exagère le diapason”, il s’y investit sur le mode de la parodie, faisant appel à l’hyperbole et à l’inversion.

C’est donc le discours romantique qui, dans sa thématique comme dans sa rhétorique, sert de *pré-texte* à l’entreprise subversive des *Chants*. Mais à travers la caricature d’un courant littéraire bien précis le texte devient une expérience des limites de la littérature, une remise en cause globale du phénomène littéraire comme tel.

Cette tentative de dénoncer la littérature en l’utilisant, de déjouer le jeu en le jouant suppose, de la part de celui qui s’y engage, la connaissance profonde des règles du jeu et des pièges de l’écriture ainsi qu’une auto-réflexion soutenue, un contrôle de soi permanent. L’exploration de l’objet littéraire s’étend à tous les niveaux de l’entreprise scripturale. La critique de l’idéologie passe tout d’abord par une linguistique⁵, une réflexion sur le langage comme système signifiant, une “dissection” de cette matière première de la littérature. L’examen de la rhétoricité inscrite dans la langue va de pair avec un travail sur les figures de la rhétorique proprement dites - cela au moyen d’un commentaire explicite, d’une mise en image ou, le plus souvent, d’une attaque qui subvertit la figure de l’intérieur en la prolongeant jusqu’à ses dernières conséquences (cf. la littéralisation des catachrèses).

La glose sur le code de la langue s’accompagne d’une glose sur le code de la littérature. Les procédés littéraires, les mécanismes de la fiction, certains clichés et topoï correspondant à tel ou tel genre (noble ou mineur) - cette fois manifestés essentiellement dans la littérature romantique - subissent un traitement similaire.

L’analyse du langage et le travail intertextuel qu’entreprend Lautréamont lui permet en même temps d’inscrire, à un niveau supplémentaire, la fonction de la lecture dans les *Chants*: en assumant le rôle du lecteur lui-même - lecteur du langage, lecteur d’autres textes et lecteur de son propre texte - il fournit un exemple précieux au futur

⁴ Dans sa correspondance en date du 12 mars 1870, on retrouve le passage suivant: “J’ai chanté le mal comme ont fait Mickiévicz, 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..” OC. p.296.

⁵ Cf. PIERSENS, *op. cit.*, p.75.

lecteur qui est censé procéder de la même manière. Par une interrogation explicitement métalinguistique, métapoétique et métatextuelle et par la mise en fiction de cette même interrogation, le texte de Lautréamont se donne à lire comme littérature "sciente" de ses moyens et interdit, du même coup, toute lecture naïve.

Partant d'un projet initial relativement simple - chanter le mal à la manière de cette littérature du désespoir de son siècle, mais pour mieux faire désirer le bien-, tout en sachant cependant où peut entraîner une lecture naïve de la littérature du mal, Isidore Ducasse est amené à mettre au premier plan la question de la méthode ou, plus précisément, à l'incorporer dans la thématique même de son oeuvre.

Ce qui le distingue aussi radicalement de ses prédécesseurs [...] ce n'est donc pas le choix qu'il aurait fait [...] d'une certaine thématique, d'un certain style, mais bien, par un mouvement réflexif de plus en plus précis, le fait d'avoir inscrit, dans la textualité même et comme objet de cette textualité, une problématique de *l'écriture*.

Pour notre part, nous aimerions nous attarder sur quelques phénomènes de l'écriture lautréamontienne, ceux spécifiquement qui mettent en évidence, de manière éclatante, ce télescopage complexe des différents registres d'écriture, où le *comment* fait partie intégrante du *quoi*. Dans le présent travail nous nous contenterons de passer en revue les différentes modalités de l'avertissement du lecteur.

La problématique de la lecture occupe une place importante dans les études des *Chants*. Depuis les analyses telqueliennes, qui ont effectué un déplacement décisif des questions portant sur l'écriture, nous avons l'habitude de considérer les *Chants* dans leur dimension textuelle, à commencer par une interrogation sur le rôle du lecteur.

Que le lecteur soit mis en cause dès le début est incontestable. Le "succès" de toute l'entreprise (dans le sens que lui donne Michel Pierssens) dépendant, en dernière analyse, du lecteur, il faut bien l'avertir de sa responsabilité. Dans cette thérapeutique qui est censée guérir en faisant du mal (tel le rinolophe des *Chants* (I/10, p.64) qui, attendant à la vie de Maldoror, se révèle son sauveur en le délivrant, quoique involontairement, de son cauchemar), il s'agit avant tout de rendre le lecteur conscient de la vraie identité de Maldoror:

⁶ BOUCHÉ, Claude: *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris: Larousse, 1974, p.11.

Ducasse joue de la dialectique: "Voici le vrai visage du mal", dit-il en montrant Maldoror, "apprenez à le reconnaître pour reconnaître la puissance qu'il exerce sur vous, mais ne lui cédez jamais!"

Dans la mise en garde du lecteur, nous allons distinguer deux procédés majeurs: l'avertissement plus ou moins explicite et les figurations du lecteur, qui servent aussi de démonstration de la puissance assimilatrice de la fiction. Nous faisons cette distinction - peut-être un peu arbitraire - tout en tenant compte de la quasi impossibilité de toute classification ou hiérarchisation au sein d'une oeuvre aussi complexe, où tout phénomène scriptural joue sur plusieurs niveaux, et dont l'effet "crétinissant" consiste, entre autres, précisément dans l'interférence des différents registres d'écriture. Notre tâche se complique du fait de l'investissement ironique, auquel vient s'ajouter l'incertitude du lieu d'émission de la parole. (C'est ici que nous rappellons l'ambiguïté du titre: s'agit-il des chants de Maldoror ou/et des chants au sujet de Maldoror?)

Nous avons affaire, en effet, à un dédoublement du sujet de l'énonciation, une fusion entre le je-narrateur et "son héros". Il semble que le scripteur ait délibérément voulu effacer la ligne du clivage entre les deux - hypothèse, confirmée par une étude comparative des deux versions du Chant I. La fusion entre le sujet de l'énonciation et Maldoror, sujet de l'énoncé, déjà en germe dans la version de 1868, apparaît manifestement dans la version incorporée au reste des *Chants*, où la parole semble désormais être détenue par un "moi" qui se projette à la fois "comme personnage, sur un espace rhétorique connu par le lecteur; et comme récitant sur un axe de communication avec ce lecteur⁷". Pour porter au comble le désarroi du lecteur devant un tel phénomène, Lautréamont - par un procédé typique - se porte à son "secours" à certains endroits problématiques, et "précise": "Enfants, c'est moi qui vous le dis." (I/7, p.52) ou "C'est moi qui te le dis" (II/4, p.87).

⁷ PIERSENS, *op. cit.*, p.42.

⁸ Cf. FONTES, Joaquim Brasil: "Voix narrative et cohérence textuelle dans *Les Chants de Maldoror*", *Sujet, texte, histoire*: colloque du 28 avril 1979, Paris: Les Belles Lettres, 1981. p.9-18. Selon lui, dans la réécriture du *Chant I*, c'était paradoxalement un souci de cohérence formelle, un effort de "normalisation du texte vis-à-vis à des types de discours institutionnalisés" - en réponse à la première critique, qui y signale une "confusion de tableaux" - qui a provoqué ce brouillage du lieu de l'énonciation ainsi qu'une fragmentation du tissu discursif entraînant à son tour un brouillage entre les formes du récit et de la poésie.

⁹ *Ibid.*, p.13.

(Dés)orientations

Conditions de route

L'opération de la lecture se définit dès le "départ" comme la traversée d'un espace inconnu voire périlleux. Le lecteur est représenté en tant que voyageur qui doit s'avancer sur un terrain hostile, frayer un passage à travers de marécages aux émanations mortelles. Le lecteur-voyageur parcourt donc littéralement les pages; l'aspect visuel de la lecture se traduit en images de mouvement.

Si nous proposons une analyse plus détaillée - quoique partielle - de la strophe liminaire des *Chants de Maldoror* - strophe qui a fait l'objet de maintes études - c'est qu'il nous fournit un exemple précieux des procédés complexes utilisés par Lautréamont dans la mise en garde du lecteur. Avertissement effectif, placé au seuil de l'oeuvre pour indiquer les dangers de l'entreprise dans laquelle le lecteur s'apprête à s'engager, cette strophe ne fonctionne pas moins en tant que premier piège auquel ce dernier ne manquera pas de se laisser prendre. Lautréamont prévient son "partenaire" du péril de l'absorption dans la fiction et, par le même geste, il lui fournit une démonstration pleine d'enseignement de son pouvoir assimilateur.

Car il s'agit bien d'écarter le danger de l'union, de ne pas se laisser imbiber des "émanations mortelles" du livre:

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, 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. (I/1, p.45)

L'idée d'une tentation de l'unité, est davantage mise en évidence par la connotation érotique, voire incestueuse que contient le premier

¹⁰ Les images cinétiques liées à une thématique du regard réapparaissent, en abyme, au niveau de la fiction. Les personnages des *Chants* sont avant tout des "passants", à commencer par Maldoror dont le déplacement perpétuel donne une illusion de continuité narrative et parodie en même temps un certain type de roman feuilleton composé d'épisodes accumulables à l'infini. Ces passants sont évidemment en même temps des spectateurs dont les regards parcourent l'espace des *Chants* (champs) et attachent un sens aux spectacles vus.

comparant de la comparaison "des grues", et qui sera rétroactivement renforcée par la comparaison de la strophe finale du *Chant II*, où la double métaphorique du chemin et du regard se trouvera d'ailleurs similairement mise en relation avec l'opération de la lecture.

Ecoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ... (*ibid.*)

et:

Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme; il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élançer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. (II/16, p.129)

Le lecteur, cependant, a beau être surabondamment averti, qu'il soit enhardi ou timide, cela revient au même: provoqué à lever le défi ou incité tout simplement par sa curiosité à chercher une explication à l'énigmatique "face maternelle" et, de toute manière, se retrouvant en plein milieu d'une comparaison, il ne peut faire autrement que continuer sa lecture.

C'est alors qu'il se heurte au deuxième comparant, celui des grues. Le "vent étrange et fort, précurseur de la tempête" qui se lève à l'horizon (textuel) n'est autre que la phrase lue, qui se termine d'une façon inattendue et illogique.

Impatient de savoir où l'on veut le conduire, le lecteur est emporté de phrase en phrase¹¹ par le récit dans lequel la comparaison s'est imperceptiblement déployée. Comme Avni Ora remarque très justement:

La comparaison développée, sensée *instruire* le lecteur quant à quelque particularité d'un énoncé, le lui aura fait "oublié" [...] La linéarité syntaxique de la comparaison filée, sous guise de *détourner* l'âme timide du danger imminent, le prend

¹¹ Sur l'interférence du récit et du discours cf. entre autres Raymond, JEAN, "Les structures du récit dans les *Chants de Maldoror*", *L'Arc*, nov., 1967, p. 37-49. Lautréamont saisit, en effet, l'occasion qu'offre à ses fins parodiques la tradition épique: le développement du discours en récit, qui entraîne le brouillage des deux modes d'expression, est un résultat de l'exploitation de la comparaison homérique. D'autres exemples se trouvent dans: I/8, I/12, IV/1, IV/2, V/1, V/2 et VI/3.

dans les filets du *temps* de la lecture, devenu *espace* d'une fiction. Au lieu d'éclairer le "comparé", elle l'éclipse par un excès de "comparant", détourne l'attention du lecteur, l'expédie *ailleurs...*

A cette "perte de vue" effective du point de départ s'ajoute un autre effet désorientant. La figure de la grue se métamorphose devant nos yeux: métaphore du lecteur au départ, elle devient également métaphore du scripteur. L'identification est facilitée par la remarque du narrateur ("moi, non plus, je ne le [content] serais pas à sa place"). La grue la plus vieille qui "forme à elle seule l'avant-garde", dont les yeux "renferment l'expérience" et qui "a le privilège de montrer les plumes[!] de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence" nous évoque tout naturellement l'image de l'écrivain. De plus, le vol des grues est également interprétable comme figure du projet d'écriture, tel qu'il se manifeste au début de l'oeuvre.

Le lecteur et le scripteur se rencontrent donc pour la première fois dans la figure de la vieille grue; ils s'allient, métaphoriquement parlant, pour "repousser l'ennemi commun", qui n'est "autre" que Maldoror, qui se désignera avec les mêmes mots dans la dixième strophe du même chant (p.63).

Devant le danger, la vieille grue "vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique", "*soit à babord, soit à tribord, comme un habile capitaine; et, manoeuvrant avec ses ailes*", "elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr" (p.46). Il ne s'agit apparemment plus de rebrousser chemin, mais de manoeuvrer habilement: oubliant le comparé original, mais compte tenu de la "carrière" jusqu'alors parcourue par le lecteur, la comparaison se termine conformément au changement de la situation de lecture.

Que le futur de la lecture soit dès le départ inscrit dans le présent de l'oeuvre est attesté par la première qualification du lecteur: le texte prévoit qu'il sera *enhardi* par ce qu'il aura lu (et non pas *hardi*, opposé à *timide*). Or s'enhardir, voire devenir *féroce* comme le texte, ne facilite pas la tâche du lecteur - bien au contraire. L'indifférenciation qui le menace ainsi, constitue l'obstacle majeur à l'orientation dans l'univers

¹² AVNI, Ora: *Tics, tics et tics. Figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*, Lexington, Kentucky: French Forum Publishers, cop. 1984, p.150.

¹³ Selon Ora Avni, "quatre figures géométriques donnent, en abyme, la mesure du devenir des *Chants*". La ligne droite dessinée par le vol des grues, - tout comme l'ellipse des séraphins (III/1, p.131), le "cercle" des étourneaux (V/1, p. 187-188) et la parabole de Mervyn (VI/VIII, p.251), - constitue une de ces figures, qui correspondent à une étape de l'itinéraire des *Chants*. cf. AVNI, *op. cit.*, p. 16-20 et passim.

textuel. Pour écouter les sirènes sans périr, pour “savour[er] [le] fruit amer sans danger”, il est indispensable de “maintenir quelque équilibre entre proximité et distance, projection et résistance”. Soit, mais, après tout, nous serons toujours à la merci de notre “guide” qui, conscient du devenir de notre lecture, aura toujours un pas d’avance sur nous. Notre seul moyen serait-il alors d’être aussi conscient du devenir de son écriture?

Quelques poteaux indicateurs

Le premier poteau indicateur sur ce terrain marécageux est placé à la fin du *Chant I* qui, frontière interne, endroit démarcatif du texte, rend tout naturel l’explicitation de l’énonciation organisatrice qu’entreprend Lautréamont sur son ton ironique habituel. Ce type d’intervention pour annoncer ses intentions ou apostropher le lecteur s’insère dans l’esprit du romantisme; Lautréamont ne fait que prolonger et parodier un topos qui, même avant lui, n’était pas indemne d’un certain redoublement ironique.

Avant de le laisser se reposer quelque peu, le scripteur rappelle indirectement au lecteur qu’il doit éviter d’être dupe des apparences (“S’il est quelquefois logique de s’en rapporter à l’apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici.” p.77). Il lui apprend également qu’il ne doit pas se désespérer car, malgré son opinion contraire, il a “un ami dans le vampire” (p.78).

La première strophe du *Chant II* reprend les mêmes idées. Elle concerne la réception du *Chant I*, et fonctionne entre autres comme “règle de lecture rétroactive” (formule de M. Pierssens) applicable à ce dernier.

D’abord, malgré les apparences, la morale “qui passait en cet endroit”, “avait, dans ces pages incandescentes, un défenseur énergique”. Le scripteur, dénonçant - par l’intermédiaire de Maldoror - la vraie nature de l’homme, “arrachant le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue” travaille, en effet, pour son bien. Mais l’homme, habitué aux “absurdes tirades philanthropiques”, a du mal à renoncer aux “mensonges

¹⁴ *Ibid.*, p.30.

¹⁵ Comme BOUCHÉ, Claude nous en avertit, le jeu parodique des *Chants* et des *Poésies* est d’autant plus complexe qu’ils reprennent des textes et des discours dans lesquels le même redoublement ironique, la même tendance à l’autocritique se font déjà jour. “[...] les *Chants de Maldoror* représentent l’aboutissement ultime d’une littérature de la conscience écrivante, en ce sens qu’ils en sont à la fois le prolongement et la dérision, la reprise et le rejet, la continuation et la rupture.” BOUCHÉ, Claude, *op. cit.*, p.195.

sublimes avec lesquels il se trompe lui-même” (mensonges propagés en premier lieu par les livres) et à accepter les “amères vérités” qui lui sont communiquées. Le lecteur est tenté, - tel Maldoror dans la strophe 6 du *Chant IV* - de briser la glace du miroir, lorsqu’il lui arrive “d’être placé devant la *méconnaissance* de [sa] propre image” (p.175) .

... le héros que je mets en scène s’est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l’humanité, qui se croyait invulnérable, par la brèche d’absurdes tirades philanthropiques; elles sont entassées, comme des grains de sable, dans ses livres, dont je suis quelquefois sur le point, quand la raison m’abandonne, d’estimer le comique si cocasse, mais ennuyant. Il l’avait prévu. Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques. (p.80)

La méthode plus philosophique adoptée par Lautréamont présente également ses dangers. Le lecteur est censé “démasker Maldoror dans le temps même où Maldoror le démasque” . Il doit être conscient des forces que celui-ci représente.

... c'est qu'il aime à te faire du mal, dans la légitime persuasion que tu deviennes aussi méchant que lui, et que tu l'accompagnes dans le gouffre béant de l'enfer, quand cette heure sonnera. (p.80)

Dans un passage de la première strophe du *Chant V* (celle des étourneaux, figure explicite de la poétique des *Chants*), le lecteur est appelé à franchir les degrés qui séparent sa conception de la littérature de celle du scripteur, le rapprochement des deux positions paraissant nécessaire pour le succès de l’entreprise commune. Voici le conseil que donne Lautréamont:

Et, de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l’ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, si tu sais t’assimiler, avec précaution, l’acre sérosité suppurative

¹⁶ Une autre figuration du lecteur se lisant lui-même se trouve dans la strophe 2 du *Chant III* où Maldoror (“l’inconnu”), après avoir ramassé le manuscrit perdu par la folle, y lit sa propre histoire.

¹⁷ PIERSENS, *op. cit.*, p.41.

qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations. Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat? Essai donc pareillement de transporter dans ton imagination les diverses modifications de ma raison cadavérique. Mais, sois prudent. (V/1, p.189)

Le fait d'être traité de rat ne surprend pas forcément le lecteur qui s'est peu à peu habitué à ce ton. Celui qui lui parle a effectivement prévu que:

la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué de profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture (ibid.)

Le médicament proposé dans la suite pour accélérer la guérison du lecteur lui fait cependant douter des intentions de son "bienfaiteur" ses propos donnent un sens détourné au conseil original. On y reconnaît la voix du tentateur qui se dénonce en ces termes à la fin de la strophe:

Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu. (p.190)

La parodie, qui devrait empêcher d'emblée l'investissement affectif aux horreurs, se désigne tout au long des *Chants* par certains indices rhétoriques, ainsi que par un porte-à-faux général de l'écriture par rapport à la fiction qui, ramenant systématiquement l'attention du lecteur vers l'acte de l'énonciation, dénonce l'illusion de la fiction. Pour plus de sécurité encore, - pour que le lecteur reconnaisse "les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature" (IV/2, p.163) - le texte signale "ouvertement" le statut ambigu de ses propositions:

Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (IV/2, p.160).

Mais Lautréamont ajoute aussitôt:

¹⁸ Pour un bon exposé des procédés parodiques de Lautréamont cf. BOUCHÉ *op. cit.*

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 (*ibid.*).

puis:

Souvent il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes... je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche! Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez vous; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps. (IV/2, p.162).

Comme rien n'indique que les avertissements apparemment les plus explicites ne soient soumis à l'ironie, leur statut reste, la plupart du temps, indécidable. Nous avons passé en revue quelques-uns de ces avertissements plus ou moins ambigus, voyons maintenant des exemples d'une nature différente.

Ce qu'en dit "l'homme aux lèvres de soufre"

Le héros, lui-même - qui avoue posséder un "triple dard de platine" comme langue (II/3, p.83) et que sous ses doigts "la sonorité puissante et séraphique de la harpe" devient "un talisman redoutable" (IV/1, p.159) - recommande à plusieurs reprises à celui qui l'écoute de ne pas lui faire trop confiance:

...mets-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier: les loups et les agneaux ne se regardent pas avec les yeux doux. (II/13, p.117)

Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. (I/8, p.55)

L'exemple le plus facilement applicable à l'acte de lecture - car il rappelle la situation du lecteur mis en scène comme voyageur cherchant son chemin - se trouve dans la strophe 5 du *Chant II*, où Maldoror prévient la jeune fille en ces termes:

... ne repaiais plus devant mes sourcils froncés et louches. ... Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin; ce n'est pas moi qui te servirai de guide (p.89).

Maldoror est celui qui se reconnaît à ses "allures équivoques", à sa "conversation tortueuse" (II/6, p.90). Il est caractérisé plus par ses paroles que par ses actes, comme en témoigne le reproche du gros crapaud:

... il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur. Malheureux! qu'as-tu *dit* depuis le jour de ta naissance? (I/13, p.77)

Notre héros est pleinement conscient de la puissance de ses paroles et des dangers qu'elles représentent pour ceux "qui n'ont encore connu que les illusions"(I/9, p.62). Ainsi:

Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées. (I/9, p.56)

Ou, dans la strophe de Mario:

Nos coursiers ralentissent la vitesse de leurs pieds d'airain; leurs corps tremblent, comme le chasseur surpris par un troupeau de pécaris. Il ne faut pas qu'ils se mettent à écouter ce que nous disons. A force d'attention, leur intelligence grandirait, et ils pourraient peut-être nous comprendre. Malheur à eux; car, ils souffriraient davantage! (III/1, p.136)

Nous terminons l'énumération des mises en garde provenant de Maldoror lui-même par l'évocation de sa résolution de ne jamais s'endormir, d'avoir toujours les yeux ouverts. L'effort de Maldoror de se tenir constamment en éveil pour éviter de "voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger" (V/3, p.197) peut être également interprété comme modèle de comportement à adopter dans la lecture,

l'éveil étant un synonyme de vigilance ou, si l'on veut, de "tension d'esprit".

Figurations

Victimes des paroles maldororiennes

Une autre stratégie d'avertissement consiste à mettre en scène, par le biais de la métaphore, la séduction ambiguë que porte en elle cette littérature au service du mal, représentée par Maldoror. Dans ces paraboles sur la puissance de la parole, sur les effets du discours du mal, Maldoror entre en scène comme tentateur, exerçant une influence fatale sur son interlocuteur.

Trois strophes se donnent à lire comme variations sur le même thème, comme réécriture de la même scène de séduction. Derrière les figures d'Edouard (I/11), de l'enfant du jardin des Tuileries (II/6) et de Mervyn (VI/III) se dessine l'image du lecteur; les dangers qui menacent ces jeunes gens étant les mêmes que ceux auxquels il s'est exposé. Ne voulant pas trop insister sur ces exemples plus ou moins transparents et abondamment cités (surtout la "parabole" de Mervyn), nous nous contenterons de quelques remarques concernant certains indices qui favorisent la mise en rapport de ces figures d'adolescents avec le lecteur.

Dans les deux derniers cas, ce rapprochement est facilité par la réapparition de certaines expressions qui ont été précédemment utilisées en liaison avec le lecteur, ou par le rappel de la situation communicative dans laquelle il se trouve en lisant le livre.

Ainsi l'enfant - dont les "yeux *hardis* dardent quelque objet invisible, au loin, dans l'espace" (II/6, p.90, cf. le lecteur *enhardi* I/1, p.45) - est appelé "le jeune *interlocuteur*" de Maldoror (p.92), tout comme Mervyn sera le "*destinataire*" de son message écrit (p.230). A la suite des paroles de Maldoror, l'enfant est atteint de la fièvre:

Maldoror s'aperçoit que le sang bouillonne dans la tête de son jeune interlocuteur; *ses narines sont gonflées*, et ses lèvres rejettent une légère écume blanche. etc. (p.92)

Or, c'est tout d'abord le lecteur qui est doté de "*narines orgueilleuses, larges et maigres*" qui devraient être "*démesurément dilatées* de contentement ineffable", "rassasiées d'un bonheur complet"

(I/2, p.46) en renflant les rouges¹⁹ émanations de la haine invoquée par l'ouvrage qu'il est en train de lire .

Enfin, dernier indice, l'exclamation à la fin de la strophe n'est pas sans rappeler la phrase initiale des *Chants*:

Plût au ciel que le contact maternel amène la paix dans cette fleur sensible, fragile enveloppe d'une belle âme! (p.93)

Quant à Mervyn, il est un étranger qui, tel le lecteur, se déplace dans une "contrée inhospitalière" où "des lois préservatrices n'ont pas l'air d'exister" (VI/II, p.227). Il se mêle "comme principal acteur, à [une] équivoque intrigue" dont "aucun bénéfice ne résultera pour lui" (VI/VII, p.245). Dans son cas, il s'agit d'une séduction par écrit. La lecture de la lettre de Maldoror s'impose à Mervyn, qui se laisse prendre à un piège semblable à celui qui a été tendu au lecteur au commencement de l'ouvrage:

... Cet avertissement indirect l'engage à reprendre le papier vélin; mais celui-ci recula, comme s'il avait été offensé de l'hésitation du destinataire. Prise à ce piège, la curiosité de Mervyn s'accroît et il ouvre le morceau de chiffon préparé. (VI/III, p.230)

L'histoire de Mervyn est la cristallisation de tous ces récits de trahison, où un jeune homme, double du lecteur, devient victime de l'amitié fatale de Maldoror. Ces figures d'adolescent ne représentent cependant qu'un seul aspect du lecteur, qui sera obligé de se reconnaître dans d'autres personnages encore.

D'autres métamorphoses du lecteur

A l'opposé de l'océan et des mathématiques (valorisés comme symboles de l'identité²⁰) les acteurs des *Chants* ne sont pas longtemps identiques à eux-mêmes. Après la chute de celui qui s'était cru le Tout-Puissant, mais

¹⁹ Le motif des narines réapparaît plusieurs fois dans le texte, permettant d'autres mises en relation du lecteur avec les acteurs des *Chants*.

²⁰ Cf. "Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même." (I/9, p.57) et à propos des mathématiques: "Mais, vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité." (II/10, p.107)

qui est devenu "inférieur à son identité" (III/5, p.152), la métamorphose (sous forme de dégradation) devient un thème majeur dans les *Chants*²¹.

Nous apprenons que "c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant"²² (p.157). Maldoror - qui "ne se ressemble plus" (IV/1, p.158) - se présentera effectivement en train de se métamorphoser en plante ou en matière morte:

Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. (IV/4, p.169)

... j'ai repassé dans ma mémoire les diverses phases de cet aplatissement épouvantable contre le ventre du granit, pendant lequel la marée, sans que je m'en aperçusse, passa, deux fois, sur ce mélange irréductible de matière morte et de chair vivante... (IV/6, p.176)

Le lecteur-personnage est également sujet aux métamorphoses. La première forme qu'il revêt est celle d'un monstre au museau hideux qui, pareil à un requin, renifle quelques émanations avec ses narines orgueilleuses. Grâce à l'apostrophe choquante de la strophe 2 du *Chant I*, cette image du lecteur restera longtemps gravée dans la mémoire et, à chaque fois que les éléments de cette première description réapparaîtront dans d'autres contextes, ils déclencheront aussitôt l'association avec la figure du lecteur. Ainsi il est permis de voir dans "l'accouplement long, chaste et hideux" avec la femelle du requin (II/13) une figuration de l'union de Maldoror avec le lecteur, son âme soeur.

²¹ La métamorphose des éléments de l'imagerie, le retour fatal des mêmes motifs sous formes différentes (Maurice Blanchot parle de "la gravitation des thèmes" de "la trituration des images" dont il donne quelques exemples significatifs) constitue une manifestation, parmi d'autres, du processus transformateur qui est à l'oeuvre à plusieurs niveaux textuels des *Chants* et qui se trouve thématisé dans les scènes de métamorphose proprement dites.

²² Isolée du reste du chant, cette phrase peut également renvoyer à l'arbitraire du choix paradigmatique impliqué dans la construction des énoncés fictifs: 'homme', 'pierre' et 'arbre', compris comme mots appartenant à la même classe morpho-syntaxique, ont le même droit d'apparaître en position de sujet.

² L'aplatissement n'est, en fait, qu'une phase dans la métamorphose en pourceau. Cette transformation introduit le règne animal absent de l'énumération initiale, mais elle a une fonction plus importante encore: par l'évocation d'une scène connue de l'Odyssee, elle fait apparaître l'insistance d'un topos épique dans les métamorphoses multiples du chant. Sur le réinvestissement de la tradition homérique chez Lautréamont cf. ROCHON, Lucienne: *Lautréamont et le style homérique*, Paris: Minard, 1971.

Après s'être regardé entre les yeux pendant quelques minutes (où "chacun s'étonna de trouver tant de *férocité* dans les regards de l'autre", la femelle du requin et Maldoror - "chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant" - se rapprochent et s'unissent dans une étreinte.

Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du *monstre*, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux *exhalaisons* de goémon; au milieu de *la tempête* qui continuait de sévir; à la lueur des éclairs; ayant, pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sousmarin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers *les profondeurs inconnues de l'abîme*, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux! (p.122-123)

En outre des connotations blasphématoires - l'image de Dieu se profile en filigrane du texte grâce aux métaphores culinaires qui rappellent "la sauce exquise" du repas du Créateur (II/8) - cet acte présente également un aspect incestueux, en raison du souhait de Maldoror, qui voulait être plutôt le fils de la femelle du requin (I/8, p.55). Cette scène préfigure en quelque sorte la strophe du lupanar (III/5), où les mêmes motifs se trouveront conjugués d'une autre façon, entraînant une confusion d'identité générale.

La strophe commence par une scène de lecture (Maldoror lisant l'inscription sur le pont) pour thématiser, ensuite, en abyme la situation de la communication des *Chants*. Négligeant l'avertissement que contient l'inscription, Maldoror entre au couvent-lupanar, reproduisant ainsi le geste initial du lecteur qui, malgré la mise en garde, a "choisi" de pénétrer pareillement dans un espace porteur de danger et de jouissance.

Une fois entré au lupanar, Maldoror s'arrête au niveau de la grille qui sépare chaque guichet du préau et, à la fois dedans et dehors, se contente de regarder dans l'intérieur. Mené par un "instinct d'avertissement", il sait également quand il doit s'éloigner du spectacle qui s'offre à sa vue. Lecteur exemplaire, Maldoror réussit à goûter le fruit amer impunément; à l'opposé du jeune homme attendu en vain par ses amis, il revient de l'aventure périlleuse, riche d'une expérience décisive.

Collant ses yeux à la grille, il découvre à l'intérieur de la chambre un bâton blond, qui essaie d'en sortir, en faisant des bonds

impétueux. Puis, lecteur exercé, se mettant à le regarder de plus en plus attentivement, il se rend compte qu'il s'agit, en effet, d'un cheveu énorme. Le cheveu - en qui nous reconnaissons, de notre part, une figure du narrateur - se met à raconter une histoire épouvantable, dont le héros écorche littéralement un jeune homme innocent.

Curieusement, le récitant et les deux acteurs du récit se présentent également comme figures possibles du lecteur des *Chants*. L'adolescent à la peau retournée représente le lecteur sous son aspect de victime virtuelle de Maldoror; le Créateur respirant avec "des narines effrontées" les émanations d'aisselles humides (p.149) symbolise son côté "Maldoror"; tandis que le cheveu, obligé d'être le complice de son maître dans des actions perverses (p.149), figure ce personnage maltraité qui est constamment forcé d'être le témoin de scènes horribles sans la moindre possibilité de résistance.

Le lecteur est effectivement malmené tout au long des *Chants*. Outre le fait qu'on lui attribue des idées ou des désirs qu'il ne peut pas démentir, il se trouve mêlé dans l'histoire, entraîné dans le récit, pris à témoin malgré sa volonté²⁴. Il est à la merci de l'auteur dans ce sens qu'il lui est, par définition, impossible de répondre à la provocation, d'intervenir pour manifester ses objections ou pour répliquer aux interpellations²⁵.

Tel Maldoror sous le charme magnétique de l'araignée de la grande espèce, qui retient ses membres dans l'immobilité (V/7), le lecteur se trouve sous la puissance d'un regard dont la ferme lucidité obscurcit le sien et le met dans "l'impossibilité somnambulique de se mouvoir" (expressions du scripteur, qui dévoile ouvertement son intention d'hypnotiser le lecteur [VI/VIII, p.247])²⁶. Comme Maldoror, le lecteur se rappelle vaguement avoir donné la permission à celui qui le torture, il n'a pas, par conséquent, le droit de se plaindre.

Le congédiement du lecteur à la fin des *Chants* fait écho à l'avertissement initial. Le *Chant I* s'ouvrait sur une mise en garde apparemment destinée à déconseiller au lecteur de pénétrer davantage dans sa lecture; l'expression "allez-y voir vous-même" semble l'inviter au contraire à refaire le cheminement de l'oeuvre. La position

²⁴ Dans la strophe 6 du *Chant I* on trouve un cas extrême de cette compromission du lecteur: par un jeu de pronoms personnels et de temps verbaux, Maldoror le transforme en bourreau, en lui faisant martyriser un enfant innocent.

²⁵ Sur la lecture comme opération de type hypnotique cf. l'article de BÉLANGER, Marcel: "Un lecteur sous hypnose", *Etudes littéraires*, XI, 1, avril 1978, p.83-98.

²⁶ La rencontre de deux regards, dont l'un paralyse, est une variante de la combinaison du motif du regard et de celui de la marche - double thème qui permet à l'auteur d'inscrire, une fois de plus, dans le tissu même de son oeuvre la question de l'interprétation.

stratégique de la phrase finale (terminant simultanément la dernière strophe, le *Chant VI* et toute l'oeuvre) et la reprise de la même thématique (sous la forme la plus directe) permettent de la rattacher à l'expérience de la lecture, de l'interpréter comme une invitation à la réécriture.

L'expression "allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire" rappelle également ce procédé bien connu des contes populaires, qui consiste à "réembrayer" la fiction sur le monde réel. Lautréamont utilise ce marqueur stéréotypé à sa façon: par un procédé qui lui est propre, il prend à la lettre une expression fonctionnant normalement comme indicateur de genre, pur signe de fiction.

Dans le contexte immédiat, il s'agit du squelette desséché de Mervyn, resté suspendu sur le dôme du Panthéon:

Il tient entre ses mains crispées, comme un grand ruban de vieilles fleurs jaunes. Il faut tenir compte de la distance, et nul ne peut affirmer, malgré l'attestation de sa bonne vue, que ce soient là, réellement, ces immortelles dont je vous ai parlé, et qu'une lutte inégale, engagée près du nouvel Opéra, vit détacher d'un piédestal grandiose. Il n'en est pas moins vrai que les draperies en forme de croissant de lune n'y reçoivent plus l'expression de leur symétrie définitive dans le nombre quaternaire: allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. (p.251-252)

Contrairement aux autres cas où le lecteur a été invité à s'assurer personnellement de la vérité des propositions du scripteur ou de Maldoror, ici, rien ne l'empêche de se rendre à la place Vendôme pour examiner de ses propres yeux la base de la colonne. Nous sommes bien "arrivés dans le réel".

Conclusions

L'exploration des ressources du langage suppose entre autres une attention particulière à la pluralité de sens inhérente aux mots. La méthode adoptée par Lautréamont consiste à exploiter systématiquement cette possibilité fournie par la langue, en faisant proliférer les sens, en offrant à toutes les acceptions d'un terme une occasion de se réaliser, et cela à commencer par le mot "sens". Ora Avni conclue très justement:

On pourrait même dire que le double sens du mot "sens" aura dicté l'espacement des *Chants*, d'une part dans l'espace diégétique ("sens" comme "direction", ce qui détermine l'isotopie du chemin dans les *Chants*), et de l'autre, dans le langage (la visée sémantique, c'est-à-dire la motivation) .

Lautréamont nous fait effectivement parcourir en tous sens l'espace rhétorique, il nous fait visiter l'un après l'autre ses "lieux" principaux (avec une prédilection pour les lieux communs). Le parcours est sinueux: les tropes nous obligent "littéralement" à faire des détours²⁷ .

Quant au lecteur, sa confusion est complète. Les images fortes dont il a été bombardé "à doses renouvelées" (VI/VIII) ont probablement laissé une "impression pénible dans [son] imagination troublée" (I/9). Il est passé de piège en piège et les signes qu'il a reçus à titre d'avertissement se sont révélés plutôt déroutants. Après les multiples métamorphoses qui lui ont été imposées (il s'est découvert dans les personnages les plus opposés), il cherche désespérément son identité. Le moins que le lecteur puisse dire est qu'il a été beaucoup "crétinisé" (VI/VIII). Du point de vue de l'objectif moral que nous avons supposé chez Ducasse, il faudrait considérer les *Chants* sinon comme un échec, au moins comme une aventure dont le dénouement est fort douteux. En choisissant de combattre la fiction sur son propre terrain, Ducasse a déchaîné des puissances dont une partie échappe toujours au contrôle et suit son propre chemin - et il en est bien ainsi.

Le lecteur a eu beau être conscient du charme magnétique qui pesait sur son intelligence, le fait qu'il en a été prévenu n'a nullement diminué sa puissance - au contraire. La machinerie mise en oeuvre par l'auteur afin de tourner en dérision le jeu littéraire n'a rien enlevé à son efficacité, elle a contribué au contraire à son triomphe. L'affichage évident de l'espace littéraire, les éléments de distanciation destinés à ramener l'attention du lecteur à l'acte d'énonciation s'intègrent merveilleusement à l'énoncé littéraire. "Le pouvoir des mots résiste à leur absurdité manifeste (dénoncée), à leur artifice reconnu"²⁸ . C'est ainsi que *Les Chants de Maldoror* se révèlent une démonstration éclatante à la fois de la vanité et de la puissance de la littérature.

²⁷ AVNI, *op. cit.*, p.168. Nous avons dû nous contenter de signaler comment cet intérêt porté sur le sens se manifeste dans la thématique même de l'oeuvre, où la plupart des strophes se donnent comme spectacles à interpréter.

²⁸ Dans le présent travail nous n'avons pu parler que très sommairement de ces "déplacements" effectués au sein du langage et, plus particulièrement, du langage des rhéteurs.

²⁹ Paroles de Gaëtan Picon citées par BOUCHÉ, *op. cit.*, p.241.