

Université Paris VII – Denis Diderot

Mémoire de Maîtrise

LAUTREAMONT ET LA SAUVAGERIE DANS
LES CHANTS DE MALDOROR

Mathias Kusnierz

Sous la direction de M. Jean Delabroy

Année 2004-2005

AVANT-PROPOS – Choix de l'édition

Pour ce mémoire, j'ai utilisé l'édition parue au Livre de Poche en 2001, préfacée et annotée par Jean-Luc Steinmetz. Mon choix s'est fait entre trois éditions : celle de la Pléiade, établie par Pierre-Olivier Walzer, l'édition *Poésie* / Gallimard établie par Hubert Juin et celle du Livre de Poche. Hors l'appareil critique, toutes ont un contenu quasi identique : *Les Chants de Maldoror* dans leur intégralité avec la version initiale du *Chant premier* publiée à compte d'auteur en 1868 (sous forme de notes dans l'édition Pléiade, comportant les variantes de cette première version ainsi que celles du recueil collectif *Parfums de l'âme* publié par Evariste Carrance en 1869), les deux fascicules des *Poésies* ainsi que les sept lettres de la correspondance de Ducasse.

L'édition du livre de Poche dispose d'une préface synthétique et complète offrant un vaste panorama des perspectives d'étude du texte et ouvre de nombreuses pistes. A ce titre, elle constitue un outil de travail, une balise dans l'ensemble du discours critique tenu sur Lautréamont plus qu'un essai clos sur lui-même. Elle effectue notamment de nombreux renvois à des ouvrages critiques pour l'examen de telle question spécifique. En outre, elle n'hésite pas à se démarquer de ce même discours critique et s'intéresse plus spécifiquement à la portée métaphysique et ontologique du poème, direction dans laquelle j'ai souhaité orienter ce travail.

Les notes y sont moins érudites que dans les éditions *Poésie* / Gallimard et Pléiade mais plus concises, souples et efficaces, et souvent plus pertinentes. Elles établissent des rapports souvent éclairants entre la vie, la correspondance, les sources et le texte de Ducasse.

Deux annexes, l'une sur les dédicataires des *Poésies* (permettant de replacer l'œuvre dans sa réalité biographique), l'autre contenant les maximes originales détournées dans *Poésies*, II, permettent de se saisir d'un en-deçà du texte précieux dans la mesure où celui-ci n'a de cesse d'absorber toute sorte de matériaux – biographiques, historiques et littéraires – pour les réassembler dans sa forme propre.

Introduction

A. L'expérience sauvage

La *sauvagerie* n'apparaît pas dans *Les Chants de Maldoror* comme un concept formulé ou explicite : les quelques occurrences de l'adjectif *sauvage* ne servent qu'à désigner des animaux ou des lieux, jamais à caractériser Maldoror. Quant à *sauvagerie*, le substantif est tout bonnement absent du texte. La sauvagerie est donc un phénomène à éprouver dans le cadre du texte, une expérience consubstantielle à l'acte de lecture. Cette expérience est triple : outre celle du lecteur, il y a aussi celle du scripteur Ducasse, elle-même dédoublée dans celle de Lautréamont et de Maldoror. Expérience effectuée dans la lecture, l'écriture, la profération et l'action, la sauvagerie est présente à tous les niveaux du texte, de sa naissance jusqu'à sa réception. C'est par ce dernier biais que je vais décrire dans un premier temps l'expérience de la sauvagerie. Le lecteur (*a fortiori* le lecteur de 1868 qui découvre interdit la première édition du *Chant premier*) est plongé à son entrée dans *Les Chants* dans un inconnu littéraire situé en marge du corpus littéraire connu et civilisé, un inconnu sauvage, à la manière d'Ulysse rencontrant la sauvagerie aux frontières du monde grec connu et civilisé¹ sous les traits du cyclope Polyphème ou des Lestrygons.² C'est cette expérience sauvage qui détermine d'après Marcelin Pleyne³ la "situation paradoxale" de Lautréamont dans la littérature française : "Sans lui notre culture reste incomplète et comme inachevée, notre littérature apparaît toute entière tournée vers une image nostalgique, un projet de pure répétition. Et cependant il ne peut trouver place au sein de cette culture qu'en la contestant jusque dans ses fondements, il ne peut provoquer cette littérature dans un procès où il est cause et partie, qu'en la fixant dans sa manie." Cette phrase résume toute l'expérience sauvage de Lautréamont, où la subversion et la sauvagerie se nourrissent d'un corpus culturel connu et partagé pour le contester, le déconstruire et l'amener vers un texte inconnu et inouï.

¹ Dans l'*Odyssée*, et c'est d'après ce phénomène que l'on peut parler de sauvagerie à propos des *Chants*, le parcours d'Ulysse tend à rendre synonymes les termes *connu* et *civilisé*, *inconnu* et *sauvage*.

² La sauvagerie s'incarne donc dans le texte d'Homère en *anthropophagie*, ce qui nous permet de la situer dans les marges du monde civilisé, selon l'opposition des couples suivants : *Connu – Civilisé – Humain // Inconnu – Sauvage – Anthropophage*.

³ Marcelin Pleyne, *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris, p.5.

1. Le texte vertigineux

"La lecture de *Maldoror* est un vertige" : ainsi Maurice Blanchot¹ résume-t-il sa propre expérience des *Chants*. Par le choix du terme *vertige*, il indique qu'on ne saurait d'abord faire qu'une expérience informulée de la sauvagerie, définie comme une puissance de perturbation, d'ébranlement, de vacillation du lecteur, qui la connaît empiriquement avant de la formuler. Le vertige induit donc une perte des repères affirmée par le texte dès les premières lignes :

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 (...).

I,1 – p.83

Malaise et titubation : telles sont les modalités sous lesquelles le lecteur entre dans *Les Chants*, craintif comme le Dante de *l'Enfer* et découvrant avec effroi la gigantesque géographie qui s'ouvre à lui. Arrêté par les conseils (ou les menaces ?) du narrateur, le lecteur fait dans un premier temps une expérience anticipée de la sauvagerie. La prétériton dont fait usage le texte a donc une fonction double : inquiéter le lecteur, lui communiquer un vertige, tout en le poussant à entrer dans le territoire dangereux que constitue le texte. Aussi Lautréamont écrit-il :

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre : quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.

I,1 – p.83

La comparaison qui suit du lecteur à l'enfant détournant son regard de la face maternelle, puis à un vol de grues, place le narrataire entre deux postures extrêmes et toutes deux intenable : d'une part le lecteur stupide et peureux, fuyant avant de rencontrer le danger, de l'autre le lecteur devenu transgressif dès son entrée dans *Les Chants*, dont la lecture est assimilée par le narrateur à une forme d'inceste, comme le remarque Marcelin Pleynet.² C'est en cela que l'on peut parler d'une sauvagerie du texte : dans cette violence faite au lecteur avant même son entrée dans le texte. En cela *Les Chants* s'apparentent à un lieu-piège, et l'expérience de la lecture à un égarement aux frontières du connu et de l'inconnu ; aussi Marcelin Pleynet pense-t-il qu'en ouvrant *Les Chants* sous cet "interdit majeur" qu'est l'inceste, "Lautréamont entre dans cet espace des limites" que le texte entend explorer à mesure que s'effectue la lecture : "Le *Plût au ciel que le lecteur...*, placé à la première ligne du livre, indique avec force que tout commence dans le lecture de ce qui n'est pas encore écrit, avec la lecture qui s'écrit." Aussi le lecteur est-il emporté, au moment où il ouvre le Livre, dans l'exploration de cet espace menaçant et vertigineux qui se déploie dans *Les Chants*.

¹ Maurice Blanchot, "L'expérience de Lautréamont", in *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris p.59.

² Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p.118.

2. La sauvagerie dynamique : vers la construction

La sauvagerie n'est pas seulement une donnée initiale, elle est aussi un phénomène complexe et construit à mesure que s'élabore le texte. Pour circonscrire cette notion, il nous faut donc examiner son évolution au sein du texte : la sauvagerie existe initialement, antérieure au sujet et au texte à la manière d'une impulsion, et tend vers une élaboration au terme de laquelle elle se dédouble en une sauvagerie construite et réfléchie existant à côté de la sauvagerie originelle.

a. La sauvagerie originelle et non construite

Puisque le texte emporte immédiatement son lecteur aux frontières de l'inconnu et lui communique un vertige omniprésent, je ferai l'hypothèse que la sauvagerie existe antérieurement au texte et qu'elle se retrouve immédiatement exprimée dans celui-ci. Présente en Ducasse à un stade informe et informulé, elle se serait incarnée dans le texte et la figure double Lautréamont–Maldoror en leur donnant naissance, ces trois instances se confondant.¹ La sauvagerie originelle serait donc à l'origine du jaillissement de la matière verbale du texte, et de l'apparition dans celle-ci, à un état encore informe, du sujet Lautréamont–Maldoror.² Dans un second temps, cette sauvagerie originelle fait retour vers le sujet pour le menacer de dissolution et de fragmentation. Elle correspond donc à une forme pulsionnelle, aliénante et non construite de la sauvagerie, et apparaît dans le texte comme un effet induit de celui-ci en même temps qu'elle en est l'origine.

b. La sauvagerie induite

La sauvagerie pulsionnelle et aliénante, origine du texte, devient un effet induit de celui-ci au moment où elle fait retour vers le sujet pour le menacer. C'est en cela que j'ai écrit plus haut que le sujet Lautréamont–Maldoror faisait une expérience de la sauvagerie identique à celle du lecteur – différente seulement en ce qu'elle advient à un autre moment de son évolution. Cette sauvagerie dont le lecteur prend connaissance par le vertige qu'elle lui communique, avant tout effort théorique de sa part, s'incarne de diverses manières dans le corps du texte et va être organisée par l'effort démiurgique du scripteur Ducasse, qui dédouble ainsi la sauvagerie : une sauvagerie pulsionnelle, non construite et aliénante, originelle et une sauvagerie toute entière affirmation de puissance vitale et de liberté, construite à partir de la première.

c. La sauvagerie construite

A partir de la sauvagerie originelle s'élabore une sauvagerie construite, qui n'annule pas pour autant la première. Les deux coexistent dans *Les Chants*, créant une tension qui innerve le texte et qui est à l'origine d'une dialectique de la sauvagerie. Cette sauvagerie construite apparaît consubstantiellement au processus d'élaboration du texte, à partir de l'agglomération

¹ Il semble en effet que l'on puisse confondre le texte et Lautréamont, ainsi que Lautréamont et Maldoror, donc également Maldoror (être de pur texte) et le texte : dans son livre, Marcelin Pleyne affirme que Maldoror est un "pictogramme qui ne vit que du livre" (*Op. Cit.*, p.118).

² Je nommerai désormais *sujet* du texte cette figure double Lautréamont–Maldoror.

des différents motifs qui parcourent le texte, et se nourrit d'une culture encyclopédique. Ainsi peut-on parler d'une dialectique de la sauvagerie : la rencontre d'une sauvagerie originelle, pulsionnelle, informe et aliénante avec un immense corpus culturel organisé donne naissance à une sauvagerie construite, qui englobe les deux termes opposés de la rencontre. Il y a lieu de souligner en quoi cette forme de sauvagerie, qui est principalement l'objet de mon propos, est problématique et paradoxale : c'est une sauvagerie savante et civilisée, qui existe pour avoir assimilé une production culturelle considérable.

d. Typologie et distinction des deux formes de sauvagerie

Il y a donc lieu de distinguer entre deux formes de sauvagerie : une sauvagerie originelle, pulsionnelle, qui correspond à une dépossession et une aliénation du sujet, et une sauvagerie seconde qui est liberté et force vitale, correspondant à la pulsion originelle maîtrisée par l'effort de lucidité du sujet. La première forme de sauvagerie correspond à un drame de l'aliénation du sujet, défini comme sujet impersonnel, fragmentaire, sans maîtrise ni raison, un sujet entièrement pulsionnel, vivant dans un lieu frontière entre rêve et veille : un sujet sauvage, composé d'un agrégat de sources littéraires pas encore organisées en un corpus unifié. La seconde forme correspond à ce que Blanchot appelle la naissance de Lautréamont dans son texte, c'est-à-dire au processus d'organisation des sources en un corpus, donnant forme et visage au sujet, être textuel. Cette seconde forme de sauvagerie n'est pas achèvement et clôture du sujet (celui-ci ne cessant de naître dans son texte, précise Blanchot) mais davantage acceptation que le sujet soit nécessairement fragmentaire, acceptation de la part de l'autre et du chaos en soi, rédemption de la sauvagerie fragmentaire et aliénante qui, de drame d'une conscience (le mal d'aurore), devient force vitale, énergie, nouvelle appréhension du monde. A ce stade, on peut considérer la sauvagerie comme un principe d'écriture, puisqu'elle devient le principe dynamique du sujet.

3. Problématisation : la sauvagerie dédoublée et déplacée

En dépit du mythe "Lautréamont", la sauvagerie dans *Les Chants de Maldoror* ne va donc pas de soi. Le texte présente en effet un caractère hyper-rhétorique omniprésent, qui nous oblige à considérer principalement la sauvagerie qui se manifeste dans le texte comme un effet du texte, une donnée à laquelle il parvient après un long parcours, toujours seconde et construite, jamais originelle. Quant à la sauvagerie originelle, elle demeure pour le lecteur dans un en-deçà des mots invisible.

Or ce qui semble caractériser *a priori* l'idée de sauvagerie, c'est bien la dimension originelle : ce qui est sauvage est toujours vierge, primordial, non modifié, non construit, non culturel. D'où le problème posé par l'idée d'une sauvagerie construite par le texte et n'existant pas *a priori* dans celui-ci. Au lieu d'être un point de départ, elle est un horizon vers lequel s'oriente le texte et qu'il atteint à force de cruauté et de démesure, en même temps qu'un principe dynamique. Appréhender ainsi l'idée de sauvagerie nous amène à renverser les perspectives attendues : la sauvagerie ne serait pas seulement un moyen ou un vecteur dans *Les Chants*, mais également un objet poursuivi pour lui-même, une fin. Elle n'est plus une façon de définir Maldoror et ses actes, elle est ce qu'il poursuit : elle a une dignité ontologique propre.

Si l'on consulte le *Petit Robert* à l'article *Sauvage*, on lit dans les synonymes : *farouche, insociable, misanthrope, inculte, barbare, bestial, cruel, féroce, violent, brutal, primitif*. Chacun de ces adjectifs peut s'appliquer à Maldoror, en particulier les sept derniers. Parmi les définitions, on peut lire "Qui est à l'état de nature ou qui n'a pas été modifié par l'action de l'homme", "Qui n'appartient pas à l'expérience familière de l'homme", "Peu civilisé", "Qui surgit spontanément" et surtout "Qui a quelque chose d'inhumain, qui marque un retour aux instincts primitifs". C'est ce retour aux pulsions primitives qui me semble caractériser le parcours de Maldoror, d'autant plus qu'il se comprend comme une réponse à l'insomnie imposée par l'araignée en V,7, comme une libération et une affirmation de la puissance vitale et de la sauvagerie retrouvées :

"Réveille-toi, Maldoror ! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore." Il se réveille comme il lui a été ordonné (...). 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 décor, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé.

V,7 – pp.304-305

Dans cette strophe se joue l'évolution décisive du parcours de Maldoror, et si un fil narratif parcourt tout le texte, c'est bien l'histoire de cet éveil, de cet apaisement du "mal d'aurore", comme le remarque Valéry Hugotte¹.

Principe d'écriture, la sauvagerie construite advient donc après et avec la culture : les vertiges induits par le texte se nourrissent d'un immense corpus littéraire. D'où un nécessaire déplacement du concept : la sauvagerie n'est pas l'absence de culture ou de civilisation (entendue comme processus d'humanisation et de différenciation du sauvage) mais réponse à celle-ci. Il convient donc de préciser ici la dialectique de la sauvagerie évoquée ci-dessus. Il y aurait d'abord une sauvagerie pulsionnelle, qui s'efface devant la découverte de la culture. Dans l'absorption boulimique de celle-ci et sa rencontre avec la sauvagerie pulsionnelle, s'esquisse le sujet informe ; enfin cette sauvagerie est dépassée dans l'effort de construction du texte qui donne forme au sujet et qui fait apparaître la sauvagerie construite. Celle-ci est donc conçue comme un retour vers l'état originel mais gros de tout un savoir encyclopédique. A quoi vise ce retour ? Je poserai comme hypothèse qu'il est une réponse à la découverte *via* la culture du mal ainsi que du caractère terrible de l'univers et de l'existence. La sauvagerie viserait alors à retrouver un accord et une harmonie avec le monde dans l'affirmation de la puissance vitale du sujet, de faire en sorte que celui-ci ne soit plus antagoniste. Un second problème apparaît alors : la sauvagerie vise la vie, non la destruction, même si celle-ci est nécessaire dans un premier temps. Ainsi la sauvagerie construite vise à englober la première, à l'annexer pour réutiliser sa force pulsionnelle dans un effort démiurgique au terme duquel le sujet aura réinventé cette harmonie perdue qu'il poursuit et vaincu son "mal d'aurore".

¹ Valéry Hugotte, *Lautréamont – Les Chants de Maldoror*, Etudes Littéraires, PUF, 1999, Paris.

B. La sauvagerie induite : les cercles du vertige

J'ai avancé plus haut que le lecteur faisait l'expérience de la sauvagerie initialement comme un effet induit du texte, lequel le dirige ensuite vers la sauvagerie construite. Expérience présente à tous les niveaux de l'existence du livre, elle se manifeste comme un vertige qui s'incarne en différents avatars ou concepts, dont voici l'inventaire¹ raisonné et organisé selon la puissance de vertige de ces concepts : un premier cercle comporte la *violence* et la *force brute*, ainsi que le *sadisme*, forme raffinée de la violence, un second cercle est l'*anthropophagie*, qui expulse le sujet et le lecteur de la sphère de la civilisation ; enfin le dernier cercle comporte le *monstrueux* et le *Surhumain* qui constituent une sortie et un dépassement des limites de l'humanité.

1. La force brute, ou la violence vulgaire

La violence et la force brute sont le degré zéro de la sauvagerie, par leur absence de complexité et parce qu'elles sont la manifestation la moins puissante de la sauvagerie : ils correspondent à la sauvagerie originelle immédiatement manifestée, pulsion de mort et de destruction, de fragmentation et de déconstruction. Bien qu'elle soit la moins complexe, elle est peu fréquente dans le texte, qui lui préfère une forme de violence plus raffinée, plus complexe, plus philosophique, plus sadienne en somme. Notons cependant qu'il n'y a pas d'acte violent dans *Les Chants* qui ne mette en jeu de la pensée ; certains actes violents sont bruts, non construits, spontanés : ce sont eux que j'examine ci-après. Paradoxalement, ces actes de violence sont les plus distanciés et les plus abstraits des *Chants* : ils sont dans la plupart des occurrences simplement évoqués, en raison de leur caractère direct et fulgurant. On peut les ordonner en trois catégories, de la plus physique à la plus distancée : d'abord le combat au corps à corps, qui consiste en un échange de coups sans sadisme, c'est-à-dire visant l'efficacité immédiate, ensuite le meurtre à l'arme blanche et enfin le meurtre par projectile, pierre, bâton ou balle. Aucune de ces formes de violence ne constitue une jouissance comme peuvent l'être les actes sadiques ; ils expriment simplement l'être quotidien de Maldoror.

La seule occurrence de combat au corps à corps qui ne soit pas torture apparaît en VI,9-VII :

Voici ce qu'il fit : il déplia le sac qu'il portait, dégagea l'ouverture, et, saisissant l'adolescent par la tête, il fit passer le corps entier dans l'enveloppe de toile. Il noua, avec son mouchoir, l'extrémité qui servait d'introduction. Comme Mervyn poussait des cris aigus, il enleva le sac, ainsi qu'un paquet de linges, et en frappa, à plusieurs reprises, le parapet du pont. Alors, le patient, s'étant aperçu du craquement de ses os, se tut. Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera !

VI,9-VII – p.341

¹ On peut lire *Les Chants* comme un inventaire des modes de violence, de même que l'on a pu lire *l'Enfer* de Dante comme un grand inventaire des supplices. Au terme de ce chapitre doit ainsi apparaître l'encyclopédie des violences que tracent *Les Chants*, c'est-à-dire une compilation exhaustive et réfléchie des violences.

Ici la violence est directe et ne correspond pas au modèle de la violence lauréatamontesque telle que Bachelard¹ l'a définie, une violence lente que savoure le sujet, qui se déploie selon les modalités de la laceration et de la succion. La scène vérifie ici les caractères de la force brute définis plus haut, distance et abstraction : Maldoror enveloppe Mervyn dans un sac, dissimulant ainsi la proie à ses regards et à ceux du lecteur (impossible dans ces conditions de jouir pleinement de la violence infligée), puis confie le sac à un boucher de passage en prétendant qu'il s'agit d'un chien galeux à abattre, comme s'il se désintéressait soudain de l'ultime moment de jouissance, la mise à mort de la victime. En outre, l'enveloppement de Mervyn dans le sac n'a d'abord pour but que de l'emmener au lieu de son véritable supplice, la colonne Vendôme où il sera scalpé : le connecteur logique *comme* désigne la bastonnade comme un moyen de faire taire l'adolescent. Enfin, cette scène est mise à distance principalement par trois procédés : l'emploi de la figure étymologique *patient* (celui qui souffre), donnant au texte une tonalité archaïque, la réminiscence de la scène 2 de l'acte III des *Fourberies de Scapin*, permettant au texte de basculer vers le discours métatextuel en désignant la scène avant tout comme un fragment de littérature, et la seule évocation du craquement des os pour décrire l'effet du geste sur Mervyn, réduisant à sa forme minimale l'expression de la souffrance et concourant ainsi à l'abstraction de la scène.

Vient ensuite le meurtre par arme blanche, dont les occurrences plus nombreuses déployées selon une structure identique (avec variations) construisent un motif obsédant, que je définirais ainsi : la victime de Maldoror est un adolescent ami, avec qui il entretient des relations proches de la pédérastie ; le meurtre est une trahison au cours de laquelle, à l'aide d'un très fin stylet, Maldoror *perce* sa proie pour la vider de son sang. On voit ici les relations qu'entretient ce motif avec celui du vampirisme. C'est un meurtre propre, presque chirurgical sinon invisible qui confine lui aussi à l'abstraction.

La première occurrence, qui n'est qu'un meurtre rêvé, est celui de Lohengrin en II,3 :

Il ne se doute pas que sa vie a été en péril pendant un quart d'heure. Tout était prêt, et le couteau avait été acheté. Ce stylet était mignon, car j'aime la grâce et l'élégance jusque dans les appareils de la mort ; mais il était long et pointu. Une seule blessure au cou, en perçant avec soin une des artères carotides, et je crois que ç'aurait suffi.

II,3 – p.135

La seconde occurrence est l'agression de Réginald, raconté en V,7 :

Tous les deux, comme deux cygnes, vous vous élançâtes en même temps d'une roche à pic. (...) Mais quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçut à travers les vagues ? (...) On constata la présence d'une blessure au flanc droit ; chacun de ces matelots expérimentés émit l'opinion qu'aucune pointe d'écuclou ou fragment de rocher n'était susceptible de percer un trou si microscopique et en même temps si profond. Une arme tranchante, comme le serait un stylet des plus aigus, pouvait seule s'arroger des droits à la paternité d'une si fine blessure.

V,7 – pp.299-300

Enfin, la dernière occurrence, l'agression d'Elsseneur, modifie notablement la structure décrite précédemment puisqu'il s'agit d'une amputation sans trahison, entraînant une résistance d'Elsseneur qui ôte sa fulgurance à l'action et qui donne à voir dans tout son déroulement l'agression :

¹ Gaston Bachelard, *Lauréamont*, José Corti, 1939 (Nouvelle Edition Augmentée, 1956), Paris, pp.33-36.

Un de tes genoux sur ma poitrine, et l'autre appuyé sur l'herbe humide, tandis qu'une de tes mains arrêta la binarité de mes bras dans son étau, je vis l'autre sortir un couteau, de la gaine appendue à ta ceinture. Ma résistance était presque nulle, et je fermai les yeux : les trépidations d'un troupeau de bœufs s'entendirent à quelque distance, apportés par le vent. Il s'avancait comme une locomotive, harcelé par le bâton d'un pâtre et les mâchoires d'un chien. Il n'y avait pas de temps à perdre, et c'est ce que tu compris ; craignant de ne pas parvenir à tes fins, car l'approche d'un secours inespéré avait doublé ma puissance musculaire, et t'apercevant que tu ne pouvais rendre immobile qu'un de mes bras à la fois, tu te contentas, par un rapide mouvement imprimé à la lame d'acier, de me couper le poignet droit. Le morceau, exactement détaché, tomba par terre.

V,7 – pp. 302-303

Les procédés employés précédemment se retrouvent dans ces trois passages : préciosité de la langue, abstraction délibérée de la description et glissement métatextuel mettant à distance le référent au profit de la référence littéraire. Dans la première occurrence, le fétichisme précieux des armes blanches adoucit la violence en même temps qu'il évoque une réplique du *Lorenzaccio* de Musset où le héros ourdit le meurtre de son cousin Alexandre¹, mise à distance renforcée par la précision anatomique informant le fantasme. Parce qu'il est rêvé, le meurtre ici demeure invisible, à l'état de simple projet conçu d'après la représentation mentale d'un corps humain. Dans la seconde occurrence, le meurtre reste invisible à la faveur de l'océan, et n'est perçu que par synecdoque, dans la "longue trace de sang". Ce qui est mis ainsi en évidence, c'est moins le meurtre ou la violence eux-mêmes qu'un vampirisme métaphorique, signalé par le motif de la coulée du sang au travers d'un minuscule orifice pratiqué dans le corps humain. Il y a là encore un déplacement de la violence réelle *via* la référence littéraire, vers une représentation intertextuelle de celle-ci nourrie d'un imaginaire reconnaissable (celui du roman noir) davantage policée, avec une puissance d'ébranlement amoindrie. La vision du meurtre n'est ici reconstituée qu'*a posteriori*, reconstruite mentalement, et l'extrême préciosité, voire la complication de la phrase finale concourt à cet effet de mise à distance et de polissage de la violence. La dernière occurrence est plus directement violente puisqu'elle donne à voir le centre de l'agression, mais on y retrouve à nouveau l'abstraction ("la binarité de mes bras"), la préciosité rhétorique dans les deux dernières phrases ainsi que la convocation du motif feuilletonesque du secours inattendu, qui relance l'action et crée une tension dramatique en même temps qu'elle indique au lecteur qu'il se trouve dans un épisode de roman feuilleton. On décèle donc une progression vers la violence brute et directement représentée, contrecarrée ou ralentie par des effets d'ordre stylistique dans cette série d'occurrences : on passe ainsi du meurtre rêvé et imaginé fugitivement au meurtre réalisé et vu, en passant par une étape intermédiaire où est refoulée la représentation de l'acte violent. La violence cherche à s'affranchir de la morale et des codes littéraires, même si ceux-ci fournissent en contrepartie quantité de motifs violents tout prêts. D'où le passage au meurtre par projectile, motif qui n'est pas directement informé par l'intertextualité.

Il n'y a pas de différence notable entre le meurtre par jet de projectile et le meurtre par balle. Voici les deux occurrences de jet de projectile ; le premier vise à éliminer le ver qui commande à Maldoror de tuer la Prostitution :

¹ "La mariée est belle. Mais, je vous le dis à l'oreille, prenez garde à son petit couteau." IV,9 – p.187, Edition Garnier-Flammarion. Il est frappant de constater que le moment du meurtre est décrit au travers des dialogues avec la même rapidité fulgurante (IV,11 – p.191) et que Lorenzo, Satan malgré lui et libérateur meurtrier de son propre cousin, partage le même parcours et les mêmes interrogations que Maldoror sur le mal universel : "Suis-je un Satan ? Lumière du ciel ! Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais comme un enfant de dix ans dans l'armure d'un géant de la Fable. (...) L'humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité." III,3 – p.141.

Les larmes dans les yeux, la rage dans le cœur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre ; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine ; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet : de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme ; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé.

I,7 – p.92

Le second jet de projectile vise à éliminer l'archange métamorphosé en crabe tourteau :

Mais, l'homme aux lèvres de saphir a calculé longtemps à l'avance un perfide coup. Son bâton est lancé avec force ; après maints ricochets sur les vagues, il va frapper à la tête l'archange bienfaiteur. Le crabe, mortellement atteint, tombe dans l'eau.

VI,8-VI – p.339

Au contraire du meurtre à l'arme blanche, le meurtre par jet de projectile semble désincarner la violence. La violence n'est plus brute, elle est toute abstraite, violence réduite au pur geste, à la dynamique du projectile qui, comme le montre le second passage, semble tout à fait désolidarisé de Maldoror, lui-même évoqué par une périphrase à la troisième personne. Il s'agit peut-être d'un moyen pour le sujet d'évacuer la culpabilité morale qui se manifestait stylistiquement comme une force antagoniste à la brutalité de la violence dans les passages de meurtre à l'arme blanche. Pourtant, la première occurrence montre Maldoror dans un accès de force pure, de Surhumanité, comme en témoigne la description des bouleversements à grande échelle de l'environnement, tempérée par un anthropomorphisme perceptible. Il semble qu'ici se joue en partie l'accès de Maldoror à la condition de Surhomme : force pure et absence de culpabilité. Cette désincarnation du meurtre trouve son point culminant dans le meurtre par balle, à tel point que celui-ci ne semble plus faire sens, ne plus mettre de pensée en jeu :

Ils ne pouvaient échapper ! Par surcroît de précaution, j'avais été chercher mon fusil à deux coups, afin que, si quelque naufragé était tenté d'aborder les rochers à la nage, une balle sur l'épaule lui fracassât le bras, et l'empêchât d'accomplir son dessein. (...) Voilà ma résolution ; rien ne le changerait... Un son sec s'entendit, et la tête aussitôt s'enfonça, pour ne plus reparaître. Je ne pris pas à ce meurtre autant de plaisir qu'on pourrait le croire ; et, c'était, précisément, parce que j'étais toujours rassasié de tuer, que je le faisais dorénavant par simple habitude, dont on ne peut se passer, mais qui ne procure qu'une jouissance légère.

II,13 – pp.179-180

La dernière occurrence est celle de l'assassinat du rhinocéros dans lequel s'est incarné Dieu :

Le rhinocéros avait appris ce qui allait arriver. Couvert de sueur, il apparut haletant, au coin de la rue Castiglione. Il n'eut même pas la satisfaction d'entreprendre le combat. L'individu, qui examinait les alentours du haut de la colonne, arma son revolver, visa avec soin et pressa la détente. (...) Mais nous savions que, dans ce pachyderme, s'était introduite la substance du Seigneur. Il se retira avec chagrin.

VI,10-VIII – p.347

Dans les deux cas, une ellipse escamote le moment du meurtre : le tir est représenté mais la mort est soigneusement évitée, totalement abstraite, perceptible dans une présence/absence qui désamorçait toute violence, toute brutalité. A ce stade du récit, le meurtre du rhinocéros a quelque chose de profondément décevant pour le lecteur qui attendait un meurtre de Dieu

autrement plus épique et grandiose : cette scène est probablement la moins violente des scènes violentes des *Chants*, la moins sadique aussi puisque, loin d'être une jouissance de gourmet du crime, elle apparaît comme une nourriture banale et quotidienne. Même sujet d'étonnement dans la première occurrence où, par un phénomène étrange, la mort est *mentalement prévue* avec une grande précision mais invisible au moment de se réaliser, la tête qui plonge sous l'eau n'étant qu'un moyen de la dissimuler.

Il semble ainsi que les morts "à distance" perdent leur coefficient de violence et de brutalité, manière de les éclipser au profit d'une forme plus brutale et corporelle de meurtre qui, elle, tend à la brutalité : le stylet. Ainsi s'esquisse une hiérarchie du meurtre, toute entière au profit du stylet qui annonce la griffe animale, mode favori d'agression du sujet d'après Bachelard¹. Chez Maldoror, c'est tout le corps, c'est-à-dire l'être tout entier, qui doit participer au meurtre s'il veut en jouir. Aussi le sadisme est-il préféré à la force brute, mais annoncé par celle-ci comme un horizon du meurtre à l'arme blanche : en effet, le sadisme de Maldoror consiste essentiellement en lacérations dont le meurtre au stylet est une pré-version chirurgicale, hygiénique et policée. Il y a donc un effet de structure dans l'organisation des violences qui confirme le caractère encyclopédique et réfléchi de celles-ci, ainsi que le caractère construit de la sauvagerie : les violences s'y pensent et s'y organisent en cercles comme dans l'*Enfer* de Dante et avec le même raffinement à la fois rationnel et monstrueux des *Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade.

2. Le sadisme, ou la violence raffinée

Le sadisme est probablement la forme la plus courante de sauvagerie à l'œuvre dans *Les Chants* ; outre qu'elle correspond parfaitement à la sauvagerie construite, elle est forte de tout un héritage littéraire "sadique" qui lui permet d'exister de manière déjà élaborée au sein du texte : le roman de Sade et le roman noir notamment. Le sadisme est précisément le point où l'excès de raffinement et de rationalisme s'inverse en sauvagerie, il est le point où s'unissent la violence et la méthode. Dans *Les Chants*, il s'apparente à la torture et est un tremplin vers le monstrueux : pour pasticher Rimbaud et sa lettre du Voyant, je dirais que c'est par le sadisme que le sujet se fait l'âme monstrueuse. C'est dans le sadisme que le mal devient quête d'infini : en effet le sadisme obéit à une logique de la démesure ; jamais rassasié, il est mû par une logique incessante d'autodépassement où à chaque violence doit succéder une violence supérieure en force et en puissance d'ébranlement : "Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ?" (I,6 – p.90), s'écrie Maldoror². Pour croître, la violence est alors obligée de s'organiser en un système rationnel et sériel de *crescendo*, à la manière de l'énumération des supplices dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Le système n'a pas de terme logique : ainsi la ratiocination mathématique rencontre l'irrationalité infinie dans le sadisme. Cette rencontre du mal et de l'infini a lieu en I,8, comme l'explique la mère du sujet :

"Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.32-36.

² J.-L. Steinmetz indique ici qu'il y a ici une communauté de pensée avec le Baudelaire des *Paradis artificiels*, qui "souligne la passion de l'infini qui anime les hommes et les entraîne à bousculer les repères moraux habituels."

toi, comme moi, comme le reste des humains à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle qui est assez sublime." Depuis ce temps, je respecte le vœu de la morte. Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin ! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage !

I,8 – pp.95-96

Cet aboiement démesuré des chiens correspond à un cri de révolte totale, dirigé

...contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest ; contre la lune ; contre les montagnes, semblables au loin à des roches géantes, gisantes dans l'obscurité ; contre l'air froid qu'ils aspirent à pleins poumons, qui rend l'intérieur de leur narine, rouge, brûlant ; contre le silence de la nuit ; contre les chouettes, dont le vol oblique leur rase le museau, emportant un rat ou une grenouille dans le bec, nourriture vivante, douce pour les petits ; contre les lièvres, qui disparaissent en un clin d'œil ; contre le voleur, qui s'enfuit au galop de son cheval après avoir commis un crime ; contre les serpents, remuant les bruyères, qui leur font trembler la peau, grincer les dents ; contre leurs propres aboiements, qui leur font peur à eux-mêmes ; contre les crapauds, qu'ils broient d'un coup sec de mâchoire (pourquoi se sont-ils éloignés du marais ?) ; contre les arbres, dont les feuilles, mollement bercées, sont autant de mystères qu'ils ne comprennent pas, qu'ils veulent découvrir avec leurs yeux fixes, intelligents ; contre les araignées, suspendues entre leurs longues pattes, qui grimpent sur les arbres pour se sauver ; contre les corbeaux, qui n'ont pas trouvé de quoi manger pendant la journée, et qui s'en reviennent au gîte l'aile fatiguée ; contre les rochers du rivage ; contre les feux, qui paraissent aux mâts des navires invisibles ; contre le bruit sourd des vagues ; contre les grands poissons, qui, nageant, montrent leur dos noir, puis s'enfoncent dans l'abîme ; et contre l'homme qui les rend esclaves.

I,8 – pp.94-95

Les premières occurrences de ces *contre...* indiquent clairement l'ambition de la révolte : englober les quatre points cardinaux et le cosmos qu'ils contiennent. L'énumération glisse ensuite vers les éléments traditionnels de l'imagerie romantique (la lune, la montagne devenue paysage sublime depuis sa réhabilitation par Rousseau dans les *Confessions* et les *Rêveries du promeneur solitaire*) ; à mesure que progresse l'énumération, les *contre...* en viennent à désigner des éléments de plus en plus petits, à quelques exceptions près. Cette révolte tend ainsi à englober l'infiniment grand et l'infiniment petit, selon un système sériel, même si celui-ci semble se dérégler dans les exceptions à la progression vers l'infiniment petit. Toujours est-il que les éléments visés sont soit des éléments de petite taille (serpents, araignées, crapauds...), soit des éléments romantiques à connotation cosmique (vagues, feu, rochers du rivage), le tout voisinant dans une disparité qui en accentue le caractère de totalité inorganisée. Maldoror établit une comparaison entre ces chiens et lui-même, qui revêt une double fonction : d'une part, en se désignant comme un chien errant, il se donne explicitement à voir comme sauvage¹ et possiblement anthropophage ; d'autre part, il se dédouble voire se fragmente, comme dépossédé, comme si la fureur exigeait du sujet qu'il en soit absent et déconstruit, et il met à distance en le dégradant ce qu'il peut y avoir de lyrisme dans cette *contre-invocation*.

Je distinguerai deux formes de sadisme : d'une part le sadisme de Maldoror, d'autre part, celui de Lautréamont écrivain, se plaisant à mettre en scène des épisodes sadiques n'impliquant pas nécessairement Maldoror. L'épisode le plus caractéristique de ce sadisme est celui de l'omnibus, en II,4, où se manifeste à nouveau une schizophrénie, mais concernant

¹ Il y a d'ailleurs dans cette évocation des chiens une double référence : on y a lu un souvenir des "Hurleurs" de Leconte de Lisle (*Poèmes barbares*, 1862) et J.-L. Steinmetz indique que ces chiens sont des *cimarrones*, chiens qui errent en bande dans la pampa uruguayenne.

Lautréamont cette fois. Il présente d'abord l'enfant comme un orphelin malheureux, digne d'un Gavroche ou de Rémi du *Sans Famille* d'Hector Malot :

"Arrêtez, je vous en supplie ; arrêtez... mes jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée... je n'ai pas mangé depuis hier... mes parents m'ont abandonné... je ne sais plus que faire... je suis résolu de retourner chez moi, et j'y serais vite arrivé, si vous m'accordiez une place... je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous..."

II,4 – pp.135-136

Ici les procédés caractéristiques du roman populaire (pathétique renforcé par le courage du jeune héros) cherchent d'abord à attirer la compassion du lecteur, d'autant que la réplique est complétée un peu plus loin par l'indifférence des voyageurs : "En effet, pourquoi s'intéresser à un petit enfant ? Laissons-le de côté." Et pourtant la chute de l'épisode, à la manière d'un conte cruel, prend à rebours les attentes du lecteur : l'enfant relevé par un chiffonnier après sa chute s'enfuit, manifestant la même cruauté à l'égard de celui-ci que les voyageurs à son égard. La chute établit la rencontre manquée de deux solitudes, entre lesquelles ne naîtra aucune communication. Cette réaction de l'enfant permet à Lautréamont de préciser son projet d'écriture :

Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras, va ! tu t'en repentiras. 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. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience !

II,4 – p.138

La compassion s'inverse donc en colère vengeresse, laquelle était anticipée par le plaisir manifeste qu'éprouve Lautréamont à mettre en scène l'enfant courant après l'omnibus. Ce plaisir se décèle dans l'utilisation d'effets éprouvés et grossis (le pathétique) et dans la convocation de figures stéréotypées : l'enfant, véritable archétype du jeune garçon vertueux maltraité par la vie et le siècle, et le chiffonnier, personnage de vieil homme solitaire lui aussi maltraité par le sort et vertueux, au cœur pur et charitable :

Les cris cessent subitement ; car, l'enfant a touché du pied contre un pavé en saillie, et s'est fait une blessure à la tête, en tombant. L'omnibus a disparu à l'horizon, et l'on ne voit plus que la rue silencieuse... (...) Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte ; il y a en lui plus de cœur que dans tous ses pareils de l'omnibus. Il vient de ramasser l'enfant ; soyez sûr qu'il le guérira, et ne l'abandonnera pas, comme ont fait ses parents. Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, de l'endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière !...

II,4 – p.137

Grossissement et convocation de stéréotypes induisent une mise à distance qui provoque le rire plus que la compassion du lecteur, et ce rire est moqueur et dégradant jusqu'au sadisme¹, puisqu'il permet au lecteur de jouir de sa supériorité sur l'enfant. Le lecteur en somme, c'est le passager de l'omnibus qui dédaigne non sans plaisir le malheur du jeune garçon.

Hors de ce sadisme de metteur en scène existe chez Maldoror un sadisme au sens propre, fait de supplices atroces infligés à des victimes innocentes et provoquant chez l'auteur du

¹ Sur la question du rire dégradant, voir Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos*, Editions du Seuil, 1968, Paris.

supplice une jouissance de gourmet. Le sadisme est une violence extrême mais réfléchie, il est le point de rupture où l'excès de raffinement et de rationalisme s'inverse en sauvagerie, comme dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann. C'est en I,6 que le sadisme s'apparente le plus à une jouissance sensuelle et culinaire, une jouissance de dandy :

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure. Rien n'est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel.

I,6 – p.89

Le plaisir qu'éprouve le sujet comporte une dimension divine puisqu'il en vient à souhaiter qu'il dure "autant que l'éternité" : plaisir sadique grâce auquel le sujet atteint à l'infini par le truchement de la jouissance sensuelle qui révèle, comme dans "Elévation" de Baudelaire, un univers infini et nouveau. L'enjeu du sadisme est ici métaphysique, il est, comme chez Sade, réfléchi par le sujet dans le moment de sa réalisation et chargé de pensée. L'intuition qu'a Maldoror de son châtement, être déchiré par sa victime dans un baiser éternel, confirme cette ouverture sur l'infini et le monstrueux que permet le sadisme.

Il y a cependant dans *Les Chants* une limite où le sadisme devient sauvage au point d'expulser toute pensée, expulsion qui est en soi, dans l'absence totale de pensée, porteuse d'enjeux philosophiques. Il s'agit de moments où la violence atteint son apogée de gratuité : dans le viol de la fillette en III,2 et dans l'écorchement du jeune homme par Dieu au couvent-lupanar en III,5.

Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cet hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. Le sacrificateur s'aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps ; il cesse la persévérance croissante de ses ravages, et laisse le cadavre redormir à l'ombre du platane.

III,2 – pp.204-205

Une telle sauvagerie ne peut être pensée, et Maldoror est dans un état d'égarement total : il n'a pas aperçu que la jeune fille est morte, et croit la torturer vive. La violence n'est donc pas réfléchie, au sens propre : Maldoror n'a plus conscience de son geste. Cependant la violence est telle ici que Maldoror est désigné par le substantif *sacrificateur* ; plus haut dans le texte le lieu du supplice est appelé "autel sacrificatoire" (p.204). Le texte réussit donc *in extremis* à réintroduire une pensée à l'intérieur de ce qui n'était d'abord que mutilation égarée, et révèle que, dans ses extrémités les plus sauvages, la violence pratiquée par Maldoror reste hautement signifiante : à la faveur de la mention du sacrifice, la violence acquiert une dimension rituelle et une forme mythique. Reste qu'il n'y a aucune mention de la divinité à qui est sacrifiée la jeune fille : je supposerai donc qu'il s'agit d'un sacrifice sans divinité ou d'un sacrifice à soi-même. Dans le premier cas, on retrouve cette incapacité de la violence rituelle à faire sens, qui est le signe d'un univers disloqué, à la dérive, où toute valeur spirituelle et unifiante a disparu. Le second cas est compatible avec le premier : dans un monde où il a

débouloonné toutes les idoles, Maldoror, être de démesure, s'impose comme la nouvelle idole et son premier adorateur.

Dans le supplice de l'adolescent, le sens est mis en échec *via* l'onirisme de la scène et l'arbitraire qu'il détermine :

Quand il fut rassasié de respirer cette femme, il voulut lui arracher ses muscles un par un ; mais, comme c'était une femme, il lui pardonna et préféra faire souffrir un être de son sexe. Il appela, dans la cellule voisine, un jeune homme qui était venu dans cette maison pour passer quelques moments d'insouciance avec une de ces femmes, et lui enjoignit de venir se placer à un pas de ses yeux. Il y avait longtemps que je gisais sur le sol. N'ayant pas la force de me lever sur ma racine brûlante, je ne pus voir ce qu'ils firent. Ce que je sais, c'est qu'à peine le jeune homme fut à portée de sa main, que des lambeaux de chair tombèrent aux pieds du lit et vinrent se placer à mes côtés. Ils me racontaient tout bas que les griffes de mon maître les avaient détachés des épaules de l'adolescent. Celui-ci, au bout de quelques heures, pendant lesquelles il avait lutté contre une force plus grande, se leva du lit et se retira majestueusement. Il était littéralement écorché des pieds jusqu'à la tête ; il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée.

III,5 – p.217

C'est un cheveu tombé de la tête de Dieu qui parle ici. Ce procédé de grossissement d'un élément minuscule est caractéristique de la logique du rêve, de la même façon que le point d'origine de la parole est ici deux objets : le cheveu et les lambeaux de chair détachés. La fiction du cheveu permet de n'avoir qu'un point de vue fragmentaire sur la scène : incapable d'en être le témoin, il doit obtenir des morceaux de chair le récit de l'écorchement. Pour les personnages impliqués dans cette scène, il n'y a pas de compréhension possible des événements : le sadisme est donc un lieu où le sens est mis en échec par un excès de sauvagerie qui expulse ou désamorçe la pensée, et devient de la sorte un geste hautement philosophique où le monde est rendu à son chaos premier, à son *insignifiance*.

3. L'anthropophagie : en marge de la civilisation

L'anthropophagie constitue le second cercle du vertige sauvage. Elle est un élément stratégique de l'épopée, dans la mesure où elle est l'extrême limite contre laquelle se définissent l'humain et la condition humaine. Dans l'*Odyssee*, elle est le danger majeur que doit affronter Ulysse dans les confins où il erre (que ce soit sous les traits de Polyphème, des Lestrygons, des Syrènes, de Charybde et Skylla ou même des prétendants qui "mangent son bien"), et par lequel il se définit comme un homme, "rien qu'un homme et tout un homme"¹, parfaite incarnation de la condition humaine. L'anthropophagie est donc ce qui menace le statut civilisé de l'être humain et par extension son humanité (mais je préfère réserver cette menace au monstrueux). Elle concerne aussi bien Maldoror que son ennemi Dieu, elle a donc un statut bien plus ambigu que dans l'*Odyssee*, où elle occupe une position diamétralement opposée à celle d'Ulysse : elle est le risque de disparaître aux confins du monde connu, donc de ne jamais recevoir de funérailles religieuses et d'errer dans les limbes après la mort, elle menace Ulysse dans sa chair mais jamais dans son identité. Quand celle-ci est menacée (Ulysse doit abandonner son nom pour vaincre Polyphème – *Chant IX*, vv.360-370, v.502), c'est son nom qui est menacé et ce de façon temporaire, jamais son statut d'humain. L'anthropophagie constitue chez Maldoror un horizon possible de son être : de manière

¹ François Hartog, "Ulysse, voyageur malgré lui", propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine Littéraire*, n°427, janvier 2004, pp.24-26.

indirecte parce qu'il est un être de dévoration et de manière immédiate ; elle est aussi un repoussoir quand elle est le fait de Dieu. Voilà le passage le plus manifestement anthropophage des *Chants* :

Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur ! Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche ; une fois à la bouche, on devine ce qu'il en faisait. Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition, à la surface duquel s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre, deux ou trois têtes prudentes, et qui s'abaissaient aussitôt, avec la rapidité de la flèche : un coup de pied, bien appliqué sur l'os du nez, était la récompense connue de la révolte au règlement, occasionnée par le besoin de respirer un autre milieu ; car, enfin, ces hommes n'étaient pas des poissons ! Amphibies tout au plus, ils nageaient entre deux eaux dans ce liquide immonde !... jusqu'à ce que, n'ayant plus rien dans la main, le Créateur, avec les deux premières griffes du pied, saisît un autre plongeur par le cou, comme dans une tenaille, et le soulevât en l'air, en dehors de la vase rougeâtre, sauce exquise ! Pour celui-là, il faisait comme pour l'autre. Il lui dévorait d'abord la tête, les jambes et les bras, et en dernier lieu le tronc, jusqu'à ce qu'il ne restât plus rien ; car, il croquait les os. (...) Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle. O lecteur, ce dernier détail ne te fait-il pas venir l'eau à la bouche ?

II,8 – pp.151-152

Le tableau scatologique tracé ici a une double fonction : d'une part, il destitue très nettement le Créateur, le renvoyant à une crasse qui assure son rejet par le lecteur civilisé, d'autre part, il situe Dieu dans l'entre-deux de l'incurie et de la sauvagerie bestiale (les "deux premières griffes du pied" voisinent avec les "draps non lavés d'hôpital"). Le scatologique s'associe ici à un culinaire ironique et dérisoire (l'expression "sauce exquise", ainsi que les deux dernières phrases du passage cité) pour engendrer, au sens propre, dans une hybridation de ces deux catégories, une vision coprophage, et amplifier le dégoût du lecteur. On pourrait donc croire que ce tableau vise à distinguer nettement Maldoror du Créateur, d'autant plus que Maldoror exprime explicitement son horreur devant cette découverte, mais ce n'est pas exact : en effet, si l'on se réfère au IV,4, Maldoror partage en partie la crasse scatologique du Créateur, ce qui le situerait plutôt du côté de la vision du II,8. Là encore, Lautréamont fait en sorte d'empêcher toute cohérence, toute possibilité de conclusion univoque. Le Créateur anthropophage est violemment repoussé mais sa situation est commune à Maldoror, ce qui place celui-ci simultanément dans et hors de (*en haine de* serait plus juste) l'anthropophagie, dans une schizophrénie courante chez Maldoror¹.

Comme le signale cette strophe, l'anthropophagie se manifeste d'abord sur le mode de la cuisine : c'est là une façon de masquer l'enjeu et la limite qu'elle constitue par la dérision. Au delà de cette dérision, l'anthropophagie se prolonge dans la dévoration et le vampirisme, et s'associe étroitement au désir érotique homosexuel sous ces deux modalités. Ainsi, avant de définir la marginalité absolue, l'anthropophagie prend la forme d'un élan vers l'autre, d'une union qui devient dévoration à force de frénésie, comme en V,5, où l'excès de désir érotique appelle le meurtre :

J'ai même assassiné (il n'y a pas longtemps !) un pédéraste qui ne se prêtait pas suffisamment à ma passion ; j'ai jeté son cadavre dans un puits abandonné, et l'on n'a pas de preuves décisives contre moi. Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui me lisez ? Croyez-vous que je veuille en faire

¹ Ce phénomène de schizophrénie est récurrent chez Maldoror, il est permis par l'absence de chronologie au sein du texte.

autant envers vous ? Vous vous montrez souverainement injuste... Vous avez raison : méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau.

V,5 – p.288

C'est dans cette même strophe que peut se lire l'alliance de la dévoration et du désir érotique :

En attendant, que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver ; mais, je mets une condition rigoureuse à mon hospitalité : il faut qu'il n'ait pas plus de quinze ans. Qu'il ne croie pas de son côté que j'en ai trente ; qu'est-ce que cela y fait ? L'âge ne diminue pas l'intensité des sentiments, loin de là ; et, quoique mes cheveux soient devenus blancs comme la neige, ce n'est pas à cause de la vieillesse : c'est, au contraire, pour le motif que vous savez. Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables ! Êtes-vous certain que celles qui portent de longs cheveux, soient de la même nature que la mienne ? Je ne le crois pas, et je ne désertai pas mon opinion. Une salive saumâtre coule de ma bouche, je ne sais pas pourquoi. Qui veut me la sucer, afin que j'en sois débarrassé ? Elle monte... elle monte toujours ! Je sais ce que c'est. J'ai remarqué que, lorsque je bois à la gorge le sang de ceux qui se couchent à côté de moi (c'est à tort que l'on me suppose vampire, puisqu'on appelle ainsi des morts qui sortent de leur tombeau ; or, moi, je suis un vivant), j'en rejette le lendemain une partie par la bouche : voilà l'explication de la salive infecte. Que voulez-vous que j'y fasse, si les organes, affaiblis par le vice, se refusent à l'accomplissement des fonctions de la nutrition ?

V,5 – pp.286-287

Le vampirisme est donc à la fois possession sexuelle et dévoration d'une jeune victime¹, toujours "adolescent, aux cheveux blonds, aux yeux si doux"² (I,6 – p.91), dévoration nécessaire à la survie du mort en sursis qu'est le vampire. C'est dans ce sursis que se définit, précisément, la marginalité de Maldoror face à la civilisation : comme le vampire, son existence est nocturne, et sa survie n'est due qu'à une forme de meurtre qui l'exclut de la cité et du monde civilisé. Le terme extrême de cette marginalité réside dans le portrait brossé en IV,4, où la marginalité anthropophage est devenue monstruosité. De la même façon que la métamorphose en pourceau (IV,6) constitue un état d'intense félicité, la marginalité apparaît comme la seule véritable liberté qui s'offre au sujet et au lecteur, et c'est l'entreprise littéraire de Lautréamont qui doit offrir au lecteur cet état de liberté :

Mais... courage ! il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses ; qui ne feront que hâter la disparition des derniers symptômes du mal. Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu les dépèceras en petits morceaux, et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion.

V,1 – pp.268-269

Le texte cherche donc cette identification-dévoration avec le lecteur, et l'anthropophagie est, profondément, entreprise de libération. C'est donc rejeté en marge de la civilisation que Maldoror peut pleinement affirmer sa liberté de sujet et sa puissance vitale.

¹ Il en est exactement ainsi dans *Dracula* de Bram Stoker, synthèse du mythe, où l'étreinte du vampire est à la fois ravissement sensuel, extase érotique et conscience de la victime d'être dévorée.

² On reconnaît ici Dazet.

4. Le monstrueux : en marge de l'humanité

Le *monstrueux* est le premier concept du dernier cercle et concerne directement l'être de Maldoror. Il est la synthèse de l'anthropophagie et du sadisme : le premier parce qu'il ne connaît pas de limite humaine, le second parce qu'il est un accès à l'infini et le vecteur du passage de l'humain au monstrueux. Qui plus est, le monstrueux est le prolongement direct, le terme extrême de l'anthropophagie. En IV,4, Maldoror livre un autoportrait à la manière d'Arcimboldo où s'exprime cette "infinetisation" du sujet :

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. (...) Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères. (...) Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place : elle m'a rendu eunuque, cette infâme. Oh ! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés ; mais je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. (...) Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules : l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe ; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et me fait beaucoup de mal ! Deux méduses ont franchi les mers, immédiatement alléchées par un espoir qui ne fut pas trompé. Elles ont regardé avec attention les deux parties charnues qui forment le derrière humain, et, se cramponnant à leur galbe convexe, elles les ont tellement écrasées par une pression constante, que les deux morceaux de chair ont disparu, tandis qu'il est resté deux monstres, sortis du royaume de la viscosité, égaux par la couleur, la forme et la férocité.

IV,4 – pp.243-244

Maldoror est ici donné à voir comme un être qui n'appartient plus à aucun règne circonscrit, mais à un règne multiple, à la fois humain, animal, végétal et minéral. Il a transgressé toutes les frontières ontologiques de la Création, ce qui le place hors des cadres et des limites de celle-ci, et en fait une anomalie radicale, impossible à intégrer dans quelque catégorie ou taxinomie. Le corollaire de ce portrait réside dans les multiples métamorphoses dont Maldoror est l'objet. Sous l'impulsion de Maldoror, la Création entre dans un devenir perpétuel, une fluidité ontologique la caractérise désormais. "Le pouvoir déformant du regard de Lautréamont semble réinventer continuellement le monde au gré de ses désirs, de sa peur ou de sa haine, jusqu'à fabriquer des figures monstrueuses, hybrides. (...) le monde du rêve est ici très proche du mythe, car la liberté de l'imaginaire est totale"¹ écrit Le Clézio, soulignant ainsi que dans cette vacillation des frontières ontologiques provoquée par Maldoror, c'est notre monde tout entier qui bascule dans le domaine de l'imaginaire et du rêve, domaine où est permise toute aberration monstrueuse et où la morale se tait, permettant un complet déploiement de la sauvagerie et de l'animalité du sujet, que les romantiques frénétiques (Charles Nodier, Petrus Borel, Aloysius Bertrand) redécouvrent en même temps que Lautréamont : "*Les Chants de Maldoror* sont bien, en effet, l'expression la plus agressive et la plus évidente de cette "animalité", tant par la fréquence et la variété des formes animales et des métamorphoses que par la violence des instincts et des désirs."²

¹ J.-M.G. Le Clézio, "Le Rêve de Maldoror", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, pp.130-131.

² J.-M.G. Le Clézio, *Ibid.*, p.105.

5. Le Surhumain, ou l'affirmation dionysiaque

Le dernier concept est le *Surhumain*, au sens où l'entend Nietzsche. Le Surhumain est l'humanité à venir : il constitue un dépassement de la condition humaine par l'homme dans le sacrifice de celle-ci. Le Surhomme est l'homme fort et libre, le Créateur, l'homme de la volonté de puissance et de l'affirmation, l'homme qui accepte le caractère terrible et tragique de l'existence, celui qui déborde d'une surabondance de vie grâce à laquelle la souffrance, la destruction et la mort ne sont plus rien pour lui mais font partie du processus de la vie elle-même. Ainsi le Surhomme aboutit à redéfinir le bien et le mal : l'homme bon est précisément le créateur, l'homme fort riche d'une surabondance vitale, le libérateur qui s'immole pour l'avenir ; l'homme faible et lâche, là est le véritable mal. Il rejette donc toute morale, car seules comptent les valeurs qu'il ne cesse de réinventer.

Maldoror, à l'instar du Surhomme, n'obéit en pratique à aucune morale, sinon la sienne. Comme le Surhomme, il est au-dessus des valeurs admises, invente les siennes et les réinvente car il ne saurait se contenter d'une morale figée, systématique et dogmatique. Il est au delà du bien et du mal, dans la mesure où ces catégories sont constamment excédées et dissoutes par son action, donc vidées de leur portée prescriptive, de leur effectivité, voire de leur sens. En I,6, Maldoror s'interroge :

Hélas ! Qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ? Ou bien, sont-ce deux choses différentes ? Oui... que ce soit plutôt une et même chose... car sinon que deviendrais-je au jour du jugement !

I,6 – p.90

Tout en étant encore soumis à des repères moraux traditionnels, comme en témoigne l'évocation du Jugement Dernier, Maldoror pressent, à la manière de Dom Juan ou du Surhomme nietzschéen, que le mal est un moyen de dépasser ses limites d'homme, que la carrière du mal est une quête d'infini, une recherche métaphysique, une expérience de Voyant¹ et que le mal est la marque de l'homme supérieur plus que du pécheur. Voilà comme parle Zarathoustra lorsqu'il harangue les faibles hommes :

J'aime ceux qui ne savent vivre qu'à condition de périr, car en périssant ils se dépassent.
J'aime ceux qu'emplit un grand mépris, car ils portent en eux le respect suprême, ils sont les flèches du désir tendu vers l'autre rive. (...)
J'aime celui qui œuvre et invente afin de bâtir un jour au Surhumain sa demeure et d'aménager pour sa venue la terre, l'animal et la plante ; c'est ainsi qu'à sa façon il veut sa propre perte. (...)

¹ Dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Démeny, Lettre dite du Voyant, Rimbaud écrit : "La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière. Il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il la doit cultiver : cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant d'égoïstes se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! – Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des *comprachicos*, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. (...) Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! – Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !"

J'aime tous ceux qui sont semblables à ces lourdes gouttes qui tombent une à une du nuage noir suspendu au-dessus des hommes ; ils annoncent que l'éclair est proche, ils périssent d'en être les annonciateurs.

Voilà, je suis l'annonciateur de la foudre, je suis une lourde goutte tombée de la nue ; mais cette foudre, c'est le *Surhumain*.¹

Votre âme est tellement étrangère au grand que le Surhomme dans sa bonté vous apparaît effroyable...²

Maldoror combat indifféremment le bien et le mal, de sorte que ces catégories perdent toute signification, toute différenciation, n'étant pas polarisées par son attitude à leur égard. Lautréamont entend combattre une Création éprouvée comme mauvaise, mais il le fait par le mal et s'attaque indifféremment au Créateur sanguinaire (II,8) et aux innocents, comme l'enfant en I,6, Lohengrin en II,3 (lequel n'est pas assassiné) Mervyn au *Chant sixième*, Falmer en IV,8 Reginald et Elsseneur en V,7 ou la fillette en II,5, ou encore les naufragés en II,13, dont il jouit de la noyade et abat le dernier survivant depuis son rocher. ("Ô Ciel ! comment peut-on vivre après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables" – p.178). Le combat même de Lautréamont contre les hommes est ambigu : en II,8, la découverte de la cruauté du Créateur le pousse à la révolte, et pourtant lui-même n'a de cesse d'exercer sa cruauté sur les hommes eux-mêmes, agissant en somme à l'instar du Créateur. De même, en II,4, c'est la découverte de la méchanceté humaine qui pousse Maldoror à se venger des hommes, reconduisant ainsi ce contre quoi il déclare se battre. Outre qu'elle égare le lecteur, cette absence d'unité dans l'action du héros interdit de le fixer dans une postulation morale unique, il oscille constamment entre le bien et le mal jusqu'à supprimer *in fine* toute distinction entre ces deux catégories. Il n'y a donc aucune morale systématique, unitaire et repérable à l'œuvre dans *Les Chants*. Et si l'on se place du point de vue de l'action et non plus de celui du héros, on constate que la morale est pareillement renversée, que les bons ne triomphent pas. Ainsi de cette scène en I,11, qui mêle une réécriture du poème *Erlkönig (Le Roi des Aulnes)* de Goethe au tableau édifiant d'une famille de travailleurs digne des *Mystères de Paris* de Sue. Alors que le feuilleton, parce qu'il est le dépositaire de l'idéologie dominante de son temps, a toujours soin de sauvegarder la morale de cette idéologie (ici le positivisme et le socialisme montants, pour lesquels les classes laborieuses sont les forces vives d'un pays dans la marche du progrès), l'épisode de la strophe 11 se clôt d'une manière parfaitement amoral et pathétique ; qui plus est, rien ne vient apporter de rédemption à ce pathétique. "Je me rappelle un temps lointain où je fus époux et père" (p.115) pense le père, tandis qu'"un cri d'ironie immense s'est élevé dans les airs" (p.114), qui ôte tout caractère moral à cette conclusion : ce cri vient moquer le père dans son désespoir et ratifier comme juste le malheur dont il est victime. Enfin, une dernière remarque de Lautréamont à propos de son héros achève de provoquer le sens moral de ses lecteurs : "Il s'était dit, devant le tableau qui s'offrit à ses yeux, qu'il ne supporterait pas cette injustice." (p.115) On imagine le lecteur de 1868 qui adhère aux idéologies positivistes choqué de lire que le bonheur d'une famille de travailleurs est une injustice. Maldoror et *Les Chants* tout entier ne reconnaissent aucune morale, et chaque épisode comportant un enjeu éthique vise à déconstruire tout système moral, ou à construire durablement une complète amoralité : une pensée dont aucun système moral ne peut rendre compte.

Pour autant, Maldoror n'est pas libre de toute morale ; la voix de la conscience le tourmente :

¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction G. Bianquis, Aubier, 1962, Paris, pp.55-59.

² Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, traduction A. Vialatte, Gallimard / NRF, 1942, Paris, p.171.

Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'œil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace ; car, il lui semble entendre, devant lui, les ironiques huées d'un fantôme. Il chancelle et courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience.

II,15 – pp.185-186

Elle double également son action d'un scrupule intérieur contraire à celle-ci, de sorte qu'il éprouve à force égale les commandements du bien et du mal et passe simultanément par ces deux postulations, dans une schizophrénie morale insoluble. Ainsi de cette strophe où, après avoir torturé un enfant, il implore son pardon :

Adolescent, qui venez de souffrir des douleurs cruelles, qui donc a pu commettre sur vous un crime que je ne sais de quel nom qualifier ! Malheureux que vous êtes ! Comme vous devez souffrir ! (...) Adolescent, pardonne-moi ; c'est celui qui est devant ta figure noble et sacrée, qui a brisé tes os et déchiré les chairs qui pendent à différents endroits de ton corps. Est-ce un délire de ma raison malade, est-ce un instinct secret qui ne dépend pas de mes raisonnements, pareil à celui de l'aigle déchirant sa proie, qui m'a poussé à commettre ce crime ; et pourtant, autant que ma victime, je souffrais ! Adolescent, pardonne-moi. Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité ; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche. Même, de cette manière, ma punition ne sera pas complète. Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. Je parerai mon corps de guirlandes embaumées, pour cet holocauste expiatoire ; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche.

I,6 – pp.90-91

La compassion se mêle ici à la cruauté, le bien au mal, et ces deux postulations sont finalement dépassées par delà la mort dans une union homosexuelle qui tient de la dévotion rituelle, comme si, au cours de cette cérémonie monstrueuse, Maldoror parvenait à dépasser les contraires, à dissoudre les catégories de bien et de mal ainsi que leur opposition. Qui plus est, on perçoit nettement la schizophrénie à l'œuvre dans les paroles de Maldoror : il se désolidarise de son acte en se nommant à la troisième personne, selon une forme interrogative qui brouille son identité. Puis, sans solution de continuité, Maldoror avoue son forfait, car au moment de l'expiation, bien et mal se sont dissous et l'aveu peut avoir lieu.

Un parcours parallèle à celui dirigé vers la sauvagerie se dessine et le recoupe, c'est un parcours tendant à l'élimination de cette voix de la conscience. Maldoror vise la soustraction à toute morale, et l'absence de morale pratique est comme le prélude et l'instrument de la soustraction à la morale intérieure. Dans la mesure où les deux parcours se recoupent, il faut se demander quel rapport le mal et la sauvagerie entretiennent : un rapport d'identité partielle ou totale, un rapport de contiguïté, un rapport de polarité le long d'un axe encore à définir... Toute la question du mal considérée selon ce rapport est de savoir si le mal est une construction culturelle ou s'il est inné, si Maldoror cherche à l'atteindre ou l'utilise comme instrument pour se libérer de la conscience ou s'il est mauvais par fatalité comme l'affirme Lautréamont :

J'établirai comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années ; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête ; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce ! Qui l'aurait dit ! lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir, et il l'aurait fait très souvent, si Justice, avec son long cortège de châtiments, ne l'en eût chaque fois empêché.

I,3 – pp.85-86

Cette strophe ne propose pourtant aucune solution : l'état initial de Maldoror est la bonté, le mal est second mais il est présenté comme une fatalité naturelle et pourtant "extraordinaire". Un nouveau renversement apparaît ensuite : le mal est une "carrière", adoptée "résolument" qui plus, et n'est donc pas naturel, à moins de considérer le syntagme *carrière du mal* comme une expression lexicalisée, qui ne nous autorise pas à émettre une conclusion à partir d'elle. Ce qui nous empêche de décider si Maldoror est mauvais par nature ou non, c'est que le texte nous le présente comme le dépositaire de deux identités contradictoires (on retrouve la schizophrénie évoquée plus haut) : d'abord heureux dans la bonté, ensuite souffrant de se forcer à être bon, étant mauvais par nature mais choisissant le mal délibérément et en toute liberté. Pour décider, il faudrait reconstituer une chronologie morale de Maldoror et supposer qu'il passe d'un bien harmonieusement vécu à un bien souffrant au cours de "ses premières années". L'astuce du texte est précisément de ne proposer aucune chronologie de ce type et de nous interdire ainsi toute conclusion univoque : en effet, le marqueur temporel *ensuite* désigne le moment où Maldoror *s'aperçoit* qu'il est né mauvais et non celui – passé sous silence – où il le devient. On ne saura donc jamais si Maldoror est né méchant ou s'il l'est devenu, par fatalité, ou naturellement, ou par volonté. Le texte dit bien "qu'il était né méchant", mais dans la mesure où il apparaît simultanément comme le siège du bien et du mal, cela ne semble pas suffisant.

Des indices nous permettent pourtant de supposer que le mal chez Maldoror est culturel et apparu comme une perversion d'un état initial indolent : le mal est lié, comme chez Sade, à la conscience d'un univers et d'une nature indifférents aux hommes, voire mauvaise. Ainsi de la vision en II,8 du Créateur dévorant sa créature et se justifiant par ce sophisme qui renforce la cruauté du tableau : "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." (p.152) Nous sommes très proches ici des quatre dignitaires des *Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade, où les personnages jouissent de la monstruosité des supplices infligés à leurs victimes. Pour Sade comme pour Maldoror, l'être est bon, pur, innocent¹ mais la nature est mauvaise, et la découverte de ce caractère mauvais détermine l'adoption du mal chez l'homme, seul moyen de vivre conformément aux lois de la nature, à nouveau en harmonie avec elle.² Ainsi le passage de II,13 cité plus haut est tiré du *De Natura Rerum* de Lucrèce.³ Il renvoie donc directement à la philosophie épicurienne, qui se propose d'atteindre l'ataraxie, l'absence de trouble, état sans douleur ni désir (car le désir est toujours manque et douleur), cela par la *mediocritas* (la juste mesure), c'est-à-dire une pratique modérée des plaisirs visant à supprimer toute douleur et tout désir. Il n'y a donc pas de mode de vie plus stable, calme et en accord avec le monde que le mode de vie épicurien. Aussi peut-on comprendre ce passage des *Chants* comme cet accès à l'ataraxie avant d'y trouver une scène sadique, malgré le trouble qu'elle semble induire chez le héros. En somme, si les hommes des *Chants* sont mauvais, c'est parce qu'ils ont compris que la Création l'était aussi et qu'ils doivent s'y conformer pour ne pas souffrir. C'est peut-être pour cela que les innocents – l'enfant du II,4 ou la famille du I,11 – sont de si parfaites victimes : étant bons, ils sont d'emblée désignés pour souffrir. C'est le paradoxe du mal que d'être naturellement présent dans la Création, mais culturellement déterminé chez l'Homme qui doit le découvrir. Maldoror reconduit ce paradoxe, mais le mal, il le découvre en lui avant de le découvrir dans la Nature (en tous cas dans l'économie et la

¹ Ou plutôt, chez Sade, l'homme n'est ni bon ni mauvais mais justifie la pratique du mal comme une nécessité de la nature.

² Sur la question de la nature chez Sade, voir *La Philosophie dans le boudoir*, Préface d'Yvon Belaval, Gallimard, 1976, Paris, pp.26-31 et les pages auxquelles il renvoie. Les numéros de pages renvoient à l'édition Folio.

³ Lucrèce, *De Natura Rerum, Chant II*, vv.1-4, traduction B. Pautrat, Librairie Générale Française, 2002, Paris.

chronologie du texte, puisque cette découverte a lieu en I,3) au contraire des héros de Sade. De sorte qu'il doit s'inclure dans cette humanité qu'il rejette si violemment, comme le note Roger Caillois¹, et qu'il est la première cible de sa fureur. Cette situation schizophrénique est éprouvée dans le déchirement, au contraire des héros de *La Philosophie dans le boudoir*.² Le salut des héros de Sade leur vient de leur manque de lucidité (ils ne se connaissent pas comme hommes) ou de leur démesure (ils s'éprouvent comme Surhommes). Dans tous les cas, ils s'éprouvent en marge de la condition humaine, comme bénéficiaires d'une condition meilleure. Maldoror ne manque jamais de lucidité et éprouve simultanément son impuissance à la manière d'un héros romantique³, d'où cet étrange mélange de puissance vitale et d'impuissance, de force furieuse et de faiblesse s'échangeant par cycles au sein du texte. Sa démesure est toujours contrebalancée par sa lucidité et la conscience d'être "humain, trop humain". Il y a donc là encore pour Maldoror un parcours à effectuer vers une démesure totale, sans contrepartie, où seules s'affirmeraient sans obstacle la puissance vitale et la volonté de puissance, comme en VI,10-VIII. Maldoror doit s'extraire de l'Humanité, définie par son alternance de force et de faiblesse, pour accéder à la Surhumanité, monde de force pure et d'intensité vitale supérieure : c'est dans le *Surhumain* que se trouve la solution à sa schizophrénie.

C. La parole vive : l'énonciation dans *Les Chants*

Tout au long des *Chants*, Lautréamont exhibe et malmène la situation d'énonciation réelle ou fictive : construction de la figure du lecteur, référence à l'espace et au temps de l'écriture, tout rappelle au lecteur qu'il est en face d'un texte et chaque page met à mal l'illusion référentielle produite naturellement par celui-ci. En outre, le texte cherche sans cesse à déborder ses limites, sa nature de texte. Valéry Hugotte évoque cet élan irrésistible du texte : "Lautréamont paraît avoir renoncé à toute composition pour que s'affirme l'énergie d'une écriture réinventant ses propres règles à mesure que progressent *Les Chants*."⁴ Aussi le poème est-il pour lui un *work in progress* qui exhibe en permanence sa propre élaboration par le scripteur, comme pour contrôler une écriture qui deviendrait dangereuse à force de liberté, si un effort réflexif ne tentait pas de la retenir en permanence :

Et, pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette feuille de papier, ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer, depuis le commencement de cette strophe, serait peut-être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne ?

IV,2 – pp.231-232

¹ Roger Caillois, *Préface aux Œuvres complètes*, José Corti, 1949, Paris.

² Ceux-ci vivent harmonieusement parce que leur découverte du mal s'est faite dans un Homme qu'ils considèrent à distance, comme étranger à eux-mêmes en raison de leur statut de libertins philosophes portés à mettre en doute certitudes et acquis, et donc à s'isoler du corps social, du commun des autres hommes.

³ Roger Caillois, *Op. Cit.*

⁴ Valéry Hugotte, *Op. Cit.* p.20.

Ce passage rend compte de l'écriture telle qu'elle se déploie au *Chant quatrième*, une écriture digressive qui tend à se libérer de la logique pour devenir pure syntaxe, pure structure formelle, machine à produire du texte : le IV,2 est en outre une strophe tout entière construite selon une structure digressive, et est véritablement devenue cette machine syntaxique que semble rechercher Lautréamont dans le *Chant quatrième*.

Le développement du texte s'accompagne donc, de manière explicite ou non, d'une référence constante à la situation d'énonciation, que ce soit celle de Ducasse, de Lautréamont ou de Maldoror. En I,3, Lautréamont dit : "Humains, avez-vous entendu ? Il ose le redire avec cette plume qui tremble !" (p.86) Plus souvent, c'est Maldoror qui exhibe la situation d'énonciation du chant ou son statut de chant proféré par une voix, comme en II,3, lorsqu'il parle de sa langue (au sens anatomique et linguistique à la fois), ce "triple dard de platine" (p.133) par lequel il punira le Créateur, ou en IV,7 :

Hélas ! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?), pour que chacun comprenne davantage, sinon mon épouvante, du moins ma stupéfaction, quand, un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon, je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins, un être humain, aux muscles vigoureux, et que des bancs nombreux de poissons (je vis, dans ce cortège, entre autres habitants des eaux, la torpille, l'anarnak groenlandais et le scorpion-horrible) suivaient avec les marques très ostensibles de la plus grande admiration.

IV,7 – pp.254-255

Enfin en II,2, on lit :

Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée ; j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, ma plume reste inerte !... Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin L'orage parcourt l'espace. Il pleut... Il pleut toujours... Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entrouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme ! ton visage était déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance pour avoir besoin, en outre, de cette longue cicatrice sulfureuse ! (...) Ces bandelettes m'embêtent, et l'atmosphère de ma chambre respire le sang.

II,2 – pp.129-132

Dans ces deux passages se révèle la fonction des glissements métatextuels opérés par le texte : ils visent à la fois à rendre compte de l'élaboration et de l'écriture du texte conjuguées à l'impossibilité pour le scripteur de l'écrire. Le texte, devant son impuissance, tente de prendre la mesure du silence qu'il a à combattre et le contourne dans un premier temps en disant le silence. Si le silence empêche de dire, on peut cependant dire le silence : tel est le rempart qu'oppose Lautréamont à ce silence conquérant qui semble ronger le texte et paralyser le scripteur, en attendant de marcher définitivement sur l'espace littéraire qu'il interdit encore.

J'étudierai plus loin ces exhibitions problématiques de la situation d'énonciation mais on peut déjà noter qu'elles établissent toujours une confusion entre ce que j'appelle plus bas *Mondes 1, 2 et 3* : des glissements s'opèrent entre les mondes de Ducasse, de Lautréamont et de Maldoror. En outre, la force avec laquelle la plume semble entraînée à écrire et à digresser signale que le scripteur est comme aspiré dans le monde du récit qu'il est en train de construire. L'écriture de Ducasse–Lautréamont–Maldoror est donc pleinement *poïétique* : elle invente des mondes suffisamment puissants pour aspirer celui qui les élabore, constituer son

unique environnement et le déposséder même de sa voix ; sa parole est une *parole vive*, une parole vivante, active, immédiate, en devenir constant. Bachelard¹ définit cette écriture comme une poésie adressée aux centres nerveux et comme un tonique pour qui la vit sous sa forme *nerveuse* : "Lautréamont place la poésie dans les centres nerveux. Il projette, sans intermédiaire, la poésie. Il se sert du *présent* des mots." Même si cette définition semble avant tout une vue de l'esprit², elle rend compte d'un rêve de poésie, d'une utopie que semble avoir poursuivie Lautréamont : une poésie qui serait la limite même de toute littérature, c'est-à-dire libérée de tout médium, une pure voix qui existe dans le moment de sa naissance et de sa mort confondues et qui se déploie au bord du silence.

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction.

V,5 – p.287

Ce passage exprime ce fantasme d'une littérature *amédiate*, où la disparition du médium permet précisément cette jonction au sein d'un espace désormais commun du lecteur et du narrateur, devenus alors auditeur et récitant, et où la voix peut atteindre directement les centres nerveux de l'auditeur.

Étudier *Les Chants* implique donc plus que jamais d'être toujours attentif à la situation d'énonciation construite par le texte. On pourra diviser l'examen de celle-ci en deux catégories : d'une part la situation du scripteur et du récitant, de l'autre celle des lecteurs ou auditeurs. En outre, il me paraît essentiel de toujours considérer *Les Chants* comme un texte visant avant tout (au moins dans la fiction qu'il construit, que j'appelle plus loin *Monde 2*) à être déclamé sinon oralisé. C'est l'ampleur rhétorique et la grandiloquence du style qui appelle cette déclamation seule capable de donner vie au texte (en I,9, l'invocation au "Vieil Océan", en II,10, l'invocation aux "mathématiques sévères" – p.160) ainsi que divers effets de répétitions rythmiques et de leitmotive avec variations, comme en II,4 : "Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais une masse informe le poursuit avec acharnement sur ses traces, au milieu de la poussière" (pp.135-137), en II,13 : "Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais il sombre avec lenteur... avec majesté" (pp.177-178) ou en II,15 : "Une tête à la main, dont je rongerais le crâne..." (pp.190-191). En outre, si *Les Chants* sont une épopée du mal, les appréhender en fonction des codes de ce genre et du modèle de toute épopée, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, ouvre de nombreuses perspectives interprétatives. Je les esquisse ici rapidement : Lautréamont aurait la fonction de l'aède, chargé de faire connaître à son auditoire les exploits de héros mythiques avec en tête de ceux-ci Maldoror, en témoignent les nombreuses strophes où Maldoror est représenté en guerrier, à cheval et secondé d'un ami avec lequel il forme un couple sublime, à la manière du héros byronien.³ Pour autant, je ne veux pas faire des *Chants* une œuvre purement orale, mais les considérer comme un texte cherchant constamment à déborder le cadre de l'écrit vers l'oral, un texte cherchant à s'accomplir en chant. Si cette hypothèse se révèle valable (Lautréamont fait tout de même de nombreuses références à la page et à l'acte d'écrire en lui-même, par exemple en II,2 – pp.129-132), on peut alors penser

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.156.

² *Les Chants* ont bien pour but de devenir ce *choc nerveux* dont rêve Artaud pour la poésie et le théâtre dans *Le Théâtre et son double*, mais intègrent trop de culture pour que l'on puisse les considérer comme une poésie littéralement *immédiate*.

³ On peut trouver dans *Lara* une figure semblable de couple sublime, formée par Lara et Kaled, son page.

que *Les Chants* dessinent une vaste mythologie contemporaine dont le roman-feuilleton serait la partie la plus visible, puisant selon Michel Nathan¹ dans un vaste fonds commun de feuilletons, de mélodrames et de romans noirs la matière à partir de laquelle le texte s'élabore. *Les Chants*, dans leur démesure, tentent d'englober et d'épuiser l'architexte² dont ils émanent et tendent *in fine* à devenir eux-mêmes cet architexte, à s'y substituer.

1. Le Banquet des Cyclopes

La limite entre civilisation et sauvagerie au sein de l'épopée et des *Chants* est constituée par l'anthropophagie, soit le cyclope chez Homère. Qui plus est, le texte cherche à établir une proximité dévoratrice avec son lecteur : le dévorer et le faire dévorer. Si enfin l'on tient compte de cette phrase qui ouvre le VI,6-IV : "Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front !", on peut lire *Les Chants*, œuvre orale, comme un banquet dont les participants ne seraient plus les Phéaciens ou les Achéens, parfaite incarnation de la Civilisation, habitants d'un monde harmonieux et délicieux, mais des Cyclopes (Maldoror-Lautréamont) ou des aspirants cyclopes (les auditeurs³), c'est-à-dire des êtres dont la fréquentation du texte a pour fin l'entrée en sauvagerie. Cette entrée en sauvagerie de l'auditeur, dans le cas d'un texte-banquet, comporte trois aspects : s'affranchir de l'écriture pour retrouver une immédiateté orale et vivante, redonner à l'auditeur une place aussi essentielle qu'au récitant, afin de permettre l'échange et le partage de nourriture et de poésie qui définit le banquet, et effectuer cette substitution du texte à l'architexte par la dévoration qui caractérise les Cyclopes.

2. L'épopée et la vie : la frontière abattue

Le trajet scripturaire des *Chants* va de la culture à la sauvagerie, de l'écriture à l'oralité, c'est-à-dire d'une forme construite et destinée à la transmission (donc acceptée et instituée) de littérature à une forme sans mémoire, primitive, originelle et primordiale, sans corpus de référence ni panthéon, sans culture autre que celle permise par la mémoire immédiate.⁴ Cette forme visée est donc problématique par rapport à la littérature telle que nous la connaissons en Occident, parce qu'elle va à rebours des conditions qui pour nous autorisent la littérature. C'est d'après moi une forme plus puissante, plus immédiate de littérature, parce que totalement spontanée et intégrée à la vie collective et religieuse⁵ (elle se déploie dans les banquets, lectures publiques ou fêtes), à la vision du monde des peuples qui l'ont adoptée,

¹ Michel Nathan *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Editions Champ Vallon, 1992, Seyssel.

² Sur la question de l'architexte, voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1982, Paris.

³ Je justifie ce terme plus loin.

⁴ C'est exactement de cette façon que Claude Lévi-Strauss définit la culture des civilisations sans écriture dans *Tristes tropiques*. Plon, 1955, Paris.

⁵ Voir Homère, *Odyssée*, *Chant VIII*, vv.469-586, où les aventures d'Ulysse depuis l'*Illiade* font partie du fonds culturel hellénique commun puisqu'elles sont narrées au cours d'un banquet auquel Ulysse participe lui-même ; à la faveur de cette mise en abîme, le texte révèle qu'il n'y a pas de solution de continuité entre la vie et les aventures littéraires des héros épiques – en somme, vie et littérature ne sont pas distinguées et la vie est éprouvée comme épique. C'est d'ailleurs ce sentiment d'une vie épique que Joyce cherche à retrouver dans *Ulysses*, qui entretient avec *Les Chants* une parenté quant à leurs plus beaux attributs : démesure, foisonnement intertextuel, puissance démiurgique de l'écriture et fantaisie du verbe.

déterminant de bout en bout la texture de la vie de ces peuples et agissant véritablement au sein de celle-ci. En outre, elle répond à ce vœu de Ducasse formulé dans *Poésies II* : "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." (p.391) Dans cette conception se concentrent donc tout ce que *Les Chants* cherchent à devenir ou atteindre : un texte qui excède sa propre littérature pour investir la vie elle-même, un texte émanant directement du rapport des individus avec le monde et qui en est donc la célébration, un texte exprimant et appartenant à un monde où la poésie appartient à tous et non plus à un groupe restreint de chanceux ou de privilégiés, un texte où serait retrouvée une harmonie perdue avec le monde. Ce combat de Lautréamont vise donc une utopie située dans la sauvagerie. Derrière la haine de Dieu, c'est peut-être ce qui se cache dans *Les Chants*. En V,5, la pédérastie cosmique de Maldoror est à lire ainsi comme une rage sans objet ni limite contre l'univers, où est regretté le rapport harmonieux de l'homme à l'univers, du microcosme au macrocosme comme l'ont défini les penseurs de la Renaissance¹ :

Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin ! Le malheur n'aurait pas alors soufflé, sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant ; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé un océan où se précipiter !

V,5 – p.286

3. Trois voix, trois mondes

Parce que *Les Chants* cherchent leur accomplissement dans l'oralité, je propose d'utiliser parallèlement au terme *lecteur* celui d'*auditeur*, et *récitant* parallèlement à *narrateur*. J'utiliserai les termes *auditeur* et *récitant* lorsque je considérerai le texte sous l'angle de sa diction ou de sa profération, ou lorsque mon propos exigera de considérer le texte comme un objet avant tout oral, c'est-à-dire dans les cas très particuliers où le texte cherche à déborder sa littérature écrite pour investir par le chant le monde réel, pour s'incarner en une forme sonore, vivante et éphémère. Inversement, j'utiliserai les termes *lecteur* et *narrateur* lorsque je considérerai le texte sous l'angle de la scription, c'est-à-dire dans la majorité des cas. En outre, l'emploi des termes *récitant* et *auditeur* me semble pouvoir rendre compte des phénomènes de proximité entre émetteur et récepteur, des phénomènes où le texte englobe dans un même espace énonciatif l'émetteur et le récepteur, exactement comme dans un espace théâtral où des individus qui partagent un même espace matériel occupent symboliquement des espaces distincts en raison du rôle qu'ils jouent au sein de cet espace.

En outre, l'instance *narrateur* pose problème, car la voix à l'origine des *Chants* est triple. Martin Thut² note que trois figures-noms sont susceptibles d'endosser la paternité du texte lu : Ducasse, Lautréamont et Maldoror. Ducasse serait le scripteur écrivant dans le monde réel. Lautréamont serait la figure de Ducasse dans l'univers construit par *Les Chants* : il est le récitant. Quant à Maldoror, il est le héros du récit pris en charge par Lautréamont mais son statut est problématique. Les quatre premières strophes sont prises en charge par Lautréamont.

¹ Sur la question du macrocosme et du microcosme, voir Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, 1967, Paris.

² Martin Thut, *Le Simulacre de l'énonciation – Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror*, P. Lang, 1989, Paris.

Le I,5 introduit le motif fantasmagorique du rire atroce : c'est probablement Maldoror qui parle, mais envisager Lautréamont comme l'origine de la parole n'est pas impossible non plus. Puis, jusqu'au I,11, Maldoror endosse le *je*, substituant sa voix à celle du récitant ; Maldoror est ensuite indifféremment désigné par *il* ou *je*, comme si les voix du récitant et du héros s'échangeaient dans l'espace énonciatif pour effectuer le récit, parfois au sein d'une même strophe comme pour saboter toute lecture claire.¹ Comment expliquer cet échange des voix ? Soit le récitant décide de jouer Maldoror, d'endosser son personnage, dans un passage du genre épique et narratif au genre dramatique, soit Maldoror parasite le récitant, s'échappe de son monde pour investir celui du récitant et se substituer à celui-ci. Trois mondes coexistent donc dans *Les Chants*, correspondant chacun à l'une des trois figures mentionnées : d'abord le nôtre et celui de Ducasse (*Monde 1*) et, graduellement éloignés de celui-ci, un *Monde 2* (celui de Lautréamont) et un *Monde 3* (celui de Maldoror). A chaque monde sa voix dans un livre qui les mêles toutes et construit une parole symphonique et éclatée, tendant à la cacophonie : une parole sauvage et indéfinie.

4. Conclusion : L'auditeur enchaîné

Texte-banquet, *Les Chants* donnent à l'auditeur une importance égale à celle du récitant. La première strophe appelle la participation d'un auditeur donné comme condition de possibilité nécessaire à l'existence des *Chants* : la provocation constitutive de l'ouverture n'a pas d'autre but que d'entraîner l'écoute par une forme sournoise de prétériton qui consiste à comparer l'auditeur à une grue, soit un imbécile. Par le défi, le récitant entend faire rester l'auditeur dans le cercle du public : l'ouverture instaure donc entre les deux figures un rapport agonistique. Plus qu'un simple banquet, *Les Chants* ont d'emblée quelque chose de l'ordre du rite initiatique. Mais ce mixte d'initiation et de défi, cette fraternité virile n'est destinée qu'à piéger l'auditeur qui, s'il participe, sera humilié et soumis. En effet, *Les Chants* construisent constamment la figure de l'auditeur et avec une insistance telle que violence lui est faite dans l'acte d'écoute :

Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens ; car, elles seront rassasiées d'un bonheur complet, comme les anges qui habitent dans la magnificence et la paix des agréables cieux.

I,2 – p.85

La violence est ici figurée littéralement dans une strophe qui métamorphose le lecteur lui-même et lui impose en l'annonçant la jouissance qu'il éprouvera à la lecture du texte. La déformation que fait subir Lautréamont à la figure du lecteur qu'il construit prive celui-ci de son identité en lui imposant une image dans laquelle il ne se reconnaît pas : le lecteur est ainsi anéanti, renvoyé à la figure anonyme, informe et sans individualité qui prétend être la sienne.

La première strophe du *Chant cinquième* constitue à ce titre une notice des *Chants*. Les premiers mots centrent la strophe sur le problème du rapport de l'auditeur au récitant, et sur le goût du premier :

¹ Sur les substitutions pronominales, voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle – Lautréamont et Mallarmé*, Editions du Seuil, 1974, Paris.

Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité ; mais, une vérité partielle. Or, quelle source abondante d'erreurs et de méprises n'est pas toute vérité partielle !

V,1 – p.265

Dans cet effort d'anticipation de la réaction du lecteur devant le texte, Lautréamont cherche simultanément à rendre compte de son écriture et à justifier ses options esthétiques et théoriques. Tout d'abord, il tente de réduire aux yeux du lecteur la singularité de son texte à l'aide d'un sophisme qui finalement souligne la singularité du texte et la conscience de cette singularité que nourrit Lautréamont. Le terme *bonheur* affirme ou impose – puisqu'il y a un sophisme – le caractère aléatoire et arbitraire du goût que peut nourrir ou non le lecteur pour *Les Chants*. Immédiatement après le sophisme, sans attendre la réponse du lecteur, s'insère par collage un fragment recopié de l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du Docteur Chenu. Vient ensuite une nouvelle justification de Lautréamont qui est aussi un conseil de lecture : "Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes." (p.266) On peut comprendre ce passage de deux manières. Soit Lautréamont établit une comparaison entre la "manière bizarre" de son texte et celle dont volent les étourneaux, faite de mouvements contradictoires, soit on considère que le fragment recopié et collé correspond à une dépossession de la voix du scripteur par un autre texte et qu'il constitue une "manière bizarre" au sein du texte du scripteur : ayant ainsi signalé cette bizarrerie dans le texte, le scripteur demande à son lecteur de ne pas y prêter attention. De la même façon qu'il minimisait devant le lecteur la singularité de sa production, il apporte la preuve ici qu'un texte tout à fait sérieux et usuel, sans rien qui doive étonner le lecteur, peut paraître une bizarrerie une fois importé dans un autre corps textuel. Le lecteur est donc ramené à la justification initiale : dire que le texte de Lautréamont est singulier n'est qu'une vérité partielle, donc une source d'erreur. D'où l'affirmation réitérée du caractère poétique du texte : "Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence." (p.266) La suite du texte se déploie à la manière d'un dialogue à une voix, d'où auraient été supprimées les réponses et réactions du lecteur : imperceptiblement et non sans perversité, Lautréamont s'arroge par la démonstration le droit de parler au nom du lecteur, puis de le déposséder de sa voix en arrivant à cette conclusion imposée¹ : "La frontière entre ton goût et le mien est invisible ; tu ne pourras jamais la saisir : preuve que cette frontière elle-même n'existe pas." (p.267) Lautréamont peut ainsi donner au lecteur l'assaut final : taxé d'obstination puis égaré dans les méandres d'une digression farfelue, le texte, qui s'est désigné comme substance empoisonnée et exaltante à la fois ("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'âcre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations." – pp.267-268), tente de rendre le lecteur cannibale, avant d'avouer (mais sans doute est-il déjà trop tard, si la stratégie mise en place dans cette strophe s'est avérée efficace...) la lente dévoration ou le vampirisme qu'il effectuera sur le lecteur lui-même, sous le masque trompeur du discours médical : "Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou resèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu." (p.269)

Sont décrites dans cette strophe toutes les stratégies déployées dans le reste du texte pour enchaîner son auditeur : organiser un simulacre de dialogue et une sympathie avec le lecteur, lui imposer une parole puis investir sa voix. En III,3, la voix du lecteur est massivement

¹ Cette conclusion est d'après moi une variation sur le dernier vers du poème "Au lecteur" des *Fleurs du mal* de Baudelaire : "– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !"

investie par celle du récitant, *via* une confusion opérée au début de la strophe entre la figure du lecteur et Tremdall, le juif errant dont la voix occupe la plus grande partie de la strophe (pp.206-209) : Tremdall est le spectateur de la scène et commente chacun des mouvements du combat ; l'omniprésence de son commentaire lui permet de rapidement se substituer à la voix de Lautréamont et de n'être plus simplement relayé par celle-ci. Son commentaire est d'ordre principalement affectif : il y a identification de Tremdall avec le dragon Espérance, de la même façon qu'entre celui-ci et le lecteur bourgeois et partisan du bien. On peut ainsi en déduire une identification ou une confusion du lecteur avec Tremdall :

La terre semble manquer à ses pieds, et quand même il le voudrait, il ne pourrait retenir ses larmes et ses sentiments (...) : "Son corps commence par un buste de tigre, et se termine par une longue queue de serpent. Je n'étais pas habitué à voir ces choses. Qu'a-t-il donc sur le front ? J'y vois écrit, dans une langue symbolique, un mot que je ne puis déchiffrer. (...) Les voilà qui tracent des cercles dont la concentricité diminue, espionnant leurs moyens réciproques, avant de combattre ; ils font bien. Le dragon me paraît plus fort ; je voudrais qu'il remportât la victoire sur l'aigle. Je vais éprouver de grandes émotions, à ce spectacle où une partie de mon être est engagée. Puissant dragon, je t'exciterai de mes cris, s'il est nécessaire ; car, il est de l'intérêt de l'aigle qu'il soit vaincu. (...) Il faudra, à bout de compte, que je sache qui sera le vainqueur ; le combat ne peut pas s'éterniser. Je songe aux conséquences qu'il en résultera ! (...) Malgré que je sois, pour ainsi dire, blasé sur la souffrance, le dernier coup que tu as porté au dragon n'a pas manqué de se faire sentir en moi. Juge toi-même si je souffre ! Mais tu me fais peur. (...)"

III,3 – pp.206-209

Chacun des mouvements du texte épouse la perception qu'a Tremdall du combat et les traduit en les passant par le filtre de ses émotions, à la manière du lecteur qui se fait de la scène un spectacle intérieur. Le souci qu'a Tremdall de la victoire du dragon peut dans la même perspective se lire comme le souci qu'éprouve le lecteur de voir triompher le bien : *via* la fiction que constitue Tremdall et précisément parce qu'il est un personnage bon et inoffensif, Lautréamont a ainsi pu déposséder le lecteur de sa voix, comme par un transfert de la substance du narrataire dans Tremdall, personnage que le lecteur ne soupçonne pas comme une menace possible. Cette strophe est celle où s'opère le plus complètement cette dépossession ; ailleurs, Lautréamont avoue son impuissance à vampiriser totalement le lecteur en faisant remarquer que la vampirisation n'est possible que dans un cadre fictionnel qu'elle ne peut jamais dépasser pour basculer dans le réel :

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction.

V,5 – p.287

L'enchaînement du lecteur reste donc d'ordre fictionnel et métaphorique uniquement et la sauvagerie est davantage dans l'énergie déployée pour faire passer le lecteur sous le joug du texte et dans la tension vers sa soumission que dans une réalisation effective – et par ailleurs avouée comme impossible – de cet enchaînement. De la même façon que le texte tend à l'oralité, il construit une figure de lecteur soumis qui tend à se substituer au lecteur réel. D'après Paul Zweig, il y a là une manière pour Lautréamont d'imprimer son geste démiurgique et narcissique jusque sur son auditoire, aspiré et inclus dans un tourbillon textuel qui ne connaît pas de limite : "Le tourbillon doit se grossir de la vie des hommes et des objets.

Car la vision de Narcisse doit être omnivore si elle veut subsister."¹ On mesure ici comme le geste démiurgique de Narcisse, geste de mise en forme, de structuration maîtrisée de l'univers, se déploie à partir d'une inclusion d'abord informe de tout ce que le texte peut absorber, laquelle est dépassée dans le geste proprement narcissique : à nouveau on retrouve cette dialectique entre une sauvagerie infinie, pulsionnelle et absorbante et une sauvagerie constructive destinée à donner une forme à la totalité du matériau absorbé.

¹ Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Editions Minard, 1967, Paris, p.32.

Chapitre Premier

L'univers de la sauvagerie

A. L'univers à rebours

Tout l'univers des *Chants* semble se désigner à Maldoror comme inhabitable : c'est un univers dépouillé de tout ordre, de toute valeur, où ne subsistent que la violence universelle, un cosmos rendu à son stade initial de chaos. C'est un univers qu'a déserté Dieu, par conséquent effroyable et absurde, disséminé dans l'absence de loi et l'infinité des anomalies qui le constituent : un univers où la mort a conquis un tel empire qu'elle semble épuiser l'univers lui-même. Par conséquent, le sujet ne peut avoir qu'une expérience déchirée et tourmentée de cet univers où toute harmonie entre l'individu et le cosmos, entre le microcosme et le macrocosme est désormais impossible : Maldoror rend compte de ce bannissement du sujet qui ne saurait trouver nul lieu à occuper, nul espace où vivre. C'est le paradoxe de Maldoror : en même temps qu'il est une anomalie radicale au sein de cet univers, il semble une parfaite incarnation de la condition humaine telle que la détermine cet *univers à rebours*, souffrant davantage et plus profondément que tout autre individu au sein de ce monde. Si Maldoror souffre et inflige la souffrance aux humains, ceux-ci font de même à leurs semblables (dans II,4, par exemple), tout comme Dieu torture les innocents lorsqu'il descend au couvent-lupanar (III,5), s'excluant lui-même de sa place de modèle éthique. Ainsi, Maldoror est l'ennemi de Dieu et des hommes, de même que Dieu est le bourreau de Maldoror et des hommes. Les hommes sont les ennemis de Maldoror, mais pas de Dieu : ils n'apprendront la cruauté de celui-ci qu'une fois plongés en Enfer, lorsqu'il les dévorera (II,8), en même temps qu'ils sauront le Paradis à jamais perdu. Chacune des parties est ennemie des deux autres, à cette réserve près que les hommes ne savent pas qui est leur véritable adversaire. Un tel univers ne peut évidemment pas connaître d'harmonie. Décrire les relations d'adversité que chaque partie entretient à l'égard des autres permet d'observer que ce réseau d'oppositions même n'est pas structuré : Maldoror combat Dieu pour sa cruauté, tout en se faisant ponctuellement le bourreau des hommes. Dans cet univers tripartite, il n'y a pas d'alliance possible, comme si l'univers exigeait que chacun s'oppose à tous pour que lui soit payé le tribut de mort nécessaire et revenir à son stade primitif : le chaos.

1. Dieu est mort, vive Maldoror

L'univers des *Chants* est un univers de la mort de Dieu. Au sens nietzschéen d'abord, Dieu n'est plus l'ultime horizon éthique et métaphysique de l'humanité¹ : le scripteur ne lui accorde plus aucune valeur depuis l'épisode fondateur du II,8, où il découvre le cannibalisme divin. En III,4, Lautréamont écrit :

Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put ; en chancelant, alla s'asseoir sur une pierre, les bras pendants, comme les deux testicules du poitrinaire ; et jeta un regard vitreux, sans flamme, sur la nature entière, qui lui appartenait. O humains, vous êtes les enfants terribles ; mais, je vous en supplie, épargnons cette grande existence, qui n'a pas encore fini de cuver la liqueur immonde, et, n'ayant pas conservé assez de force pour se tenir droite, est retombée, lourdement, sur cette roche, où elle s'est assise, comme un voyageur. Faites attention à ce mendiant qui passe ; il a vu que le derviche tendait un bras affamé, et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans cette main qui implore la miséricorde. Le Créateur lui a exprimé sa reconnaissance par un mouvement de tête. Oh ! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile !

III,4 – pp.211-212

Dieu, représenté ici en ivrogne vagabond, est la cible du scripteur à une double niveau : dans la fiction, il est agressé par la Création toute entière, comme si Lautréamont retournait le monde entier, et surtout le règne animal dont il est le maître véritable, contre son Créateur, dans une formidable mutinerie à la fois épique et carnavalesque (avant ce passage, chacun des animaux défile pour porter un coup grotesque et dérisoire à Dieu) ; en outre l'incongruité des comparaisons vient ôter toute la dignité qui pouvait rester à Dieu tout en le *corporéisant*, ainsi de ses bras comparés aux "deux testicules du poitrinaire". La compassion est donc toujours minée par l'humour noir. D'autre part, comparer Dieu à un vagabond est un choix stratégique : il devient alors la cible de l'architecteur supposé de Lautréamont, le bourgeois rallié aux idéologies positivistes du dix-neuvième siècle : le dispositif mis en place vise à destituer dieu dans l'espace de la fiction ainsi que dans l'espace social. Pourtant le passage semble d'abord empreint d'une compassion que Maurice Blanchot commente ainsi :

Compassion surprenante, mais c'est qu'elle se voile d'une ironie impénétrable, car elle est, aussi bien, une dernière façon de faire échec à ce grand ennemi en le supposant tout juste digne d'une pitié destinée à l'humilier encore. En ce sens, le Dieu de Lautréamont est bien plus mort que le Dieu mort, et "seul, sombre, dégradé et hideux", lui qui a "franchi les frontières du ciel", rhinocéros que les balles trouent, vieillard tombé en enfance, effrayé de ses propres scandales, qui subit piteusement les reproches de Satan, il est tout prêt des figures, ridicules et immorales, associées (dit-on) par Kafka au souvenir de la transcendance perdue.²

Avant de s'attaquer physiquement à Dieu, Lautréamont l'attaque par le discours à l'aide

¹ La mort de Dieu est le symptôme le plus important de la crise nihiliste qui secoue l'Europe à la fin du dix-neuvième siècle. Elle est un crépuscule annonciateur d'une "longue suite de démolitions, de destructions, de ruines et de chutes, [d'une] énorme logique de terreur (...) qui n'eurent probablement jamais leurs pareils sur la terre." Mais "nous autres philosophes et "esprits libres", à la nouvelle que le "Dieu ancien est mort", nous nous sentons illuminés d'une aurore nouvelle." On peut donc parler, pour employer le mot de Marcelin Pleynet, d'une "rencontre" entre Lautréamont et Nietzsche, Maldoror étant ce crépuscule par lequel vient la destruction et l'aurore de la renaissance.

Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduction A. Vialatte, Gallimard, 1950, Paris, p.284.

² Maurice Blanchot, "L'Expérience de Lautréamont", in *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris, p.126.

de son "triple dard de platine" (II,3 – p.133) et surtout prend pour cible la représentation de Dieu telle que la définit l'idéologie de l'époque : déboulonner les idoles est le préalable indispensable à la destitution de Dieu et à sa mise à mort.

Les Chants tendent donc, au sens propre, à la mort de Dieu : aussi le combat qui oppose Maldoror au dragon Espérance, situé en III,3, apparaît-il comme un épicycle dont les secousses se répercutent de manière concentrique au sein du livre. Cependant, Dieu n'est mis à mort qu'au travers de ses incarnations (en III,3 et en VI,10-VIII) et rien ne permet de conclure à une mort définitive de sa substance. Sans doute *Les Chants* ont-ils trop besoin d'une cible à combattre, d'un obstacle grâce auquel le sujet affirme sans cesse sa volonté de puissance, sans doute est-ce un univers trop profondément agonistique pour supprimer Dieu définitivement, acte qui signifierait l'épuisement de la vie même du texte. Blanchot pour sa part pense qu'à chacun de ses actes cruels, Maldoror est la première victime de sa violence : il est pris de remords en I,6, il perd l'espérance en III,3, le spectacle des naufragés en II,13 est prétexte à s'enfoncer "dans la joue la pointe aiguë d'un fer" (II,13 – p.178), de sorte que chacune de ses violences l'épuise toujours un peu plus.¹ Aussi tuer Dieu reviendrait, si l'on se rallie à l'interprétation de Blanchot, à se mettre à mort soi-même : au coup ultime contre l'ennemi correspond l'ultime coup contre soi-même. Mais c'est d'après moi voir dans Maldoror un être trop rongé par la mort, et négliger la formidable puissance de vie qui l'anime avant toute chose et jusque dans cette mort même, qu'elle soit la mort qu'il inflige ou la mort qu'il reçoit. Blanchot revient par ailleurs peu après sur cette idée et écrit : "Lautréamont (...) a en réalité besoin de cet adversaire supérieur pour s'exercer à un combat où il se dépassera lui-même. Par lui, sa fureur prend une dimension suprahumaine, et il fait l'épreuve d'une possibilité autre, il mesure l'élan qu'il faut pour franchir un intervalle infini."² Blanchot conclut donc, *in fine*, que Maldoror, loin de s'épuiser dans le combat contre Dieu, accède à l'infini.

La mise à mort de Dieu restera symbolique et sa destitution n'est pas définitive : Maldoror affirme davantage la rivalité que sa supériorité sur Dieu, et la guerre qu'il entend mener devient fin en soi. Comme le dit Bachelard, il faut "chercher le sens vrai de *Maldoror* dans une poésie de l'ivresse agressive, qui serait à elle-même sa propre fin, toutes les justifications narratives, données après coup, d'une telle exaltation devenant négligeables."³ Le texte se tient donc dans la marge qui sépare le projet du scripteur, "déclaration générale de guerre", "promesse universelle de violences", des mouvements effectifs de l'œuvre où la violence n'existe jamais que dans l'espace symbolique, fictionnel ou scripturaire. C'est dans cette hésitation d'une violence restée au stade de défi à Dieu que Lautréamont trouve la tension et la dynamique infinie qui animent tout le texte. Maldoror tire donc sa vie d'une mort symbolique et scripturaire de Dieu, et d'une mise à mort réelle toujours repoussée de celui-ci. Aussi Le Clézio parle-t-il d'une "relation étroite entre la psychose de destruction et le mythe du Dieu bafoué"⁴, comme si ce mythe alimentait la force destructrice de Maldoror. Il faut bafouer Dieu, non le mettre à mort, car c'est le défi et non la victoire qui est le principe dynamique de Maldoror. La mort symbolique s'effectue par la substitution de Maldoror à Dieu sur le trône des idoles : en VI,10-VIII, après avoir projeté le corps de Mervyn sur la coupole du Panthéon, "c'est la relation vampirique (pédérastique) qui est dominante" d'après Jean-Marc Poirion⁵, et Maldoror devient en vertu de celle-ci la nouvelle idole des étudiants, à la fois dérisoire et terrible, le squelette de Mervyn devenant l'emblème de la domination de

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.71-72.

² Maurice Blanchot, *Ibid.* p.127.

³ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939 (Nouvelle Edition Augmentée, 1956), Paris, p.76.

⁴ J.-M.G. Le Clézio, "Le Rêve de Maldoror", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, p.102.

⁵ Jean-Marc Poirion, "Les Combats de Maldoror", in *Quatre Lectures de Lautréamont*, Nizet, 1973, Paris, p.159.

Maldoror sur les étudiants, nouveau totem d'une armée en marche prête à renverser l'ordre bourgeois triomphant :

C'est sur sa superficie sphérique et convexe, qui ne ressemble à une orange que pour la forme, qu'on voit, à toute heure du jour, un squelette desséché, resté suspendu. Quand le vent le balance, l'on raconte que les étudiants du quartier Latin, dans la crainte d'un pareil sort, font une courte prière : ce sont des bruits insignifiants auxquels on n'est point tenu de croire, et propres seulement à faire peur aux petits enfants.

VI,10-VII – p.349

Maldoror, comme l'affirme J.-M. Poiron, vise avant tout à déloger Dieu de son trône de "Tout-Puissant". Il relève que, sur les 103 occurrences de mots ou expressions désignant Dieu, celui-ci est nommé 37 fois le "Créateur". Viennent ensuite "Dieu" et "la Providence" (respectivement 17 et 16 occurrences) mais il remarque que ces expressions ne sont pas significatives dans la mesure où, lexicalisées, elles ont perdues leur poids sémantique. La seconde dénomination clé est donc le "Tout-Puissant" (12 occurrences).¹ Maldoror cherche donc à contester Dieu dans ses deux attributs fondamentaux : l'omnipotence et la paternité de l'univers, moins dans le but d'usurper une place déjà illégitime que dans celui d'affirmer sa toute-puissance destructrice et démiurgique à lui, Maldoror. De sorte que Blanchot, récusant la lecture de H.R. Linder qui fait de Maldoror l'ange vengeur d'une "Apocalypse noire", écrit :

C'est pourquoi un commentateur comme H.R. Linder en a conclu que le héros de Ducasse était parfois au service de Dieu, comme le sont les anges vengeurs de l'Apocalypse, mais c'est plutôt Dieu qui est au service de Maldoror jusqu'à lui servir de miroir fabuleux où il peut contempler les vraies dimensions de son épouvantable image.²

Dieu est rendu à son statut d'horizon éthique, mais Blanchot le renverse en un horizon négatif, où Dieu n'est plus que le témoin de la puissance véritable conquise par Maldoror.

2. Beau comme la rencontre de la peur et du rire

Univers d'où l'horizon divin a disparu, *Les Chants* sont un univers de la peur conjuguée au rire. Ce sont là les deux postulats du texte, ses effets nerveux primordiaux. La peur telle que représentée dans *Les Chants* est d'ailleurs réduite à sa manifestation physiologique et nerveuse première, les cheveux dressés sur la tête, soit l'*Horror* de la tragédie grecque, comme le note Michel Nathan³ qui la décrit comme "une peur minimale", tendant à l'abstraction, réduite au statut de signe. L'*Horror* tragique concerne Maldoror en I,4 : "Pardon, il me semblait que mes cheveux s'étaient dressés sur ma tête ; mais, ce n'est rien, car, avec ma main, je suis parvenu facilement à les remettre dans leur première position" (p.86), en II,5, où une périphrase le désigne comme un parfait Lorenzo, pâle, hagard, errant (p.139) et en V,5, qui introduit une variation : "L'âge ne diminue pas l'intensité des sentiments, loin de là ; et, quoique mes cheveux soient devenus blancs comme la neige, ce n'est pas à cause de la vieillesse : c'est, au contraire, pour le motif que vous savez." (p.286) En I,8, le motif de l'*Horror* permet de caractériser le paysage gothique issu du roman noir en y introduisant une

¹ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, pp.165-166.

² Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.125.

³ Michel Nathan, *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Editions Champ Vallon, 1992, Seyssel.

conscience : "Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave plainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent." (p.93) En II,12 et en II,13, il concerne des personnages, respectivement Dieu et le noyé (p.173 et p.179) et sert à désigner autant l'effort physique ou la frénésie que la peur à proprement parler. D'après Michel Nathan, il s'agit d'une peur universelle et transcendante, c'est pourquoi le même signe, *l'Horror*, s'applique indifféremment à Dieu et à Maldoror, et manifeste le mystère et l'au-delà, par exemple lorsqu'elle "s'exprime avec outrance dans des gestes stéréotypés", comme les mains tremblantes du fossoyeurs en I,12 :

Comment veux-tu, étranger, que la pioche remue cette terre, qui d'abord nous nourrit, et puis nous donne un lit commode, préservé du vent de l'hiver soufflant avec furie dans ces froides contrées, lorsque celui qui tient la pioche, de ses tremblantes mains, après avoir toute la journée palpé convulsivement les joues des anciens vivants qui rentrent dans son royaume, voit, le soir, devant lui, écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme.

I,12 – p.117

La peur est donc une vacillation de l'être et de l'univers, elle fissure les certitudes et établit une confusion des frontières et identités ontologiques, comme lorsque la rue Vivienne "se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre", et que "les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons." (VI,3-I – p.313) C'est une peur métaphysique qui fait se conjuguer mesure et démesure, rationnel et irrationnel, connu et inconnu. Elle contient donc en puissance beaucoup des phénomènes vertigineux induits par le texte et étudiés dans l'introduction. Exprimée par des lieux communs, elle a, toujours selon Michel Nathan, un rôle de balise, mais c'est précisément parce que la peur est présente dans le texte comme une balise et un lieu commun que l'expression de celle-ci s'en trouve renouvelée : dépassant de très loin, dans sa fonction, le lieu commun qui la dit, la peur invalide celui-ci, comme si sa seule présence au sein du texte suffisait à le mettre en échec et à appeler une expression nouvelle de la peur, encore absente mais pressentie déjà dans l'impuissance du lieu commun à l'exprimer. La texte provoque la peur du lecteur de trois manières : par l'attente d'un danger indéterminé, par l'identification fugitive du lecteur aux victimes dont l'agression est décrite avec tant de minutie que le lecteur l'éprouve presque viscéralement et par l'abolition étudiée ci-dessus des frontières entre le réel et l'imaginaire, par la fissuration des certitudes structurantes. Le retour des mêmes périodes, en II,4, II,13 ou II,15 instille chez le lecteur la conscience d'une catastrophe imminente, situé dans le silence au bord duquel se tient la période récurrente. La peur devient alors appel de la mort et de la catastrophe ; pour trouver son accomplissement, elle doit se résoudre dans la mort et le crime. La fonction dramatique de la peur et du suspens est ici d'électriser une fin que l'on connaît déjà dès le début pour avoir vu Maldoror face à ses victimes.

C'est précisément par le lieu commun que la peur se conjugue au rire, car en tournant en dérision l'expression, il tourne en dérision le phénomène lui-même. La peur reste dans le texte un phénomène avant tout littéraire et référencé, informé par la tragédie grecque et le roman noir. Le lieu commun permet de la désamorcer, la déplacer ou la mettre à distance : source d'effroi, elle est simultanément source de rire, jusqu'à devenir l'expression première de la peur comme en I,5.

J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire. En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un

tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.

I,5 – p.87

Rire atroce venant du *Melmoth* de Maturin¹, qui annonce le Gwynplaine de *L'Homme qui rit* de Hugo et qui révèle l'isolement et le désaccord de Maldoror avec les lecteurs de ses aventures, ce rire manifeste d'après Michel Nathan un "grotesque universel" : les horribles spectacles auxquels assistent Maldoror, Lautréamont et le lecteur sont toujours raillés et maintenus dans la frange mouvante qui sépare l'humour noir et la dérision de l'effroi véritable. Ainsi de ces scènes d'extrême cruauté où l'on ne cesse de rire : en II,8, où le tableau de Dieu anthropophage se clôt sur la question de l'appétit du lecteur, en III,5, où le cheveu revient accuser un Créateur piteux qui tente de masquer son forfait : "Ne fais pas de pareils bonds ! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait ! je te replacerai parmi les autres cheveux ; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit couvre tes pas..." (III,5 – p.219), en III,2 enfin, où la débauche de cruauté avec laquelle Maldoror viole la fillette déplace la violence vers l'absurde et la tourne en dérision. Ainsi dans cette peur réduite au lieu commun et à ses manifestations minimales, c'est toujours le rire qui triomphe, mais un rire dissonant qui exprime plus encore que la peur véritable l'isolement et le bannissement qui constituent l'être de Maldoror.

3. Un univers anormal

Maldoror, isolé et banni, apparaît comme une anomalie tout en étant une parfaite incarnation de la condition humaine. L'univers des *Chants* lui-même semble entièrement constitué d'anomalies, comme le remarque Jean-Luc Steinmetz en note dans l'édition du Livre de Poche à propos de la strophe de l'hermaphrodite (I,7), lorsque Maldoror déclare vouloir tirer un volume de l'histoire de l'hermaphrodite, personnage "alliant beauté et monstrosité" : "L'écriture de Ducasse semble ainsi toujours pouvoir proliférer à partir de cas singuliers et d'anomalies." Exception d'autant plus frappante qu'elle trouve sa source, d'après Steinmetz, dans *Mademoiselle de Maupin* ou dans "Contralto" (in *Emaux et Camées*) de Gautier, c'est-à-dire chez un poète pour qui la perfection plastique et formelle du texte en fondait toute la valeur, ou dans *l'Hermaphrodite endormi*, que Ducasse a pu voir au Musée du Louvre, sculpture romaine du deuxième siècle avant J.-C. Voilà ce qu'indique le commentaire du Louvre, qui va dans le sens de la perfection plastique chère à Gautier : "Le sculpteur trouve là un thème caractéristique du goût hellénistique : nudité alanguie, effet de surprise, et théâtralisation rejoignent par delà les siècles l'art baroque italien du dix-septième siècle." En tant qu'épisode mythologique, il appartient à une culture séculaire et classique : Lautréamont l'utilise à la fois au sein d'un des rares moments d'harmonie et d'apaisement du texte (qui répond à l'aurore du V,7) et comme une anomalie exprimant un univers déchiré où l'individu est condamné à l'isolement. En outre, l'hermaphrodite est dans le *Banquet* de Platon la figure

¹ Dans *De l'essence du rire* (in *Curiosités esthétiques*, 1868), Baudelaire parle du rire de Melmoth, qui "accomplit perpétuellement sa fonction en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable." Il reprendra cette idée dans "L'Héautontimorouménos" des *Fleurs du mal*.

de l'unité originelle à jamais perdue par les hommes¹ et rejoint ainsi cette postulation essentielle chez Maldoror de la découverte d'un semblable. On mesure ici le traitement infligé à cette figure par Ducasse : traditionnellement figure de perfection et d'unité, il devient, pris dans le texte, la figure de l'hybridité et de la division.

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec ses pâles rayons cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste. (...) Quand il voit un homme et une femme qui se promènent dans quelque allée de platanes, il sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneurs ; mais, ce n'est qu'une hallucination, et la raison ne tarde pas à reprendre son empire. C'est pourquoi, il ne mêle sa présence, ni parmi les hommes, ni parmi les femmes ; car, sa pudeur excessive, qui a pris jour dans cette idée qu'il n'est qu'un monstre, l'empêche d'accorder sa sympathie brûlante à qui que ce soit.

II,7 – pp.145-147

L'hermaphrodite place le texte entier sous le signe de l'alliance inattendue entre beauté et monstruosité : le corps d'après Lautréamont est toujours, d'après Michel Nathan, un corps irrationnel, "polymorphe, proliférant, multiple (...) il n'est pas le corps unifié et rationnel que l'on connaît", c'est-à-dire le corps harmonieux, stable et inscrit dans l'ordre universel tel que la Renaissance le conçoit.

Au delà de cette figure singulière et isolée dans le texte, c'est l'univers entier des *Chants* qui semble constitué d'anomalies, jusqu'à l'écriture elle-même. D'après Jean-Luc Steinmetz, le monde des *Chants* se définit comme une anomalie en marge du monde réel, une alternative viciée et aberrante de ce monde.² L'auditeur même, absorbé dans l'espace des *Chants* comme le montre Paul Zweig, est menacé de se transformer en monstre sous l'effet du texte : "le poète élargit le cercle de ses images, jusqu'à y inclure l'auditoire."³ D'après Michel Nathan⁴, le lecteur est invité à se faire monstrueux, à la manière du Voyant de Rimbaud, s'il veut supporter l'effet de la voix du récitant et "l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans [son imagination troublée]." D'où la métaphore du texte comme émanations empoisonnées que file Lautréamont du I,1 au I,2 :

Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens ; car, elles seront rassasiées d'un bonheur complet, comme les anges qui habitent dans la magnificence et la paix des agréables cieux.

I,2 – p.85

Une fois le contrat de lecture passé entre le scripteur et son lecteur, l'expérience du texte par ce dernier est annoncée comme une vision tout droit tirée du *Paradis* de Dante. Expérience évidemment trompeuse, qui en lieu et place du "contentement ineffable" installe le

¹ Platon, *Banquet*, 189a–193e : "La cause en est que notre nature première était une et que nous ne faisons qu'un ; et ce qu'on nomme l'amour n'est rien d'autre que le désir et la quête de cette unité. Auparavant, je l'ai dit, nous étions un ; maintenant par notre faute, nous nous sommes vus disséminer par le dieu comme les Arcadiens l'ont été par les Lacédémoniens."

² Jean-Luc Steinmetz, Article "Lautréamont" in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, direction Michel Jarrety, PUF, 2001, Paris.

³ Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Editions Minard, 1967, Paris, p.32.

⁴ Michel Nathan, *Op. Cit.*, p.53.

lecteur dans un danger permanent où celui-ci est confronté au même univers anomal que Maldoror et où peut s'opérer la "crétinisation" et le ravissement hypnotique dont parle le VI,10-VIII (p.344). C'est à la faveur de cet hypnotisme du lecteur révélé à la fin du texte, qui fait écho à celui dont est victime Maldoror jusqu'en V,7, que le monde peut apparaître étrange, chaotique, anomal, comme l'écrit Le Clézio : "La parole nous fait entrer dans un univers autre, dont la réalité s'appuie sur une expérience occulte, nocturne. Nous ne pouvons pas avoir accès aux "sources", aux "preuves.""¹ Il rejoint ici Marcelin Pleyne pour qui l'univers des *Chants* est essentiellement nocturne, donc marginal, et qui écrit que "l'œuvre (...) prend fin avec le jour (mal d'aurore), et commence à la nuit"², de sorte que le *Chant sixième*, qui est *a priori* le plus conforme au monde connu du lecteur, devient lui-même une anomalie, une transgression, un hors-temps qui ne devrait pas avoir lieu dans la "logique"³ de l'œuvre. Quels que soient les revirements qui peuvent s'opérer dans le texte, ceux-ci semblent toujours se constituer en anomalies. *Les Chants* se tiennent donc tout entier dans une marge incertaine qui désigne chacune de ses parties et chacun de ses mouvements comme une anomalie.

4. L'agonie du cosmos : vers le chaos

Univers où rien ne peut être constitué en loi, où aucun ordre ne peut naître, le monde des *Chants* tend à retourner au chaos. On peut ainsi lire à plusieurs reprises au sein du texte une conscience de la mort prochaine de l'univers, qui s'inscrit à nouveau dans le projet de contestation du pouvoir divin par Maldoror. Faire du cosmos un chaos, c'est-à-dire passer d'un univers ordonné à son état originel, sans ordre, c'est annuler l'acte démiurgique de Dieu, donc contester son droit sur la Création. J'étudierai plus loin l'enjeu de l'affrontement entre Maldoror et le Créateur, et me bornerai ici à étudier cette conscience de la mort de l'univers à l'œuvre chez Maldoror, particulièrement nette dans cette adresse de Maldoror à l'"excentrique python" (V,4 – p.280) : "Traverse les sables des déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le néant." (p.283) Cette conscience de la mort du cosmos, c'est la certitude que rien jamais ne survivra au sujet, pas même l'univers contre lequel il s'est battu et qui est devenu sa conquête au point d'être un second lui-même. C'est la certitude que la démesure affirmative de Maldoror est vouée à l'échec et qu'il n'est pas possible de se défaire de sa condition d'être limité. D'où peut-être ces comparaisons que Maldoror établit entre lui-même et la comète, comme pour signifier que même les phénomènes cosmiques qu'il est devenu sont éphémères : "l'apparition de cette comète enflammée ne reluera plus, comme un triste sujet de curiosité fanatique, sur la façade de ton observation déçue" (II,5 – p.139). De la même façon c'est l'ensemble des êtres vivants des *Chants* qui sont éphémères :

Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé. Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé ; mais, je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur.

III,1 – p.193

¹ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.68.

² Marcelin Pleyne, *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris, p.133.

³ J'utilise des guillemets car *Les Chants* ne sauraient tolérer aucune logique ni système : sitôt qu'il en apparaît un, le texte se charge de le déconstruire ; c'est ainsi que tout se constitue, au sein du texte, comme une anomalie.

Lautréamont s'arroge ici la paternité de l'univers et des créatures, devenant ainsi symboliquement le Créateur, mais un Créateur impuissant à faire vivre sa Création, dont l'ordre est invinciblement rendue au chaos. Le geste démiurgique de Maldoror, qui me semble aboutir à un succès à la fin de son parcours (mais dans un déplacement de ce geste), est d'abord confronté à sa propre impuissance : pour pasticher le Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*, je dirais que l'enfant doit d'abord éprouver la faiblesse de ce qu'il a construit avant de pouvoir construire quelque chose dont il ne craindra pas la mort.

Le cosmos est mortel, mais est d'abord pour Maldoror l'objet de sa révolte : révolte infinie et démesurée, impossible à satisfaire et sans objet parce que dirigée contre absolument tout, elle en vient nécessairement à prendre le cosmos pour objet, comme l'écrit Paul Zweig dans l'introduction de son livre :

En poursuivant la plénitude de son image, Lautréamont se lance à la conquête du monde. Alors, au delà de la violence, le poète se bercera paisiblement, enlacé dans les bras d'un autre lui-même, aussi grand, celui-ci, que l'univers entier.¹

Il s'agit pour Lautréamont d'une lutte totale qui vise à anéantir l'univers dans sa propre image, et même à anéantir celle-ci, comme en témoigne l'invocation "contre" en I,8 (pp.94-95), due à une soif insatisfaite d'infini. Cette conscience de la mort de l'univers est doublée de celle qu'a Maldoror de pouvoir la donner à volonté : "mon regard peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace" (IV,5 – p.250). Pourtant cette conscience de la mort de l'univers est source pour Maldoror de nostalgie et de regret, où la révolte découvre qu'elle ne peut aboutir qu'à la mort, ou plutôt qu'elle n'est rien devant la mort de l'univers. Aussi dit-il au Voyageur du IV,4 :

Adieu, je ne te retarderai pas davantage ; et, pour t'instruire et te préserver, réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut-être j'étais né bon ! Tu raconteras à ton fils ce que tu as vu ; et, le prenant par la main, fais-lui admirer la beauté des étoiles et les merveilles de l'univers, le nid du rouge-gorge et les temples du Seigneur.

IV,4 – p.245

Episode tout droit tiré d'un conte de Byron, où le héros se dit condamné par la fatalité et l'univers et éprouve vivement le regret, au moment de mourir, de cet univers harmonieux en marge duquel il a existé.

Le seul recours qu'il reste à Maldoror est dès lors celui des mathématiques par lesquelles, maintenu hors de la vie, il se maintiendra à l'écart de la mort. Bachelard écrit que la rencontre avec les mathématiques correspond à un anéantissement de l'impulsion vitale dans l'abstraction : dans l'invocation aux mathématiques, "il semble que le fougueux poète ait la soudaine nostalgie d'une discipline, qu'il se souvienne des heures où il arrêta ses impulsions, où il anéantissait en lui la vie pour avoir la pensée, où il aimait l'abstraction comme une belle solitude."² Bachelard en conclut qu'il s'agit d'une "preuve extrêmement importante de *psychisme surveillé*", mais il me semble pour ma part que l'importance des mathématiques dépasse de loin le cadre du psychisme, que celles-ci concernent Maldoror (et par extension Lautréamont) jusque dans son rapport au cosmos : elles lui sont (ou du moins lui apparaissent-elles comme cela) un moyen d'échapper à la mort de l'univers. Aussi affirme-t-il leur immortalité, ou plutôt leur absence de vie qui est une absence de mort et une absence de temporalité, comme si elles existaient en retrait d'un univers qui, lui, est soumis au temps :

¹ Paul Zweig, *Op. Cit.*, pp.3-4.

² Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.90-91.

Aux époques antiques et dans les temps modernes, plus d'une grande imagination humaine vit son génie, épouvanté, à la contemplation de vos figures symboliques tracées sur le papier brûlant, comme autant de signes mystérieux, vivants d'une haleine latente, que ne comprend pas le vulgaire profane et qui n'étaient que la révélation éclatante d'axiomes et d'hiéroglyphes éternels, qui ont existé avant l'univers et qui se maintiendront après lui. (...) La fin des siècles verra encore, debout sur les ruines des temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques et vos lignes sculpturales siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant, tandis que les étoiles s'enfonceront, avec désespoir, comme des trombes, dans l'éternité d'une nuit horrible et universelle, et que l'humanité, grimaçante, songera à faire ses comptes avec le jugement dernier.

II,10 – pp.161-163

Les mathématiques lui procurent donc une forme d'immortalité, qui n'est pas celle de l'océan, davantage stabilité et identité hors du temps : soustrait à la durée, l'océan peut demeurer tel qu'en lui-même dans un espace qui n'admet plus le temps ; Maldoror, lui, est encore soumis au temps dans une longue agonie qui ignore la mort, comme en témoigne ce passage de la première strophe du *Chant quatrième* :

On a vu des explosions de feu grisou anéantir des familles entières ; mais, elles connurent l'agonie peu de temps, parce que la mort est presque subite, au milieu des décombres et des gaz délétères : moi... j'existe toujours comme le basalte ! Au milieu, comme au commencement de la vie, les anges se ressemblent à eux-mêmes : n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus !

IV,1 – pp.228-229

Position ambiguë de celui qui, aspirant à l'identité sans durée de l'océan et des mathématiques, obtient l'immortalité mais reste encore engagé dans la vie et le monde ; immortalité qui une fois conquise montre encore au sujet ses limites d'être vivant et fini. Maldoror acquiert l'immortalité mais pas l'infinitude et reste, au contraire des mathématiques, engagé dans un univers encore soumis à la mort et à l'épuisement.

B. Maldoror : le chemin inaccoutumé

Maldoror n'a de cesse lui-même d'aller à rebours : si l'univers lui est inhabitable, sa réponse est une déclaration de marginalité totale. D'après Michel Pierssens¹, *Les Chants* ne sont pas le lieu d'un discours prévisible mais le "lieu narratif d'un combat", "l'épopée d'une lutte toujours reprise", "la mise en scène de forces affrontées". Dans le texte et par le texte, quelque chose de l'homme est "touché", "attaqué", "travaillé" : quelque chose de physique et non de simples représentations. C'est donc un texte-limite pour un sujet qui n'est que passage entre des limites contradictoires : Maldoror ne saurait exister autrement que comme contradiction : de l'univers d'abord, de lui-même ensuite. Michel Pierssens écrit donc qu'il existe dans le texte une pensée de l'énergie liée à sa part d'ombre : une pensée de la mort qui est toujours une agonie et un combat. Maldoror ne saurait donc vivre dans un premier temps qu'en s'acheminant vers la mort, celle-ci conçue non comme le terme naturel de l'existence mais comme une force contradictoire à la vie. C'est donc la mort qui engendre, au sens propre,

¹ Michel Pierssens, *Lautréamont – Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, Lille, p.43.

le récit ; le vrai récit commence par la mort du scripteur, comme le montre l'ouverture du I,10 :

On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer. Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât. Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison, quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé : qu'il s'approche.

I,10 – p.106

Le sujet appelle ici la mort sur lui, et c'est l'intrusion de ce voyageur indéfini, que l'on pourrait assimiler au lecteur, qui entraîne la prolifération de la parole : livre mort et écrit par un mort, *Les Chants* une fois ouverts s'animent mais pour se diriger vers la mort du scripteur représenté comme moribond. Maldoror emprunte donc toujours le chemin inaccoutumé et "à rebours" de la révolte : c'est ainsi qu'il se fait démiurge et créateur à la place du Créateur.

1. Le destructeur des tables : Maldoror démoralisateur

Maldoror annonce la mort de Dieu et l'aurore nouvelle : comme le Zarathoustra de Nietzsche, homme noble, il est celui qui s'oppose au troupeau des hommes médiocres, les hommes bons :

Zarathoustra veut que les bergers voient en lui un brigand. (...) Voyez les, ces bons et ces justes ! Quel est celui qu'ils haïssent le plus ? C'est celui qui brise leurs tables de valeurs, le brise-tout, le criminel ; or celui-là, c'est le créateur.¹

Maldoror est l'homme noble, il tient de l'aristocrate de Sade, aux vues plus larges jusqu'à la démesure. D'où le sublime du crime atroce, à la fois héroïque, souverain et surhumain, que décrit Jean-Marc Poiron, motif hérité du frénétisme et du roman noir, notamment du *Melmoth* de Maturin :

La férocité extrême peut au contraire devenir source de fascination, voire d'amour (voir les relations de Lautreámont et du lecteur). A l'époque du romantisme et du roman noir, il n'est pas rare de voir les adolescents littéralement hypnotisés par la figure d'un être d'une cruauté inouïe. (...) Dieu est un tyran et Maldoror un hors-la-loi. Dès l'origine, la sympathie sera pour celui qui est seul.²

Aussi peut-on lire dans *Melmoth* le jeune héros dire du prêtre parricide et fratricide :

Cet homme était si criminel, ce titre lui donnait à mes yeux une sorte d'impunité héroïque. Il était beaucoup plus fort que moi, de toute manière je le redoutais comme un Dieu. (...) Aux yeux de la jeunesse, la dépravation est une supériorité et elle exerce sur elle une véritable puissance. (...) Au moins cet homme là avait le dégoût, le dédain de tout ce qui est petit ou bas, même dans le vice, il choisissait les extrêmes, il aimait ce qu'il y a de plus atroce.³

¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction G. Bianquis, Aubier, 1962, p.71.

² Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, pp.181-182.

³ Charles Robert Maturin, *Melmoth*, p.203 et p.218 (Cité par J.-M. Poiron).

Ce crime atroce exerce une puissance de fascination et émane d'un personnage qui est toujours à la fois démon et dieu. Par son opposition à Dieu, Maldoror est le hors-la-loi par excellence, le hors-la-loi métaphysique, figure prométhéenne, qui ruine le prestige de Dieu et des lois par le surcroît de prestige que lui octroie son statut. C'est en ce sens qu'on peut qualifier Maldoror de *démoralisateur*, héros activiste et terroriste mental, à la manière du Des Esseintes de Huysmans.¹ Toute son action vise à saper l'espoir et la confiance en Dieu et en l'autorité au sein de la société, et à forcer celle-ci, conséquemment, à changer d'idéologie et de système de croyance. Cet activisme s'exprime dans le I,7 :

J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. Je me rappelle la nuit qui précéda cette dangereuse liaison. Je vis devant moi un tombeau. J'entendis un ver luisant, grand comme une maison, qui me dit : "Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême." Une vaste lumière couleur de sang, à l'aspect de laquelle mes mâchoires claquèrent et mes bras tombèrent inertes, se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon. Je m'appuyai contre une muraille en ruine, car j'allais tomber, et je lus : "Ci-gît un adolescent qui mourut poitrinaire : vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui." Beaucoup d'hommes n'auraient peut-être pas eu autant de courage que moi. Pendant ce temps, une belle femme nue vint se coucher à mes pieds. Moi, à elle, avec une figure triste : "Tu peux te relever." Je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur. Le ver luisant, à moi : "Toi, prends une pierre et tue-la. – Pourquoi ? lui dis-je." Lui, à moi : "Prends garde à toi ; le plus faible, parce que je suis le plus fort. Celle-ci s'appelle *Prostitution*." Les larmes dans les yeux, la rage dans le cœur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre ; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine ; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet : de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme ; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé.

I,7 – pp.91-92

Le début de cette strophe est d'après Blanchot² une réécriture du "Remords posthume" de Baudelaire : en se plaçant sous le patronage de ce dernier, Lautréamont se réclame souterrainement d'un poète condamné en 1857 pour outrage aux bonnes mœurs par la société bourgeoise. Aussi peut-on lire dans cette réécriture une déclaration de guerre à cette même société. Le thème très baudelairien de la réminiscence nocturne se conjugue ici avec l'expression "dangereuse liaison", qui convoque le roman de Laclos et les figures de Valmont et Merteuil, eux aussi libertins subversifs. Dans cette double référence passant de Laclos à Baudelaire et sur laquelle plane Sade et ce premier refus de "l'ordre suprême", Jean-Marc Poirion lit une révolte contre l'ordre et un premier acte d'allégeance aux marges : "ce premier acte de refus est déjà en soi une révolte."³ Il remarque également la charge religieuse du geste par lequel Maldoror se débarrasse du ver, où la hauteur du rebond est comparé à celle de "six églises", et l'*Hybris* de Maldoror gravissant la montagne, à la manière d'un Moïse désormais révolté contre Dieu et ses lois : "Par son infraction à l'ordre, il accède au sommet, il monte au-dessus des hommes jusqu'à égaler Dieu." En outre, le gigantisme de la scène relie directement la révolte sociale à l'enjeu plus fondamental de la révolte cosmique.

Maldoror agit ainsi à la manière d'un saboteur et d'un terroriste : plutôt que de s'attaquer à l'édifice social directement, il en dynamite les points sensibles à l'aide de ruses afin de le faire s'écrouler. En cela, *Les Chants* s'apparentent à une forme de guérilla littéraire, combat du

¹ Voir *A Rebours*, Edition Pocket, pp.111-113. Des Esseintes habitue un jeune homme à fréquenter les prostituées à l'aide d'une rente, de façon à le pousser au crime par l'accoutumance lorsqu'il lui aura coupé la dite rente : "J'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gremlin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne", dit-il.

² Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.66.

³ Jean-Marc Poirion, *Op. Cit.*, p.208.

texte et de son personnage dans les marges du récit et du corpus littéraire admis par son époque. La poésie est ainsi pour Paul Zweig une "ruse" par laquelle Ducasse, "le plus faible, voulait, par le biais de sa stratégie devenir le plus fort."¹ La poésie est ainsi revendiquée comme une arme sournoise à plusieurs reprises :

Je ne me servirai pas d'armes construites avec le bois ou le fer ; je repousserai du pied les couches de minéraux extraites de la terre : la sonorité puissante et séraphique de la harpe deviendra, sous mes doigts, un talisman redoutable.

IV,1 – p.229

Zweig récuse donc les commentaires faisant de l'animalité de Maldoror son arme principale :

L'arme qui fonde la violence apocalyptique des *Chants* n'est ni la griffe ni la ventouse ni les dents ni aucun mélange fantastique de facultés animales. L'homme chez Lautréamont, a le triste privilège de "*totaliser le mal*"², car l'homme exerce la violence suprême par l'intermédiaire de son imagination, et le poème est son arme la plus redoutable.³

Il me semble cependant que l'on peut concilier les deux définitions de l'arme de Maldoror : la langue et la poésie fondent, comme le dit Paul Zweig, la violence, elles en sont le soubassement théorique, tandis que l'animalité déploie pratiquement l'agression dans le cadre du texte, incarne la violence restée à l'état d'abstraction dans le langage.

Maldoror n'a de cesse de briser le lien des hommes entre eux et le lien des hommes avec Dieu, cela par des crimes que leur dimension codée et répétitive (le scalp) désigne comme des meurtres rituels, des sacrifices. D'après Jean-Louis Durand⁴, le sacrifice est l'acte rituel par lequel la société se met en place sous le regard des dieux et par lequel le lien social s'étend à tous les hommes au sein de l'espace démocratique : il relie donc les hommes entre eux et les hommes aux dieux. Bien que sanglant, il n'est jamais conçu comme un acte violent : aussi les représentations de sacrifices oblitèrent-elles systématiquement la mise à mort à proprement parler de la bête. Si la mise à mort était représentée, le sacrifice perdrait en effet sa valeur rituelle et religieuse (au sens littéral de *créateur de lien*) pour n'être plus qu'un acte violent. Or, le type de sacrifice que pratique Maldoror se caractérise uniquement par sa violence, de sorte que, perdant toute valeur religieuse, les meurtres de Maldoror apparaissent comme des *anti-sacrifices*, destinés à briser les tables de la loi et semer la discorde entre les hommes et Dieu.

a. En haine de la société

Le point de l'édifice social le plus sensible auquel s'attaque Lautréamont est d'abord la cellule familiale, *via* son point lui-même le plus sensible : l'adolescent, qu'il s'agit de séduire afin de l'ôter à la famille. Au travers de la famille, c'est surtout Dieu et l'ordre social que vise Maldoror : la famille est précisément conçue comme émanation de Dieu et témoin de l'ordre social par sa présence en tant que structure organisée : "La Famille (...) fait aussi partie de la

¹ Paul Zweig, *Op. Cit.*, p.5.

² Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.24.

³ Paul Zweig, *Op. Cit.*, pp.5-6.

⁴ Jean-Louis Durand, "Bêtes grecques – Propositions pour une topologie des corps à manger", in *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, direction Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, Gallimard / NRF, 1979, Paris.

divinité. Elle a été voulue et créée par lui."¹ Séduire l'adolescent, c'est donc désorganiser cette structure et priver la cellule familiale de son rôle de témoin. En supprimant le fils et l'épouse en I,11, Maldoror supprime le père, car la famille est une structure relative où la fonction de chacun est définie par rapport à celle de l'autre, où chaque personnage est défini par sa fonction relative et non son individualité. Le fils et l'épouse ont ainsi pour fonction d'être le témoin et l'objet de l'autorité du père et lui confèrent ainsi efficacité et légitimité, comme le montre ce passage qui, derrière la déploration pathétique et feuilletonesque, fait affleurer avec ironie le regret de l'autorité perdue :

Son cœur ne bat plus... Et celle-ci est morte, en même temps que le fruit de ses entrailles, fruit que je ne reconnais plus, tant il est défiguré... Mon épouse !... Mon fils !... Je me rappelle un temps lointain où je fus époux et père.

I,11 – pp.114-115

Entre la famille et Maldoror, la conscience pourtant se dresse, comme la famille, comme une émanation de Dieu, de la société et de la loi morale, elle fait partie de ces obstacles "qui tout en étant les émanations de la volonté divine ont été créés ou soutenus par les hommes. (...) Elle est la protectrice de la Famille, pilier de l'ordre moral de la société. Pour Maldoror, incontestablement la Famille est un des obstacles principaux qui l'empêche d'atteindre l'adolescent."² J.-M. Poiron note qu'elle est pourvue de griffes et habite dans un "chenil" à la manière des Erynnies, chargées de "punir ceux qui transgressaient les lois du monde moral, et venger particulièrement les meurtres à l'intérieur de la famille et du clan"³, ce qui vient valider l'hypothèse posée. Je reviendrai plus tard sur la façon dont Maldoror se débarrasse de la conscience, mais il faut noter ici que la société a des armes à opposer à Maldoror, et que celui-ci, puisque soumis à la voix de la conscience, participe dans un premier temps de cette société qu'il combat. D'où l'ambiguïté de ce combat, où Maldoror, pour vaincre, doit dans un premier temps se faire violence.

Dans *le Chant sixième*, ce "petit roman de trente pages" (VI,1 – p.309), Lautréamont reprend l'épisode du I,11 pour le faire proliférer jusqu'aux dimensions d'un *Chant* complet et le fait passer du genre dramatique au genre romanesque : le I,11 est presque intégralement dialogué et existait à l'état de scène de théâtre dans la première édition du *Chant premier* parue en 1868. Si l'on s'en tient aux déclarations de la "préface hybride" (VI,1 – p.309) que sont les deux premières strophes du *Chant sixième*, ce noyau dramatique puis narratif de l'agression de la famille est un point stratégique de l'œuvre, en ce sens qu'il est au centre de ce dernier *Chant* qui surpasse en importance les cinq précédents :

En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez 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. Il résulte, des observations qui précèdent, que mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique (...). Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. 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 !

¹ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.207.

² Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, pp.205-206.

³ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.205 (Définition tirée du *Larousse Vingtième Siècle*).

L'agression de l'adolescent et de la famille renvoie en effet le lecteur à l'érotisme sadique et sadien des *Chants*, à la rivalité cosmique avec Dieu et à la révolte, seule véritable liberté, à la soustraction de Maldoror à la conscience morale et à son accès à la Surhumanité et même, au niveau poétique, à l'évolution organique de l'œuvre passant de la poésie au drame et enfin à l'accomplissement déclaré dans une forme narrative courte et hybride qui rend Maldoror à sa souveraineté. L'opposition à la collectivité est donc pour Maldoror le tremplin vers la pleine affirmation de sa puissance et le défi toujours renouvelé à Dieu. Robert Pickering écrit ainsi, en citant l'interrogation sur la finalité du mal du I,6 (p.90) :

Le but dernier de Maldoror, c'est de discréditer la morale, et de plonger la civilisation entière dans la révolte. Mais à travers cette volonté de démolition et de brisure, nous sentons un désir "d'autre chose", lié souvent à la passion romantique de l'infini. Volonté de destruction, certes, mais qui mesure ses moyens et qui vise un but qui tend constamment à dépasser les vieux concepts eschatologiques pour poser les fondements d'une vision nouvelle.¹

La révolte devient pleinement moyen de conquête dès lors qu'elle substitue une vision du monde à une autre, celle du Surhomme Maldoror à celle du Dieu judéo-chrétien ; en plongeant la société dans la révolte, Maldoror ne ferait ainsi rien d'autre que pousser le corps social à adopter une autre vision du monde, à basculer dans une nouvelle métaphysique et un nouvel horizon de valeurs, comme en témoigne ce passage où le monde tout entier semble vaciller sous le coup du malheur en gestation :

Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! A peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève : il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence. Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. Comme un cœur qui cesse d'aimer, elle a vu sa vie éteinte. Mais, bientôt, la nouvelle du phénomène se répand dans les autres couches de la population, et un silence morne plane sur l'auguste capitale. Où sont-ils passés, les becs de gaz ? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour ? Rien... la solitude et l'obscurité ! Une chouette, volant dans une direction rectiligne, et dont la patte est cassée, passe au-dessus de la Madeleine, et prend son essor vers la barrière du Trône, en s'écriant : "Un malheur se prépare."

VI,3-I – pp.313-314

La scène, par ses indications temporelles, définit un hors-temps où va se déployer le méfait de Maldoror. Chaque fragment de la scène (l'évanouissement, les gens se retirant dans leurs maisons, les volets qui claquent) semble un détail aperçu fugitivement par un regard mouvant et indéfini et dessine un espace déserté inquiétant conforme aux canons du feuilleton et manifestant cette "inquiétante étrangeté" par laquelle le monde quotidien se trouve subitement totalement *autre*. Lautréamont écrit d'ailleurs ensuite : "Or, dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère) vient de rendre mystérieux..." (VI,3-I – p.314), opérant une métalepse où se révèle son projet.

Je verrai dans la suite de ce mémoire s'il faut infirmer ou valider cette hypothèse selon laquelle Maldoror imposerait sa vision surhumaine à la société, dans la mesure où elle fait

¹ Robert Pickering, *Lautréamont / Ducasse – Thématique et écriture*, Editions Minard, 1988, Paris, p.16.

apparaître le héros comme un Prométhée et un sauveur en définitive au service de la collectivité, la révolte n'étant qu'une étape dans la dialectique de la libération ; or il est à ce stade impossible d'évacuer la haine que Maldoror voue à l'humanité et la collectivité.

Cette opposition totale à la collectivité l'amène en effet à exclure et combattre toute altérité : "la vision tourbillonnante de Lautréamont ne supporte qu'une seule force, émanant d'une volonté, la sienne"¹, écrit Paul Zweig, et lorsqu'il découvre l'océan, "répudie son autre image, celle que lui renvoient ses semblables."² Ainsi enfermé dans l'opposition à tous et le refus de toute altérité, Maldoror s'enfonce dans le solipsisme et la marginalité absolus du portrait de IV,4 ou de la métamorphose en "grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris" (VI,2 – p.311).

b. En haine de Dieu

L'opposition à la collectivité se prolonge directement dans l'opposition à Dieu et la révolte cosmique. Le projet constamment reformulé de Maldoror est de s'opposer à Dieu jusqu'à le remplacer. Il est formulé une première fois après avoir assisté à la chute l'enfant et sa peur du chiffonnier (II,4 – p.138) et une seconde fois dans la "préface hybride" introduisant au "petit roman de trente pages" (VI,2 – p.309) : "je me suis proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa." (p.308) Remplacer Dieu est l'objectif final (et pourtant impossible, tant Maldoror a besoin de Dieu comme "miroir fabuleux (...) de son épouvantable image"³) de l'entreprise de Maldoror, ou peut-être moins le remplacer que l'expulser de l'univers, étant entendu que cet objectif est présent en tant qu'horizon seulement au sein du texte. Cette haine de Dieu est donc dans une large mesure et dans un premier temps vouée à l'impuissance. Le tableau du Créateur en II,8 et tous les blasphèmes de Maldoror cachent mal l'impuissance initiale de celui-ci face à un Dieu qui, pour maltraité qu'il soit, reste le plus fort :

O Créateur de l'univers, je ne manquerai pas, ce matin, de t'offrir l'encens de ma prière infantine. Quelquefois je l'oublie, et j'ai remarqué que, ces jours-là, je me sens plus heureux qu'à l'ordinaire ; ma poitrine s'épanouit, libre de toute contrainte, et je respire, plus à l'aise, l'air embaumé des champs ; tandis que, lorsque j'accomplis le pénible devoir, ordonné par mes parents, de t'adresser quotidiennement un cantique de louanges, accompagné de l'ennui inséparable que me cause sa laborieuse invention, alors, je suis triste et irrité, le reste de la journée, parce qu'il ne me semble pas logique et naturel de dire ce que je ne pense pas, et je recherche le recul des immenses solitudes. Si je leur demande l'explication de cet état étrange de mon âme, elles ne me répondent pas. Je voudrais t'aimer et t'adorer ; mais, tu es trop puissant, et il y a de la crainte, dans mes hymnes. Si, par une seule manifestation de ta pensée, tu peux détruire ou créer des mondes, mes faibles prières ne te seront pas utiles ; si, quand il te plaît, tu envoies le choléra ravager les cités, ou la mort emporter dans ses serres, sans aucune distinction, les quatre âges de la vie, je ne veux pas me lier avec un ami si redoutable. Non pas que la haine conduise le fil de mes raisonnements ; mais, j'ai peur, au contraire, de ta propre haine, qui, par un ordre capricieux, peut sortir de ton cœur et devenir immense, comme l'envergure du condor des Andes. Tes amusements équivoques ne sont pas à ma portée, et j'en serais probablement la première victime. Tu es le Tout-Puissant ; je ne te conteste pas ce titre, puisque, toi seul, as le droit de le porter, et que tes désirs, aux conséquences funestes ou heureuses, n'ont de terme que toi-même.

II,12 – pp.171-172

Il n'est pas possible d'escamoter la part de dérision que contient cette adresse à Dieu, où Maldoror feint de vénérer la toute-puissance du Créateur pour mieux la lui dénier : ainsi

¹ Paul Zweig, *Op. Cit.*, p.36.

² Paul Zweig, *Ibid.*, p.54.

³ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.125.

comparer l'immensité de Dieu à l'envergure d'un condor des Andes lui permet, sous couvert d'éloge et de respect, de faire descendre Dieu ici-bas et de littéralement le diminuer aux dimensions d'un oiseau qui, si grand fût-il, n'en reste pas moins oiseau ; la comparaison fonctionne ici comme alibi et blasphème à la fois. De la même façon, la prière sert d'alibi et de masque à Maldoror pour avouer à Dieu qu'il ne prie pas et que la prière ne lui inspire qu'un ennui laborieux. La fin de la seconde phrase fait d'ailleurs passer Maldoror, par une ellipse ou une métamorphose, de la figure d'enfant turbulent à celle du héros byronien, rebelle, terrible et solitaire, aux interrogations duquel le silence divin seul est donné en réponse. Pourtant, bravade potache et dérision apparaissent moins comme la marque d'un héros supérieur que comme ultime recours pour dissimuler la véritable impuissance, l'impossibilité de contrecarrer Dieu. A l'impuissance physique répond la provocation vocale, à la sphère de l'action pratique, Maldoror oppose le champ du défi verbal :

Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? Mais, cet orage ne m'a pas causé la crainte. Que m'importerait une légion d'orages ! (...) Mais, les orages attaquent quelqu'un de plus fort qu'eux. Ainsi donc, horrible Éternel, à la figure de vipère, il a fallu que, non content d'avoir placé mon âme entre les frontières de la folie et les pensées de fureur qui tuent d'une manière lente, tu aies cru, en outre, convenable à ta majesté, après un mûr examen, de faire sortir de mon front une coupe de sang !... Mais, enfin, qui te dit quelque chose ? Tu sais que je ne t'aime pas, et qu'au contraire je te hais : pourquoi insistes-tu ? Quand ta conduite voudra-t-elle cesser de s'envelopper des apparences de la bizarrerie ? Parle-moi franchement, comme à un ami : est-ce que tu ne te doutes pas, enfin, que tu montres, dans ta persécution odieuse, un empressement naïf, dont aucun de tes séraphins n'oserait faire ressortir le complet ridicule ? Quelle colère te prend ? Sache que, si tu me laissais vivre à l'abri de tes poursuites, ma reconnaissance t'appartiendrait...

II,2 – pp.130-131

Comme le montre ce passage, les bravades et menaces de Maldoror, ses mouvements furieux montrent finalement comme il ne dispose d'abord que de sa langue pour attaquer Dieu, c'est-à-dire d'une arme impuissante à frapper hors du cadre symbolique tracé à l'intérieur du cadre fictionnel. Pour déborder le premier cadre et accéder au second, il faudra attendre les métamorphoses et l'animalité.

Le désir du sujet d'expulser Dieu de l'univers n'en reste pas moins extrêmement vif dans le texte et constitue une force motrice. D'après Paul Zweig, cette vivacité vient de ce que "Dieu, ce "*Grand Objet Extérieur*" (p.278) incarne toutes les puissances de l'étranger : l'univers naturel est un signe de sa force, la conscience divisée du poète en est un autre."¹ Dieu est ce qui voue Maldoror à la division donc à l'impuissance, dans la mesure où seule l'unité et la certitude de s'appartenir peut garantir au sujet sa force :

Oh ! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger. Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité ! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. Abîme-toi sous terre, ô anonyme stigmaté, et ne reparais plus devant mon indignation hagarde. Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau.

V,3 – pp.278-279

¹ Paul Zweig, *Op. Cit.*, p.46.

Dans la mesure où Maldoror tend à se confondre avec l'univers, que Dieu dépossède Maldoror et qu'il soit maître de l'univers, c'est tout un : on peut alors affirmer que l'appartenance à soi-même a pour horizon et enjeu véritable la souveraineté sur l'univers et que, réciproquement, la lutte pour la maîtrise de l'univers vise à la pleine possession de soi, étant donné qu'en fin de compte, soi-même, c'est l'univers. Dieu est donc ce qui éloigne Maldoror à la fois de lui-même et de l'univers.

Maldoror et Lautréamont ont tout de même, au point de vue de la réception, réussi à expulser Dieu : si Maldoror dévore le scripteur qui lui a donné naissance (Ducasse) jusqu'à donner naissance à sa nouvelle figure (Lautréamont), il réussit à expulser Dieu hors du cadre du texte, en investissant le réel. Selon Michel Pierssens, Lautréamont est, pour les surréalistes, est le paradoxe combinatoire de la rupture absolue avec une forme de religiosité, de sacré, de rituel, offrant à tout un groupe un totem-fétiche qui devient un nouveau point de référence après avoir tout balayé. Il y a bien un culte, une idolâtrie (qui est aussi confiscation, exclusivité religieuse et dogmatique, par laquelle un groupe restreint se constitue autour d'une divinité auprès de laquelle il trouve cohésion, force et énergie¹) chez les surréalistes, et une forme de totémisme : ils se nourrissent de Lautréamont et absorbent sa force *via* le culte qu'ils lui rendent. Aussi l'autoportrait du IV,4 apparaît-il comme une icône révélant à Breton et les autres la voie du collage et de l'association libre.

2. La confrontation avec Dieu

C'est Blanchot qui signale l'enjeu cosmique du combat entre Dieu et Maldoror : "Les relations de Lautréamont avec Dieu sont mesurées par cet étrange fait : la partie de son œuvre où l'érotisme est le plus directement présent est aussi celle où Dieu joue le rôle le plus actif."² En effet, dans la tradition grecque, *Eros* est la force qui ordonne ou désorganise le cosmos³, selon qu'il s'agit d'une *Eros* céleste, ouranienne, ou d'une *Eros* vulgaire, pandémienne. L'érotisme est lié comme chez Baudelaire à la chevelure qui, elle, est liée dans la tradition mythologique au cosmos, la chevelure étant aussi la trace que laissent les étoiles et les comètes dans l'espace, motif lui aussi récurrent. L'érotisme est donc le lieu où se joue le destin réversible du cosmos, entre chaos et harmonie. Ainsi de l'écorchement du jeune homme en III,5, où Dieu fait acte d'érotisme sadique (et sadien) et de la strophe précédente, où Dieu, déchu, est insulté par sa Création, mais qui devrait prendre place, si l'on reconstitue une chronologie rationnelle, après le III,5, c'est-à-dire après que le cheveux est revenu dénoncer Dieu : il y aurait entre le geste érotique de Dieu et sa destitution un lien direct de causalité ; après que Dieu s'est adonné à des amours pandémiennes, l'univers retourne au chaos, ce qu'annonce sa destitution. On mesure dans ce *Chant troisième* à quel point l'érotisme est le lieu où se joue la lutte de pouvoir entre Maldoror et Dieu : en III,2, Maldoror viole une fillette, en III,5, Dieu écorche avec volupté un innocent et en III,3 a lieu le combat central entre l'aigle Maldoror et le dragon Espérance, dont les modalités sont la lacération et la succion, gestes d'un érotisme descendant en droite ligne de Sade :

¹ Sur la question du totémisme, voir Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1996, Paris.

² Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.125.

³ Platon, *Banquet*. En 178a–b, Phèdre définit *Eros* comme une puissance primordiale et cosmogonique ; en 185e–188e, Erixymaque, la définit comme un principe de régulation et d'harmonie dans le domaine des arts, dans l'ensemble de l'univers, chez les dieux comme chez les hommes ; c'est Pausanias en 180c–185c qui établit la dualité d'*Eros*, source de désordre et de destruction ou principe d'harmonie selon qu'il est un amour pandémien ou ouranien.

Comment le dragon s'est laissé prendre à la poitrine ? Il a beau user de la ruse et de la force ; je m'aperçois que l'aigle, collé à lui par tous ses membres, comme une sangsue, enfonce de plus en plus son bec, malgré de nouvelles blessures qu'il reçoit, jusqu'à la racine du cou, dans le ventre du dragon. On ne lui voit que le corps. Il paraît être à l'aise ; il ne se presse pas d'en sortir. Il cherche sans doute quelque chose, tandis que le dragon, à la tête de tigre, pousse des beuglements qui réveillent les forêts. Voilà l'aigle, qui sort de cette caverne. Aigle, comme tu es horrible ! Tu es plus rouge qu'une mare de sang ! Quoique tu tiennes dans ton bec nerveux un cœur palpitant, tu es si couvert de blessures, que tu peux à peine te soutenir sur tes pattes emplumées ; et que tu chancelles, sans desserrer le bec, à côté du dragon qui meurt dans d'effroyables agonies.

III,3 – pp.208-209

Jean-Marc Poiron écrit à propos de cette strophe que le gigantisme du combat signale au lecteur l'enjeu cosmique de la lutte, "procédé classique pour symboliser l'importance de l'enjeu du combat et la dimension surhumaine des combattants."¹ La lutte contre Dieu est une lutte pour la suprématie d'un sujet unique sur l'univers plus qu'une lutte punitive comme le déclare à plusieurs reprises Maldoror, qui n'est pas un héraut bizarre de la moralité et du bien, mais bien davantage un être entièrement pulsionnel qui ne connaît d'autre logique que celle de sa volonté de puissance. Le but des *Chants* serait dans un premier temps d'*absentéiser* Dieu, en réponse à son omniprésence, puisqu'il s'agit d'un "univers (...) où l'existence de Dieu n'est jamais mise en doute"², écrit Robert Pickering : "*Les Chants* mettent en scène un athéisme qui n'en est pas un : Dieu est, trônant d'une façon souveraine, et il ne s'agit pas de proclamer son absence mais tout au plus de le discréditer ou de le vaincre dans des luttes sans cesse reprises." Au contraire de ce qu'affirme Pickering, Dieu ne trône jamais souverainement mais toujours comme un despote dont le pouvoir n'a aucune légitimité, auquel nulle créature ne reconnaît d'autorité véritable de sorte que son pouvoir s'exerce toujours à rebours de la Création et de la volonté universelle : Dieu est un roi marginal et banni qui a conservé l'exercice du pouvoir. Le pouvoir divin légitime est donc absent de la personne de Dieu, qui n'est dans *Les Chants* qu'un fantôme ; aussi le texte vise-t-il à actualiser cette absence en la révélant et en la disant : discréditer ou vaincre Dieu, c'est précisément l'expulser, l'absentéiser, s'imposer comme omniprésence à sa place, quand bien même la lutte serait toujours à reprendre.

Jean-Marc Poiron note trois modalités dans la lutte contre Dieu, qu'il classe ainsi : d'une part la lutte directe contre Dieu, de l'autre la lutte contre l'Ange, qui comprend une ambiguïté, à savoir que Maldoror éprouve un sentiment fraternel pour l'Ange par delà leur adversité : "Ce regard les noua d'une amitié éternelle. Il s'étonne que le Créateur puisse avoir des missionnaires d'une âme si noble." (II,11 – p.169) J.-M. Poiron ajoute (c'est la troisième modalité) : "A cette première division, il faut ajouter un troisième aspect : la lutte contre la famille, en tant qu'elle est, sur la terre, l'émanation de la volonté de Dieu qui protège l'enfant ou l'adolescent."³ Pour ma part, je privilégierai, dans la lutte pour cette conquête de l'absence de Dieu au sein de l'univers les trois modalités suivantes : d'une part le combat singulier entre Maldoror et Dieu, où les deux adversaires s'affrontent de puissance à puissance, d'autre part le duel sacrificiel, qui est un affrontement autour d'une proie, toujours un jeune adolescent innocent aux cheveux blonds, brèche par laquelle attaquer la famille et ensuite toute la société jusqu'à Dieu, lutte qui a une valeur davantage symbolique et terroriste que réellement guerrière et enfin, en marge de ces deux manières d'affronter Dieu, une dernière modalité où celui-ci n'est pas impliqué directement, où sauver la proie des griffes de Maldoror n'a pas

¹ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.171.

² Robert Pickering, *Op. Cit.*, pp.15-16.

³ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.163.

d'implication sur l'autorité divine : l'innocence violée, où une figure d'innocent est l'objet d'outrages impunis par lesquels se révèle le silence de Dieu et son absence.

a. Combat singulier

Le combat singulier entre Dieu et Maldoror a lieu à trois reprises : la première occurrence a lieu en II,2, quand Dieu foudroie Maldoror impuissant, la seconde occurrence est le III,3, où Maldoror et Dieu métamorphosés respectivement en aigle et en dragon¹ s'affrontent physiquement ; la troisième et dernière occurrence prend place à la toute fin du VI,10-VIII, quand Dieu métamorphosé en rhinocéros fait irruption pour sauver Mervyn et est abattu par Maldoror. Cette seconde occurrence est bien plus fugitive et prend place dans le cadre du duel sacrificiel final, confrontation autour de Mervyn. L'affrontement avec Dieu comprend lui-même deux modalités : "les combats directs, ceux où Maldoror et Dieu s'affrontent physiquement et les récits que fait Lautréamont des bassesses et turpitudes de la divinité."²

L'enjeu du premier combat direct est l'écriture elle-même : il s'agit pour Dieu d'arracher la plume des mains de Maldoror, car l'écriture est destinée à écraser matériellement Dieu et les hommes : "Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience !" (II,4 – p.138) J-M Poiron écrit : "Cette arme redoutable, Dieu va essayer de la lui arracher. Et on comprend alors que l'écriture soit en fait l'enjeu du premier combat direct. Dans la strophe 2 du Chant II, au moment où il "saisit la plume qui va construire le deuxième chant" (p.129) Dieu l'attaque par la foudre et la paralysie. Car, ce qui est en jeu, c'est l'existence même de Lautréamont"³ : "Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte !..." (p.130) Dieu échoue dans ce premier combat "puisque *Les Chants* vont continuer" : "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." (p.132) Ici c'est la naissance même de Lautréamont plus que le personnage de Maldoror qui est mise un temps en péril, dans une "cassure du temps propre au récit et [une] irruption du temps de l'écriture"⁴ : Dieu a prouvé sa puissance et sa capacité à arrêter le sujet dans son entreprise, et même si la strophe se clôt sur un non-lieu, Maldoror n'en reste pas moins marqué au front comme Caïn après qu'il a assassiné son frère Abel⁵ : "Je n'ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable ; il a envoyé la foudre de manière à couper précisément mon visage en deux, à partir du front, endroit où la blessure a été le plus dangereuse : qu'un autre le félicite !" (p.130) J.-M. Poiron fait remarquer que cette strophe fait glisser le texte hors de la narration pour mettre en jeu la situation d'énonciation. Si l'on suppose le lecteur des *Chants* amateur de poésie, il y a là une manière de créer la discorde entre ce lecteur et un Dieu représenté comme instance de censure, paralysant la plume et étouffant la parole poétique, en somme un Dieu conforme au petit-bourgeois menacé par le désordre poétique. Le second enjeu relevé par J.-M. Poiron est celui de la toute-puissance de Dieu.

¹ En réalité, le dragon est l'Espérance, je prends donc le parti d'en faire une émanation de Dieu, puisque l'Espérance est l'une des trois vertus théologiques.

² Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.163.

³ Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, p.164.

⁴ Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, p.165.

⁵ *Genèse*, IV, 13-16.

Dans le second combat, le dragon affronte l'aigle. Le dragon est traditionnellement une incarnation de Satan, c'est sous cette forme que ce dernier confère sa puissance à la Bête de l'*Apocalypse*¹, c'est lui que terrasse Saint George. S'il est l'émissaire de Dieu, il y a là, souterrainement, l'affirmation de l'ambiguïté fondamentale de Dieu, qui participe ainsi directement du mal. Les métamorphoses de Dieu en serpent ou reptile (rappelant évidemment le tentateur de la Bible² maudit par Dieu) confirment cette ambiguïté : successivement, Dieu est l'"horrible éternel à la figure de vipère" (II,2 – p.130), "des cris terribles [se changent] en vipères en sortant par sa bouche" (II,15 – p.188) ou est l'"excentrique python" du V,4 (p.280). Sa métamorphose la plus développée est justement le dragon du III,3, décrit avec une grande précision : "On dirait que ses ailes blanchâtres, nouées par de fortes attaches, ont des nerfs d'acier, tant elles fendent l'air avec aisance. Son corps commence par un buste de tigre, et se termine par une longue queue de serpent." (p.206) Outre les diverses réminiscences littéraires³ qui s'agglomèrent pour donner naissance à la figure du dragon, il faut noter que, hors du cadre fictionnel, c'est par la représentation même de Dieu que Lautréamont entend lutter contre lui, en l'assimilant au serpent malin de la *Genèse* : "la fréquence des comparaisons avec le serpent domine toutes les métaphores. (...) Les fonctions de ces comparaisons semblent donc dans *Les Chants de Maldoror* recouper la symbolique traditionnelle qui attache au tigre la notion de cruauté, au serpent celle de félonie."⁴ Etre hybride, il est duplice et trompeur. La grande précision de la description du dragon vise également à donner une matérialité blasphématoire à Dieu, exactement comme lors de son incarnation en rhinocéros suant et soufflant en VI,10-VIII (p.347).

Les armes de Dieu sont "la foudre (II,2), les dents, les griffes, la queue écaillée (III,3). La fonction de ces armes étant de *frapper* ou de *briser*. Ce sont là des actions de combattants qui ne laissent aucune place à l'ambiguïté. (...) Par opposition à celles de Dieu, les armes de Maldoror sont plus ambiguës. Elles sont de deux ordres : premièrement celles qui dépendent du combat fondamental de l'écriture et celles qui dépendent du combat contre Dieu métamorphosé."⁵ L'écriture est pensée comme une arme globale. Elle dispose d'une série d'armes annexes comme les mathématiques ou la logique, "arme empoisonnée" (II,10 – p.164) par laquelle "Lautréamont pourra par ses syllogismes inexorables enfermer le lecteur dans ses rets" et faire "descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même !" (p.164) Dans le combat contre Dieu métamorphosé, les armes de Maldoror sont les suivantes : les "quatre cent ventouses" (II,15 – p.188) et le "bec recourbé" qui claque "de contentement" (III,3 – p.207). D'après J.-M. Poiron, "il est clair que la fonction de ces deux armes est diamétralement opposée à celle des armes de Dieu. Alors que les dents, les griffes frappaient et brisaient, le bec et la ventouse vont sucer et déchirer (ils fouillent et vident). (...) Pour sucer et déchirer, il faut qu'il y ait un contact prolongé entre les adversaires, ce qui donne au combat (comme à tout corps à corps) une valeur plus ambiguë"⁶, c'est-à-dire une valeur érotique, où l'érotisme s'associe à la mise à mort, comme dans les actes de vampirisme tels qu'ils sont racontés en I,6 ou V,5. En combat singulier, Maldoror se montre donc l'égal de

¹ *Apocalypse* de Jean, XIII, 1-2.

² *Genèse*, III, en particulier III,4-5 et III,14.

³ J.-L. Steinmetz écrit en note que le dragon, "véritable patchwork animal, (...) est à mettre en rapport avec la Bête écarlate de l'*Apocalypse* de Saint Jean (XII-XIII)." Notons que la strophe III,3 est une inversion complète de ce passage de la Bible, où Satan est le dragon poursuivant la femme, à qui Dieu donne des ailes d'aigle pour lui permettre de s'échapper. Pour ma part, je vois également dans la description du dragon une réminiscence du Satan des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, qui vient elle-même de *Job*, I, 6-7. *Tragiques, Livre III – La Chambre dorée*, vv.1021-1026 et *Livre V – Les Fers*, vv.50-102.

⁴ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.168.

⁵ Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, pp.166-168.

⁶ Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, p.169.

Dieu, geste qui suffit à invalider la toute-puissance du Créateur. "Cette affirmation de Maldoror est symbolisée par l'absorption du sang sacré qui le rend égal à Dieu"¹, écrit J.-M. Poiron, en même temps qu'elle lui donne une matérialité et un statut de proie vampirisée : aussi l'aigle tient-il "dans [son] bec nerveux un cœur palpitant" (p.209) à la fin de l'affrontement. " On voit avec cette image la fonction ultime du bec : l'arracheur de cœur (...). C'est donc bien en "suceur de sang" que Maldoror combat, il espère ainsi partager la divinité de sa proie." Le combat singulier de Maldoror et de Dieu est donc un combat où chacun tente d'ôter à l'autre sa puissance pour l'absorber et la faire sienne : combat qui tient de la dévoration et du vampirisme, ancré dans la logique d'absorption totale qui caractérise Maldoror.

b. Duel sacrificiel

Le duel sacrificiel est dans *Les Chants* une forme de combat où Dieu n'est pas impliqué comme proie ou victime, mais qui a pour ultime horizon la défaite divine : il s'agit d'ôter à Dieu ce qui assoit son autorité, confère une légitimité à son pouvoir et le reconnaît effectivement en tant que Tout-Puissant, c'est-à-dire des personnages vertueux obéissant à la loi divine. Le combat se déploie dans deux espaces : d'abord le cadre fictionnel, ensuite l'espace énonciatif, où s'effectuent la lecture et la récitation. Il s'agit donc, pour Maldoror, de séduire des personnages de fiction pour les ôter à Dieu, et pour Lautréamont, de séduire ses lecteurs dans le même but. Les plus faibles de ces personnages, les plus perméables aux stratégies subversives de Maldoror sont les adolescents des *Chants*, c'est pourquoi ils sont toujours les victimes toutes désignées du héros, qui les met systématiquement à mort après les avoir séduits. Dans un étrange renversement de perspectives, J.-M. Poiron semble considérer la séduction comme l'enjeu ultime des *Chants*, alors que celle-ci est en réalité le vecteur du défi lancé à Dieu, la faille par laquelle frapper la société et Dieu : "Que ce soit contre les hommes ou contre Dieu, le combat de Maldoror a un seul but : séduire l'adolescent. Par conséquent, la fonction ultime de Dieu et des hommes est de protéger l'adolescent contre Maldoror."² L'entreprise de séduction est faite de promesses et est grosse de révolte informulée, comme le montre le début de la lettre de Maldoror à Mervyn :

Jeune homme, je m'intéresse à vous ; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie. (...) Jeune homme, je te salue, et à bientôt. Ne montre cette lettre à personne.

VI,5-III – pp.322-323

Ici l'autoportrait de Maldoror en personnage byronien (aristocrate, aventurier, exilé et voyageur) signale au lecteur familier de Byron que l'entreprise de séduction est *in fine* une entreprise de rébellion face à Dieu, appuyée par un passage du pluriel de politesse au singulier qui apparaît comme une manière d'imposer subrepticement à Mervyn l'amitié et la familiarité. La déclaration d'amitié est déjà une manière de violenter Mervyn et s'effectue dans la marginalité comme le montre sa clause : considérée en ces termes, l'amitié ne saurait être innocente et inoffensive. Une fois Mervyn séduit, sa vision du monde semble en effet profondément modifiée et l'amène à un rejet de sa famille donc de Dieu :

¹ Jean-Marc Poiron, *Ibid.*, p.173.

² Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.173.

"Trois étoiles au lieu d'une signature, s'écrie Mervyn ; et une tache de sang au bas de la page !" Des larmes abondantes coulent sur les curieuses phrases que ses yeux ont dévorées, et qui ouvrent à son esprit le champ illimité des horizons incertains et nouveaux. Il lui semble (ce n'est que depuis la lecture qu'il vient de terminer) que son père est un peu sévère et sa mère trop majestueuse. Il possède des raisons qui ne sont pas parvenues à ma connaissance et que, par conséquent, je ne pourrais vous transmettre, pour insinuer que ses frères ne lui conviennent pas non plus.

VI,5-III – p.323

De la même façon, la réponse de Mervyn à Maldoror traduit le bouleversement de sa vision du monde, sa conscience d'un cataclysme imminent (la mort de Dieu, lisible dans l'expression "empire en décadence" ?), la nouvelle aurore et l'abandon sans rémission au mal :

Quand je pense à vous, ma poitrine s'agite, retentissante comme l'écroulement d'un empire en décadence ; car, l'ombre de votre amour accuse un sourire qui, peut-être, n'existe pas : elle est si vague, et remue ses écailles si tortueusement ! Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel. Prenons patience jusqu'aux premières lueurs du crépuscule matinal, et, dans l'attente du moment qui me jettera dans l'entrelacement hideux de vos bras pestiférés, je m'incline humblement à vos genoux, que je presse.

VI,5-III – p.327

En fin de compte, c'est Dieu que vise la séduction de l'adolescent : celle-ci fonctionne comme un piège destiné à provoquer la confrontation directe entre Dieu et Maldoror : "Le Tout-Puissant avait envoyé sur la terre un de ses archanges, afin de sauver l'adolescent d'une mort certaine. Il sera forcé de descendre lui-même !" (VI,8-VI – p.336) ou comme un geste rhétorique destiné à prouver l'impuissance de Dieu : "Femme, je ressens les mêmes impressions que toi ; je tremble qu'il ne nous arrive quelque malheur. Ayons confiance en Dieu ; en lui est le suprême espoir." (I,1 – p.109)

Le même processus de ravissement est à l'œuvre dans la relation du scripteur avec son lecteur : il s'agit de l'hypnotiser, de la "crétiniser" (VI,10-VIII – p.344) afin de le soustraire à l'autorité divine. Là encore, c'est le paradigme du vampirisme qui semble rendre compte de ce rapport entre scripteur et lecteur. J.-M. Poiron écrit ainsi que la relation de séduction entre Lautréamont et son lecteur répond à celle qui existe entre Mervyn et Maldoror : "A l'image de Lautréamont qui écrit ses *Chants* pour atteindre son lecteur, c'est par lettre que s'opèrera la séduction de Mervyn."¹ D'où le fait qu'il y ait sur la lettre "Trois étoiles au lieu d'une signature (...) et une tache de sang au bas de la page !" (VI,5-III – p.323) : le paraphe de Maldoror fait référence aux trois étoiles désignant l'anonymat et qui signent la première édition du *Chant premier* en 1868. L'irruption d'un référent biographique au sein de la fiction incite ainsi le lecteur à considérer que *Les Chants* sont au lecteur ce que la lettre est à Mervyn. Qui plus est, la tache de sang signale la relation de vampirisme ; J.-L. Steinmetz écrit en note que la tache de sang est la "marque traditionnelle du contrat diabolique, à cette différence près que c'est Maldoror, l'incitateur démoniaque, qui appose sa marque sanglante." (p.323) Aussi Lautréamont avoue-t-il son entreprise à la toute fin du "roman", au moment où sa victoire est imminente :

Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. Je veux dire,

¹ Jean-Marc Poiron, *Op. Cit.*, p.159.

afin de ne pas me faire mieux comprendre, mais seulement pour développer ma pensée qui intéresse et agace en même temps par une harmonie des plus pénétrantes, que je ne crois pas qu'il soit nécessaire, pour arriver au but que l'on se propose, d'inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature, et dont le souffle pernicieux semble bouleverser même les vérités absolues ; mais, amener un pareil résultat (conforme, du reste, aux règles de l'esthétique, si l'on y réfléchit bien), cela n'est pas aussi facile qu'on le pense : voilà ce que je voulais dire. C'est pourquoi je ferai tous mes efforts pour y parvenir ! Si la mort arrête la maigre fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : "Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse !"

VI,10-VIII – pp.343-344

A la faveur d'un rapide glissement du "conte somnifère" au commentaire métatextuel, le texte révèle que l'entreprise de "crétinisation" est consubstantielle au projet esthétique de Lautréamont, donc à l'entreprise de révolte cosmique. De sorte que ce passage répond à la "peste asiatique" (p.313) annoncée en VI,3-I. De la même façon que le texte de Lautréamont est au lecteur ce que la lettre de Maldoror est à Mervyn, l'entreprise de crétinisation est au lectorat ce que la "peste asiatique" est à Paris. On mesure donc ce qu'a de menaçant ce texte qui n'a de cesse d'étendre au réel un danger qu'il a d'abord défini à l'intérieur de la fiction et qui, pour se réaliser pleinement, a besoin de déborder cette fiction jusqu'à sacrifier le lecteur lui-même.

c. Innocence violée

A côté des affrontements où Dieu est impliqué directement ou indirectement, nombre de mises à mort des *Chants* s'effectuent dans un silence complet de Dieu. Ainsi de la strophe où Maldoror viole et dépèce une jeune fille :

La jeune fille lui présente la croix d'or qui ornait son cou, afin qu'il l'épargne ; elle n'avait pas osé le présenter aux yeux farouches de celui qui, d'abord, avait eu la pensée de profiter de la faiblesse de son âge. (...) Un berger, témoin du crime, dont on n'avait pas découvert l'auteur, ne le raconta que longtemps après, quand il se fut assuré que le criminel avait gagné en sûreté les frontières, et qu'il n'avait plus à redouter la vengeance certaine proférée contre lui, en cas de révélation. Je plains l'insensé qui avait commis ce forfait, que le législateur n'avait pas prévu, et qui n'avait pas eu de précédents. Je le plains, parce qu'il est probable qu'il n'avait pas gardé l'usage de la raison, quand il mania le poignard à la lame quatre fois triple, labourant de fond en comble, les parois des viscères. Je le plains, parce que, s'il n'était pas fou, sa conduite honteuse devait couvrir une haine bien grande contre ses semblables, pour s'acharner ainsi sur les chairs et les artères d'un enfant inoffensif, qui fut ma fille. J'assistai à l'enterrement de ces décombres humains, avec une résignation muette ; et chaque jour je viens prier sur une tombe." (...) Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle.

III,2 – pp.204-206

Ici tous les signes du silence de Dieu se conjuguent pour donner à la jeune fille le statut de victime immolée à un Dieu absent, incapable de maintenir et rendre la justice dans sa Création, comme le montre l'allusion au "législateur", qui renvoie d'après moi à l'idée d'une impuissance voire d'une absence de la loi divine : la croix d'or que présente la jeune fille au bouledogue, à la fois comme imploration et conjuration, est impuissante à la sauver et témoigne d'une foi où seuls les gestes superstitieux sont encore estimés. De la même façon, le berger s'abstient d'agir puisque aider la jeune fille signifie mourir sans être aidé de Dieu ; convoquer cette figure est ici d'autant plus subversif que le berger désigne dans la tradition

biblique le guide et le protecteur du peuple d'Israël, Dieu ou le Christ.¹ Enfin la conclusion de la strophe nous apprend que, malgré sa piété, la mère est toujours au ban de la société et victime de l'injustice infantine. Dieu semble ainsi s'être retiré dans un abîme insondable et laisser sa Créature errer "à travers les catacombes obscures de la vie" (II,8 – p.151), "les mystères au milieu desquels notre existence étouffe, comme un poisson au fond d'une barque" (II,3 – p.133) et déplorer "son impuissance radicale, quand il s'agit surtout, comme à présent, de cette imposante et inabordable question" (V,6 – p.292), à savoir la mort et l'au-delà. A défaut de l'aide de Dieu, l'enfance innocente et malheureuse semble toutefois recevoir la compassion de Maldoror et de Lautréamont, comme en V,6. Valéry Hugotte parle ainsi de la compassion du narrateur pour l'enfant du II,4 et de "sa colère contre l'indifférence des autres passagers qui répondent par "des regards de mépris et d'autorité" (p.136) ainsi que du IV,7, où "le récit de l'être amphibie, séquestré pendant quinze ans par sa famille, suscitera un même intérêt de la part d'un narrateur qui semble partager l'expérience d'une telle détresse infantine."² C'est donc contre l'adolescence que sont dirigées les fureurs de Maldoror : ainsi en I,6, V. Hugotte note que, "dès lors qu'il s'adresse à sa victime, il le qualifie d'"adolescent" (pp.90-91). Or le glissement des termes est des plus révélateurs, puisque le passage de l'enfance à l'adolescence est toujours désigné dans l'œuvre comme une fatale corruption qui justifie l'acharnement de Maldoror." Le passage à l'adolescence est chez Lautréamont synonyme de la perte de l'innocence, à moins que celle-ci ne soit perdue au moment où Maldoror la viole : "Quitter l'enfance, c'est s'offrir en victime d'une terrible agression sexuelle", écrit V. Hugotte. Aussi, en II,3, le meurtre prémédité de Lohengrin coïncide-t-il avec sa puberté : "Dans la crainte qu'il ne devînt plus tard comme les autres hommes, j'avais d'abord résolu de le tuer à coups de couteau, lorsqu'il aurait dépassé l'âge d'innocence." (II,3 – p.134) Il n'y a donc pas d'innocence possible dans l'univers des *Chants* : soit elle disparaît avec l'adolescence, soit Maldoror se charge lui-même de la supprimer ; et cette impossibilité est directement liée au silence d'un Dieu absent de sa Création, ou qui ne s'y manifeste que pour faire souffrir l'humanité.

¹ Dans la Bible, le terme *berger* désigne souvent les dirigeants du peuple d'Israël : *Esaïe*, LVI, 11 ; *Jérémie*, L, 6 ; *Ezéchiel*, XXXVII, 24 ; *Evangile selon Matthieu*, IX, 36. Dans l'*Ancien Testament*, il désigne Dieu en tant que guide et protecteur du fidèle : *Psaumes*, XXIII, 1 ou LXXX, 2. Dans le *Nouveau Testament*, Jésus se désigne lui-même comme le bon berger : *Evangile selon Jean*, X, 11 ; le terme y désigne également les responsables des communautés chrétiennes : *Evangile selon Jean*, XXI, 15-17 ; *Actes des apôtres*, XX, 28-29.

² Valéry Hugotte, *Lautréamont – Les Chants de Maldoror*, Etudes Littéraires, PUF, 1999, Paris, p.52.

Chapitre II

Vers l'architexte : Stratégies subversives de la sauvagerie

A. Contre la culture et les Humanités

Je développerai dans ce chapitre l'idée que *Les Chants* se déploient à partir d'une gigantesque et paradoxale entreprise de subversion de la littérature toute entière. Le paradoxe tient d'abord au fait qu'Isidore Ducasse a reçu une éducation classique : son entrée en classe de rhétorique comme interne au Lycée de Pau correspond à une rupture dont les traces se lisent clairement dans le texte et qui correspondent étrangement à l'expérience même de Lautréamont¹ :

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.

I,12 – pp.116-117

Expérience avant tout négative, mais qui détermine chez le scripteur les conditions même de son écriture : paranoïa, haine, insomnie, intensité de la fureur, désir de vengeance sans objet et pouvoir sans limite de la pensée conçue comme essentiellement transgressive. Si négative que soit cette expérience de l'internat, elle n'en fournit pas moins à Ducasse les fondements d'une écriture qui s'élabore entièrement à partir d'une rhétorique dont Ducasse maîtrise parfaitement les artifices, jusqu'à l'enflure la plus complète.

En second lieu, la position même de Lautréamont au sein de ce que nous appelons *culture* est paradoxale : comme l'écrit Marcelin Pleyne, notre culture nous paraît incomplète sans Lautréamont, mais lui n'y trouve sa place "qu'en la contestant jusque dans ses fondements."² Il y a chez Lautréamont la volonté de défaire totalement la figure de l'écrivain, de la dissoudre à l'intérieur et au profit du texte, et pourtant cette souveraineté du texte n'existe que comme contestation de la littérature et de la chose écrite : "Lautréamont existe tout entier par et dans son œuvre et disparaît totalement au profit de celle-ci." La subversion de la littérature se fait ainsi en deux étapes, de manière méthodique : d'abord la figure de

¹ Je distingue ici, comme le fait Blanchot, le sujet biographique – Ducasse – du scripteur fictif que le texte engendre dans son déploiement.

² Marcelin Pleyne, *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris, p.5.

l'écrivain, rendue à son statut de fantoche, ensuite l'immense masse des écrits précédant *Les Chants*, qui s'absorbe en même temps qu'elle s'annule et disparaît dans notre texte. Michel Pierssens remarque ainsi dans l'écriture de Ducasse un travail de "sape épistémologique" destiné à briser toutes nos catégories intellectuelles et nous interdire tout ordonnancement des savoirs passés et à venir. De la même façon, Caillols lit dans *Les Chants* une opération de mise en discrédit total de la littérature à partir de l'arsenal générique du roman noir. La plupart des critiques s'accordent donc à penser que la séduction immédiate des *Chants* vient de cette capacité à bouleverser les certitudes littéraires et esthétiques : la modernité du texte et la fascination durable qu'elle exerce sur son lecteur, ce magnétisme que Ducasse avait sûrement conçu en d'autres termes (la crétinisation) viennent de ce que le texte apparaît d'abord comme une révolte absolue, aux dimensions cosmiques, et que, dans ce texte mû par une soif de destruction sans pareille, se révèle *in fine* une puissance de vie elle aussi absolue, sans commune mesure, une puissance de vie qui extrait Ducasse de l'humanité pour le changer, dans la mort, en la figure anonyme et surhumaine de Lautréamont. Il me semble que les termes choisis par Blanchot pour qualifier *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur* de Sade s'appliquent également à Lautréamont, quoique de manière toute différente : "S'il y a un enfer dans les bibliothèques, c'est pour un tel livre. (...) nous avons donc en quelque sorte sous la main, dans ce monde si relatif de la littérature, un véritable absolu."¹ Infernal et sulfureux, voilà ce qu'est notre texte qui, en mettant en danger toute la littérature, menacent le lecteur critique et son écriture : on ne peut pas parler des *Chants* sans se retrouver excédé et menacé par ce texte.

1. Lautréamont et Sade : la communauté inavouée

Ce que l'on peut dire de Sade semble s'appliquer également à Lautréamont de manière toute différente : si les deux écrivains sont des figures de prosateur monstrueuses, qui visent par l'écriture à défaire toute morale et toute valeur jusqu'à mettre à mort la littérature et les Humanités, domaine auquel ils appartiennent et qui leur confère, pour les autres et la postérité, leur identité, et dans la destruction duquel ils se mettent à mort symboliquement, se mutilent et effacent leur visage, ils se situent chacun à l'autre pôle de cette entreprise commune. Sade est en effet un homme de la Révolution et des Lumières, sa pratique littéraire et son œuvre n'existent qu'en prenant appui sur l'esprit et la philosophie dominants chez les libres penseurs et les lettrés de son siècle, auxquels il appartient tout en les contestant de l'intérieur. Lautréamont quant à lui est la figure de la marginalité la plus complète : altérité radicale, il semble n'être à aucun moment un produit de son siècle, et sa révolte n'est pas vectorisée le long d'un axe repérable comme peut l'être celle de Sade. Enfin, Marcelin Pleynet écrit que Lautréamont et Sade, malgré leur parenté, sont situés d'un bout à l'autre de la chaîne linguistique : Sade est pure pensée, pur signifié, tandis que Lautréamont est pur signifiant. Que Lautréamont soit effectivement pur signifiant me paraît exagéré, et de très nombreuses strophes mettent en jeu des formes de pensée discursive ou philosophique où le signifiant voit son rôle diminuer ; néanmoins j'ajouterais que, dans la mesure où ces formes de pensée renvoient à des traditions philosophiques préexistantes à Lautréamont, celui-ci les convoque au sein du texte comme des signes et les agence comme il le ferait de mots. Il faudrait alors considérer *Les Chants* comme une combinatoire de références d'où jaillit une pensée en quelque sorte extérieure au scripteur et au texte mais convoquée au sein de celui-ci par cette

¹ Maurice Blanchot, "La Raison de Sade", in *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris, p.17.

combinatoire même qu'est le texte. Par exemple, le II,13 associe à la figure du mage romantique, méditant devant l'infini d'une nature sublime¹ et le néant de la mort, que développe Hugo dans *Les Contemplations*, une référence au *De Natura Rerum* de Lucrèce, où le poète épicurien écrit qu'il est doux de jouir de la tranquillité du rivage lorsqu'on aperçoit ses semblables au loin aux prises avec la nature² :

C'était le matin ; le soleil se leva à l'horizon, dans toute sa magnificence. (...) Je m'assis sur un roc, près de la mer. Un navire venait de mettre toutes voiles pour s'éloigner de ce parage : un point imperceptible venait de paraître à l'horizon, et s'approchait peu à peu, poussé par la rafale, en grandissant avec rapidité. La tempête allait commencer ses attaques, et déjà le ciel s'obscurcissait, en devenant d'un noir presque aussi hideux que le cœur de l'homme. Le navire, qui était un grand vaisseau de guerre, venait de jeter toutes ses ancres, pour ne pas être balayé sur les rochers de la côte. Le vent sifflait avec fureur des quatre points cardinaux, et mettait les voiles en charpie. Les coups de tonnerre éclataient au milieu des éclairs, et ne pouvaient surpasser le bruit des lamentations qui s'entendaient sur la maison sans bases, sépulcre mouvant. (...) O ciel ! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables.

II,13 – pp.175-178

Par cet agencement de pensées soigneusement circonscrites par des signes ou des motifs précis (le soleil, le roc et la mer, la tempête, la déploration finale) apparaît dans le texte une nouvelle pensée que n'a pas énoncée à proprement parler le scripteur, mais qu'il a produite en la convoquant *via* la combinatoire qu'est le texte. De sorte que l'on peut bien affirmer avec Pleyne que Lautréamont est entièrement signifiant tout en signalant que ce signifiant pur qu'est le texte mobilise en permanence une pensée à géométrie variable.

Ce phénomène mis à part, la véritable communauté qui unit Lautréamont et Sade réside dans cette appartenance des deux écrivains à un univers hyperculturel qu'ils retournent contre la culture. En ce qui concerne Lautréamont, comme l'écrit Blanchot, "son imagination est environnée de livres."³ Lautréamont invente entièrement son écriture à partir de celle des autres : il supprime le problème du style en élaborant une écriture radicalement singulière et qui n'est pourtant pas un style, dans la mesure où cette écriture appartient à tous et à personne. L'écriture de Lautréamont est *sauvage* : sans garde-fou, elle ne respecte aucune identité, aucun principe d'autorité et s'exhibe comme une écriture capable de tout pasticher et usurper. Elle s'adosse donc à une immense culture, mais la maltraite en retour par la torsion qu'elle lui fait subir pour l'intégrer à sa propre production. En ce qui concerne Sade, son écriture est le lieu d'un curieux phénomène : elle est une exploration jusque dans leurs plus extrêmes limites et leurs plus lointaines implications de la philosophie des Lumières, du matérialisme et du rationalisme jusqu'à les renverser en barbarie. Romans conçus comme champs d'expérience, les textes de Sade révèlent qu'à considérer pleinement l'être humain comme une entité purement rationnelle et rationalisable, à le considérer uniquement sous son existence matérielle, on en vient à la mécaniser et lui ôter toute dimension véritablement humaine, aléatoire, non systématique. Au cœur de la pensée de Sade subsiste comme un noyau obscur où s'affirme l'irréductible irrationalité du rationalisme, des Lumières et de l'être humain. Malgré l'implacable logique qui anime ces romans, le lecteur éprouve confusément que leurs

¹ Le sublime de cette scène de naufrage fait exactement référence au sublime que définit Kant. Voir *Critique de la faculté de juger, Analytique du sublime*, notamment les § 23 à 29. Traduction A. Philonenko, Edition Vrin, 1993, Paris.

² Lucrèce, *De Natura Rerum, Chant II*, vv.1-4. Traduction B. Pautrat, Librairie Générale Française, 2002, Paris.

³ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*

conclusions et leur discours ne sont pas recevables, précisément parce que les présupposés rationalistes aboutissent à leur contraire :

Et pourquoi tant de principes si bien coordonnés ne réussissent-ils pas à former l'ensemble parfaitement solide qu'ils devraient constituer, que même en apparence ils composent ? (...) C'est que ses pensées théoriques libèrent à tout instant des puissances irrationnelles auxquelles elles sont liées (...). Il en résulte que tout ce qui est dit est clair, mais semble à la merci de quelque chose qui n'a pas été dit (...). Il y a une lacune dans la raison de Sade, un manque, une folie. On a le sentiment d'une pensée profondément suspendue sur le vide.¹

De manière toute différente, les deux auteurs parviennent donc à conjuguer culture encyclopédique et sauvagerie, à établir une dialectique entre ces deux pôles, dialectique dans laquelle la sauvagerie vient toujours dépasser et renverser la culture à partir de la culture. En outre, il existe un lien entre Lutrémont et Sade qui passe par le roman noir, les deux auteurs s'y étant intéressés : Lutrémont y trouve un matériau brut lui permettant de s'attaquer à la littérature, Sade y voit, dans *Idées sur les romans*, le fruit de la secousse révolutionnaire.

En somme, les écritures de Sade et de Lutrémont poursuivent le même but : faire éclater la révolte contre la culture et, *via* la culture, contre les pouvoirs, les autorités et les arrière-mondes. On voit donc Maldoror se comporter en certaines strophes à la manière des libertins de *La Philosophie dans le boudoir*, enseignant des préceptes contraires à la morale kantienne ; c'est le cas du II,6, où Maldoror tente de convertir un enfant à ses principes, d'abord à l'aide de sophismes destinés à saper la foi en l'arrière-monde du jeune enfant, puis en développant une profession de foi sadienne :

- Il n'est pas nécessaire que tu penses au ciel ; c'est déjà assez de penser à la terre. Es-tu fatigué de vivre, toi qui viens à peine de naître ?
- Non, mais chacun préfère le ciel à la terre.
- Eh bien, pas moi. Car, puisque le ciel a été fait par Dieu, ainsi que la terre, sois sûr que tu y rencontreras les mêmes maux qu'ici-bas. Après ta mort, tu ne seras pas récompensé d'après tes mérites ; car, si l'on te commet des injustices sur cette terre (comme tu l'éprouveras, par expérience, plus tard), il n'y a pas de raison pour que, dans l'autre vie, on ne t'en commette non plus. Ce que tu as de mieux à faire, c'est de ne pas penser à Dieu, et de te faire justice toi-même, puisqu'on te la refuse. Si un de tes camarades t'offensait, est-ce que tu ne serais pas heureux de le tuer ?
- Mais, c'est défendu.
- Ce n'est pas si défendu que tu crois. Il s'agit seulement de ne pas se laisser attraper. La justice qu'apportent les lois ne vaut rien ; c'est la jurisprudence de l'offensé qui compte. Si tu détestais un de tes camarades, est-ce que tu ne serais pas malheureux de songer qu'à chaque instant tu aies sa pensée devant tes yeux ?
- C'est vrai.
- Voilà donc un de tes camarades qui te rendrait malheureux toute ta vie ; car, voyant que ta haine n'est que passive, il ne continuera pas moins de se narguer de toi, et de te causer du mal impunément. Il n'y a donc qu'un moyen de faire cesser la situation ; c'est de se débarrasser de son ennemi. Voilà où je voulais en venir, pour te faire comprendre sur quelles bases est fondée la société actuelle. Chacun doit se faire justice lui-même, sinon il n'est qu'un imbécile. Celui qui remporte la victoire sur

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.19-20. L'exemple qui me semble le plus probant est celui des *Cent Vingt Journées de Sodome*, roman organisé à chacun de ses niveaux de manière quadripartite (quatre dignitaires représentant les quatre types de pouvoir et leur quatre types d'humeurs, quatre cercles de récits correspondant chacun à un quart des cent vingt journées et à quatre types de passions, des victimes et des auxiliaires rigoureusement "sérialisés" selon des structures quaternaires) et selon un système de correspondances, où la narration des supplices dans le premier cercle fait ensuite place à des descriptions de plus en plus courtes et elliptiques de ceux-ci, où l'écriture à force de rationalisation sérielle se réduit d'elle-même au cri, puis au silence situé par delà ce cri.

ses semblables, celui-là est le plus rusé et le plus fort. Est-ce que tu ne voudrais pas un jour dominer tes semblables ?

II,6 – pp.142-143

Maldoror substitue à l'impératif catégorique¹ kantien un impératif pragmatique et hypothétique formulable ainsi : "Si je veux obtenir tel objet, ma satisfaction exige que je déploie tous les moyens pour arriver à mes fins." Le désir et la satisfaction de l'individu sont seuls à prendre en considération puisqu'ils lui sont des effets intérieurs et remplacent la morale. De la même façon, on peut lire l'antépénultième phrase comme une façon de tourner en dérision "l'intérêt personnel bien compris"² dont parle Kant, et qui consiste à respecter chacun pour être en retour respecté de chacun, mon intérêt ne pouvant être durablement satisfait que si celui de mes voisins l'est aussi. A la fin de la strophe, le pastiche de Sade s'exhibe complètement :

Les moyens vertueux et bonasses ne mènent à rien. Il faut mettre à l'œuvre des leviers plus énergiques et des trames plus savantes. Avant que tu deviennes célèbre par ta vertu et que tu atteignes le but, cent autres auront le temps de faire des cabrioles par dessus ton dos, et d'arriver au bout de la carrière avant toi, de telle manière qu'il ne s'y trouvera plus de place pour tes idées étroites. Il faut savoir embrasser, avec plus de grandeur, l'horizon du temps présent. N'as-tu jamais entendu parler, par exemple, de la gloire immense qu'apportent les victoires ? Et, cependant, les victoires ne se font pas seules. Il faut verser du sang, beaucoup de sang, pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants. Sans les cadavres et les membres épars que tu aperçois dans la plaine, où s'est opéré sagement le carnage, il n'y aurait pas de guerre, et, sans guerre, il n'y aurait pas de victoire. Tu vois que, lorsqu'on veut devenir célèbre, il faut se plonger avec grâce dans des fleuves de sang, alimentés par de la chair à canon. Le but excuse le moyen. La première chose, pour devenir célèbre, est d'avoir de l'argent. Or, comme tu n'en as pas, il faudra assassiner pour en acquérir ; mais, comme tu n'es pas assez fort pour manier le poignard, fais-toi voleur, en attendant que tes membres aient grossi. Et, pour qu'ils grossissent plus vite, je te conseille de faire de la gymnastique deux fois par jour, une heure le matin, une heure le soir. de cette manière, tu pourras essayer le crime, avec un certain succès, dès l'âge de quinze ans, au lieu d'attendre jusqu'à vingt. L'amour de la gloire excuse tout, et peut-être, plus tard, maître de tes semblables, leur feras-tu presque autant de bien que tu leur as fait du mal au commencement !...

II,6 – p.144

Le début de ce passage pastiche *La Philosophie dans le boudoir* en utilisant le même vocabulaire ("leviers", "trames") et emploie l'argument déjà présent dans cette œuvre de l'individu passif doublé par des adversaires moins scrupuleux, mais le grossit au point d'affirmer la guerre comme une étape nécessaire au triomphe. Là où les personnages de Sade prônaient l'assassinat discret, Maldoror prône le massacre : emphase qui est une manière de se rendre aux principes sadiens tout en les soumettant à la dérision permanente de Maldoror et les faire accéder à la démesure qui le caractérise. Les deux phrases finales intensifient la dérision en provoquant la "rencontre fortuite" de la *République* de Platon et des principes politiques de Sade : pour parvenir par la ruse et le crime et devenir un bon gouvernant, la gymnastique est nécessaire qui permet au corps ainsi qu'à l'esprit de se développer sainement.

¹ Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs, Seconde section*, traduction V. Delbos, Librairie Générale Française, 1993, Paris. Les trois formules de l'impératif catégorique s'énoncent respectivement ainsi : "Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle", "Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen" et "Agis selon des maximes qui puissent se prendre en même temps pour elles-mêmes pour objet comme lois universelles de la nature." Les prescriptions de Maldoror transgressent ces trois formules.

² Kant, *Conflit des facultés*, in *La Philosophie de l'Histoire*, traduction. S. Piobetta, Aubier, 1941, Paris, p. 231.

Aussi la communauté entre Sade et Lautréamont se donne-t-elle comme inavouée : elle existe mais de manière souterraine – quoique facile à débusquer – et surtout sans aucune déférence de Lautréamont à un modèle constamment tourné en dérision ou soumis à un principe de démesure, alors même qu'il adopte ses principes.

2. Contre la rhétorique

Pour Ducasse, la rhétorique est au langage ce que la culture classique et les Humanités sont à la vision du monde : de sorte que subvertir la vision du monde classique qu'a intégrée Ducasse au cours de sa scolarité passe nécessairement par la subversion de la rhétorique. Selon Blanchot, l'imagination de Lautréamont est toute livresque. Il semble que les livres soient, pour Ducasse, les dépositaires du monde entier – ou d'une certaine vision du monde, mais c'est tout un pour qui vit de son seul livre – de sorte que l'entreprise de subversion de la littérature *via* celle de la rhétorique se prolonge nécessairement dans la révolte cosmique. Mais Ducasse apporte une solution nouvelle au problème de la révolte romantique. Roger Caillois désigne celle-ci essentiellement comme une pose littéraire sans portée hors du cadre du texte : révolte inconséquente en somme. Ce problème de la révolte et des limites de la littérature, R. Caillois accuse les Romantiques de l'é luder puisqu'ils restent écrivains quand leur révolte devrait les inviter au silence. Lautréamont, lui, s'approche du silence et lutte avec lui. C'est sous la forme de cette subversion globale de ce qui est pour lui un immense corpus littéraire sans hiérarchie que je vois la lutte avec le silence. Il est clair que toute révolte d'écrivain reste symbolique tant qu'elle reste figurée dans le cadre d'un texte, d'où la déception de ne jamais voir cette révolte en germe dans les mots s'actualiser. Or la subversion que Lautréamont fait subir à la culture et à la rhétorique s'apparente davantage à un geste qu'à une pratique simplement littéraire, et de fait, a une portée pratique, concrète, réelle : Lautréamont agit sur son texte matériellement, en le détruisant par la dérision à mesure qu'il le construit et, *via* son texte, sur tous les textes auxquels il emprunte ses motifs, fragments, formes génériques. La subversion est un geste qui agit sur les textes et, par répercussion, sur la réalité dans la mesure où tous ces textes constituent pour leurs lecteurs une vision du monde. La subversion prolonge ses secousses sismiques jusqu'au lecteur, et jusqu'au monde dont les textes sont les dépositaires.

D'après Michel Nathan¹, la profération du texte par Lautréamont passe nécessairement par un combat avec et contre la langue, comme s'il fallait d'abord se battre avec elle pour la soumettre et en faire un auxiliaire. Ce combat est surtout perceptible dans le *Chant quatrième*, où le récitant se bat avec la matière verbale et ses digressions, avec une voix qu'il ne contrôle plus, qui n'est déjà plus la sienne à force de collages et qui donne naissance à ce texte entièrement fantasmagorique :

C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le cœur d'un requin, mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement. Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable ! Peut-être que, lorsque j'avance cela, je me trompe ; mais, peut-être qu'aussi je dis vrai. Je connais, je conçois une maladie plus terrible que les yeux gonflés par les longues méditations sur le caractère étrange de l'homme :

¹ Michel Nathan, *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Editions Champ Vallon, 1992, Seyssel, p.52.

mais, je la cherche encor... et je n'ai pas pu la trouver ! Je ne me crois pas moins intelligent qu'un autre, et, cependant, qui oserait affirmer que j'ai réussi dans mes investigations ? Quel mensonge sortirait de sa bouche ! Le temple antique de Denderah est situé à une heure et demie de la rive gauche du Nil. Aujourd'hui, des phalanges innombrables de guêpes se sont emparées des rigoles et des corniches. Elles voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire. Seuls habitants du froid portique, ils gardent l'entrée des vestibules, comme un droit héréditaire. Je compare le bourdonnement de leurs ailes métalliques, au choc incessant des glaçons, précipités les uns contre les autres, pendant la débâcle des mers polaires. Mais, si je considère la conduite de celui auquel la providence donna le trône sur cette terre, les trois ailerons de ma douleur font entendre un plus grand murmure ! Quand une comète, pendant la nuit, apparaît subitement dans une région du ciel, après quatre-vingts ans d'absence, elle montre aux habitants terrestres et aux grillons sa queue brillante et vaporeuse. Sans doute, elle n'a pas conscience de ce long voyage ; il n'en est pas ainsi de moi : accoudé sur le chevet de mon lit, pendant que les dentelures d'un horizon aride et morne s'élèvent en vigueur sur le fond de mon âme, je m'absorbe dans les rêves de la compassion et je rougis pour l'homme !

IV,1 – pp.227-228

Il y a là comme une nécessité de se battre avec les lieux communs pour s'exprimer, qui trouve sa solution dans l'écriture du "petit roman de trente pages" (VI,1 – p.309) qu'est le *Chant sixième* et qui permet de reconvoquer tous les lieux communs usuels du feuilleton dans une accumulation qui, par la juxtaposition des stéréotypes, en les faisant se dévoiler mutuellement, suffit à les révéler comme tels et les renouveler dans un mixte incertain de distance, de dérision et d'expression littérale.

C'est cet affrontement permanent entre le scripteur ou le récitant et son propre texte ou voix qui confère aux *Chants* leur tension permanente et fait de leur *écriture de récupération* une écriture paradoxalement totalement neuve. Lautréamont contourne le problème de l'écriture et du style en élisant une écriture initialement normée de bout en bout dont il décide de faire *exploser* (littéralement, par l'emphase) une à une les normes, jusqu'à accoucher de cette rhétorique monstrueuse qu'on ne devine que dans l'accumulation de tours propres à la rhétorique. Les procédés de la rhétorique sont conservés tel quels, et facilement reconnaissables ; c'est la structure rhétorique ou la rhétorique comme mode de production scripturale qui explose dans l'*hypertropie* du texte. La subversion de la rhétorique est donc le vecteur de la révolte en même temps qu'elle vise à engendrer un langage neuf : "un demi-siècle avant qu'André Breton n'affirme la nécessité d'*arracher le langage à son servage*, Lautréamont entreprend de mettre en évidence la domination d'une rhétorique usée et mortifère qui entrave toute liberté d'expression"¹ écrit Valéry Hugotte. Il s'agit de "faire retrouver au lecteur, par une surenchère dans l'artifice et une surcharge référentielle, une relation de stupeur avec un texte qui échappe aux règles traditionnelles de lisibilité"², ajoute-t-il plus loin, mais moins, d'après moi, pour "rendre au lecteur un regard critique et une précieuse distance" que pour lui procurer un choc devant un langage qu'il lui semble connaître et qui pourtant se dérobe constamment à sa compréhension ; en somme pour le "crétiniser", le magnétiser, le ravir en une "toxique *imbibation*" (*sic*), pour transformer le langage en une inconnue qui permettra au lecteur, dans sa stupeur et son incompréhension initiale, de retrouver un rapport physique, neuf, un rapport de déchiffrement et d'exploration avec celui-ci et le monde qu'il véhicule. V. Hugotte écrit ainsi :

Le poète contrarie constamment le "déchiffrement" de son texte par l'accumulation des images comme par une subversion des codes (...). Et le soupçon portera non seulement sur les habiles et crétinisantes constructions littéraires, mais aussi sur un langage dont la trompeuse clarté nous

¹ Valéry Hugotte, *Lautréamont – Les Chants de Maldoror*, Etudes Littéraires, PUF, 1999, Paris, p.73.

² Valéry Hugotte, *Ibid.*, p.100.

aveugle. (...) Avec Lautréamont, le langage cesse en effet d'être le rassurant véhicule d'un sens pour devenir inquiétant et suspect.

A la transparence de la rhétorique, Lautréamont substitue donc une écriture labyrinthique qu'il maîtrise mais qui demeure obscure au lecteur.

Une raison plus fondamentale que celles invoquées dans l'introduction de faire des *Chants* un texte tendant vers l'oralité est liée au concept de sauvagerie et concerne le trajet dessiné par *Les Chants* : il y a dans le poème une sauvagerie protéiforme à l'œuvre, mais celle-ci n'est jamais immédiate ; elle est déplacée en raison du caractère hyper-rhétorique du texte, qui lui s'impose dès l'ouverture :

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 pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit au moins égale à sa défiance, les émanations mortelles de ce livres imbiberont son âme comme l'eau le sucre.

I,1 – p.83

Prétériton, prolifération d'adjectifs, métaphores grandiloquentes et comparaisons incongrues placées comme pour grossir artificiellement le texte de figures de style, tout vise ici à construire spectaculairement la dimension rhétorique du texte, problématique dans la mesure où, trop abondante, elle manque l'unique objectif de toute rhétorique : donner au texte un surcroît d'efficacité. C'est à partir de cette mise en échec de la rhétorique que peut se construire la mise en crise du langage et du sens.

3. Vers un univers chaotique, ou la crise du langage et du sens

Cette crise de la rhétorique détermine une crise du langage qui tend à faire des *Chants* un univers chaotique, sans ordre, où les mots ont perdu leur lien ordonnateur avec le monde :

Avec Lautréamont, le langage cesse en effet d'être le rassurant véhicule d'un sens pour devenir inquiétant et suspect. L'illusion d'une coïncidence des mots et du monde se dissipe pour laisser place à un trouble grandissant qui pour Lautréamont pourrait confiner au mutisme si ne l'entraînait son furieux travail de sape.¹

Ici V. Hugotte retrouve clairement Roger Caillois affirmant que toute révolte véritable reste muette ou s'achève dans le mutisme, tout en signalant que, paradoxalement, c'est cette même révolte qui empêche Lautréamont de tomber dans le mutisme, dans la mesure où la révolte prend la forme d'une "sape" qui s'exerce sur le langage même et qui oblige nécessairement Lautréamont à parler. Plutôt que de déplorer l'impuissance des mots, le récitant décide en quelque sorte de la dévoiler et de mettre à mort cette langue trompeuse. Le geste de sape devient alors la révolte même. Alors que celle-ci menait d'après R. Caillois le poète romantique à prendre conscience des limites de la littérature et à se taire devant l'impuissance de son verbe, Lautréamont fait de cette vacance du langage sa cible et son matériau : renversement axiologique qui lui permet de dépasser la fragilité du langage dans un geste régénérateur. Vacance qui se révèle probablement à Lautréamont dans le désarroi

¹ Valéry Hugotte, *Op. Cit.*, p.100.

éprouvé face à l'héritage d'une littérature hétérogène, sans unité ni hiérarchie, lui composant un langage pour ainsi dire préfabriqué, branlant, fait de codes et de formes figées : dans une conscience précoce de l'impuissance du langage usuel à véhiculer une ontologie primordiale. Aussi ce renversement axiologique, ce geste de Lautréamont, consiste-t-il d'abord à se faire étranger à ce langage hérité, ce processus rejoignant la quête d'une lucidité complète et d'une identité stable. Ce processus a été théorisé par Deleuze, pour qui un écrivain "est un étranger dans sa propre langue : (...) il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas."¹ On voit dans ce mot de Deleuze, par l'utilisation inusuelle de la préposition *dans* soulignée, que le langage apparaît à l'écrivain comme un *lieu* ou un *monde* au sein duquel l'écriture est une exploration, une conquête destinée à tracer à l'intérieur de ce lieu un nouveau lieu qui lui appartient tout en lui étant autre et *extérieur*. La vision du monde de Lautréamont naît donc dans le processus d'élaboration de son écriture² et évolue en même temps que progresse ce processus. Conscience d'une vacance du langage déterminant l'expérience du monde comme étant essentiellement chaotique, puis conquête résolue d'un espace au sein de cette vacance passant par l'implosion de l'ancien langage concomitante à l'entreprise de subversion cosmique et reconstruction d'une nouvelle langue à partir des débris de l'ancienne et correspondant à la sauvagerie retrouvée de Maldoror, tel apparaît le processus d'élaboration de l'écriture de Lautréamont où le langage perd sa valeur de communication dans le processus d'*étrangéisation*, où "la fortuité est échafaudée en précepte même d'écrire, et, de ce fait, concourt à miner la base même de la langue, ainsi que des structures conceptuelles qu'elle véhicule, base qui est système et conséquence"³ d'après R. Pickering. Breton le premier remarque cette double postulation inscrite dans son rapport au langage qui fait de Lautréamont à la fois un destructeur et un créateur, "un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents" : "Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un *recommencement*."⁴ Aussi est-ce tout le langage qui est progressivement gagné par le vide sous l'effet du sarcasme et de l'ironie, d'après Maurice Blanchot : "Le sérieux est toujours rassurant (...) il est le signe qu'il y a des valeurs stables (...). Le sarcasme de *Maldoror* nous enlève cette certitude et cet appui. Il y substitue le vide."⁵ De sorte que c'est tout le monde représenté qui est contaminé par ce vide du langage, jusqu'à la vision du monde du lecteur. Le sarcasme s'allie à l'ironie, qui revêt la même fonction et que Blanchot analyse plus longuement :

L'ironie est, à coup sûr, un adversaire redoutable pour l'analyse, laquelle voit se volatiliser le droit de considérer à part chaque détail et d'en définir le contenu en lui-même. Il n'y a plus de dénombrement possible, si la signification de chaque détail se double d'une intention railleuse qui non seulement l'efface (c'est la moindre difficulté), mais l'ouvre d'une manière ambiguë à une oscillation indéfinie de sens improbables. (...) On apercevra aussi que l'ironie, rarement simple puissance critique, est au contraire le plus souvent une manière d'affirmer exorbitante, une démesure où sans doute le sérieux se disloque, mais pour se retrouver, dans cette sphère d'éclatement, sous l'espèce du vertige et des "cris joyeux du néant."⁶

Dans l'ironie, le sens se disloque d'abord et revient ensuite, produit de manière différée dans et après son dynamitage. Une fois l'ironie systématisée à l'ensemble du texte, le texte n'est plus un discours mais est devenu un geste qui fait sens.

¹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Editions de Minuit, 1993, Paris, p.138.

² C'est à ce titre que Blanchot a pu écrire que Lautréamont naissait à mesure que s'écrivait le texte de Ducasse.

³ Robert Pickering, *Lautréamont / Ducasse – Thématique et écriture*, Editions Minard, 1988, Paris, p.118.

⁴ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1939. Réédition J.-J. Pauvert, 1966, Paris, pp.227-246.

⁵ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, Paris, p.170.

⁶ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.79-80.

C'est précisément le rôle des célèbres *Beau comme...* que de mettre en échec complet le langage *via* la rhétorique qui a jusqu'ici permis aux *Chants* de se déployer, d'instiller un vide au sein du langage par lequel le monde va comme imploser. Michel Nathan les définit comme des déraillements harmoniques au sein des périodes. Par cette irruption de l'arbitraire dans le champ de la rhétorique (domaine où tout procédé doit être justifié dans un souci d'efficacité), les *Beau comme...* font exploser la capacité à signifier de la langue et des structures formelles d'un texte poétique, même si des significations souterraines (et parfois hasardeuses) peuvent être avancées¹, jusqu'à déterminer, selon Breton, une "crise du langage". En exhibant la vacuité de ces structures formelles, le poète entend s'en libérer. En voici les occurrences :

Je ne vois pas des larmes sur ton visage, beau comme la fleur du cactus, et tes paupières sont sèches, comme le lit du torrent ; mais, je distingue, au fond de tes yeux, une cuve, pleine de sang, où bout ton innocence, mordue au cou par un scorpion de la grande espèce.

III,1 – p.198

Avec quelle satisfaction de n'être pas tout à fait ignorant sur les secrets de son double organisme, et quelle avidité d'en savoir davantage, je le contemplais dans sa métamorphose durable ! Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte ; ou plutôt, comme une inhumation précipitée ; ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés ; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible ! Mais, ne prêtant aucune attention à ce qui se passait aux alentours, l'étranger regardait toujours devant lui, avec sa tête de pélican ! Un autre jour, je reprendrai la fin de cette histoire.

V,2 – p.272

Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître², s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruine.

V,2 – p.275

Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère.

V,2 – p.275

Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon.

V,2 – p.276

[Mervyn] est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retenu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.

VI,3-I – pp.314-315

... je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau ! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis ; ou encore, comme la

¹ Jean-Luc Steinmetz voit ainsi dans "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (p.315) une rencontre à caractère sexuel.

² Jean-Luc Steinmetz note que ce mémoire (intitulé *De la courbe que décrit un chien courant après son maître*) existe et qu'il a été écrit par un certain Du Boysaimé, élève de Polytechnique, et a été publié par l'école en 1801. Il est également cité dans *La Jangada* (Chap. XII) de Jules Verne (1881).

caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon ; ou plutôt, comme la vérité qui suit : "le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore" ; et surtout, comme une corvette cuirassée à tourelles ! Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion.

VI,6-IV – pp.328-329

Alors que la rhétorique viserait à donner un surcroît d'intensité dramatique à la scène du grand-duc (qui reprend d'ailleurs un motif cher au feuilleton et au roman noir, la vision d'un monument maléfique – château, monastère, couvent, catacombes...) ou un surcroît d'émotion dans l'expression de la beauté de Mervyn, la multiplication des comparants souligne leur caractère totalement arbitraire, renforcé par la séquence coordinatrice *ou (...)* *ou plutôt (...)* *ou encore (...)* *et surtout*. Dès que les comparants se multiplient, leur justesse disparaît (car au regard de la rhétorique, il ne peut y avoir qu'une seule expression juste) ainsi que l'adéquation de la forme du texte à l'objet exprimé. En somme, c'est tout le principe du texte littéraire¹ qui se trouve sapé d'un seul coup, de sorte que *Les Chants*, texte initialement fondé sur une surexploitation des ressources de la rhétorique, retournent celle-ci contre le texte lui-même dans un auto-sabotage de sa littérarité et de sa capacité à signifier, l'annulant en quelque sorte comme texte et nous obligeant, auditeurs, à reconsidérer et redéfinir ce qu'est le texte littéraire. Plus encore qu'une crise du langage, il y a une crise de la littérature à l'œuvre dans les *Chants*. En outre, la récurrence de la séquence coordinatrice donne à entendre le texte comme une machine à produire aléatoirement du texte, fondée sur des structures syntaxiques invariantes, à la manière du style formulaire de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*.² Et comme à l'habitude des *Chants*, ce délitement de la capacité signifiante du langage se trouve figuré, dédoublé dans la *mimesis* du texte. En effet, cette multiplication des comparants engendre une instabilité du référent, qui semble se métamorphoser au gré des comparants, comme dans la première occurrence, où les "filaments" disparaissent d'abord dans l'abstraction des termes "inhumation" et "loi de la reconstitution des organes mutilés" avant de se changer en "liquide éminemment putrescible" qui semble mimer ici le délitement du langage opéré par Maldoror. D'après Jean-Luc Steinmetz, les *Beau comme...* jouent un rôle de révélation et de célébration de l'arbitraire poétique. Le noyau sémantique *forme / sens* se fissionne : comment exprimer quoi que ce soit si le rapport entre signifiant et signifié n'est plus motivé, si l'arbitraire, le hasard, les lois génériques et les pulsions formelles président à l'élaboration du texte ? Le sens est lentement pulvérisé dans l'expérience mallarméenne³ du langage que fait Lautréamont : ce sont les mots et les formes qui parlent à la place du scripteur. Lautréamont l'a bien compris, c'est dans cette expérience du langage que semble se révéler ce vide qui l'aspire et le fait parler, et délibérément, le rhétoricien écrit contre la rhétorique, contre la sémantisation du monde par le langage. Détruire le langage, c'est ainsi ramener le monde à un stade originel, antérieur à tout ordre, toute nomination, toute sémantisation : c'est annuler la Création, supprimer l'ordre introduit dans la matière par Dieu et sa parole de la Création du monde, et

¹ A savoir que le sens est toujours pris dans une forme, que c'est la forme sous laquelle apparaît ou se manifeste le texte qui en invente le sens, car le texte n'est rien d'autre qu'une forme qui fait sens.

² Le style formulaire est fondé sur des formules récurrentes et préconstruites que l'aède assemble à son gré lors de ses performances. C'est un moyen mnémotechnique pour faire proliférer le texte à partir d'éléments connus tirés d'un même corpus. Ces formules sont par exemple "L'aurore aux doigts de rose", "L'ingénieux Ulysse", "Ulysse aux mille tours".

³ Dans *Crise de vers* (in *Variations sur un sujet*), Mallarmé écrit : "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée. Ils s'allument de reflets réciproques, comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries." Gallimard, Collection Pléiade, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, p.336.

par Adam au moment où il a nommé toute chose¹, c'est destituer Dieu en ramenant l'univers à son chaos originel.

4. Une anti-épopée épique

La subversion linguistique se prolonge dans *Les Chants* en une subversion globale de la littérature à proprement parler, une subversion générique : après s'être attaqué à la texture linguistique de la littérature, Maldoror s'attaque au corpus littéraire lui-même et à ses hiérarchies. En haut de la hiérarchie littéraire se trouve l'épopée, dont le modèle est l'épopée homérique. Dans sa démesure, Ducasse déclare s'attaquer à ce genre, dans sa lettre du 23 octobre 1869 à Poulet-Malassis : "J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz (*sic*), 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." (p.409) L'intention épique est à peine dissimulée : deux auteurs d'épopées, Mickiewicz et Milton, puis Southey, auteurs d'œuvres à caractère héroïque, Byron et Musset, dont les œuvres s'inscrivent dans le genre épique mais en sont déjà des mutations², Baudelaire enfin, dont la poésie n'est pas épique (elle est même à l'opposée de l'ampleur du chant épique – provocation de Ducasse ?) mais recèle des figures de révoltés comme celle de Byron. L'épopée constitue donc le cadre générique le plus évident pour rendre compte des *Chants*. J.-L. Steinmetz justifie cette annexion de l'épopée par *Les Chants* par la présence d'un monde divin et satanique parallèle au monde humain et l'ampleur cosmique de l'action. C'est sur ce seul critère, en définitive, que l'on peut parler d'un noyau générique épique au centre des *Chants* : le sujet y est mis en relation avec le cosmos et les grandes puissances tutélaires (Dieu, l'océan, les poux), et réintègre un espace de plus en plus vaste jusqu'à devenir le réel lui-même.³ Expansion de l'espace du texte qui semble coïncider avec, voire déterminer la mutation essentielle du texte entre la publication du *Chant premier* en 1868 et sa version définitive de 1869 : le passage de certaines strophes existant initialement sous forme dramatique au genre narratif ou, comme le veut initialement la terminologie, épique⁴, à savoir les strophes I,11 et I,12 et I,13 existant à l'état de scène parfaitement jouables.

Ce retour au genre narratif ou genre épique est pourtant perverti dès l'origine : Maldoror se bat contre la collectivité ; toujours sublime et noble bandit de grand chemin comme les héros de roman-feuilleton, son entreprise n'en est pas moins radicalement marginale et condamnée par la collectivité. C'est ce qui fait des *Chants*, d'après Lucienne Rochon, un univers épique incomplet, invalide et spacieux :

L'univers épique semble vidé de cet élément essentiel qui en faisait un grand genre : la collectivité, cette multitude en marche, réunie et inspirée par un idéal commun pour lequel elle se bat.⁵

¹ *Genèse*, I-II, notamment II, 19-20.

² Ce sont des épopées où l'harmonie du héros avec la collectivité et les dieux, voire l'héroïsme lui-même, sont impossibles.

³ V. Hugotte, *Op. Cit.*, p.100 : "Il est par trois fois question d'arriver *dans le réel* : à la fin des quatrième et cinquième chants, et avec l'ultime phrase nous enjoignant d'*aller y voir nous-même*. Le réel est toujours en marge de l'écrit."

⁴ La terminologie des genres en distingue initialement trois : le genre épique, le genre dramatique et le genre lyrique.

⁵ Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Editions Minard, 1971, Paris, p.62.

Se battre pour la collectivité n'empêchait aucunement le héros épique d'être individualisé et distingué ; dans la masse, le héros se bat et ses exploits sont dupliqués dans une suite de combats très hiérarchisés : "Toute une hiérarchie de combats singuliers répétait de haut en bas l'exploit digne de mémoire."¹ Maldoror se bat contre la collectivité et avec la métaphore du pou, Lautréamont semble figurer le sort du héros moderne (le poète) face à la multitude : la dévoration par le nombre. Si Lucienne Rochon décrit par là l'expérience de Lautréamont, rejeté par la collectivité puisque n'ayant jamais été lu, sinon de façon marginale, et dévoré par son œuvre impubliée², elle semble assimiler ici la collectivité aux poux ; or dans l'invocation aux poux (II,9), ceux-ci sont désignés comme marginaux et comme l'instrument de Maldoror face à la collectivité :

Alors, avec une pelle infernale qui accroît mes forces, j'extrais de cette mine inépuisable des blocs de poux, grands comme des montagnes, je les brise à coups de hache, et je les transporte, pendant les nuits profondes, dans les artères des cités. Là, au contact de la température humaine, ils se dissolvent comme aux premiers jours de leur formation dans les galeries tortueuses de la mine souterraine, se creusent un lit dans le gravier, et se répandent en ruisseaux dans les habitations, comme des esprits nuisibles. (...) Des millions d'ennemis s'abattent ainsi, sur chaque cité, comme des nuages de sauterelles. En voilà pour quinze ans. Ils combattront l'homme, en lui faisant des blessures cuisantes.

II,9 – pp.158-159

On retrouve pourtant *in fine* une composante du style épique, à savoir l'allégeance du héros à un Dieu, ici de Maldoror aux poux ; allégeance qui s'accompagne d'abord d'un rejet du Dieu chrétien :

Jusqu'à quand garderas-tu le culte vermoulu 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 de cervelle que tu répands sur ses autels, pieusement décorés de guirlandes de fleurs. Il n'est pas reconnaissant... car, les tremblements de terre et les tempêtes continuent de sévir depuis le commencement des choses. Et, cependant, spectacle digne d'observation, plus il se montre indifférent, plus tu l'admires. On voit que tu te méfies de ses attributs, qu'il cache ; et 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 ; mais, quand il s'agit du pou, à ce nom sacré, baisant universellement les chaînes de leur esclavage, tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire. Le peuple qui n'obéirait pas à ses propres instincts de rampement, et ferait mine de révolte, disparaîtrait tôt ou tard de la terre, comme la feuille d'automne, anéanti par la vengeance du dieu inexorable. (...) Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler.

II,9 – pp.156-160

¹ Lucienne Rochon, *Ibid.*, p.62. Ainsi Achille, dans l'*Illiade*, se bat pour faire triompher les Achéens tout en se battant pour le *Kléos* (le renom) qui le fera vivre dans l'éternité et est toujours désigné comme le meilleur des Achéens. Il est à noter que ses compagnons, bien que moins valeureux, sont toujours nommés et désignés par un épithète homérique et que la majeure partie des scènes de combat de l'*Illiade* se déroule ainsi en combats singuliers isolés par le poète dans la mêlée, de sorte qu'on ne meure jamais inconnu et anonyme dans l'*Illiade*, mais toujours reconnu par le lecteur ou l'auditeur.

² Selon Edouard Peyrouzet, *Les Chants* sont, pour Ducasse, comme une "hémorragie par laquelle toute sa substance s'en est allée." (*Vie de Lautréamont*, Grasset, 1970, Paris, p.36) Alain Nadaud parle quant à lui de "la lente dévoration du corps de l'écrivain par son produit." ("L'écriture et son pari", in *Europe*, août-septembre 1987, p.9) C'est, d'après Blanchot, au terme de ces processus que peut naître, dans la mort, la figure de Lautréamont. (Maurice Blanchot, "Lautréamont ou l'espérance d'une tête", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, pp.58-63)

Dans cette vision appelant les futurs contes de Lovecraft, Maldoror retrouve un horizon de valeurs fortes pour lesquelles combattre : la saleté (p.157), la souffrance des hommes et la destitution de Dieu.

Les Chants ouvrent ainsi, d'après Lucienne Rochon, le problème de la solitude du héros moderne, recherchée par Maldoror après son union à l'animalité ; d'où l'expulsion finale de Mervyn, "cette incarnation trop banale et trop soumise de *"la pâle jeunesse des collèges."*"¹ (V,5 – p.288) Ne servant pas la collectivité, le héros se trouve vidé de sa substance épique, dans le supplice de ses adversaires par lequel il se soustrait aux lois divines et à la collectivité.² D'où l'importance du scalp au cours de l'œuvre et notamment celui de Mervyn (VI,10-VIII) qui ferme le texte tout en l'ouvrant sur le réel et sur la souveraineté retrouvée de Maldoror. Maldoror est donc d'après Lucienne Rochon un héros épique dégradé, non plus Achille ou Ulysse mais Ubu, pantin de geste épique grotesque, où la guerre n'est plus commandée par les Dieux et menée au nom de la collectivité mais par les pulsions mégalomanes de l'individu. Par ses ruses, Maldoror est semblable et différent d'Ulysse : celles d'Ulysse sont "des ruses de défense, de prudence, de méfiance", celles de Maldoror sont violentes, "il aborde, il offre protection et amitié à celui qu'il veut violer, corps et âme." Quand Ulysse construit son radeau ou se fait attacher au mât de son navire, c'est pour se libérer ou pour survivre : quand Maldoror écrit sa lettre à Mervyn et construit son câble pour projeter l'adolescent, c'est dans le seul but de tuer. De la même façon, quand Ulysse massacre les prétendants, c'est au nom de la justice des dieux et avec leur aval : le bain de sang ne trouble jamais l'ordre cosmique et Ulysse, comparé à plusieurs reprises à un aède, est bien le porte-parole des Dieux. Si le sujet Maldoror–Lautréamont chante lui aussi le texte lu, il n'est le porte-parole d'aucun dieu sinon de lui-même changé en idole, car le monde lui est indifférent et n'existe qu'en tant qu'objet de conquête sur lequel imprimer son geste de Narcisse démiurge, selon Paul Zweig.³ Il est donc le héraut de la violence moderne, absurde, injustifiée, injuste, aveugle :

Ulysse négatif, qui survit à tous ses compagnons comme l'Ulysse grec, cet intellectuel solitaire qu'est Maldoror⁴ n'a plus de raison de vivre : ni Ithaque, ni Pénélope, ni Télémaque, lui qui détruit la famille, hait la femme, tue l'adolescent et ne s'intéresse pas au travail des hommes et à leur avenir.⁵

Dans cette intrusion d'un héros moderne fondamentalement anti-épique, se joue moins une évolution des thématiques définissant traditionnellement l'épopée que le complet bouleversement d'un "système esthétique" aux composantes solidaires⁶ :

Issus d'une intention épique, fondés sur une situation épique : la guerre d'un héros solitaire, parfois accompagné d'un double complémentaire, contre la collectivité et contre Dieu, *Les Chants de Maldoror*, dans leur devenir, aboutissent à leur propre mise en cause, non seulement en tant qu'épopée mais aussi en tant que Chant. L'exploit héroïque devient l'expression du vouloir vivre des instincts frappés d'interdits.⁷

¹ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.64.

² Ainsi d'Achille dans l'*Iliade*, lorsqu'il traîne pendant trois jours le cadavre d'Hector autour des murs de Troie et empêche que lui soient rendues des funérailles religieuses. Ce qui conserve à Achille sa qualité de héros épique, c'est qu'il est conseillé par les dieux et réintègre la collectivité en acceptant de rendre Hector.

³ Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Editions Minard, 1967, Paris, pp.3-4.

⁴ Dans ce portrait se profile la figure de Ducasse devenant Lautréamont : solitaire, exilé et isolé à Paris, réinventant l'univers par le biais d'une imagination livresque.

⁵ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.66.

⁶ Patrice Soler, *Genres, Formes, Tons*, PUF, 2001, Paris, p.365.

⁷ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.78.

Aussi Lucienne Rochon voit-elle dans l'irruption par collage de la notice musicologique du VI,6-IV ("Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore" – p.329) un commentaire métatextuel sur le traitement de l'héritage homérique par Lautréamont :

D'une telle variation, d'une telle mutation, *Les Chants de Maldoror* témoignent, liant inséparablement de nouveaux principes esthétiques à un nouveau système de gamme, liant inséparablement la théorie à la pratique de la poésie, le travail de la destruction à l'œuvre de création.¹

C'est donc à partir de l'examen du noyau épique des *Chants*, parce que l'épopée est, avec le roman noir, le dénominateur commun générique du substrat littéraire dont se nourrit le texte, que l'on pourra mesurer l'acuité de la torsion générique exercée par Lautréamont sur son héritage littéraire tout entier.

a. Homère : l'harmonie cosmique

Je vais aborder la composante épique des *Chants* par le biais d'Homère à partir des deux aspects qui me semblent les plus immédiatement comparables : d'une part les modalités de la représentation du monde de ces épopées, de l'autre la nature des héros qui y évoluent. Ce qui me semble distinguer d'emblée les mondes épiques des *Chants* et d'Homère, qui se rejoignent par leur ampleur cosmique, c'est leur capacité à signifier et l'ordre qu'ils expriment : contrairement aux *Chants*, univers chaotique, vidé de toute signification, où celle-ci réapparaît *in extremis* dans son absence et dans le geste de négation que constitue l'écriture, l'univers homérique est hyper-signifiant et le cosmos y apparaît entièrement harmonieux. Pourtant, comme pour *Les Chants*, la guerre et la mort règnent en son sein : l'œuvre de Lautréamont témoigne donc d'une impossibilité de l'univers à signifier, puisqu'elle part d'une donnée comparable à celle d'Homère (la guerre et la mort) tout en aboutissant à un univers radicalement contraire. Ce sont les comparaisons et les épithètes qui, chez Homère, assurent la cohésion organique et harmonieuse du monde : la langue du poète ne cesse d'exhiber une confiance absolue dans les pouvoirs du verbe à ordonner le monde. La comparaison homérique est ce que Laharpe nomme la *comparaison à longue queue* qui, *via* le comparant, draine tout un monde ordonné et harmonieux en le groupant de manière organique et continue autour du comparé. Un mot peut ainsi chez Homère convoquer virtuellement le monde entier. L'autre trait stylistique le plus célèbre d'Homère est l'épithète homérique, qui à un nom associe une périphrase à valeur d'adjectif, et qui confère une identité stable à chaque objet ou personnage nommé. Le lecteur d'Homère a ainsi toujours l'impression que les objets composant le monde dont il est lecteur et témoin forment une constellation parfaitement stable et ordonnée, où chaque objet est lié à tous les autres, où le microcosme est toujours relié au microcosme.² Au contraire de ce monde aux identités stables et fermes, aux frontières ontologiques nettement circonscrites, l'univers des *Chants* est un univers du devenir, instable, dominé par les métamorphoses d'un personnage indéfini et infini, humain et inhumain à la fois. Le lien entre microcosme et macrocosme existe parce que Maldoror est toujours inscrit

¹ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.79.

² Prenons l'épithète la plus célèbre, "l'aurore aux doigts de roses" : on voit comme, en vertu de l'épithète, la rose, objet terrestre et infime, est reliée directement au cosmos et au soleil, puissances tutélaires.

dans le cosmos, mais il est flottant dans la mesure où le microcosme tend à se substituer au macrocosme, à l'absorber.

Ces deux procédés centraux de l'écriture d'Homère, Lautréamont les connaît et les détourne tout en maintenant son allégeance au style homérique, dans une distance indécidable avec son modèle, faite de parodie et de révérence. "Dès le début du Chant I, l'imitation s'annonce"¹ : Lautréamont imite un *galimatias*. Il radicalise la logique de la *comparaison à longue queue* "parce qu'il accumule plusieurs comparaisons, sans les dissocier en deux phrases" :

Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place), tandis que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus. Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, la première (car, c'est elle qui a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence), avec son cri vigilant de mélancolique sentinelle, pour repousser l'ennemi commun, elle vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique (c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage), soit à bâbord, soit à tribord, comme un habile capitaine ; et, manœuvrant avec des ailes qui ne paraissent pas plus grandes que celles d'un moineau, parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr.

I,1 – pp.83-84

La comparaison du parcours du lecteur dans le texte à un vol de grue "se développe une page durant avec une autonomie telle qu'on oublie [dans un premier temps] le rapport d'analogie initial." Aussi l'enchaînement des référents dans un système de correspondances harmonieux échoue et, dans l'échec, exprime un monde désormais sans harmonie. "Cependant, pas un seul instant le poète n'a divergé de son intention première ; la "*longue queue*" n'est pas "*impertinente*", comme disait Perrault²" : même si l'analogie avec *dirige tes talons en arrière* disparaît, la mise en garde et l'invitation à changer d'itinéraire réapparaissent, sans qu'on puisse immédiatement les percevoir, avec la vieille grue qui prend "un autre chemin". La *comparaison à longue queue* ne permet plus de maintenir un système d'identités stables ; ainsi de la série de comparaisons désignant les chiens en I,8 :

Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu ; et, de même que les éléphants, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime...

I,8 – p.94

De la même façon qu'avec les *Beau comme...*, l'objet se précise, se recompose, se transforme radicalement au gré des comparaisons. La multiplication démesurée des

¹ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.13.

² Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, pp.104-105, cité par Lucienne Rochon, p.13.

comparaisons et métaphores dans le corps du texte entraîne une disparition du référent dans un système linguistique qui semble se nourrir de sa propre prolifération, où seuls demeurent le signifiant et un signifié amputé de l'objet auquel il se réfère, où "la "réalité" de la comparaison commence, par sa force et sa précision, à gagner sur la "réalité" de la narration, et cet envahissement annonce le langage métaphorique, qui devient bientôt un des langages dominants de Lautréamont." "L'invention s'est libérée du "comme" de la comparaison, le système de la comparaison a tout envahi ; il est devenu le récit ; et les "*Beau comme*" signalent désormais des références à des systèmes jusqu'ici non littéraires : médicaux, mathématiques, techniques"¹ écrit ainsi Lucienne Rochon. Quant à l'épithète homérique, il subit le même travail de sape dissimulée derrière l'allégeance au poète épique ; Lautréamont utilise l'épithète homérique à des fins dépréciatives ou burlesques ou grotesques en raison de l'incongruité de ses tournures, de sorte que c'est l'épithète homérique qui est moqué autant que l'objet qu'il désigne, comme si le peu de dignité littéraire du comparant venait dégrader en retour le procédé qui le convoque, ennobli et consacré par l'histoire littéraire : "Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard" (VI,2 – p.312), "Écoutez les pensées de mon enfance, quand je me réveillais, humains, à la verge rouge" (II,12 – p.171). Là encore, le détournement du procédé n'est pas sans équivoque : "Dans l'ensemble des trois premiers *Chants*, le style formulaire dévalorise au lieu de glorifier, mais il exprime encore un sentiment épique : la colère implacable." (p.21) L'emploi des épithètes se manifeste aussi dans de longues proliférations de "*longs mots*" qui sont autant de "*tics* post-homériques" : "Lautréamont ramasse ces unités de langage toutes faites, comme Flaubert catalogue les *Idées Reçues*. L'accumulation des épithètes tend à réduire à zéro la signification."² A l'instar du détournement de la comparaison homérique, le détournement des procédés d'écritures homériques tend à saper la signification de l'univers épique. Cette perte de la capacité du monde à signifier se révèle donc solidaire d'une crise de confiance dans les pouvoirs du langage :

Celui qui parodie le style épique, détruit aussi la vision épique du monde, le concept d'homme supérieur et la signification de l'œuvre d'art. Cette relation nécessaire, Lautréamont en a été conscient, et dans son projet initial de créateur, et dans l'inversion négatrice.³

Cette affirmation est discutable : s'il est certain que la parodie du style épique entraîne bien une sape de la vision épique du monde, il semble difficile d'affirmer que Lautréamont en fut conscient. Il y aurait davantage une volonté (émanant de l'œuvre plus que du scripteur) d'absorption du genre épique et de l'écriture homérique liée à une impossibilité d'écrire une épopée véritable, conforme au modèle homérique, impossibilité qui trouve sa solution dans une parodie et un détournement de l'écriture d'Homère qui, en même temps qu'elle place *Les Chants* sous un patronage épique et dans le cadre générique de l'épopée, signale l'écart qui existe entre l'œuvre de Lautréamont et une épopée véritable.

Quant aux parcours des personnages au sein du texte, Maldoror tient à la fois d'Achille et d'Ulysse, mais en est un avatar dégradé, dans sa rage meurtrière et ses ruses perverses, comme l'énonce Lucienne Rochon en ces deux passages :

Ces *Chants* combinent l'épopée guerrière d'un Achille sombre, solitaire, cruel, avec l'épopée des errances d'un Ulysse pervers, progressant de grève en île, de nage en naufrage, pourchassant à travers Paris ou sa banlieue la fillette ou l'adolescent.¹

¹ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.16.

² Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, pp.21-22.

³ Lucienne Rochon, *Ibid.*, p.57.

Maldoror était Achille : "Il y a comme une auréole de lumière éblouissante autour de lui"² (I,13 – p.123) et son cri porte la mort et son sperme déchaîne la guerre (V,5 – p.286). (...) Mais Maldoror, l'homme de la colère froide, ne connaît même pas la paix de la pitié, de la douceur de vivre et du sommeil retrouvé, à laquelle accède Achille à la fin de l'*Illiade*, par un difficile effort hors de la haine (...). C'est déjà Ubu qui s'avance. (...) Maldoror, c'est en même temps Ulysse. Il est l'homme pourceau, et content de l'être et de se vautrer dans la saleté (IV,6 – pp.251-253), à l'opposé de son modèle qui parvient à être l'hôte de Circé en échappant à la malédiction charnelle (*Odyssée*, X).³

Combiner en un même texte l'*Illiade* et l'*Odyssée* ainsi qu'Achille et Ulysse en un même personnage entraîne des problèmes d'interprétations, tant les structures des œuvres semblent incompatibles : l'*Illiade* est un récit de temps court et fulgurant, dirigé tout entier vers sa fin, tandis que l'*Odyssée* est un récit de temps long et plein, une gigantesque errance faite de digressions. De la même façon, Achille est le héros à la vie courte, celui qui accepte de mourir en échange de l'immortalité que lui procurera son *Kleos*⁴, via ses exploits chantés après sa mort, un Surhomme en quelque sorte, tandis qu'à l'opposé, Ulysse est le héros qui accepte sa condition de mortel (il refuse par exemple l'immortalité offerte par la nymphe Calypso pour aller retrouver Pénélope, simple mortelle soumise au temps), qui accepte d'errer dix années loin d'Ithaque, qui triomphe de l'adversité par la ruse bien plus que par la force et qui est en définitive le meilleur, celui qui survit à tous les dangers, parce qu'"il est celui qui a atteint toutes les limites, entre l'homme et l'animal (chez Circé, il est menacé d'être transformé en animal), entre l'humain et le divin (Calypso lui promet l'immortalité), entre les vivants et les morts. Il est celui qui est allé le plus loin dans un espace dont en principe nul ne revient. Plus encore qu'un homme des frontières, il est lui-même un "homme frontière", faisant l'essai – c'est là son aventure – de toutes ces limites. Mais il reste avant tout "rien qu'un homme et tout un homme" : visage même de la "condition humaine". C'est à ce titre qu'il ne cesse d'être présent dans l'imaginaire occidental."⁵ Ce qui fait d'Ulysse une autre définition du Surhomme, être à la limite de la transgression parce qu'il demeure à l'orée de ces espaces hors-frontières qu'évoque François Hartog, mais être transgressif tout de même parce que le voyage qu'il entreprend est d'abord donné comme un voyage sans retour. Maldoror est tout à la fois un être de démesure et de transgression, Achille et Ulysse, il est "l'homme total" dont parlent Nietzsche⁶ et Schiller, de même que son parcours greffe une *Illiade* urbaine et meurtrière (le *Chant sixième*) sur l'*Odyssée* des cinq premiers chants. Cette greffe fait donc des *Chants* une épopée hybride, mutante, spécieuse, dont l'origine est bien l'épopée homérique, mais dont elle se démarque par la torsion qu'elle lui fait subir. Dans cette manière de se réclamer d'un texte auquel on fait violence se révèle l'impossibilité d'une harmonie épique au sein des *Chants*.

Enfin, il reste deux autres champs communs à l'épopée homérique et aux *Chants* qui permettent à ceux-ci de s'inscrire dans le cadre d'un modèle tout en s'en écartant : l'enjeu de

¹ Lucienne Rochon, *Ibid.*, p.12.

² Même si toute la description du personnage qui s'avance en I,13 peut s'appliquer à Maldoror, elle désigne, contrairement à ce qu'indique Lucienne Rochon, Dazet ou le crapaud dans les deux versions du *Chant premier*. Cf. p.77 et p.123.

³ Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, pp.64-65.

⁴ Le *Kleos* est la renommée, la gloire qui assure au héros l'immortalité par le souvenir que ses pairs et sa cité garderont de lui.

⁵ François Hartog, "Ulysse, voyageur malgré lui", propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine Littéraire*, n°427, janvier 2004, pp.24-26.

⁶ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Tome II, livre IV, § 466, pp.346-347, traduction G. Bianquis, Gallimard / NRF, 1948. "L'homme le plus grand de tous (...) serait celui qui représenterait le plus vigoureusement en lui le caractère contradictoire de l'existence, qui le glorifierait et en serait l'unique justification. (...) La plupart des hommes sont une image fragmentaire et exclusive de l'homme ; il faut les additionner pour obtenir un homme."

l'identité ainsi que la présence des dieux et leur action dans le monde. L'identité est un enjeu pour Maldoror comme pour Ulysse, mais Ulysse ne voit jamais son identité réellement menacée car les dieux veillent sur lui. Quand il se défait de son identité, c'est dans la nécessité de survivre et de manière momentanée seulement. Plusieurs épisodes de l'*Odyssee* lui permettent de se faire régulièrement reconnaître de ses pairs et conserver ainsi son statut d'être humain civilisé : Ulysse est donc constamment reconnu ou attendu, par sa famille et Pénélope en particulier, qui est en définitive l'autre soi-même vers lequel il fait retour à la fin de son aventure. Maldoror, lui, voit son identité constamment menacée : il craint le sommeil comme le lieu où Dieu pourra s'emparer de lui et le déposséder de son identité. Dieu n'est pas une instance de protection, et n'est qu'une absence ou une menace. L'omniprésence des dieux de l'*Odyssee* confère leur nécessité et leur sens aux aventures d'Ulysse, quand le Dieu des *Chants* ne fait que révéler un peu plus le chaotique parcours de Maldoror, qui n'est en aucun cas un *destin*.

b. Dante : sur la Terre comme en Enfer

Dante est surtout présent dans *Les Chants* par son *Enfer* : j'étudierai l'influence de la *Divine Comédie* sur le texte de Ducasse en me limitant au premier volet du poème de Dante. Cependant on peut d'ors et déjà noter que le parcours ascendant de Maldoror vers la sauvagerie et la Surhumanité correspond au parcours de Dante narrateur de la *Divine Comédie*, passant de l'Enfer au Purgatoire puis au Paradis. Alors que Satan est au cœur du texte de Dante, il est étrangement absent des *Chants*, en tous cas en tant que figure circonscrite et précisément nommée.¹ La structure de l'*Enfer* est linéaire, mais la géographie de l'Enfer est organisée en cercles concentriques que traverse successivement le poète jusqu'à atteindre le centre de la terre où se trouve encastré Satan. Le poète effectue une descente au cœur du monde pour n'y découvrir que Satan. En faisant de la terre (ou plutôt de son cœur, mais le lieu a valeur ici de métonymie) un Enfer, le poète livre une vision extrêmement inquiétante de l'existence humaine qui rejoint dans l'esprit *Les Chants*. L'absence de Satan est en réalité une omniprésence, une atmosphère, tandis que le Satan de Dante, s'il est présent dans tout l'Enfer par le souffle glacial que provoquent ses ailes, demeure prisonnier du centre de la terre. La structure éclatée des *Chants* ne permet pas à Lautréamont de situer Satan au centre de son poème : Satan y est davantage présent comme une donnée *a priori* de l'existence, au même titre que l'espace et le temps, chez Kant, sont des données *a priori* de l'expérience. En ce sens, il radicalise l'option de Dante : la où le poète florentin faisait de Satan la partie centrale et la métonymie d'un tout, Lautréamont en fait le tout d'une partie centrale. On voit à nouveau comment fonctionne le *topos* de l'inversion. Dans cette absence de Satan, Lautréamont s'empare d'un motif répandu au Moyen-Age et au seizième siècle (dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné par exemple) : la duplicité de Satan et sa multiplicité d'apparences. Satan est absent en tant que figure circonscrite parce qu'il s'incarne en chacune des figures majeures des *Chants*, notamment Dieu et Maldoror. La strophe II,8 est la référence majeure des *Chants* à l'*Enfer* de Dante, elle reprend la vision finale qui découvre le poète à la fin de son parcours. C'est en Dieu que s'est incarné Satan. En III,5, Satan est présent nommément mais seulement dans le récit de Dieu, qui relate l'affirmation de supériorité de son adversaire :

¹ En VI,8-VI pourtant, un portrait de Maldoror en Satan se dessine en creux. Voir pp.338-339, "Ô Maldoror (...) amoncelée dans ton cœur."

Il a dit qu'il se croyait, à juste titre, supérieur à moi, non par le vice, mais par la vertu et la pudeur ; non par le crime, mais par la justice. Il a dit qu'il fallait m'attacher à une claie, à cause de mes fautes innombrables ; me faire brûler à petit feu dans un brasier ardent, pour me jeter ensuite dans la mer, si toutefois la mer voudrait me recevoir. Que puisque je me vantaient d'être juste, moi, qui l'avais condamné au peines éternelles pour une révolte légère qui n'avait pas eu de suites graves, je devais donc faire justice sévère sur moi-même, et juger impartialement ma conscience, chargée d'iniquités...

III,5 – p.222

Lautréamont reprend ici le *topos* de l'inversion chère aux décadents, par laquelle Satan se substitue à Dieu dans la dérision. L'efficacité du *topos* réside dans le fait que Dieu, en relatant au style indirect l'affirmation de Satan, la cautionne par sa propre parole et signe de lui-même sa déchéance.

L'Enfer des *Chants* tient donc à la fois du modèle dantesque et de l'esthétique décadente. A ce titre, les deux modèles s'opposent presque radicalement : chez les décadents, l'Enfer en tant que lieu est moins présent que Satan comme figure du mal. L'imagerie satanique est réduite à sa quintessence, tandis que l'Enfer organise une gigantesque géographie chthonienne et concrète qui prépare dans un long *crescendo* rhétorique l'effroyable vision finale. A ce titre, Lautréamont se rallie davantage à l'esthétique décadente qu'au modèle dantesque, préférant une certaine abstraction dans la représentation de l'Enfer. La géographie de la strophe II,8 reste assez vague, la présence de l'Enfer se manifeste au travers de références livresques qui, nécessairement, le maintiennent à distance et dans l'abstraction : la vision de Dieu en II,8, de même que l'inscription à l'entrée du couvent-lupanar émanent directement de l'Enfer :

J'allai descendre du pont, quand je vis, sur l'entablement d'un pilier, cette inscription, en caractères hébreux : "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."

III,5 – p.214

La phrase que lit Maldoror à l'entrée du couvent rappelle évidemment l'avertissement de la porte de l'Enfer : "Vous qui entrez, abandonnez toute espérance." Le motif du couvent-lupanar rappelle quant à lui le roman noir anglais et ses personnages de religieux dévoyés et sataniques¹ : le jeune homme torturé par Dieu joue le rôle de la victime innocente et vierge, tandis que le couvent-lupanar, hors-lieu introduit par une description stéréotypée ("Une lanterne rouge, drapeau du vice, suspendue à l'extrémité d'une tringle, balançait sa carcasse au fouet des quatre vents, au-dessus d'une porte massive et vermoulue." – III,5 – p.212)², rappelle les châteaux isolés, lieux de captivité d'innocentes vierges, et les paysages tourmentés du roman noir.

En ce qui concerne la filiation de Dante avec l'épopée, l'Enfer pose lui aussi le problème de la collectivité : le poète effectue un voyage qui doit le mener de l'Enfer au Paradis, et le livre que nous lisons est le récit de cette exploration. Dante écrit pour la communauté catholique italienne. Considérer l'Enfer à l'exclusion du *Purgatoire* et du *Paradis* revient à tronquer le sens du texte, à désamorcer sa force de cohésion : sans le *Purgatoire* et le *Paradis*, la communauté n'apercevra dans sa religion qu'une suite ininterrompue de souffrances iniques, expérience que les visions finales du *Paradis* viennent rédimer. Dans *Les Chants*, les réminiscences de l'Enfer ne se prolongent en aucun Paradis, quand bien même on peut parler

¹ Voir à ce titre *Le Moine* de Lewis, dont le personnage principal, Ambrosio, est accusé de viol, de meurtre et de sorcellerie.

² Description d'autant plus abstraite et atopique qu'elle est une réminiscence d'un poème des *Fleurs du mal*, "Les Métamorphoses du vampire". En tant que réminiscence livresque, elle n'introduit qu'à une géographie intertextuelle.

pour Maldoror d'une rédemption finale, certes païenne. Dante est, dans son projet global et malgré le pessimisme et la cruauté de son premier volet qui nous apparaissent aujourd'hui comme absurdes, un poète épique. En oblitérant les deux autres parties du triptyque de ses réminiscences, Lautréamont nous fait lire la *Divine Comédie* au travers de son texte comme une épopée du mal, où la seule collectivité présente est celle des démons, organisée circulairement autour d'un totem satanique et tout-puissant. Le poème de Dante subit une distorsion par laquelle il devient, au sein des *Chants*, un facteur à la fois épique et anti-épique : anti-épique parce qu'il met fin à la collectivité qu'il était initialement censé fonder ou renforcer, épique parce qu'il donne naissance à une nouvelle collectivité et un nouvel ordre.

c. Byron : le héros condamné

Byron est le dernier grand modèle épique de Lautréamont.¹ Il marque en quelque sorte la fin du héros épique et l'impossibilité pour celui-ci de vivre à la fois dans une collectivité qu'il sert et selon les valeurs héroïques qu'il a élues. Comme dans de nombreuses grandes épopées modernes, le héros épique est également un héros tragique dont la destinée passe par un choix impossible : sauvegarder les valeurs qu'il a élues et mourir ou vivre en reniant ses valeurs, c'est-à-dire en se reniant soi-même. Pour le héros épique moderne, et c'est ce qui fait sa grandeur, la mort est le seul moyen de rester digne et noble, elle est la seule issue possible. Elle est la seule possibilité de rester un héros épique en même temps qu'elle scelle l'impossibilité de l'être réellement. Le héros de Byron est toujours un révolté et donc un damné : le héros du conte *Le Giaour* a renié Dieu et sa religion pour s'exiler en Orient où il mène une vie de marginal. *Les Chants* rejoignent les récits de Byron dans cette manière commune de dessiner des personnages de proscrits chevaleresques, en attestent les longues chevauchées des strophes III,1 ou V,6 : "Maldoror s'enfuyait au grand galop, en paraissant diriger sa course vers les murailles du cimetière. Les sabots de son coursier élevaient autour de son maître une fausse couronne de poussière épaisse." (p.294) Les dimensions les plus nobles et aristocratiques de Maldoror ont donc pour origine directe les récits de Byron. Comme lui, Maldoror confronté à un monde mauvais, absurde et sans valeurs (du moins sans valeurs supérieures et héroïques) éprouve d'abord l'impossibilité d'être un héros épique. *Les Chants* s'affranchissent de Byron en ce que Maldoror atteint la Surhumanité et, au lieu d'être broyé par le monde comme l'est le héros épique, affirme sa souveraineté sur l'univers.

Comme *Les Chants*, les récits de Byron sont liés à un univers mythique et sauvage : univers fantasmagorique de roman noir pour Lautréamont et Orient mythique et fantasmé pour Byron. L'Orient barbare est l'un des lieux communs du romantisme : il exerce sur les poètes occidentaux un attrait érotique mêlé de peur et de sauvagerie. L'Orient apparaît, en raison de sa marginalité qui autorise tous les fantasmes, comme le lieu de toutes les licences et tous les excès, un lieu peuplé exclusivement d'être extrêmes et exceptionnels : tyrans sanguinaires et cruels, femmes à la beauté divine, héros chevaleresques et proscrits qui renversent les tyrans pour l'amour de ces femmes. Ce schéma est celui du *Corsaire* de Byron mais sûrement aussi celui de nombreux autres poètes : Flaubert par exemple nourrissait de telles rêveries orientales. L'Orient satisfait la soif d'ailleurs des poètes romantiques, leur soif aussi d'événements extraordinaires (orgies et hécatombes en tête), de démesure, de sentiments généreux et nobles. La démesure semble être le point commun de Byron et de Lautréamont. Si le héros épique est broyé dans ces récits, il semble, *in fine*, que la démesure soit à l'origine d'un renouvellement et d'une refondation du sentiment épique, moins dans la structure dramatique que dans les marges de ces récits. *Le Corsaire* par exemple marque l'échec du

¹ J'en oublie évidemment, en premier lieu Milton mais j'ai préféré m'en tenir à ces trois modèles.

héros épique en consacrant la victoire du tyran. Un certain nombre de détails pourtant consacrent l'émergence d'un sentiment épique véritable : la démesure du combat que livrent les corsaires au tyran, la débauche de sang, de feu et de mort et la somme d'énergies mises en jeu communiquent au lecteur un sentiment de grandeur épique, le sentiment que les protagonistes ne craignent plus la mort et l'ont donc vaincue. La *dépense* (d'héroïsme, de sang, de feu, d'énergie en somme) place ces scènes sous le signe de la démesure et de la Surhumanité et est la preuve tangible, collective et démesurée de la surabondance de vie du héros épique, en dépit de son échec. Cette surabondance de vie affranchit définitivement le héros épique de la mort, quand bien même il échoue et meurt, et en fait un héros épique véritable, un être qui est parvenu à se surpasser grâce et au nom des valeurs qu'il a élues. Maldoror retrouve cette débauche d'énergie dans le mal et la démesure ; lui aussi, à la manière des tyrans, est un être barbare qui viole et tue des êtres qui sont pour lui moins que des choses. Vampire, il est également un être qui vit au delà de la mort et tente d'acquérir une surabondance de vie. Enfin, à la manière des héros byroniens, il est le siège de passions et de sentiments extrêmes : l'amitié qu'il éprouve pour les figures d'adolescents du texte a toujours pour horizon un amour homosexuel ou pédérastique et est le point extrême en lequel l'érotisme rejoint la mort. Aussi met-il systématiquement à mort des adolescents avec lesquels il entretient d'abord un rapport de possession, comme Mervyn. Ces figures adolescentes appartiennent à un sujet qui se confond, dans sa démesure, avec l'univers dans lequel ces figures évoluent : aussi ce sujet a-t-il le pouvoir de les faire apparaître ou disparaître à sa guise, parce qu'elles ne sont qu'une émanation des forces de vie et de mort qui l'habitent, un signe du devenir (création et destruction selon Nietzsche) et de la surabondance de vie qui constituent son être profond.

Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé. Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé ; mais, je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur. Vous n'en sortirez plus. Il me suffit que j'aie gardé votre souvenir ; vous devez céder la place à d'autres substances, peut-être moins belles, qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine. Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes : créant, à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.

III,1 – p.193

L'ouverture du *Chant troisième* montre comme les personnages qui évoluent dans le texte sont les éléments d'une entité plus large qui tend à se confondre avec l'univers et qui, dans la dépense de vie et d'êtres, prouve son caractère infini et immortel. Quand cette entité en vient à s'incarner en une figure humaine et à se manifester dans le cadre d'un récit, comme c'est le cas dans *Les Chants* ou dans *Le Corsaire* de Byron, elle donne lieu à une épopée moderne où le héros, s'il échoue, n'interdit pas aux valeurs supérieures et à la vie – qui est alors la valeur épique par excellence – de s'affirmer triomphalement. Anti-épopée par leur caractère éclaté, leur incapacité à regrouper les hommes en une collectivité dont les forces vives vaincraient et à faire triompher une figure héroïque qui incarne cette collectivité, *Les Chants* n'en sont pas moins, dans leur manière d'affirmer la toute-puissance de la vie, remplis d'un sentiment épique véritable qui, s'il ne parvient pas à se manifester dans la pleine lumière du récit, meut profondément le récit et les êtres qui y évoluent.

d. Maldoror, héros épique malgré lui

J'aimerais revenir sur l'affirmation de Lucienne Rochon citée plus haut et qui se trouve page 62 de son ouvrage, faisant des *Chants* un univers vidé d'une composante essentielle à l'épopée : la dimension collective. La collectivité est certes présente dans *Les Chants* mais en tant que repoussoir et objet auquel s'affronter. De sorte que, héros solitaire et banni, Maldoror est un héros épique impossible, à la manière du héros byronien. Et s'il est épique, c'est en somme au sens très large d'*héroïque* et *sublime* à la fois, à la manière des bandits de grands chemins feuilletonesques que sont Arsène Lupin ou Fantômas. Michel Nathan note ainsi que, si le héros de feuilleton, comme Rocambole, est traditionnellement ennemi du genre humain et a valeur de bouc émissaire, il devient dans *Les Chants* un véritable "héros épique".

Maldoror n'en reste pas moins inscrit dans la sphère épique, même en tant qu'anomalie et élément marginal : d'après J.-M. Poiron, le gigantisme du III,3 signale l'enjeu du combat et extrait les personnages de l'ordre humain au profit d'un ordre héroïque, surhumain, épique et mythique.¹

Pour Lautréamont, l'anti-épopée est en somme un récit épique oblitéré de son noyau de valeurs fondamentales : la collectivité et le service de cette dernière, le combat, voire le sacrifice du héros pour celle-ci. L'anti-épopée est donc un récit qui demeure épique dans les sentiments, les valeurs et les énergies qu'il met en jeu, à ceci près que le récit valide l'impossibilité pour une collectivité fondée sur les valeurs du sujet d'émerger, de même qu'aucune harmonie du sujet avec une collectivité déjà existante ne saurait naître au terme du récit.

B. Intertextualité et hybridation générique

Pour rendre compte de l'écriture des *Chants*, qui semble entièrement constituée de fragments empruntés à d'autres textes ou de pastiches agglomérés, il m'a semblé que l'idée de *texte hybride* était opérante et pouvait englober un certains nombres des phénomènes d'intertextualité qui s'y manifestent. J'ai donc utilisé un court texte de Jean-Marie Seillan² qui théorise brièvement la notion d'*hybridation générique* et à partir duquel j'ai pu me constituer un outil théorique permettant d'aborder ces phénomènes dans *Les Chants*. J'aborde donc globalement l'intertextualité dans *Les Chants* au niveau des genres et des formes qu'ils convoquent.

Un des phénomènes les plus frappants des *Chants* et qui semble diriger le mouvement du texte est cette énergie écrivante qui emprunte à tous les genres, œuvres et formes, "ce "besoin d'écrire" maldorien, cette pure énergie anarchique qui emprunte toute la panoplie des ressources rhétoriques, ainsi que les modèles épiques du "chant" et de la "strophe", pour les soumettre à un travail corrosif de fissuration et d'exagération."³ Dans cette gigantesque absorption de tout fragment pouvant grossir le corps du texte, le scripteur Ducasse tend à disparaître pour être remplacé par son double textuel, Lautréamont, en même temps que le

¹ Jean-Marc Poiron, "Les Combats de Maldoror", in *Quatre Lectures de Lautréamont*, 1973, Nizet, Paris, p.171.

² Il s'agit en réalité d'un appel à communication reproduit en annexe.

³ Robert Pickering, *Op. Cit.*, p.117.

sujet écrivant (ou plutôt, le sujet en tant que fonction écrivante) tend à disparaître dans la somme de ses emprunts, de ses collages et citations dissimulées qui tendent à faire du texte une œuvre collective, "lieu de croisements considérables et de métissage" selon Steinmetz. Œuvre collective qui ne donne pas pour autant naissance à un méta-sujet scripteur qui serait la somme harmonieuse de toutes les sources du texte : dans *Les Chants* le collage s'exhibe et l'hybridité n'est jamais transparente. Si tous les genres se fondent organiquement dans le texte, c'est sous la forme de greffes et d'excroissances repérables. Pour autant, les emprunts auxquels recourt le texte ne sont pas nettement circonscrits : Lautréamont semble toujours "dilacérer le partage entre les genres." C'est que l'idée d'hybridation désigne le moment où le texte s'élabore comme hybride : elle est "consubstantielle au projet d'écriture", d'après Jean-Marie Seillan et "désigne le mouvement qui (...) fonde [l'hybridité]". Le texte est ainsi à appréhender comme un objet organique en mouvement, en mutation constante, comme en témoignent ces deux passages du *Chant quatrième*, entre tous le plus rhapsodique :

Et, pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette feuille de papier, ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer, depuis le commencement de cette strophe, serait peut-être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne ? Au reste, tous les goûts sont dans la nature ; et, quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (certes, je ne croyais pas qu'on viendrait, un jour, me le reprocher), je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine.

IV,2 – pp.231-232

Hélas ! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?), pour que chacun comprenne davantage, sinon mon épouvante, du moins ma stupéfaction, quand, un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon, je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins, un être humain, aux muscles vigoureux, et que des bancs nombreux de poissons (je vis, dans ce cortège, entre autres habitants des eaux, la torpille, l'anarnak groenlandais et le scorpène-horrible) suivaient avec les marques très ostensibles de la plus grande admiration.

IV,7 – p.254-255

A chaque fois que le texte réfléchit son propre déploiement, il semble proliférer de manière incontrôlable, jusqu'à absorber des formes de discours *a priori* étrangères au texte littéraire : ainsi du premier passage cité, où le constat de la folle poussée du texte, menant la plume jusque dans la marge, s'accompagne d'une absorption en puissance des domaines de la chimie et de la médecine, ainsi que d'une absorption actualisée du domaine de l'optique. De la même façon, la première parenthèse du second passage désigne le mouvement frénétique d'un texte qui excède l'intelligence et la raison (donc la maîtrise) de son scripteur, tandis que la seconde parenthèse semble vouloir inventorier dans une taxinomie naturaliste la totalité des espèces accompagnant l'homme-poisson. C'est d'après de tels passages que Blanchot désigne *Les Chants* "comme une création progressive, un *work in progress*, une œuvre en cours, que Lautréamont conduit sans doute là où il veut, mais qui le conduit aussi là où il ne sait pas, dont il peut dire : "suivons le courant qui nous entraîne", non parce qu'il se laisse entraîner à la dérive, par une force furieuse et aveugle, mais parce que cette force "entraînante" de l'œuvre est sa manière d'être en avant de soi, de se précéder, l'avenir même de sa lucidité en voie de transformation" ; "*Les Chants* nous font justement songer à une figure engendrée par le caprice d'une prodigieuse catastrophe : sans unité apparente, ils semblent affirmer une perpétuelle rupture, à laquelle on ne saurait répondre qu'en se rendant soi-même étranger à un

ordre préliminaire."¹ Mouvement d'exploration d'un inconnu par l'écriture, qui mène à la révélation de la "carte générique" qu'est ce texte qui s'invente dans le mouvement de sa propre découverte et qui oblige le lecteur à épouser ce mouvement, ce temps particulier du texte en vie et en évolution, ce désordre par lequel le texte se constitue comme une singularité radicale, comme un hybride, et qui en fin de compte confère au texte sa force de perturbation, sa sauvagerie.

1. L'absorption dévoratrice, ou le texte vampire

La figure du vampire, outre sa récurrence dans le texte, me semble ainsi pouvoir désigner une des modalités de l'élaboration du texte : omnivore, il se nourrit de la vie des autres textes, de leurs formes et de leur motifs. Épopée, poème dramatique à caractère métaphysique (*Faust* de Goethe, *Manfred* de Byron), roman noir et mélodrame sont les genres que repère J.-L. Steinmetz. Cette absorption dévoratrice dont fait preuve le texte apparaît comme une manière de faire proliférer le texte à l'infini et de l'entraîner dans des territoires inconnus, dans ces lieux dangereux et inexplorés par lesquels le texte se définit d'emblée :

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 (...). Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.

I,1 – p.83

Ce danger de la lecture provient de la grande hétérogénéité des fragments absorbés par le texte : devant ce texte qui crée la surprise à chaque instant, le lecteur perd tout repère ; lire le texte, c'est jouer sa logique et accepter de se laisser balloter au gré de ses digressions, accepter de se mettre en danger face à un objet inconnu dont les intentions sont de prime abord obscures et changeantes. D'après Blanchot, la lecture met en jeu du temps : le lecteur est plongé dans le temps de l'écriture au moment où il lit, ce temps incertain et extensible dont le sujet (écrivain ou lisant) n'aperçoit que le présent et qui de fait le place dans une situation d'équilibre instable, à la merci des évolutions du texte. Construit à partir d'éléments de récupération, le texte déploie une esthétique de la rupture qui place le lecteur dans une situation d'inconfort, qui l'oblige à constamment réajuster ses positions de lecture. Lucienne Rochon parle ainsi d'une situation d'infraction, comme si le lecteur, qui accompagne le scripteur, était dans une situation de perpétuelle transgression, situation dangereuse et déséquilibrée :

Les Chants de Maldoror ne tendent pas vers une littérature du rien, et le style n'en est pas non plus un style de puzzle, le style de tout le monde c'est-à-dire de personne. C'est le style de l'infraction.²

C'est là une manière pour la critique de dépasser le problème du style dans ce texte fait d'emprunts, et de révéler ce qu'il y a d'irréductiblement singulier dans l'écriture de Ducasse : le plagiat s'est constitué en principe esthétique, il a une dignité littéraire au même titre que n'importe quelle autre forme d'écriture. Mais surtout, le texte de Lautréamont trouve sa

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.91 et pp.83-84.

² Lucienne Rochon, *Op. Cit.*, p.76.

singularité et son unité dans cette idée d'infraction : l'écriture est une écriture interdite, transgressive, une écriture de l'infraction et du vol qui trouve son efficacité dans le plagiat, dans l'emprunt, le vol, le pillage concret d'autres textes. C'est un texte qui avance et s'édifie en contrebande ; loin d'être une simple paresse d'auteur en mal d'originalité, cette forme d'écriture s'en prend frontalement à ce qu'il y a de plus irréductiblement singulier chez les autres : leur écriture, leur style, leurs œuvres. Lautréamont agit avec l'écriture des autres de la même manière que le Narcisse en lui arraisonne le réel : en arraisonnant les textes des autres. Chaque texte emprunté ou violé subit une torsion qui le *rend* à Lautréamont. Car dans la sauvagerie, Lautréamont invente une langue originelle à laquelle doivent retourner tous les textes. Là est la dialectique de la sauvagerie : celle-ci s'élève à partir de plusieurs siècles de culture classique, au moment même où cette culture subit les signes avant-coureurs¹ d'une crise durable qui éclatera pleinement au siècle suivant. Lautréamont absorbe la somme de cette culture à son sommet, pour en renverser complètement le projet dans cette langue originelle qu'il cherche à inventer ou réinventer² et à laquelle doivent revenir tous les textes, dans cette "sonorité déshumanisée ramenée à des vérités de cri."³ C'est que, d'après Bachelard, la "*primitivité en poésie est tardive*" : il se joue dans la poésie un mouvement de construction puis d'abolition du langage. Ainsi dans *Les Chants*, la parole est d'abord hyperhétéroclite et hypertropique, avant de finir en une gigantesque conflagration de formes verbales destinée à revenir à un langage originel, pré-culturel, un langage animal et biologique.

C'est précisément par l'absorption de toutes les formes que rencontre Lautréamont, par ce vampirisme gargantuesque, qu'il va trouver de quoi se constituer "une gamme totale d'expression" :

La vertu active du texte, ce pouvoir qui se voudrait "maléfique" et "dépersonnalisant" dans ses rapports avec le lecteur, signalé dès le début des *Chants*, découle en fait d'une action libératrice qui accumule les tons et les genres littéraires pour les ouvrir à des possibilités fondamentalement autres, tant visuelles que verbales, tant spatiales que temporelles (le déroulement normal du temps de l'écriture). D'où l'importance capitale des statuts très variables que l'écriture fréquemment s'arroge : poésie et incantation lyriques, épopée, anecdote fictive, conte, invention fantastique, traité encyclopédique, articles de dictionnaire se recourent et s'imbriquent sans que leur juxtaposition ou leur interaction soient signalés à l'avance. Il en résulte, au niveau des procédés de création, un texte collage, ouvert aux perspectives d'une nouvelle réalité littéraire, et projetant la configuration de cette nouvelle réalité par un esthétique de rupture et de morcellement.⁴

Ainsi c'est moins la volonté du scripteur qui dirige l'orientation du texte que les lois génériques ou formelles animant les fragments qu'il importe dans son texte, comme si Lautréamont réalisait avant l'heure le fantasme mallarméen de la parole impersonnelle et de la "disparition élocutoire" du scripteur. Derrière la torsion générique et la subversion globale de la littérature, il y a un abandon total aux mystères et aux pouvoirs des genres et de l'écriture qui témoignent, paradoxalement, d'une confiance sans borne en la littérature, dont le scripteur n'est plus alors que le secrétaire, la voix d'un dieu impersonnel et multiple qui le dépossède, parle à travers lui et lui octroie son pouvoir. Et cependant, il n'est pas possible de décider qui du scripteur ou de la littérature dirige l'autre : le sujet est trop lucide, trop conscient de ses effets pour être manipulé par ses sources. D'après Marcelin Pleynet, l'utilisation de celles-ci serait tout à fait rationnelle, quand bien même Ducasse ne sait pas où elles le mèneront : Lautréamont ne prend guère en considération la qualité de ses sources, mais simplement les

¹ Crise de la foi religieuse, esprit fin de siècle et décadentisme, bouleversements sociaux...

² Dans la mesure où l'écriture de Lautréamont est pleinement intertextuelle, cela ne fait pas de différence.

³ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939 (Nouvelle Edition Augmentée, 1956), Paris, p.39.

⁴ Robert Pickering, *Op. Cit.*, pp.164-165.

formes qu'elles ont fonction de remplir. Il y a bien un acte d'appropriation des sources qui dépasse la simple obéissance passive à une force écrivante toute-puissante : le scripteur se choisit un canevas fictionnel ou générique dont il adopte le lieu d'exposition et d'émission, et ce lieu est d'abord résistance – le scripteur doit lui infliger une torsion – avant de devenir lieu de métamorphose du texte qui agira en retour sur le scripteur lui-même. L'absorption des sources n'est donc pas purement formelle, elle a une finalité fonctionnelle à l'intérieur du texte et les sources s'intègrent dans le texte là où il existe un besoin, une vacance qu'elles peuvent combler, autant qu'elles impulsent une direction inattendue à celui-ci. De sorte que le texte se déploie constamment selon une double impulsion : la littérature ou le scripteur, et oscille entre ces deux forces de décision.

En définitive, c'est tout de même l'irrationalité qui triomphe dans ce processus omnivore : la dévoration des textes semble ne pas pouvoir se contenter de la littérature et cherche à absorber son lecteur, de même que le texte absorbe Ducasse en retour pour le changer en Lautréamont. "Ecrire, c'était déjà la mort" écrit Blanchot, dans une confusion indécidable entre la vie et la mort une fois que l'œuvre a absorbé son scripteur réel en un scripteur fictif. De sorte que c'est la mort qui se fait jour dans cette absorption irrationnelle et omnivore, comme le note Michel Pierssens. *Les Chants* sont en effet un texte-limite émanant d'un sujet qui n'est que passage entre des limites contradictoires (rationalité du scripteur – irrationalité de l'énergie écrivante et de la littérature). Il y réside une pensée de l'énergie (l'absorption dévoratrice et maîtrisée) liée à sa part d'ombre : une pensée de la mort qui est toujours une agonie, un combat. C'est donc la mort qui génère le récit :

On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer.

I,10 – p.106

Le vrai récit commence par la mort du scripteur, et cette mort est passage, évanescence d'un sujet menacé d'anéantissement, absorbé et disparaissant dans la somme des textes dont il se nourrit. La mort du scripteur, c'est cet abandon de Lautréamont à la puissance mystérieuse du verbe : formes, genres, motifs. Maldoror est ainsi "une certaine manière de vivre avec la mort et avec le néant." Ainsi, dans cette impossibilité de déterminer à qui, du scripteur ou de la force écrivante, revient la paternité du texte, il semble que ce soit le hasard, qui est la mort puisque nulle force de création n'y réside, qui décide en définitive de l'orientation du texte, de sa forme finale : le scripteur a bel et bien disparu, mais n'a été remplacé par aucune instance, sinon un vide. C'est ce que perçoit Blanchot lorsqu'il s'interroge sur la présence de Dazet dans la première édition en 1868 du *Chant premier*, et sa disparition dans la version définitive :

Ce Dazet est une surprise. Il est comme une part brute de réalité, introduite dans l'œuvre la plus irréelle que nous possédions ; il est un petit fragment du Ducasse historique, incorporé visiblement (...) dans le mythe de Lautréamont.¹

Dazet disparaît pour être remplacé par "les plus étranges figures animales, le *poulpe*, au regard de soie (I,9 – p.98), le *rhinolophe* (...) dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval (I,10 – p.108), le *pou vénérable* (I,12 – p.120), le *crapaud* (...) (I,13 – p.123), l'*acarus sarcopte qui produit la gale* (I,14 – p.126)." La biffure a fait couler beaucoup d'encre, nombre de critiques s'étonnant de voir apparaître la réalité biographique la plus courante

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.93-94.

derrière cette procession d'animaux fantastiques où l'on croit voir le monde changer. Bien plus que de savoir d'où viennent ces mots, il importe de voir comment des fragments de hasard ont été à l'origine du texte, ont généré sa force d'ébranlement du monde et du lecteur :

Qu'ils soient sortis d'un livre d'histoire naturelle, d'une rumination nocturne ou d'une plaisanterie d'adolescents, il n'importe guère, car l'important n'est pas de connaître l'origine fortuite des mots et des images utilisés par Isidore Ducasse, mais de ressaisir comment ces *mots de hasard* sont devenus des *mots premiers*, ont trouvé une nouvelle et première origine dans ce Lautréamont encore inexistant à qui en même temps ils donnaient naissance.¹

Par *mots premiers*, Blanchot signifie que ces mots si étranges sont comme des matrices du texte tout entier, phénomène d'autant plus étrange que ce sont des mots fortuits : le texte en définitive s'est édifié sur un hasard, un équilibre instable et ne tient qu'à cet événement miraculeux qui a permis à Lautréamont de rencontrer certains mots porteurs de son œuvre à venir. Le texte avance, absorbe ce qu'il rencontre dans les aléas de son parcours, et naît à partir de tous ces éléments absorbés.

2. L'assimilation digestive

Une fois l'absorption effectuée, il s'agit de fondre tous les éléments absorbés dans un même texte, d'effectuer l'hybridation, même si les partages demeurent parfois visibles. *Les Chants* n'acceptent aucun hiérarchie, aucun effet de structure au sein du corpus assimilé et travaillent à supprimer toute idée d'auteur à l'intérieur des textes convoqués : dès lors qu'un texte est aspiré dans l'espace scripturaire des *Chants*, il cesse d'appartenir à son auteur d'origine pour adopter la logique momentanée que se sont constitués *Les Chants* à ce moment précis de leur parcours. Aucun texte n'entre dans *Les Chants* sans subir une torsion fondamentale qui l'ôte définitivement à son auteur. Ainsi de la strophe du I,11, réécriture du *Erlkönig* de Goethe, et qui greffe sur le pastiche de cette ballade un tableau de famille édifiant de feuilleton inspiré des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ainsi qu'une histoire sous forme d'analepse inspirée du roman noir pour désigner Maldoror. Dans les trois passages suivants se concentrent le noyau intertextuel auquel Ducasse a eu recours pour écrire sa strophe : d'abord apparaît le tableau édifiant, constitué uniquement de la famille et de la lampe, laquelle signale l'atmosphère de travail pieux qui règne dans le lieu ; vient ensuite le portrait fragmenté de Maldoror, ensemble de rumeurs disparates compilées et prises en charge par les voix du père et de la mère, qui donnent à voir Maldoror comme un banni et qui, par la distance et la fantasmagorie propres à la rumeur, en font un être mythique tout droit sorti du fonds de légendes obscures dans lequel puise le roman noir ; enfin vient le discours de Maldoror changé en Roi des Aulnes, porteur d'une fantasmagorie féerique cette fois mais trompeuse, et qui oriente la fin de la strophe vers le mélodrame.

Une famille entoure une lampe posée sur la table :

- Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise.
- Ils n'y sont pas, mère.
- Va les chercher alors dans l'autre chambre. Te rappelles-tu cette époque, mon doux maître, où nous faisons des vœux, pour avoir un enfant, dans lequel nous renaîtrions une seconde fois, et qui serait le soutien de notre vieillesse ? (...)

¹ Maurice Blanchot, *Ibid.*, p.95. Je souligne.

- Moi, aussi, je n'ai pas fini un chapitre commencé. Profitons des dernières lueurs de la lampe ; car, il n'y a presque plus d'huile, et achevons chacun notre travail...

I,11 – pp.108-111

- Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein. Il va de contrée en contrée, abhorré partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur. Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse ; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve flagrante de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était le *vampire* !... (...)

- Ils ajoutent que, les jours, les nuits, sans trêve ni repos, des cauchemars horribles lui font le saigner le sang par la bouche et les oreilles ; et que des spectres s'assoient au chevet de son lit, et lui jettent à la face, poussés malgré eux par une force inconnue, tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux rugissements des combats, avec une persistance implacable, ce surnom toujours vivace, toujours hideux, et qui ne périra qu'avec l'univers. Quelques-uns même ont affirmé que l'amour l'a réduit dans cet état ; ou que ces cris témoignent du repentir de quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux. Mais le plus grand nombre pense qu'un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu...

I,11 – pp.110-111

- Tu t'y baigneras avec de petites filles, qui t'enlaceront de leurs bras. Une fois sortis du bain, elles te tresseront des couronnes de roses et d'œillettes. Elles auront des ailes transparentes de papillon et des cheveux d'une longueur ondulée, qui flottent autour de la gentillesse de leur front.

I,11 – p.113

On voit ici comme le travail d'assimilation passe par une réduction à leur essence des sources convoquées : le tableau édifiant tient presque tout entier dans la lampe qui va s'éteindre, laquelle concentre implicitement toute une soirée de labeur pieux. Quant au roman noir, les signes qui le désignent sont plus abondants (sûrement est-ce le genre qui veut cela, fécond en grossissements de toutes sortes) mais restent concentrés à l'essence de son bestiaire et de son imagerie : personnage cruel, vampire, spectres, lycanthropie et hémoglobine sur fond d'enjeu religieux se concentrent pour tracer un portrait-type éclaté de Maldoror. Dans ces rapprochements de texte hiérarchiquement distants et leur fusion textuelle s'observe un travail corrosif de la ballade de Goethe, texte noble et classique, par des textes issus de genres "mineurs", textes anonymes parce que ces genres, par leurs codes et leurs stéréotypes, sont des matrices à produire du texte automatiquement, des textes sans auteur écrits par un scripteur obéissant aux lois et *topoi* du genre en question. Il n'y a guère ici que le texte de Goethe qui ne soit pas une émanation générique et qui, au regard des critères classiques, ait une réelle dignité littéraire. Tout le travail des deux autres textes consiste donc à lui ôter sa pureté, à le faire entrer par une torsion dans la logique d'autres genres et d'autres textes, avec au bout du processus le texte de Lautréamont.

Tout un travail d'appropriation par la force se fait donc dans notre texte pour rendre anonymes les autres textes, pour les priver d'auteur, de singularité : "le mouvement de l'écriture [suscite] un irrésistible pouvoir d'aimantation réunissant les textes les plus divers." Le collage et l'assimilation des sources ont donc une portée ontologique : "il n'y a pas de Créateur, nous a montré Maldoror, dont on ne puisse contester les droits sur ses créations."¹ Une esthétique du rebut et de la digestion se met donc en place au sein des *Chants*, qui opère l'abolition des hiérarchies entre les différentes formes de texte. Lautréamont est en quelque sorte le premier à faire valoir une conception post-moderne de la littérature, où tout se vaut,

¹ Valéry Hugotte, *Op. Cit.*, pp.90-91.

où tout a droit de cité dans la littérature admise. *Les Chants* ne font ainsi table rase de la littérature qu'après avoir tout réévalué et donné droit de cité à tous les textes, de Rocambole à Goethe en passant par Hugo, Baudelaire, le feuilleton et le roman noir. C'est d'après cette capacité des *Chants* à intégrer absolument tout en leur corps que se pose le problème de leur possible syncrétisme : poème extrêmement savant, reposant sur la connaissance des textes les plus fondamentaux, *Les Chants* sont une œuvre totale mais non syncrétique. Ils ne constituent en effet aucune unité, aucun corpus structuré à partir de leur héritage, mais le rassemblent au contraire dans une somme éclectique, et c'est précisément en raison du voisinage des textes fondamentaux avec des textes anonymes, simples émanations de genres mineurs très précis et étroitement codifiés, que *Les Chants* échouent à être une œuvre syncrétique : ces textes anonymes empêchent toute unité de se manifester à l'intérieur de la somme ainsi rassemblée, ils y maintiennent trop d'hétérogénéité par leur proximité directe avec les grands textes pour qu'apparaisse une unité. Dans l'absence de frontières hiérarchiques entre les textes se maintient une frontière qui interdit toute unité, tout syncrétisme.

3. Vers le texte monstrueux et l'aberration générique

Dans son appel à communications, Jean-Marie Seillan définit l'hybridation comme le mouvement d'écriture et d'élaboration du texte, mouvement par lequel le poème advient en sa forme définitive comme un hybride. "Il faudrait (...) réfléchir à l'hybridation dans ses rapports à l'hybridité, c'est-à-dire veiller à opposer le mouvement à la forme finie", écrit-il. La distinction est particulièrement opérante en ce qui concerne *Les Chants* parce que, *work in progress*, le texte s'est acheminé au fil de l'écriture vers sa forme définitive et que nous lisons à l'intérieur de celle-ci ce cheminement même. Le temps même de l'écriture semble résider, accessible, à l'intérieur des *Chants*, et la lecture est à la fois lecture d'une forme finie et plongée au sein d'un processus d'élaboration textuelle qui réécrit le livre en chacune de nos lectures.

Les Chants sont donc à la fois un processus d'hybridation et un texte hybride. Ils s'acheminent vers une forme définitive *monstrueuse*, une *aberration générique*, c'est-à-dire un texte *qui ne peut appartenir* à aucun genre parce qu'il les contient tous en vertu du processus d'hybridation. Il importe de préciser qu'il s'agit bien plus que d'un texte hors-norme qui met en échec les appartenances et logiques génériques : *Les Chants* n'offrent pour ainsi dire pas de prise à la réflexion générique ; en tant qu'aberration, ils excèdent nécessairement toute réflexion sur le genre auquel appartient le texte et sur les genres qu'il convoque. Il faut donc, après avoir ressaisi la logique des genres à l'intérieur du texte, dépasser ce moment pour appréhender *Les Chants* d'une manière nouvelle suggérée par l'appel à communications. J'emploie donc l'idée d'*aberration générique* pour qualifier ce texte qui, plus que de refuser puis d'excéder la logique des genres, semble *in fine* radicalement étranger à cette question : il arriverait un moment de l'appréhension critique des *Chants* où la question de l'appartenance générique n'aurait plus aucune pertinence. Aberration, c'est-à-dire déviation, anomalie, erreur, cas impossible. Aberration générique : quelque chose, un objet-texte qui, en l'état actuel de l'architexte et des corpus génériques, *ne pouvait pas* advenir et qui est pourtant né. De telle sorte que cet objet-texte apparu contre toute attente doit nécessairement se maintenir à l'écart de l'architexte et des corpus génériques (même si paradoxalement il les englobe) et rend la question du genre inadéquate à se saisir des *Chants* en leur totalité, et que nous les abordons d'abord *via* le problème générique en raison même de l'étrangeté finale des *Chants* à ce problème. Bien sûr il n'est sûrement pas possible, à partir de cette "nouvelle méthode", de

rendre totalement compte de la spécificité formelle des *Chants*, néanmoins il me semblait nécessaire de préciser les limites de l'appréhension générique. Non pas aborder *Les Chants* en fonction de la question des genres, mais la question des genres à partir des *Chants* et s'apercevoir qu'ils y ont mis un terme définitif.

Se faire monstrueux en somme, c'est se faire *autre*, s'affranchir définitivement d'un passé pourtant intériorisé et englobé avec une ténacité d'encyclopédiste. C'est l'intertextualité constante des *Chants* qui leur permet de se faire autres, qui permet au sujet "d'endosser de multiples identités et d'assumer les rôles les plus variés, afin de progresser librement dans le dévoilement de son récit."¹ Convoquant tous les genres et les annulant tous dans leur confrontation mutuelle, *Les Chants* se tiennent en marge de tout cadre générique stable : ce qui importe en fin de compte est moins les objets récupérés par Lautréamont que "cette récupération et (...) la dynamique qui rassemble ces éléments épars", même s'il faut d'abord se ressaisir des objets récupérés pour pouvoir affirmer qu'il y a récupération. Cette dynamique d'*altération*, cherchant à faire du texte un monstre, détermine le caractère insaisissable, flottant et mutant des *Chants*. Le texte semble émettre simultanément à partir de lieux disjoints, et oblige ainsi le lecteur à déplacer constamment sa réception du texte. J.-L. Steinmetz parle ainsi d'un double régime de l'écriture : d'une part la "beauté spéciale" des *Chants*, construite par la précision parfois scientifique du vocabulaire, l'imprévu des images, l'imagination qui préside à la mise en scène des épisodes narratifs et qui semble procéder d'un influx onirique, d'autre part le dévoilement de ces caractéristiques par une ironie constante "qui rompt à plaisir la diégèse et joue d'une impertinente incongruité", provoquant un "constant déplacement des impressions de lecture." *Les Chants* sont ainsi en dérobade perpétuelle face au lecteur : ils se dérobent à ses attentes puis se dérobent à nouveau à lui quand il réajuste son appréhension du texte, par un mouvement de digression infinie qui en vient bientôt à se substituer au texte lui-même et investir son corps, comme si, pour user d'une métaphore musicale, l'improvisation venait expulser totalement le développement du thème. Ce mouvement donne au texte son caractère inouï et empêche quiconque de s'approcher trop près de lui et de le regarder en face : plus que le texte, c'est cette interdiction du texte par lui-même qui constitue pour le lecteur une expérience nouvelle, un vertige. Texte monstrueux dont le lecteur ne peut soutenir la vue et qui ne peut soutenir le regard du lecteur, *Les Chants* sont donc restés inédits après avoir été imprimés pendant l'été 1869. Les lecteurs de Ducasse n'en virent que deux fois le *Chant premier* comme l'excroissance d'un monstre aperçu furtivement, en août 1868 puis en janvier 1869 dans le recueil collectif *Parfums de l'âme*.²

Parler de *texte monstrueux* m'amène à m'interroger sur la fonction des monstres et autres *animaux fantastiques* représentés dans le texte. Ce que le texte effectue dans son processus d'élaboration, dans sa structure (formelle et générique) trouve son écho dans la *mimesis* du texte, dans ce défilé ininterrompu d'étranges formes animales, indéfinies, changeantes et proliférant organiquement à l'intérieur du texte. L'hybridation générique engendre des monstres dans la *mimesis* du texte et les figures qui l'habitent lui donnent un corps monstrueux. Le texte se nourrit donc organiquement et même se gonfle des figures qu'il produit et réciproquement :

Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front ! O miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! Depuis le jour où un chat angora me rongea, pendant une heure, la bosse pariétale,

¹ Valéry Hugotte, *Op. Cit.*, p.36.

² Recueil collectif regroupant les concurrents du Concours poétique organisé par Evariste Carrance. Ducasse y obtient la mention *très honorable*.

comme un trépan qui perfore le crâne, en s'élançant brusquement sur mon dos, parce que j'avais fait bouillir ses petits dans une cuve remplie d'alcool, je n'ai pas cessé de lancer contre moi-même la flèche des tourments. Aujourd'hui, sous l'impression des blessures que mon corps a reçues dans diverses circonstances, soit par la fatalité de ma naissance, soit par le fait de ma propre faute ; accablé par les conséquences de ma chute morale (quelques-unes ont été accomplies ; qui prévoira les autres ?) ; spectateur impassible des monstruosité acquises ou naturelles, qui décorent les aponévroses et l'intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau !

VI,6-IV – p.328

La dualité dont il est ici question, c'est le caractère hybride du texte en même temps que ce double échange tératologique entre *mimesis* et structure du texte. Ici Maldoror procède à un nouvel autoportrait mais, être de texte, il se confond avec celui-ci, de sorte qu'il décrit le texte quand il se décrit lui-même, exactement comme pour l'autoportrait du IV,4. Il se décrit comme incomplet, mutilé, monstrueux dans sa chair¹ comme dans son esprit. La monstruosité fond dans un même corps hybride les phénomènes purement scripturaux et ceux qui appartiennent à la *mimesis*. Bachelard parle ainsi de "la puissance tératologique qui caractérise l'imagination ducassienne", "de cette énorme production biologique, de cette confiance inouïe dans l'acte animal"² : les figures animales du texte ont une "valeur dynamique" ; loin de n'être que de simples images, elles déterminent des actes, elles *sont* des actes et des gestes. D'où l'efficace concrète des *Chants* sur les nerfs du lecteur : au lieu de lui proposer des images, le texte l'investit par des actes animaux, hybrides. Il y a à l'œuvre dans le texte, selon Bachelard, un *complexe de Lautréamont*, selon lequel sont plus ou moins valorisés des types d'animaux et de gestes : étant donné que les animaux sont souvent désignés dans le texte par un attribut comme la griffe, la ventouse, la dent, ils se réduisent à des gestes. Il y a d'abord, en bas de la hiérarchie animale, le dard venimeux et la corne, peu représentés et peu offensifs. Viennent ensuite la dent, la mâchoire, le bec, représentés dans le combat central : III,3. "Alors, derrière les dents, la bouche grandit : un principe qui dévore étend son appétit. La bouche est immense parce que les dents sont actives : le poète se précipite dans l'espace comme dans une bouche."³ Viennent enfin la griffe et la ventouse, organes lautréamontesques par excellence : "nous croyons que le lautréamontisme [autre nom du complexe de Lautréamont] joue presque uniquement sur les deux thèmes de la griffe et de la ventouse, correspondant au double appel de la chair et du sang." La griffe a de nombreuses occurrences dans *Les Chants* :

Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? Remue-toi avec impétuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu ; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein... c'est bien.

I,9 – p.104

Mère, vois ces griffes ; je me méfie de lui.

I,11 – p.113

Ces hommes n'étaient pas des poissons ! Amphibies tout au plus, ils nageaient entre deux eaux dans ce liquide immonde !... jusqu'à ce que, n'ayant plus rien dans la main, le Créateur, avec les deux premières griffes du pied, saisît un autre plongeur par le cou, comme dans une tenaille, et le soulevât en l'air, en dehors de la vase rougeâtre, sauce exquise ! Pour celui-là, il faisait comme pour l'autre.

¹ "Les aponévroses sont des membranes blanches qui entourent les muscles et se terminent aux deux extrémités sur les tendons", écrit J.-L. Steinmetz en note.

² Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.26-28.

³ Gaston Bachelard, *Ibid.*, p.32-33.

Celui-ci, qui n'aime pas le vin, mais qui préfère le sang, si on ne satisfaisait pas à ses besoins légitimes, serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser les hommes comme des épis. Aussi faut-il voir comme on le respecte, comme on l'entoure d'une vénération canine, comme on le place en haute estime au-dessus des animaux de la création. On lui donne la tête pour trône, et lui, accroche ses griffes à la racine des cheveux, avec dignité. (...) Ils grandiront tellement, qu'ils vous le feront sentir, avec leurs griffes et leurs suçoirs.

II,9 – pp.154-155

La conscience ne sait montrer que ses griffes d'acier.

II,15 – p.189

Courage, beau dragon ; enfonce-lui tes griffes vigoureuses, et que le sang se mêle au sang, pour former des ruisseaux où il n'y ait pas d'eau.

III,3 – p.208

La griffe est ambiguë : elle appartient aussi bien à Maldoror qu'à Dieu, au minuscule comme au gigantesque, à l'infini de l'Océan auquel aspire Maldoror comme à l'infini divin qu'il rejette. Elle apparaît surtout comme un moyen de se faire gigantesque : en témoignent les passages du II,9 se rapportant au pou et désignant clairement la griffe comme un vecteur de démesure, de gigantisme et de surpuissance. Dans cette strophe s'observe un déchaînement de rage lié au pou, générateur d'une surpuissance du *vouloir-attaquer* : "La griffe, voilà donc le symbole de la volonté pure."¹ C'est que ces gestes sont pour Bachelard porteur "d'un verbe originel, (...) sonorité déshumanisée ramenée à des vérités de cri."² L'animalité dont le texte est porteur amène celui-ci au stade de cri, de parole désarticulée, de pure énergie sonore explosant dans la profération : le texte devient monstrueux.

Il faut donc distinguer deux types de processus d'hybridation : l'hybridation figurative, qui met en jeu des figures animales dans leur devenir et leurs croisements, et l'hybridation scripturaire, concrète, qui met en jeu des croisements de formes, de genres, de structures. Ces deux types de processus sont le devant et l'envers d'un même phénomène et se déterminent mutuellement par des échanges incessants au sein du texte. L'imagerie animale est donc le support figuratif des processus d'hybridation, à partir d'elle se déploie l'*imagination réalisante* qui, comme son nom l'indique, actualise dans le corps du texte l'hybridation. Aussi l'animalité du texte permet-elle de figurer des processus de croisements, des contaminations biologiques entre les espèces. Le plus frappant de ces croisements est celui qui greffe à une queue de poisson des ailes d'albatros :

Il y avait une queue de poisson qui remuait au fond d'un trou, à côté d'une botte éculée. Il n'était pas naturel de se demander : "Où est le poisson ? Je ne vois que la queue qui remue." Car, puisque, précisément, l'on avait implicitement ne pas apercevoir le poisson, c'est qu'en réalité il n'y était pas. La pluie avait laissé quelques gouttes d'eau au fond de cet entonnoir, creusé dans le sable. Quant à la botte éculée, quelques-uns ont pensé depuis qu'elle provenait de quelque abandon volontaire. Le crabe tourteau, par la puissance divine, devait renaître de ses atomes résolus. Il retira du puits la queue de poisson et lui promit de la rattacher à son corps perdu, si elle annonçait au Créateur l'impuissance de son mandataire à dominer les vagues en fureur de la mer maldororienne. Il lui prêta deux ailes d'albatros, et la queue de poisson prit son essor.

VI,10-VIII – p.344

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.35.

² Gaston Bachelard, *Ibid.*, p.39.

Le poisson et l'oiseau sont deux des espèces les plus valorisées, les plus "dynamisées" du bestiaire de Lautréamont. L'un appartient au monde infini, sous-marin, obscur et visqueux de l'océan, il est le requin auquel s'accouple Maldoror dans une succion totale et mutuelle de leur deux corps (on retrouve, liée au poisson, la dynamique de la ventouse) :

Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. 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 sous-marin 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 !...

II,13 – p.183

L'autre appartient au monde aérien de la fuite, du mouvement, de la fluidité ontologique, il est l'aigle qui lacère avec son bec le dragon et lui arrache le cœur en III,3. L'imagination réalisante et dynamique utilise le bestiaire pour mettre en place des mouvements purs, des devenir, des dynamiques dont la forme animale est le support figuratif :

En s'éloignant vers le ciel, l'oiseau se désindividualise ; il devient un vol, le vol en soi. L'imagination activiste n'a pas d'autres raisons de se servir de l'oiseau que pour réaliser une libre fuite. La fuite relève d'une psychologie rudimentaire, elle est donc concrétisée par une métamorphose schématique. (...) Il s'agit en effet de la simple composition, presque géométrique, du vol et de la nage. On ne s'étonnera plus, on ne trouvera plus baroque que la résultante *concrète* du vol et de la nage obtenue par l'imagination essentiellement réalisante de Lautréamont soit purement et simplement une queue de poisson munie d'ailes, une synthèse des moyens de propulsion. La nature va jusqu'au bout de la réalisation et fait le poisson volant ; l'imagination ducassienne ne fait que la queue volante. Cette réalisation si grossière, si puérile suffit pourtant, à nos yeux, pour reconnaître que l'imagination ducassienne est *naturelle*. Réciproquement le poisson volant est un cauchemar de la nature. (...) Quand le poète s'est donné le droit de schématiser ainsi les réalisations, la puissance de métamorphose est à son comble.¹

Tout se passe dans le texte comme si, pour mettre en jeu des processus d'hybridation formelle et générique abstraits, pour capter des gestes, des mouvements biologiques, Lautréamont avait besoin de les cerner par une forme animale, matériau grâce auquel il pourra écrire l'hybridation en même temps qu'il la réalise :

Naturellement, cette genèse morcelée, hétéroclite, hébétée, construite sur un chaos biologique, a donné lieu à des diagnostics de folie ou à des accusations d'artifices macabres. Il faut y voir simplement une sorte d'étourdissement de la faculté animalisante qui, cette fois, animalise n'importe quoi. Dans son insuffisance, cette synthèse biologique immédiate montre d'ailleurs fort clairement le *besoin d'animaliser* qui est à l'origine de l'imagination. La fonction première de l'imagination est de faire des formes animales.²

Il y a une urgence d'animaliser et d'hybrider à l'œuvre dans le texte, qui explique le caractère rudimentaire, schématique, inachevé de la synthèse animale réalisée ci-dessus : produire des hybrides incomplets, déformés, porteurs de tares, c'est effectivement produire des monstres qui, en s'agitant dans le texte, vont ébranler le lecteur, faire tomber les frontières

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.50-51.

² Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.51.

ontologiques de son monde. Il me semble pourtant, contrairement à Bachelard, que le *besoin d'hybrider* prime le *besoin d'animaliser* et que celui-ci existe subsidiairement comme un vecteur du premier : il permet de faire passer le processus d'hybridation en contrebande, dans les marges des processions animales. La fonction première de l'imagination est d'engendrer des monstres (figuratifs et textuels) à partir de formes animales.

En quelque sorte, le déploiement animal des *Chants* fournit un embryon de langage nouveau qui n'est plus fait de mots mais de gestes, de devenir et de mouvements animaux : "La *poésie primitive* qui doit créer son langage, qui doit toujours être contemporaine de la création d'un langage, peut être gênée par le langage déjà appris."¹ C'est donc dans la genèse animale, dans la création de formes biologiques nouvelles que Lautréamont va s'affranchir du "langage déjà appris", mais également de tout langage : la poésie passera non par les mots, mais par les devenir biologiques que les mots véhiculeront. A l'intérieur de la langue française, qui maintient la communication avec ses lecteurs, Lautréamont invente un nouveau langage non plus fait de mots mais de formes et de mouvements biologiques. Bachelard remarque d'ailleurs que la fusion de l'oiseau et du poisson qui s'opère dans le texte est un indice indéniable de *primitivité*, et cite Rolland de Renéville :

"Certains occultistes classent les oiseaux et les poissons dans une race distincte de celle qu'ils assignent aux autres animaux. Les peintres dits primitifs, de leur côté, nous ont laissé de nombreux paysages dont les arbres portent en guise d'habitants des poissons parmi les feuilles. Enfin, et avant tout, l'on ne saurait oublier que cette confusion singulière est amorcée dans les premières lignes de la Bible, où l'on peut lire que Dieu créa le même jour les poissons et les oiseaux."²

Comme guidé par une lumière naturelle, sans s'en douter, Lautréamont a donc pénétré dans les arcanes du rêve biologique. Lautréamont représente vraiment, dans la poésie dynamique, un *primitif*.³

La fusion des formes animales détermine donc un retour à un imaginaire primitif, à un onirisme immédiatement ancré dans la vie biologique, dans un en-deçà du langage articulé venant au jour grâce au dénominateur langagier commun qui subsiste entre Lautréamont et son lecteur : la rhétorique et la langue française. Et comme celle-ci est toujours menacée d'implosion, c'est la possibilité même de la lecture qui est menacée par le texte lui-même.

a. Outils théoriques et définitions

D'après Jean-Marie Seillan, la notion d'hybridation générique met en jeu plusieurs questions liées les unes aux autres et qui permettent de rendre compte du phénomène d'hybridation à plusieurs moments de sa progression. La question centrale dans le cas d'un texte monstrueux et évoluant organiquement me paraît être celle de l'impureté générique :

Il va de soi que l'hybridation pose naturellement la question, virtuelle, de la pureté générique, en d'autres termes, celle de l'identité et de ses limites : l'on pourrait s'interroger sur la possibilité de circonscrire *un seuil en deçà ou au delà duquel l'impur devient pur, et inversement*.⁴ Elle permet aussi de s'intéresser aux mélanges et aux dosages : l'on pourrait ainsi se demander à quel moment l'hybride devient l'hétérogène, et proposer des critères susceptibles de mesurer le passage du concours harmonieux à la concurrence artificielle de formes.

¹ Gaston Bachelard, *Ibid.*, p.53.

² Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*, p.150. Cité par Bachelard.

³ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.52-53.

⁴ Je souligne.

On conçoit aisément qu'au delà d'un certain seuil d'hybridation, un texte génériquement pur devienne impur. Plus intéressante à mon avis est l'idée qu'en poussant plus loin encore l'hybridation, cette impureté générique se renverse définitivement en une nouvelle pureté, en tous points différente de l'ancienne car élaborée à partir d'impuretés : une *aberration générique*. J'ai donc essayé de concevoir une série de seuils délimitant les concepts suivants. A chaque seuil correspond un axe.

1. D'abord, aux deux extrémités d'un axe que je nommerais *hybridation générique*, et qui désigne le mouvement par lequel le texte se constitue comme *hybride*, je placerais *identité générique* et *aberration générique*. Au milieu, le *seuil de pureté générique*, permettant de passer du pur à l'impur et de l'impur au pur. *Pureté* et *impureté* sont ici les synonymes respectifs d'*identité* et d'*hybridité* : l'*identité générique* désigne le cas d'un texte nettement situé dans les limites d'un genre unique, tandis que l'*hybridité* s'applique au texte qui transgresse les frontières génériques, mais appartient encore à un genre repérable, qui prime les autres genres.

2. On peut ainsi concevoir un second seuil (*seuil de marginalité*) séparant l'*hybridité* de la *marginalité*, sur un axe dont le terme extrême est à nouveau l'*aberration*. Entre la *marginalité* et l'*aberration* se situe "le risque de (...) dissolution de la littérature dans (...) la paralittérature." Trop hybride, le texte devient illégitime (à tous les sens du terme), marginal, rejeté. La notion de *marge* englobe la marginalité générique, esthétique et sociale. Pour justifier ce rapprochement qui n'a rien d'évident ni de certain, je considère que les genres génériquement marginaux, c'est-à-dire hybrides et "bâtards", sont fréquemment des genres esthétiquement et socialement illégitimes, frappés d'un très faible degré de dignité : le roman noir, le feuilleton, le roman d'aventures, les œuvres libertines ou érotiques¹ (jusqu'au roman de Sade, cas-limite) et *Les Chants* eux-mêmes. La *marginalité* désigne ainsi le cas d'un texte qui, trop hybride, n'appartient plus à un genre qui prime les autres genres présents dans ce texte. Quant à l'*aberration*, elle est cette étrangeté, cette altérité radicale à l'architexte et à tous les genres connus.

3. Recoupant ce second seuil entre *hybridité* et *marginalité*, je propose un troisième seuil (*seuil d'hétérogénéité*) séparant l'*hybride* de l'*hétérogène*, l'ordre du chaos, sur un axe dont les termes extrêmes respectifs sont le *concours harmonieux* et la *concurrence artificielle des formes*. Au delà de la *concurrence artificielle*, l'*hétérogène* devient principe d'écriture. L'*hybride* désigne un texte où les genres sont liés par un lien organique, un *concours harmonieux de formes*. L'*hétérogène* désigne un texte où la disparate prime et interdit tout lien organique : une *concurrence artificielle des formes*.

4. Enfin, un quatrième seuil (seuil d'harmonie) consubstantiel au second et au troisième, mais qui ne se confond pas avec eux, distinguerait l'*harmonieux* du *monstrueux*, sur un axe dont les termes extrêmes respectifs seraient à nouveau l'*hybridité dissimulée* et l'*aberration générique*. L'*hybridité dissimulée* désigne une forme d'*hybridité* qui passe pour *identité* ou *pureté* générique. Le *monstrueux* désigne le cas d'un texte aux composantes organiquement liées mais qui échouent pourtant à s'assembler dans un tout harmonieux, mesuré et unifié. L'*harmonieux* se définit comme un contraire du *monstrueux* : un texte où le lien organique parvient à réunir les différentes composantes du texte dans un tout harmonieux, mesuré et unifié.

¹ Lesquelles voisinent très souvent avec la brochure pornographique. Voir à cet égard les œuvres de Crébillon fils.

b. Conclusions pratiques

Il me reste à présent à examiner le parcours des *Chants* le long de cet axe. Dans la mesure où l'hybridation est conçue comme un processus se déroulant dans le temps de l'écriture, nous n'avons accès qu'à "la forme finie", jamais au mouvement. Il n'y a pas non plus de manuscrit connu des *Chants* qui nous permettrait d'effectuer un travail de critique génétique ; qui plus est, des rectifications ponctuelles n'auraient sûrement pas beaucoup de portée sur la structure générique du texte. Tout au plus avons-nous la première édition du *Chant premier* qui n'apporte pas de grandes modifications génériques, si ce n'est l'évolution déjà signalée de la forme théâtrale au roman. Je suis donc obligé de poser des hypothèses concernant l'hybridation générique telle qu'elle s'effectue au sein du texte, de supposer certaines évolutions.

Tout d'abord, on peut affirmer que le *Chant premier* s'inscrit immédiatement dans le cadre de l'épopée, tandis que le *Chant sixième* effectue un basculement complet dans l'univers du roman-feuilleton, univers informe, qui n'est plus un cadre générique au contraire de l'épopée, constitué d'un ensemble de codes, de motifs et de procédés d'écriture (comme l'énigme de fin d'épisode destinée à maintenir et relancer le suspense) qui s'agglomèrent pêle-mêle, de manière chaotique et ne constituent pas un système esthétique comme pouvait l'être l'épopée. Le *Chant premier* s'ouvre ainsi sur une adresse du récitant au lecteur qui rappelle l'ouverture de *l'Enfer* de Dante ainsi que les ouvertures de *l'Illiade* et de *l'Odyssee*¹, où le poète invoque la muse et introduit son lecteur aux conditions d'énonciation, où le récitant fait passer son auditoire du monde réel au monde du récit :

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. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.

I,1 – p.83

Dès l'ouverture, le cadre épique est perverti, mutilé : la référence à l'espace divin, omniprésent parce qu'il détermine la destinée des hommes et garantit la justice de celle-ci et plus généralement l'ordre au sein de l'univers, disparaît purement et simplement. Elle demeure cependant présente dans son absence, par l'écart que ménage le texte avec son modèle : l'absence de référence divine signale un univers déserté par le divin davantage qu'un univers duquel Dieu serait simplement absent. De la même façon, l'univers n'est pas ici ordonné, mais est un espace "abrupt et sauvage", où le lecteur sera désorienté. On peut alors affirmer que, du *Chant premier* qui s'inscrit dans un cadre ordonné (quand bien même il s'agit pour Lautréamont de déconstruire ce cadre) au *Chant sixième* qui absorbe et met à contribution un genre non réglé et illégitime, une dégradation générique s'effectue, faisant passer *Les Chants* d'une forme noble à une forme illégitime, comme si le texte cherchait, dans sa dynamique générale, à se saborder.

¹ *L'Illiade* s'ouvre ainsi : "Chante la colère, déesse, du fils de Pélée, Achille, colère funeste, qui causa mille douleurs aux Achéens, précipita chez Hadès mainte âme forte de héros, et fit de leur corps la proie des chiens et des oiseaux innombrables : la volonté de Zeus s'accomplissait." Traduction E. Lasserre, édition Garnier-Flammarion, 2000, Paris. Quant à *l'Odyssee*, voici son ouverture : "C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il me faut dire..." Traduction V. Bérard (1931), Librairie Générale Française, 1996, Paris.

Les Chants parcourent les quatre axes que j'ai dressés dans la partie précédente : le mouvement de l'écriture est consubstantiel au mouvement vers l'hybridité. Il me semble que le texte parcourt respectivement les seuils et les axes suivants : d'abord le *seuil de pureté générique*, au delà duquel on peut vraiment considérer le texte comme un hybride, puis les seuils de *marginalité* et *d'hétérogénéité*, qui déterminent simultanément son accès à l'illégitimité et l'hétérogénéité. Ce qui était d'abord un concours harmonieux des formes tend de plus en plus à devenir une concurrence artificielle des formes qui, une fois atteinte, transforme l'hétérogénéité du texte en principe d'écriture à part entière où l'artificialité est voulue, revendiquée et exhibée. En dernier lieu, et c'est là moins un processus qui advient à la fin du temps de l'écriture, qu'un processus qui englobe les trois autres, le texte se dirige vers la forme monstrueuse et aberrante décrite plus haut, en un échange entre monstruosité figurée et monstruosité textuelle.

Il me paraît difficile de rendre compte dans son intégralité du phénomène d'hybridation générique, dans la mesure où, omniprésent, celui-ci tend à la transparence et s'éprouve davantage dans le rapport singulier que peut éprouver le lecteur face au texte. Je me limiterai donc à quelques exemples qui me semblent révélateurs, en m'efforçant de suivre le canevas que j'ai tracé dans l'exposé de l'appareil théorique. Je n'illustre pas la distinction entre pureté et impureté générique, dans la mesure où la pureté n'existe pas au sein du texte (le cadre majeur, l'épopée, est perverti dès l'ouverture) et où cette distinction est davantage une manière d'englober les trois autres.

En ce qui concerne le passage de l'hybridité à la marginalité et l'illégitimité, je regrouperai d'abord toutes les strophes dont la cruauté et l'érotisme sont manifestes et dépassent la limite tolérée par la société : en somme, les strophes qui font preuve d'esprit sadien. S'il y a un Enfer dans les bibliothèques, c'est pour les strophes I,6, I,8, II,5, III,2, III,5 et IV,3 notamment les deux strophes du *Chant troisième*.

Il s'approche de l'autel sacrificatoire, et voit la conduite de son bouledogue, livré à de bas penchants, et qui élevait sa tête au-dessus de la jeune fille, comme un naufragé élève la sienne, au-dessus des vagues en courroux. (...) Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cet hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. Le sacrificateur s'aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps ; il cesse la persévérance croissante de ses ravages, et laisse le cadavre redormir à l'ombre du platane. On ramassa le canif, abandonné à quelques pas. Un berger, témoin du crime, dont on n'avait pas découvert l'auteur, ne le raconta que longtemps après, quand il se fut assuré que le criminel avait gagné en sûreté les frontières, et qu'il n'avait plus à redouter la vengeance certaine proférée contre lui, en cas de révélation.

III,2 – pp.204-205

Il faut d'abord remarquer que ce récit est contenu dans un manuscrit que lit un inconnu et fait donc office de récit enchâssé, dont le cadre d'énonciation est un espace de veille nocturne propice à un climat fantastique : "Elle a laissé tomber de son sein un rouleau de papier. Un inconnu le ramasse, s'enferme chez lui toute la nuit, et lit le manuscrit." (III,2 – p.201) En effet le dédoublement de l'espace énonciatif déréalise le récit que l'on va lire et lui attribue une dimension onirique. On est proche ici de l'atmosphère des contes d'Hoffmann, où le lecteur

est tenu à distance du récit par des dispositifs énonciatifs de ce type.¹ Par ailleurs, la double référence au rituel sacrificiel place clairement le texte dans un cadre sadien et, comme chez Sade, détourne une pratique religieuse et cléricale pour lui faire transgresser le sixième commandement du *Décalogue* ("Tu ne tueras point"). Lautréamont croise donc ici le récit fantastique et frénétique (ou plutôt son cadre énonciatif et son atmosphère) avec le roman de Sade, c'est-à-dire une forme tolérée par la société (le frénétisme demeure marginal et existe principalement dans les cénacles) et une forme bannie par celle-ci. Dans cette strophe, le texte se maintient donc dans un entre-deux générique, écartelé par une double postulation de légitimité et d'illégitimité. L'histoire a tranché et rendu le texte illégitime en lui refusant un lectorat contemporain de l'écriture.

En ce qui concerne le basculement du texte dans l'hétérogène, il s'effectue au *Chant quatrième*, le plus digressif des *Chants*, celui également qui insère le plus de collages, qui multiplie le plus les formes de discours et les régimes d'écriture. Toute la strophe IV,2 atteste du délire d'écriture qui s'empare du scripteur à ce moment du texte. Plutôt que de citer celui-ci (car il faudrait citer la strophe dans son intégralité pour apercevoir ses circonvolutions, ses volte-faces et ses digressions), je vais tenter de résumer la strophe, en repérant les types de discours et les régimes d'écritures qu'elle intègre. Le scripteur parle d'abord de piliers semblables à des baobabs, mais qui sont deux tours et que l'on aperçoit dans la vallée. Cette comparaison incongrue des piliers à deux baobabs donne lieu à une méditation théorique, esthétique et digressive sur la comparaison et l'arbitraire de l'imagination. Viennent ensuite des excuses à propos de la phrase trop longue écrite précédemment, auxquelles succède une digression sur la folie des raisonnements du scripteur et une référence à la préface de *Cromwell* de Hugo sur la dualité comique et dramatique de la vie. Le scripteur parle ensuite sans transition de la manière de tuer les mouches et les rhinocéros, puis prévient les reproches de frivolité que pourrait lui adresser son lecteur avant de faire mention de sa feuille de papier et de se défendre en invoquant que son écriture serait plus laborieuse encore si son discours avait trait à des questions d'ordre scientifique : le commentaire métatextuel se joint à la mise en abîme et l'annexion par référence du discours scientifique. Enfin, il justifie la comparaison des piliers à des épingles en citant une loi d'optique² : à nouveau le commentaire métatextuel se joint au discours scientifique. Au début du second paragraphe, il affirme que ce type de comparaisons incongrues, qui passent souvent pour une farce, sont des vérités profondes de l'esprit qui les a conçues. Sans transition s'insère ici l'épisode du philosophe qui rit en voyant l'âne manger la figue³ ; le scripteur exprime son incapacité à rire de cette "monstruosité" (p.232) puis affirme avoir vu une figue manger un âne, affirmation à laquelle succède une déploration métaphysique sur l'universelle dévoration qui est la loi de la nature. L'écriture effectue ici un retour digressif sur la manière de tuer les mouches et les rhinocéros. A ce moment, le texte devient un écheveau indébrouillable où "les propositions les plus bouffonnes" (p.234) s'enchaînent selon un principe de libre association. Le scripteur permet à son lecteur de rire de l'universelle dévoration, mais lui demande de pleurer en même temps, ou, au moins, d'uriner : il faut qu'un liquide tempère la sécheresse du rire. Le poète annonce

¹ Par exemple, dans *Der Sandmann*, le récit est d'abord épistolaire, constitué des lettres de Nathanael à Lothar et de Clara à Nathanael. Le lecteur est ainsi tenu à distance des récits cauchemardesques confrontant le père du héros à Copellius, d'autant plus que ces événements datent de l'enfance de Nathanael. Quand ensuite le récit s'attache au présent de Nathanael, c'est un rapport classique de conteur à lecteur qui s'établit, mais une distance onirique demeure dans l'objectivité distante et dubitative avec laquelle le conteur rapporte les événements à son auditoire. Dans *Don Juan*, c'est le passage sans solution de continuité de l'espace de l'hôtel à celui de l'opéra qui crée cette distance onirique.

² Laquelle provient des *Dioptriques* de Descartes.

³ Plaisanterie rapportée par Baudelaire dans *De l'essence du rire* (in *Curiosités esthétiques*), qui s'inspire lui-même du *Pantagruel* de Rabelais.

ensuite que l'on verra ses vices comme ses vertus dans son texte qui, ayant chassé l'hypocrisie, sera "libre comme la tempête" (p.235). Revient ensuite la formulation du projet initial : combattre Dieu, avant un dernier retour aux tours de la vallée, auxquelles le scripteur fait arbitrairement subir une opération d'arithmétique dont il ne distingue pas la nécessité. Ici le texte s'affirme comme absolument hétérogène, multipliant les ruptures de ton, passant sans transition du commentaire métatextuel au discours scientifique, à la méditation esthétique, philosophique ou métaphysique, intégrant des références à d'autres textes (Hugo, Descartes, Baudelaire et Rabelais), le tout dans une structure digressive impossible à saisir, jusqu'à pratiquement faire imploser le sens. L'hétérogénéité interdit toute unité et surtout toute fixation du sens par le lecteur, précisément à cause de la structure mouvante du texte qui empêche chacun de ses moments de s'achever et d'émettre un sens ferme. Chacun des moments du texte, chacun des types de discours, des régimes d'écriture et chacune des formes convoquées ne complètent pas les autres mais s'y oppose frontalement, les contredit, produit des cassures au sein du texte, et le tout en quelque sorte s'annule de lui-même. Là encore, l'hétérogénéité une fois systématisée, devient un principe d'écriture, de sorte que le sens n'est plus à chercher dans le texte lui-même, mais dans le geste qui a produit ce texte qui en est l'artefact, la trace : la concurrence artificielle des formes se constitue en esthétique (ne serait-ce que momentanée) et l'artificialité disparaît. Aussi Michel Nathan note-t-il que, si la construction des phrases reste extrêmement maîtrisée¹, la structure globale comme phrastique de la strophe demeure digressive, explosante, convulsive : l'hétérogénéité du texte est la condition nouvelle d'un verbe en liberté.

Enfin, en ce qui concerne la progression du texte vers une forme monstrueuse, le phénomène est plus délicat à cerner : j'envisage la monstruosité comme une forme d'hétérogénéité organique, tandis que l'hétérogénéité examinée ci-dessus repose clairement sur une absence d'unité et d'organicité au sein du texte. En certains endroits du texte, celui-ci semble n'avoir pour matière qu'un ensemble mouvant et en mutation permanente de formes animales. En attestent le IV,4, la greffe des ailes d'albatros sur une queue de poisson du VI,10-VIII (p.344), la découverte par Maldoror de sa dualité (VI,6-IV – p.328) ou encore les *Beau comme...*, dont la force de perturbation réside moins dans leur célébration de l'arbitraire poétique que dans leur capacité à changer toutes les formes dont ils se saisissent en objet instable, mouvant, mutant, de le transformer aléatoirement à l'aide des conjonctions de coordination *ou* et *ou bien*. En effet, si l'on se saisit de la phrase comme d'une structure finie à appréhender globalement, le *Beau comme...* agit comme un principe d'incertitude sur l'objet, un flou, une expression arbitraire de celui-ci : on ne le distingue pas bien, le rapport qui unit le mot à la chose s'estompe, le sens s'éclipse ou se dérobe. Mais si l'on considère la phrase comme un mouvement dans lequel du temps s'écoule (et c'est bien cela qu'est la phrase de Lautréamont), et que la lecture, bien plus que la prise de connaissance d'un texte figé et imprimé sur du papier, est une expérience qui nous ramène au temps de l'écriture, qui fait du lecteur le contemporain de la genèse de la phrase, alors le *Beau comme...* est un véritable principe de métamorphose des objets au sein du texte ainsi que du texte lui-même. *Ou... ou bien... ou alors... ou plutôt...*, ou comment faire du texte une entité en mutation permanente.

La forme monstrueuse est en fin de compte une forme hybride amplifiée : les croisements génériques ont donné naissance à un monstre. Il me semble peut-être moins important d'établir une frontière nette entre hybridité et monstruosité, dans la mesure où la seconde est la

¹ On discerne en effet une grande quantité d'échos et de renvois à l'intérieur de la strophe mais aussi avec le texte tout entier : la strophe s'ouvre sur les baobabs et se clôt contre toute attente sur ceux-ci, la digression sur la manière de tuer mouches et rhinocéros produit son propre écho dans la strophe et annonce le meurtre du rhinocéros en VI,10-VIII, l'expression de l'impossibilité du rire renvoie au I,5 et l'expression "libre comme la tempête" désignant le texte renvoie à la strophe d'ouverture (p.83), où le texte se désignait déjà comme tempête.

forme radicalisée de la première et que chacun placera la frontière où il le souhaite, que de repérer comme, en certains moments, le texte se constitue presque uniquement à partir de figures animales en mutation, qui apparaissent comme des formes figurées et radicalisées des processus d'hybridation générique qui s'effectuent en permanence dans le texte.

C. La conflagration intertextuelle : vers le cri, ou la voix aliénée

La conflagration intertextuelle est le phénomène qui advient lorsque le texte devient trop hétérogène. A force de juxtaposer les emprunts, de multiplier les ruptures de tons, d'associer des textes incompatibles entre eux, le texte fait imploser son propre sens. Le texte perd dans ce phénomène toute mesure, toute rationalité ; il semble qu'après avoir absorbé la somme de texte à partir de laquelle il se déploie, il n'ait de cesse de confronter entre eux les fragments absorbés, de les juxtaposer dans une gigantesque *sémioclastie*.¹ La strophe IV,2 me paraît à nouveau la plus représentative de ce phénomène où les discours et les fragments de texte s'annulent par leur multiplicité et leur proximité à l'intérieur d'un même espace textuel. Dans cette strophe les fragments sont particulièrement apparents en raison de leur hétérogénéité. Ailleurs, les fragments de textes peuvent passer davantage inaperçus, parce qu'ils se donnent d'abord comme des fragments génériques. Le *Chant sixième* est par exemple intégralement construit à partir de romans noirs et de feuilleton mais, à moins d'un minutieux travail d'archéologie, il n'est pas possible de déterminer l'origine de chacun des fragments, de telle sorte que le texte paraît moins hétérogène que si l'on avait pu, par exemple, déterminer à quel degré il hybride des textes différents les uns aux autres. Le texte se construit à partir d'éclats de romans, de poèmes, d'épopées. Il est pour Michel Nathan une combinatoire dans laquelle le poète trace son propre parcours. Chaque élément, personnage ou situation fonctionne au sein du texte comme une métonymie de l'œuvre d'origine et ouvre le texte sur des perspectives virtuelles infinies. Chaque fragment narratif s'inscrit par son ouverture dans le réseau qu'est le texte : de la même façon, chaque strophe est close sur elle-même mais pourtant suffisamment ouverte pour entrer en résonance avec l'ensemble du texte. Ce phénomène constitue ainsi dans le texte une esthétique du puzzle et du débris : la progression du texte s'opère dans un gauchissement perpétuel, chaque épisode se nourrit de ses parasites, le fil directeur qui sous-tend chaque strophe est toujours perverti par des digressions en tout genre qui font exploser le texte en un ensemble de fragments, de convulsions. En attestent ces réflexions du scripteur sur son écriture : "Et, pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette feuille de papier..." (IV,2 – pp.231-232), "je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?)" (IV,7 – p.254), "Suivons en conséquence le courant qui nous entraîne." (V,6 – p.292) La digression s'affirme ici comme un besoin impérieux dans lequel le texte trouve son unité :

Précisions, ajouts et listes débordent peu à peu les cadres. Les éléments se reflètent et se renvoient les uns aux autres. C'est ainsi qu'est construite une improbable unité à partir de la luxuriance et du

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, Paris. Le terme désigne chez Barthes une déconstruction de la sémiotique. Il me paraît désigner métaphoriquement ce mouvement par lequel le texte brise deux fragments de texte en les projetant l'un contre l'autre, comme l'on fracasserait deux blocs de pierre par le même mouvement.

foisonnement. (...) Le fil se perd parfois ; tout est conduit par des courants souterrains, organisateurs de discours informulés dont les bribes affleurent ça et là.

Ce mode de constitution des *Chants* est ce qui frappe le plus immédiatement le lecteur et ce qui le déconcerte au plus haut point à la lecture du texte : il interdit en effet dans un premier temps toute interprétation, toute extraction d'un sens inséré dans le texte. Analysant ce phénomène, Maurice Blanchot insiste sur la nécessité d'aborder le texte de biais pour en percer le mystère et rejette l'appréhension traditionnelle, tel que la pratique par exemple H.R. Linder, où celui-ci affirme que, puisque Maldoror s'attaque à Dieu, celui-ci est l'objet central du texte et qu'il faut le saisir à son plus haut point en raison de sa "puissance et [sa] réalité bouleversantes", c'est-à-dire le saisir dans son "rapport avec les questions les plus tragiquement importantes pour le sort humain". Au contraire, il privilégie une approche du texte *via* ses marges et ses discours souterrains :

La puissance bouleversante de ce livre, en rupture manifeste avec les fins du discours, qui ne se soucie ni d'ordre, ni d'unité, ni de permanence logique, qui est un enchevêtrement de scènes, de paroles, d'images, dont l'efficacité, certes extraordinaire, est parfaitement indifférente au sens apparent, qu'une telle puissance se perdra si on continue de la situer au niveau des grandes questions et des grandes pensées que ce livre a laissées derrière lui, questions qui lui ont peut-être servi de tremplin, mais par rapport auxquelles il représente un saut furieux, prodigieux, un essor dans le vide. L'analyse, si elle veut faire quelque chose d'utile, ne doit pas regarder à ce qu'a dit Lautréamont, mais à ce qu'il a exprimé derrière ce qu'il dit, à l'aide de ce langage nouveau que constituent le choix des images, l'amoncellement privilégié des mots, la complexité de certains thèmes.¹

Il faut donc regarder ce qui est exprimé derrière ce que Lautréamont dit, examiner ce qui a surgi derrière ce qu'il a fait, c'est-à-dire un langage nouveau constitué des débris de tout autre type de langage. Sans aller jusqu'au bout des perspectives ouvertes par Blanchot (et outre le fait qu'on pourrait le soupçonner ici d'idéalisme critique), sa manière de signaler que le sens des *Chants* est autant dans le geste scripturaire qui leur donne naissance que dans le texte lui-même, qui est la trace de ce geste, indique que le texte tend à échapper à son scripteur et rend leur pouvoir aux mots et aux fragments du texte qui s'organisent comme en vertu de lois mystérieuses qui leurs sont propres.

De cet ensemble de débris concassés les uns avec les autres émerge ainsi une parole impersonnelle, une voix nouvelle absente de toutes les voix contenues dans le texte et qui n'est pas même leur somme. Michel Pierssens voit donc en Lautréamont notre équivalent contemporain de ce qu'était Ossian pour les Romantiques ou Homère pour les Grecs, le mythe du poète dont le chant se dérobe dans la dépossession, Ulysse désirant le chant des sirènes et capable d'en jouir suprêmement tout en restant en vie : "Se dérobant au poète, son chant ne se fait sien que par la dépossession."² Cette dépossession du poète par son chant n'est pourtant pas l'équivalent de ce qu'était la dépossession pour Ossian et Homère, expérience positive qui signifiait avant tout le ravissement du poète par une divinité, ni même "affaire de doctrine", mais l'effet "d'une expérience collective de ce qu'Artaud nommera un "effondrement central de l'être", et que les philosophes du temps de Ducasse ne désignaient, comme il le fait lui-même à leur suite, que comme un "scepticisme" qui aurait perdu le contrôle de son instrument : le doute avait cessé d'être analytique pour devenir dévorant." Il semble bien en effet que, dans la gigantesque conflagration de fragments d'écriture qu'est le texte, Lautréamont se soit laissé dévorer, ouvrant la voie au lyrisme impersonnel, à ce lyrisme de

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.80-81.

² Michel Pierssens, *Lautréamont – Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, Lille, p.199.

"l'effondrement central de l'être" et du "désengagement du sujet"¹ où celui-ci disparaît derrière la fureur de l'écriture.

Ce lyrisme de la voix impersonnelle a pour horizon un lyrisme du cri, une désarticulation de la parole dont la strophe IV,2 montre à nouveau la voie. Une parole non encore élaborée et intégralement corporelle, un son qui renvoie le texte à son état originel, l'en-deçà des mots, l'antithèse du langage. Après l'effondrement de l'être, le cri est paradoxalement l'expression la plus immédiate de l'être, il est un retour à l'être :

La primitivité nerveuse nous prouve que le cri n'est pas un ralliement, pas même un réflexe. Il est essentiellement direct. Le cri n'appelle pas, il exulte. (...) Le jeu linguistique cesse quand le cri revient avec ses puissances initiales, avec sa rage gratuite, clair comme un *cogito* sonore et énergétique : je crie donc je suis une énergie. (...) Alors, encore une fois, le cri est dans la gorge avant d'être dans l'oreille. Il n'imité rien. Il est personnel : il est la personne² créée. (...) [Il] ne signifie rien ; mais, inversement, [il] est signé de tout mon être.³

Le cri est une somme d'être et d'énergies qui se substitue à la voix. Il est l'expression pure hors de tout langage, résidant pourtant dans la langue française parce qu'émis à l'aide de fragments de textes hétérogènes et préexistant au poème. Dans sa force, il est aussi une puissance de silence, qui éclipse justement la voix : "Tout ce qui est intermédiaire entre le cri et la décision, toutes les paroles, toutes les confidences doivent se taire." Bachelard cite ainsi ce passage des *Chants* où Maldoror déclare faire sécession avec le langage :

Maintenant, c'est fini depuis longtemps ; depuis longtemps, je n'adresse la parole à personne. O vous, qui que vous soyez, quand vous serez à côté de moi, que les cordes de votre glotte ne laissent échapper aucune intonation ; que votre larynx immobile n'aille pas s'efforcer de surpasser le rossignol ; et vous-même n'essayez nullement de me faire connaître votre âme à l'aide du langage. Gardez un silence religieux, que rien n'interrompe ; croisez humblement vos mains sur la poitrine, et dirigez vos paupières sur le bas. (...) Oh ! quand vous entendez l'avalanche de neige tomber du haut de la froide montagne ; la lionne se plaindre, au désert aride, de la disparition de ses petits ; la tempête accomplir sa destinée ; le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine ; et le poulpe féroce raconter, aux vagues de la mer, ses victoires sur les nageurs et les naufragés, dites-le, ces voix majestueuses ne sont-elles pas plus belles que le ricanement de l'homme !

II,8 – pp.153-154

Ici le silence de Maldoror laisse effectivement la place au geste, puisqu'il prie son auditoire d'exécuter une série de gestes religieux à valeur rituelle, prélude à une liturgie qui serait le geste scripturaire du sujet, le geste de conflagration. Ce geste une fois effectué, intervient l'universel rugissement du monde, somme d'énergies par laquelle les animaux manifestent leur existence et qui confirme les intuitions de Bachelard. Si le cri est si valorisé jusqu'à obtenir une dimension cosmique, c'est parce qu'il est une puissance d'ébranlement nerveux et de réinvention du monde, qui fait de celui-ci, dans le cri, une somme d'énergies :

Un tel cri originel nie les lois physiques comme la faute originelle nie les lois morales. Un tel cri est direct et meurtrier ; il porte vraiment la haine jusqu'au cœur de l'adversaire, comme une flèche." Du rivage, je les apostrophais, en leur lançant des imprécations et des menaces. Il me semblait qu'ils devaient m'entendre ! Il me semblait que ma haine et mes paroles, franchissant la distance, anéantissaient les lois physiques du son, et parvenaient, distinctes, à leurs oreilles, assourdies par les

¹ Valéry Hugotte, *Op. Cit.*, p.63.

² Je dirais même l'être ou l'existence, la présence ou le corps criés.

³ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.111-112.

mugissements de l'océan en courroux !" (II,13 – pp.178-179) Ainsi le cri humain fait sa partie dans un univers en rage.

Le cri porte ainsi deux des postulations centrales des *Chants* : réinventer le monde dans un geste démiurgique et déployer une somme d'énergies agressives qui soit conquête (les deux postulations sont donc consubstantielles). Le paradoxe de ce cri est qu'il demeure un lyrisme, il est véhiculé par une voix. Se pose alors le problème de l'émergence de la voix chez un sujet sauvage et inversement, celui de la communication du cri. Il semble qu'à nouveau ce soit l'animalité des *Chants* qui permette d'articuler le cri – c'est-à-dire faire entrer le cri, parole désarticulée, dans une voix, parole articulée – sans lui ôter sa force de désarticulation :

Comment un tel cri peut-il déterminer une syntaxe ? Malgré toutes les anacoluthes actives, comment l'être révolté peut-il conduire une action ? C'est le problème résolu par *Les Chants de Maldoror*. Tout s'articule dans le corps quand le cri, lui-même inarticulé, mais merveilleusement simple et unique, dit la victoire de la force. (...) [Lautréamont] a entendu des cris sans hiérarchie qui font penser à ce que nous appellerions volontiers des cris de masse, des cris qui naissent de la masse biologique. (...) [*Les Chants* sont] un univers spécial, un univers actif, un univers crié. Dans cet univers, l'énergie est une esthétique.¹

La forme animale agit alors comme un objet canalisant l'énergie du cri, un objet dans lequel il peut s'incarner, qui l'articule et le transmet aux lecteurs sous une forme lisible et audible. La conflagration crée le cri ou l'émet à partir d'un ensemble de fragments textuels, et l'animalité des *Chants* lui donne forme.

1. Le texte tourbillonnaire et autophage

En tant que conflagration de fragments de textes, *Les Chants* tendent à se détruire en même temps qu'il se construisent : les fragments se contredisent, s'annulent les uns et les autres, entrent en conflit. *Les Chants* sont ainsi un texte-limite, menacés en permanence de n'être plus littérature et même de disparaître. Roger Caillois signale ainsi comme le texte ne vit qu'en mourant, ne se déploie qu'en s'abîmant : c'est un "ouvrage qui se juge et se détruit en même temps qu'il se développe, apparaît naturellement comme le contraire d'un ouvrage littéraire (...). Il posait le problème des limites de la littérature."² Ce phénomène détermine le danger du texte, rend ses "pages incandescentes." (II,1 – p.127) D'après plusieurs critiques, le texte peut être décrit comme un tourbillon qui a vocation à absorber tout ce qui se présente à sa périphérie. Paradoxalement, le texte détruit ce qu'il absorbe, ce qui permet à Roger Caillois d'affirmer qu'il "se détruit en même temps qu'il se développe". Le tourbillon est en effet un phénomène dialectique : au départ, le texte se présente d'après Bachelard comme un *vouloir-attaquer* qui a vocation à tout annexer, ce qui détermine la conflagration intertextuelle. Très vite, ces fragments hétérogènes entrent en conflit, se révèlent incompatibles : le texte est en équilibre instable, toujours menacé d'implosion, et devient "autophage", croissant à partir de sa propre dévoration. En effet, si le tourbillon est mouvement permanent et n'existe qu'en tant que mouvement, il est triplement paradoxal. Tout d'abord, comme il a vocation à tout annexer, à ramener à soi tout ce qui se présente à lui, la dynamique d'absorption se renverse en une dynamique d'exclusion de l'altérité : tout est absorbé pour réduire à néant l'altérité. C'est une

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, pp.114-115.

² Roger Caillois, *Préface aux Œuvres complètes*, José Corti, 1949, Paris.

dynamique qui ramène tout à l'identité du tourbillon, au même. Ensuite, si le tourbillon est pur mouvement, son centre est fixe, c'est la négation même du mouvement. A l'intérieur du mouvement réside son antithèse. Enfin, cette immobilité figée, ce centre qui nie le mouvement du tourbillon qu'il articule, détermine l'autophagie : tout ce qui a été absorbé s'abîme en définitive à l'intérieur de ce vide central et immobile.

Le texte se donne globalement comme une puissance tourbillonnaire : il a vocation à aspirer dans son mouvement et par son vide central tout ce qui passe à sa proximité. Lautréamont écrit ainsi :

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà ; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage. Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes.

V,1 – pp.265-266

La dernière phrase signale l'analogie entre le texte et le vol tourbillonnaire des étourneaux. Comme les étourneaux, le texte semble obéir à une volonté toute-puissante, un centre magnétique qui transcende chacune de ses parties, prises en permanence dans un mouvement contradictoire, à la fois centrifuge et centripète. Le mouvement de l'ensemble paraît circulaire et uniforme, mais à l'intérieur les fragments se croisent, entrent en conflit. Le centre, ce vide magnétique qui est la volonté toute-puissante organisant le texte, voudrait grossir, mais sa puissance même ramène toute altérité à lui et le centre se trouve investi par cette altérité. Maurice Blanchot rend ainsi compte de ce phénomène : "Ce pur désir d'être soi, le refus angoissé de toute présence autre, par cette angoisse même, devient le mouvement fasciné qui ouvre l'être à autrui et le change radicalement en quelque chose d'autre."¹ On peut discuter cette interprétation et arguer que le mouvement tourbillonnaire est avant tout l'effet d'une extraordinaire puissance vitale qui tend à embrasser toute altérité jusqu'à l'univers lui-même. L'avant-dernière phrase confirmerait d'ailleurs cette interprétation : dans leur mouvement circulaire, les étourneaux n'en parcourent pas moins d'importantes distances à grande vitesse. Il ne me semble pas nécessaire de se prononcer pour une interprétation qui exclurait l'autre : *Les Chants* sont un texte qui tolère dans un même espace une interprétation et son contraire et peuvent simultanément être mus par un mouvement d'embrassement de l'altérité et un mouvement d'exclusion de celle-ci. S'il existe une dialectique du tourbillon par laquelle le mouvement se trouve figé, l'altérité exclue, et par laquelle le texte s'effondre en son centre, elle n'est pas temporelle, se déployant progressivement entre deux moments nettement définis : il y a bien davantage un échange permanent entre les différentes étapes de cette dialectique qui existent simultanément dans le texte. Mouvement et immobilité, altérité et identité, tourbillon et effondrement s'échangent à l'infini au sein du texte. La manière même

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.149.

dont Lautréamont élabore ses collages et les intègre dans son texte atteste de cette dialectique du tourbillon. Plusieurs pages sont recopiées de l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du Dr Chenu, sans être pourtant conformes à l'original. Dans le fragment concernant le milan royal, Lautréamont écrit :

Ses ailes longues et étroites paraissent immobiles ; c'est la queue qui croit diriger toutes les évolutions, et la queue ne se trompe pas : elle agit sans cesse. Il s'élève sans effort ; il s'abaisse comme s'il glissait sur un plan incliné ; il semble plutôt nager que voler ; il précipite sa course, il la ralentit, s'arrête, et reste comme suspendu ou fixé à la même place, pendant des heures entières. L'on ne peut s'apercevoir d'aucun mouvement dans ses ailes : vous ouvririez les yeux comme la porte d'un four, que ce serait d'autant inutile.

V,6 – pp.292-293

Or l'*Encyclopédie* mentionne : "C'est la queue qui semble diriger toutes ses évolutions, et elle agit sans cesse."¹ Dans cet écart avec l'original se révèle toute la dialectique du tourbillon : le texte n'intègre aucune altérité sans la ramener à lui-même. La modification ici arrache le texte à son auteur et la ramène à Lautréamont : elle n'est plus un fragment d'ornithologie mais une manière pour le texte de se réfléchir et de rendre compte de ses évolutions. Le texte, une fois devenu réflexif, appartient au scripteur et ne désigne plus que le texte : il est devenu pure identité. Là encore, on retrouve l'alliance du mouvement et de l'immobilité, et l'écart creusé entre *qui semble* et *qui croit* révèle la dialectique d'un texte qui, en voulant être pure volonté et maîtrise de soi, se met en danger de ne plus s'appartenir et ne plus se diriger : l'absorption de l'altérité pour la réduire à l'identité fait basculer celle-ci dans celle-là.

Paul Zweig le premier a proposé la figure du tourbillon pour rendre compte du texte. Le tourbillon est l'expression dans le texte du complexe de Narcisse qui tend à imprimer son image à toute chose :

Nous avons déjà remarqué le rôle de la "fiction" pour l'homme affamé d'infini. Ici nous en apprenons le principe. Le poète fait tourbillonner autour de lui la foule de ses images, découpant un espace personnel dans celui, "infini", de la réalité. Son tourbillon crée un monde dont le seul centre est le poète lui-même. Il s'agit d'un geste proprement "narcissique". Enfermé dans le centre de ses images, Lautréamont est littéralement au centre du monde.

Les violences du tourbillon renferment une ambiguïté qui, nous le verrons, est celle de l'œuvre toute entière. La violence veut être une "ouverture", un accès à l'infini ; sous son influence les formes cèdent, les limites s'effondrent. Mais le tourbillon, par sa violence même, décrit un cercle qui exclut l'au-delà, le remplaçant par l'image, toujours égale à elle-même, de la simple violence. L'œuvre de Lautréamont, au service d'une "*soif d'infini*", a lieu paradoxalement, dans un espace clos.

L'art de la parole, la violence, le jeu des facultés inconscientes : tous sont emportés dans un mouvement "giratoire", par ce tourbillon, qui imprime son énergie à toute l'œuvre.²

Toute la thèse de Paul Zweig est contenue dans ces lignes : le tourbillon est la figure par laquelle rendre compte du texte, il est un mouvement dialectique sans fin, un mouvement où chaque mouvement alterne avec les autres en permanence. *Les Chants* sont constamment écartelés entre des postulations contraires, entre des forces centrifuges et centripètes, et le tourbillon est la modalité sous laquelle le texte les englobe et les transcende. Le tourbillon est une énergie qui vise à ramener chaque contradiction autour d'une unité centrale encore fragile mais qui tend à la souveraineté. D'où cette tension des *Chants* vers la sauvagerie et le

¹ Docteur Chenu, *Encyclopédie d'histoire naturelle*. Citée par Valéry Hugotte, *Op. Cit.*, p.93.

² Paul Zweig, *Op. Cit.*, pp.11-12.

Surhumain, qui correspondent à cette souveraineté du centre, à cette force supérieure qui accepte, veut, englobe et transcende les contraires. La démesure de Maldoror entraîne ce mouvement tourbillonnaire dans une forme de folie où, pour transcender les contraires, le tourbillon décide de les arraisonner purement et simplement, d'anéantir leur altérité et d'y imprimer sa signature. A toute altérité, le tourbillon impose l'identité du sujet. Mais en voulant posséder le cosmos même, le sujet risque de tout anéantir, y compris lui-même : d'où cette position limite en laquelle il se situe constamment, où la puissance absolue voisine avec le gouffre.

La vision tourbillonnante de Lautréamont ne supporte qu'une seule force, émanant d'une volonté, la sienne. Pour que le poète soit au centre du monde, il faudrait précisément que la pierre puisse "se soustraire aux lois de la pesanteur." (I,3 – p.86) Ce "vouloir-attaquer" qui, pour Bachelard, représente un simple réflexe musculaire, est plus précisément un "vouloir-dominer", une volonté de puissance. Pour se maintenir, elle doit continuellement étendre sa force jusqu'à infléchir les lois même de la nature. Car Maldoror veut se savoir maître de cette nature qui régit le cosmos ; il veut que son regard puisse "donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace". (IV,5 – p.250)¹

La volonté de puissance de Lautréamont porte en germe un univers réinventé : c'est une force de bouleversement total, capable d'anéantir même le "Grand Tout", Dieu dans le texte, mais aussi, littéralement, l'univers lui-même. La phrase du IV,5 que cite Paul Zweig montre que l'annihilation est pour le sujet une tentation, dans la mesure où, réalisée, elle serait le témoin de sa puissance et une suprême démonstration de celle-ci. L'autophagie apparaît donc comme un compromis : ne pouvant pleinement s'épancher dans l'univers, au risque de l'anéantir, la violence reflue vers le sujet lui-même : "L'espace du poème est broyé par cette volonté tourbillonnante, dont le centre même doit à la fin se désagréger. (...) Le mal ne peut s'accomplir dans *Les Chants* sans revenir à sa source."² La strophe II,13, où Maldoror observe depuis son rocher le déchaînement sublime de la nature, est un exemple d'autophagie. La strophe se développe autour de la triple occurrence de cette phrase : "Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté." Mais à la quatrième occurrence, le texte se corrige : "Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté. C'est une erreur. Il ne tire plus des coups de canon, il ne sombre pas. La coquille de noix s'est engouffrée complètement. O ciel ! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés !" (pp.177-178) Cette manière qu'a le texte de tourbillonner autour d'un même centre fixe, de se grossir à partir d'une même phrase répétée comme une incantation, les hésitations même de ce centre (les points de suspension sont une manière pour la phrase d'hésiter et de se corriger) et enfin le retour du texte sur lui-même, procédant à son propre effacement, atteste de l'autophagie du texte. Il est d'ailleurs hautement significatif que celle-ci se rende lisible au moment où Maldoror éprouve sa petitesse devant la majesté de l'univers, où il médite sur sa solitude, où il trouve dans la monstrueuse femelle requin son *alter ego* avec laquelle – ainsi qu'avec l'océan, symbole de l'identité faite infini – il entreprend une fusion érotique "chaste et [hideuse]" (p.183), où enfin il éprouve une volupté telle qu'il en désire la mort : ici, Maldoror accède à sa pleine puissance, celle par laquelle le texte, pour ne pas avoir à anéantir l'univers, se retourne contre son centre jusqu'à s'effondrer en lui. C'est ainsi qu'à l'issue du *Chant cinquième* le tourbillon trouve sa fin dans un étrange suicide au terme duquel Maldoror s'éveille et abandonne l'univers onirique et imaginaire dont il était le centre :

¹ Paul Zweig, *Ibid.*, p.36.

² Paul Zweig, *Op. Cit.*, p.49.

"...Réveille-toi, Maldoror ! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore." Il se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés. Il n'essaie pas de se rendormir. Il sort lentement, l'un après l'autre, ses membres hors de sa couche. Il va réchauffer sa peau glacée aux tisons rallumés de la cheminée gothique. Sa chemise seule recouvre son corps. Il cherche des yeux la carafe de cristal afin d'humecter son palais desséché. Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. 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.

V,7 – pp.304-305

Une chronologie unifiée, un univers à visage humain, la mesure font leur retour dans le texte. Le *Chant sixième* est isolé du corps des autres *Chants* par cette rupture qu'est l'éveil de Maldoror et qui vient mettre un terme définitif à l'univers mental que rêvait le sujet, qu'il ordonnait en son centre et qui lui permettait, à travers un ensemble de métamorphoses animales, de parcourir et de s'incarner dans la Création toute entière : "Les métamorphoses atteignent cette image de l'infini que Maldoror a voulu épouser ; mais c'est au prix d'un étrange suicide."¹ L'infini est éclaté dans l'animalité hétérogène des métamorphoses et dans l'ensemble de fragments qu'absorbe le texte : le but du tourbillon est de ramener dans un même mouvement circulaire (expression même de l'ordre ? – même si ce mouvement est travaillé par des contradictions internes) la somme éclatée de ces formes animales et de ces fragments de textes. Lors du réveil de Maldoror, le rêve disparaît ainsi que les métamorphoses animales ; ne demeure plus qu'un ensemble de références feuilletonesques qui dessinent l'image nouvelle du monde : un Paris de roman. Le rêve, l'animalité, le tourbillon des textes et des épopées, tout s'est effondré à l'intérieur de ce centre vide qu'est le sujet et semble être né à nouveau dans une image du monde qui cette fois est radicalement étrangère à Maldoror, nouvelle, mais qu'il va lui falloir conquérir, comme s'il avait acquis dans cet effondrement la Surhumanité qu'il lui manquait et vers laquelle il tendait tout au long du texte. La projection finale de Mervyn, qui est pur mouvement, pure force, atteste de cette Surhumanité nouvellement acquise. Il n'y a plus à ce stade du récit en Maldoror de contradictions, de faiblesses : toutes se sont abîmées dans ce centre vide d'où a émergé un nouvel univers voué à lui appartenir.

2. Le texte incandescent : de la dévoration intertextuelle à la dévoration du réel

Les Chants s'affirment dès leur ouverture comme un texte dangereux que ferait mieux de fuir le lecteur. Ce danger est constamment réaffirmé par le texte, et le lecteur, voué à être crétinisé (VI,10-VIII – p.344) en fait lui-même l'expérience constante. L'affirmation du danger qui ouvre le *Chant deuxième* me paraît remarquable parce qu'elle s'articule avec l'idée du tourbillon et soumet le lecteur aux mêmes forces centrifuges et centripètes qui animaient dans le tourbillon les fragments de texte : d'une part le tourbillon tente d'aspirer l'auditoire dans le cercle du texte, de l'autre les "pages incandescentes" (II,1 – p.127) qu'élabore le texte maintiennent littéralement le lecteur à distance, freinent sa lecture. Ainsi des strophes les plus cruelles qui, si elles restent comiques, imposent au lecteur de détourner le regard, de marquer une pause dans sa lecture, d'en laisser des pans entiers vierges et inconnus : le texte tend à l'illisibilité, de la même manière (et plus encore dans ce dernier cas) que *Les Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade, texte illisible par son horreur et qui ne peut se livrer à son

¹ Paul Zweig, *Ibid.*, p.61.

lecteur que par fragments, dans une lecture chargée de béances, des silences de la lecture, par lesquels le sens se dérobe et le texte reste *inouï*. C'est dans cette manière de repousser son lecteur que le texte peut véritablement inventer des silences qui constituent ce vide central où tout le texte vient périodiquement s'abîmer et qui sont d'après Roger Caillois la seule véritable sauvagerie, la seule révolte :

Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure. Rien n'est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel.

I,6 – p.89

Ici le texte décrit un supplice sadien où l'ironie qui consiste à décrire celui-ci comme une recette de cuisine et qui semble d'abord tempérer la cruauté du supplice, la renforce de manière déplacée : l'abondance des notations sensorielles ("poitrine molle", boire le sang dont le bon goût est remarqué en léchant les blessures, sang chaud, larmes amères et salées) vient faire éprouver physiquement au lecteur ce qu'éprouve Maldoror en train de supplicier sa victime. De sorte qu'il se produit une identification qui aspire le lecteur dans le cercle du texte et l'espace mental de Maldoror en même temps que la *sensorialité* de la description tend à écarter le lecteur et à produire, dans la pause de la lecture, un silence du texte. Le texte oscille ainsi entre incandescence et tourbillon.

L'incandescence repousse donc le lecteur du texte, elle est aussi ce qui tend à s'échapper du texte pour menacer le monde réel, à commencer par le lecteur. Il y a dans *Les Chants* un phénomène de dévoration intertextuelle qui tend à trouver son accomplissement en se prolongeant dans une dévoration du réel. C'est la seule manière pour le tourbillon d'asseoir pleinement son emprise sur le monde. Cette dévoration passe d'abord par les livres : c'est que Ducasse, une fois devenu Lautréamont, appréhende la réalité par le biais de livres qui lui fournissent une voix multiple, foisonnante, infinie comme le réel pour dire le monde. Quand Blanchot écrit que "son imagination est environnée de livres", il faut ainsi préciser que cette imagination n'est pas livresque, parce que le livre n'est pas une fin en soi, mais qu'il est une manière d'appréhender l'infini du monde, comme si la totalité des livres renfermait la totalité de l'univers.¹ Le livre est toujours dépassé dans le réel. Outre la phrase finale qui referme le texte en l'ouvrant sur un infini (le réel et la perception qu'en auront les générations de lecteurs successives), le texte s'ouvre trois fois, de manière incertaine, sur le réel, à la fin des *Chants quatrième et cinquième*, et dans la lettre de Maldoror à Mervyn :

Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à l'heure silencieuse de minuit, perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, il tourne, de tous les côtés, sa tête, alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux ; mais, rien, aucun indice surpris ne lui révèle la cause de ce qu'il entend si faiblement, quoique cependant il l'entende. Il s'aperçoit, enfin, que la fumée de sa bougie, prenant son essor vers le plafond, occasionne, à travers l'air ambiant, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier accrochée à un clou figé contre la muraille. Dans un cinquième étage. De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, ainsi j'entends une voix mélodieuse qui prononce à mon oreille : "Maldoror !" Mais, avant de mettre fin à sa méprise, il croyait entendre les ailes d'un moustique... penché sur sa table de travail. Cependant, je ne rêve pas ; qu'importe que je sois étendu sur mon lit de satin ? Je fais avec sang-froid la perspicace remarque que j'ai les yeux ouverts, quoiqu'il soit l'heure des dominos roses et des bals masqués. Jamais... oh ! non, jamais !... une voix

¹ Problématique que théorisent et incarnent Mallarmé puis Borges, mais qui est déjà présente dans *Les Chants* à l'état de germe.

mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques, en prononçant, avec tant de douloureuse élégance, les syllabes de mon nom ! Les ailes d'un moustique... Comme sa voix est bienveillante. M'a-t-il donc pardonné ? Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne... "Maldoror !"

IV,8 – pp.263-264

Il se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés. Il n'essaie pas de se rendormir. Il sort lentement, l'un après l'autre, ses membres hors de sa couche. Il va réchauffer sa peau glacée aux tisons rallum s de la cheminée gothique. Sa chemise seule recouvre son corps. Il cherche des yeux la carafe de cristal afin d'humecter son palais desséché. Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. 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.

V,7 – pp.304-305

"...Je serai pour toi un frère, et les bons conseils ne te manqueront pas. Pour de plus longues explications, trouve-toi, après-demain matin, à cinq heures, sur le pont du Carrousel. (...) Ne montre cette lettre à personne."

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

VI,5-3III – pp.322-323

Dans le premier passage cité, le scripteur Ducasse tend à se confondre avec Maldoror : il est déjà en passe de devenir Lautréamont, écrivain absorbé par son personnage. La précision de l'évocation des sensations¹ et la présence de détails biographiques renvoyant à la situation de Ducasse au moment même où il rédige ces lignes m'obligent à penser que la vie réelle de Ducasse est déjà aspirée dans l'espace fictionnel du texte. La phrase s'ouvrant sur "De même..." effectue ce glissement de la réalité biographique de Ducasse au personnage fictionnel, Maldoror. Ici pourtant, la récurrence de certains fragments de phrases et les points de suspension font hésiter et ralentir un texte qui revient sur lui-même et ne parvient pas à sortir du cadre fictionnel pour investir la réalité, précisément parce qu'il tente d'aspirer le réel à l'intérieur de la fiction alors qu'il devrait mettre en œuvre la démarche inverse, comme cela se produira à la fin du texte. De la même manière, le texte hésite entre une postulation réaliste, avec l'évocation de la mansarde de l'écrivain et la *petite sensation vraie*, qui serait une modalité *fictionnalisante* d'écriture si la fiction n'était pas expulsée par la quantité de réalité biographique que contient la strophe, et une postulation plus directement fictionnalisante et onirique avec l'évocation "des dominos roses et des bals masqués" qui rappelle à mon avis le dernier acte d'*Hernani*.

Le second passage cité échoue quant à lui à passer d'un régime onirique et fictionnel à un régime réaliste et se tient dans une frange incertaine entre ces deux modalités. L'éveil semble mettre fin au rêve de Maldoror et signer le retour du réel, comme en atteste l'abondance, la précision des notations sensorielles et cette déclaration du scripteur : "Nous ne sommes plus dans la narration. (...) Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel" (V,7 – p.297). Mais quand Maldoror ouvre la fenêtre, geste qui devrait permettre une sortie du rêve vers le réel, il n'aperçoit qu'un paysage nocturne et onirique d'obédience romantique, rappelant les scènes médiévales de *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. Et pour cause, l'univers dans lequel va se trouver plongé Maldoror au *Chant sixième* n'a du réel que l'apparence et la géographie : il s'agit en effet d'un univers réel investi par les figures de l'imaginaire et du rêve déjà présentes dans les cinq premiers chants, à savoir Dieu, le rhinocéros (présent en IV,2), l'ange (présent en II,11) ainsi que les figures de mélodrame ou de roman-feuilleton comme

¹ Ces *petits faits vrais* qui ne peuvent pas avoir été imaginés et ont nécessairement été vécus.

Aghone ou les multiples identités de Maldoror (le "grillon" – VI,2 – p.311 ; le malfaiteur recherché par toutes les polices du monde et passé maître dans l'art du déguisement – VI,2 – pp.310-311 ; "l'homme aux lèvres de bronze" – VI,7-V – p.335 ; "l'homme aux lèvres de jaspe" – VI,8-VI – p.336 ; "l'homme aux lèvres de saphir" – VI,8-VI – p.339 ; "l'homme aux lèvres de soufre" – VI,10-VIII – p.345 ; "le corsaire aux cheveux d'or" – VI,10-VIII – p.348). Toute une procession onirique et carnavalesque s'agite dans cette géographie réaliste. Le *Chant sixième* n'est donc pas encore le réel mais l'espace à partir duquel Maldoror va pouvoir investir le réel. Et c'est bien la lettre à Mervyn puis la projection finale qui va permettre à Maldoror de basculer dans le réel : la lettre permet de confondre Mervyn et le lecteur, car elle porte une signature identique à celle de la première édition du *Chant premier*. Elle contient par conséquent en germe la dévoration à venir de Mervyn, donc celle du lecteur et enfin celle du réel. Ce danger du texte dévorant est tout entier contenu dans l'idée du "conte somnifère" (VI,10-VIII – p.343) à l'aide duquel le scripteur va déposséder son lecteur. Le *Chant sixième* s'inscrit dans le cadre du roman-feuilleton pour le miner de l'intérieur : d'après Michel Nathan, produire un conte somnifère, ce n'est pas se rallier à la production préindustrielle de texte consommable mais au contraire inventer une forme littéraire terroriste par laquelle le scripteur va sortir du cadre fictionnel du texte, prendre le contrôle de ses lecteurs et dans le même temps étendre à un univers infini son espace vital.

a. Une mythologie de l'imaginaire

Le texte est donc un tourbillon incandescent : il cherche à investir le réel, l'univers infini, seul objet à la mesure du désir et de la volonté de puissance du sujet. C'est à partir de la dévoration du roman-feuilleton que le texte peut symboliquement dévorer le réel qui y est contenu. La dévoration du réel par un texte est impossible, mais la dévoration d'un genre aux codes connus et aisément repérables par un texte reste possible et vaut comme dévoration symbolique du réel lui-même. Ce qui s'effectue en somme, c'est la dévoration du référent générique global construit par le texte : Lautréamont construit un objet textuel dont le référent est le réel et dont l'illusion référentielle est suffisamment efficace pour justifier l'équation "*Dévoration du genre feuilletonesque = Dévoration du réel*". Cette dévoration s'effectue principalement dans le *Chant sixième*, entre tous le plus référentiel puisqu'il adopte une forme romanesque, feuilletonesque et réaliste¹.

Il s'agit d'abord d'absorber le genre du feuilleton et de digérer sa substance générique : structures, formes, personnages et motifs, éventuellement types de discours et sous-genres. Dans ce processus de dévoration et d'assimilation doit émerger, comme par sédimentation, une *mythologie de l'imaginaire*, vaste espace architextuel où se côtoient toutes les figures et les mythes de la culture populaire, du feuilleton et du roman noir, genre proluxe en la matière si l'on en croit André Breton : le roman noir et le roman-feuilleton, par leur marginalité, sont en effet les dépositaires des grandes forces inconscientes et des désirs collectifs, engendrent ainsi des figures mythiques ou durablement ancrées dans l'imaginaire collectif et sont à ce titre des réservoirs d'inspiration poétique. Parce qu'elles sont souterraines, ces forces sont peu ou prou invisibles ; elles semblent pourtant affleurer à la surface du texte dans le récit du meurtre de Réginald par Maldoror :

Tu lui demandas, un jour, s'il voulait aller se baigner avec toi, sur le rivage de la mer. Tous les deux, comme deux cygnes, vous vous élançâtes en même temps d'une roche à pic. Plongeurs éminents, vous glissâtes dans la masse aqueuse, les bras étendus entre la tête, et se réunissant aux mains.

¹ L'adjectif renvoie ici au courant littéraire.

Pendant quelques minutes, vous nageâtes entre deux courants. Vous reparâtes à une grande distance, vos cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants du liquide salé. Mais quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçût à travers les vagues ?

V,7 – p.299

Le récit est d'abord pris en charge par Elsseneur, qui fait office de conteur : ce dédoublement de l'instance narrative désigne le récit comme un objet oral, correspondant à un imaginaire collectif davantage que ne le ferait un récit écrit. L'espace même du récit, grandiose, revêt une dimension onirique, et son centre, la nage des deux amis, est chargé d'un érotisme trouble : l'espace sous-marin est le lieu d'un meurtre mystérieux et comme refoulé par le conteur, ce qui lui confère une tension érotique, il appartient à ce que Blanchot appelle "le monde de la viscosité". Cet espace est explicitement désigné comme un lieu interdit (le regard du lecteur n'y a pas accès) et marginal, un lieu frontière ("vous nageâtes entre deux courants"). Il est aussi le lieu supposé d'une proximité meurtrière des deux amis, qui autrement sont toujours maintenus à "grande distance" l'un de l'autre ; cette proximité meurtrière, désignée métonymiquement par la traînée de sang, est interdite au regard, qui dès lors *désire* la voir : c'est une proximité érotique, à la fois chargée de désir¹ et qui l'engendre. Il semble même que ce soit en raison de sa dimension meurtrière que cette proximité peut être supposée érotique : violente au point d'appeler la mort, elle revêt un caractère *extrême* qui la fait comme nécessairement dialoguer avec l'érotisme, comme Thanatos dialogue avec Eros. C'est par de tels processus souterrains que le feuilleton et le roman noir se chargent de forces et de désirs inconscients que leur caractère *interdit* rend explosifs, prêt à être libérés par le texte qui saura les exploiter. C'est également en vertu de ces processus *érotisants* et inconscients que peut apparaître une mythologie de l'imaginaire : certains actes, figures, motifs, personnages ou situations se chargent d'un érotisme qui accroît leur force de fascination et d'enracinement, et leur permet ainsi de se loger durablement et profondément dans l'imaginaire collectif.

Michel Nathan décrit la structure du feuilleton comme une trame narrative linéaire sur laquelle se greffent de manière souple une multitude de rebondissements, intrigues secondaires et épisodes, à la manière d'une odyssée et dont l'apparition est dictée par les impératifs de la publication et les hasards de l'imagination. La trame du feuilleton étant virtuellement illimitée, large comme le monde et la vie en vertu de sa structure digressive, le genre est tout particulièrement apte à accueillir des figures mythiques et fortes qui y évoluent avec souplesse. Ainsi le *Chant sixième* fait se rencontrer un ensemble de personnages disparates : Maldoror en ennemi public, Aghone le fou qui permet d'intégrer au feuilleton d'intégrer comme récit enchâssé un mélodrame complet et enfin Mervyn, blonde victime de roman noir. Le portrait qui est fait de Maldoror en VI,2 en fait un personnage de feuilleton type, épigone d'Arsène Lupin ou de Rocambole, référence d'ailleurs explicite :

...si d'un côté, il favorisait ainsi sa répugnance pour les hommes, par le dédommagement de la solitude et de l'éloignement, et circonscrivait passivement son horizon borné, parmi des arbustes rabougris, des ronces et des lambrusques, de l'autre, son activité ne trouvait plus aucun aliment pour nourrir le Minotaure de ses instincts pervers. En conséquence, il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire. Il savait que la police, ce bouclier de la civilisation, le recherchait avec persévérance, depuis nombre d'années, et qu'une véritable armée d'agents et d'espions était continuellement à ses trousses. Sans, cependant, parvenir à le rencontrer. Tant son habileté renversante déroutait, avec un suprême chic, les ruses les plus indiscutables au point de vue

¹ Il y a dans cette amitié poussée jusqu'à la mort bien plus que de l'amitié et même une forme d'amour demeuré imprononcé.

de leur succès, et l'ordonnance de la plus savante méditation. Il avait une faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux exercés. Déguisements supérieurs, si je parle en artiste ! Accoutrements d'un effet réellement médiocre, quand je songe à la morale. Par ce point, il touchait presque au génie. N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris ? Il n'y a que celui-là : c'était Maldoror ! Magnétisant les florissantes capitales, avec un fluide pernicieux, il les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait. État d'autant plus dangereux qu'il n'est pas soupçonné. Aujourd'hui il est à Madrid ; demain il sera à Saint-Pétersbourg ; hier il se trouvait à Pékin. Mais, affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination.

VI,2 – p.310-311

Tous les attributs du héros de roman-feuilleton et de roman noir sont compilés sans que subsiste aucune frontière entre les deux genres dans ce portrait : la solitude d'un personnage pervers mis au ban du monde civilisé et habitant un paysage désolé de roman noir se mêle au projet criminel de celui qui hante la ville tentaculaire – paysage urbain correspondant aux réalités les plus contemporaines du lecteur de 1869 et que le roman-feuilleton, dans sa genèse accélérée et pléthorique, était capable de saisir sur le vif – personnage en quête de victimes qu'il détournera du droit chemin, comme dans le feuilleton – dont les enjeux sont essentiellement moraux – ou qu'il séquestrera dans une claustration à la fois cruelle et érotique telle que le roman noir les affectionne. As du camouflage recherché par les forces de l'ordre et les défiant avec panache, il est à la fois le gentleman criminel du roman-feuilleton et le dandy décadent aux goûts d'esthète du roman fin de siècle, plaçant l'art au dessus de tout et méprisant aristocratiquement la morale commune.

Les occurrences les plus évidentes du feuilleton au sein de notre texte sont constituées par des motifs, situations ou codes très circonscrits et aisément repérables : ce sont les *topoi* du genre les plus visibles car ce sont eux qui ont le plus de poids générique, qui déterminent le plus efficacement le genre des textes où ils s'intègrent. En I,11 est proposé à l'auditeur le tableau édifiant d'une famille dont la paix est troublée par l'action de Maldoror. Chacun de leurs propos est le vecteur de la *doxa* chrétienne de l'époque véhiculée par des feuilletons comme *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue :

Dieu nous a exaucés. Nous n'avons pas à nous plaindre de notre lot sur cette terre. Chaque jour nous bénissons la Providence de ses bienfaits. Notre Edouard possède toutes les grâces de sa mère.
- Et les mâles qualités de son père.

I,11 – p.108

Le tableau reconduit le *Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes* du *Candide* de Voltaire, principe philosophique très vite invalidé par l'intrusion de Maldoror, qui s'adresse ainsi à l'enfant qu'il tente de soudoyer : "Puisque tu me refuses, je te ferai pleurer et grincer des dents comme un pendu." (p.114) Subitement, Maldoror transforme le paradis familial du labeur et de la prière en Enfer où les innocents sont punis arbitrairement. Il y a dans cette scène une occasion de renforcer la portée édifiante de l'épisode, immédiatement subvertie par le grotesque, le ridicule, l'excès de pathétique et la grandiloquence d'un style trop littéraire pour ne pas détoner dans cette scène où les personnages sont vraisemblablement issus de la classe laborieuse : la dévotion extrême des personnages est risible, et Lautréamont les utilise à la manière de marionnettes (ainsi du fils affirmant une chose et son contraire dans la même réplique) pour exhiber le caractère factice de celle-ci et ainsi l'invalider.

Comme tu es pâle ! La fin de cette veillée ne se passera pas sans que quelque évènement funeste nous plonge tous les trois dans le lac du désespoir !

J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante.
- Mon fils !
- Ah ! Mère !... J'ai peur !
- Dis-moi vite si tu souffres...
- Mère, je ne souffre pas... Je ne dis pas la vérité.

I,11 – p.109

En II,3 est effectué le récit d'une amitié sublime partagée avec Lohengrin, que Maldoror a tenté de supprimer de peur qu'il ne devienne mauvais comme le reste de l'humanité. En II,4, à nouveau un épisode édifiant, celui de l'omnibus, qui permet d'introduire un personnage semblable au Gavroche des *Misérables* ainsi que le chiffonnier, élément de l'imaginaire urbain naissant à la fin et présent dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire ("Le Vin des Chiffonniers") ainsi que dans les personnages de vagabonds du *Spleen de Paris*. Ce tableau de la "ville tentaculaire", pour reprendre l'expression de Baudelaire, est prolongé¹ en II,5 par le personnage de la petite fille, supposée à la fois innocente et vénale par Maldoror, et ajoutant à la représentation de la ville une dimension babylonienne typique de l'imaginaire du feuilleton.² L'auditeur mesure ici la cruauté – elle aussi caractéristique du feuilleton, de son étrange "poésie du mal"³ – de Maldoror dans le rôle du *Villain*, incarnation du mal dans le feuilleton :

Dans un moment d'égarement, je pourrais te prendre les bras, les tordre comme un linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas, comme deux branches sèches, et te les faire ensuite manger, en employant la force. Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie. 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. 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.

II,5 – pp. 140-141

Au délire frénétique, cannibale et autophage se mêle ici un supplice tiré des conclusions de *La Philosophie dans le boudoir* et *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (la suture des paupières – dans les deux romans de Sade il s'agit des organes génitaux) de Sade ainsi qu'un supplice-leitmotiv des *Chants* : la projection du corps. On constate dans cette strophe un glissement injustifié du conditionnel à l'indicatif, ce qui a pour effet d'actualiser l'hypothèse et réaliser le supplice et la pulsion de cruauté exprimée ici :

Sans doute le corps est resté plaqué sur la muraille, comme une poire mûre, et n'est pas tombé à terre ; mais, les chiens savent accomplir des bonds élevés, si l'on n'y prend garde.

II,5 – p.141

Lautréamont convoque ici l'un des fantasmes de cruauté inconscients dont sont dépositaires le roman-feuilleton et le roman noir et l'actualise dans son propre texte. On mesure donc le traitement que reçoivent les motifs feuilletonesques une fois importés dans *Les Chants* : ils sont d'abord présents en leur état initial, intacts, comme si l'imaginaire feuilletonesque devait d'abord exister dans sa pureté originelle, puis le scripteur en extrait au

¹ Après la sphère privée, Lautréamont étend son action à l'espace public.

² Voir à cet égard *Splendeurs et Misères des courtisanes* de Balzac.

³ Michel Nathan, *Op. Cit.*

fil du texte la substance érotique¹ que le roman-feuilleton n'exploite que superficiellement pour l'actualiser pleinement et faire jaillir sa pleine force de perturbation. Ce qui au départ restait mythologie souterraine devient avec Lautréamont mythologie actualisée et pleinement efficace. L'élaboration d'une mythologie de l'imaginaire à partir du substrat mythologique du feuilleton passe donc par un travail de développement et de croissance organique de la puissance des fragments de mythes initiaux.

D'autres fragments de feuilletons ou de romans noirs sont liés souterrainement dans le texte en dépit de leur absence de lien narratif ou même thématique évident, et s'assemblent pourtant en une structure mythologique cohérente conforme à l'univers du feuilleton. En II,6, Maldoror réendosse son rôle de *Villain* et de démoralisateur en tentant d'inculquer à un enfant du Jardin des Tuileries les principes de duplicité et d'hypocrisie dont les personnages de *La Philosophie dans le boudoir* font profession de foi. Cette strophe dessine ainsi avec les deux citées précédemment un triptyque feuilletonesque d'inspiration urbaine et baudelairienne, sadienne et frénétique sans continuité narrative mais où se tissent des réseaux et correspondances philosophiques et thématiques, où se dessine un univers géographique et imaginaire cohérent. A cet univers se greffent d'autres noyaux mythologiques (d'inspiration plus romantique et romanesque) compatibles avec celui-ci sans qu'ils entretiennent pour autant de lien direct. En III,1 sont énumérés des personnages romantiques et feuilletonesques : Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer qui apparaissent tous dans une ou plusieurs strophes, ainsi que "*les deux frères mystérieux*", cavaliers liés par une amitié sublime et anges du mal. En III,3, c'est Tremdall, le juif errant² qui est convoqué. En IV,3, IV,5 et IV,7 apparaissent des figures de suppliciés séquestrés et vengeurs qui rappellent souterrainement *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas, et le noyau thématique et structurel *séquestration-vengeance* : le pendu en IV,3, le scalpé en IV,5 et les deux jumeaux en IV,7. De même, V,7 dessine avec l'intégralité du *Chant sixième* ce même noyau thématique : une fois libéré de l'éternel assoupissement imposé par l'araignée (en fait Réginald et Elsseneur), Maldoror décide de se venger et de réaffirmer sa puissance vitale dans la vengeance et la destruction (à l'image de Monte-Cristo) d'un nouvel adolescent innocent, Mervyn. En IV,8, Falmer, en empêchant un crime de Maldoror, subit le supplice de la fronde. En V,6, on assiste au retour du motif du cavalier maudit, "seul véritable mort", enrichi d'une imagerie chevaleresque stéréotypée tiré d'un univers épique dégradé et abâtardi par sa proximité avec le feuilleton : cheval blanc, poussière, cape et silhouette du cavalier visible à l'horizon. (pp.294-295) introduisent un sublime "bon marché" dans cet univers déjà considérablement hybridé.

Enfin, à côté de ces motifs précis dont la source est parfois évidente, le texte convoque sans hiérarchie ni organisation formes et sous-genres. Michel Nathan établit un inventaire de ceux-ci qui lui permet de qualifier le feuilleton de genre global, apte à saisir tout type de discours et de formes littéraires. Là encore, cette aptitude à la diversité générique apparaît comme un facteur autorisant la dévoration du réel par le biais du texte. Il importe que ces textes, formes et discours évoluent aléatoirement et chaotiquement au sein du texte, afin de ne pas imposer de structures préétablies au réel dont ils sont les dépositaires et qu'ils assemblent dans leur réunion. L'évolution aléatoire des formes est la garantie d'un jeu, d'une souplesse et d'une vie du réel qu'ils ont charge de représenter dans leur conjonction. Je me bornerai donc à un inventaire non exhaustif de ces sous-genres et formes parmi lesquels sont présents :

- Le feuilleton d'aventures maritimes : en II,3, Maldoror se trouve sur un rocher et contemple la mer déchaînée, avant d'être " témoin des agonies de mort de plusieurs de

¹ L'adjectif *érotique* désigne ici les désirs inconscients dont le feuilleton est le réceptacle.

² Eugène Sue, *Le Juif errant* et Quinet, *Ahasvérus*.

[ses] semblables " (p.178). A ce sous-genre s'agrègent des textes disparates : le *De Natura Rerum* de Lucrèce, dans lequel le poète évoque le plaisir de se trouver hors de danger quand l'on contemple les marins aux prises avec les éléments, ainsi que *Les Contemplations* de Hugo, ("Ce que dit la bouche d'ombre", "Eclaircie" ou "Les Mages") d'où est tirée la vision du mage romantique méditant devant l'image de l'infini que lui offre la mer, ainsi que des textes de Byron comme *Le Corsaire*, conte à tonalité épique au héros solitaire et sombre.

- Le roman à caractère édifiant, peignant le vice et les bas-fonds pour en inspirer le dégoût¹, et représentant les injustices sociales pour pousser le lecteur au bien : en II,4, le chiffonnier fait son apparition et convoque tout un monde, dont il est la figure de concentration, abondamment dépeint dans *Les Mystères de Paris* de Sue, paradigme du genre.
- Le roman à tonalité épique et chevaleresque, où apparaissent les amitiés sublimes (qui déterminent pourtant un couple maléfique dont l'un des termes est voué à mourir) et les images de cavaliers au galop. Ces deux motifs apparaissent en II,14, III,1 et V,7.
- L'imagerie biblique et, plus proche de Ducasse, catholique : en III,3 a lieu le combat de Maldoror métamorphosé en aigle contre le dragon Espérance ; en II,9, la vision du globe terrestre couvert de poux associé à Maldoror en ange vengeur semble émaner d'une *Apocalypse* réécrite par le scripteur : "Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'anges, immobile dans les airs, pour le contempler." (p.160)
- L'imagerie païenne : en II,8, le Créateur dévore ses créatures et évoque à la fois *Saturne dévorant ses enfants* de Goya et Lucifer tricéphale dévorant les pécheurs dans la *Divine Comédie* de Dante (*Enfer, Chant XXXIV*, vv.53-57). Il faut noter que l'imagerie n'est jamais purement païenne ou chrétienne : ici la vision du Créateur vient autant d'un imaginaire grec que d'un imaginaire chrétien, de la même façon que le combat de l'aigle et du dragon intègre des éléments légendaires comme Tremdall, le Juif Errant, qui n'appartiennent pas directement à l'imaginaire biblique.
- Le roman et la poésie de type philosophique et métaphysique avec les invocations au "Vieil Océan", "symbole de l'identité" à la "face harmonieusement sphérique" (I,9 – p.99) et aux "mathématiques sévères", objets d'une louange toute bucolique rappelant Du Bellay² :

O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante. (...) 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, toutes les trois égales en grâce et en pudeur, toutes les trois pleines de majesté comme des reines. Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni.

II,10 – pp.160-162.

- Le lyrisme et la poésie d'inspiration latine et bucolique : en II,7, la vision de l'hermaphrodite au repos dans une nature harmonieuse prodigue l'un des rares moments de paix des *Chants* et évoque les *Métamorphoses* d'Ovide.³

¹ C'est d'ailleurs l'une des intentions déclarées de Lautréamont : voir la lettre à Poulet-Malassis du 23 octobre 1869.

² Du Bellay, *Les Regrets*, I,6 : "Où sont ces doux plaisirs qu'au soir sous la nuit brune / Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté / Dessus le vert tapis d'un rivage écarté / Je les menais danser aux rayons de la Lune ?"

³ Ovide, *Métamorphoses*, IV, vv.285-415.

A retracer la carte de cette mythologie de l'imaginaire, on s'aperçoit très vite que la tâche est infinie : il est possible de repérer des genres ainsi que des textes canoniques, mais on s'épuiserait à tenter de tracer une carte exhaustive de l'intertexte des *Chants*. Cette multiplicité de sources qui débordent de toute part le lecteur qui cherche à les retrouver, Blanchot l'a nommée *mirage des sources*¹, expression par laquelle il désigne l'illusion que serait toute tentative de référencement exhaustive ainsi que le poids excessif dont sont chargées ses réminiscences :

Si l'on trouve dix réminiscences derrière la même image, si ces dix archétypes ou modèles sont autant de masques qui se recouvrent et se surveillent les uns les autres, sans qu'aucun apparaisse comme le vrai moule du visage qu'il nous rappelle ni comme sûrement étranger à cette figure, c'est le signe que Lautréamont a été en accord avec les quelques points rares de l'espace où la puissance imaginaire collective et la puissance singulière des œuvres voient se conjuguer leurs ressources. Qui touche à ces points, ébranle, sans le savoir, une infinité d'analogies et d'images apparentées, un passé monumental de mots tutélaires avec lesquels il se conduit, sans le savoir, comme un homme cautionné par une éternité de fables. Et qui le sait, qui connaît la chaîne littéraire de certaines figures, est, du fait qu'il touche à ces points, entraîné au delà de toutes les certitudes de sa mémoire personnelle et saisi par un mouvement qui fait de lui le dépositaire d'un savoir qu'il n'a jamais eu. (...) Son imagination est environnée de livres. Et cependant, aussi éloignée que possible d'être livresque, cette imagination ne semble passer par les livres que pour rejoindre les grandes constellations dont les œuvres gardent l'influence, faisceaux d'imagination impersonnelle que nul volume d'auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit.²

S'engager dans *Les Chants*, c'est donc précisément entrer dans cet espace monumental de fables infinies, dans ces constellations de livres qui dessinent, au sens propre, un univers infini et mouvant : impossible pour le lecteur de cartographier exhaustivement cet espace, d'où le vertige réitéré que procure le texte. Là est précisément la démesure de Lautréamont : dans la capacité à absorber et ordonner cet espace infini dans le geste démiurgique qu'est son écriture. Au delà des références essentielles qu'il importe de retrouver pour repérer le traitement que leur fait subir Lautréamont, il importe surtout de "percevoir, à travers les situations (...) présentées, les citations implicites ; et, passant de cette citation implicite à ce qu'en fait Lautréamont, le lecteur doit lire, plus que de la littérature, un usage de la littérature dans "l'acte qui la produit."³ Si les sources de Lautréamont sont en nombre infini, c'est peut-être pour produire ce mirage, cette multiplication à l'infini des sources dans laquelle le lecteur finit par se perdre, par oublier qu'il est dans un univers de références littéraires (trop nombreuses, elles tendent à la transparence) et par comprendre qu'il s'agit moins de dénombrer ces références que de repérer le geste scripturaire qui les anime, un geste démiurgique qui édifie un univers à partir d'un nombre colossal de textes, et un geste de dévoration de l'univers dont ces textes sont le réceptacle.

b. La dévoration du réel

D'après Bachelard, la pulsion d'agression présente chez Lautréamont ferait de lui un dévoreur d'espace et surtout de temps : "Chez Lautréamont, le mot trouve l'action, tout de suite. Certains poètes dévorent ou assimilent l'espace ; on dirait qu'ils ont toujours un univers à digérer. D'autres poètes, beaucoup moins nombreux, dévorent le temps. Lautréamont est un

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.62.

² Maurice Blanchot, *Ibid.*, p.69.

³ Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p.84.

des plus gros mangeurs de temps. C'est là (...) le secret de son insatiable violence."¹ Bachelard ne précise pas si, pour lui, Lautréamont est à compter parmi les dévoreurs d'espace, mais je considère que la dévoration de l'espace tient une importance égale avec la dévoration du temps et que les deux formes de dévoration sont intimement liées : Lautréamont assimile l'univers et son verbe trouve immédiatement l'action pour intervenir sur cet univers. Cette thèse recoupe celle de Paul Zweig² qui voit dans la structure des *Chants* un tourbillon textuel grâce auquel Lautréamont (par l'entremise de son personnage Maldoror) cherche à imprimer son image au cosmos tout entier. La sauvagerie du sujet passerait donc par une forme de *dévoration du réel* (dévoration des conditions *a priori* de l'expérience – temps et espace selon Kant – et dévoration du cosmos) donnant au texte son caractère dangereux, affirmé à plusieurs reprises : en I,1, Lautréamont parle du "vent étrange et fort, précurseur de la tempête" (p.84), métaphore par laquelle il désigne son texte, puis de "l'orage qui s'approche de plus en plus" (p.85) faisant fuir les "grues frileuses", première image de son auditoire. Dès l'ouverture du texte, le récitant prévient son public et établit une analogie entre le rapport de l'auditeur au texte et les grands bouleversements naturels : ainsi est affirmé le caractère agissant d'un texte qui se veut autant cataclysme que texte à proprement parler. Si Lautréamont est un dévoreur de temps et d'espace, le texte doit modifier le temps et l'espace de l'audition, ainsi que l'auditeur lui-même : aussi ces pages sont-elles données comme "pleines de poison" et dégageant des "émanations mortelles" (I,1 – p.84) ou encore "incandescentes" (II,1 – p.127). Le danger du texte est donc duplice et multiforme : à la fois cosmique et implacable, sournois et agissant lentement et de manière dissimulée. Mais la finalité demeure la même : dévorer le réel.

Il est pourtant bien clair que cette dévoration ne peut avoir lieu dans le simple cadre d'un texte, une fois l'auditeur sorti de l'illusion référentielle établie à l'ouverture du *Chant premier*. Elle s'effectue donc de manière symbolique : sera dévorée la matière du texte dans laquelle est pris le réel représenté.³ Encore faut-il que cette matière adopte une forme hautement référentielle propre à représenter au mieux le réel connu des contemporains de Lautréamont, ce qui explique le choix du roman-feuilleton, notamment dans le *Chant sixième*, mais aussi dans l'ensemble du texte, de manière plus transparente et disséminée. On peut s'étonner qu'il ait choisi ce genre caractérisé avant tout par son outrance, son absence de réalisme et de sérieux et sa façon de multiplier les coups de théâtre les plus invraisemblables. Ce choix s'explique pour trois raisons. En premier lieu, le roman-feuilleton est le dépositaire privilégié de l'idéologie de son temps (le positivisme bourgeois naissant à la fin du dix-neuvième siècle), que l'on suppose partagée par la plupart de ses potentiels lecteurs (ou du moins par les lecteurs qu'il entend provoquer, *dévorer*). En second lieu, le réel qu'il représente est un réel déjà filtré et reconstruit par l'imaginaire de son temps – encore qu'il soit impossible de décider si cet imaginaire est produit par le roman-feuilleton ou si celui-ci en émane. Enfin, le roman-feuilleton rythme, suspend et meut la vie intellectuelle et journalistique de son temps à la manière d'un rituel, au point qu'on ne lit plus les journaux qu'en raison d'un "intérêt exclusif pour les amours de deux marionnettes", comme le déplore Paul Féval⁴, lui-même auteur de feuilleton et n'hésitant pas à se parodier.⁵ C'est ainsi que le

¹ Gaston Bachelard, *Op. Cit.*, p.8.

² Paul Zweig, *Op. Cit.*, pp.11-12.

³ Cette dévoration symbolique sera pourtant prolongée par un geste de dévoration qui tendra à la faire sortir de son cadre symbolique pour lui donner une véritable effectivité.

⁴ Paul Féval, *Rapport sur le progrès des Lettres*. Faut-il voir dans cette déclaration un signe d'autophagie semblable à celle de Lautréamont ?

⁵ *Jean Diabole*, écrit sous le pseudonyme de John Devil, et *L'Anglais du lac des peupliers*.

texte entend être en complète adéquation avec l'univers mental de ses lecteurs et de son époque.

D'où, en fin de compte, la possibilité pour le texte de dévorer le réel, *via* le texte, puisque ce dernier tend à devenir le réel, à l'investir. La machine textuelle dont parle Michel Nathan est donc une matrice à produire du texte à partir des codes génériques du roman-feuilleton : elle associe un certain nombre de motifs, d'attendus, de scènes à faire, de personnages, dans une combinatoire souple, une ouverture de la trame narrative faisant proliférer le texte à l'infini et permettant à chaque lecteur de s'y tracer un parcours singulier comme s'il évoluait dans un univers réel. L'apparition de Mario au début du *Chant troisième* et sa disparition tout aussi fulgurante sont particulièrement significatives de cette génération spontanée et automatique de motifs, personnages et situations à partir des lois du feuilleton :

Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé. Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé ; mais, je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur. Vous n'en sortirez plus. Il me suffit que j'aie gardé votre souvenir ; vous devez céder la place à d'autres substances, peut-être moins belles, qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine. Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes : créant, à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui. Pendant ce temps, le voyageur, arrêté contre l'aspect d'une cataracte, s'il relève le visage, verra, dans le lointain, un être humain, emporté vers la cave de l'enfer par une guirlande de camélias vivants ! Mais... silence ! l'image flottante du cinquième idéal se dessine lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale, sur le plan vaporeux de mon intelligence, et prend de plus en plus une consistance déterminée... Mario et moi nous longions la grève.

III,1 – pp.193-194

Dans ce passage se dessine toute la dialectique liant le feuilleton comme matrice à produire du texte et le geste scripturaire irréductible à toute logique étrangère de Lautréamont, mais qui les absorbe toutes : les figures romantiques ou feuilletonesques sont soumises à l'arbitraire du scripteur, qui les contrôle par le simple fait qu'il les nomme. Ce qu'affirme ensuite le texte est central : le poème procéderait d'un "débordement orageux" d'amour qui, ne pouvant se satisfaire dans l'amour de l'humanité, se tourne vers "des fictions célestes" et leurs personnages engendrés arbitrairement. Cette toute-puissance du scripteur sur sa fiction et ses personnages est la condition *sine qua non* pour faire obstacle à l'autophagie du texte : la fiction apparaît alors comme une matière dont se nourrissent le texte et le scripteur autophages, une fiction qui prolifère autour d'un noyau dur afin que celui-ci ne soit pas dévoré. C'est ce que suggère la métaphore des séraphins et de l'ellipse, qui renvoie évidemment au geste obsessionnel de la projection, et qui affirme métaphoriquement que, toute matrice à produire du texte que soient *Les Chants*, ils n'en soumettent pas moins celle-ci, faisant entrer de force dans leur mouvement giratoire des figures et des situations qui leur préexistent et qui obéissent aux lois génériques qui leurs sont propres. D'où une dialectique ou un échange entre des forces contradictoires : d'une part la volonté de contrôle total et lucide du scripteur sur son texte, de l'autre l'abandon à la force de systèmes génériques puissamment ancrés dans l'imaginaire collectif, y compris dans celui du scripteur. Aussi la phrase finale de ce passage est-elle ambiguë : faut-il comprendre que le scripteur met la bride à cette voix qui parle seule et qu'il ne peut contrôler afin de donner naissance à une nouvelle figure, ou faut-il plutôt comprendre que c'est la matrice générique qui impose silence à Lautréamont afin

qu'émerge Mario, pur produit de feuilleton ? Suprême sophistication, les paradoxes et les doutes qu'introduit Lautréamont dans cette combinatoire qu'est le texte ne sont jamais résolus : le monde ainsi construit ne s'ordonne pas selon des lois abstraites et repérables et conserve le divers qui fait la texture même de l'expérience humaine. Cette incertitude et cette ouverture de la trame narrative ont pour corollaire une capacité du feuilleton à englober tous types de discours, de genres, de formes et de tons. A partir de cette donnée s'opère une étrange substitution de l'univers textuel ou architextuel à l'univers réel : l'agrégation des motifs du roman-feuilleton et l'architexte constitué par la somme de feuilletons convoqués déterminent un monde générique qui semble se substituer pour Lautréamont au monde réel, et dans lequel les lois du genre dessinent l'ensemble des possibles et des impossibles, à la manière de lois physiques de notre univers. Par exemple, quand Maldoror s'apprête à tuer Elsseneur en V,7, les lois génériques du feuilleton imposent qu'il ne soit pas tué pour permettre la vengeance, thème-clé du genre :

Tu me dis de m'agenouiller pour me préparer à mourir ; tu m'accordais un quart d'heure pour sortir de cette terre. Quelques regards furtifs, pendant notre longue course, jetés à la dérobée sur moi, quand je ne t'observais pas, certains gestes dont j'avais remarqué l'irrégularité de mesure et de mouvement se présentèrent aussitôt à ma mémoire, comme les pages ouvertes d'un livre. Mes soupçons étaient confirmés. Trop faible pour lutter contre toi, tu me renversas à terre, comme l'ouragan abat la feuille du tremble. Un de tes genoux sur ma poitrine, et l'autre appuyé sur l'herbe humide, tandis qu'une de tes mains arrêta la binarité de mes bras dans son étau, je vis l'autre sortir un couteau, de la gaine appendue à ta ceinture. Ma résistance était presque nulle, et je fermai les yeux : les trépidations d'un troupeau de bœufs s'entendirent à quelque distance, apportés par le vent. Il s'avavançait comme une locomotive, harcelé par le bâton d'un pâtre et les mâchoires d'un chien. Il n'y avait pas de temps à perdre, et c'est ce que tu compris ; craignant de ne pas parvenir à tes fins, car l'approche d'un secours inespéré avait doublé ma puissance musculaire, et t'apercevant que tu ne pouvais rendre immobile qu'un de mes bras à la fois, tu te contentas, par un rapide mouvement imprimé à la lame d'acier, de me couper le poignet droit. Le morceau, exactement détaché, tomba par terre. Tu pris la fuite, pendant que j'étais étourdi par la douleur. Je ne te raconterai pas comment le pâtre vint à mon secours, ni combien de temps devint nécessaire à ma guérison. Qu'il te suffise de savoir que cette trahison, à laquelle je ne m'attendais pas, me donna l'envie de rechercher la mort. Je portai ma présence dans les combats, afin d'offrir ma poitrine aux coups. J'acquis de la gloire dans les champs de bataille ; mon nom était devenu redoutable même aux plus intrépides, tant mon artificielle main de fer répandait le carnage et la destruction dans les rangs ennemis. Cependant, un jour que les obus tonnaient beaucoup plus fort qu'à l'ordinaire, et que les escadrons, enlevés de leur base, tourbillonnaient, comme des pailles, sous l'influence du cyclone de la mort, un cavalier, à la démarche hardie, s'avança devant moi, pour me disputer la palme de la victoire. Les deux armées s'arrêtèrent, immobiles, pour nous contempler en silence. Nous combattîmes longtemps, criblés de blessures, et les casques brisés. D'un commun accord, nous cessâmes la lutte, afin de nous reposer, et la reprendre ensuite avec plus d'énergie. Plein d'admiration pour son adversaire, chacun lève sa propre visière : "Elsseneur !...", "Réginald !..." , telles furent les simples paroles que nos gorges haletantes prononcèrent en même temps. Ce dernier, tombé dans le désespoir d'une tristesse inconsolable, avait pris, comme moi, la carrière des armes, et les balles l'avaient épargné. Dans quelles circonstances nous nous retrouvions ! Mais ton nom ne fut pas prononcé ! Lui et moi, nous nous jurâmes une amitié éternelle ; mais, certes, différente des deux premières dans lesquelles tu avais été le principal acteur !

V,7 – pp.302-303

Ce long passage concentre les principaux traits du feuilleton. Tout d'abord, le fait que chaque détail compte et que personnages et lecteurs peuvent revenir à leur guise sur les pages précédentes pour élucider certains détails qui ne prennent sens qu'avec certains événements : c'est le cas d'Elsseneur qui comprend après coup l'attitude de Maldoror. Vient ensuite une situation haute en teneur dramatique et pathétique : la trahison de Maldoror et l'exécution d'Elsseneur. Puisque le genre impose que le bien triomphe et que la vengeance advienne,

Elsseneur ne doit pas mourir : aussi apparaît le *deus ex machina*, procédé familier du genre, qui permet de sauver à bon compte la victime et qui donne lieu à une scène à faire, le combat du bien contre le mal. A ces motifs feuilletonesques se mêlent des éléments typiquement byroniens : le désespoir, la solitude, l'errance à travers le monde du héros, son désir de mourir, le sacrifice de soi à la guerre offrant une seconde naissance dans la mort, enfin le salut trouvé dans le duel et l'amitié sublimes qui vont bientôt déterminer la vengeance, laquelle, incarnée dans la figure de l'araignée qui pèse sur le "système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres" (V,7 – p.304), pourrait bien être à l'origine du texte, si l'on considère celui-ci, avec J.-M.G. Le Clézio, "comme la relation d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve [aux] morceaux brisés, contradictoires, troués de lacunes et de manques."¹ La base feuilletonesque des *Chants* est donc leur possible origine, le fonds mythologique chargé de forces et de pulsions oniriques et inconscientes et duquel ils émergent. D'où probablement la force impérieuse que le feuilleton et ses lois exercent sur le scripteur. Ce sont les lois du feuilleton qui semblent appeler certains événements, certaines figures, certaines situations : tout ici semble en effet s'enchaîner parfaitement, comme si des relations de causalité souples liaient les éléments entre eux, comme si tel élément devait appeler tel ou tel autre élément en fonction de sa situation dans le texte. Combinatoire souple, dont la structure se modifie facilement, mais à laquelle le scripteur n'a pas le loisir de se soustraire.

Plus fondamentalement encore, Michel Nathan explique cette capacité du feuilleton à représenter le réel et à en rendre compte (par *réel*, j'entends le monde extérieur et l'expérience de l'existence qui s'y associe) en citant François Coupry² : c'est dans ce que la littérature rejette comme sa marge que se trouve "son essence, le tremblement de ses origines et ce qui fonde son existence" : "idées souterraines", "mythes", et "ce grand souffle de vent de la peur primordiale de l'aventure", "accumulation d'évènements et phénomènes inattendus qui décalent la lecture vers un ailleurs mais dans le même temps la recentrent vers les profondeurs des aspirations originelles et toujours neuves". La littérature marginale à laquelle le feuilleton appartient contiendrait ainsi les fondamentaux de l'existence humaine, ses fantasmes premiers, sa substantifique moelle, qui sont aussi la substance primordiale de la littérature mais qui nous sont devenus étrangers, usés par le lieu commun et le discours préfabriqué : amour, mort, haine, bien, mal, beau, divin, univers... L'architexte feuilletonesque a donc bel et bien une valeur mythologique, même si celle-ci demeure souterraine, en plus de constituer une mythologie à partir de l'ensemble des figures, situations ou motifs récurrents. Le feuilleton s'attaque à ces fondamentaux, le plus souvent sur le mode du stéréotype. Lautréamont choisit de s'y attaquer lui aussi, mais d'une manière qui exhibe le stéréotype et dans le même temps le discrédite et le renouvelle en l'intégrant dans une structure qui le subvertit. Le texte regorge de stéréotypes, toujours isolés dans un contexte qui n'est pas celui d'origine, de sorte qu'ils deviennent immédiatement repérables : ils détonnent dans un texte qui n'adopte pas la logique qui est initialement la leur et qui entretient un constant décalage avec lui-même en vertu de son ironie incessante. Les stéréotypes s'intègrent dans le texte comme autant de noyaux hypersignifiants pour peu que le scripteur puisse les renouveler en les dégageant du langage usé et préfabriqué qui les véhicule habituellement. L'ironie est un des vecteurs de cette libération, les deux autres sont l'emphase et le grossissement ainsi que les renversements et détournements. Michel Nathan note que le feuilleton est un genre qui connaît presque immédiatement l'autoparodie : les feuilletonistes ne sont jamais dupes des procédés qu'ils utilisent et bien souvent la parodie consiste simplement en un grossissement des dits procédés. Il s'agit de désamorcer le stéréotype par un excès de logique feuilletonesque ; il y a peu de l'ironie au grossissement. Le feuilleton explose alors dans une

¹ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.67.

² François Coupry, *Nos Anges et nos archétypes*.

enflure grotesque : "Loin de flatter le grand public, Isidore Ducasse le prend à rebrousse-poil, tourne en dérision ses habitudes et les subvertit par la surenchère."¹ Il n'y a pas pour autant de rejet du feuilleton comme d'une forme inférieure de littérature : les stéréotypes du feuilleton sont renouvelés par le texte mais sont présents comme les dépositaires des fondamentaux de l'existence humaine dont parle François Coupry. Pour Michel Nathan, "la pratique de l'artifice, du pastiche, de la boursouflure décape, radicalise, mais ne renonce pas à une forme de littérature contre laquelle elle ne cesse de pester", comme l'illustre ce passage :

Mario et moi nous longions la grève. Nos chevaux, le cou tendu, fendaient les membranes de l'espace, et arrachaient des étincelles aux galets de la plage. La bise, qui nous frappait en plein visage, s'engouffrait dans nos manteaux, et faisait voltiger en arrière les cheveux de nos têtes jumelles. La mouette, par ses cris et ses mouvements d'aile, s'efforçait en vain de nous avertir de la proximité possible de la tempête, et s'écriait : "Où s'en vont-ils, de ce galop insensé ?" Nous ne disions rien ; plongés dans la rêverie, nous nous laissions emporter sur les ailes de cette course furieuse ; le pêcheur, nous voyant passer, rapides comme l'albatros, et croyant apercevoir, fuyant devant lui, *les deux frères mystérieux*, comme on les avait ainsi appelés, parce qu'ils étaient toujours ensemble, s'empressait de faire le signe de la croix, et se cachait, avec son chien paralysé, sous quelque roche profonde. (...) Nous ne parlions pas. Que se disent deux cœurs qui s'aiment ? Rien. Mais nos yeux exprimaient tout. Je l'avertis de serrer davantage son manteau autour de lui, et lui me fait observer que mon cheval s'éloigne trop du sien : chacun prend autant d'intérêt à la vie de l'autre qu'à sa propre vie ; nous ne rions pas.

III,1 – pp.194-197

On voit ici comme l'emphase s'empare du motif de l'amitié sublime et chevaleresque : en plus d'amonceler les clichés (chevaux dont le galop devient métaphoriquement un vol d'oiseau, grève, mouettes, compréhension muette des deux amis), certains détails sont grossis jusqu'à l'invraisemblable, ainsi des étincelles qui jaillissent sous le fer des chevaux. Qui plus est, la phrase finale révèle ce qu'il peut y avoir de grandiloquence ridicule dans cette amitié sublime ; pourtant l'épisode conserve une valeur authentiquement sublime voire épique : puisque chacun se donne sans retenue à l'autre, il s'offre à une collectivité qui seule permet le dépassement épique de soi. Le rapport au feuilleton et ses stéréotypes est donc ambigu : le stéréotype est dénoncé comme tel et pourtant indispensable à l'existence des *Chants*, car s'il est dénoncé, il est aussi présent dans *Les Chants* pour le sens qu'il véhicule. Tout le travail des stéréotypes par le scripteur consiste à conserver leur poids sémantique tout en supprimant leur dimension convenue, dans un équilibre permanent entre maintien du sens initial et renouvellement des motifs usés. Il y a donc plus qu'une opération massive de discrédit des stéréotypes comme a pu l'entreprendre Flaubert et il s'agit en somme de donner un surcroît d'efficacité à tous ces stéréotypes au contraire de ce qu'affirme Valéry Hugotte, pour qui *Les Chants* ne visent finalement qu'à l'inefficacité complète des stéréotypes. Dernière modalité de renouvellement du stéréotype, les détournements et autres renversements. Dans le *Chant sixième*, il semble que ce soit le respect des lois formelles et génériques du feuilleton par Lautréamont qui autorise le délire de l'imagination : à l'intérieur d'un cadre narratif et formel qu'il laisse intact (adresses au lecteur, effets d'annonces, coups de théâtre, relance de la narration à chaque fin de strophe, affrontement net entre le bien et le mal), il peut introduire ce qu'il désire (crabe tourteau, rhinocéros et autres péripéties inattendues) et cette substance vient subvertir en retour le cadre formel, qui se révèle alors en décalage avec elle, comme un ensemble artificiel de formes utilisées arbitrairement et sans rapport nécessaire avec leur substance. Ce décalage à valeur de détournement peut se mesurer dans l'ouverture du VI,8-VI :

¹ Michel Nathan, *Op. Cit.*

Le Tout-Puissant avait envoyé sur la terre un de ses archanges, afin de sauver l'adolescent d'une mort certaine. Il sera forcé de descendre lui-même ! Mais, nous ne sommes point encore arrivés à cette partie de notre récit, et je me vois dans l'obligation de fermer ma bouche, parce que je ne puis pas tout dire à la fois : chaque truc à effet paraîtra dans son lieu, lorsque la trame de cette fiction n'y verra point d'inconvénient. Pour ne pas être reconnu, l'archange avait pris la forme d'un crabe tourteau, grand comme une vigogne. Il se tenait sur la pointe d'un écueil, au milieu de la mer, et attendait le favorable moment de la marée, pour opérer sa descente sur le rivage.

VI,8-VI – p.336

Outre le fait que ce passage désigne clairement le feuilleton et le *Chants sixième* comme un ensemble de "trucs à effets" dont la "trame" a un pouvoir de décision supérieur à celui du scripteur et auquel il doit donc se plier, on voit comme sont grimés par une imagination délirante les motifs du genre : l'envoyé de Dieu, émissaire du bien, apparaît sous les traits ridicules du crabe tourteau. La scène de l'entrée du sauveur dans l'intrigue, scène à faire, devient ici totalement délirante et inattendue : puisqu'il s'agit d'un crabe, il viendra par la mer, d'où la brève présence à l'intérieur de cette *Iliade* urbaine qu'est le *Chant sixième* d'un espace maritime en complet décalage avec le reste du *Chant*. Et pourtant, à l'échelle du *Chant* complet, les véritables enjeux des *Chants* demeurent : l'ordre social, la révolte cosmique de Satan contre Dieu, l'affrontement du bien et du mal, la quête d'infini dans la pratique du mal, l'amitié sublime et amoureuse qui trouve son accomplissement dans la mort seule. Le feuilleton est donc pour Lautréamont une matière où se concentrent les problèmes fondamentaux de l'existence dont il peut rendre compte, en s'y attaquant, avec un surcroît de densité.

D'autres raisons permettent de poser cette condition nécessaire de la dévoration : d'après Michel Nathan, le texte fonctionne comme une machine ou une structure qui draine avec elle tout un monde complexe. Chaque épisode entretient des correspondances avec tout le texte, de sorte que la lecture linéaire et progressive se dissout au profit d'une lecture multidirectionnelle qui accroît l'illusion référentielle et la densité du monde représenté : puisqu'il devient loisible au lecteur d'errer et de dessiner son propre parcours au sein du texte de Lautréamont, qui ouvre des portes sur une infinité d'autres textes, le livre s'est substitué à l'univers du feuilleton. Le livre est devenu, parce qu'il le contient, cet univers imaginaire, de sorte que le scripteur et le lecteur peuvent évoluer dans le texte comme dans un espace réel. Par exemple, le *Chant sixième* n'a de cesse de tisser des correspondances entre ses différents épisodes, au mépris de la linéarité de la lecture et de la chronologie. Ainsi la mention de l'anneau de fer à la fin du VI,3-I renvoie à l'anneau que va utiliser Maldoror en VI,10-VIII pour fabriquer l'instrument grâce auquel il mettra Mervyn à mort ; la question qui ferme le VI,4-II annonce la défaite du crabe tourteau en VI,8-VI ; l'annonce de la mort du rhinocéros en VI,5-III appelle le combat entre Maldoror et Dieu en VI,10-VIII tandis que la mention des "quatorze poignards" renvoie indirectement le lecteur à l'avertissement que lance le crabe tourteau à Maldoror en VI,8-VI et, plus directement mais sans que cela soit élucidé, aux "quatorze poignards" du VI,10-VIII ; en VI,6-IV, le vœu concernant le crabe tourteau appelle son arrivée à cheval en VI,10-VIII ; la rencontre d'Aghone en VI,7-V permet l'alliance de Maldoror et du fou pour le reste du *Chant sixième* ; la chute du VI,8-VI annonce la projection de Mervyn à la toute fin des *Chants*. A l'échelle du texte entier, les digressions sur la manière de tuer les rhinocéros en IV,2 annoncent le meurtre de Dieu en VI,10-VIII. Par ces renvois qu'il effectue entre différents motifs et différentes strophes sans lien narratif direct, le texte s'affirme comme un objet sans chronologie, un labyrinthe éclaté dont la lecture peut être entreprise à partir de n'importe quelle partie et qui nécessite une lecture verticale autant qu'horizontale. C'est ainsi qu'il draine avec lui tout un monde avec lequel le lecteur entretient un rapport d'exploration, perdu dans les circonvolutions du labyrinthe. Mais cette présence du

monde au sein du texte n'est encore que figurée : il s'agit pour le texte d'aller plus loin et de réellement investir le réel. C'est dans cette optique qu'il faut aborder l'affirmation finale du VI,9-VII :

Le dénouement va se précipiter ; et, dans ces sortes de récits, où une passion, de quelque genre qu'elle soit, étant donnée, celle-ci ne craint aucun obstacle pour se frayer un passage, il n'y a pas lieu de délayer dans un godet la gomme laque de quatre cents pages banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de strophes, il faut le dire, et puis se taire.

VI,9-VII – p.343

Le texte annonce ici son silence final, qui deviendra *in extremis* l'investissement du réel par le texte :

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.

VI,10-VIII – p.349

Cette phrase finale est capitale : elle accomplit la volonté de dévoration présente dans le texte en ouvrant celui-ci sur un infini. A nouveau le texte devient véritablement un geste : alors que précédemment il accomplissait sa dynamique d'expansion infinie en se désignant comme tourbillon et orchestrait dans une gigantesque spirale le mouvement des fragments de textes, il s'ouvre ici, par une adresse au lecteur, sur un infini qui devient véritablement une part du texte si le lecteur accepte de répondre au souhait du scripteur. Dans ce dernier cas, le lecteur devient l'émissaire du scripteur et le vecteur par lequel Lautréamont investit le réel. *Les Chants* jouent en permanence sur leur situation d'énonciation dans une confusion qui était le signe d'un texte tendant à basculer d'un cadre fictionnel à l'univers réel : ici le jeu atteint son extrême limite et la confusion devient réellement pour le texte un moyen d'investir le réel, d'abattre la frontière ontologique qui sépare texte et réalité. Dans son ultime moment, le texte affirme l'identité du texte et du réel : le monde entier dans un livre, le livre comme un monde infini et le monde comme un livre infini. En somme, le *Chant sixième* est si dense en événements de toute sorte qu'il tend à acquérir la même épaisseur indéchiffrable que le réel ; de même que le réel, filtré par une infinité de textes, tend à devenir le Livre, texte infini et indéchiffrable.

Chapitre III

Ensauvagement et sauvagerie conquérante

Premier Volet Maldoror lacéré, ou l'expérience de l'individuation

Le parcours des *Chants* et de Maldoror est tout entier dirigé vers la sauvagerie : la sauvagerie est conquête d'une liberté totale de l'être, conquête d'un langage originel, conquête de l'univers et conquête d'une Surhumanité. Pour que ces conquêtes soient possibles, Maldoror doit d'abord vaincre ses faiblesses. Être surpuissant, Satan démesuré et opposé à Dieu, on pourrait croire que Maldoror n'est pas soumis aux mêmes lois que l'humanité : sa démesure n'est pourtant d'abord qu'un horizon, elle est désir d'une surpuissance qui lui fait initialement défaut. L'expression de cette faiblesse est très souvent liée dans le texte à celle de l'unité perdue et de la perte d'identité : Maldoror l'être de démesure voudrait être, comme l'océan, l'identité même, être infini et entité d'une parfaite unité comme l'océan.

Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et, si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet. Tu n'es pas comme l'homme, qui s'arrête dans la rue, pour voir deux bouledogues s'empoigner au cou, mais, qui ne s'arrête pas, quand un enterrement passe ; qui est ce matin accessible et ce soir de mauvaise humeur ; qui rit aujourd'hui et pleure demain. Je te salue, vieil océan !

I,9 – p.99

L'océan est en ce sens opposé à l'homme : en raison de son ampleur, l'océan est tout à la fois quand l'homme ne peut être qu'une seule chose à la fois. De sorte qu'à chaque moment de son existence, l'océan demeure intégralement lui-même. Cela fait de lui une entité sur laquelle le temps n'a pas de prise : identique à lui-même en chacun de ses instants, il appartient à l'éternité du cosmos, dont l'homme est exclu, ce que le texte développe plus loin.

Balancé voluptueusement par les molles effluves de ta lenteur majestueuse, qui est le plus grandiose parmi les attributs dont le souverain pouvoir t'a gratifié, tu déroules, au milieu d'un sombre mystère, sur toute ta surface sublime, tes vagues incomparables, avec le sentiment calme de ta puissance éternelle. Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume qui se fond, pour nous avertir que tout est écume. (Ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone ; mais, sans laisser de bruit écumeux). L'oiseau de passage se repose sur elles avec confiance, et se laisse abandonner à leurs mouvements, pleins d'une grâce fière, jusqu'à ce que les os de ses ailes aient recouvré leur vigueur accoutumée pour continuer

le pèlerinage aérien. Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incarnation du reflet de la tienne. Je demande beaucoup, et ce souhait sincère est glorieux pour toi.

I,10 – pp.103-104

Le désir de s'abandonner à l'infini de l'océan est ici clairement exprimé par le scripteur qui acquiert la certitude que l'homme n'est qu'une vague mortelle perdue dans l'infini immortel qu'est l'océan, que l'homme émerge d'une somme de vie immortelle et y retourne quand il meurt. Il y a bel et bien une communauté de pensée entre une pareille conception de l'être humain et la conception de la vie et du cosmos qu'expose Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, où il affirme que l'être humain, dans l'ivresse dionysiaque, accède à cette conscience de n'être qu'un moment éphémère destiné à retourner à une gigantesque et infinie somme de vie originelle, l'*Un-primordial*, que semble ici figurer l'océan, masse informe, infinie, grouillante de vie et en communion avec toutes les formes vivantes de la Création. Maldoror aspire à cette grandeur cosmique et soustraite au temps de l'océan, à cette unité indéfectible qui est peut-être, davantage que Dieu, le "Grand Tout". Maldoror est soumis, au même titre que les hommes, au principe d'individuation qui selon Nietzsche¹ coupe l'être du cosmos, de l'unité de l'univers mais qu'il peut retrouver dans l'ivresse dionysiaque que lui procure le théâtre, de même que Dionysos, après qu'il a été lacéré par les Titans, a été coupé du cosmos en tant que totalité. Maldoror éprouve le regret de l'unité perdue et reconduit cette expérience de l'individuation, la perte du lien avec le cosmos. Il est donc pris entre deux exigences contradictoires : d'une part l'identité qui le soustraira au temps, de l'autre le changement et la métamorphose, dont il pressent qu'ils peuvent être un moyen détourné de retrouver ou d'accéder à la grandeur du cosmos, et donc à l'éternité en s'incarnant dans toute la Création. D'où l'expression contradictoire par Maldoror d'un regret de sa permanence d'une part, et de son absence d'identité d'autre part :

On a vu des explosions de feu grisou anéantir des familles entières ; mais, elles connurent l'agonie peu de temps, parce que la mort est presque subite, au milieu des décombres et des gaz délétères : moi... j'existe toujours comme le basalte ! Au milieu, comme au commencement de la vie, les anges se ressemblent à eux-mêmes : n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus !

IV,1 – pp.228-229

Ici se dessine pour Maldoror l'obligation d'effectuer un choix entre la permanence (ou l'identité) et la métamorphose. Ce sont les deux postulations essentielles de Maldoror et elles seraient la cause d'une contradiction irréductible si elles ne visaient pas au même but : échapper à l'individuation et au temps, accéder au cosmos. Blanchot affirme que, quel que soit le choix de Maldoror, l'option qu'il aura délaissée le condamnera à la déchéance.

Texte d'un accent pathétique et qui laisse voir qu'à cet instant, à tous les niveaux de l'œuvre, sur le plan de la réflexion théorique comme dans les régions imaginaires, le mouvement qui est en jeu est ressaisi dans ses contradictions et ses impossibles exigences. Idée de la déchéance volontaire, idée non pas calmement méditée, mais pénétrante comme un clou de forge, et telle qu'elle semble propre à rompre, par l'horreur, la condition dont elle affirme cependant la permanence indestructible. Passion du néant. Sentiment – rendant ce changement et ce néant impossibles – d'une existence à jamais pétrifiée, et cette éternité de pierre qui est la nôtre prononce aussi de quelle impuissance est la liberté de l'esprit, car cette liberté n'est elle-même qu'une prison, de même que l'absence d'identité dont nous sommes frappés assure notre déchéance sans nous rendre libres. On éprouve ici quel nœud s'est resserré autour de Lautréamont. La hantise du "semblable" qui traverse l'œuvre, n'exprime pas

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction J. Morland et J. Marnold, Librairie Générale Française, 1944, Paris.

seulement la solitude de l'être séparé des autres, elle marque la recherche désespérée d'une communion, d'un commerce fraternel, c'est-à-dire d'une union non transformante. En même temps, la contradiction qui s'élève de ces deux regrets, adossés pourtant l'un à l'autre : "moi... j'existe toujours comme le basalte !", "n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus !", montre d'où vient, d'une certaine façon, ce besoin de sortir de soi : c'est que le soi est à jamais perdu, – allusion à la nostalgie de l'identité mythique qu'exprimaient déjà la plénitude de l'océan, le souvenir de l'enfance, l'horreur de la duplicité symbolisée par la prière, duplicité qui s'insinue hypocritement partout et, devenue la loi universelle, sous le nom de Dieu, des hommes, du bien, du mal, par les exigences de la lucidité, par les jeux du miroir, introduit jusqu'en nous-mêmes la séparation et la dissemblance.¹

L'individuation pourrait être vaincue dans la mort, dans le néant, cette disparition de l'être dans la mort qui le rend au cosmos, de même que l'ivresse dionysiaque est expérience d'une mort qui est fusion avec le cosmos. La mort n'est pas conçue comme une disparition de l'être gagné par le néant, mais comme un retour à l'Un-primordial, une pulvérisation de l'être dans l'infinie énergie vitale circulant sans fin dans l'univers. L'ivresse dionysiaque confère au sujet la force de se construire une conscience située à cette échelle cosmique pour s'arracher à son individuation, vaincre la mort et trouver dans celle-ci un retour au cosmos. C'est ce que recherche Maldoror lorsqu'il écrit :

On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je n'aurais pas de grâce à espérer. Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât.

I,10 – p.106

Il y a clairement un désir de la mort pensée comme d'une libération : le refus des prêtres est moins un blasphème que la marque d'une liberté totale, d'un abandon complet à cet anéantissement qui doit définitivement libérer Maldoror de sa claustration d'individu et le rendre à l'univers. De sorte qu'ici se dessine une conscience de l'au-delà, une vacance au sein du sujet qui appelle la mort et fait s'abîmer dans la mort tout ce qui gravite, dans le texte, autour du sujet. Mais cette conscience de la mort, cette clairvoyance toute-puissante qui perce même le néant se heurte à des forces obscures : d'après Blanchot, c'est le rythme de l'écriture qui rend compte de ce heurt, "tension toujours plus forte entre ce qui est clair et ce qui ne veut pas le devenir, entre la lucidité toute-puissante du dehors et la perfide lucidité du dedans qui, prisonnière d'elle-même, est aussi complice de sa prison."² Ce heurt des lucidités, intérieure et extérieure, c'est le heurt de la lucidité de l'univers, à laquelle Maldoror aspire à se rendre, et qui s'insinue dans les failles du texte avec la conscience de la mort, lucidité toute-puissante et force de dépossession, et le heurt de la lucidité du sujet, de l'être qui aspire à un contrôle parfait et rationnel de lui-même et qui de fait se maintient dans sa claustration d'individu, qui reste "prisonnière d'elle-même" et "complice de sa prison". Quand la mort ou le désir de mourir parviennent à s'insinuer dans le texte, *via* le retour incontrôlé de certains motifs, la lucidité toute-puissante du dehors l'emporte sur le sujet jusqu'à le déposséder. Ainsi pour Blanchot, le début du I,10 se rattache inconsciemment au I,9 et permet à la mort de s'insinuer dans le texte, créant ce vide central qui aspire le sujet vers quelque chose d'infiniment plus grand que lui :

¹ Maurice Blanchot, "L'Expérience de Lautréamont", in *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris, pp.133-134.

² Maurice Blanchot, *Ibid.*, p.108.

Ce "Je veux mourir" est d'une nature singulière : il déchire en quelque façon le temps, de sorte que, par cette déchirure, Maldoror se voit déjà dans sa chambre funèbre et réellement étendu sur son lit de mort, trouvant ainsi la possibilité d'exister derrière la mort et tirant un présent de vie de l'événement qui rend cette vie définitivement passée.

Dans le corps du texte, cette situation est figurée, appelée et offerte¹ par le motif du vampire, un "mort dont la mort vit", motif ambigu en ce qu'il figure un phénomène qu'il aplanit et édulcore : la vie dans la mort de Maldoror n'est pas "rationnellement" explicable par une fantasmagorie à laquelle le scripteur prie son lecteur de croire, comme l'est le phénomène du vampire ; elle est, littéralement, une vie du sujet dispersée dans le néant de la mort, participation d'un sujet pulvérisé au grand courant d'énergie qui parcourt l'univers. Figurons-nous, avec Nietzsche, le néant comme un espace parcouru par un courant d'énergie créatrice, cet Un-primordial où rien n'est individué, où tout est uni, que Nietzsche croit un temps retrouver dans les *glissandi* de la musique de Wagner. De ce courant d'énergie créatrice émergent des êtres individués qui vont évoluer en tant qu'individus coupés de l'Un-primordial, dans le monde et la vie. C'est cet espace que Maldoror pressent dans la brèche qui lui fait entrevoir la mort. D'où ce désir de mourir où l'infini est figuré par la mer et la montagne. Mais l'immobilité séculaire de Maldoror, cet enlèvement dans le monde de la viscosité interdit cette mort en maintenant Maldoror dans les limites d'un corps humain qui tend pourtant à se disperser et se pulvériser dans un ensemble de formes animales, végétales et minérales hétérogènes. La solution à cette contradiction qui fait de Maldoror un immortel agonisant se trouve dans la recherche d'un semblable qui doit permettre une "union non transformante", soit le moyen d'être à la fois plus que soi, de rejoindre le cosmos – l'union avec l'autre étant conçue comme une transgression de ses propres limites d'être individué, transgression ontologique qui doit mener le sujet, *via* la force érotique de l'union, à fusionner avec l'univers – tout en restant en permanence totalement soi, le *sujet*. C'est pourquoi Maldoror propose une union fraternelle, platonique et non transformante à l'océan. Mais celui-ci le refuse en se montrant menaçant d'abord, en lui rappelant l'homme abhorré par l'antithèse qu'il forme avec lui ensuite, de sorte que l'océan renvoie toujours Maldoror à ses limites d'homme et que celui-ci se voit contraint de les accepter :

Tu es plus beau que la nuit. Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? Remue-toi avec impétuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu ; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein... c'est bien. Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul, et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux. La majesté de l'homme est empruntée ; il ne m'imposera point : toi, oui. Oh ! quand tu t'avances, la crête haute et terrible, entouré de tes replis tortueux comme d'une cour, magnétiseur et farouche, roulant tes ondes les unes sur les autres, avec la conscience de ce que tu es, pendant que tu pousses, des profondeurs de ta poitrine, comme accablé d'un remords intense que je ne puis pas découvrir, ce sourd mugissement perpétuel que les hommes redoutent tant, même quand ils te contemplent, en sûreté, tremblants sur le rivage, alors, je vois qu'il ne m'appartient pas, le droit insigne de me dire ton égal. C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste. Pourquoi reviens-je à toi, pour la millième fois, vers tes bras amis, qui s'entrouvrent, pour caresser mon front brûlant, qui voit disparaître la fièvre à leur contact ! Je ne connais pas ta destinée cachée ; tout ce qui te concerne m'intéresse. Dis-moi donc si tu es la demeure du prince des ténèbres. Dis-le moi... dis-le moi, océan (à moi seul, pour ne pas attrister ceux qui n'ont encore connu que les illusions), et si le souffle de

¹ Je veux dire par là que le roman noir offre concrètement et de manière très précise un motif qui permet de concentrer cet appel de la mort au sein du texte, le motif du vampire.

Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages. Il faut que tu me le dises, parce que je me réjouirais de savoir l'enfer si près de l'homme.

I,9 – pp.104-105

Fusion qui doit se réaliser dans cet amour total que propose Maldoror à l'océan, amour qui se mêle à la haine et qui en ce sens est bien un abandon total du héros à l'océan : Maldoror ne saurait être pleinement lui-même que dans la haine, de même qu'il désire que l'océan soit un être de haine à ce point infinie qu'il en devienne l'Enfer même et qu'il soit le lieu où se cache Satan. Mais Satan, c'est Maldoror, qui est plutôt un second Satan en devenir¹, de sorte que c'est véritablement lui-même, un lui-même infini, que Maldoror recherche dans cet infini de l'océan. Ainsi en II,13, la seconde strophe qui célèbre la grandeur sublime et cosmique de l'océan, l'union avec la femelle du requin est bien davantage une union érotique avec l'océan et les forces sous-marines de la viscosité, union suggérée en contrebande et par métonymie dans cette étonnante scène de zoophilie : c'est une union cosmique, l'océan étant dans *Les Chants* l'image même du cosmos, le Grand Tout.

Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle de requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras ; et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. 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 sous-marin 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 !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour !

II,13 – pp.182-183

La scène chez Hugo, pour peu que le requin femelle soit devenu une jeune naïade, aurait donné lieu à un poème érotique où le poète célèbre et communit avec la grandeur de la nature *via* l'amour.² Maldoror, lui, chante une strophe d'érotisme monstrueux qui a pour fonction de célébrer l'union du poète avec la nature mais dans laquelle le lyrisme de la célébration est oblitéré ou au moins dissimulé par la chute, qui ramène *in fine* toute la scène à une découverte adolescente de l'érotisme. Ainsi minée par l'ironie, la strophe est ambiguë : y a-t-il bel et bien eu communion avec l'univers *via* la femelle requin, ou y a-t-il eu simplement une union sans dimension cosmique avec l'animal ? D'abord cloîtré dans les limites de son être, Maldoror dépérit de n'être qu'un simple "homme" aux forces limitées. Le salut apparaît dans le cosmos mais implique que le sujet se transgresse : or Maldoror est un être de démesure, c'est-à-dire qu'il n'accepte plus aucune mesure extérieure et que pour lui, la valeur suprême est sa qualité de sujet dominant, la pleine appartenance de soi et des autres à soi-même – comme pour les héros de Sade, de sorte que la transgression n'est possible qu'à la condition paradoxale que Maldoror reste lui-même. C'est ainsi que, plutôt que de se transgresser, Maldoror tente

¹ Par exemple l'autoportrait de Maldoror enraciné dans la terre en IV,4 rappelle la vision de Satan encadré au centre de la terre à la fin de *l'Enfer* de Dante.

² On peut comparer la fin de II,13 avec *Les Contemplations* de Hugo : voir par exemple dans *Autrefois, Livre Premier – Aurore*, XXI, "Elle était déchaussée...".

d'absorber l'univers, et l'union ambiguë ou manquée avec l'océan *via* la femelle requin n'est autre qu'une tentative symbolique d'absorber l'univers par la fusion : si Maldoror n'est pas transformé dans l'union, c'est qu'il aura absorbé l'océan et l'univers et non l'inverse. Une fois celui-ci tout entier en lui, la transgression ramènera nécessairement Maldoror à lui-même. Il n'y aura plus de transgression à proprement parler, mais cette absence de transgression ne se fera pas par défaut : c'est la possibilité même de la transgression qui aura disparu, puisque le Tout qui se transgresse revient nécessairement au Tout comme un anneau de Moebius ; la transgression n'est plus alors perte de soi mais assurance, dans une stabilité sans faille, d'un retour perpétuel à soi, assurance que l'identité ne peut plus se perdre.

A. Le sujet vacant ?

Maldoror fait l'expérience de l'individuation comme d'une absence de plénitude ontologique : sa liberté est menacée par les possibles intrusions de Dieu et de la conscience morale, l'assoupissement permanent dû à son insomnie volontaire et le "charme magnétique qui [pèse] sur [son] système cérébro-spinal" (V,7 – p.304) creusent au sein du héros un vide, une distance avec soi-même, une absence à soi.

Parallèlement, dans l'espace scripturaire et énonciatif, l'écriture intégralement impersonnelle de Lautréamont, faite de fragments empruntés à des textes divers, connus ou absolument anonymes, détermine une disparition du scripteur dans son texte, et même une dévoration de l'écrivain par celui-ci amenant Ducasse, selon Blanchot, à disparaître et refaire surface, dans la mort, sous la figure mythique du Comte de Lautréamont, ce masque mortuaire qui donne figure humaine à un texte dont la voix, sans origine, est inhumaine jusqu'à devenir la mort elle-même. Il existe au sein de Maldoror une vacance, ce vide central du tourbillon qui organise épisodes, motifs et emprunts dans un mouvement giratoire éclaté, contradictoire, constitué de pleins et de béances. Ce vide central, c'est la mort avec laquelle le sujet est aux prises et dont il ne peut se saisir qu'en en délimitant la béance par un tourbillon de textes, de motifs et de retours du texte sur lui-même dans un mouvement où la progression n'est permise qu'en vertu d'incessants retours du texte sur lui-même destinés à lui assurer cette lucidité grâce à laquelle il empêche le vide de le ronger de l'intérieur. Mais le sujet est aspiré par la mort comme par une toute-puissante lucidité du dehors, de sorte que, se pensant au sein du texte comme appartenant déjà à la mort, le sujet écrivain est une béance à l'intérieur de la mort. La mort comme vacance au sein du texte et du sujet, le sujet comme béance à l'intérieur de la mort : c'est par ce double mouvement où une entité vide est creusée en permanence par une autre entité vide mais inverse que le texte se constitue dans une descente giratoire où le vide explore le vide selon un mouvement d'approfondissement infini.

C'est ainsi que le scripteur éprouve à plusieurs reprises que le texte se dérobe, en de courts instants où celui-ci semble parler tout seul, comme désolidarisé de toute voix humaine. C'est que ce mouvement d'évidement infini ne peut se produire que dans la limite qui sépare le texte du silence, dans ce lieu-frontière de l'énonciation où le narrateur devient "conscient uniquement d'un état d'absence radicale, d'une processus de dérobement qui se poursuit au niveau même de son propre énoncé"¹ :

¹ Robert Pickering, *Lautréamont / Ducasse – Thématique et écriture*, Editions Minard, 1988, Paris, p.146.

Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion ? Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste. Ce ne sont pas les arbres, ni les vents qui l'ont gardé. Et la morale, qui passait en cet endroit, ne présageant pas qu'elle avait, dans ces pages incandescentes, un défenseur énergique, l'a vu se diriger, d'un pas ferme et droit, vers les recoins obscurs et les fibres secrètes des consciences.

II,1 – p.126

C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le cœur d'un requin, mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement. Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable !

IV,1 – p.227

Texte se désolidarisant peu à peu de son origine humaine – le second passage suggère une corrélation entre la haine de l'humain et la désolidarisation de la voix d'avec la figure humaine – à mesure que Ducasse s'abîme dans la figure de Lautréamont, et qui de fait est en permanence menacé d'évanouissement : la disparition ou l'incertitude de l'origine du texte est comme le prélude à la disparition du texte lui-même, dans les arbres, le vent et le secret des consciences. La tension que signale Blanchot entre la clarté et l'obscurité, "entre ce qui est clair et ce qui ne veut pas le devenir, entre la lucidité toute-puissante du dehors et la perfide lucidité du dedans" est donc une tension constitutive du mouvement d'écriture du texte, entre vacance, évidemment du texte et du sujet par la mort, et accès à une plénitude véritable, puissance surhumaine d'un sujet qui ne craint plus la mort et dont la conscience se situe à l'échelle d'un univers immortel et non à celle d'un sujet faible qui a déjà commencé à disparaître. Dans son parcours qui le mène de la faiblesse de l'individu à la Surhumanité et à la conscience cosmique de la sauvagerie, Maldoror est confronté à trois enjeux qui dessinent l'enjeu plus global de la vacance du sujet : l'enjeu identitaire, l'enjeu de la lucidité du sujet et, versant sombre de cet enjeu, celui de son insomnie.

1. L'enjeu identitaire

L'identité est dans *Les Chants* un enjeu directement lié à celui de la sauvagerie : l'expérience de la sauvagerie menace Maldoror dans ses limites d'être individué et se réfère à l'*Odyssée*, dans laquelle le voyage d'Ulysse le menace lui aussi de perdre son identité. Mais là où Ulysse acceptait ses limites d'homme et ne désirait que retrouver son foyer, Maldoror est un être de démesure : son parcours vers la sauvagerie et la Surhumanité se heurte à la volonté constamment réaffirmée de conserver son identité. Maldoror aurait accepté l'offre d'immortalité de Calypso, et si Ulysse la refuse, c'est précisément parce qu'elle aurait fait de lui un *autre* : Ulysse se définit dans le monde civilisé, tant qu'il en est absent, par Ithaque, Pénélope et Télémaque – c'est son fils qui le représente dans son palais et qui tient la bride haute aux prétendants. Une fois immortel, Ulysse aurait dû rester dans la grotte de Calypso, à l'écart du monde civilisé et du regard des autres qui confère l'identité, à l'écart du monde divin également puisque la seule manière de survivre véritablement dans le monde, sous le regard des autres, est le *Kleos* qui n'est assuré que par des funérailles religieuses. La grotte de

Calypso n'est pas le monde des hommes, parce qu'elle n'est pas l'espace de la cité¹ : une fois établi dans celle-ci, Ulysse aurait dû renoncer à sa qualité d'homme pour adopter une nature inconnue, qui est toujours en marge de l'*Odyssee*, qui est toujours repoussée par le texte et jamais définie ni évoquée.

Le problème que rencontre Ulysse, rester un homme à l'écart des autres, n'a pas de prise sur Maldoror, qui n'accepte d'autre logique, d'autre existence et d'autre action que les siennes. Le tourbillon vise à absorber toute altérité mais pour la faire sienne : il est une violence, une torsion faite à l'altérité, un mouvement qui absorbe en soi l'altérité par refus de la voir exister hors de lui-même. Cette dynamique tourbillonnaire croît de plus en plus jusqu'à devenir l'univers lui-même, mais un univers ramené à l'identité du sujet. A ce stade, les critiques qui ont analysé le phénomène du tourbillon remarquent que le tourbillon s'abîme tout entier en son centre vide et immobile, de sorte que le sujet est en position de devenir totalement *autre*, comme si l'univers qu'il était devenu broyait et expulsait le noyau dur subjectif qui garantissait le maintien de son identité. Le phénomène semble avoir lieu au *Chant quatrième*, notamment dans la strophe IV,2, quand le langage amorce selon Blanchot sa mutation et "se laisse attirer par un vertige nouveau"² où la logique sert à l'égarement du texte et où la parole devient extérieure à son sens : il s'agit d'un mouvement d'expulsion du sujet par lequel le texte perd son identité et se fait autre. Outre le IV,2 où le langage en liberté n'est plus vectorisé par le mouvement giratoire qu'impulse le centre et se pulvérise en multiples digressions, les passages de la première à la troisième personne du singulier témoignent de cette altérité qui gagne progressivement la voix du scripteur. Ce glissement a lieu dans les strophes II,13 (p.182), III,1 (p.194) et III,3, où la voix de Lautréamont fait place à celle de Tremdall.

Avec une émotion croissante, inconnue jusqu'alors, le spectateur, placé sur le rivage, suit cette bataille navale d'un nouveau genre. Il a les yeux fixés sur cette courageuse femelle de requin, aux dents si fortes. Il n'hésite plus, il épaula son fusil, et, avec son adresse habituelle, il loge sa deuxième balle dans l'ouïe d'un des requins, au moment où il se montrait au-dessus d'une vague.

II,13 – p.182

Nous ne disons rien ; plongés dans la rêverie, nous nous laissions emporter sur les ailes de cette course furieuse ; le pêcheur, nous voyant passer, rapides comme l'albatros, et croyant apercevoir, fuyant devant lui, *les deux frères mystérieux*, comme on les avait ainsi appelés, parce qu'ils étaient toujours ensemble, s'empressait de faire le signe de la croix, et se cachait, avec son chien paralysé, sous quelque roche profonde. Les habitants de la côte avaient entendu raconter des choses étranges sur ces deux personnages, qui apparaissaient sur la terre, au milieu des nuages, aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'appêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières.

III,1 – p.194

Dans le premier passage, le *je* qui prend en charge le récit devient *le spectateur* : le fait que tous deux possèdent un fusil ne laisse aucun doute sur leur identité. Puisque le texte passe ainsi de la première à la troisième personne, c'est qu'une autre voix s'est substituée au *je*. Dans le second passage, le *nous* glisse sans solution de continuité vers *les deux frères mystérieux*, avant de redevenir *nous* : "Nous ne parlions pas." (p.196) Ainsi s'insère, par un glissement fluide, un fragment de voix éphémère et labile qui n'est pas celle du sujet mais qui est la voix mouvante et multiple d'un ensemble de rumeurs anonymes, voix qui n'a plus une origine

¹ Dans le monde grec, seul l'espace public, la *polis*, assure la qualité d'homme : d'où la menace que subit l'identité d'Ulysse lors de son périple, d'où aussi le fait que seuls les citoyens soient des hommes.

² Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, p.13.

unique mais qui est la convergence de ces rumeurs venant des quatre points cardinaux, d'un espace bien plus large que le sujet, sous la plume du scripteur. Le sujet tout-puissant, ce centre qui ordonnait tout un univers dans sa giration, est pulvérisé par la venue de cet ensemble hétérogène de rumeurs qui vient prendre le contrôle de l'écriture, par ce processus d'*altération*. Ce processus se retrouve par exemple en II,11, réécriture d'un poème de Lamartine¹, où les guillemets qui ouvrent le texte signalent qu'un autre texte prend la parole à l'intérieur des *Chants*. Cette altération qui investit le texte montre que rester dans la pure identité est un enjeu impossible, *a fortiori* pour un être démesuré et cosmique comme Maldoror. Maldoror est une puissance d'altération et de bouleversement et, dans sa conquête, se soumet lui-même à son action, de sorte que c'est son impulsion conquérante même qui l'entraîne dans cette altérité qu'au départ il refusait : pour s'accomplir, pour devenir l'univers, Maldoror doit nier son identité avant de se dépasser dans la sauvagerie, état où il sera en permanence soi-même accompli et autre chose, être en dépassement permanent, en devenir toujours tendu vers l'avenir.

Etrangement, la mort seule semble pouvoir lui offrir ce dépassement, cette alliance impossible des deux postulats contraires du sujet, Lautréamont–Maldoror. Tant que Ducasse tient la plume, l'instance écrivante est triple : Ducasse, Lautréamont qui apparaît progressivement jusqu'à absorber Ducasse dans le mythe, et Maldoror avec qui Lautréamont se confond parfois au sein du texte. Quand le texte achevé est imprimé sous le pseudonyme de Lautréamont, l'identité incertaine qu'était le scripteur² se fixe en Lautréamont, *a fortiori* quand Ducasse, définitivement disparu, ne laissera plus de lui-même que le masque mortuaire de Lautréamont. Lautréamont est donc la figure du scripteur à l'intérieur du texte et l'entité qui l'a écrit, *via* l'homme réel qu'est Ducasse, dans le monde réel. Une fois libéré de son être biographique, Lautréamont n'a plus de réalité que scripturaire : son identité est toute entière figée et contenue dans le livre. Mais au sein de celui-ci, la figure mythique qu'est Lautréamont revêt plusieurs visages, d'une part dans l'ensemble des textes par lesquels il parle, et d'autre part dans l'alternance des voix qu'il entretient avec sa créature, Maldoror. En ce dernier, le masque mortuaire et sans vie qu'est Lautréamont trouve un vecteur d'expansion qui lui permet de devenir l'univers, de se dépasser dans cette altérité qui est le monde même, tout en restant dans les limites de son identité, Lautréamont, figure mythique exactement délimitée au nombre de mots du texte. Dans cette parthénogenèse, Ducasse donnant naissance à Lautréamont, puis Lautréamont à sa créature Maldoror, se construit un dispositif qui permet à Lautréamont de se figer en une identité unique tout en absorbant, à l'intérieur de ce lieu clos qu'est le livre, un univers infini qui y est présent en vertu du "mirage des sources", cette multiplication des références accompagnée de leur brouillage, qui finit par concentrer une infinité de réminiscences et une "éternité de fables" à l'intérieur d'un texte fini.

2. La lucidité : le sujet présent à lui-même

Le "pur désir d'être soi" qui anime Maldoror s'adosse à son exigence de lucidité : pour être totalement présent à soi-même, pour qu'il n'y ait plus cette distance entre soi et soi-même qui rive l'être au non-être, la lucidité est mise en œuvre et a pour but de débusquer toute altérité intrusive. Celle-ci s'incarne en la conscience morale et en Dieu : Dieu est "l'hideux espion de [la] causalité" (V,3 – p.278) du sujet, tandis que la conscience morale est l'instance

¹ "La Lampe du temple", in *Harmonies poétiques et religieuses*.

² En attestent les trois étoiles qui signent la première édition du *Chant premier* et la disparition de toute trace biographique désignant Ducasse entre cette première édition et l'édition définitive de 1869.

qui freine ses libres impulsions, donc l'aliène et insinue entre lui et son propre être une distance, un vide où il ne s'appartient plus. Maldoror décrit sa quête de la lucidité totale comme la défense d'un espace mental que tente de pénétrer le Créateur :

Impénétrable comme les géants, moi, j'ai vécu sans cesse avec l'envergure des yeux béante. Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur (qui ne sait pas son nom ?) ; car, alors, la volonté veille à sa propre défense avec un remarquable acharnement. Mais aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, même sur les condamnés que l'on va pendre, oh ! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger. Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité ! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. Abîme-toi sous terre, ô anonyme stigmaté, et ne reparais plus devant mon indignation hagarde. Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau.

V,3 – pp.278-279

Le danger que court la lucidité vient avec la nuit : c'est dans le sommeil que Dieu peut pénétrer l'esprit de ses proies. En ce sens, Dieu est assimilé à une figure nocturne et démoniaque, à un succube qui vient déposséder les dormeurs de leur volonté. Il est cette vacance du sujet qui vient river l'être au non-être : le Grand Objet Extérieur est cette altérité radicale, cette entité avec laquelle se bat le sujet qui aspire lui aussi à être le Grand Tout. Echapper au regard du Créateur, c'est cesser d'être sa créature, ce qui implique de tuer Dieu : la quête de lucidité porte donc en germe tout un pan du projet de Maldoror, se substituer à Dieu pour posséder l'univers. La crainte de Maldoror de se voir privé de sa lucidité s'ancre, comme le montre la figure du succube, dans une tradition romantique et baudelairienne qui dédouble en quelque sorte le problème : cette crainte que nourrit Maldoror pourrait n'être en lui que parce qu'il s'agit d'un motif littéraire qu'il a auparavant absorbé. De sorte que la volonté de lucidité, émanant d'une instance extérieure à Maldoror, ne serait qu'un signe supplémentaire de son aliénation. D'où l'ambiguïté signalée par J.-L. Steinmetz, ambiguïté d'une poésie qui se veut radicalement individuelle tout en étant collective. C'est que la lucidité de Maldoror rejoint évidemment celle du scripteur, qu'il soit Ducasse ou Ducasse changé en Lautréamont : l'insomnie, obstacle à la lucidité qui apparaît en V,3 comme un motif de pure fantasmagorie et d'une parfaite étrangeté ("Chaque nuit, je force mon œil livide à fixer les étoiles, à travers les carreaux de ma fenêtre. Pour être plus sûr de moi-même, un éclat de bois sépare mes paupières gonflées. Lorsque l'aurore apparaît, elle me retrouve dans la même position, le corps appuyé verticalement, et debout contre le plâtre de la muraille froide." – V,3 – p.277) semble avoir des origines autobiographiques au sein du texte, si l'on en croit ce que Ducasse écrit ici :

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.

I,12 – p.117

Il est tentant de lire dans ce passage une résurgence de l'expérience de l'internat de Pau : mais le détail autobiographique est déjà filtré par la vision fantasmagorique de Lautréamont, celui-ci a déjà commencé à absorber Ducasse, dans ce portrait de Ducasse qui commence à se confondre avec celui de Lautréamont–Maldoror effectué en II,2 et cet essor par delà l'abrutissement, à rapprocher de la démesure de Maldoror et son essor par delà toute contrainte. Cette confusion des figures montre à quel point Lautréamont est habité, fût-ce par lui-même. On mesure ici à quel point le problème de la lucidité est sans fin, insoluble. Si Maldoror veut échapper à la vacance qui le gagne progressivement et à l'individuation, s'il veut retrouver l'union originelle avec le cosmos, identité et lucidité sont en quelque sorte de faux enjeux, qui fonctionnent au sein du texte comme le signe d'une souffrance et d'une impuissance radicale dont il doit se libérer. D'où l'omniprésence d'un vocabulaire décadentiste de la souffrance lorsqu'il s'agit d'exprimer l'intrusion du Créateur dans l'espace mental du sujet : "implacable scalpel", "rôle de malédiction", "cruelles déchirures", "supplice infâme". Le regard de Dieu est une torture : il est à la fois le signe que Maldoror n'est pas pleinement maître de lui-même, d'où cette vacance qui le rive au néant, et le signe qu'une instance supérieure à Maldoror règne dans l'univers, ce qui est contraire à sa volonté de maîtrise absolue. Lucidité et identité sont de faux enjeux en ce qu'ils sont pour Maldoror et Lautréamont une tentation qui se retourne en piège : Maldoror s'engage dans ce désir absolu de lucidité jusqu'à en être prisonnier, sans voir que ce désir de lucidité est sans issue d'une part, aliénant à force de mobiliser toute son énergie d'autre part. La lucidité poussée trop avant finit par s'aveugler à force de clarté :

La lucidité pénètre toutes les parties de l'œuvre, elle les conduit, les compose. Mais l'œuvre, œuvre lucide par excellence en ce sens que la lucidité en est le principal ressort, mais aussi l'enjeu, à cause de cela déborde de toutes parts la clarté qui s'y affirme, s'y cherche, s'y perd et finalement se dénonce.¹

Le texte, maîtrisé de bout en bout comme un labyrinthe exactement construit, réussit ainsi le paradoxe de se maintenir à l'écart de toute unité logique tout en conservant une cohérence absolue. En ce sens la lucidité finit par piéger le scripteur puisque, déterminant une œuvre absolument cohérente, elle détermine également cette suprême absence de logique qui fait du texte cette hétérogénéité irréductible et dont il est impossible de rendre exhaustivement compte. La clarté du texte devient aveuglante par trop de cohérence, et le scripteur voit se tracer à son insu, dans son texte, des liens souterrains qu'il ne peut expliquer, qui échouent à faire sens et qui pourtant structurent trop fortement le texte pour être fortuits. Le début de la strophe V,3 nous en offre un exemple :

L'anéantissement intermittent des facultés humaines : quoi que votre pensée penchât à supposer, ce ne sont pas là des mots. Du moins, ce ne sont pas des mots comme les autres. Qu'il lève la main, celui qui croirait accomplir un acte juste, en priant quelque bourreau de l'écorcher vivant. Qu'il redresse la tête, avec la volupté du sourire, celui qui, volontairement, offrirait sa poitrine aux balles de la mort. Mes yeux chercheront la marque des cicatrices ; mes dix doigts concentreront la totalité de leur attention à palper soigneusement la chair de cet excentrique ; je vérifierai que les éclaboussures de la cervelle ont rejailli sur le satin de mon front. N'est-ce pas qu'un homme, amant d'un pareil martyr, ne se trouverait pas dans l'univers entier ? Je ne connais pas ce que c'est que le rire, c'est vrai, ne l'ayant jamais éprouvé par moi-même. Cependant, quelle imprudence n'y aurait-il pas à soutenir que mes lèvres ne s'élargiraient pas, s'il m'était donné de voir celui qui prétendrait que, quelque part, cet homme-là existe ?

¹ Maurice Blanchot, "Lautréamont ou l'espérance d'une tête", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, p.54.

Ici le texte renvoie à la fois au supplice du jeune homme par Dieu en III,5, au sacrifice du commodore en VI,10-VIII, et à la méditation sur le rire en I,5. Ces retours du texte sur lui-même sont troublants, et sont à la fois le signe d'une parfaite clarté et d'une profonde obscurité : retours trop exacts pour être fortuits mais dont la signification et la nécessité demeurent trop souterraines pour se justifier parfaitement. L'engagement dans la quête de lucidité révèle l'aliénation consubstantielle à celle-ci, comme si la lucidité déterminait souterrainement la dépossession du sujet, comme si de la clarté du texte naissait son obscurité et l'aveuglement du lecteur et du scripteur, qui compose exactement son œuvre sans que ne lui apparaisse jamais la nécessité des architectures qu'il édifie, des retours et des échos mis en place. La lucidité est donc bien pour le sujet un piège qui l'aliène sous couvert de libération.

3. Vicieuse insomnie

L'insomnie est le vecteur par lequel le sujet s'enferme dans sa quête de lucidité, dans cette obsession de la liberté qui devient véritablement aliénation. L'insomnie dans *Les Chants* apparaît ainsi comme un cercle vicieux : si elle est le moyen par lequel le sujet se maintient volontairement éveillé, elle est aussi ce qui détermine une somnolence perpétuelle du scripteur, une brèche dans sa vigilance¹ qui permet à Dieu de s'introduire dans son esprit. Les références à l'insomnie du scripteur sont multiples dans le texte, il s'agit d'un phénomène permanent et consubstantiel à Maldoror qui parle de "[ses] yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie." (II,5 – p.141) ou de son absence de sommeil à l'internat qui détermine un abrutissement endémique. Plus encore, la conclusion du *Chant cinquième* laisse entendre que le texte lu précédemment est tout entier un long rêve dû au "charme magnétique qui a pesé sur [le] système cérébro-spinal [du sujet], pendant les nuits de deux lustres", rêve dont le scripteur et le lecteur n'ont d'abord aucune conscience et qui en ce sens les a véritablement aliénés tous les deux. Le "cœur bouleversé" (V,7 – p.305) correspond au désespoir du sujet qui prend conscience de son aliénation et de son errance et qui va déterminer sa volonté de vengeance aveugle dans le *Chant sixième*. Maldoror connaît ici l'expérience d'Ulysse, maintenu dix années contre sa volonté à l'écart de la vie qu'il a élue. Mais là où l'errance d'Ulysse était voulue par Poséidon, c'est le sujet lui-même qui s'aliène ici : soit que le charme magnétique soit dû à la vengeance des deux adolescents trahis, soit qu'il soit dû à cette volonté de Maldoror de ne jamais dormir et qui finit par le prendre dans les rets de son propre rêve éveillé. La fatalité qui aliène Maldoror lui est immanente, c'est la fatalité de la culpabilité conjugée au sommeil et à la quête de lucidité qui seule pouvait entraîner le sujet dans ce hors temps où la veille se mêle au sommeil pour faire de l'existence un rêve éveillé. Blanchot perçoit avec acuité le lien qui unit la lucidité au sommeil :

Sommeil étrange, que Maldoror refuse, contre lequel il lutte "avec un remarquable acharnement" (V,3 – p.278), mais qui risque sans cesse de l'emporter parce que dans le refus de dormir le sommeil est déjà là, dans l'insomnie il triomphe. (...) On aperçoit dans ces pages comment Maldoror, tombé dans une sorte de traquenard magnétique, est aux prises, non avec une quelconque histoire de cauchemar, mais avec la tragédie centrale du jour et de la nuit, celle de la lucidité luttant avec elle-même, avec elle devenue autre : lucide, Maldoror montre qu'il l'est, qu'il veut l'être à tout prix, et d'une lucidité qui jamais ne renonce, mais tantôt cette lucidité, trop forte, s'aveugle, devient la

¹ Au sens premier d'*état de veille*.

pesanteur hallucinée d'une nuit sans sommeil, tantôt, surprise par le sommeil (ou quelque fois par la mort ou encore la folie), elle continue, "œil qui ne se ferme jamais", au sein de la décomposition de l'éternité, au fond d'une tête vide, derrière un esprit mort, dans la "raison cadavérique", elle persévère, elle se reconstitue, toujours à nouveau présente dans l'absence qui l'a écartée.¹

La lucidité serait alors ce refus de la nuit, ce temps qui autorise la venue du succube et qui, parce qu'il est souffrance, est une expérience anticipée de la mort, comme l'indique ce passage :

Quand la nuit obscurcit le cours des heures, quel est celui qui n'a pas combattu contre l'influence du sommeil, dans sa couche mouillée d'une glaciale sueur ? Ce lit, attirant contre son sein les facultés mourantes, n'est qu'un tombeau composé de planches de sapin équarri. La volonté se retire insensiblement, comme en présence d'une force invisible. Une poix visqueuse épaissit le cristallin des yeux. Les paupières se recherchent comme deux amis. Le corps n'est plus qu'un cadavre qui respire. Enfin, quatre énormes pieux clouent sur le matelas la totalité des membres. Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. Voici la cassolette où brûle l'encens des religions. L'éternité mugit, ainsi qu'une mer lointaine, et s'approche à grands pas. L'appartement a disparu : prosternez-vous, humains, dans la chapelle ardente ! Quelquefois, s'efforçant inutilement de vaincre les imperfections de l'organisme, au milieu du sommeil le plus lourd, le sens magnétisé s'aperçoit avec étonnement qu'il n'est plus qu'un bloc de sépulture, et raisonne admirablement, appuyé sur une subtilité incomparable : "Sortir de cette couche est un problème plus difficile qu'on ne le pense. Assis sur la charrette, l'on m'entraîne vers la binarité des poteaux de la guillotine. Chose curieuse, mon bras inerte s'est assimilé savamment la raideur de la souche. C'est très mauvais de rêver qu'on marche à l'échafaud."²

V,3 – pp.279-280

Ce sommeil qui gagne Maldoror est clairement un appel de la mort, à la fois parce qu'il rêve la venue de sa mort et parce que dans le rêve s'ouvre une brèche à l'intérieur du temps du texte par laquelle Maldoror se voit et s'éprouve mort jusqu'à être la mort elle-même, ce bloc de sépulture. La tragédie du jour et de la nuit dont parle Blanchot est donc l'expérience du temps qui passe et de la mort : son refus est donc un refus de la mort dans laquelle Maldoror est déjà littéralement enraciné³, un geste d'*Hybris* qui fait de Maldoror un être de démesure, un Prométhée narcissique cherchant à s'affranchir seul de sa condition. La vigilance de Maldoror face au sommeil mobilise toute son énergie dans ce combat contre une force implacable, la nuit, de sorte que c'est celle-ci, par le biais du combat qu'elle suscite, qui vient vampiriser Maldoror, et qui prend corps au sein du texte dans la figure du succube. Ce que Maldoror affronte, c'est bien la nuit toute entière et le temps qui, dans le balancement continu du jour et de la nuit, est bien un temps de l'épuisement et de l'itération aliénante et mortifère. Celui qui se rend à la nuit accepte le temps et échoue à atteindre la toute-puissance que recherche Maldoror : "Heureux celui qui dort paisiblement dans un lit de plumes, arrachées à la poitrine de l'eider, sans remarquer qu'il se trahit lui-même." (V,3 – p.277) A ce

¹ Maurice Blanchot, *Op. Cit.*, pp.52-53.

² Voir à ce propos le poème "Le Gouffre" dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire : "J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou, / Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ; / Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres, / Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité. / Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Etres !" Comme pour Maldoror est Lautréamont, le vertige, le néant et l'infini de la mort sont des tentations en ce que la mort apparaît comme le dépassement d'un état d'imperfection de l'individu. Sortir des Nombres et des Etres serait comme rejoindre l'infini cosmique. La mort est donc à la fois repoussoir et objet de désir.

³ On peut ainsi comparer la strophe IV,4, où Maldoror se décrit comme un basalte enraciné dans la terre depuis quatre siècles, aux strophes V,3 et V,7 : dans ces trois strophes, le temps et le déroulement de la prose ont la même pesanteur, la même viscosité, de même que le corps y est pesant et paralysé comme dans un rêve.

stade du texte, Maldoror se révèle être un personnage tragique, il ne sait pas que la quête de lucidité et l'insomnie perpétuelle sont aussi une trahison, et s'enfonce dans un pur aveuglement tragique :

Cependant, il m'arrive quelquefois de rêver, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir : sachez que le cauchemar qui se cache dans les angles phosphoriques de l'ombre, la fièvre qui palpe mon visage avec son moignon, chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante, eh bien, c'est ma volonté qui, pour donner un aliment stable à son activité perpétuelle, les fait tourner en rond. En effet, atome qui se venge en son extrême faiblesse, le libre arbitre ne craint pas d'affirmer, avec une autorité puissante, qu'il ne compte pas l'abrutissement parmi le nombre de ses fils : celui qui dort est moins qu'un animal châtré la veille.

V,3 – pp.277-278

Maldoror s'affirme ici comme le centre du tourbillon, alors que le *Chant cinquième* révélera à sa toute fin que le "cauchemar qui se cache dans les angles phosphoriques de l'ombre" (soit la "vieille araignée de la grande espèce" – V,7 – p.295) n'est pas la volonté de Maldoror mais l'effet d'un songe magnétique, d'une léthargie provoquée par la succion de l'araignée¹, tout en ayant l'intuition de sa faiblesse. S'il y a une volonté omnipotente dans le texte, il faut alors que ce soit celle de Lautréamont désolidarisé de sa créature, et qui de fait entretiendrait le même rapport avec Maldoror que Dieu avec celui-ci. Les données du problème s'en trouvent modifiées : il n'y aurait plus un seul sujet Lautréamont–Maldoror tendant à imprimer son geste démiurgique sur l'univers *via* la sauvagerie, mais un être tout-puissant, Lautréamont, en lutte avec un autre être tout-puissant, Dieu. Lautréamont rêve un monde réinventé dans ses *Chants* contenus à l'intérieur du texte du scripteur Ducasse, un monde vicié et alternatif, pour faire concurrence à Dieu. Au sein de ce monde, il y fait évoluer une créature tragique, Maldoror, qui est autant dans le rêve que le rêve est en lui² et qui, rêvant le rêve de Lautréamont à l'intérieur de ce même rêve, s'aliène en se croyant lucide, éveillé et insomniaque, alors que son abrutissement correspond à la paralysie du rêve et non, comme il le répète sans cesse, à sa veille permanente. Aussi, quand J.-M.G. Le Clézio écrit que "ce poème est en quelque sorte un rêve éveillé que fait Lautréamont, et qui se construit au fur et à mesure, à la manière de cette écriture médiumnique qui semble matérialiser les forces inconnues des esprits"³, faut-il ajouter que Lautréamont rêve une créature et le rêve de cette créature, ce qui décuple la force onirique du texte et aliène Maldoror dans un rêve démesuré qui ne peut que déboucher sur lui-même et qui est la véritable nature de son insomnie perpétuelle, et surhumaine si elle n'était un simple rêve : "Voilà plus de trente ans que je n'ai pas encore dormi. Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable. C'est moi qui l'ai voulu ; que nul ne soit accusé." (V,3 – p.277) La dernière phrase s'entend comme le signe de son aveuglement, aliénation totale dans la mesure où, puisque le rêve de Maldoror est rêvé par Lautréamont, la créature n'a même pas la solution d'échapper à son Créateur par le songe, mais conserve le sentiment d'une liberté véritable. C'est là le moyen pour Lautréamont de rivaliser avec Dieu : pour le vaincre, il doit

¹ A nouveau, on retrouve le motif du succube et du vampire dont la succion provoque une invincible léthargie.

² Il y a là quelque chose d'absolument incohérent, à la manière d'un ruban de Moebius, mais cette incohérence est permise par le rêve, par l'absolue liberté de l'imagination de Lautréamont, et c'est au prix de cette incohérence que je peux concilier à la fois l'aliénation de Maldoror dans son rêve telle que V,7 la révèle et l'idée que Lautréamont, désolidarisé de Maldoror, rêve un chant ou chante un rêve dans lequel est prise sa créature, où s'affirme sa toute-puissante et dans lequel Maldoror se révèle aliéné. Ainsi s'expliquent également les créatures et événements étranges du *Chant sixième*, qui obéit lui aussi à une logique onirique : Maldoror est sorti de son rêve mais celui de Lautréamont continue, et le texte nous paraît plus réaliste parce qu'il fonctionne à présent selon une logique onirique simple et non plus double, comme lorsque le rêve de Maldoror décuplait à celui de son créateur.

³ J.-M.G. Le Clézio, "Le Rêve de Maldoror", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, p.82.

se faire démiurge comme lui, construire un univers infini qui prendra vie une fois habité par une créature, Maldoror. Cette créature au départ aliénée subit maintes épreuves qui la mène à la libération : à la fin du *Chant cinquième*, Maldoror quitte le rêve et se libère. Il a ainsi acquis la force et la grandeur nécessaires pour devenir le vecteur de la dernière entreprise de Lautréamont : l'affirmation de la toute-puissance et de la force vitale du sujet.

B. La fluidité ontologique de l'univers

L'univers des *Chants* est un univers éclaté, multiple et mouvant, en raison d'abord de la structure discontinue du texte : si un parcours narratif se dessine dans *Les Chants*, c'est verticalement, sans aucune chronologie et au mépris de la succession des strophes. Cette structure accentue la fluidité à l'œuvre dans le texte : fluidité animale, métamorphoses, monde instable et figures fantasmagoriques voisinent sans hiérarchie au sein du texte. L'autoportrait tracé par Maldoror en IV,4 est révélateur de cette transgression permanente des frontières ontologiques par le personnage et le scripteur et qui se retrouve aussi en V,3 où Maldoror est à la fois un corps organique crucifié dans le sommeil et un tout minéral avec des excroissances végétales, "bloc de sépulture" dont le bras a la "raideur de la souche." (p.279) Cette fluidité ontologique de l'univers détermine en grande partie le parcours de Maldoror : s'il peut s'arracher à sa condition d'être fini et individué et devenir un être de pure démesure en devenir permanent, c'est parce que l'univers autour de lui est également soumis à ce devenir, de sorte que la transgression ontologique de Maldoror est compatible avec les lois de l'univers qu'a dessiné Lautréamont autour de sa créature.

1. Le Livre : un espace cube

J'ai repéré dans l'introduction la triple énonciation des *Chants*. Trois figures se partagent la parole, figures à la fois nettement distinctes et confondues : Ducasse, Maldoror et Lautréamont. Ducasse n'apparaît pas en tant que figure à proprement parler dans le texte, mais l'on sait qu'il tient la plume. La figure sous laquelle il apparaît dans le texte est Lautréamont, qui n'appartient pas au monde de Ducasse en ce qu'il est une figure mythique et fantasmagorique de l'écrivain et qu'il est en connexion avec le monde de Maldoror.¹ Aussi doit-on attribuer à Ducasse certaines inventions lucides, certaines phrases, notamment les détails biographiques qui nous montrent qu'a bien existé un être humain qui a sciemment conçu un projet d'écrivain et qui a tenu la plume du texte que nous lisons. Si nous décidons d'accorder un rôle dans la scription à la figure de Lautréamont, il faut distinguer – artificiellement peut-être – les éléments venant de Ducasse et ceux qui viennent de Lautréamont, soit Ducasse s'incarnant dans une figure mythique dont il n'a pas le contrôle et qui devient une entité écrivante autonome. Les détails biographiques introduits dans le texte sont le signe de cette présence de Ducasse derrière le texte, derrière la figure de Lautréamont,

¹ Ducasse est complètement coupé de Maldoror, si ce n'est qu'il communique avec lui *via* la figure de Lautréamont.

présence qui tend à s'effacer à mesure que disparaissent les détails en question et que grandit l'autonomie de Lautréamont, mais qui est néanmoins agissante :

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.

I,12 – p.117

Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à l'heure silencieuse de minuit, perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, il tourne, de tous les côtés, sa tête, alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux ; mais, rien, aucun indice surpris ne lui révèle la cause de ce qu'il entend si faiblement, quoique cependant il l'entende. Il s'aperçoit, enfin, que la fumée de sa bougie, prenant son essor vers le plafond, occasionne, à travers l'air ambiant, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier accrochée à un clou figé contre la muraille. Dans un cinquième étage. De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, ainsi j'entends une voix mélodieuse qui prononce à mon oreille : "Maldoror !" Mais, avant de mettre fin à sa méprise, il croyait entendre les ailes d'un moustique... penché sur sa table de travail. Cependant, je ne rêve pas ; qu'importe que je sois étendu sur mon lit de satin ?

IV,8 – pp.263-264

Ces deux passages montrent comme la substance biographique de Ducasse filtre dans le texte et se métamorphose sous l'action de Lautréamont, comme Ducasse s'incarne progressivement en Lautréamont jusqu'à n'être plus qu'une trace à l'intérieur du texte. L'expérience de l'internat vient directement de Ducasse, mais l'insomnie, la figure de l'élève fiévreux, à la face jaune et aux yeux creusés se rapproche bien davantage de Lautréamont. De même, le "cinquième étage" fait référence à l'installation de Ducasse à Paris, rue Notre-Dame-des-Victoires, mais la scène est imprégnée d'une ambiance nocturne et fantastique (la bougie, le silence, le bruissement et l'interrogation sur la veille et le rêve) qui la fait appartenir au monde de Lautréamont. Qui plus est, un raccourci nous mène directement de Ducasse à Maldoror. La présence de Lautréamont est alors suggérée par la certitude qu'a Maldoror de sa veille : Maldoror croit être éveillé quand il est prisonnier du rêve de Lautréamont. De sorte que cette certitude de veiller suggère au lecteur, par contraste, que Maldoror rêve et que ce rêve est précisément l'univers que Lautréamont a rêvé pour lui, et que Lautréamont est présent de manière diffuse dans l'atmosphère de la strophe. On pourrait définir le monde de Lautréamont comme un monde à la lisière de la veille et du rêve, à la lisière du monde de Ducasse (la veille, le réel) et du monde de Maldoror (le rêve, la fantasmagorie). Ce dispositif énonciatif triple a justement pour fonction, en multipliant des *Mondes* qui ne sont pas hermétiquement délimités, de créer un univers multiple,¹ mouvant, aux frontières ontologiques floues.

Des passerelles s'établissent tout au long du texte entre ces trois *Mondes*, exhibant, supprimant ou réhabilitant le caractère référentiel du texte et abolissant les frontières spatiales, temporelles et ontologiques du texte. Ainsi le passage cité en II,2 établit d'abord une confusion totale entre la voix de Lautréamont et celle de Maldoror, puis un glissement s'effectue de la voix de Maldoror à Lautréamont, de sorte que le *Monde 3*, *Monde de*

¹ Il est une juxtaposition confuse de mondes.

l'énonciation (je nommerai ainsi l'univers qui est lieu d'origine de la voix) jusqu'à la page 131, est ensuite perçue à travers le *Monde 2* ou à l'intérieur d'une voix émise à partir du *Monde 2* :

Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... (...) La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme ! ton visage était déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance, pour ne pas avoir besoin, en outre, de cette longue cicatrice sulfureuse ! (Je viens de supposer que la blessure est guérie, ce qui n'arrivera pas de sitôt.) Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? (...) Le bandage est fini : mon front étanché a été lavé avec de l'eau salée, et j'ai croisé des bandelettes à travers mon visage. Le résultat n'est pas infini : quatre chemises, pleines de sang et deux mouchoirs. On ne croirait pas, au premier abord, que Maldoror confint tant de sang dans ses artères ; car, sur sa figure, ne brillent que les reflets du cadavre. Mais enfin, c'est comme ça. Peut-être que c'est à peu près tout le sang que peut contenir son corps, et il est probable qu'il n'y en reste pas beaucoup. Assez, assez, chien avide ; laisse le parquet tel qu'il est ; tu as le ventre rempli. Il ne faut pas continuer de boire ; car tu ne tarderais pas à vomir.

II,2 – pp.129-131

La plume semble d'abord être celle de Lautréamont : la référence au pygargue roux¹, oiseau dont le nom inusuel suffit à provoquer un effet poétique, désigne le scripteur comme cette figure à la fois concrète et fantasmatique qu'est précisément Lautréamont. En outre, référence est faite à l'écriture : or Maldoror, quand il prend la parole, ne fait que parler ou chanter ; Lautréamont, lui, écrit ou chante. Avec la venue de la paralysie, une rupture s'introduit dans le texte : si Lautréamont n'écrit plus, c'est que le texte est devenu voix : il se peut donc que ce soit Maldoror qui parle, d'autant plus que la paralysie est un motif ici purement onirique, qui apparaît de façon totalement irrationnelle. Il s'agit moins ici d'un échange de voix entre Maldoror et Lautréamont que d'une fusion totale de ces deux figures, réunies en une seule voix pour dire un monde devenu lui-même nécessairement incertain. Quand la foudre frappe le sujet au front et fend son visage en deux, c'est clairement Maldoror qui est désigné : cet événement ne peut advenir que dans une complète logique de rêve qui est celle du *Monde 3*. Qui plus est, l'exclamation "Pauvre jeune homme !" est une adresse de Lautréamont à Maldoror blessé. Puis le *je* revient, et Maldoror avec lui, comme l'indique la mention faite à la bouche carrée, à nouveau signe de la difformité de Maldoror. Enfin, alors que Maldoror évoque sa blessure et son bandage², Lautréamont reprend la parole et désigne son personnage à la troisième personne. Il n'y a aucune solution de continuité dans ce relais des voix, et les deux dernières phrases posent une nouvelle ambiguïté : rien n'indique si c'est à nouveau Maldoror qui parle ou si c'est Lautréamont qui s'adresse au chien, provoquant dans ce cas une collision des *Mondes 2* et *3*. De plus, il apparaît dans le passage cité plus haut une confusion entre Ducasse, Lautréamont et Maldoror puisque ce dernier est représenté en train d'écrire et que ce qu'il écrit, c'est le texte que l'on est en train de lire, étant donné que la paralysie qui l'empêche d'écrire empêche du même coup le texte de se développer normalement, encore que cela ne soit pas tout à fait exact : ce qui ne se développe pas, c'est ce que Maldoror appelle "le deuxième chant" (p.129), mais le texte de Ducasse, lui, continue de s'écrire. De sorte qu'ici, le texte se dédouble et affiche plusieurs paternités qui se confondent, mais jamais totalement : Ducasse et Maldoror écrivent "le deuxième chant" mais celui de Ducasse s'écrit quand celui de Maldoror est paralysé (et pourtant, rien ne les distingue dans le

¹ "Le freux, la louche orfraie et le pygargue roux" écrit Hugo dans *La Voix de Guernesey*. Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Poésies II*, Robert Laffont, 2002, Paris.

² A ce moment du texte, on peut affirmer que le blessé est Maldoror et l'autre voix Lautréamont.

texte puisque c'est un *je* qui parle et que nous sommes précisément dans le deuxième chant à ce moment de la lecture) ; Maldoror ici est représenté en scripteur (donc il endosse la fonction de Ducasse ou de Lautréamont) alors qu'il est habituellement récitant ou héros mais jamais scripteur, puisque cette fonction est réservée à Ducasse dans le *Monde 1*, voire à Lautréamont, qui normalement chante dans le *Monde 2*. Il semble donc qu'ici Maldoror parasite le *Monde 1* et Ducasse (lorsqu'il est frappé par la foudre) ainsi que le *Monde 2* et Lautréamont, lors du rapide glissement repéré ci-dessus. Cette indébrouillable confusion des voix nous révèle que les trois instances écrivantes et les trois mondes se confondent, mais jamais totalement, jamais nettement, et toujours de façon mouvante : si la confusion s'opère au début, elle disparaît ensuite brièvement pour revenir. Et comme chaque voix draine un monde avec elle et le dit, mais dit également les autres, les trois mondes se confondent, se superposent ou se disloquent aléatoirement, au gré des inflexions de la voix et de ses alternances. Le Livre devient ainsi un espace cube, un univers deux fois décuplé, un univers à trois dimensions scripturaires.

2. Le procès de la voix et du sujet

Espace cube, le livre se déploie selon un triple vecteur : le concert des voix de Ducasse, Lautréamont et Maldoror. Cette parole qui se détruit dans le moment où elle se déploie et qui de fait approche un silence dans lequel elle s'abîmera définitivement¹ est une parole *en procès*. Parce qu'elle est triple d'abord, elle est évolutive, dialogue avec les autres voix qui sont en elle, s'échange et s'infléchit dans un jeu ouvert permis par la multiplicité des voix, se confond aussi dans la voix silencieuse et graphique du texte lu : elle est un processus. Le lecteur participe activement à cette fusion de trois voix distinctes en une seule qui devient alors une voix en procès : non plus trois voix à l'identité nettement cernée et définie mais une seule voix, ouverte et infinie², évoluant organiquement et aléatoirement au sein du texte. C'est parce que le lecteur n'a d'abord accès qu'à une seule voix, parce que la structure même du texte écrit fond les trois voix en une seule qui est la succession linéaire des mots, des phrases et des strophes, qu'il y a un procès, c'est en vertu de cette condition de la lecture qu'il semble au lecteur que le Livre est d'abord une seule voix qui en contient trois, une seule voix qui s'infléchit selon trois postulations majeures : Ducasse, Lautréamont, Maldoror. Cette voix triple, dans laquelle le sujet réside tout entier, cette voix instable ouvre le procès du sujet, dans son identité problématique et flottante qui menace toujours de basculer dans l'absence d'identité. A voix triple, sujet triple pense-t-on : Marcelin Pleynet opte davantage pour l'absence d'identité. C'est que le jeu qui vient de s'ouvrir entre le *je* et le *il*, entre Lautréamont et Maldoror, et entre ce doublon et Ducasse, est un espace où vient disparaître l'identité du sujet, parce que l'identité ne tolère ni flottement ni jeu : elle doit demeurer stable et immobile. Dans ce jeu qui est échange de voix et d'écritures, le *je* du narrateur fait double emploi avec celui de son personnage, "désincarne et réalise une fiction où il est impossible de savoir qui, du narrateur et du personnage, est l'auteur de l'autre, une fiction dont le but est de gommer l'auteur."³

Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence ; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent. Beaucoup de consciences rougissaient quand elles contemplaient ces traits limpides où son âme avait placé son trône. On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on

¹ Roger Caillois, *Préface aux Œuvres complètes*, José Corti, 1949, Paris.

² C'est-à-dire une voix qui ne connaît pas la finitude, la clôture.

³ Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris, p.7.

remarquait dans ses yeux le regard d'un ange. Mais non, je savais de reste que les roses heureuses de l'adolescence ne devaient pas fleurir perpétuellement, tressées en guirlandes capricieuses, sur son front modeste et noble, qu'embrassaient avec frénésie toutes les mères. Il commençait à me sembler que l'univers, avec sa voûte étoilée de globes impassibles et agaçants, n'était peut-être pas ce que j'avais rêvé de plus grandiose.

II,8 – pp.150-151

Dans ce passage, le *je* et le *il* s'échangent indifféremment pour désigner Maldoror, et qui plus est dans la même phrase : le flottement pronominal du texte nous pousse d'abord à supposer deux personnages présents dans cette strophe, Lautréamont et Maldoror. C'est en vertu d'un tel flottement pronominal qu'il est possible d'appeler *sujet* le couple que forme Lautréamont avec Maldoror, tant leurs identités tendent à se confondre ou se superposer. Ecrire *sujet* pour ne pas avoir à écrire *Lautréamont* ou *Maldoror* montre comme le choix est dans certains cas comme celui-ci problématique, voire impossible. Deux fois décuplée, l'identité du sujet a disparu des *Chants* et n'y est plus présente qu'à titre d'enveloppe vide, d'illusion. Deux instances, trois si l'on compte Ducasse, se partagent l'espace du *sujet*, mais aucune ne peut être désignée comme l'instance dominante, celle qui viendrait imposer son identité et subsumer les deux autres – à moins d'un choix arbitraire, auquel je me rend temporairement quand j'affirme que Lautréamont invente l'univers dans lequel se meut sa créature, Maldoror. Désigner Lautréamont comme instance dominante, c'est faire porter l'identité sur le pseudonyme, désigner Maldoror, c'est faire porter l'identité sur la fiction, désigner Ducasse, c'est établir l'identité là où elle ne peut pas se reconnaître, note Pleynet. Désigner une identité, une origine stable et définie à la voix est donc une opération qui demeure toujours en porte-à-faux avec la réalité multiple et évolutive du Livre et du sujet. *Les Chants* ouvrent le procès de la voix, et avec lui celui du sujet, mise à l'épreuve où la voix se révèle un simple agencement de signes et le sujet, un pur être de texte né de cette voix. Sujet et voix ainsi dénoncés et vidés de leur substance, le livre effectue un retour réflexif sur lui-même au cours duquel il se contemple dans sa pure littérature et où le lecteur comprend que tout l'univers, toute l'énergie vitale, zoomorphe et en devenir perpétuel, ainsi que l'*infinitude* du sujet se réduisent à un livre qui, pour clos qu'il soit, est mystérieusement infini : il est le Livre, ce fantasme mallarméen d'un texte qui serait l'univers et qui ferait entrer le poète en un rapport direct et essentiel avec le cosmos. Instruire le procès de la voix et du sujet pour les déconstruire implique ce retour réflexif par lequel le doute va désormais peser sur eux : "les trois noms propres (...) désignent la structure du sujet se lisant lui-même dans un livre."¹ La lucidité poursuivie par Maldoror est autant thématique que scripturaire : elle est un scepticisme par lequel le sujet s'éprouve en retrait de lui-même et examine la structure sous laquelle il se manifeste textuellement. Le décuplement des instances permet au sujet de s'observer dans le texte comme une entité purement textuelle, souple, évolutive et ouverte, comme un processus infini. C'est le cas des ouvertures de II,1, II,2, IV,1 où le sujet observe une pratique scripturaire (la sienne) définie comme un geste en partie indépendant de lui-même, mû par des forces souterraines ou aléatoires qu'il ne contrôle pas et qui définissent ainsi un monde ontologiquement fluide parce qu'il n'est pas fixé dans la volonté stable d'un sujet nettement délimité.

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'élaner, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. Fournir une traite d'une seule haleine n'est pas facile ; et les ailes se fatiguent beaucoup, dans un vol élevé, sans espérance et sans remords. Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines

¹ Marcelin Pleynet, *Op. Cit.*, p.113.

explosibles de ce chant impie ! Le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti de dessous son crâne.

II,16 – pp.191-192

Dans cette clôture du *Chant deuxième*, l'écriture se définit clairement comme processus et échange aléatoire entre mouvement de progression et retour réflexif. Surtout, l'idée de "mines explosibles" et de "vomissement" désigne la voix éclatée, fragmentaire et incontrôlable du texte, ce processus organique que défait comme une meute de pioches l'analyse qui toujours fige en des moments isolés les uns des autres ce qui est d'abord écoulement du temps, fluidité, mouvement. Les retours du texte sur lui-même, s'ils visent à défaire le texte en train de se construire, visent aussi à lui garder sa fluidité, son ouverture : loin de figer le texte dans une rigidité réflexive qui serait un contrôle étroit du scripteur sur son texte, ils défont l'identité, l'immobilité du texte accompli et déjà figé sur la page, lui conservent son organicité première, sa qualité explosible et fluide.

3. Une ontologie de la métamorphose

Univers peuplé de figures animales étranges dans leur rareté et la précision de naturaliste avec laquelle elles sont nommées (le pygargue roux en II,2, le crabe tourteau du *Chant sixième*, le vol des grues en I,1 ou celui des étourneaux en V,1), figures de concentration tant elle magnétisent et vectorisent le flux du texte et le regard du lecteur, *Les Chants* ont pour horizon l'animalité. L'espace physique de Maldoror est littéralement investi par les animaux en IV,4, prélude au rêve de la métamorphose en pourceau, vécue comme une libération :

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 vaurais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense ? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! (...) 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. (...) Quand je voulais tuer, je tuais ; cela, même, m'arrivait souvent, et personne ne m'en empêchait. Les lois humaines me poursuivaient encore de leur vengeance, quoique je n'attaquasse pas la race que j'avais abandonnée si tranquillement ; mais ma conscience ne me faisait aucun reproche. Pendant la journée, je me battais avec mes nouveaux semblables, et le sol était parsemé de nombreuses couches de sang caillé. J'étais le plus fort, et je remportais toutes les victoires. Des blessures cuisantes couvraient mon corps ; je faisais semblant de ne pas m'en apercevoir. Les animaux terrestres s'éloignaient de moi, et je restais seul dans ma resplendissante grandeur.

IV,6 – pp.251-252

C'est dans l'animalité et plus généralement dans la transgression des frontières ontologiques que Maldoror accède à la sauvagerie : il parle à propos de ce rêve de "dégradation", tout en signalant qu'elle lui apporte un "bonheur parfait". La félicité se cherche dans la régression et la transgression, mise en évidence dans la première phrase qui donne à voir le pourceau comme un lieu où vient se loger la conscience de Maldoror. Se désolidariser définitivement de l'humanité et de Dieu, se trouver dans une marge sauvage qui autorise le meurtre, accéder à la souveraineté absolue et le plein accomplissement de la volonté de puissance, trouver la véritable liberté de la solitude, voilà ce qu'apporte l'animalité à Maldoror. Surtout, l'animalité devient en certains points du texte sa seule substance, le texte

devenant alors cet objet hybride, transgressif et aberrant que le Créateur n'a ni prévu ni conçu : "L'hybride humain ou animal incarne la révolte et détruit la vision figée et rassurante des êtres normaux conformes à un modèle stable. (...) Dans certaines pages, cette densité [animale] est telle que l'œuvre devient véritablement zoomorphe."¹ L'œuvre n'est plus alors la représentation d'un monde en métamorphose permanente, elle est elle-même métamorphose, déplacements constants de figures, de sens, de formes, conflagration de "forces métamorphosantes", "rythme nerveux", "leçon de vouloir-vivre originel" et "force inductive"² et devient une force d'altération qui agit sur son lecteur et par suite sur le monde en disloquant l'univers et le sens qu'elle véhicule, en altérant dans la régression tout élément humain par lequel le lecteur pourrait encore annexer l'univers des *Chants* au sien et réduire l'inconnu au connu. Mais dans l'expérience de cette impossible annexion, le lecteur comprend que le texte l'entraîne, par la lecture, dans un geste de transgression qui est relais du geste scripturaire de Lautréamont : pour reprendre Nicolas Grimaldi, la lecture des *Chants* fait nomadiser métaphysiquement le lecteur dans l'existence, lui fait adopter une vision du monde autre *via* ce rythme nerveux et cette force inductive qui, parce qu'ils agissent sur la chair et les nerfs du lecteur, ne peuvent être repoussés. Lire *Les Chants*, c'est donc accepter le temps de la lecture que leur univers ontologiquement fluide substitue ses métamorphoses au monde stable qui est le nôtre ou accepter que notre monde s'élargisse soudain à ce monde instable : c'est faire l'expérience de Maldoror qui, le temps d'un rêve, est transporté dans un monde autre qui garde pourtant une racine commune avec le nôtre et appréhende ce monde selon la vision du monde d'un pourceau. Maldoror a nomadisé métaphysiquement dans l'existence par le rêve, et le lecteur fait la même expérience dans le livre.

Si Maldoror s'incarne dans le pourceau, le lecteur n'a pas pour autant la possibilité de s'incarner dans une figure du livre : trop de métamorphoses, trop de formes et de fluidité animales le maintiennent à l'écart d'un texte qui réclame de l'identité qu'elle abdique pour pouvoir être *vécu*. Le lecteur est dans *Les Chants* comme Lautréamont dans son univers : au centre d'un tourbillon, d'un environnement incandescent de forces étrangères qu'il tente de ramener à soi. Le lecteur adopte d'autres visions du monde et observe l'animalité avide et conquérante du texte : forces et énergies endossent ces formes animales pour se représenter et agir dans le texte et l'univers qu'il représente. Il s'agit d'une forme d'incarnation magique, d'où l'idée formulée par Le Clézio que *Les Chants* retrouvent par hasard et dans la fulgurance les chants primitifs qui célébraient les gestes fondamentaux de l'existence.³ Ces énergies déterminent une transsubstantiation et une mobilité totales qui correspondent au monde génésique et sauvage vers lequel tendent *Les Chants*. L'univers du texte est donc une gigantesque métamorphose, auquel le lecteur a accès tout en restant à distance : le lecteur est poussé par le texte à s'immerger dans un univers en perpétuel devenir, mais occupe toujours une position en retrait de cet univers. Parce qu'il est une identité stable au sein d'un monde qui ne connaît pas l'identité, il est toujours dans cet infime retrait d'observateur qui fait de la lecture un spectacle autant qu'une expérience. De sorte que la force nerveuse et inductive des *Chants*, si elle existe bel et bien, n'a pas la pleine efficacité que devraient lui procurer les moyens déployés. La solution à ce décalage entre lecteur et livre s'esquisse immédiatement : il faut que le lecteur devienne sauvage et accepte de laisser son identité se dissoudre au sein du livre afin que, devenu mobile et infini comme le texte et ses forces animales, il les éprouve pleinement et substitue cet univers au sien. Entrer dans *Les Chants*, c'est donc adopter la vision du monde de Maldoror et Lautréamont.

¹ Donato Pelayo, "L'Homme aux lèvres de souffre", in *Entretiens* n°30, Editions Subervie, 1971, Paris, p.144.

² Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939 (Nouvelle Edition Augmentée, 1956), Paris, p.105.

³ J.-M.G. Le Clézio, "L'Autre est Lautréamont", in *Entretiens* n°30, Editions Subervie, 1971, Paris, pp.156-158.

4. Le carnaval permanent, ou la Création faite carnaval

Avec leur cortège de métamorphoses et d'images incongrues, leur subversion généralisée de toute hiérarchie et valeur, leur outrance et leur démesure, leur goût de l'horrible et du difforme, *Les Chants* présentent une dimension carnavalesque et grotesque que la critique a délaissée au profit de l'épopée, du roman noir et du feuilleton. Carnaval et grotesque ont pourtant un lien indirect avec ces deux derniers genres dans l'horreur et l'outrance. L'espace même du texte, sa situation initiale ou sa condition d'existence sont désignés comme grotesques :

Écoutez-moi donc, et ne rougissez pas, inépuisables caricatures du beau, qui prenez au sérieux le braiment risible de votre âme, souverainement méprisable ; et qui ne comprenez pas pourquoi le Tout-Puissant, dans un rare moment de bouffonnerie excellente, qui, certainement, ne dépasse pas les grandes lois générales du grotesque, prit, un jour, le mirifique plaisir de faire habiter une planète par des êtres singuliers et microscopiques, qu'on appelle *humains*, et dont la matière ressemble à celle du corail vermeil.

IV,6 – p.252

La conscience cosmique à l'œuvre dans ce passage, conscience qui pénètre le dessein divin et s'y montre supérieure, se fonde sur la certitude de la bouffonnerie et de la dérision de l'existence, et de la fondamentale disharmonie de l'univers. Pour analyser la présence du grotesque dans *Les Chants*, j'utiliserai la théorie de Bakhtine¹, qui distingue deux formes de grotesque. D'une part le grotesque médiéval, forme joyeuse de lien harmonieux au corps populaire et au cosmos, célébration de la vie physique toujours renaissante, expression par excellence de la culture populaire, marginale, non officielle et parfois subversive. D'autre part le grotesque romantique, variation dégradée du grotesque médiéval, forme de rire dissonant, inquiet et mortifère. Il s'agit davantage de l'expression d'une angoisse de type métaphysique et surnaturelle, liée à des forces souterraines et maléfiques et qui puise dans le vaste fonds de la culture populaire médiévale pour s'incarner. Le romantisme qui a remis le grotesque à l'honneur est friand de légendes, d'espaces interlopes et nocturnes liés à la conscience de la grandeur de la nature et du cosmos et l'idée que des forces surnaturelles gouvernent le parcours des êtres sur terre : aussi trouve-t-il dans le grotesque médiéval et la culture populaire du Moyen-Age en général le moyen d'informer ces intuitions et ces champs d'exploration qu'il entend ouvrir. Le grotesque romantique n'a donc que peu de rapport avec le grotesque médiéval, hormis la conscience cosmique et le lien permanent de ces formes avec la culture populaire, leur substantifique moelle. Mais là où cette conscience est joyeuse, euphorique et gorgée de vie dans la forme médiévale, elle est tourmentée, dégradée, dissonante voire nihiliste dans la forme romantique qui est bien davantage une intuition de la mort. Le grotesque est au cœur du carnaval, qui est un moment d'inversion des valeurs et de "vie à l'envers", un moment où s'affirme suprêmement la culture et le corps populaires : "Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur (...) qui exprime le caractère inévitable et en même temps la fécondité du changement-renouveau, la relativité joyeuse de toute structure sociale, de tout ordre, de tout pouvoir et de toute situation (hiérarchique)."² La certitude grotesque du relativisme de toute structure et de la mort n'engendre aucune angoisse

¹ *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, traduction Andrée Robel, Gallimard, 1970. Bakhtine rend compte dans son introduction de plusieurs théories antérieures du grotesque, qui oblitèrent l'extrême complexité, l'hétérogénéité et l'amplitude de ce phénomène. Son ambition est donc d'en formuler la première théorie exhaustive.

² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction Isabelle Kolitchef, Edition du Seuil, 1998, Paris.

comme c'est le cas dans le grotesque romantique, mais la joie de la renaissance à venir : le carnaval est l'expression de cette joie. C'est un moment de subversion ponctuelle et autorisée par le pouvoir au cours duquel le peuple rejette les valeurs officielles de l'Eglise et adopte les siennes et où le peuple détrône symboliquement le roi pour couronner un fou préalablement humilié dans un rituel d'intronisation qui est en même temps destitution et qui rappelle la relativité de tout pouvoir terrestre au profit d'une conscience cosmique et la joie du corps populaire d'appartenir à ce cosmos.¹ Il me semble que cette certitude de la renaissance permanente du corps populaire, d'un infini flux de vie au sein de l'univers, auquel l'individu accède dans l'ivresse de la fête collective, parce qu'elle lui fait dépasser ses propres limites d'individu au profit d'un corps plus vaste et ouvert, rejoint l'ivresse dionysiaque dont parle Nietzsche : carnaval et ivresse dionysiaque visent tous deux à cette suprême affirmation de la force vitale de l'être libéré de l'individuation. En cela, le carnaval est l'expression d'un monde en devenir et est un moment de sauvagerie totale et autorisée.

Le carnaval dans *Les Chants* a son origine dans le fonds culturel commun du Moyen-Age, compilé et synthétisé par Rabelais, et est relayé jusqu'à Ducasse par Hugo avec des romans comme *Notre-Dame de Paris* dont *Les Chants* partagent à certains égards l'imagerie. D'autres textes contemporains de Ducasse participent de ce grotesque médiéval et en partagent l'imagerie, comme *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. En I,8, l'auditeur entend les chiens hurler à l'infini :

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre. (...) Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave plainte qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent. Alors, les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines ; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie.

I,8 – pp.93-94

Outre sa parenté avec certains des tableaux médiévaux de *Gaspard de la nuit*², on retrouve dans cette strophe certains traits caractéristiques du grotesque médiéval : lien à la terre comme mort et retour à la vie, folie liée à la transe et l'aliénation, incessante fluidité de la vie organique, lien et communication organiques entre chacun des éléments de la nature (c'est le vent et le hululement du hibou qui semblent déclencher la folie des chiens). Mais ce grotesque médiéval est contaminé, comme dans *Gaspard de la nuit* du reste, par sa variante romantique, sensible dans l'étrangeté du paysage, appartenant à un monde devenu *extérieur*, et dans le caractère étrange et effrayant des phénomènes naturels (le vent, le hibou et l'*Horror*, expression grotesque de la peur), de sorte que la forme de grotesque construite n'est plus du tout joyeuse, riante, confiante et régénératrice comme l'est le grotesque médiéval, mais tourmentée, inquiétante, effrayante et mortifère. Le grotesque des *Chants* ne trace pas de frontière entre les formes médiévale et romantique : c'est un grotesque à la fois dissonant et plein de joie, angoissé et souverain, nihiliste et ivre de vie. Le *Chant sixième* est entre tous le plus carnavalesque : le récit accédant de strophe en strophe à une chronologie linéaire, l'introduction arbitraire et successive des différentes figures de ce chant au sein du texte revêt la forme d'une procession carnavalesque. La structure parfaitement linéaire du *Chant sixième* (si ce n'est la série de fausses prolepses à la fin de chaque strophe) accuse cette dimension de

¹ Voir à cet égard, par exemple, le *Livre premier* de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

² On comparera cet extrait au *Troisième Livre – La Nuit et ses prestiges*, pp.133-154, Gallimard, Collection *Poésie*, 1997, Paris.

procession, d'autant plus que les articulations dramatiques de ce chant ne sont ni marquées ni réellement fortes, tant chaque coup de théâtre se dissout dans les digressions et la proximité des autres coups de théâtre. Plusieurs motifs grotesques peuvent se repérer dans ce dernier chant : la difformité de Maldoror en VI,6-IV, les élucubrations gestuelles d'Aghone en VI,7-V, la scène de bastonnade où Mervyn prisonnier du sac de Maldoror reçoit la bastonnade en VI,9-VII et l'ultime apparition de Dieu et de son archange en VI,10-VIII.

Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front ! O miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! Depuis le jour où un chat angora me rongea, pendant une heure, la bosse pariétale, comme un trépan qui perce le crâne, en s'élançant brusquement sur mon dos, parce que j'avais fait bouillir ses petits dans une cuve remplie d'alcool, je n'ai pas cessé de lancer contre moi-même la flèche des tourments.

VI,6-IV – p.328

Sur un banc du Palais-Royal, du côté gauche et non loin de la pièce d'eau, un individu, débouchant de la rue de Rivoli, est venu s'asseoir. Il a les cheveux en désordre, et ses habits dévoilent l'action corrosive d'un dénuement prolongé. Il a creusé un trou dans le sol avec un morceau de bois pointu, et a rempli de terre le creux de sa main. Il a porté cette nourriture à la bouche et l'a rejetée avec précipitation. Il s'est relevé, et, appliquant sa tête contre le banc, il a dirigé ses jambes vers le haut. Mais, comme cette situation funambulesque est en dehors des lois de la pesanteur qui régissent le centre de gravité, il est retombé lourdement sur la planche, les bras pendants, la casquette lui cachant la moitié de la figure, et les jambes battant le gravier dans une situation d'équilibre instable, de moins en moins rassurante.

VI,7-V – p.330

Voici ce qu'il fit : il déplia le sac qu'il portait, dégagea l'ouverture, et, saisissant l'adolescent par la tête, il fit passer le corps entier dans l'enveloppe de toile. Il noua, avec son mouchoir, l'extrémité qui servait d'introduction. Comme Mervyn poussait des cris aigus, il enleva le sac, ainsi qu'un paquet de linges, et en frappe, à plusieurs reprises, le parapet du pont. Alors, le patient, s'étant aperçu du craquement de ses os, se tut. Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera ! Un boucher passait, assis sur la viande de sa charrette.

VI,9-VII – p.341

Le crabe tourteau, par la puissance divine, devait renaître de ses atomes résolus. Il retira du puits la queue de poisson et lui promit de la rattacher à son corps perdu, si elle annonçait au Créateur l'impuissance de son mandataire à dominer les vagues en fureur de la mer maldororienne. Il lui prêta deux ailes d'albatros, et la queue de poisson prit son essor. Mais elle s'envola vers la demeure du renégat, pour lui raconter ce qui se passait et trahir le crabe tourteau. Celui-ci devina le projet de l'espion, et, avant que le troisième jour fût parvenu à sa fin, il perça la queue du poisson d'une flèche envenimée. Le gosier de l'espion poussa une faible exclamation, qui rendit le dernier soupir avant de toucher la terre. Alors, une poutre séculaire, placée sur le comble d'un château, se releva de toute sa hauteur, en bondissant sur elle-même, et demanda vengeance à grands cris. Mais le Tout-Puissant, changé en rhinocéros, lui apprit que cette mort était méritée. La poutre s'apaisa, alla se placer au fond du manoir, reprit sa position horizontale, et rappela les araignées effarouchées, afin qu'elles continuassent, comme par le passé, à tisser leur toile à ses coins. (...) Le crabe tourteau, monté sur un cheval fougueux, courait à toute bride vers la direction de l'écueil, le témoin du lancement du bâton par un bras tatoué, l'asile du premier jour de sa descente sur la terre. (...) Le rhinocéros avait appris ce qui allait arriver. Couvert de sueur, il apparut haletant, au coin de la rue Castiglione.

VI,10-VIII – pp.344-347

Chacun de ces passages introduit avec l'arbitraire du carnaval de nouvelles créatures étranges. On retrouve un Maldoror difforme, bossu et banni semblable à Quasimodo, un fou dont le comportement absurde et marginal le désigne comme vecteur de grotesque et

d'inversion au sein du texte, une scène de farce avec au centre le corps malmené et enfin une scène où tout, de l'hybride pisciforme et aviaire aux objets inanimés, se meut et se travestit dans une ronde délirante qui fait s'entrechoquer sans organisation les motifs récurrents du chant et où toute logique narrative s'éclipse au profit de cette proximité chaotique des motifs et des figures. Si le *Chant sixième* est le seul chant à développer un récit continu et horizontal, cet ensemble de motifs carnavalesques dispersés dans les strophes s'assemble de manière verticale et dessine, de strophes en strophes, superposés au récit, un espace et un mouvement carnavalesques.

Cette élaboration verticale d'un espace carnavalesque se prolonge dans les prolepses finales, elles aussi carnavalesques. Mais le carnaval est ici textuel, dans la concaténation linéaire des mots qui, plutôt que de produire un sens rationnel ou de représenter une action à proprement parler, privilégie leur force expressive, et fait surgir dans l'esprit du lecteur une suite désordonnée de figures fantasques. Cela en vertu de l'apparente absurdité de ces prolepses : en rupture complète avec la strophe qui les précède et qu'elles closent, annonçant des événements dont le lecteur n'a pas encore idée et qui lui paraîtront participer eux aussi du délire de l'esprit une fois lus, ces prolepses, à l'échelle de la phrase, semblent non référentielles. Seuls les mots qui les composent dans la juxtaposition le sont et évoquent ainsi les objets qu'ils désignent. La lecture n'est donc plus horizontale mais verticale, et privilégie le rapport souterrain des mots entre eux, ces mots dont le rapprochement inattendu doit créer, selon la formule de Breton, une "différence de potentiel" et une "étincelle"¹, et selon celle de Mallarmé, s'allumer "de reflets réciproques".²

Dirigez-vous du côté où se trouve le lac des cygnes ; et, je vous dirai plus tard pourquoi il s'en trouve un de complètement noir parmi la troupe, et dont le corps, supportant une enclume, surmontée du cadavre en putréfaction d'un crabe tourteau, inspire à bon droit de la méfiance à ses autres aquatiques camarades.

VI,4-II – p.321

La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai ; mais, hélas ! la poutre n'en sera pas moins brûlée ; et une balle cylindro-conique percera la peau du rhinocéros, malgré la fille de neige et le mendiant ! C'est que le fou couronné aura dit la vérité sur la fidélité des quatorze poignards.

VI,5-III – pp.327-328

Ces deux passages attestent de la juxtaposition sans lien logique d'éléments disparates. Images élaborées à partir d'éléments juxtaposés et ménageant un écart entre ces éléments, ces visions sont surréalistes avant la lettre, *a fortiori* dans le second passage où la ponctuation haletante, à base de points-virgules et de points d'exclamation, renforce les ruptures entre les différents éléments. Dans cette concaténation verbale où le mot est utilisé pour sa force expressive, hors de toute syntaxe, on mesure la capacité de l'écriture de Lautréamont à altérer, inverser, désorganiser le monde, écriture subversive où chaque objet est soustrait aux lois (divines et syntaxiques, c'est-à-dire, symboliquement, une forme de pouvoir sur les objets et les mots) qui le gouvernent habituellement. La Création et le langage deviennent carnaval, à la fois ivres de vie et furieux de destruction, où les mots sont vidés de leur sens mais revêtent une dimension poétique nouvelle.

¹ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Collection Pléiade, Tome I, p.338.

² Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, in *Variations sur un sujet*, Gallimard, Collection Pléiade, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, p.366.

C. Le rêve ou la sauvagerie potentielle

Le Livre est un espace cube, un espace non euclidien à trois voix : comme dans un ruban de Moebius, Lautréamont rêve l'univers où évolue Maldoror et Maldoror est dans le rêve en même temps qu'il rêve cet univers dans lequel il évolue. Cette structure narrative et énonciative qui se dérobe à toute tentative systématique de compte-rendu, Ducasse la justifie dans le récit par le recours au rêve : on apprend à la fin du *Chant cinquième* que le texte est le compte-rendu d'un rêve dont s'éveille Maldoror. Qui plus est, l'annexion de Lautréamont par les surréalistes rend plus aisée encore la tentation de rendre compte des *Chants* par l'idée du rêve, ce que justifie synthétiquement Le Clézio :

Les Chants de Maldoror sont particulièrement proches de l'état du rêve. La violence des images, le langage tantôt dérisoire, tantôt grandiloquent jusqu'à l'absurde, la rapidité des impressions, et ce glissement caractérisé de la métaphore à la métamorphose, tout cela semble exprimer le monde du rêve. [...] En fait, l'absurdité des *Chants* est l'expression d'une autre logique, d'une autre vérité – celle que rechercheront cinquante ans plus tard les surréalistes.¹

Force est donc de constater que le rêve permet d'expliquer les aspects majeurs et la poéticité des *Chants*. Surtout, le rêve se donne dans *Les Chants* comme l'une des origines de la sauvagerie, comme son terreau, et partant, il est à l'origine de la poésie : "Instant de la naissance du mythe et de la poésie, le rêve précède toute raison, toute logique diurnes."² Tous les crimes de Maldoror sont ainsi d'abord rêvés, ponctuellement comme à l'échelle du livre entier. Si l'on se réfère à la fracture qui sépare le *Chant cinquième* du *Chant sixième* et dans laquelle Maldoror se libère de son rêve pour tuer Mervyn, il y a comme un passage des crimes imaginaires baignés dans un climat d'incertitude onirique à la suprême affirmation de force de la dernière strophe, qui semble soudain – par son impact, sa violence, la rectitude et la minutie avec laquelle Maldoror la met à exécution³ – plus réelle que tous les autres crimes et les renvoie à ce qui est en fin de compte désigné comme un immense rêve. Plus ponctuellement, on note de curieux effets de crimes potentiellement contenus dans le rêve : la fin de II,5 (p.141) accomplit dans une ellipse et par la perturbation du jeu des temps le crime rêvé.

Enfin, la fluidité totale de l'univers des *Chants* est elle aussi caractéristique d'une logique onirique : les événements sont motivés par une logique souterraine, qui se dérobe au lecteur, et qui semble avoir son origine dans les affects et les obsessions que laisse apercevoir le texte. A ce titre, le lien narratif et thématique vertical et non horizontal est caractéristique d'un espace mental onirique qui se permet tous les raccourcis, ellipses et glissements possibles. J'examinerai donc le rêve comme un espace mental, un milieu dans lequel se meut Maldoror, et qui se manifeste dans le texte selon les quatre modalités de la pulsion, de l'exploration, du mythe et que du cosmos.

¹ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.68.

² J.-M.G. Le Clézio, *Op.Cit.*, p.88.

³ On peut en effet constater qu'à chaque fois que Maldoror commet un crime, celui-ci s'effectue dans la fulgurance caractéristique du rêve, comme s'il sortait de nulle part.

1. L'espace pulsionnel

L'imaginaire onirique des *Chants* a d'après J.-L. Steinmetz une origine libidinale et pulsionnelle.¹ Comme le veulent les théories psychanalytiques de Freud, le rêve est l'espace où peuvent se déployer librement les obsessions du scripteur, d'où le retour aléatoire, obsessionnel et déstructuré de certains thèmes comme le scalp, le quête du semblable et sa mise à mort, la relation pédérastique entre Maldoror et sa jeune proie, la culpabilité liée au meurtre et au désir. L'obsession centrale du texte est le meurtre érotisé d'un jeune ami, relation de dévoration redoublée par la relation du narrateur avec le lecteur, laquelle révèle la charge érotique de toute communication narrative. *Les Chants* semblent toujours éprouver empiriquement et peu avant Freud les territoires que celui-ci explore théoriquement. Prenant appui sur cette origine pulsionnelle des *Chants*, Steinmetz les considère comme une structure donnant forme aux pulsions initialement informes énumérées ci-dessus. De sorte que l'on peut reconnaître une vertu analytique aux *Chants*, comme en atteste la présence de Dazet dans la première édition du *Chant premier*. Il me semble cependant qu'on réduit énormément la force du texte en tentant d'en rendre compte par la psychanalyse et en le considérant comme un travail analytique : la puissance mythique du poème basculerait alors dans la psychologie et l'exorcisation d'un drame personnel et adolescent², ce qui n'est pas lui faire justice. Au contraire je préfère considérer que la pulsion à l'origine des *Chants* est textuelle, ce qui ne l'empêche pas de receler une force érotique. Au lieu que les pulsions et désirs devraient commander aux mots et les faire surgir, ce sont les mots qui sont pulsions et qui apportent au sein du texte – ou y font surgir – pulsions et désirs érotiques. Les mots et le langage sont toujours premiers, moyen et fin dans *Les Chants*. Ils sont avant toute chose une pulsion verbale, "la preuve de l'extraordinaire pouvoir des mots et des idées s'enchaînant librement, en particulier aux Chants quatrième et sixième"³, d'après Le Clézio. A la faveur de ce libre enchaînement des mots, écriture à la fois automatique et sous contrôle étroit du scripteur, le verbe révèle sa sauvagerie intrinsèque, sa capacité encore vierge à réinventer le monde, à le déconstruire sous la charge érotique du texte pour ensuite le restructurer. C'est à la manière abrupte et arbitraire du rêve de faire soudain irruption dans le texte, de distendre sa texture par un élément étranger qui en brise la logique sans en proposer aucune en remplacement, que se révèle la pulsion verbale. Ainsi de la clôture du *Chant deuxième*, où l'irruption d'un spectre fait basculer le texte, engagé dans une démarche réflexive, dans l'onirisme :

Le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti de dessous son crâne. Tant pis, si quelque ombre furtive, excitée par le but louable de venger l'humanité, injustement attaquée par moi, ouvre subrepticement la porte de ma chambre, en frôlant la muraille comme l'aile d'un goéland, et enfonce un poignard, dans les côtes du pilleur d'épaves célestes ! Autant vaut que l'argile dissolve ses atomes, de cette manière que d'une autre.

II,16 – p.192

Le texte annonce ici la complète liberté linguistique dans laquelle il va s'engager dans les trois derniers chants. Rupture de ton radicale, juxtaposition et conflagration d'images propres à provoquer l'étincelle poétique tant recherchée par Breton, le texte bascule d'un langage rationnel et maîtrisé (comme l'affirme Blanchot) à un langage automatique et irrationnel (tel

¹ Jean-Luc Steinmetz, Article "Lautréamont" in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, direction Michel Jarrety, PUF, 2001, Paris.

² Drame qui est certes présent, mais davantage comme substrat invitant à quelque chose de supérieur, plutôt que centre réel du livre.

³ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.119.

que l'ont voulu les surréalistes). Plutôt que de soumettre l'intégralité du texte à l'une ou l'autre de ces thèses, il me semble plus productif d'envisager l'échange permanent de ces deux modalités scripturaires au sein du texte. "L'hallucination visuelle pose un piège à chaque instant, comme si l'œuvre poétique naissait seulement de ces hasards où le réel bascule, laissant place au monde nocturne"¹, écrit Le Clézio, phrase qui s'applique directement au passage cité : la poéticité des *Chants* réside dans ce basculement et ce choc permanents entre le monde diurne de la raison et de la rhétorique et le monde nocturne de la pulsion et de l'automatisme, dans l'agglomération de mots qui se libèrent, par la puissance des rapprochements fortuits, de la raison vigile. Le texte se tient toujours à la frontière de deux mondes qu'il confond dans leur échange permanent : de cet échange surgit un nouvel espace hybride, à la fois diurne et nocturne, dont le texte est à la fois la carte et le chemin tracé sur cette carte.

2. L'espace exploratoire

La métaphore géographique qui ouvre *Les Chants* donne d'emblée le texte à lire comme une exploration. Exploration de la pulsion érotique, de l'espace mental, des franges incertaines du jour et de la nuit et surtout d'un univers sauvage et infernal que le texte invente à mesure qu'il feint de le découvrir dans le parcours de Maldoror. D'une certaine façon, le parcours de Maldoror est semblable à celui d'Ulysse dans *l'Odyssée* et à celui de Dante dans *L'Enfer* : un parcours digressif et foisonnant mais dirigé vers un seul et même but, le retour à Ithaque pour le premier, la révélation du mal absolu en la vision de Satan pour le second. Le parcours de Maldoror est éclaté, ce qui rend plus rhapsodique encore la structure des *Chants* tout en faisant disparaître toute eschatologie, encore présente dans *l'Odyssée* (ce sont les dieux qui permettent à Ulysse de rentrer à Ithaque, massacrer les prétendants et asseoir définitivement une paix menacée par ce coup d'éclat) et la *Divine Comédie* (le Satan de *L'Enfer* se justifie par rapport à Dieu et aussi par l'accès final de Dante au Paradis). En vertu de cette structure éclatée et de la dégradation de la dimension épique (Maldoror ne se bat plus pour aucune collectivité), le texte est une libre exploration au cours de laquelle le lecteur fait l'expérience de la désorientation : *Les Chants* sont d'après Philippe Sollers² un texte océanique, infini, sans début ni fin en vertu de la somme infinie³ de textes qu'ils convoquent, ce qui explique aussi la fascination de Maldoror pour l'océan, cet autre lui-même. Qui plus est, la disparition de la frontière entre jour et nuit au sein du texte le soustrait à tout repère temporel et contribue à le rendre infini. Or, puisque le texte est l'exploration du territoire qu'il trace, il est exploration avec l'aide du lecteur de cet espace dangereux et infini. Cette exploration, puisqu'elle s'effectue à la faveur du rêve, est consubstantielle à la nuit : "La parole nous fait entrer dans un univers autre, dont la réalité s'appuie sur une expérience occulte, nocturne. Nous ne pouvons pas avoir accès aux "sources", aux "preuves"."⁴ La nuit détermine un espace infini de textes dont l'origine a disparu, de sorte que le lecteur est bel et bien plongé dans cette expérience nocturne dont parle Le Clézio, expérience dont il ne peut rendre compte ni justifier tant elle le désoriente. Pour que l'exploration véritable advienne, il faut qu'il y ait errance et perte des repères, comme pour Ulysse.

¹ J.-M.G. Le Clézio, *Ibid.* p.116.

² Philippe Sollers, "La Science de Lautréamont", in *Critique*, n°245, octobre 1965, p.802. Repris dans *Logiques*, Editions du Seuil, 1968, Paris.

³ Et dont l'infinitude est garantie par l'incertitude de l'origine de ces fragments de texte.

⁴ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.68.

Une fois ces conditions remplies, le texte peut s'aventurer dans les régions interdites au savoir humain : Dieu, l'Enfer, la mort et la folie. Pour Le Clézio, Lautréamont s'inscrit ici en plein dans la thématique fantastique de son temps, mise au goût du jour par les romantiques allemands¹ : le sommeil est qualifié de "singe de la mort", il est une porte ouverte sur le rêve et la folie, deux domaines interdits qui, parce qu'ils sont en connexion avec des forces surnaturelles et invisibles, conduisent à la mort, ce domaine ultime dont on ne revient pas – à moins d'être Ulysse, ou poète comme Orphée, Dante ou Lautréamont. Le rêve est donc ce qui va conduire Lautréamont, *via* Maldoror, à la connaissance ultime, à ce qui est au delà du "Grand Tout" ou "Grand Objet Extérieur" et qui en fait un personnage dans la droite ligne d'Ulysse, du Dante tel qu'il se met en scène dans la *Divine Comédie* et de Prométhée : à la fois explorateur de la mort et, au contraire d'Ulysse qui, homme raisonnable, s'arrête aux frontières qui lui sont interdites, être démesuré et transgressif. Aussi ces mots introduisent-ils le rêve de métamorphose en pourceau :

Je m'étais endormi sur la falaise. (...) Mais, quand la tempête a poussé verticalement un vaisseau, avec la paume de sa main, jusqu'au fond de la mer ; si, sur le radeau, il ne reste plus de tout l'équipage qu'un seul homme, rompu par les fatigues et les privations de toute espèce ; si la lame le ballote, comme une épave, pendant des heures plus prolongées que la vie d'homme ; et, si, une frégate, qui sillonne plus tard ces parages de désolation d'une carène fendue, aperçoit le malheureux qui promène sur l'océan sa carcasse décharnée, et lui porte un secours qui a failli être tardif, je crois que ce naufragé devinera mieux encore à quel degré fut porté l'assoupissement de mes sens. Le magnétisme et le chloroforme, quand ils s'en donnent la peine, savent quelquefois engendrer pareillement de ces catalepsies léthargiques. Elles n'ont aucune ressemblance avec la mort : ce serait un grand mensonge de le dire.

IV,6 – pp.250-251

Il est frappant que le rêve soit introduit par une référence explicite à l'*Odyssee*² et qu'Ulysse soit donné ici comme un personnage partageant avec le sujet la connaissance de la catalepsie léthargique, comme s'il en avait lui-même été l'objet. Cette référence désigne Maldoror comme celui qui, à l'instar d'Ulysse, fait l'expérience de toutes les frontières jusqu'à les transgresser, ce que ne fait pas Ulysse : quand ses hommes et Maldoror sont changés en pourceaux, Ulysse reste homme et partage la couche de Circée. Mais l'expérience transgressive des frontières, "expérience extrême, aux limites de l'entendement humain"³, Maldoror la rêve, de sorte que l'exploration des limites ontologiques et l'accès conséquent à la sauvagerie⁴ dans *Les Chants* passent toujours par le rêve. L'intérêt stratégique du rêve consiste en ce qu'il est à la fois un espace de liberté et d'aliénation : le rêveur (Lautréamont) accède à un espace infini et soumis à ses désirs mais est aussi prisonnier de la catalepsie léthargique dont parle Maldoror et de ses propres pulsions ; il est un corps endormi et paralysé comme en attestent II,2 et IV,4 ; quant à la créature rêvée (Maldoror), elle n'a accès qu'à une illusion de liberté et est soumise à l'invisible volonté de Lautréamont. De sorte que le rêve permet également d'expliquer ce paradoxe d'un texte totalement conscient de ses développements et soumis à d'irrépressibles élans et pulsions scripturaires et celui d'un être à la fois faible comme un mourant et surpuissant. *Les Chants* se situent ainsi au carrefour d'une liberté totale et de la fatalité divine qui pèse sur Maldoror : le texte, dans l'exploration,

¹ Voir à cet égard *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann, où le sommeil est là aussi la porte d'un univers cauchemardesque qui mènera insidieusement Nathanael à la mort.

² Ce passage se réfère à la destruction du navire d'Ulysse au cours d'une tempête déchaînée par Poséidon après que ses hommes ont mangé les bœufs du soleil. Voir *Odyssee*, *Chant XII*, vv.260-373, vv.391-425.

³ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.108.

⁴ Pour être sauvage, il faut d'abord éprouver, pour ensuite les transgresser, les limites.

effectue un retour à un univers sauvage, primordial et mythique, et cependant conscient de chacun de ses développements.

3. Beau comme la rencontre des puissances primitives de l'inconscient et du mythe

Les Chants sont peuplés d'animaux, de figures étranges et d'archétypes de la grande ville¹, ils célèbrent le cosmos, l'océan et les grandes forces tutélaires qui transcendent l'être et dessinent autour de lui une métaphysique qui dépasse son entendement. Maldoror est un personnage qui aspire à entrer en contact avec ces grandes forces et est par conséquent le vecteur de Lautréamont vers elles. Etablir ce contact implique ce retour vers le primordial que n'a de cesse d'effectuer Maldoror. *Les Chants* sont ancrés dans la mythologie la plus primitive – ce monde génésique et primordial constitué de plages océanes et d'animaux² – et la plus moderne à la fois – la ville tentaculaire chère à Baudelaire et dans laquelle réside selon lui la modernité que doit capter l'artiste. La primitivité des *Chants* réside dans leur violence, dans la sauvagerie qui, pour construite et culturelle qu'elle soit, est un retour au primordial. La griffe cristallise la violence, elle est "le signe primitif et l'épure animale de l'instinct d'agression", par laquelle "la tentation de l'éthique de violence [acquiert] les attributs de l'esthétique", comme en atteste ce *Beau comme...* : "Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces" (VI,3-I – p.314). L'animalité est ainsi, selon Donato Pelayo, le vecteur du mal et également la cause de l'isolement d'un être qui, dans sa révolte solitaire, ne comprend pas que toute révolte doit s'adosser à une collectivité pour être efficace. La révolte de Lautréamont n'est jamais construite, elle exprime ce monde primordial que rejoint Maldoror et au nom duquel il se bat. Maldoror est certes en contact avec les forces tutélaires de ce monde, comme l'océan auquel il déclare allégeance, celles-ci sont pour la plupart du temps indifférentes ; aucune complicité ne s'établit réellement entre Maldoror et ces forces aveugles qu'il sert pourtant et dont il se réclame à raison. L'animalité me semble pourtant moins être le vecteur du mal que d'une affirmation de volonté de puissance qui excède toute morale : la sauvagerie que retrouve Maldoror dans l'univers primordial est l'état de l'être qui a réussi à échapper à toute morale. L'univers des *Chants* est un univers mythique qui n'a pas encore été structuré par l'éthique et le savoir, ou plutôt un univers où ces structures que sont l'éthique et le savoir ont été annulées ; aussi existe-t-il à l'état sauvage. Univers au contact direct de la vie primordiale, des éléments et d'une matière animale informe, matrice biologique indéfinie du texte, peuplé d'animaux fantastiques qui se dégagent selon Donato Pelayo d'une gangue marine et terrestre à la fois (voir à ce titre I,9 et II,13, où Maldoror tente de fusionner avec l'océan, et IV,4, où Maldoror est enraciné dans la terre), et où les quatre éléments participent des métamorphoses animales. Surtout, l'être humain accède parfois à la primitivité d'une forme animale, comme cet amphibie que découvre Maldoror et qui vit à l'écart de toute civilisation, c'est-à-dire dans un monde sauvage :

... un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon, je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins, un être humain, aux muscles vigoureux, et que des bancs nombreux de poissons (je vis, dans ce cortège, entre autres habitants des eaux, la torpille, l'anarak groenlandais et le scorpène-horrible) suivaient avec les

¹ L'orphelin et le chiffonnier par exemple, qui rappellent les figures du *Spleen de Paris* de Baudelaire.

² Donato Pelayo, Article cité, p.141.

marques très ostensibles de la plus grande admiration. Quelquefois il plongeait, et son corps visqueux reparaisait presque aussitôt, à deux cents mètres de distance. Les marsouins, qui n'ont pas volé, d'après mon opinion, la réputation de bons nageurs, pouvaient à peine suivre de loin cet amphibie de nouvelle espèce. (...) Que l'on sache bien que l'homme, par sa nature multiple et complexe, n'ignore pas les moyens d'en élargir encore les frontières ; il vit dans l'eau, comme l'hippocampe ; à travers les couches supérieures de l'air, comme l'orfraie ; et sous la terre, comme la taupe, le cloporte et la sublimité du vermisseau.

IV,7 – pp.255-256

Cette strophe développe le mythe populaire d'un homme-poisson primitif, qui correspond à l'idée d'un être originel adapté à un monde où tout, terres et mers, est encore unifié. Aussi la dernière phrase, exemple même de la phrase zoomorphe, assimile l'homme, en une série de métamorphoses rapides, aux trois éléments habitables, le quatrième étant "l'environnement de feu" qu'occupe et dessine Maldoror. Que Ducasse ait retrouvé – semble-t-il par hasard – l'univers primitif de mythes antérieurs à la Grèce antique ne laisse pas d'intriguer. Ducasse ou Lautréamont auraient eu l'intuition d'un monde où l'animal encore souverain, vivant sans rapport hiérarchique avec les hommes, était "le paramètre de toute création orale."¹ Peut-être ne s'agit-il là que d'un univers primitif fantasmé auquel Ducasse aurait accédé *via* son avatar Lautréamont, mais peu importe : l'important est que cet univers existe et agisse au sein du texte, et que Lautréamont soit entré en contact avec cet imaginaire mythique du chant primitif, dont le rôle est d'exprimer "les phases essentielles de la vie de l'homme dans une nature agressive" et le "rite dramatique élémentaire." Le texte fait revivre le chant primitif et son imaginaire, il est "co-naissance individuelle de ce rituel", à la fois accès à une pratique collective originelle et réinvention dans un texte contemporain de celle pratique collective, réinvention qui donne aux *Chants* et au mythe leur valeur active et qui leur permet de dépasser le simple stade d'objet archéologique : Ducasse est l'homme du dix-neuvième siècle qui écrit et redécouvre, mais Lautréamont est le prêtre de cette religion et de ces mythes redécouverts. C'est dans cette rencontre d'une recherche individuelle et d'une entreprise collective que se situe la singularité et la force de Lautréamont : le projet solitaire de Ducasse, projet éphémère qui s'élabore à l'insu de tous (Ducasse est mort jeune et inconnu), accède, dans l'éternité de fables avec laquelle il entre en contact, à l'histoire collective de l'humanité, qu'il englobe jusqu'en ses origines fantasmées tant innervent son imagination les figures animales, hybrides et génésiques, l'environnement sauvage fait d'"étendues désertes, forêts, rochers au bord de l'Océan (II,13), paysages nocturnes (I,8), aussi scènes de ville rendues méconnaissables, d'autant plus inquiétantes qu'elles sont un assemblage de détails connus et déformés (*Chant sixième*)"², environnement chthonien, aérien et urbain à la fois (on pourra comparer II,8, III,3 et III,5, strophes qui font toutes intervenir Dieu). Cette rencontre peut-être accidentelle du poème de Ducasse avec un univers génésique et mythique tout entier englobé lui permet d'excéder son statut de simple texte pour se confondre avec l'univers.

4. Beau comme la rencontre de l'univers et du Livre

Poème et univers mythique et originel à la fois, *Les Chants* réalisent en quelque sorte avant la lettre le fantasme mallarméen du Livre, cette combinatoire ouverte de textes dont le *Coup de dès* n'est qu'un prélude et qui, dans sa capacité à se mouvoir perpétuellement, sa

¹ Donato Pelayo, Article cité, p.147.

² J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.80.

structure et sa mise en page, devait être d'une part une constellation qui contiendrait virtuellement l'univers, lui donnerait forme, nécessité et sens, de l'autre le poème ultime qui "est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle."¹ Ce Livre doit être "une explication orphique de la terre." Il doit exclure le hasard de l'univers en étant un univers entièrement prémédité et architectural. Surtout, Mallarmé "voyait dans l'exclusion du hasard un substitut moderne de l'Eternité créatrice", affirme Paul Bénichou.² A l'épreuve de ce rapide examen du projet du Livre, il est permis d'affirmer que Lautréamont poursuit, en empruntant un chemin radicalement différent, un objectif semblable. Y est-il parvenu ? Il est probablement resté dans un cadre symbolique, quand Mallarmé se proposait de réaliser concrètement le Livre et d'enserrer l'univers dans l'espace même du poème.

Quel est le chemin emprunté par Lautréamont ? Il s'agit, comme chez Mallarmé, d'une expérience orphique : dans le rêve, Lautréamont et Maldoror partent explorer la mort et en reviennent désespérés mais plus savants. En II,8 ou en III,5, quand Maldoror prend connaissance de la cruauté de Dieu, il effectue l'ultime voyage par lequel il comprend qu'il n'y a pas de rédemption et que seule la mort l'attend. La cruauté dont il est alors le témoin lui révèle et détermine dans l'espace du texte la mort de Dieu. Le guichet par lequel Maldoror entrevoit toute la scène en III,5 redouble le dispositif onirique en instaurant à l'intérieur du texte un dispositif spatial par lequel passe le regard. Comme Orphée faisant deux fois l'expérience de la mort, lors de sa catapse d'abord puis dans sa chair lorsqu'il est déchiqueté par les femmes qu'il repousse, Maldoror fait deux fois l'expérience de la mort et, "ayant vécu doublement, comme témoin et comme victime, la rage du Créateur, il ne pourra plus échapper à la malédiction : le rêve aura en quelque sorte révélé une partie interdite de son être."³ Le Clézio ne précise pas quelle est cette partie interdite de l'être. Il me semble qu'il s'agit de la conscience qu'a Maldoror de l'omniprésence du mal et de la cruauté aveugle de l'univers, étape décisive avant de se jeter dans la carrière du mal et d'affirmer son vouloir-vivre infini. Quoi qu'il en soit, Maldoror accède ici à une connaissance ultime et visite, dans son sommeil, des contrées qui rappellent l'*Enfer* de Dante, notamment, en II,8 le centre de la terre où est encastré Lucifer à la fin du poème de Dante.

En plus de ce savoir ultime, connaissance de l'*Enfer*⁴ et de la mort, le poème remonte aux origines du monde en déployant son univers génésique. C'est à ce titre également que l'on peut parler d'expérience orphique, d'expérience poétique première. Ducasse accède à l'origine des temps par son poème qui rejoint les chants et les gestes primitifs et qui est, "parce que les genèses détiennent tous les éléments et leurs possibilités d'assemblage, voyage dans le futur, histoire de l'avenir."⁵ D'un seul geste, Ducasse englobe tout le passé et, touchant à l'origine, tout l'avenir. Son geste – symboliquement – ouvre une béance à l'intérieur du temps par laquelle son livre devient tout l'univers, le Livre, avant que le sujet Ducasse ne disparaisse et ne réapparaisse derrière ce masque vide qu'est Lautréamont. Dans le rêve, le mythe est pleinement réactivé et, plus qu'une manière d'expliquer le monde, devient véritablement un univers, offert à l'appétit de conquête de Maldoror.

¹ Lettre du 27 juin 1884 à Léo d'Orfer.

² Paul Bénichou, "Sens et Obscurité selon Mallarmé", propos recueillis par Jean-Luc Steinmetz, *Magazine Littéraire* n°368, septembre 1998.

³ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, p.98.

⁴ Et puisque Dieu est mort, l'*Enfer* est le seul au-delà.

⁵ J.-M.G. Le Clézio, Article cité, p.156.

Chapitre III – Second Volet :

La sauvagerie comme conquête de la Surhumanité

La douleur de l'individuation et le regret de l'unité perdue avec le cosmos qu'éprouve Maldoror est la cause et le prélude à sa conquête d'une Surhumanité qu'il cherche à acquérir dans le retour à un univers originel, en formation, un univers du devenir animal et de la pure volonté de puissance. La quête d'infini de Maldoror, qui détermine la forme tourbillonnaire du texte, est une manière de mettre fin à l'individuation : l'infini, Maldoror entend y accéder en devenant lui-même infini, en devenant l'univers. Cette conquête de l'infini s'effectue *via* l'absorption d'un infini livresque et le retour à un univers mythique et originel. Ces différentes voies sont toutes consubstantielles les unes aux autres : l'absorption encyclopédique de la littérature permet au sujet d'effectuer ce gigantesque bond dans le temps qui lui permet d'embrasser d'un seul geste scripturaire toute le passé et l'avenir en germe dans ce passé, en somme de devenir infini et surhumain.

A. Maldoror : humain, trop humain

Maldoror a dans tout le texte un statut ambigu, ni humain ni dieu. Rêvant, être de chair sous le joug de Lautreámont et victime de la cruauté de Dieu, il est humain. Le rêve du pourceau le désigne négativement ainsi puisqu'il lui offre le bonheur fantasmé d'échapper à la condition et à la proximité humaines : "Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité !" (IV,6 – p.251) Mais sa prodigieuse force physique, sa capacité à la métamorphose, son aspect zoomorphe et sa proximité intime avec toute sorte de formes animales (la femelle requin de II,13, l'homme-poisson de IV,7) ainsi qu'avec l'océan, désigné dans le texte comme un milieu en tous points opposé et hostile à l'homme ("Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens. Ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie... incapables de te dominer. Ils ont trouvé leur maître." – I,9 – p.102) mais accueillant toutes sortes d'animaux et d'êtres rejetés par l'humanité, donnent à voir Maldoror comme un être supérieur, du moins soustrait à l'humanité. Pourtant, Maldoror n'est pas un Surhomme : il est encore trop humain pour cela, trop faible : I,10 le désigne comme un être au seuil de la mort, IV,4 comme un être figé dans une paralysie végétative semblable à la mort. Maldoror est davantage, comme le vampire et selon le mot de Blanchot, "un mort dont la mort vit" ou un mort en sursis. Devenir le Surhomme, c'est précisément aller au devant de la mort, la vaincre, passer au delà. Le vampire n'est qu'une étape intermédiaire entre l'homme et le Surhomme, un stade à dépasser dans la conquête de Maldoror : il est le prélude à la réalisation d'un désir d'infini mais est marqué également par une immense faiblesse, un corps

faible et décadent dont doit se débarrasser le Surhomme au profit d'un corps plein d'une surabondance de vie. Dans le corpus que forment les cinq premiers *Chants*, Maldoror est affublé d'un corps paralysé, somnolent, d'un corps qu'il traîne péniblement le long de phrases de plus en plus épaisses et visqueuses, dans la complexité (et parfois l'hermétisme) desquelles le lecteur a de plus en plus de peine à se mouvoir. Dans le *Chant sixième* seulement, Maldoror, délivré de l'hébétude du sommeil et accédant à l'état vigile, retrouve une force souveraine, et l'écriture redevient ce mouvement dynamique qui, s'il est discontinu et objets d'incessantes ruptures, n'en continue pas moins d'avancer implacablement vers le terme du texte qui n'est plus clôture mais basculement triomphant, explosant et convulsif de l'écriture dans le réel.

1. Les intermittences de l'être

Etre supérieur aux hommes mais inférieur à Dieu, Maldoror se caractérise par une alternance de forces et de faiblesses. Accéder à la Surhumanité exige de mettre fin à ces alternances pour devenir un être de force pure. L'ambiguïté qui pèse tout au long des *Chants* sur la nature de Maldoror prend ici tout son sens : est-il un homme ("Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité !" – IV,6 – p.251) ? Est-il un monstre (IV,4) ? Est-il un Satan ("Mais le plus grand nombre pense qu'un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu..." – I,11 – p.111) ? Etre toujours en marge de l'humanité, Maldoror n'a aucune nature définie, il est davantage un ensemble de possibles (homme, monstre, Satan, Dieu, Titan...) incarnés en un nom qui lui-même tend à se figer dans des interprétations multiples et contradictoires, les deux tronçons appelant des sens différents selon les strophes.

Maldoror est donc d'abord faible. Toute l'entreprise des *Chants* consiste à le hisser par la poésie au stade d'être surhumain, de changer sa dégénérescence en surabondance de vie. Si Bachelard parle d'un complexe de Lautréamont pour définir l'élan musculaire et nerveux du texte, il omet de préciser qu'il s'agit avant tout d'une réponse à une faiblesse endémique, paralysante et soporifique. Paul Zweig écrit ainsi :

Lautréamont se crispe sur l'absurde faiblesse de sa condition d'homme, et aspire de toutes ses forces à être "davantage". "*L'impuissance radicale*", sous toutes ses formes, hante *Les Chants* d'un bout à l'autre. L'élan musculaire de son héros est comme baigné, paradoxalement, dans une ambiance d'impuissance et de frustration.

Etre davantage, c'est-à-dire connaître davantage et accomplir davantage : Maldoror n'a de cesse de connaître la véritable nature de Dieu après avoir découvert celle des hommes, et cette investigation est clairement un moyen d'accéder à une vérité métaphysique par laquelle il acquerra véritablement une conscience plus large que sa conscience de faible individu, une conscience cosmique. Observer les agissements de Dieu à travers le guichet d'un lupanar (III,5) ou le découvrir dévorant les humains (II,8) permet à Maldoror de prendre la mesure de sa faiblesse mais aussi d'envisager les réponses à cette faiblesse : aussi la découverte du II,8 détermine-t-elle Maldoror à se jeter dans la carrière du mal en même temps qu'elle lui rend l'ouïe, par laquelle le héros découvre métaphoriquement tout un pan du monde qui lui était interdit, notamment le cri d'universelle souffrance du monde. C'est ce que révèle cette affirmation à propos du hasard de la mort :

Mais, puisqu'il est prouvé que, par un hasard extraordinaire, je n'ai pas encore perdu la vie depuis ce temps lointain où je commençai, plein de terreur, la phrase précédente, je calcule mentalement qu'il ne sera pas inutile ici, de construire l'aveu complet de mon impuissance radicale, quand il s'agit surtout, comme à présent, de cette imposante et inabordable question.

V,6 – p.292

L'euphémisme et le caractère volontairement elliptique de la phrase ne révèlent pas à quoi mènent la construction de l'aveu, mais à ce stade du texte, alors que Maldoror va être confronté à l'araignée qui provoque son assoupissement et s'éveiller pour une exécution qui consacrerait définitivement sa victoire, il est permis de penser que "construire l'aveu" est un moyen de regarder la mort en face et de la vaincre, et dans cet affranchissement de l'angoisse de la mort, devenir surhumain.

La fiction offre précisément à Lautréamont le moyen d'échapper à sa faiblesse, et par le biais de la métaphore, permet un accès à l'infini. Ainsi au début du *Chant troisième*, on lit :

Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes : créant, à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.

III,1 – p.193

La fiction est donnée comme un moyen pour le sujet de se multiplier, d'être davantage, mais aussi d'inventer des figures qui, prises dans l'ellipse, seront offertes à la dévoration du scripteur. Lautréamont ne crée pas sans détruire dans la dévoration ses créatures, et c'est précisément par ce moyen qu'il devient davantage et multiple et qu'il se libère à la fois de l'individuation et de sa faiblesse d'être humain.

2. Sauvage innocence, ou la morale corruptrice

Cette tentative de Maldoror pour se dégager de sa faiblesse passe par la violence et la dévoration. Cela implique qu'il se libère définitivement de la morale et de la conscience, matérialisées au sein du texte comme une Erynnie le poursuivant sans relâche. La conscience et la morale sont la cause de la faiblesse de Maldoror, elles lui suggèrent sans cesse un repentir qui fait obstacle à ses gestes conquérants, elles lestent ces mêmes gestes d'un poids de remords qui leur ôte leur violence et leur surabondance de vie. La morale vient gangrener la force musculaire de Lautréamont, elle corrompt un état sauvage qui ignore la faute et qui de fait est pur. Recouvrer sa force implique pour Lautréamont ce retour à l'état sauvage qui est le tout de l'entreprise des *Chants*, cet abandon de la morale afin que s'affirme le pur geste dépourvu de sens mais chargé d'une surabondance de vie : la mise à mort de Mervyn.

La morale ronge Maldoror, elle lui est attachée comme une Erynnie à sa proie. Pour Valéry Hugotte, un crime sépare Maldoror de son enfance et le fait appartenir à ce temps de l'agonie qu'exprime IV,4, l'aliène dans un nom qui le dit tout entier : le héros est en *mal d'aurore*¹, en mal de pureté et d'innocence depuis que la morale s'est emparée de lui. En atteste la voix du prêtre tandis que Maldoror tente de s'approcher du cimetière en V,6 :

¹ Marcelin Pleyne propose cette interprétation et met l'accent non plus sur le mal, comme le faisait René Crevel (l'aurore du mal), mais sur l'aurore, terme du *Chant cinquième*. *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris, p.65.

"Vous ne semblez pas vous douter que celui-ci, que la maladie força de ne connaître que les premières phases de la vie, et que la fosse vient de recevoir dans son sein, est l'indubitable vivant ; mais, sachez, au moins, que celui-là, dont vous apercevez la silhouette équivoque emportée par un cheval nerveux, et sur lequel je vous conseille de fixer le plus tôt possible les yeux, car il n'est plus qu'un point, et va bientôt disparaître dans la bruyère, quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort."

V,6 – p.295

On voit ici Maldoror se scinder en deux êtres : d'une part son aurore perdue, "l'indubitable vivant", séparée de lui par une distance qu'il ne peut franchir, d'autre part "le seul véritable mort", l'ambassadeur du mal que nous voyons agir tout au long du texte qui tente de rejoindre au galop un espace qui lui est désormais interdit. Un étrange phénomène a lieu, par lequel Maldoror tente d'abord de gagner au galop le cimetière, pour s'en éloigner sans l'avoir atteint après l'allocution du prêtre. Valéry Hugotte voit là le signe de l'impossible aveu d'un crime qui a séparé Maldoror de son aurore, le galop de Maldoror décrivant le mouvement d'un texte tentant de cerner un centre qui ne cesse de se dérober. D'où cette dissémination d'un sujet dit par une troisième voix extérieure, celle du prêtre, dans laquelle Maldoror est à la fois l'enfant et le cavalier, à la fois mort et vivant. Toute l'entreprise des *Chants* vise à combler cette béance ouverte par la morale entre le sujet et lui-même. Retrouver l'aurore, c'est retrouver l'innocence d'un état amoral et sauvage et pour cause : à l'éveil bouleversant de la fin du *Chant cinquième* succède la surabondance de vie et le débordement de force du *Chant sixième*, où Maldoror n'est plus un sujet déchiré et tourmenté, rongé par un vide intérieur qui le sépare de lui-même, mais un être qui coïncide de nouveau avec lui-même et qui, s'étant débarrassé de toute morale (la mise à mort de Mervyn ne s'accompagne d'aucun remords, au contraire des violences des cinq premiers *Chants*), retourne à un état de sauvagerie qui est aussi un état d'innocence. A ce titre, le *Beau comme...* de VI,6-IV (pp.328-329) concernant la dualité de Maldoror n'est pas arbitraire mais profondément motivé : à ce stade du récit, la dualité qui compose Maldoror n'est plus une déchirure, une béance qui évide peu à peu le sujet de son être mais une dualité monstrueuse acceptée et voulue. La mise à mort de Mervyn correspond à cet accès de Maldoror à la toute-puissance et à une plénitude vitale qui comble la béance par laquelle la mort s'emparait peu à peu de lui. Le *Beau comme...* n'est plus à ce stade une intrusion de l'arbitraire poétique qui lacérerait et éviderait le texte, mais le signe que les puissances souterraines de la métaphore et de la libre association ont été domptées par un sujet tout-puissant, qui n'est plus commandé par les mots et qui au contraire les maîtrise souverainement, y compris dans l'ivresse de l'abandon aux pouvoirs du langage que procure précisément les *Beaux comme...*

B. Vers la démesure affirmative : Prométhée, Satan, Narcisse

Une fois cette toute puissance acquise, Maldoror n'est plus qu'un être de démesure, tout entier dirigé vers l'affirmation d'une force vitale toujours plus grande. Maldoror est donc à des degrés variables une figure triple, à la fois prométhéenne, satanique et narcissique, selon les strophes et le rôle qu'il y joue. Prométhéen lorsqu'il s'abandonne à la soif de vérité et à son rôle d'herméneute, satanique quand il se révolte et bafoue Dieu en guerrier et Narcisse démiurgique lorsqu'il tente de modeler l'univers à son image. Etrangement, le mythe à

l'origine le plus "faible"¹ des trois, le mythe de Narcisse, est celui qui devient ici le plus démesuré, gigantesque et insensé, le plus puissant et qui, de mythe de la claustration ontologique, devient un mythe de l'être conquérant. Cette manière qu'a Maldoror de communiquer avec de grands mythes ancestraux est à l'origine de son statut indéfinissable, entre homme, dieu et créature surnaturelle et titanesque "qui méprise les limites ordinaires du temps (...) et de l'espace : personnage qui par sa situation hors des frontières humaines bénéficie des possibilités déconcertantes d'une existence autre qui n'est nullement la sienne."² L'existence de vampire de Maldoror le désigne d'abord comme un mourant, mais une fois affranchi de la faiblesse malade du vampire, Maldoror devient un être invincible et éternel, un être qui a vaincu la mort. Aussi peut-on faire dialoguer ces deux passages concernant les victimes de Maldoror :

L'apparition de cette comète enflammée ne relira plus, comme un triste sujet de curiosité fanatique, sur la façade de ton observation déçue ; et, tu penseras souvent, trop souvent, peut-être toujours, à celui qui ne paraissait pas s'inquiéter des maux, ni des biens de la vie présente, et s'en allait au hasard, avec une figure horriblement morte, les cheveux hérissés, la démarche chancelante, et les bras nageant aveuglément dans les eaux ironiques de l'éther, comme pour y chercher la proie sanglante de l'espoir, ballottée continuellement, à travers les immenses régions de l'espace, par le chasse-neige implacable de la fatalité.

II,5 – p.139

Il me semblait que ma haine et mes paroles, franchissant la distance, anéantissaient les lois physiques du son, et parvenaient, distinctes, à leurs oreilles, assourdis par les mugissements de l'océan en courroux !

II,13 – p.179

Dans le premier passage, Maldoror se dit au passé : il est déjà mort et au bord de l'effacement, au point de n'être déjà plus qu'un éclat sur un visage. Mais dans le second passage, sa fureur atteint une dimension cosmique, son cri égale le bruit de l'océan. Ces deux passages montrent qu'il s'extrait au cours du texte de sa condition d'homme pour entrer en une existence autre qui n'est pas celle des êtres humains : la démesure et l'affirmation du vouloir-vivre font de Maldoror un être transgressif comme Prométhée rusant avec les dieux pour hisser l'humanité à leur niveau, Satan défiant Dieu ou Narcisse tentant de d'étendre son image à celle du monde.

1. La révolte donjuanesque : Prométhée déchaîné

Avant que Prométhée ne décide de tromper Zeus, hommes et dieux banquetaient de concert sur l'Olympe. Mais lors du premier sacrifice, un partage rituel devait décider quelles parts de la bête reviendraient aux hommes et aux dieux et consacrer la condition des hommes et des dieux. Prométhée fut choisi pour effectuer le partage mais dans la *Metis*³ qui l'opposait à Zeus, Prométhée décida de ruser et de tromper Zeus. Aussi cacha-t-il dans l'estomac de la bête sa chair et réserve-t-il aux dieux les parties incommestibles, les os qu'il recouvrit de graisse blanche. Lorsque Zeus découvrit la supercherie, il prononça la déchéance des humains qui

¹ Faible au sens où le mythe de Narcisse est certainement moins actif dans l'imaginaire littéraire que celui de Prométhée ou de Satan qui, figures de révoltés, fascinent et mobilisent davantage l'imaginaire du lecteur.

² Robert Pickering, *Lautréamont / Ducasse – Thématique et écriture*, Editions Minard, 1988, Paris, p.28.

³ *Metis* signifie *discorde* en grec.

durent pratiquer l'élevage et l'agriculture pour vivre. Pour leur venir en aide, Prométhée vola le feu divin à Zeus pour l'offrir aux hommes qui n'avaient qu'un feu périssable devant sans cesse être entretenu. Zeus enchaîna alors Prométhée sur le Caucase et le condamna à voir son foie éternellement dévoré par un vautour. Quant aux hommes, il leur envoya Pandore et sa boîte porteuse de tous les maux, origine de la condition humaine.

Telle est la version de l'histoire de Prométhée qu'Hésiode raconte dans la *Théogonie*. La révolte de Maldoror prend sa source dans l'expérience de Prométhée le Titan, supérieur aux hommes mais inférieur aux dieux, statut ambigu et duel qui le rapproche de Maldoror. Tout comme Prométhée, l'*Hybris* le meut et, infraction par excellence, fait de lui un être transgressif. L'*Hybris* de Prométhée comme de Maldoror a pour origine un sentiment duel de puissance et de faiblesse : pour Nietzsche, Prométhée est heureux quand il a pitié des hommes et souffre quand il envie Zeus. Maldoror serait alors un Prométhée dégradé : il hait l'humanité dont il a pitié parce qu'elle lui semble dérisoire tout en haïssant Dieu qu'il n'envie pas et même méprise mais dont il convoite la place et la toute-puissance. Tout au plus le craint-il parfois, encore que de telles déclarations dans *Les Chants* puissent passer pour une dérision blasphématoire : "Je voudrais t'aimer et t'adorer ; mais, tu es trop puissant, et il y a de la crainte, dans mes hymnes." (II,12 – p.172) Là où Prométhée défiait le père des dieux pour usurper sa place et pour le bien de l'humanité, constituant ainsi à ses côtés une collectivité au nom de laquelle il se battrait, qui l'assisterait dans sa révolte et donnerait sens à celle-ci, Maldoror combat indifféremment Dieu et les hommes, voyant dans la faiblesse humaine le signe de l'injustice divine. Maldoror reste radicalement solitaire et ne peut trouver le plein achèvement épique de la substance prométhéenne en lui.

Il est cependant un être plus transgressif encore que Prométhée, dans la mesure où Dieu est impuissant à punir et contrôler son *Hybris* : Prométhée a le foie éternellement dévoré par un vautour tandis que Maldoror devient ce vautour lui-même afin d'arracher son cœur au dragon émissaire de Dieu en III,1. Mis en regard du mythe de Prométhée, cet épisode nous invite à considérer Maldoror comme un Prométhée et son contraire, un Prométhée qui aurait fait siennes les forces de coercition que lui opposent les divinités supérieures et qui, de fait, se montre supérieur à ces divinités à présent inoffensives et devenues les victimes du châtement divin. En III,1, le châtement envoyé par Zeus sur Prométhée est retourné contre le dieu et devient plus terrible encore : le bec du vautour ne fouille plus le foie mais le cœur. Maldoror est un Prométhée déchaîné : rien ne saurait l'attacher au Caucase et sa fureur ne connaît aucune borne.

2. La soif du mal : Satan glorieux

Plus proche du lecteur contemporain de Ducasse, Maldoror est aussi une figure satanique, descendant en droite ligne du Satan romantique et baudelairien. Comme le note Roger Caillois, la révolte des *Chants* trouve son origine dans la révolte romantique et accomplit celle-ci dans un geste d'écriture, alors qu'elle n'était que vaines paroles. Matière presque exclusivement agressive et blasphématoire, le texte réalise dans son espace scripturaire même la révolte annoncée par le romantisme. Le Satan de Lautréamont n'est pas condamné à l'impuissance du ban et du silence, mais s'affirme en détruisant lui-même son texte et en se réduisant à un silence qui n'est plus impuissance mais refus conscient de parler, donc refus du monde, de la Création, de Dieu. Maldoror traverse pourtant la même paralysie rageuse que le Satan de *l'Enfer* de Dante, encastré après sa déchéance au centre de la Terre. En II,2, la paralysie et la foudre le laissent pour mort, dans cet état de léthargie entre la vie et

l'inertie dans lequel on le découvre en I,10 et IV,4. La situation de Maldoror est pareille à celle du Satan de l'*Enfer* : réduit à une impuissance désespérante qui est déjà la mort, ou plutôt une agonie éternelle, Maldoror n'a d'autre recours pour exister que de supplicier les innocents.¹ Il parvient pourtant à s'arracher à cette impuissance et cette paralysie, au contraire du Satan de Dante qui demeure souterrain, impuissant et furieux. En montant en haut de la colonne Vendôme, Maldoror / Satan apparaît en gloire au-dessus de Paris. Là où le Satan de Dante était condamné par la toute-puissance divine à accepter son sort et à servir Dieu, Maldoror réussit à échapper à ses chaînes dans l'ascension qui le fait passer de l'espace nocturne et onirique de la petite chambre où il écrit en II,2² et IV,8 à l'espace diurne et concret.³ *Les Chants* sont moins une odyssée du mal que l'odyssée d'un être faible qui se transcende dans la violence et la sauvagerie, et qui conquiert de haute lutte sa Surhumanité et sa puissance vitale.

Le mal n'est plus alors que le vecteur par lequel le sujet étanche sa soif d'infini, de démesure et de vie, car il est la seule pratique capable de bouleverser dans ses fondements la collectivité et de la réinventer, de la même façon que Satan, dans sa démesure et sa soif d'infini, se vouait lui-même au mal, à la déchéance et au ban. Le mal devient concrètement pour Maldoror le moyen de réaliser un acte extrême, forcément marginal mais dans l'horreur duquel chacun sera aspiré. On peut comprendre le rôle du mal dans *Les Chants* en s'interrogeant sur la puissance et l'actualité des romans de Sade : si de tels ouvrages nous sont encore illisibles, dangereux et interdits, c'est qu'ils restent extrêmes et absolus au milieu du relativisme ambiant. Les actes nihilistes des héros sadiens portent en eux la mort totale de l'humanité et se chargent ainsi d'une valeur hautement métaphysique. Il n'est plus question de morale ici, et rien finalement n'est plus étranger aux romans de Sade que la morale, qui n'est qu'un tremplin vers des enjeux métaphysiques. Comme pour Maldoror, l'annihilation des victimes est le moyen pour l'être sadien d'acquérir encore plus d'être : quand il a atteint les limites humaines de la démesure, le seul moyen d'être *davantage* est de s'extraire de l'humanité. Et cette extraction de l'humanité se fait par un étrange raisonnement par l'absurde consistant à prouver le néant des victimes, de sorte que, si le bourreau acquiert sans cesse plus d'être et la victime plus de néant, le bourreau à la fin n'appartient plus au même monde que la victime. L'un *est* quand l'autre, qui n'était auparavant que néant, a vu son néant se vérifier avant d'être concrètement supprimé. Blanchot, qui s'interroge sur la facilité déconcertante avec laquelle les libertins de Sade enchaînent les hécatombes dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, écrit :

Qui ne se rend compte que, dans ces mises à mort gigantesques, ceux qui meurent n'ont déjà plus la moindre réalité et que, s'ils disparaissent avec cette facilité dérisoire, c'est qu'ils ont été préalablement annihilés par un acte de destruction totale et absolue, qu'ils ne sont là que pour porter témoignage de cette espèce de cataclysme originel, de cette destruction qui ne vaut pas seulement pour eux, mais pour tous les autres ? Cela est frappant : le monde où avance l'Unique est un désert ; les êtres qu'il y rencontre y sont moins que des choses, moins que des ombres et, en les tourmentant, en les détruisant, ce n'est pas de leur vie qu'il s'empare, mais c'est leur néant qu'il vérifie, c'est leur inexistence dont il se rend maître et de laquelle il tire sa plus grande jouissance.⁴

¹ Dans l'*Enfer* de Dante, la diversité des damnés étonne le lecteur moderne, tant certains semblent, au regard des valeurs et de la morale qui sont les siennes, innocents.

² Dans cette strophe, la confusion entre Maldoror et Lutrémont est totale.

³ Espace concret qui apporte un surcroît de vie et d'énergie : le carnaval déchaîné d'étranges figures où se meut Maldoror et la libération complète de sa léthargie ensommeillée marquent la séparation d'avec le monde de la nuit et du rêve et l'entrée dans un monde davantage rabelaisien et qui pourrait même annoncer *Ulysses* de Joyce, tant l'apparent réalisme de la représentation de la ville dissimule une célébration poétique de la grande cité et des corps qui s'y meuvent.

⁴ Maurice Blanchot, "La Raison de Sade", in *Lutrémont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris, p.33.

L'Unique, c'est Maldoror, qui avance solitairement au milieu d'un monde où les êtres, "qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort [et qui] paraissent avoir perdu la vie" (II,4 – p.135), sont moins que des ombres mises à mort par un Créateur que Maldoror tente à son tour de mettre à mort pour s'approprier sa toute-puissance. Maldoror ne commet aucune véritable hécatombe¹ et sa violence est toujours mise à distance par un humour noir qui désamorce l'horreur par le rire, mais comme chez Sade, la violence est le moyen de s'extraire de l'humanité, de la surpasser, comme le prouve le meurtre de Mervyn, incarnation pondérée d'une civilisation raffinée. Le mal n'est plus une pratique éthique qui disqualifie son émissaire et entraîne sa chute, il est une métaphysique réalisée par laquelle le sujet retourne à la vie et triomphe. Le mal tel que le pratique Maldoror se situe par delà le bien et le mal.

3. Soi-même comme l'univers : Narcisse démiurge

De toutes les incarnations mythiques par lesquelles passe Maldoror, Narcisse est la moins évidente. Tout dans le texte, de la laideur de Maldoror aux mutilations qu'il pratique sur son propre corps, interdit *a priori* à Maldoror de ressembler à Narcisse. Des complexes mythiques qui composent son personnage, c'est pourtant le complexe de Narcisse qui est le plus prégnant et le plus puissant. Le complexe de Narcisse est étroitement lié à la forme tourbillonnaire du texte : c'est par le tourbillon que le sujet arraisonne toute altérité pour la faire sienne, le tourbillon ramenant tout par un mouvement circulaire vers le centre qui est le sujet. Le Narcisse qu'est Maldoror n'est plus dans une relation de frontalité avec un autre lui-même, relation imparfaite où le sujet éprouve sa dualité et l'impossibilité de tout ramener à soi, mais est dans une relation de parfaite coïncidence à soi-même : alors que Narcisse, en contemplant son reflet et en tentant de l'embrasser, fuyait l'altérité dans l'impossible fusion avec soi-même, Maldoror conquiert l'altérité et la ramène au centre, parfait noyau d'identité. Le désir d'identité, c'est-à-dire de plénitude², est à l'origine de cette volonté de conquête et de ce débordement de force vitale que manifeste Maldoror :

Au lieu de se lamenter sur un simple reflet, impossible à saisir, il veut pétrir cette matière opaque qu'il découvre autour de lui, afin d'y imprimer les traits de l'image aimée. En poursuivant la plénitude de son image, Lautréamont se lance à la conquête du monde. Alors, au delà de la violence, le poète se bercera paisiblement dans les bras d'un autre lui-même, aussi grand, celui-ci, que l'univers entier.³

De poème lyrique, *Les Chants* deviennent, comme sous l'impulsion d'un moi qui ne parvient pas à éprouver sa plénitude et qui vit le drame de la dépossession de ses propres mots⁴, un poème de la conquête du monde, un poème épique où le sujet, Maldoror, est à lui-même sa propre collectivité. D'où probablement la présence de réminiscences biographiques dans la première édition du *Chant premier* qui disparaissent ensuite au profit d'une figure totémique propre à regrouper une collectivité, le sujet lui-même.

¹ Lautréamont, lui, en commet dans l'espace du livre puisqu'il en met en scène.

² L'identité réelle étant ce moment où le sujet ne s'éprouve plus double, où il n'éprouve plus ce vide permanent qui le sépare de lui-même, mais où son être éprouve une plénitude qui le fait coïncider à lui-même.

³ Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Editions Minard, 1967, Paris, p.4.

⁴ C'est le sens de II,2, mais également de toute l'entreprise de récupération de sources diverses ; son origine en est peut-être l'expérience de la classe de rhétorique, où des règles et une parole étrangère et professorale parlent à la place du sujet.

Qui plus est, Maldoror n'est plus dans une relation de simple contemplation face à lui-même et l'altérité comme l'est Narcisse, impuissant devant une image qu'il prend pour lui-même et face à un univers dont il vit retranché. Maldoror au contraire a un rapport démiurgique, agissant et physique face au réel et à l'altérité. Le II,13 rejoue ainsi la scène où Narcisse tente d'embrasser son reflet, mais place Maldoror dans une situation autrement plus grandiose, face à l'océan qui est pour lui l'image de l'infini. Là où Narcisse comprenait ultimement que l'autre lui-même n'était que néant, reflet sur un plan d'eau, Maldoror parvient à embrasser charnellement son autre lui-même, ce qui lui garantit effectivement la plénitude qu'il recherche. La fin de la strophe insiste sur la rencontre et la fusion de Maldoror avec la femelle requin :

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 sous-marin 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 !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !...

II,13 – p.183

Toute la description de l'étreinte a pour centre la suppression de la distance entre Maldoror et le requin, de sorte qu'avec son autre lui-même, Maldoror forme littéralement un tout plein, sans vide. Formant ainsi un nouveau corps, ce que Narcisse ne parvient jamais à faire, Maldoror et le requin se noient comme Narcisse et son reflet, noyade qui n'est pas mort mais renaissance, comme l'indique le terme "berceau", et fusion avec l'infini qu'est l'océan devenu à la fois le milieu où le sujet se dissout, transcende ses limites, et milieu utérin où il revient à la vie sous une forme nouvelle. Le geste narcissique, l'étreinte de soi-même, est à la fois un geste cosmique et tourbillonnaire, c'est le geste par lequel Maldoror devient réellement un être infini. L'examen du complexe de Narcisse au sein des *Chants* nous prouve qu'il forme un tout avec le mouvement tourbillonnaire du texte et que, précisément, II,13 est le moment où se rejoignent le sujet enfermé dans ses limites (Narcisse) et le sujet-univers, pour lequel il n'y a plus de limites, qui les déborde toutes vers l'infini (le tourbillon), de même que le tourbillon est la rencontre du sujet clos et d'un univers ouvert qu'il tente de ramener à lui, non pour en faire un univers clos¹ mais pour devenir un sujet infini et se libérer de sa claustration. Infini, le sujet ne peut connaître de vide en lui et d'altérité hors de lui : tout est lui et il est tout, et le mouvement giratoire par lequel il ramène tout à lui-même est un mouvement démiurgique par lequel il marque toute chose de son sceau créateur.

¹ Même si, ramené au livre, l'univers trouve une forme de clôture.

C. L'ivresse conquérante, ou comment supporter le caractère terrible de l'univers

Maldoror est un être de conquête. Etre d'abord faible dont le parcours ne peut qu'être ascendant, il imprime à tout le livre, en dépit du caractère éclaté de celui-ci, une direction unique qui est celle de la conquête. On retrouve ici la métaphore des étourneaux qui, malgré un ensemble de mouvements contradictoires et disparates, sont animés par la même giration. La conquête est le mal, parce que le conquérant est toujours un destructeur :

Cette "méchanceté" qu'on retrouve dans tout professeur de *nouveau*, dans tout prédicateur de choses *neuves*, c'est la même "méchanceté" qui discrédite le conquérant (...). Le neuf, de toute façon, c'est le *mal*, puisque c'est ce qui veut conquérir, renverser les bornes-frontières, abattre les anciennes piétés ; seul l'ancien est le bien !¹

Dans la conquête et le mal, Maldoror trouve une ivresse créatrice qui, comme l'ivresse destructrice chez Sade, l'arrache à sa condition. Le sang de l'enfant torturé en I,6 procure une jouissance sans égale : "Rien n'est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel" (I,6 – p.89) et est, *via* le repentir, un tremplin vers l'infini : "Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité ; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche." (I,6 – p.91) Dans ce même paragraphe, le mal est donné comme le moyen le plus sûr d'atteindre à l'infini, il est en quelque sorte la seule pratique qui ne connaisse ni borne ni limite, qui de fait est toujours tendue vers l'absolu et qui, dans cette tension, a déjà gagné l'absolu : "Hélas ! qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ?" (I,6 – p.90) L'accès à l'infini est la condition nécessaire du geste démiurgique, qui crée en modelant l'univers tout entier.

L'ivresse conquérante de Maldoror est dionysiaque : elle est une exaltation du devenir, de la création liée à la destruction, et cette exaltation est le moyen par lequel l'être dionysiaque, le Surhomme nietzschéen, triomphe du caractère terrible et tragique de l'existence en l'acceptant non passivement mais activement, en le voulant comme la condition nécessaire du permanent dépassement de soi.

Le dionysisme (...) conçoit activement le devenir, le ressent subjectivement comme la volupté furieuse du créateur, mêlée au courroux du destructeur. (...) [II] tend au devenir, à la volupté de créer du devenir, c'est-à-dire de créer et de détruire. Le devenir, senti et interprété du dedans, serait la création continue d'un être inapaisé, débordant de richesse, infiniment tendu et poussé en avant, d'un Dieu qui ne triompherait du tourment de l'existence qu'à force de métamorphose et de perpétuel changement ; l'apparence serait pour lui une rédemption temporaire, atteinte à chaque instant ; le monde, une succession de visions divines et de rédemptions opérées grâce à l'apparence.²

L'être saisi de l'ivresse dionysiaque crée et ne craint plus de détruire ses créations en même temps que le monde, car il sait que la réalité profonde du monde est un cycle infini de création et de destruction, que le flux de la vie au sein de l'univers est création et destruction.

¹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai-Savoir*, Livre I, § 4, traduction A. Vialatte, Gallimard, 1950, Paris, pp.35-36.

² Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Tome II, Livre IV, § 545, traduction G. Bianquis, Gallimard, 1948, Paris, pp.368-369.

Triompher du caractère terrible et tragique de l'existence implique de se rendre à cette vérité jusqu'à vouloir activement le devenir. Etre de métamorphoses qui acquiert un surcroît d'être et de force lorsqu'il change de forme (l'aigle en III,1 ou le pourceau en IV,6), Maldoror est un être dionysiaque dont l'ivresse conquérante correspond étrangement à celle dont parle Nietzsche, comme si s'était produite une rencontre fortuite entre leurs deux visions du monde. Seule différence notoire, l'ivresse de Maldoror est une ivresse solitaire, tandis que l'ivresse dionysiaque est l'ivresse de l'individu qui s'oublie dans la procession, fait corps avec tous les autres membres jusqu'à abolir ses limites dans l'unité de la procession. C'est que *Les Chants* correspondent à une époque qui pour Nietzsche est décadente, aussi éloignée que possible de l'apogée de la civilisation qu'était le monde grec, et où, de fait, le Surhomme est une exception isolée. Il n'y a plus de communion et de grande ivresse collective possibles, de même qu'il ne peut y avoir de véritable sentiment épique dans *Les Chants* parce que Maldoror se bat contre la collectivité. Cette dégradation de l'ivresse rejoint la mise en crise du grotesque médiéval par le romantisme : le grotesque romantique témoigne précisément de l'isolement de l'individu, de son incapacité à former avec les autres un corps social unifié et sans cesse renaissant. Que ce soit au niveau de l'épopée, de l'ivresse dionysiaque ou du grotesque, *Les Chants* témoignent de l'éclatement de la collectivité et de son impossible reformation. Le texte apporte deux solutions complémentaires à cette crise de la collectivité : d'une part faire du sujet individué et clos un infini ouvert, par lequel il devient collectivité, d'autre part faire retrouver au monde témoin du texte, par la prise à partie violente de ce monde et l'action affective, le sentiment d'appartenance à une conscience et à un corps plus parfait et plus grand. Cette deuxième solution, Artaud la nomme *Cruauté*.

1. La Cruauté, une "morsure concrète"

La Cruauté au sens où l'a définie Artaud consiste à réveiller les sens du spectateur par un choc nerveux violent afin de lui rappeler qu'il est un corps lié et communiquant avec d'autres corps. La Cruauté entend retrouver le caractère collectif, rituel et magique du théâtre qu'il a perdu depuis longtemps au profit d'investigations psychologiques dont il faut à présent se débarrasser. Artaud veut un théâtre physique, gestuel et nerveux, qui retourne à ses origines en privilégiant le langage du corps, "un théâtre qui nous réveille : nerf et cœur."¹ Le théâtre doit retrouver selon lui le rôle essentiel qu'il jouait au sein de la collectivité, un rôle religieux², moteur et mythique : le théâtre doit nous mettre en contact avec les grandes forces de l'univers en les faisant agir sur scène.

La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est une cruauté.

Le théâtre doit retrouver une action immédiate sur le spectateur, n'être plus pensée langagière mais geste spirituel : la pensée adviendra sur la scène, de manière sensible, empirique et non intellectuelle, et se communiquera au spectateur par un désordre organique. Il doit retrouver "une réalité (...) qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de

¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la cruauté*, in *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, Paris, pp.132-133. Les numéros de pages renvoient à l'édition Folio Essais.

² Au double sens mystique et social, c'est-à-dire créateur de lien.

morsure concrète que comporte toute sensation vraie." *Les Chants*, dont la puissance se loge dans le geste scripturaire qui les fait naître bien plus qu'en leur sens littéral, retrouvent cette Cruauté que recherche Artaud pour le théâtre. Ils sont en effet au contact des grandes forces tutélaires de l'univers, agissent par la terreur sur les nerfs de leur auditeur, le prennent violemment à parti comme le ferait, sur scène, le théâtre dont rêve Artaud, qui rêve en effet d'un plateau tournant qui ferait communiquer la scène et la salle et fondrait en une seule réalité mythique et inquiétante le théâtre et la vie. Surtout, *Les Chants*, que j'ai voulu considérer comme un texte appelant la déclamation et qui de fait constitue un théâtre, c'est-à-dire un récitant chantant pour une assemblée, répondent à cet appel d'un théâtre poétique qui bouscule nos représentations et dont l'imaginaire exerce un magnétisme ardent sur l'imaginaire collectif.

2. La peste poétique

La poésie et le théâtre selon Artaud ne doivent plus être de simples divertissements mais une expérience spirituelle toujours nouvelle : ils doivent ravir le spectateur comme la divinité s'empare du myste au moment du rituel. Comme l'extase mystique, le théâtre doit s'adresser à l'organisme entier, le bouleverser au point de le faire nomadiser métaphysiquement dans l'existence, comme dirait Nicolas Grimaldi. Ce bouleversement est à la fois destruction et purification : comme dans *Les Chants*, la vie – la renaissance – passe d'abord par la mort. Le théâtre¹ est une peste : il est un complet bouleversement intérieur du corps qui n'est que l'artefact d'une force spirituelle plus bouleversante encore, au point que le bouleversement physique semble appeler l'action de cette force spirituelle sur le monde. Pour Artaud, la peste est connectée aux grandes forces tutélaires : il faut "considérer le fléau comme l'instrument direct ou la matérialisation d'une force intelligente en étroit rapport avec ce que nous appelons la fatalité (...), une maladie qui serait une sorte d'entité psychique et qui ne serait pas un virus."² La peste est un poison spirituel mystérieux, dont la maladie physique, cause d'hécatombe, n'est qu'une trace. Le véritable effroi que cause la peste est le désordre qu'elle sème dans le monde et pas seulement dans l'organisme. Quand la peste a fait suffisamment de morts, on commence à les brûler sur des bûchers en pleine rue. Tout cela s'accomplit dans le désordre le plus complet, la législation et le pouvoir politique sont comme dissous sous les coups du fléau. Les pestiférés sortent en délirant et "le mal qui leur travaille les viscères, qui roule dans leur organisme entier, se libère en fusées par l'esprit" : le mal physique est à l'origine du jaillissement d'une force spirituelle violente et incontrôlée, ici incarnée en cris, qu'il importe au théâtre de capter et de représenter. *Les Chants* sont un poison comparable à la peste d'Artaud :

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.83

¹ Ce qu'Artaud appelle théâtre, je l'étends dans mon analyse à la littérature toute entière.

² Antonin Artaud, *Le Théâtre et la peste*, in *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, Paris, pp.25-26. Les numéros de pages renvoient à l'édition Folio Essais.

L'idée d'imbibition rappelle particulièrement Artaud : la peste touche d'abord le corps, puis monte lentement jusqu'au centre de la pensée, et c'est seulement quand le poison a imbibé l'esprit de la victime que les cataclysmes peuvent advenir. Ici le poison n'est autre que la prétérition par laquelle le lecteur va se trouver insidieusement attiré dans l'espace du livre et qui provoque le vertige du défi. Dès l'ouverture des *Chants*, le texte force par la ruse son auditoire à l'écouter et à subir les bouleversements mentaux qu'apporte son écoute et qui, annoncés, servent moins à mettre en garde qu'à défier un lecteur qui en oubliera toute prudence. La structure globale du texte se donne ensuite comme un gigantesque cataclysme où trouvent place les victimes du poison ainsi que la dissolution de l'ordre et de toute valeur morale, et qui a pour épice le *Chant troisième*, où Maldoror combat Dieu jusqu'à prononcer *de facto*, dans le cadre du texte et *via* Lautréamont, sa mort. Enfin, le *Chant sixième* apporte une purification (déjà entamée en V,7) ainsi qu'une renaissance du héros. Du point de vue de la réception, *Les Chants* agissent bien à la manière d'une peste : étant donnée la construction et l'exhibition permanentes de l'auditoire de Lautréamont, on doit envisager l'effet que cherche à provoquer le texte sur son lecteur. Texte véritablement dangereux, boulimique et incandescent, geste qui est métaphysique réalisée plutôt qu'élaboration par les mots d'une signification, *Les Chants* trouvent leur accomplissement véritable dans la relation qu'ils tissent avec le lecteur, acteur – certes passif – intégré à leur espace bien plus qu'observateur extérieur. Le lecteur des *Chants* est le témoin de leur caractère absolument dangereux et scandaleux, et comme tout le texte tire sa force de ce caractère, il faut considérer, plus que pour tout autre texte peut-être, que la lecture vient véritablement réaliser et donner vie aux *Chants*, les faire passer de l'état écrit à l'état oral¹, du statut de texte à celui de chant.² Pour que le texte trouve son véritable achèvement, un lecteur doit ouvrir le livre et le lire, se mettre à son service, lecteur qui devient alors le récitant et l'auditeur ainsi que la victime de la peste : la lecture est en quelque sorte un don de soi au livre, de sorte que celui-ci s'apparente à quelque rituel secret qui unirait ses lecteurs en une même communauté d'officiants, prêts à être ravis par ses poisons et à le libérer en fusées par l'esprit. Le livre est un poison qui tend à déclencher un cataclysme spirituel en gagnant les esprits : c'est un théâtre où chaque mot aspire à vivre et à agir. D'où cette affirmation qui clôt le *Chant deuxième*, où le chant se donne comme l'effet d'un "orage organique sans précédent" :

Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie ! Le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti de dessous son crâne.

II,16 – p.192

Il importe surtout de voir comme ce cataclysme, pour destructeur qu'il soit, vise la renaissance, la purification, la création :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne

¹ C'est-à-dire faire passer le texte de la civilisation – l'écriture, induisant un temps long, mémorisé, thésaurisé et transmissible – à la sauvagerie – induisant un temps et une culture éphémères, facilement oubliés, qui se transmettent dans la tradition orale mais qui demeurent fragiles et intimement liés à la vie des hommes.

² C'est là tout le paradoxe des *Chants* : ce texte qui construit avec acharnement son auditoire – jusqu'à le violenter quand il ne se conforme pas à ses souhaits –, qui de fait inclut la lecture comme un processus nécessaire au déploiement du livre et qui aspire à sortir de son immobilité pour se grossir du monde et de la vie, n'a jamais été lu du vivant de son auteur, de sorte qu'il est resté inachevé jusqu'à ce que, redécouvert, il puisse enfin déployer sa peste dans l'esprit des lecteurs.

s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eu sans cela.

La peste est donc un feu divin, elle purifie en détruisant, à l'instar de Maldoror retrouvant la pureté originelle de la sauvagerie après quantité de méfaits qui le délivrent des anciennes valeurs morales et qui rendent au mal son innocence pour en faire une force uniquement créatrice et conquérante. La fonction régénératrice de la peste est à la fois sociale, anthropologique et herméneutique – elle révèle aux hommes leur nature véritable, ce qui est le projet même de Maldoror :

J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire. (...) Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme qui soit bon !...

I,5 – pp.87-88

Mais la vérité que dévoile Maldoror apparaît insupportable : Dieu a créé des hommes qui, mauvais, vivront l'existence comme un tourment. D'où le besoin de détruire afin de réinventer l'humanité, et la nécessité absolue d'une peste qui regroupera les hommes dans l'espace du chant et leur donnera la force de faire table rase de leurs anciennes valeurs. Révélant les puissances sombres qui habitent le corps social, la peste invite celui-ci à en prendre conscience et à se regrouper dans une collectivité qui saura les exploiter pour redevenir conquérante, sortir de sa torpeur et redevenir une collectivité épique, une collectivité en marche vers de grands objectifs. La peste est la réponse à la crise de l'épopée et de la collectivité que connaissent les mondes de Ducasse et d'Artaud.

3. L'enthousiasme dionysiaque et cosmique

L'enthousiaste est, étymologiquement, celui qui est habité par le dieu. L'enthousiasme correspond donc à l'état du myste qui entre en transe au moment où le dieu le ravit. Maldoror est un être humain qui s'élève au dessus de sa condition et se transcende en vertu d'un tel enthousiasme qui, en insufflant une part divine en lui, le fait, à la toute fin du texte, surhumain.

a. "Pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel" : la vérité radicale

Se transcender pour Maldoror implique deux étapes : d'abord découvrir le cœur des choses et du monde, ensuite acquérir une fureur vitale et une volonté de puissance telles que l'être devienne véritablement surhumain. Je vais examiner ici comment Maldoror, habité par un désir de connaissance toujours plus grand, se fait herméneute. Le II,8 marque une rupture dans *Les Chants* : cette strophe correspond au moment où Maldoror découvre que le Créateur lui-même est un être dévorateur et sanguinaire. Devant cette découverte, Maldoror comprend

la terrible réalité du monde. Cette découverte est fondatrice, puisqu'elle a lieu en la jeunesse de Maldoror mais semble advenir après un long passé d'explorations :

Il commençait à me sembler que l'univers, avec sa voûte étoilée de globes impassibles et agaçants, n'était peut-être pas ce que j'avais rêvé de plus grandiose. Un jour, donc, fatigué de talonner du pied le sentier abrupte du voyage terrestre, et de m'en aller, en chancelant comme un homme ivre, à travers les catacombes obscures de la vie, je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques, cernés d'un grand cercle bleuâtre, vers la concavité du firmament, et j'osai pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel ! Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur !

II,8 – p.151

Maldoror éprouve ce sentiment typiquement romantique de la vie antérieure, où l'écrivain, en sa jeunesse, se sent vieux d'avoir trop vécu. Flaubert connaît ce sentiment, Baudelaire aussi qui le rattache, sous l'influence de Poe, à la métempsychose et à la vie antérieure.¹ Ce sentiment d'ennui est une expérience anticipée de la mort et de l'au-delà, que fait Maldoror lorsqu'il découvre le Créateur sanguinaire. Une fois encore, *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche rend compte fortuitement de cette volonté de Maldoror d'atteindre le cœur et l'essence du monde, qu'il nomme l'*Un-primordial*. L'*Un-primordial* est le chaos antérieur à tout cosmos, le magma originaire d'où sont sortis le monde et ses individus, la matrice à l'origine de la vie et de ses organismes. Il est induit par Dionysos. L'individu n'y a pas accès, parce qu'il est pris dans le voile de Maïa, c'est-à-dire que le monde se donne à lui sous la forme de phénomènes.² Nietzsche établit donc une distinction entre l'*Un-primordial*, induit par Dionysos, et le principe d'individuation, induit par Apollon, qui commande les phénomènes, l'apparence et la belle apparence. Dans la procession dionysiaque, l'individu est saisi d'une ivresse par laquelle il s'identifie à l'*Un-primordial*, identification qui le libère du poids de son individualité et l'anéantit dans l'unité originaire. L'ivresse dionysiaque annule le principe d'individuation et déchire le voile de Maïa : l'individu n'est plus en sécurité au milieu d'apparences sereines et s'abîme soudain dans un chaos originel qui le saisit d'effroi.

Schopenhauer nous a dépeint l'épouvantable *horreur* qui saisit l'homme, dérouter soudain par les formes connaissables du phénomène, alors que le principe de raison³, dans une de ses manifestations quelconques, semble souffrir une exception. Si, outre cette horreur, nous considérons l'extase transportée qui, devant cet effondrement du principe d'individuation, s'élève du fond le plus intime de l'homme, de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'essence du *dionysiaque*, que nous comprendrons encore mieux par l'analogie de l'*ivresse*. Que ce soit par la puissance du breuvage narcotique dont tous les hommes et tous les peuples primitifs parlent dans leur hymne, ou par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, ces exaltations dionysiaques s'éveillent en entraînant dans leur essor le sujet jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même.⁴

¹ On peut se reporter au poème "Spleen" des *Fleurs du mal* qui s'ouvre ainsi : "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. / Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune."

² Dans ses premiers textes, Nietzsche reprend la distinction kantienne entre la chose en soi et le phénomène.

³ C'est-à-dire le principe d'individuation qui dissimule l'*Un-primordial* sous les apparences, sous le voile de Maïa.

⁴ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction J. Morland et J. Marnold, Librairie Générale Française, 1994, Paris, pp.50-51.

Pour Nietzsche, la tragédie attique est ainsi l'alliance du dionysiaque et de l'apollinien, révélation dans la musique de l'effroyable Un-primordial mais rédemption opérée par la belle apparence du rêve apollinien et la beauté plastique, mesurée et sereine. La tragédie est, grâce à cette alliance qui en fait un apogée du développement des arts, un tonique qui gonfle le spectateur de force vitale et lui permet de surmonter l'effroi de l'existence. Déchirer le voile de Maïa pour révéler l'horreur du chaos originel tout en anéantissant par l'ivresse l'individu dans l'unité infiniment vivante et renaissante du cosmos, et le rédimmer par la belle apparence apollinienne, lui insuffler le courage nécessaire pour continuer et désirer de vivre, tel est le rôle de l'art complet qu'est la tragédie. *Les Chants* rencontrent fortuitement le texte de Nietzsche en ce qu'ils entendent eux aussi révéler à leur auditoire de quoi est véritablement faite l'existence : la vision du Créateur en Cronos dévorant ses fils – même distanciée par l'humour – est comme une faille pratiquée dans le voile des apparences et une révélation du cœur du monde, de son origine effroyable, Dieu créateur et destructeur de toute chose. Comme Dionysos exigeant le sacrifice de héros tragiques innocents afin de révéler l'Un-primordial, comme témoignage du caractère infini de la vie, Dieu met à mort ses victimes comme si elles n'étaient rien pour lui, prouvant à la fois dans ce geste sa force et une surabondance de force vitale qui l'autorise à détruire ce qu'il a créé. Cette faille qu'ouvre cette vision de Dieu est celle qui, brisant sa surdité, lui permet d'entendre :

A la fin, ma poitrine oppressée, ne pouvant chasser avec assez de vitesse l'air qui donne la vie, les lèvres de ma bouche s'entrouvrirent, et je poussai un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis ! Les entraves de mon oreille se délièrent d'une manière brusque, le tympan craqua sous le choc de cette masse d'air sonore repoussée loin de moi avec énergie, et il se passa un phénomène nouveau dans l'organe condamné par la nature. Je venais d'entendre un son ! Un cinquième sens se révélait en moi ! Mais, quel plaisir eussé-je pu trouver d'une pareille découverte ? Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice. Quand quelqu'un me parlait, je me rappelais ce que j'avais vu, un jour, au-dessus des sphères visibles, et la traduction de mes sentiments étouffés en un hurlement impétueux, dont le timbre était identique à celui de mes semblables !

II,8 – pp.152-153

Maldoror trouve l'ouïe et ce cinquième sens est pour lui découverte d'un monde qui lui était autrefois fermé, monde qui ne réside pas dans les apparences mais que seul le son peut révéler, de même que Nietzsche chargeait la musique de révéler l'Un-primordial. Le son cependant n'apporte pas immédiatement à Maldoror la révélation d'un monde terrible mais plutôt la nostalgie d'un monde céleste et olympien à jamais perdu, et la certitude que seuls ces cris inarticulés ont remplacé l'ancienne musique céleste. Vient ensuite la révélation du caractère terrible du monde qui s'est ouvert à Maldoror, un monde rugissant mais grandiose :

Oh ! quand vous entendez l'avalanche de neige tomber du haut de la froide montagne ; la lionne se plaindre, au désert aride, de la disparition de ses petits ; la tempête accomplir sa destinée ; le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine ; et le poulpe féroce raconter, aux vagues de la mer, ses victoires sur les nageurs et les naufragés, dites-le, ces voix majestueuses ne sont-elles pas plus belles que le ricanement de l'homme !

II,8 – p.153-154

Le monde se révèle à Maldoror comme un chaos hurlant mais, en même temps qu'il découvre dans le son combien l'univers est terrible, ce rugissement lui apprend combien il participe d'un monde autrement plus grandiose et infini que le monde étroit de l'individuation. Aussi comprend-on pourquoi cette invocation qui clôt II,8 est précédée d'une prière à l'homme de garder le silence, ainsi que l'ouverture de la strophe, où Maldoror se dit ravi par le

son d'un instrument mais dégoûté par la voix humaine : Maldoror refuse à présent l'individuation, il veut s'anéantir dans le rugissement universel de l'Un-primordial que la découverte de la véritable nature de Dieu lui a révélé. Mais la découverte a lieu ici sous la forme d'une invocation lyrique : l'Un-primordial se voile d'une belle apparence, le texte se déploie sous la forme d'une énumération qui, en même temps qu'elle est révélation, est une manière de faire entrer le texte en une architecture ferme. Et si *Les Chants* sont un rêve, Apollon s'est associé à Dionysos pour construire ce livre qui, tel que nous le connaissons, se dévoile à nous sous les apparences d'une belle apparence¹ pour mieux nous inquiéter et nous attirer au cœur de vérités insoutenables et dangereuses.

b. La négation créatrice, ou le texte démiurgique

Si Maldoror est un créateur, c'est, comme Lautréamont, avant tout à la manière de Nietzsche : en détruisant. L'acte démiurgique de Lautréamont est essentiellement mauvais et destructeur. La destruction est le moyen de faire table rase avant d'entamer une création neuve. Lautréamont absorbe textes, genres et formes pour les hybrider, les subvertir, les détruire : s'il fait table rase, c'est à partir d'une table surchargée. La conception de la création littéraire telle qu'elle se manifeste chez Lautréamont est à nouveau très proche de celle de Nietzsche : la création est destruction et, en tant que telle, elle passe nécessairement par le mal. La vie est volonté de dominer, elle est la "volonté d'accumuler de la force (...), tend à la sensation d'un maximum de puissance ; elle est essentiellement l'effort vers plus de puissance."² L'accumulation de puissance se nourrit de la création et réciproquement la création nourrit cette volonté de puissance qui est la volonté même de la vie, "la forme la mieux connue de l'être." De sorte que la vie ne connaît ni bien ni mal, valeurs creuses inventées pour canaliser et contrôler une vie qui est dépassement permanent, transgression et volonté de dominer : "En vérité, je vous le dis, bien et mal, notions immuables, n'ont pas d'existence. Tout travaille à se surpasser sans cesse. (...) Ainsi la pire méchanceté est partie intégrante de la bonté suprême, je veux dire de celle qui crée"³ dit Zarathoustra. L'entreprise de destruction de la littérature est le geste par lequel Lautréamont affirme son absolue supériorité en se saisissant de tout ce qui a été créé pour l'annihiler et tout réinventer ensuite. Elle est un projet intimement lié avec la révélation de l'Un-primordial : comme pour cette dernière, le créateur qui réinvente en détruisant doit être capable de surpasser l'effroi que lui procurera ce qu'il va accomplir et découvrir. C'est à cette condition seule que le projet du démiurge peut être mené à bien :

Le penseur qui a reconnu qu'en nous, à côté de toute croissance, règne en même temps la loi de la destruction, et qu'il est indispensable que toutes choses soient anéanties et dissoutes sans pitié afin que d'autres puissent être créées et naître, celui-là devra apprendre à trouver dans cette contemplation une sorte de joie, s'il veut pouvoir *en supporter l'idée* ; faute de quoi il ne sera plus apte à la connaissance. Il faut donc qu'il soit capable d'une cruauté raffinée et qu'il s'y prépare d'un cœur résolu. S'il occupe un rang élevé dans la hiérarchie des forces, s'il est lui-même non seulement un spectateur, mais un créateur, il ne suffira point qu'il soit capable de cruauté dans la *contemplation* de

¹ *Les Chants*, malgré leur apparence intégralement rhétorique et leur sophistication syntaxique, ne se livrent jamais dans une langue sereine et mesurée.

² Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Tome 1, Livre II, § 41, traduction G. Bianquis, Gallimard, 1947, Paris, pp.212-213.

³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction G. Bianquis, Aubier, 1962, p.241.

beaucoup de souffrance, de disparitions, de destructions ; il faudra qu'un tel homme sache faire le mal avec plaisir, qu'il soit cruel en gestes et en actes, et non seulement par les yeux de l'esprit.¹

On croirait à nouveau que Nietzsche devine fortuitement tout le projet de Maldoror et de Lautréamont : pour que naisse une poésie nouvelle, le penseur doit être capable d'une cruauté qui ne soit pas simplement contemplative, mais également active. Ducasse, devenu dans son livre *Lautréamont*, est ce penseur qui entretient un rapport contemplatif à la cruauté. Lautréamont dilacère les genres, les hybride, engendre une écriture et des formes nouvelles. Mais toutes ces formes de Cruauté scripturaire sont théoriques ; en inventant Maldoror, figure monstrueuse avec laquelle il se confond dans l'espace de l'écriture, il se donne le moyen symbolique mais bel et bien efficace dans l'espace du livre, de pratiquer une Cruauté active, de faire le mal et d'en tirer la joie qu'appelle Nietzsche. La pratique du mal crée en quelque sorte une souveraineté sur le monde, comme si le mal devenait la seule chose qui puisse toucher toute chose : le mal est universel. Dieu l'a bien compris qui assure son pouvoir par des supplices infernaux. Le mal est donc pour Maldoror un moyen d'usurper Dieu mais aussi de provoquer son courroux, de se placer sous son regard et, dans l'affrontement qui s'ensuit, de le vaincre, le mal étant la seule pratique à laquelle Maldoror et Dieu peuvent s'adonner sans limite. Celui qui surpasse son adversaire dans le mal et la cruauté le disqualifie et en fait la première victime, de sorte que l'adversaire, nécessairement, doit mourir et céder la place à son vainqueur. C'est ainsi que Maldoror, ne connaissant pas de borne à sa fureur, arrache son cœur au dragon en III,1, s'assure la souveraineté sur l'univers et bannit Dieu qui n'est plus alors qu'un vagabond condamné à écumer les lupanars et à pratiquer de dérisoires supplices qui, pour être atroces, restent sans valeur car inconnus. Seul le cheveu est témoin du supplice, qui menace de tout révéler, ce qui donne lieu à une scène dérisoire où Dieu le supplie de se taire – tout le monologue du cheveu est en réalité le récit du cheveu à Maldoror et au lecteur, que Dieu tente d'interrompre :

Eh bien, soit... je saurai supporter mon malheur avec résignation. Mais, je ne manquerai pas de dire aux hommes ce qui s'est passé dans cette cellule. Je leur donnerai la permission de rejeter leur dignité, comme un vêtement inutile, puisqu'ils ont l'exemple de mon maître ; je leur conseillerai de sucer la verge du crime, puisqu'un *autre* l'a déjà fait..." Le cheveu se tut... Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mes yeux se recollaient à la grille avec plus d'énergie !... Aussitôt le tonnerre éclata ; une lueur phosphorique pénétra dans la chambre. Je reculai, malgré moi, par je ne sais quel instinct d'avertissement ; quoique je fusse éloigné du guichet, j'entendis une autre voix, mais, celle-ci rampante et douce, de crainte de se faire entendre : "Ne fais pas de pareils bonds ! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait ! je te replacerai parmi les autres cheveux ; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit couvre tes pas... Je ne t'ai pas oublié ; mais, on t'aurait vu sortir, et j'aurais été compromis. Oh ! si tu savais comme j'ai souffert depuis ce moment !

III,5 – p.219

La présence du cheveu ne sert pas qu'à conférer une atmosphère onirique à cette scène où le minuscule accède naturellement à des dimensions humaines, comme l'affirme Le Clézio ; le cheveu est surtout le témoin de la déchéance de Dieu : d'abord témoin visuel, prêt à dénoncer les turpitudes divines, mais surtout témoin en ce qu'il révèle un Dieu devenu à ce point minuscule qu'il est à la merci d'un simple cheveu. Le texte redouble ce dispositif de témoignage : Dieu est vu par le cheveu, qui est observé par Maldoror à travers un guichet,

¹ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Tome II, Livre IV, § 551, traduction G. Bianquis, Gallimard, 1948, Paris, p.70.

Maldoror dont le récit arrive à la connaissance du lecteur *via* le livre.¹ Après avoir vaincu Dieu dans la cruauté, Maldoror témoigne ultimement de sa victoire en montrant à quel point Dieu est devenu dérisoire.

Après cette ultime disqualification, le langage des *Chants* semble s'épaissir, devenir de plus en plus digressif ; le fossé avec le langage rhétorique et commun se creuse de plus en plus : le nouveau langage de Lautréamont devient véritablement poétique², comme si la mort de Dieu avait permis cette libération des forces insoupçonnées du langage qui portent en elles un monde nouveau. Le créateur découvre dans l'ivresse dionysiaque le cœur du monde qui sera aussi le cœur de son livre, mais son langage et les formes qu'il mobilise pour incarner en œuvre ce cœur procèdent du rêve apollinien, qui transfigure toute chose dans la belle apparence. Au *Chant quatrième* et au *Chant sixième*, le langage poétique de Lautréamont semble atteindre sa limite, il devient "la preuve de l'extraordinaire pouvoir des mots et des idées s'enchaînant librement."³ L'imaginaire accède à une forme de toute-puissance qui semble manipuler le monde avec autant de facilité et de liberté que les mots. Dans cette liberté, le langage se dépouille de toute dimension rhétorique et communicative⁴ et devient, dans cet écart désormais impossible à combler avec le langage commun, un langage véritablement poétique, une matière verbale dépositaire du monde qui permettra au poète, en la modelant à sa guise, de donner une nouvelle forme au monde – celle qu'il a voulu. Il lui a fallu s'emparer du monde de Dieu, le réduire au chaos originel dont témoigne par endroit ce langage informe et insensé qui apparaît dans le *Chant quatrième*, avant de lui donner une forme nouvelle, celle qui correspond à son être profond et dont il est le souverain.

Le pouvoir déformant du regard de Lautréamont semble réinventer continuellement le monde au gré de ses désirs, de sa peur ou de sa haine, jusqu'à fabriquer des figures monstrueuses, hybrides. (...) le monde du rêve est ici très proche du mythe, car la liberté de l'imaginaire est totale.⁵

Dans cette réinvention du langage qui est réinvention du monde, Lautréamont fait coïncider son être intime avec le monde originel du mythe qu'il atteint par le rêve, de même que l'artiste tragique communique avec le monde mythique et originel qu'est l'Un-primordial *via* le rêve apollinien. C'est dans cette alliance d'une fureur dionysiaque et destructrice et d'une pondération apollinienne et créatrice que Lautréamont devient un démiurge souverain et, en tant que tel, la plus haute incarnation du poète.

c. Fureur vitale : vers le Surhumain

Ce projet – devenir le démiurge d'un monde nouveau – ne pouvait être celui de Ducasse, simple individu perdu dans Paris : c'est le projet de Lautréamont, idole démesurée, simple masque dont s'empare Dionysos pour mener à bien son dessein. Pour Nietzsche, la démesure est la nature déchaînée qui s'empare de l'individu dans la joie et la douleur de la connaissance. La démesure ne peut qu'advenir dans une conscience plus large qui est précisément celle de Lautréamont, une conscience cosmique capable de se saisir de tout, de l'univers comme de la littérature dans ses dimensions infinies. Lautréamont est comme un corps ou un masque

¹ En ce sens, le guichet est à Maldoror ce que le livre est au lecteur, et est au cheveu ce que le livre est à Maldoror.

² *Poétique* est à entendre ici en son sens étymologique : *poien* signifie en grec *faire, fabriquer*.

³ J.-M.G. Le Clézio, "Le Rêve de Maldoror", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles, p.119.

⁴ En inventant Lautréamont, Ducasse se libère définitivement de la rhétorique, cette langue qui a été la sienne et qu'il a dû détruire pour ériger sur ses ruines une langue nouvelle et inouïe, sa langue.

⁵ J.-M.G. Le Clézio, *Op. Cit.*, pp.130-131.

tragique¹ inventé par Ducasse pour que Dionysos et la nature déchaînée s'en emparent et révèlent à un public ivre les secrets du monde :

Ce n'est pas seulement l'alliance de l'homme avec l'homme qui est scellée de nouveau sous le charme de l'enchantement dionysien : la nature aliénée, ennemie ou asservie, célèbre elle aussi sa réconciliation avec son enfant prodigue, l'homme. Spontanément, la terre offre ses dons, et les fauves des rochers et du désert s'approchent pacifiés. (...) Maintenant, l'esclave est libre, et se brisent toutes les barrières rigides et hostiles que la misère ou la "mode insolente" ont établies entre les hommes. Maintenant, par l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent, avec son prochain, non seulement réuni, réconcilié, fondu, mais encore identique à lui, comme si s'était déchiré le voile de Maïa, et comme s'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystérieux *Un-primordial*. Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. (...) L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière, pour la plus haute béatitude de l'Un-primordial, se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse.²

Dionysos prend possession de Lautréamont, l'artiste, mais dans l'œuvre, le dieu a besoin d'un personnage pour s'incarner, Maldoror. Son parcours vers le Surhumain montre comme il doit d'abord, dans le mal, se débarrasser de sa faiblesse et acquérir l'énergie vitale ainsi que la volonté de dominer suffisantes pour devenir le démiurge. La pratique du mal lui communique cette ivresse par laquelle l'être communit avec la nature déchaînée, avec ses êtres les plus féroces – ici les fauves ; dans *Les Chants*, l'être communit avec la nature grâce aux métamorphoses – et par laquelle il se hisse au dessus de sa condition. L'accès à la sauvagerie de Maldoror correspond chez Nietzsche à l'être qui réapprend à chanter et danser, après avoir désappris de marcher et de parler, l'être pris dans "l'ouragan de vie ardente des rêveurs dionysiens."³ Cet être, c'est Maldoror qui monte en haut de la colonne Vendôme pour mettre à mort Mervyn avant de partir à la conquête du monde réel, c'est aussi Ducasse qui devient Lautréamont, réinventant le monde dans un livre après avoir absorbé "une éternité de fables (...) pour rejoindre les grandes constellations dont les œuvres gardent l'influence."⁴ Dans la littérature, il y a un cosmos complet qu'a absorbé Lautréamont, opération par laquelle il accède, dans la connaissance et la sauvagerie, à la Surhumanité et à la création. Pour Nietzsche comme pour Lautréamont, l'art véritable est sauvagerie.

¹ Pour Nietzsche, Dionysos a d'abord été en tant que tel le héros de la tragédie grecque, puis sont apparus les personnages qui offrent simplement un masque et un corps au dieu. Dionysos reste cependant le véritable héros de la tragédie grecque, de même que chaque tragédie rejoue en réalité le drame de la lacération par les Titans.

² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, traduction J. Morland et J. Marnold, Librairie Générale Française, 1994, Paris, pp.51-52.

³ Nietzsche considère en effet la musique et la danse comme antérieures à la parole et la marche, produits d'une civilisation modérée.

⁴ Maurice Blanchot, "L'Expérience de Lautréamont", in *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris, p.69.

Conclusion

Les Chants m'apparaissent en définitive comme un texte paradoxal : un texte dont la parfaite maîtrise syntaxique et rhétorique est au service d'une violence qui excède de très loin le cadre pondéré et fonctionnel de la rhétorique, un texte savant et encyclopédique mais qui se livre d'abord comme une blague d'adolescent et qui déclare une guerre ouverte à la littérature tant les modèles épiques, romanesques et poétiques sont pillés, forcés, distordus par l'écriture de Lautréamont. Texte intégralement écrit à partir d'autres textes, *Les Chants* ne laissent rien subsister en eux qui leur soit étranger. L'écriture de Lautréamont est à la fois radicalement singulière et intégralement étrangère, faite des écritures de tous les autres. La sauvagerie du texte se nourrit de culture, d'humanités, de formes, de genres, de textes divers qui font de Lautréamont un encyclopédiste, à la manière de Rabelais ou Diderot. La sauvagerie n'est jamais un point d'origine mais apparaît comme un terme de la culture et de la connaissance, quand celles-ci, atteignant leurs extrêmes limites, se mettent en crise et se renversent en leur contraire. La littérature appelle celui qui viendra la mettre à mort et fera table rase pour la faire renaître. *Les Chants* sont comme un rituel, un hors-temps de l'histoire des textes où l'infini littéraire vient s'abîmer tout entier pour ressortir à la fois réinventé et inchangé : après Lautréamont, la poésie et nos conceptions en matière de littératures ne seront plus jamais les mêmes, et pourtant rien n'est mort de ce qui a été écrit avant lui.

La sauvagerie apparaît dans *Les Chants* à trois niveaux différents. D'abord dans l'univers hostile, dangereux, empoisonné et soumis à une constante dérision qu'ils construisent au fil des strophes, à l'intérieur duquel évolue un personnage meurtrier, à la fois surhumain et d'une faiblesse trop humaine, dont le seul but est de destituer Dieu et de châtier les hommes. Ensuite le texte déploie une batterie de stratégies sauvages, par lesquelles le texte s'est construit tel que nous le connaissons. Derrière l'imagerie décadente et blasphématoire qui fait, d'un point de vue superficiel, le caractère sulfureux des *Chants*, ces stratégies d'écriture sont les plus étonnantes, parce qu'elles constituent la modernité et la singularité irréductibles de Lautréamont tout en mettant à profit, dans l'infraction généralisée et le plagiat, tout ce qui s'est écrit avant lui : la singularité de Lautréamont s'invente dans et à partir de l'altérité. Ce phénomène peut paraître évident au lecteur contemporain et post-moderne, mais un tel acharnement, une telle détermination dans le pillage et la récupération déterminent une esthétique à l'intérieur des *Chants* du débris qui fait anticiper au texte, avec un siècle d'avance, les théories structuralistes puis post-modernes. Étrangement, Lautréamont participe activement, *via* les surréalistes, à la modernité littéraire alors que son caractère moderne, paradoxalement, est précisément d'être post-moderne quand s'invente la modernité. En tant que héraut de la poésie à venir, Lautréamont reste anachronique. Cette pratique massive du plagiat est selon moi ce qui pose le plus de problèmes au sein du texte. Comment une vision du monde singulière peut-elle se constituer à partir de fragments de textes hétérogènes ? Comment une sauvagerie véritable peut-elle apparaître dans un texte savant à l'extrême, et qui semble à ce point nourri de textes étrangers qu'il semble que toute la littérature est présente dans *Les Chants*, y compris celle qui apparaît après Lautréamont ou celle qu'il ne peut connaître ? Tenter de repérer exhaustivement les sources de Lautréamont induit chez le

lecteur un vertige où les textes s'ajoutent sans fin aux textes, dans un tourbillon qui ressemble fort au mouvement global du poème et qui finit par aspirer le lecteur lui-même.

C'est dans ce vertige que me semble résider en définitive la sauvagerie des *Chants* : là où la révolte romantique restait une révolte de mots, l'infraction généralisée que pratique le poème oblige le lecteur à chercher son sens au delà de l'écriture elle-même. Certes, le choix des textes forcés, distordus et reconstruits détermine un sens qui se manifeste dans le texte lui-même. Ce qui fait la singularité absolue de Lautréamont n'est pourtant pas dans ces textes qui ont d'abord appartenu à d'autres et qui à présent sont à Lautréamont comme à tous, mais réside dans le geste scripturaire par lequel Ducasse s'empare d'une infinité de textes qui ne lui appartiennent pas et, dans l'écriture chargée de lier ensemble tous ces textes, les fait siens et donne naissance à la figure de Lautréamont, scripteur hors-la-loi et prométhéen. Ce geste qui ne dit rien mais qui agit trouble d'abord le lecteur, désorienté et égaré dans un labyrinthe mouvant et infini de textes, et prononce ultimement une conception de la littérature à rebours de celles en vigueur en cette fin de siècle : la création littéraire n'est plus l'affaire d'un génie singulier, créateur isolé en contact avec le divin, elle est l'affaire de tous et en tant que telle, se nourrit des textes de tous. Ducasse réaffirmera cette conception dans les *Poésies*, conception reprise par Eluard dans le texte d'une conférence de 1936 qu'il intitule *L'Evidence poétique* où il proclame la nécessité d'une poésie ouverte à l'altérité, au monde et à ses évolutions les plus concrètes : "Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune." *Les Chants*, derrière leur cruauté et leur violence romantique et décadente, participent de cette poésie ouverte à l'altérité et au hasard du monde : la dérision permanente du texte doit nous pousser à considérer avec distance les aspects sataniques de cette poésie pour privilégier l'examen du geste par lequel Lautréamont, tout en restant radicalement en marge de son époque, s'ancre profondément dans son temps. Le vertige qui saisit le lecteur qui s'essaie au dénombrement exhaustif des sources prouve à quel point toute la littérature de son temps, des poètes épiques comme Byron au merveilleux satanique de Charles Nodier, Pétrus Borel ou Aloysius Bertrand, converge dans le texte de Lautréamont.

Dès lors, le mal est moins un problème moral qu'une donnée métaphysique : dans la mesure où il est omniprésent, chez les hommes qui ne se secourent pas entre eux, chez Dieu qui massacre et torture les innocents, et chez Maldoror qui combat indifféremment hommes et humains¹, il n'a aucune existence effective, aucune efficacité morale dans la mesure où il ne s'oppose à aucun bien. Le mal est la pratique qui permet à Maldoror de se mettre en marge de l'univers, de s'extraire de sa condition d'être faible. De la même façon que le tourbillon de textes qu'organise le scripteur, le mal est une pratique totalisante : Maldoror est celui qui, comme le Voyant rimbaldien, se fait "l'âme monstrueuse" :

Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à *l'inconnu* !²

¹ Le fait que Maldoror combatte Dieu et les hommes, qui ne cessent de faire le mal, a permis de dire à des critiques comme Michel Pierrsens que Maldoror était en définitive un ennemi du mal et que *Les Chants* visaient le bien, comme Ducasse l'affirme dans sa lettre du 23 octobre 1869 à Poulet-Malassis. En réalité, le fait que l'ennemi du mal soit lui-même mauvais pousse à penser que le mal, dans son omniprésence, est une valeur creuse, donc n'existe pas.

² Arthur Rimbaud, Lettre du 15 mai 1871 à Paul Démeny, dite du Voyant.

Le mal est ce dérèglement de tous les sens qui permet au poète de totaliser toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie ; chez Ducasse, cette expérience est essentiellement livresque, elle s'effectue sous le masque de Lautréamont et par le biais de la fiction et de Maldoror. Comme chez Baudelaire, le mal permet d'atteindre à l'infini et est une force de bouleversement infini, la seule pratique qui en définitive permet une création véritablement neuve, car dans sa démesure elle est capable de s'emparer de toutes les valeurs morales pour les briser. Il n'est pas de valeur morale ni d'objet de connaissance qui échappe au mal. L'expérience de Maldoror le prouve, qui rencontre et renverse Dieu parce qu'il a su devenir mauvais et lui jeter ainsi un défi. De la même façon, c'est parce que Maldoror est mauvais et qu'il connaît le caractère mauvais de la nature, qu'il est capable de supporter la découverte de Dieu dévorant ses créatures, découverte qui l'emmène dans le rugissement universel de la création. A ce moment, Maldoror est véritablement plongé dans ce que Nietzsche nomme l'Un-primordial. Et le lecteur aussi, *via* Lautréamont qui, en se confondant avec sa créature, établit un lien entre l'univers de son personnage et le nôtre.

Le mal est l'équivalent métaphysique des stratégies scripturaires sauvages que déploie Lautréamont à l'intérieur du texte. Tout ce qui a trait à la dimension vampirique de Maldoror décrit autant la manière dont Maldoror dépossède ses victimes en les crétinisant que la façon dont le poème s'empare de la substance de textes divers grâce auxquels il entend crétiniser le lecteur. Les stratégies scripturaires de Lautréamont lui permettent de s'emparer de tout texte, forme ou genre et d'accéder à une suprême connaissance livresque. Il n'est pas de texte qui, à l'intérieur des *Chants*, ne subisse de supplice : grossissements, inversions, conflagrations, hybridations, dévorations, il faut considérer ces stratégies comme autant de processus organiques visant à démembrer les textes d'origine et à donner naissance à un nouveau texte, patchwork organique hétérogène, créature de Frankenstein littéraire. Le corps maltraité est au centre de certaines strophes, tout comme le texte est lui-même une entité aux évolutions organiques. Surtout, la stratégie sauvage se révèle elle-même malveillante : si l'on ramène l'ensemble des stratégies à une seule et même opération textuelle, c'est la dévoration textuelle qui prime, dévoration qui à la toute fin du poème, excède l'espace du texte pour investir le réel, ouvrant subitement *Les Chants* à un espace gigantesque qu'on ne lira pas mais qui manifeste sa présence dans le blanc de la page et dans lequel le lecteur se trouve plongé dès lors qu'il referme le livre.

Le mal, en tant que stratégie scripturaire sauvage, est également un moyen d'ensauvagement. Si l'on considère le sauvage comme celui qui a abandonné toute valeur, qui n'est plus guidé par aucun précepte, alors le mal, que Nietzsche décrit comme un moyen de briser toute valeur, est bien le moyen le plus direct d'accéder à la sauvagerie. Par l'ensauvagement, Maldoror se désolidarise de la civilisation et de la condition humaine, pour accéder à terme à la Surhumanité. L'ensauvagement a deux versants : Maldoror doit d'abord vaincre ses faiblesses d'être humain. Toute une partie des *Chants* peut se lire, malgré leur éclatement, comme un roman de formation où l'adolescent qu'est Ducasse abandonne peu à peu sa vie passée – en atteste la disparition progressive des marques biographiques – au profit d'une nouvelle condition, celle du Surhomme, qu'il affirme triomphalement dans la mise à mort de Mervyn. Les épreuves de cet étrange *Bildungsroman* sont dans la confrontation de Maldoror à l'insomnie, l'absence d'identité et de lucidité, confrontation grâce à laquelle il triomphe peu à peu d'un vide intérieur pour atteindre une plénitude ontologique, ainsi que dans la confrontation à l'altérité et au devenir, deux phénomènes qui menacent d'abord son identité mais dont il fait l'expérience et triomphe par la métamorphose. Le parcours de Maldoror vers la sauvagerie et la Surhumanité est fait d'épreuves qu'il surmonte dans une confrontation douloureuse mais riche d'enseignements, à l'instar du héros de *Bildungsroman*. Pour triompher du vide identitaire et d'une altérité d'abord éprouvée comme menaçante,

Maldoror doit se retrouver *immergé* dans celle-ci pour la dompter : c'est bien la fonction de la métamorphose, en même temps qu'elle soustrait Maldoror au genre humain, constituant ainsi une première étape vers la Surhumanité.

Le second versant de l'ensauvagement réside dans la conquête à proprement parler de la Surhumanité, par laquelle Maldoror s'arrache définitivement au genre humain. Le parcours de Maldoror est constamment ascendant, seule la narration non linéaire interdit de percevoir l'irrésistible ascension du héros. Le mal, la sauvagerie, sont à Maldoror ce que le monde réel, avec ses bassesses et ses compromis, est à Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Rastignac ou Frédéric Moreau : une épreuve du monde par laquelle le héros sort grandi à tous les sens du terme, quand bien même il aurait perdu toutes ses illusions. Mais *Les Chants* excèdent le cadre du *Bildungsroman* : leur dimension satanique et surnaturelle leur permet de placer en Maldoror un enjeu bien plus vaste, la Surhumanité. Là où les héros de Stendhal, Balzac ou Flaubert faisaient l'expérience de leur humanité, de leur grandeur mêlée de faiblesse, Maldoror fait l'expérience d'une faiblesse initiale qu'il doit à tout prix surmonter dans la Surhumanité. Dans le mal et la sauvagerie, il n'est pas question pour Maldoror des compromis auxquels doivent se plier les héros romanesques. En cela, le mal est lié à l'infini, il est un principe qui porte celui qui s'y livre jusqu'aux extrêmes, l'affranchit définitivement de la demi-mesure et des compromis et le rend à son innocence première. C'est ce qui différencie *Les Chants* et les romans de Sade du roman tel que le dix-neuvième siècle l'a défini : ces œuvres ne connaissent que les extrêmes et se déploient de fait dans le hors-temps et le hors-lieu, au contraire du roman socialement et historiquement déterminé du dix-neuvième siècle. Le parcours ascendant de Maldoror n'est jamais entravé par la gravitation du monde réel, qui pousse toujours ses héros à la chute. Dans l'ascension qui le porte jusqu'à la colonne Vendôme, Maldoror s'affranchit de la gravitation du monde mais aussi du livre.

Ainsi affranchi de la matière et de ses lois, Maldoror peut accéder à sa plus haute incarnation dans le poème : le démiurge, fonction qui revient en réalité à Lautréamont. Le lecteur qui découvre *Les Chants* pour la première fois fait d'abord l'expérience d'un texte informe, digressif à l'extrême, presque visqueux dans les circonvolutions qu'effectuent ces phrases qui égarent le lecteur dans leur labyrinthe syntaxique et intertextuel. A force de relectures, un ordre apparaît au sein du texte. Le texte et le monde qu'il véhicule s'ordonnent peu à peu sous les yeux du lecteur, de la même façon que le héros surmonte le caractère terrible de l'univers dans lequel il est pris, de la même façon aussi que le scripteur soumet chaque texte à son pouvoir démiurgique et leur imprime sa marque, son mouvement intime. Au vu des détails biographiques, historiques ou géographiques qui émaillent le texte et qui affleurent à sa surface, le monde de Ducasse semble avoir été absorbé tout entier dans le texte et reconstruit par Lautréamont, de sorte que seuls quelques fragments y demeurent reconnaissables. Qui plus est, le texte manifeste une vie organique : entre la première édition du *Chant premier* de 1868 et l'édition définitive, certains détails biographiques comme la présence de Dazet disparaissent. A mesure que le temps passe, le texte évolue, comme si le monde dont il est le réceptacle se reconstruisait de plus en plus, effaçant peu à peu les traces appartenant au monde de Ducasse.

Cette puissance démiurgique fait de Maldoror et de Lautréamont des Surhommes. Le Livre est pour Lautréamont un espace cube par lequel il a barre sur le monde. Devenu démiurge et Surhomme nietzschéen, c'est-à-dire créateur sachant que toute création connaît sa part de destruction, Lautréamont est devenu plus que le monde, plus que l'univers dont il va jusqu'à le posséder – en hypothèse – sexuellement. La scène de sodomie cosmique du V,5 signale au lecteur la maîtrise totale acquise par Lautréamont sur le cosmos. Parce qu'Eros est, dans la tradition mythologique et platonicienne, la force qui ordonne le cosmos, Lautréamont affirme dans cette scène l'envergure nouvelle qu'il a acquise. Alors que l'être humain est,

selon la tradition humaniste, un cosmos en miniature, Lautréamont inverse le *topos* pour faire du cosmos un être humain en miniature à la merci de qui est déjà plus qu'un être humain. Lautréamont achève cette position souveraine sur l'univers dans le rapport qu'il entretient avec son lecteur, à bien des égards similaires avec cette scène de pédérastie cosmique. De même que se multiplient les figures d'amis adolescents bafoués et violentés, Lautréamont entretient un rapport de violence charnelle avec son lecteur. Outre que l'écrivain tente à chaque instant de son lecteur crétiniser en le noyant dans la masse opaque de ses phrases, le texte, qui tend à devenir dans l'oralité un théâtre, cherche constamment à agir sur les nerfs et la chair de son lecteur en en faisant un auditeur. Les scènes de tortures et les adresses au lecteur visent ainsi à impliquer physiquement le lecteur dans l'espace scripturaire : le texte est une Cruauté, morsure concrète qui cherche réveiller son lecteur dans l'ivresse collective du théâtre. C'est que Lautréamont, pour donner vie et sens au monde dont il est le démiurge, doit peupler l'univers qu'il a réinventé. Etre banni et solitaire, il doit réinventer une collectivité qui confèrera légitimité et efficacité à son pouvoir. *Les Chants* redécouvrent en ce sens la dimension épique qu'ils avaient perdue et subvertie. La Cruauté, qui unit l'audience théâtrale dans une violence sensorielle et magnétique, est le moyen par lequel Lautréamont s'assure le pouvoir sur l'univers, pouvoir véritablement littéraire et semblable à celui que Dionysos exerce sur ses fidèles ivres saisis d'ivresse. Dans l'ivresse, Lautréamont et le lecteur déchirent le voile de Maïa et accèdent à l'Un-primordial, le chaos informe que le sujet devenu sauvage peut approcher. L'ivresse collective offre à l'artiste et au spectateur la possibilité d'anéantir son individuation dans l'Un-primordial, de ne faire qu'un avec la totalité du monde, tandis que l'instinct apollinien leur offre de supporter, par la belle apparence du rêve, le cœur chaotique de l'univers. Dans ce dialogue ouvert entre l'instinct dionysiaque et l'instinct apollinien se dessine la dynamique des *Chants* qui, d'une conscience surhumaine de l'univers construite au travers de la figure de Lautréamont, deviennent *in fine* le geste démiurgique par lequel le poète donne forme dans son verbe à la totalité du monde et fait vivre un univers ouvert dans un livre clos.

ANNEXE

Appel à communications
Colloque international
Fiction narrative et hybridation générique
dans la littérature française
Par Jean-Marie Seillan

Si un peintre voulait ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes, de sorte qu'un beau buste de femme se terminât en laide queue de poisson, à ce spectacle, pourriez-vous, mes amis, ne pas éclater de rire ?¹

Dans le prolongement des interrogations sur l'identité générique, qui, après de vigoureux préalables théoriques (J.M. Schaeffer, A. Viala), ont abordé le problème de l'émergence des genres en octobre 2003, le CTEL entend consacrer deux journées à la question de l'hybridation générique en adoptant comme champ d'études celui de la fiction narrative. Il se fixe ainsi un double objectif : à la fois poursuivre une authentique réflexion sur la problématique fort complexe de l'identité, et interroger le rôle de la fiction narrative dans l'élaboration, la contestation, la transgression de formes constituées et repérées comme genres. Car ces deux journées parient sur la plasticité d'un corpus diégétique pour alimenter et nourrir la problématique générique : le récit offre une souplesse de champ que n'eût pas permis, ou qu'eût moins permis, le mode dramatique. Mais la souplesse ne doit pas devenir dispersion. Aussi, dans un souci d'unité et de cohérence, le CTEL invite les contributeurs à tenir compte d'une double restriction, à la fois linguistique et modale, et à s'interroger seulement sur la création littéraire française et sur les œuvres fictionnelles. Ce qui laisse encore beaucoup d'espace...

*

De façon générale, la notion d' « hybridation générique » gagnera à être soumise aux tensions et contradictions de ses diverses acceptions. Il faudrait pour cela réfléchir à l'hybridation dans ses rapports à l'hybridité, c'est-à-dire veiller à opposer le mouvement à la forme finie.

¹ Horace, *Epître aux Pisons*.

Car l'hybridation générique, consubstantielle au projet d'écriture, peut se confondre avec l'hybridité, dans une acception purement synchronique : est « hybride » ce qui, par un titre mixte ou par un mélange de formes ostensiblement hétérogènes, se présente comme impur.

Elle peut aussi s'en séparer dès lors qu'elle désigne le mouvement qui la fonde. L'hybridation générique, dans une acception relative à l'histoire et à la norme, recouvre les processus de légitimation (ou d'illégitimation) littéraires. Devient « hybride » ce qui n'est pas légitimé comme « pur » par des garants antiques, qu'ils soient théoriques ou pratiques ; devient « hybride » ce que la postérité n'a pas su ou voulu classer.

*

Il va de soi que l'hybridation pose naturellement la question, virtuelle, de la pureté générique, en d'autres termes, celle de l'identité et de ses limites : l'on pourrait s'interroger sur la possibilité de circonscrire un seuil en deçà ou au delà duquel l'impur devient pur, et inversement.

Elle permet aussi de s'intéresser au mélange et aux dosages : l'on pourrait ainsi se demander à quel moment l'hybride devient l'hétérogène, et proposer des critères susceptibles de mesurer le passage du concours harmonieux à la concurrence artificielle de formes.

Multiplication et dissolution des genres font aussi apparaître le risque de la dissolution du littéraire dans ce qu'on appelle la paralittérature : peut-on faire apparaître un lien entre la mise en question de l'identité littéraire d'une œuvre et les processus d'hybridation générique ?

Triple interrogation qui devrait guider chaque réflexion et éviter ainsi le risque, inhérent au sujet retenu, de proposer des monographies-inventaires. On privilégiera donc une réflexion d'ensemble, plus fondamentale qu'empirique, portant sur la notion même d'hybridation générique : on veillera à ce qu'elle prenne tout son sens dans une confrontation précise avec la production narrative. Et réciproquement, l'analyse de la pratique narrative de l'hybride sera prétexte à théorisation au sein de chaque contribution.

Bibliographie commentée

Ouvrages consacrés entièrement ou partiellement à Lautréamont :

- BACHELARD, Gaston : *Lautréamont*, José Corti, 1939 (Nouvelle Edition Augmentée, 1956), Paris. Cette étude se centre sur l'efficacité nerveuse et agressive des *Chants* ainsi que sur leur animalité. J'ai trouvé dans les deux premiers chapitres plusieurs idées relatives à l'écriture comme geste, à l'organicité du texte et à son caractère dangereux.
- BLANCHOT, Maurice : "De Lautréamont à Miller", repris dans *La Part du feu*, Gallimard, 1949, Paris. J'ai trouvé dans ce texte une rapide analyse de la fonction du sarcasme à l'intérieur du texte.
- BLANCHOT, Maurice : *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1949, Paris. Le texte de Blanchot semble presque rendre compte exhaustivement des *Chants*. C'est à partir de lui que j'ai développé les parties concernant l'identité et la lucidité du sujet, ainsi que l'apparition dans et par le texte du masque de Lautréamont. Blanchot rend compte avec force des aspects métaphysiques et irrationnels des *Chants*, et de tout ce qui concerne la mort et le néant à l'intérieur du texte. On y trouve aussi de très belles idées sur l'intertexte des *Chants*.
- BRETON, André : *Anthologie de l'humour noir*, 1939. Réédition J.-J. Pauvert, 1966, Paris.
- HUGOTTE, Valéry : *Lautréamont – Les Chants de Maldoror*, Etudes Littéraires, PUF, 1999, Paris. Ce texte est une brève synthèse d'introduction aux *Chants*. Malgré son intérêt, elle reste parfois à la surface de certains aspects. Elle contient tout de même d'intéressantes idées concernant la forme et le mouvement du texte, ainsi que sur son intertexte.
- KRISTEVA, Julia : *La Révolution du langage poétique – L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle – Lautréamont et Mallarmé*, Editions du Seuil, 1974, Paris. Cet essai définit avec beaucoup de précision *Les Chants* comme un "dispositif sémiotique bouleversant la normativité du langage de communication." Il se situe donc à la croisée du formalisme structuraliste et de l'histoire littéraire, et montre la portée des *Chants* sur le langage littéraire dans une perspective historique et diachronique. On y trouve des pages très précises sur les glissements de la voix et du sujet ainsi que sur les substitutions pronominales.
- LEFRERE, Jean-Jacques : *Le Visage de Lautréamont – Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, P. Horay, 1977, Paris.
- NATHAN, Michel : *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Editions Champ Vallon, 1992, Seyssel. Ce texte définit le lien qu'entretiennent *Les Chants* avec le roman-feuilleton au dix-neuvième siècle et montre en quoi ils sont le dépositaire d'une mythologie populaire. Il m'a servi à définir les notions d'*absorption dévoratrice*, d'*assimilation digestive*, de *texte monstrueux* et d'*aberration générique*, ainsi que les passages concernant la dévoration du réel *via* les livres et l'autophagie du texte.

- PEYROUZET, Edouard : *Vie de Lautréamont*, Grasset, 1970, Paris. J'ai trouvé dans cette biographie l'idée déjà développée par Blanchot d'une dévoration de l'écrivain par son texte, laquelle donne naissance à la figure de Lautréamont.
- PHILIP, Michel : *Lectures de Lautréamont*, Armand Colin, 1971, Paris. Il s'agit d'un panorama de la fortune critique au cours de l'histoire des *Chants*.
- PICKERING, Robert : *Lautréamont / Ducasse – Thématique et écriture*, Editions Minard, 1988, Paris. Une autre synthèse, plus longue et approfondie que celle de V. Hugotte.
- PIERSSSENS, Michel : *Lautréamont – Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, Lille. La seule étude concernant la dimension éthique des *Chants de Maldoror*. J'y ai trouvé des développements très utiles sur l'œuvre comme combat et comme agonie.
- PLEYNET, Marcelin : *Lautréamont par lui-même*, Editions du Seuil, 1967, Paris. Dans la lignée de M. Blanchot et J. Kristeva, M. PleyNET centre son étude sur la scription à l'intérieur du texte. De très intéressantes idées sur l'intertexte des *Chants* (notamment le roman noir) et la disparition du sujet.
- ROCHON, Lucienne : *Lautréamont et le style homérique*, Editions Minard, 1971, Paris. Une étude assez exhaustive de l'héritage homérique des *Chants*. Cet essai m'a permis de comprendre quel écart effectuent *Les Chants* avec ce paradigme de l'épopée qu'est l'épopée homérique, tant au niveau de l'écriture que du monde représenté.
- THUT, Martin : *Le Simulacre de l'énonciation – Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror*, P. Lang, 1989, Paris. Une thèse très précise et assez formaliste sur l'énonciation et le jeu des différentes voix à l'intérieur des *Chants*.
- ZWEIG, Paul : *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Editions Minard, 1967, Paris. Cet essai développe la thèse forte d'un complexe de Narcisse à l'intérieur des *Chants* grâce auquel le sujet conquiert l'univers. On retrouve certaines idées développées par Blanchot sur la forme tourbillonnaire des *Chants*.

Ouvrages consacrés à d'autres auteurs :

- BAKHTINE, Mikhaïl : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, traduction Andrée Robel, Gallimard, 1970, Paris. J'ai trouvé dans ce texte une définition très complète, à la fois diachronique et synchronique, du grotesque et du carnaval ainsi que de leur fonction dans la culture médiévale.
- BAKHTINE, Mikhaïl : *La Poétique de Dostoïevski*, traduction Isabelle Kolitchef, Edition du Seuil, 1998, Paris. J'ai trouvé dans cet autre texte de Bakhtine quelques compléments concernant le grotesque.

Articles consacrés à Lautréamont :

- BLANCHOT, Maurice : "Lautréamont ou l'espérance d'une tête", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles. Ce texte a servi de préface à l'édition des *Œuvres Complètes* chez José Corti, on le retrouve dans *Lautréamont et Sade*. Il se centre sur la lucidité, l'identité et l'apparition de la figure de Lautréamont.
- CAILLOIS, Roger, *Préface au Œuvres complètes*, José Corti, 1949, Paris. Des éléments sur l'autophagie du texte, sa révolte et sa proximité avec le silence et l'indicible.
- GRACQ, Julien : "Lautréamont toujours", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles. Des éléments sur le "ressentiment adolescent" supposé à l'origine des *Chants* et la dimension rhétorique du texte. Ces derniers sont précieux, mais la thèse concernant le ressentiment adolescent a tendance à édulcorer et affaiblir *Les Chants*.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave : "L'Autre est Lautréamont", in *Entretiens* n°30, Editions Subervie, 1971, Paris, pp.156-158. Un autre article très intéressant sur le caractère primitif et mythologique des *Chants* et sur la manière dont le texte retrouve *par hasard* les chants et les gestes primitifs et fondamentaux de l'humanité.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave : "Le Rêve de Maldoror", in *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, 1987, Bruxelles (Article initialement paru dans les numéros 329, 330, 331 de juin, juillet, août 1980 de la *NRF*). Un article très intéressant et érudit sur la dimension onirique du texte. Il situe très précisément la part du merveilleux et du fantastique d'obédience romantique au sein du texte.
- NADAUD, Alain : "L'écriture et son pari", in *Europe*, août-septembre 1987. J'ai trouvé dans cet article certaines idées concernant la dévoration de Ducasse par son texte.
- PELAYO, Donato : "L'Homme aux lèvres de souffre", in *Entretiens* n°30, Editions Subervie, 1971, Paris. Un article situé dans la même perspective que celui de Le Clézio dans la même revue. Des éléments intéressants sur le caractère génésique des *Chants*.
- PEYTARD, Jean : "Les Variantes de ponctuation dans le *Chant premier* des *Chants de Maldoror*", in *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*, Ouvrage collectif, Editions du CNRS, 1987, Paris. Un essai assez technique avec peu de conclusions et d'interprétations sur les variantes de ponctuation entre l'édition de 1868 et celle de 1869 du *Chant premier*.
- POIRON, Jean-Marc : "Les Combats de Maldoror", in *Quatre Lectures de Lautréamont*, Ouvrage collectif, Nizet, 1973, Paris. Une analyse détaillée des modalités du combat qui oppose Maldoror à Dieu.
- SOLLERS, Philippe : "La Science de Lautréamont", in *Critique*, n°245, octobre 1965, p.802. Repris dans *Logiques et L'écriture et l'expérience des limites*, Editions du Seuil, 1968 et 1971, Paris. Des éléments sur la scription au sein du texte, ainsi que la dialectique entre constitution et annulation du texte (et de son sujet) par lui-même. Sollers y développe aussi l'idée du texte océanique.
- STEINMETZ, Jean-Luc : Article "Lautréamont", in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, direction Michel Jarrety, PUF, 2001, Paris. Une synthèse complète et précise du discours critique des *Chants*.

Articles consacrés à d'autres auteurs :

BENICHO, Paul : "Sens et Obscurité selon Mallarmé", propos recueillis par Jean-Luc Steinmetz, *Magazine Littéraire* n°368, septembre 1998. J'ai trouvé dans cet entretien de quoi préciser le rapport fortuit entre le Livre mallarméen et *Les Chants*.

HARTOG, François : "Ulysse, voyageur malgré lui", propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine Littéraire*, n°427, janvier 2004, pp.24-26. J'ai trouvé dans cet entretien de quoi préciser le rapport qui unit Maldoror à Ulysse, notamment des éléments sur leur expérience commune de toutes les limites.

Ouvrages consacrés à des questions de théorie littéraire :

ARTAUD, Antonin : *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, Paris. Les numéros de page renvoient à l'édition Folio Essais (Notamment *Le Théâtre et la peste* et *Le Théâtre et la cruauté*). Le livre d'Artaud m'a permis de lire *Les Chants* en fonction des options théoriques et pratiques qu'il propose. Des éléments sur la nécessité d'une œuvre qui mette son public en danger et lui procure un choc nerveux.

BARTHES, Roland : *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, Paris. J'ai repris à Barthes l'idée de *sémioclastie*.

DELEUZE, Gilles : *Critique et Clinique*, Editions de Minuit, 1993, Paris. J'ai trouvé dans ce texte l'idée de la nécessité pour l'écrivain d'un bégaiement par lequel il se fait étranger à sa propre langue et conquiert à l'intérieur de celle-ci une langue nouvelle qui sera sa langue véritable.

GENETTE, Gérard : *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, 1982, Paris. Une théorie exhaustive de l'intertextualité, précieuse pour aborder ce phénomène dans *Les Chants*.

SOLER, Patrice : *Genres, Formes, Tons*, PUF, 2001, Paris. Un répertoire de genres, formes et tons, lui aussi précieux pour aborder l'intertextualité des *Chants*. J'y ai trouvé des éléments sur l'épopée.

TOUCHARD, Pierre-Aimé : *Dionysos*, Editions du Seuil, 1968, Paris. Ce texte, étude comparée et théorique de la comédie et de la tragédie, développe entre autres l'idée du rire dégradant.

Ouvrages de philosophie :

DELUMEAU, Jean : *La Civilisation de la Renaissance*, Arthaud, 1967, Paris. Une synthèse précise et nuancée de la pensée de la Renaissance. Je m'en suis servi pour comprendre la

manière dont est représenté le cosmos dans *Les Chants*, et notamment les rapports qui unissent le microcosme au macrocosme.

- DETIENNE, Marcel : *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, in *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, direction M. Détiéne et J.-P. Vernant, Gallimard / NRF, 1979, Paris. Des éléments qui m'ont permis de comprendre la dimension sacrificielle des *Chants*.
- DURAND, Jean-Louis : *Bêtes grecques – Propositions pour une topologie des corps à manger*, in *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, direction M. Détiéne et J.-P. Vernant, Gallimard / NRF, 1979, Paris. Des éléments sur la valeur religieuse du sacrifice qui m'ont permis de définir l'idée d'un *anti-sacrifice* à l'intérieur du texte.
- KANT, Immanuel : *Critique de la faculté de juger*, traduction A. Philonenko, Edition Vrin, 1993, Paris. Kant y développe sa conception du sublime, que l'on retrouve en II,13 à titre d'intertexte (peut-être fortuit).
- KANT, Immanuel : *Fondements de la métaphysique des mœurs*, traduction V. Delbos, Librairie Générale Française, 1993, Paris. La morale kantienne permet de comprendre en quoi Maldoror s'écarte de la morale telle que l'esprit des Lumières l'a définie.
- KANT, Immanuel : *La Philosophie de l'Histoire*, traduction. S. Piobetta, Aubier, 1941, Paris. Kant développe la notion d'"intérêt personnel bien compris".
- LEVI-STRAUSS, Claude : *Le Totémisme aujourd'hui*, PUF, 1996, Paris. Des éléments pour comprendre en quoi Les Chants renferment une forme de totémisme.
- LEVI-STRAUSS, Claude : *Tristes tropiques*. Plon, 1955, Paris. Des éléments sur la différence entre culture écrite et culture orale.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction G. Bianquis, Aubier, 1962, Paris. Nietzsche appelle dans ce texte aux accents prophétiques la venue d'un Surhomme qui permettra à la vie de dépasser l'homme. Le Surhomme est supérieur aux hommes parce qu'il ne craint pas d'être mauvais et cruel car il l'est au nom de valeurs supérieures. On peut voir en Maldoror une incarnation fortuite de ce Surhomme. Il y a à l'évidence une communauté de pensée entre Lautréamont et le Nietzsche de *Zarathoustra*.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Ecce Homo*, traduction A. Vialatte, Gallimard / NRF, 1942, Paris. Ce texte m'a permis de préciser la conception du Surhomme de Nietzsche.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Le Gai Savoir*, traduction A. Vialatte, Gallimard / NRF, 1950, Paris. Nietzsche développe l'idée de la *mort de Dieu* et appelle la venue d'une aurore salutaire et de temps nouveaux. On trouve comme dans *Zarathoustra* l'affirmation de la nécessité pour le créateur d'être mauvais, c'est-à-dire de détruire l'ancien pour créer le nouveau. Le créateur sait que la création est aussi destruction, conception qui est aussi celle des Chants.
- NIETZSCHE, Friedrich : *La Naissance de la tragédie*, traduction J. Morland et J. Marnold, Librairie Générale Française, 1944, Paris. Les concepts nietzschéens de *Surhomme*, *dionysiaque*, *apollinien*, *Un-primordial* et *individuation* permettent de rendre compte du parcours de Maldoror vers la Surhumanité et la sauvagerie.
- NIETZSCHE, Friedrich : *La Volonté de puissance*, traduction G. Bianquis, Gallimard / NRF, 1947-1948, Paris. Nietzsche développe l'idée de l'*homme total* et précise l'idée selon laquelle le Surhomme triomphe du tourment qu'est l'existence grâce au dionysiaque et à l'apollinien.

PLATON : *Banquet*, traduction P. Jaccottet (1979 pour les Editions de l'Aire), Librairie Générale Française, 1991 pour l'introduction et les notes, Paris. La conception de l'amour de Platon permet de rendre compte de l'érotisme des *Chants*, de la dimension cosmique de celui-ci et de la quête d'un semblable par Maldoror.

VERNANT, Jean-Pierre : *A la table des hommes – Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode*, in *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, direction M. Détienné et J.-P. Vernant, Gallimard / NRF, 1979, Paris. Des éléments sur Prométhée permettant de comprendre en quoi Maldoror est une figure prométhéenne.

Œuvres littéraires apparaissant comme intertexte dans *Les Chants de Maldoror* ou utilisées à titre de commentaire :

ALIGHIERI, Dante : *Enfer*, traduction Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, 1985, Paris.

BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres Complètes*, Tomes I et II (notamment *Les Fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose* et *Curiosités esthétiques*), Gallimard, Collection Pléiade, 1976, Paris.

BERTRAND, Aloysius : *Gaspard de la Nuit – Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Gallimard, Edition *Poésie*, 1997, Paris.

BRETON, André : *Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, Collection Pléiade, 1988, Paris.

BYRON, George Gordon : *Contes Orientaux (Le Giaour, La Fiancée d'Abydos, Le Corsaire, Lara)*, traduction A. Pichot, Editions Kimé, 1994, Paris.

DUMAS, Alexandre : *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, 1998, Paris.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : *Der Sandmann / Don Juan*, Librairie Générale Française, 1991, Paris.

HOMERE : *Iliade*, traduction E. Lasserre, Garnier-Flammarion, 2000, Paris.

HOMERE : *Odyssée*, traduction V. Bérard (1931 pour Armand Colin), Librairie Générale Française, 1996 pour l'introduction et les notes, Paris.

HUGO, Victor : *Les Contemplations*, Gallimard, Collection *Poésie*, 1994, Paris.

HUGO, Victor : *Les Misérables*, Gallimard, 1999, Paris.

HUGO, Victor : *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, 2002, Paris.

HUYSMANS, Joris-Karl : *A Rebours*, Pocket, 1998, Paris.

LEWIS, Matthew Gregory : *Le Moine*, Actes Sud, 2000, Arles.

LUCRECE : *De Natura Rerum*, traduction B. Pautrat, Librairie Générale Française, 2002, Paris.

MALLARME, Stéphane : *Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Collection Pléiade, 1945, Paris.

MATURIN, Charles Robert : *Melmoth – L'homme errant*, Phébus, 1996, Paris.

MUSSET, Alfred : *Lorenzaccio*, Garnier-Flammarion, 1999, Paris.

SADE, Donatien Alphonse François : *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Union Générale d'Édition, 1975, Paris.

SADE, Donatien Alphonse François : *La Philosophie dans le boudoir*, préface d'Yvon Belaval, Gallimard, 1976, Paris. Les numéros de pages renvoient à l'édition Folio.

SUE, Eugène : *Les Mystères de Paris*, Robert Laffont, 1989, Paris.

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos – Choix de l'édition _____	5
Introduction _____	7
A. L'expérience sauvage _____	7
La sauvagerie, un concept non formulé. Expérience effectuée dans l'écriture, la lecture, la profération et l'action. <i>Les Chants</i> : un inconnu littéraire sauvage et marginal.	
1. Le texte vertigineux _____	8
Vertige et perte des repères. Les lecteur violenté.	
2. La sauvagerie dynamique : vers la construction _____	9
La sauvagerie, une donnée initiale et un phénomène construit par le texte.	
a. <i>La sauvagerie originelle et non construite</i> _____	9
Une existence antérieure au texte. Incarnation de la sauvagerie en Lautreámont–Maldoror. La sauvagerie, origine de la matière verbale du texte. Retour vers le sujet et menace. Forme pulsionnelle et aliénante de la sauvagerie.	
b. <i>La sauvagerie induite</i> _____	9
Du sujet au lecteur, une expérience identique. Une sauvagerie multiple, matière première du sujet démiurge.	
c. <i>La sauvagerie construite</i> _____	9
Coexistence de deux sauvageries : l'une originelle, l'autre construite. Apparition de la sauvagerie à mesure que s'élabore le texte. Une sauvagerie paradoxale, savante et cultivée.	
d. <i>Typologie et distinction des deux formes de sauvagerie</i> _____	10
Sauvagerie pulsionnelle et aliénante contre sauvagerie construite, libératrice et vitale. Sujet fragmentaire contre sujet souverain.	
3. Problématisation : la sauvagerie dédoublée et déplacée _____	10
Caractère hyperhétéorique de la sauvagerie. Sauvagerie et primitivité. La sauvagerie comme horizon et principe d'écriture. Avec et après la culture : la sauvagerie comme réponse à la civilisation et au caractère terrible de l'univers. Horizon de la sauvagerie : la vie.	
B. La sauvagerie induite : les cercles du vertige _____	12
1. La force brute, ou la violence vulgaire _____	12
Le degré zéro de la sauvagerie. Une violence abstraite. Absence de jouissance. Trois catégories : projectiles, corps à corps, armes blanche.	
2. Le sadisme, ou la violence raffinée _____	16
Forme la plus répandue, adossée à un héritage littéraire. Alliance du rationnel et de la sauvagerie. Alliance du mal et de l'infini. Le sadisme du rire. Le sadisme, ouverture sur l'infini et le monstrueux. Le sadisme comme lieu de mise en échec du sens.	
3. L'anthropophagie : en marge de la civilisation _____	20
Le repoussoir de l'épopée. Statut ambigu dans <i>Les Chants</i> : repoussée et adoptée. Maldoror schizophrène. Prolongements : dévoration et vampirisme. Alliance avec le désir érotique. L'anthropophagie, entreprise de libération du sujet et du lecteur.	
4. Le monstrueux : en marge de l'humanité _____	22
Synthèse de l'anthropophagie et du sadisme, tremplin vers le Surhumain. Maldoror, être de transgression.	
5. Le Surhumain, ou l'affirmation dionysiaque _____	24
Aucune soumission morale. Le mal comme vecteur d'infini. Mise en échec des catégories morales. Eliminer la voix de la conscience. Echapper à une Création mauvaise.	
C. La parole vive : l'énonciation dans <i>Les Chants</i> _____	28
Exhibition de la situation d'énonciation, violence de celle-ci et violence infligée à celle-ci. Contre l'illusion référentielle. Le texte comme <i>work in progress</i> . Vers l'oralité. Ecriture <i>poétique</i> et parole vive.	
1. Le Banquet des Cyclopes _____	31

	Ampleur rhétorique et déclamation. Texte épique. Proximité dévoratrice entre récitant et auditeur. Objectif du texte : l'entrée en sauvagerie.	
2.	L'épopée et la vie : la frontière abattue _____	31
	Trajet scripturaire : de la culture à la sauvagerie, de l'écriture à l'oralité. Vers un corpus littéraire informe. La littérature orale, une littérature inscrite dans la vie. Retrouver un rapport harmonieux avec l'univers.	
3.	Trois voix, trois mondes _____	32
	Auditeurs et récitants. Définition des trois voix et des mondes correspondants.	
4.	Conclusion : L'auditeur enchaîné _____	33
	Auditeur et récitant, une importance égale. L'auditeur, condition de possibilité des <i>Chants</i> . Humiliation et soumission de l'auditeur. La lecture et l'écoute, une violence. Tremdall : usurper la voix du lecteur. Englober l'auditoire dans le tourbillon.	
Chapitre premier – L'univers de la sauvagerie _____		39
A.	L'univers à rebours _____	39
	Opposition de l'univers à Maldoror. Donner forme à l'univers. Maldoror le banni. L'univers de la peur et de l'anomalie. Impossibilité d'une harmonie.	
1.	Dieu est mort, vive Maldoror _____	40
	L'univers de la mort de Dieu. L'absence de valeur. Dieu agressé et exclu. La mort physique de Dieu, toujours repoussée. L'ivresse agressive comme fin véritable du texte. Dieu, témoin de la puissance de Maldoror.	
2.	Beau comme la rencontre de la peur et du rire _____	42
	Le rire, mise à distance d'une peur toujours littéraire et référentielle. Le rire comme expression première de la peur. La peur, un sentiment métaphysique.	
3.	Un univers anomal _____	44
	Maldoror l'anomalie. Tout l'univers constitué d'anomalies, le retour au chaos. Faire du lecteur un monstre. Créatinisation et hypnotisme. La marge.	
4.	L'agonie du cosmos : vers le chaos _____	46
	Contester Dieu, usurper la Création. Maldoror, être de finitude. Impuissance initiale du geste démiurgique. L'univers comme objet d'une révolte infinie. Les mathématiques ou l'immortalité. Maldoror, une agonie éternelle.	
B.	Maldoror : le chemin inaccoutumé _____	48
	Déclaration de marginalité totale. <i>Les Chants</i> , lieu narratif d'un combat. Texte-limite. Maldoror, passage entre des limites contradictoires. Texte engendré par la mort.	
1.	Le destructeur des tables : Maldoror démoralisateur _____	49
	La mort de Dieu et Zarathoustra. Maldoror, homme noble et aristocrate sadien, jusqu'à la démesure. Le sublime du crime atroce. Le démoralisateur. Sabotage et terrorisme : contre l'édifice social. La poésie comme ruse.	
a.	<i>En haine de la société</i> _____	51
	La conscience, rempart de la société. Noyau dramatique stratégique : l'agression de la famille. Nouvelle vision du monde et révolte du corps social.	
b.	<i>En haine de Dieu</i> _____	54
	Remplacer Dieu, tâche impossible. Désir d'expulser Dieu, la force motrice du texte. Maldoror comme nouveau totem.	
2.	La confrontation avec Dieu _____	56
	Révolte et érotisme. <i>Absentéiser</i> Dieu. Trois modalités de combat.	
a.	<i>Combat singulier</i> _____	58
	Enjeux : l'écriture et la matérialité de Dieu. Inventaire des armes. Vampiriser Dieu.	
b.	<i>Duel sacrificiel</i> _____	60
	Dieu comme horizon du combat. Victimes adolescentes. Oter à Dieu son autorité et sa légitimité. Lautréamont et ses lecteurs, Maldoror et les adolescents : séduction trompeuse et vampirisme. Conscience de la catastrophe. Ravissement du lecteur.	
c.	<i>Innocence violée</i> _____	62
	Silence de Dieu. Impuissance. Contre l'adolescence. L'innocence impossible.	
Chapitre II – Vers l'architexte : Stratégies subversives de la sauvagerie _____		65
A.	Contre la culture et les Humanités _____	65

Entreprise de subversion de toute la littérature. La paradoxe de l'éducation classique : une expérience à l'origine des fondements de l'écriture. Souveraineté du texte contre littérature. La sape épistémologique. Un révolte absolue et cosmique incarnée dans le texte.

1. **Lautréamont et Sade : la communauté inavouée** _____ 66
Lautréamont et Sade : des figures monstrueuses. Une entreprise commune, des pôles opposés. Sade, homme des Lumières et de pure pensée ; Lautréamont, la marginalité et la décadence. La pensée convoquée par le signe : *Les Chants* comme combinatoire de références. La culture contre elle-même. L'écriture des autres et le style : infraction et sauvagerie. Sade, le roman comme champ d'expérience. Une dialectique commune entre culture et sauvagerie. Maldoror libertin. Contre Kant. Sade, meurtres discrets et massacres.
 2. **Contre la rhétorique** _____ 70
Culture classique et vision du monde. Le monde dans un livre. Une solution nouvelle à la révolte romantique. La lutte avec le silence. Soumettre la langue et les lieux communs. Le combat du scripteur avec son texte. L'explosion de la rhétorique dans *l'hypertropie*. Rhétorique et oralité.
 3. **Vers un univers chaotique, ou la crise du langage et du sens** _____ 72
La vacance du langage comme cible et matériau de la révolte. *Etrangéisation* et réinvention. Le langage comme lieu. Destruction et création. Mettre le langage en échec : les *Beau comme...* Crise de la littérature. Le délitement du langage, réalisé et figuré. L'expérience mallarméenne des mots souverains et mystérieux. Détruire le langage et ramener le monde à un stade originel.
 4. **Une anti-épopée épique** _____ 76
L'épopée, noyau générique fondamental des *Chants*. Maldoror contre la collectivité. L'allégeance à un Dieu. Le héros épique dégradé. Maldoror, idole et unique dieu. Bouleversement du système esthétique de l'épopée.
 - a. *Homère : l'harmonie cosmique* _____ 79
Ordre, sens, harmonie. Un monde commun : la guerre. Incapacité des *Chants* à rendre le monde signifiant. Allégeance de Lautréamont au style homérique, subversion. Comparaison et épithète homérique. Caducité de l'écriture homérique chez Lautréamont. Maldoror, avatar dégradé d'Achille et d'Ulysse. Achille, le héros fulgurant, Ulysse ou l'expérience des limites : deux définitions du Surhomme. *Les Chants* comme épopée hybride. L'enjeu identitaire dans l'épopée.
 - b. *Dante : sur la Terre comme en Enfer* _____ 83
Satan absent des *Chants*. Le monde comme Enfer. Omniprésence de Satan dans l'absence. Inversion. Satan duplice et incarné en diverses figures, dont Dieu. Un Enfer dantesque, décadent, abstrait. Le problème de la collectivité.
 - c. *Byron : le héros condamné* _____ 85
La fin du héros épique. La mort comme seule issue. Le triomphe final de Maldoror. Univers mythiques et sauvages. La démesure comme renouvellement et refondation du sentiment épique. Affranchissement de la mort. Le mal comme vecteur de démesure et de vie. Le sujet-univers.
 - d. *Maldoror, héros épique malgré lui* _____ 87
La collectivité : repoussoir et cible. Maldoror, héros épique impossible. Le criminel sublime : un héros épique. L'anti-épopée : un récit épique oblitéré de son noyau de valeurs fondamentales.
- B. Intertextualité et hybridation générique** _____ **87**
L'énergie écrivante. L'absorption de Ducasse dans Lautréamont, être de texte. Vers l'œuvre collective, agglomérat de griffes textuelles. Le texte, objet organique en mouvement. Absorption, *work in progress* et exploration générique.
1. **L'absorption dévoratrice, ou le texte vampire** _____ 89
Prolifération. Un texte dangereux et hétérogène. Infractions et contrebande. Primitivité et abolition du langage. Souveraineté des lois génériques. L'écriture et l'expérience de la mort. Découverte des *mots premiers*.
 2. **L'assimilation digestive** _____ 92
Reconstruction des sources et hybridation. Esthétique du rebut et de la digestion : l'absence de hiérarchie. Synchrétisme et absence d'unité.
 3. **Vers le texte monstrueux et l'aberration générique** _____ 94
L'hybridation, mouvement d'élaboration du texte. Hybridation / hybridité. Excéder le problème des genres. Altérité, marginalité, monstruosité. Le texte interdit. *Animaux fantastiques*. Tératologie. Hybridation figurative et hybridation scripturaire. Langage, geste, mouvements biologiques et imaginaire primitif.
 - a. *Outils théoriques et définitions* _____ 99
Impureté. Seuils et axes d'hybridation générique.
 - b. *Conclusions pratiques* _____ 101

Mouvement et forme finie. Épopée et feuilleton. Mouvement des *Chants* au travers des quatre seuils et axes. Sade et le frénétisme : l'entre-deux générique. Hétérogénéité et digression. La monstrosité ou l'hétérogénéité organique. La monstrosité comme hybridité amplifiée.

- C. La conflagration intertextuelle : vers le cri, ou la voix aliénée** _____ **105**
 Eclats de textes et juxtaposition. L'esthétique du débris. Les marges du discours, ou le sens derrière le sens. Voix impersonnelle. Le cri comme lyrisme, geste créateur et somme d'énergies. La forme animale comme vecteur du cri.
1. **Le texte tourbillonnaire et autophage** _____ **108**
 Construction et destruction du texte. Le tourbillon, phénomène dialectique : mouvement / immobilité. Absorber ou détruire l'altérité. L'écart du texte face à ses sources : l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du Dr Chenu. Le tourbillon, arme de Narcisse. Réinventer l'univers. Autophagie. La rupture de l'éveil.
 2. **Le texte incandescent : de la dévoration intertextuelle à la dévoration du réel** _____ **112**
 Danger et crétinisation. Tourbillon et incandescence. Silences du texte. Les livres comme réceptacles de l'univers : dévorations. Confusion de Ducasse et de Maldoror. Régimes onirique, fictionnel, réaliste. Le basculement du texte au réel. Écriture terroriste.
 - a. *Une mythologie de l'imaginaire* _____ **115**
 Feuilleton, imaginaire collectif, désirs inconscients et oralité. Le feuilleton, une structure linéaire, digressive et illimitée. Présence du feuilleton : motifs, situations et codes. Forces de perturbations du feuilleton. Le feuilleton comme genre global. Inventaire de formes et sous-genres.
 - b. *La dévoration du réel* _____ **121**
 Dévoration symbolique. Le feuilleton comme vecteur de dévoration. Le texte comme machine. Matrice à texte contre singularité scripturaire. Le feuilleton comme dépositaire des fondamentaux de l'existence humaine. Efficacité du stéréotype. Le feuilleton comme monde autonome. Vers le texte infini.

Chapitre III – Ensauvagement et sauvagerie conquérante _____ **131**

Premier Volet – Maldoror lacéré, ou l'expérience de l'individuation _____ **131**

La sauvagerie comme conquête. Faiblesse et surpuissance. L'océan comme cosmos. Permanence contre devenir. Individuation contre infini. La mort comme libération. La mort et l'*Un-primordial*. L'érotisme et la transgression comme accès au cosmos.

- A. Le sujet vacant ?** _____ **136**
 Individuation et vide ontologique. Le scripteur, une béance dans la mort.
1. **L'enjeu identitaire** _____ **137**
 Identité contre sauvagerie. Le tourbillon comme vecteur de l'identité. La disparition biographique au profit du texte.
 2. **La lucidité : le sujet présent à lui-même** _____ **139**
 La distance entre soi et soi-même. Dieu : l'altérité radicale. Le piège de la lucidité. Construction exacte et absence d'unité logique.
 3. **Vicieuse insomnie** _____ **142**
 Cercle vicieux. L'éveil libérateur. Le refus de la mort. Le rêve de Lautréamont et Maldoror.
- B. La fluidité ontologique de l'univers** _____ **145**
 Un univers éclaté et multiple. La transgression permanente des frontières ontologiques.
1. **Le Livre : un espace cube** _____ **145**
 Les trois figures écrivantes et leur rôle. Trois mondes interconnectés. Les anomalies du dispositif énonciatif.
 2. **Le procès de la voix et du sujet** _____ **148**
 La parole comme processus. Absence d'identité. Le Livre clos et infini. Voix et sujet fragmentaires.
 3. **Une ontologie de la métamorphose** _____ **150**
 L'animalité comme horizon. L'œuvre comme métamorphose. La lecture comme abandon au monde de la métamorphose. Le lecteur tenu à distance. Un univers génésique. La lecture comme spectacle et expérience.
 4. **Le carnaval permanent, ou la Création faite carnaval** _____ **152**
 Conscience cosmique, grotesque et bouffonnerie de l'existence. Grotesque médiéval et grotesque romantique. Origine du carnaval dans *Les Chants*. *Les Chants* entre grotesque médiéval et romantique. La procession des figures carnavalesques. Les prolepses du *Chant sixième* : un carnaval textuel.

C. Le rêve ou la sauvagerie potentielle _____ **156**

Le rêve, origine des *Chants*. Logique onirique.

1. **L'espace pulsionnel** _____ 157
Origine érotique des *Chants*. Obsessions et fantasmes récurrents. Pulsion textuelle et force érotique. Réinvention du monde dans le rêve. Le rêve comme rupture du texte.
2. **L'espace exploratoire** _____ 158
Structure linéaire et digressive de l'exploration. Texte océanique et désorientation. L'errance comme condition d'exploration des limites. La transgression et le rêve, vecteurs de la sauvagerie. Le rêve, espace de liberté et d'aliénation.
3. **Beau comme la rencontre des puissances primitives de l'inconscient et du mythe** _____ 160
Le contact avec les grandes forces tutélaires. La révolte comme expression du monde primordial. Chants et imaginaires primitifs. Lautréamont comme prêtre. Vers l'univers.
4. **Beau comme la rencontre de l'univers et du Livre** _____ 161
Le fantasme mallarméen du Livre. L'expérience orphique. La cruauté aveugle de l'univers et la carrière du mal. L'accès à l'origine des temps *via* le poème.

Second Volet – La sauvagerie comme conquête de la Surhumanité _____ **165**

A. Maldoror : humain, trop humain _____ **165**

Ambiguïté du statut de Maldoror : entre homme et dieu. Le vampire et l'éternité d'une agonie sans fin.

1. **Les intermittences de l'être** _____ 166
Alternance de la force et de la faiblesse. Vers la force pure. Maldoror comme ensemble de possibles. Vers la conscience cosmique et la connaissance de l'universelle souffrance du monde. La métamorphose comme accès à l'infini.
2. **Sauvage innocence, ou la morale corruptrice** _____ 167
La sauvagerie corrompue. Le mal d'aurore. La scission de Maldoror. L'impossible aveu. La monstruosité et la dualité acceptées. Le sujet tout-puissant.

B. Vers la démesure affirmative : Prométhée, Satan, Narcisse _____ **168**

Les trois incarnations mythiques de Maldoror et leur fonction. Le mythe, essence de Maldoror. De la disparition à la surabondance de vie.

1. **La révolte donjuanesque : Prométhée déchaîné** _____ 169
Histoire de Prométhée. Un statut double. *Hybris*. Plus qu'un homme et moins qu'un dieu. Absence de collectivité. Le vautour ou Dieu victime du châtement divin.
2. **La soif du mal : Satan glorieux** _____ 170
Maldoror paralysé comme Satan. Satan libéré et tout-puissant. Le mal comme réinvention de la collectivité. Le mal comme vecteur de l'extrême. Sade : la fonction métaphysique du mal. Le mal, accès à l'infini. Dépasser et s'extraire de l'humanité dans le mal.
3. **Soi-même comme l'univers : Narcisse démiurge** _____ 172
Narcisse et le tourbillon. Plénitude ontologique et conquête de l'altérité. Du lyrisme à l'épopée. Contemplation contre démiurgie.

C. L'ivresse conquérante, ou comment supporter le caractère terrible de l'univers _____ **174**

Le mal comme conquête et création. L'ivresse et l'accès à l'infini comme condition nécessaire de la démiurgie. L'exaltation du devenir et de la vie.

1. **La Cruauté, une "morsure concrète"** _____ 175
Le choc nerveux. L'univers sur scène. Geste spirituel contre pensée langagière.
2. **La peste poétique** _____ 176
Pour un théâtre organique. La peste signe des forces tutélaires et cause de désordre purificateur. *Les Chants* comme poison et cataclysme. La lecture comme don de soi et rituel. La peste pour détruire et recréer : la réponse à la crise de l'épopée.
3. **L'enthousiasme dionysiaque et cosmique** _____ 178
 - a. *"Pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel" : la vérité radicale* _____ 178
Deux étapes vers le dépassement : découvrir le cœur du monde, devenir surhumain. II,8 comme rupture et accès à la connaissance. *L'Un-primordial*, Dionysos et Apollon, principe d'individuation. La tragédie comme alliance du dionysiaque et de l'apollinien. *Les Chants*, œuvre tragique. Le monde comme chaos hurlant.
 - b. *La négation créatrice, ou le texte démiurgique* _____ 181

L'acte démiurgique destructeur. La vie et la volonté de puissance. Tout annihiler et réinventer. Maldoror, ou la cruauté active. Dieu minuscule. La mort de Dieu et la libération du langage poétique. La toute-puissance démiurgique de l'imaginaire.

- c. *Fureur vitale : vers le Surhumain* _____ 183
Lautréamont, masque de Dionysos. Maldoror, incarnation de Dionysos dans l'œuvre. Danse et chant contre marche et parole : la communion avec la nature. L'art comme sauvagerie.

Conclusion _____ 187

Les Chants, texte paradoxal. La sauvagerie comme terme à la civilisation. La réinvention de l'infini littéraire. L'univers hostile. Stratégies sauvages : inventer la singularité dans l'altérité. Le vertige des sources et du texte, véritable sauvagerie. Le geste scripturaire : l'infraction infinie. La poésie, affaire collective. Lautréamont, en marge et fils de son temps. Le mal, une donnée métaphysique. Le mal, pratique totale et créatrice. Vampirisme et supplices textuels : le texte organique. Le mal comme ensauvagement. Premier versant : vaincre ses faiblesses. *Les Chants* comme *Bildungsroman*. Confrontations, adversité, victoires. La métamorphose, expérience de l'altérité et prélude à la Surhumanité. Second versant : la conquête de la Surhumanité. Contre la pesanteur du monde réel et ses compromis : l'affranchissement à l'égard de la matière. Le démiurge : l'ordonnement du monde et du texte. La vie organique du texte. Maldoror Surhomme : être plus que l'univers. Le rapport au lecteur, charnel et violent. Le texte comme Cruauté. La dynamique des *Chants*, entre dionysiaque et apollinien. Englober l'univers infini dans un livre clos.

Annexe – Appel à communications – Colloque international – *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française* – Par Jean-Marie Seillan _____ 193

Bibliographie commentée _____ 197