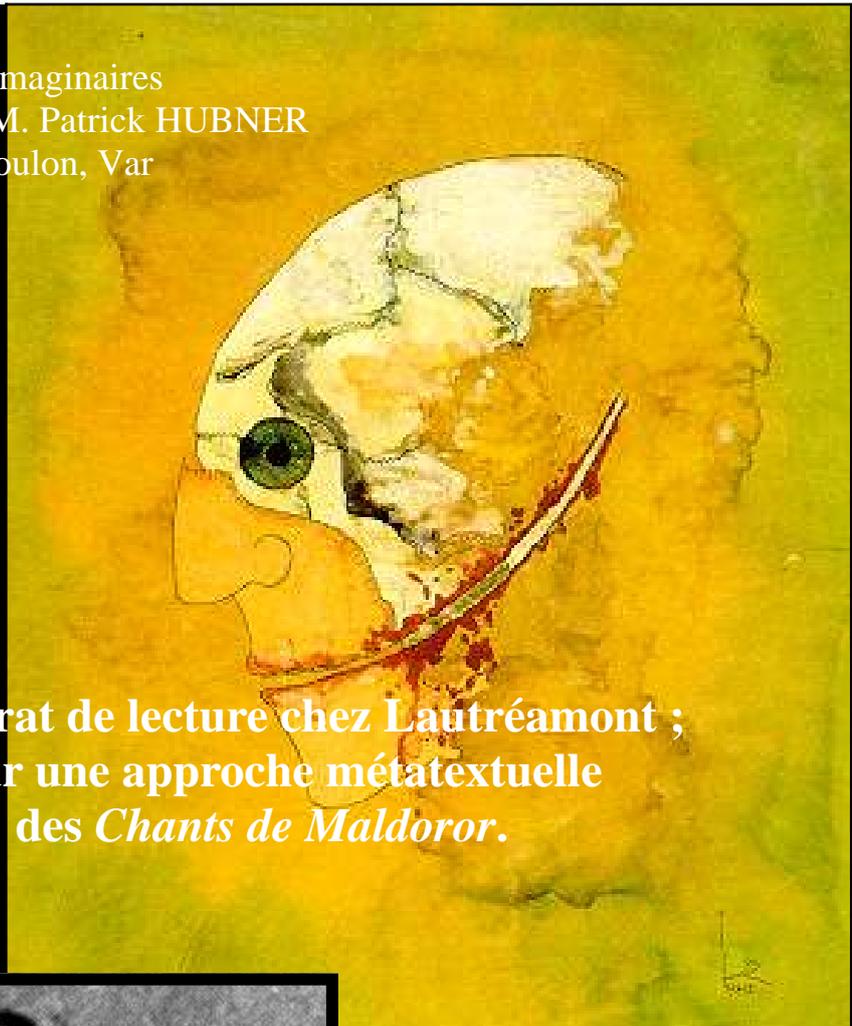
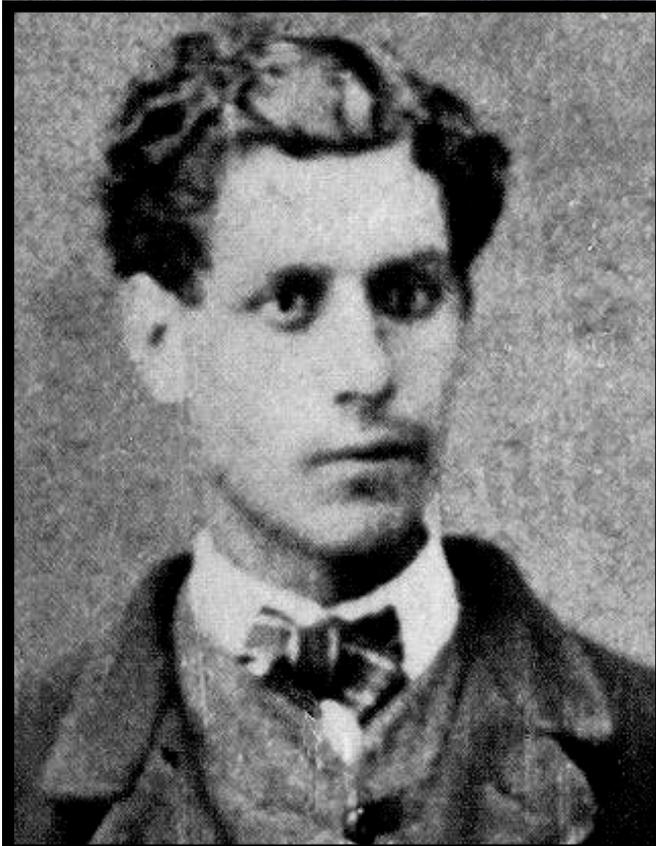


ROUSSE Emmanuel
Mémoire de Master Imaginaires
Sous la direction de M. Patrick HUBNER
Université du Sud, Toulon, Var

**Le contrat de lecture chez Lautréamont ;
Pour une approche métatextuelle
des *Chants de Maldoror*.**



SOMMAIRE :

<u>INTRODUCTION</u>	P.2
---------------------------	-----

PREMIERE PARTIE : « Une locomotive surmenée » :

Lautréamont et l'intertextualité	P.12
1. L'aveu d'une filiation ?.....	P.13
1.1. « j'ai chanté le mal ».....	P.13
1.2. Du roman noir au roman-feuilleton.....	P.15
2. De l'inondation des sources.....	P.18
2.1. Mimésis et distanciation.....	P.18
2.2. Un exemple d'intertextualité parodique et subversive : le cas de Lamartine.....	P.22
2.3. L'intertextualité au service du métalangage.....	P.26

DEUXIEME PARTIE :

Un voyage initiatique	P.33
1. « Apprenez leur à lire, ils se révoltent ».....	P.34
1.1. Premières mises en garde.....	P.34
1.2. Le problème de l'universalité du mal et la révolte de Maldoror contre l'Homme et le Créateur.....	P.40
2. Lautréamont et l'hermétisme.....	P.46
2.1. Un exemple type, le commencement du chant IV : du tintement des « grelots de la folie ».....	P.46
2.2. ...et De l'Essence du Rire.....	P.51
2.3. De la rhétorique.....	P.60

TROISIEME PARTIE :

La « machine à produire du sens »	P.70
1. Les instances communicatives en question.....	P.71
1.1. L'apoplexie du sujet.....	P.71
1.2. Des « comètes » éphémères.....	P.76
2. Le récit désagrégé.....	P.87
1.1. La diégèse désamorcée.....	P.87
1.2. Le labyrinthe du scripteur.....	P.96

<u>CONCLUSION</u>	P.106
-------------------------	-------

<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	P.111
----------------------------	-------

INTRODUCTION

La lecture des *Chants de Maldoror* provoque dès les premiers instants un sentiment d'étrangeté qui ne cesse de croître jusqu'à ce que soit refermé l'ouvrage d'Isidore Ducasse. L'origine de cette impression est double : d'une part, le comte de Lautréamont aborde des thèmes s'inscrivant dans une tradition littéraire entretenue par divers auteurs ayant auparavant « chanté le mal » – notamment certains romantiques comme Byron, Poe ou Baudelaire, et, d'autre part, l'écrivain élabore une poésie en prose d'où surgit une profonde modernité quant à l'esthétique mise en place, la conscience et le décentrement du sujet ou encore, entre autres, la mise en exergue de la vanité littéraire. L'ensemble de ces éléments contribue à créer un mystère autour de l'auteur de ce « carnet de damné »¹ et si l'on tente d'approcher de plus près sa personnalité, le voile s'épaissit. De fait, la biographie de Ducasse n'offre que de maigres indices sur la vie de cet écrivain, véritable comète dans le ciel littéraire français du XIX^{ème} siècle. Il naît ainsi le 4 avril 1846 à Montevideo, capitale de l'Uruguay, et débarque en France treize ans plus tard afin de poursuivre ses études dans un premier temps au lycée impérial de Tarbes, puis, à partir de 1863, à celui de Pau dans lequel il suivra l'enseignement du professeur de rhétorique M. Hinstin, futur dédicataire des *Poésies*. Selon l'un des premiers biographes, Léon Genonceaux, l'arrivée du poète à Paris date de l'année 1867 et en août de l'année suivante, le Chant premier est édité à compte d'auteur, anonymement et dans sa première version par l'imprimerie Balitout. Parallèlement, durant cet été 1868, le jeune homme s'inscrit à un concours poétique² organisé à Bordeaux par Evariste Carrance. Conformément au règlement³ de ce concours, le poème envoyé par Ducasse – le Chant premier revu et corrigé mais dont l'auteur reste toujours anonyme – sera imprimé par Carrance dans une anthologie intitulée *Parfums de l'âme* et qui paraîtra au début de l'année 1869. L'été suivant, la totalité des six *Chants de Maldoror* est imprimée à Bruxelles par Lacroix et Verboekhoven sous le pseudonyme de comte de Lautréamont. Au sujet de ce dernier, il est vraisemblable selon Philippe Soupault que le jeune poète se soit référé au roman d'Eugène Sue, *Latréaumont*, paru en 1838. Quant aux deux volumes des *Poésies*, sorte de glose ayant pour sujet la littérature, la morale et peut-être comportant l'explicitation des *Chants*, ils paraîtront respectivement en avril et juin 1870. Le 24 novembre, alors que la Commune vient de débiter, Isidore Ducasse meurt, à l'âge de vingt quatre ans dans son appartement du Faubourg Montmartre.

Du reste, des anecdotes et des détails de son existence, les informations fiables manquent incontestablement. Quelques témoignages de ceux qui l'ont connu : Lacroix interrogé par Genonceaux, le biographe et troisième éditeur des *Chants* – 1890 -, et Paul Lespès, « condisciple » de l'auteur au lycée de Pau et dédicataire des *Poésies*, qui se souviendra en 1927, à l'âge de quatre-vingt un ans, de l'élève Ducasse.⁴ Sur son portrait, celui-ci déclare :

« Je vois encore ce grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux longs tombant sur le front, la voix aigrette. Sa physionomie n'avait rien d'attrayant.

Il était d'ordinaire triste et silencieux et comme replié sur lui-même. [...] Nous le tenions au lycée pour un esprit fantasque et rêveur [...] [L]e Ducasse que j'ai connu s'exprimait le plus souvent avec difficulté et quelquefois avec une sorte de rapidité nerveuse [...] »

Outre cette description, il faudra attendre plus d'un siècle pour se faire une idée précise de l'apparence physique d'Isidore Ducasse lorsque Jacques Lefrère retrouvera une photographie de l'auteur et la publiera dans son ouvrage, *Le visage de Lautréamont*.⁵ Avant cette découverte, Alvaro Guillot-Munoz, auteur de *Lautréamont et Laforgue* et d'un article intitulé *Le vrai portrait de*

¹ Extrait de l'incipit d'*Une Saison en Enfer*, Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, Pocket Classiques, 1998.

² Curt Muller est le premier à faire mention de cet événement dans la revue *Le Minotaure*, n° 12-13, mai 1939. L'article s'intitule *Documents inédits sur le comte de Lautréamont*.

³ « Toutes les compositions, couronnées ou non, seront publiées et réunies en un beau volume imprimé avec luxe », citation extraite du règlement reproduit par François Caradec dans *Isidore Ducasse comte de Lautréamont*, La Table Ronde, Paris, 1970.

⁴ François Alicot a recueilli son témoignage et l'a retranscrit dans l'article *A propos des « Chants de Maldoror »*. *Le vrai visage d'Isidore Ducasse*, le *Mercure de France*, 1^{er} Janvier 1928.

Lautréamont⁶ avait déjà tenté de décrire ce visage : « un adolescent légèrement souriant, aux yeux cernés, un tantinet obliques et profonds dans un visage ovale peut-être mélancolique ». L'auteur argentin eut en effet l'occasion de posséder une photographie du poète reçue de « Mme Ducasse [...], la veuve d'un oncle de Lautréamont ». Ce cliché fut saisi entre autres documents par la police militaire argentine mais le peintre Melchor Mendez Magarinos put en faire une copie qui demeura l'unique portrait de l'écrivain jusqu'à la découverte de Lefrère. Notons pour finir que cette énigme du visage de Ducasse excita l'imaginaire de plusieurs dessinateurs et portraitistes tels que Félix Valloton ou encore Pastor.

L'absence de portrait n'est cependant pas le seul flou biographique concernant l'auteur. De nombreuses périodes de sa courte vie sont longtemps restées inabordables, faute de données solides. De sa sortie du lycée en 1865 à son arrivée à Paris, vraisemblablement en 1867, peu de renseignements nous sont ainsi parvenus. Certains commentateurs, fidèles aux déclarations de Genonceaux et de Prudencio Montagne, pensent qu'il serait retourné à Montevideo mais d'autres comme Marcelin Pleynet rappelle qu'en « 1865, la traversée de l'Atlantique était une aventure⁷, et cet aller-retour que laisse supposer les témoignages de Genonceaux et de Montagne est peu vraisemblable, s'il ne fut pas commandé par des événements biographiques que nous ignorons ; c'est dire d'une autre façon que, sur ces trois ans, nous ne savons rien »⁸. De même, sur la raison de sa venue dans la capitale et sur ses activités, le doute persiste. Genonceaux indique qu'Isidore Ducasse était « venu à Paris dans le but d'y suivre les cours de l'Ecole polytechnique ou des mines » mais l'auteur précise dans une lettre à son banquier Darasse, le 22 mai 1869 : « je suis chez moi à toute heure du jour ». Cette dernière phrase forge la légende d'un Lautréamont renfermé, cloîtré dans son appartement et ne vivant que la nuit à l'instar de son personnage, Maldoror. Telle est l'image d'un auteur qui fut « la négation de toute sociabilité » selon l'expression d'André Breton. La figure du poète maudit est celle qui domine principalement l'existence ou plutôt l'idée que l'on peut se faire de l'existence de l'écrivain. De nombreux auteurs ont du reste entretenu cette légende, et parmi eux, les moins fantaisistes :

« Lautréamont mangeait à peine, ne travaillait que la nuit après avoir joué au piano, et buvait tellement de café qu'il scandalisait l'hôtelier. » André Malraux⁹

Ces différents éléments biographiques sont issus du témoignage de Genonceaux mais puisqu'ils demeurent invérifiables faute de preuves, ils contribuent à créer un mythe autour de l'auteur et de son œuvre. Ils sont d'ailleurs en partie liés aux *Chants de Maldoror* : « la nuit » et le « café » rappellent les thèmes du sommeil et de l'insomnie présents dans le texte de même que la musicalité du poème en prose de Lautréamont, avec notamment ses refrains qui reviennent fréquemment et ses allusions aux « gammes » ou au « piano », a certainement engendré l'idée d'un Ducasse musicien et plus précisément, pianiste. Quant au détail sur la « malnutrition » de l'auteur, il évoque l'image d'un écrivain ne vivant que pour son art. Image tentante certes, mais discutable dans une perspective de recherche historique scrupuleuse et objective. De fait, le flou biographique donne lieu à des digressions voire à des inventions dans l'unique but de recréer un comte de Lautréamont dont l'existence nous échappe. Poète longtemps resté sans visage, dont des pans entiers de l'histoire manquent et ne peuvent engendrer que des hypothèses, Isidore Ducasse est également un homme sans enfance. La postérité n'a en effet rien retenu de la vie d'Isidore Ducasse à Montevideo. Paul Lespès évoque la nostalgie du lycéen pour son pays natal mais le vide demeure concernant les détails de sa prime jeunesse. Notre époque s'interroge encore sur cette partie de son existence et de nombreux articles sur le sujet paraissent régulièrement dans les *Cahiers Lautréamont*. Ainsi, dès 1988, François Caradec établit un « rapport sur un voyage d'instruction à Montevideo », puis une délégation publie un article sur « la maison natale d'Isidore Ducasse » en 1992 et en 1996, une partie de la livraison

⁵ Paru chez Pierre Horay Editeur, Paris, 1977.

⁶ *Le Magazine Littéraire*, n° 40, mai 1970.

⁷ Notons que lors de son arrivée en France, le voyage s'était déroulé sur une période d'un mois.

⁸ *Lautréamont*, Marcelin Pleynet, Le Seuil, Paris, 1967.

⁹ *Journal Action*, n° 3, 1920. C'est dans ce journal que l'auteur établit pour la première fois les différences entre les différentes versions du Chant premier.

XXXVII et XXXVIII est consacrée aux *études montévidéennes* dont le sujet porte principalement sur le père d'Isidore, François Ducasse, chancelier au consulat de France de la capitale uruguayenne¹⁰.

Au demeurant, la part d'exotisme inhérente au pays natal de l'auteur contribue à forger la légende Lautréamont. Celui-ci en est d'ailleurs conscient. Rappelons qu'à la fin du Chant premier, l'écrivain se présente en ces termes :

« *La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...] ; il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire.* » (p.78)¹¹.

Outre la conscience de son devenir et la fermeté de son ambition que trahit le début de ce passage, Lautréamont y évoque de façon directe son histoire. L'événement est assez rare pour le signaler. Les termes qu'il emploie, la personnification des deux capitales sont autant d'outils lui permettant de mettre en valeur l'exotisme de ses origines. L'élaboration d'une figure de poète par l'écrivain lui-même constitue l'un des fondements de la prose et du contrat de lecture de Lautréamont. De la même manière qu'il aime à mystifier son lecteur, Ducasse tente-t-il de mythifier l'image qu'il souhaite donner de lui-même ? Les gommages successifs qu'il opère vis-à-vis des détails et des références à sa biographie tendent à démontrer cet aspect de son écriture – notamment à travers les différentes versions du Chant premier. En effaçant toutes traces de sa vie, Ducasse cherche peut-être à créer un mystère Lautréamont. Et précisément, le mystère est l'une des sources fondatrices de tout mythe et de toute légende. Dès lors l'écriture des *Chants de Maldoror*, du fait de son aspect étrange et mystérieux, contribue grandement à l'élaboration du mythe qui entoure l'auteur. Mais au-delà de cet aspect de l'œuvre, le passage précédemment cité montre que Ducasse n'était pas étranger à la situation politico-historique de son pays d'origine. Dans une perspective biographique, peut-être s'agit-il alors d'évoquer l'Histoire tourmentée de cette période aussi bien en Amérique du Sud qu'en France et dont Ducasse fut l'un des témoins privilégiés.

Si *Les Chants de Maldoror* ne comportent pas *a priori* de dimension sociale ou historique, il importe néanmoins d'envisager brièvement cet aspect afin de mieux appréhender le contexte dans lequel a vécu l'auteur. L'enfance d'Isidore Ducasse à Montevideo s'inscrit dans une période de troubles causés principalement par la guerre opposant le dictateur d'Argentine, Juan Manuel de Rosas à la jeune République d'Uruguay, indépendante depuis 1828 et soutenue par les français et les italiens. A la naissance de l'auteur, la capitale uruguayenne est assiégée depuis trois ans (1843) et continuera de l'être jusqu'en 1851 : « *la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses* » (p.78). La paix n'interviendra que le 8 octobre 1851. Cependant celle-ci ne dure qu'un temps et en 1857, la fièvre jaune fait son apparition, l'épidémie de *vomito negro* provoquant la mort de 895 personnes. En somme, le jeune Ducasse grandit dans une ville en proie à la misère et à la maladie. De surcroît, la guerre rattrapera l'écrivain à la fin de sa vie.

Lorsqu'il arrive en France en 1859, le second Empire de Napoléon III est en place depuis sept ans (1852) et le pays est en guerre contre l'Autriche. La politique de l'empereur s'oriente vers une libéralisation de l'économie et du commerce qui semble fonctionner et qui se traduit par une période d'embellie. La prospérité concerne également le domaine artistique caractérisé par un bouillonnement intellectuel. Mais parallèlement, la censure demeure l'un des fondements du pouvoir et les opposants républicains n'ont pas droit à la parole : Victor Hugo, entre autres exemples, s'exile à Jersey où il compose le célèbre *Napoléon le Petit*. Sur le plan littéraire, *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, éditées par Poulet-Malassis¹², sont condamnées en 1857 pour atteinte à la morale publique et aux bonnes mœurs. L'auteur et son éditeur sont contraints de supprimer six poèmes qui « *conduisent*

¹⁰ D'autres articles sont également parus dans les cahiers dont notamment ceux de José Pedro Diaz, « *Lautréamont le Montévidéen* », 1994 et de Bernard Barrère et Jacques Lefrère, en 1997, « *Maldoror, de Montevideo* ».

¹¹ Concernant la pagination, nous utiliserons celle établie par La Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1970.

¹² Auguste Poulet-Malassis sera l'un des premiers à évoquer *Les Chants de Maldoror* dans le *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*, n° 7, 1869.

nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur »¹³. Le mouvement réaliste est d'ailleurs l'une des cibles privilégiées de la justice et du pouvoir en place comme l'expliquent Pichois et Ziegler dans leur biographie de l'auteur des *Fleurs du Mal* : « toute innovation, tout ce qui se situe en dehors d'un art convenu, sont taxés de réalisme. Le nouveau roman de Flaubert était réaliste ; la nouvelle poésie de Baudelaire doit être réaliste »¹⁴. Au début de cette même année 1857, Flaubert est en effet traduit en justice pour immoralité après la publication de *Madame Bovary*.

Le libéralisme du second Empire a donc ses limites et durant la décennie qui suit l'arrivée de Ducasse en France, elles ne cesseront de s'accroître. Du côté de l'art pictural, par exemple, lorsqu'en 1863, le Salon officiel rejette plusieurs peintres d'avant-garde parmi lesquels, leur chef de file, Edouard Manet. L'empereur sera contraint d'intervenir et d'organiser un *Salon des Refusés* afin de mettre un terme au scandale provoqué par ce refus. Dans ce nouveau salon où expose une trentaine de peintres, Manet dévoile son *Déjeuner sur l'herbe*, initialement intitulé *Le Bain*, qui provoque un nouveau tollé.

Cependant, les années 1860 sont surtout caractérisées par des mouvements sociaux qui se révéleront fatals au régime de Napoléon III. En 1864 paraît le *Manifeste des soixante* qui « [dénonce] l'hypocrisie de l'égalité telle que l'a formulée la Révolution de 1789 et [demande] une véritable démocratie politique, économique et sociale »¹⁵. L'affaiblissement de la diplomatie française sur le plan international, les révélations multiples quant aux dérives du système¹⁶, et la déclaration de guerre contre la Prusse engendrent le mécontentement du peuple français qui aboutira à la proclamation de la Commune en 1871. Devant la supériorité de l'armée prussienne, la France capitule le 2 septembre 1870 à Sedan alors que dans le même temps se constitue à Paris le gouvernement provisoire de la République. Celle-ci est proclamée le 4. Durant cette période, Isidore Ducasse se trouve dans la capitale et il a, de toute évidence, assisté au siège de la ville ainsi qu'aux bombardements qui l'accompagnent et qui débutent le 19 septembre. Durant les deux mois qui précèdent la mort du poète, la révolte du peuple de Paris devant l'incapacité du gouvernement du 4 septembre à faire face au conflit devient inévitable. Dans ce climat de forte tension, Ducasse s'éteint après avoir vécu deux sièges et deux guerres en vingt-quatre ans. Quel qu'ait été son degré d'associabilité, il est peu probable qu'il soit resté insensible à la violence de ces événements.

Enfin, jusque dans la mort l'homme demeure énigmatique. Les raisons de sa disparition sont en effet inconnues : « (sans autres renseignements) » indique laconiquement l'acte de décès¹⁷ comme pour intensifier le mystère. De surcroît, après avoir été inhumé au cimetière de Montmartre-nord, son corps est transféré à l'ossuaire de Pantin en 1890. Ducasse ne laisse ainsi aucune trace de son existence, hormis son œuvre et ses lettres, ses écrits en somme. Du reste, l'absence d'éléments justifiant le décès de l'auteur s'explique aisément par le contexte historique. Comme l'indique Pleyne, « [d]ans une ville assiégée, menacée par la famine et qui médite une révolution, les morts ont tendance à tous se ressembler »¹⁸. De fait, dans un tel contexte socio-historique, la mort d'un jeune homme de vingt-quatre ans passe facilement inaperçue. Signalons à titre d'exemple que l'offensive du 19 janvier 1871, afin de briser le blocus de la capitale, causa la mort de 4070 personnes¹⁹. En novembre 1870, la disparition de « l'homme de lettres » constitue un événement somme toute banal d'autant plus qu'il n'a pas encore acquis la renommée qui sera la sienne par la suite et qui d'autre part, faillit ne jamais arriver.

¹³ Extrait du jugement prononcé par le tribunal et reproduit dans *Charles Baudelaire*, Claude Pichois et Jean Ziegler, Fayard, Paris, 1996.

¹⁴ *Charles Baudelaire*, Claude Pichois et Jean Ziegler, Fayard, Paris, 1996.

¹⁵ Encyclopédie *Universalis* 2004. Article *Commune de Paris*.

¹⁶ Signalons entre autres le texte de Jules Ferry *Les comptes fantastiques d'Hausmann* dont le titre pastiche celui de l'opéra d'Offenbach, *Les contes fantastiques d'Hoffmann*, et qui dénonce, en 1867, la corruption et les malversations liées à la célèbre réforme urbaine dirigée par le célèbre baron.

¹⁷ L'acte est reproduit dans *Lautréamont*, Marcelin Pleyne, Le Seuil, Paris, 1967.

¹⁸ *Lautréamont*, Marcelin Pleyne, Le Seuil, Paris, 1967.

¹⁹ Quelques chiffres relatifs au siège de Paris sont disponibles sur http://www.fortifs.org/aa/aa_commune.html ainsi que dans l'encyclopédie *Universalis*, 2004.

« *Ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul* »²⁰. Cette phrase, destinée à pousser l'éditeur Verboekhoven à distribuer les exemplaires imprimés des *Chants* qu'il refuse de vendre, révèle l'intense désir qu'éprouve Lautréamont d'être lu et reconnu. A plusieurs reprises, dans ses lettres comme dans son œuvre, l'écrivain manifeste cette ambition. Un an avant l'envoi de cette lettre – 10 novembre 1868 –, le jeune poète écrit à Victor Hugo afin que celui qu'il considère comme « *le Tout* »²¹ utilise sa notoriété pour favoriser la publication des deux premiers *Chants* chez Lacroix. Le ton employé par Ducasse étonne en ce sens qu'y transparait une admiration frôlant la flagornerie :

« *Depuis dix ans je nourris l'envie d'aller vous voir, mais je n'ai pas le sou. [...] Et maintenant, parvenu à la fin de ma lettre, je regarde mon audace avec plus de sang froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous y êtes le Tout.* »

Le surcroît de respect ainsi démontré peut nous permettre de douter de la sincérité de l'auteur qui inclura Hugo quelques mois plus tard parmi les « *Grandes-Têtes-Molles [et les] femmelettes [...] de [son] époque* »²². De toute évidence, le poète cherche à se faire une place dans le milieu littéraire et recherche par cette missive à obtenir des appuis. Baudelaire et Verlaine avaient également écrit à Victor Hugo à leurs débuts de même que Rimbaud cherchera l'appui de Théodore de Banville, l'un des chefs de file du Parnasse Contemporain dont il se moquera par la suite. Au demeurant, notons l'emploi de l'adverbe « *encore* » - « *moi qui ne suis encore rien dans ce siècle* » - qui signale une nouvelle fois l'ambition de Ducasse. Il ne doute pas de ses capacités.

Et cependant, quelle fut à son époque la réception des *Chants* par la critique ? Toujours dans la lettre précédemment évoquée, l'auteur déclare : « *je me suis décidé à écrire à une vingtaine de critiques, pour qu'ils en fassent la critique. Cependant au mois d'Août un journal, la Jeunesse, en avait parlé !* » Cette toute jeune revue littéraire, dont le premier numéro date de Juillet 1868, est la première à aborder l'œuvre de Lautréamont. Dans son cinquième numéro, son rédacteur en chef Alfred Sircos, dédicataire des *Poésies*, rédige un article portant sur le Chant premier, sous le pseudonyme d'Epistémon :

« *Le premier effet produit par la lecture de ce livre est l'étonnement : l'emphase hyperbolique du style, l'étrangeté sauvage, la vigueur désespérée d'idée, le contraste de ce langage passionné avec les plus fades élucubrations de notre temps, jettent d'abord l'esprit dans une stupeur profonde.*

[...] Malgré ses défauts qui sont nombreux, l'incorrection du style, la confusion des tableaux, cet ouvrage, nous le croyons, ne passera pas confondu avec les autres publications du jour : son originalité peu commune nous est garante. »²³

Cette première analyse de l'histoire de la critique des *Chants de Maldoror* apporte des informations importantes quant à la première version du Chant I. Peut-être en effet que Lautréamont a tenu compte dans la correction de ce dernier des « *défauts* » décrits par l'article. Sa prose est en devenir, en germination. Mais peut-être également que ce qu'Epistémon considère comme des imperfections de style constitue, précisément, l'aspect novateur de la prose de Lautréamont. La « *confusion des tableaux* », autrement dit la déconstruction du récit, n'est-elle pas en effet l'un des fondements de la modernité du poète ? L'article nous renseigne dès lors sur la complexité de l'écriture et de sa réception par les commentateurs de l'époque. Parallèlement, c'est à cette période que l'éditeur Poulet-Malassis publie le bulletin précédemment cité (note 12) décrivant Ducasse

²⁰ Lettre d'Isidore Ducasse à l'imprimeur Verboeckhoven, le 23 octobre 1869.

²¹ La lettre à Hugo fut retrouvée en 1980 à Guernesey et publiée pour la première fois trois ans plus tard dans *Le Bulletin du Bibliophile* par François Chapon et Jacqueline Lafargue. S'il l'on a retrouvé dans la bibliothèque du poète des *Châtiments* un exemplaire des *Chants*, il est en revanche impossible de savoir s'il a donné suite à l'envoi de Ducasse. De fait, l'éditeur et libraire Lacroix n'imprimera les *Chants* qu'en 1869 et dans leur totalité mais il refusera de les distribuer.

²² *Poésies I, Œuvres complètes*, Gallimard, collection Poésie, Paris, 1990.

²³ *La Jeunesse*, n° 5 du 1^{er} Septembre 1868, article reproduit dans sa totalité par Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Le Seuil, Paris, 1967. Coïncidence intéressante, dans ce même numéro paraît une lettre d'encouragement signé Victor Hugo : « *J'envoie à La Jeunesse et à ses jeunes et sympathiques écrivains mon cri de guerre dans la nuit. Le voici : Lumière et paix.* » Par ailleurs, de nombreux commentateurs pensent que Ducasse aurait pu écrire certains articles parus dans *La Jeunesse* mais là encore les preuves manquent considérablement.

comme celui qui « [c]omme Baudelaire, comme Flaubert, [...] croit que l'expression esthétique du mal implique la vive appétition du bien, la plus haute moralité. » Le comte de Lautréamont comparé dès 1869 au « roi des poètes »²⁴ et à l'un des chantres du réalisme, voilà qui dut enchanter le jeune écrivain s'il eut connaissance de cette notice. L'année suivante est publiée une nouvelle note moins élogieuse dans *Le Bulletin du Bibliophile* où l'on peut lire notamment cette phrase amusante mais qui recouvre en partie une réalité obscure de l'histoire de l'œuvre de Ducasse : « si nous parlons de cette production étrange, c'est qu'elle restera certainement inconnue en France ».

Au cours du demi-siècle qui suit, *Les Chants de Maldoror* vont connaître plusieurs renaissances. A la mort de Ducasse, seule une vingtaine d'exemplaires²⁵ subsiste étant donné le refus de Lacroix de publier l'œuvre de Lautréamont. Il faudra attendre 1874 et le rachat des droits d'édition par le libraire belge Rozez pour que les *Chants* ressurgissent dans le paysage littéraire. Le mouvement *La jeune Belgique* dont les écrivains se procurent plusieurs exemplaires de l'œuvre dans les années 1880 en enverront quelques uns à certains littérateurs français parmi lesquels Huysmans et Léon Bloy. Ce dernier évoquera largement l'auteur dans ses différents écrits du *Désespéré*, roman de 1887, aux articles qu'il fait paraître dans les revues *Gil Blas* ou *La Plume*. Dans ces derniers, réunis plus tard sous le titre de *Belluaires et Porchers*, Bloy donne naissance à une idée qui traversera tout le XX^e siècle et alimentera la légende Lautréamont. Bien que dans une large mesure, l'auteur dresse l'éloge du poète, il déclare en revanche que « *Le style des Chants de Maldoror est une sorte de poncif configuré à la divagante passion d'un dément. [...] Quant à la forme, il n'y en a pas. C'est de la lave liquide. C'est insensé, noir et dévorant [...]. C'est un aliéné qui parle, le plus déchirant des aliénés* ». Chez Bloy, le recours au thème de la folie de Ducasse résonne, dans une moindre mesure, comme la manifestation de son incompréhension²⁶ des *Chants*. Il pousse d'ailleurs l'analyse jusqu'à nier la forme littéraire de l'œuvre du jeune écrivain. Remy de Gourmont à qui l'on doit, à la même époque, la découverte du seul exemplaire connu des *Poésies* ou encore de l'acte de décès, avancera que « *les aliénistes, s'ils avaient étudié ce livre, auraient désigné l'auteur parmi les persécutés ambitieux* ». A l'image du journal *La Jeunesse* qui regrettait les « défauts » du Chant premier, certains écrivains et commentateurs n'ont pas hésité à invoquer la folie afin d'expliquer l'œuvre et de justifier les impasses de l'interprétation. Or, rien ne permet avec certitude d'avancer la thèse de la démence. Certes, Isidore Ducasse évoque dans une lettre au banquier Darasse ce « mal de tête » qui sera confirmé un demi-siècle plus tard par le témoignage de Paul Lespès : « *Il s'est plaint souvent à moi de migraines douloureuses qui n'étaient pas [...] sans influence sur son esprit et sur son caractère* ». Mais de là à conclure à l'aliénation du poète²⁷...

Au demeurant, même si la démence d'Isidore Ducasse était avérée, elle n'annihile aucunement la complexité ni l'esthétique de la prose poétique qui caractérise les *Chants de Maldoror*. Rappelons du reste que la frontière entre la folie et le génie artistique est parfois délicate à établir. Il suffit pour s'en convaincre de se remémorer entre autres Nerval et *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1853-1854) qu'il compose, en partie, dans la clinique du docteur Blanche, Nietzsche, qui sombre dans le mutisme le plus total dans la dernière décennie de son existence, ou encore, Antonin Artaud qui décrit son internement psychiatrique dans les *Lettres écrites de Rodez* (1943-1947). A la suite de Léon Bloy,

²⁴ C'est ainsi que Rimbaud qualifie Baudelaire dans sa lettre dite « du voyant », destinée à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

²⁵ En ce qui concerne les *Poésies*, un exemplaire fut conservé à la Bibliothèque nationale. Remy de Gourmont le redécouvrit dans les années 1890 et André Breton le copia en 1919. Il sera publié l'année suivante aux éditions du Sans Pareil.

²⁶ L'incompréhension de l'œuvre de Lautréamont atteint son paroxysme avec la négation par certains du talent littéraire de l'auteur. C'est le cas par exemple d'Henri Duvernois qui en 1911 déclare : « *Je ne parlerai pas longuement de ce mauvais goût qui consiste à écrire d'une façon obscure, sous prétexte de rendre ainsi toutes les nuances insaisissables que l'artiste sent en lui et qu'il ne parvient pas à extérioriser par les procédés ordinaires car le terrain est brûlant. [...] Ducasse qui, sous le pseudonyme de comte de Lautréamont, écrivit, en 1869, le livre le plus fou, le plus incompréhensible, le plus extravagant : Les Chants de Maldoror. Était-ce un aliéné ? Un épateur ? Un fumiste ? On ne sait trop.* » Extrait de *Je sais tout*, n° 80.

²⁷ De nombreux commentateurs doutent, du reste, de la véracité des propos tenus par l'ancien condisciple de Ducasse. A l'époque de ce témoignage, Lespès est âgé de quatre-vingt un ans et se remémore de faits ayant eu lieu cinquante ans plus tôt. De surcroît, Ducasse est devenu célèbre, la légende s'est construite autour du personnage et il n'est pas impossible que le vieil homme aille dans le sens de celle-ci.

de nombreuses études traiteront de l'aliénation du poète. Jean Pierre Soulier, auteur de *Lautréamont, génie ou maladie mentale ?*²⁸, décèlera ainsi « tous les signes d'une schizophrénie, particulièrement typique [...] dans l'œuvre et dans le peu que nous savons du mode de vie d'Isidore Ducasse » alors que le docteur Vinchon publiera le livre *La folie d'Isidore Ducasse*²⁹. De même dans les *Cahiers Lautréamont* paraîtront de nombreux articles sur le sujet. Cette piste d'interprétation engendre une polémique entre les différents critiques de Lautréamont. Parmi ceux qui récuse l'argument de Bloy et de ses successeurs, Michel Teston³⁰ développe l'idée d'une condamnation par la société et ses défenseurs du révolté Ducasse-Lautréamont. Cette sanction se traduirait par l'isolement de l'écrivain révolutionnaire dans sa folie, véritable « mot castrateur dont le rôle est de rendre socialement impuissant un grand penseur »³¹. Près d'un siècle après que Bloy ait érigé la figure d'un Ducasse aliéné, Teston ébauche l'image d'un auteur insurgé dont les écrits constituaient un danger pour la société. Tout en récapitulant toutes les rumeurs sur les causes de la mort de l'écrivain, ce dernier entretient d'ailleurs l'idée qu'il aurait « été empoisonné à cause de ses rapports avec des groupes révolutionnaires ». Encore une fois, l'hypothèse est séduisante mais sa fiabilité semble nulle, nous n'en savons rien. De son côté, Philippe Soupault³² tiendra ces propos peut-être plus objectifs mais non moins polémiques : « l'admirable lucidité d'Isidore Ducasse l'a fait traiter de fou par Léon Bloy et Rémy de Gourmont. Il est si simple d'accuser de folie un homme dont on ne comprend pas l'angoisse. Les aveugles ignorent le soleil ». En définitive, le manque incontestable de renseignements biographiques engage à rester prudent sur la santé mentale comme sur d'autres éléments de la personnalité de l'auteur.

Par ailleurs, la fin du XIX^{ème} siècle assiste à l'émergence et l'apogée du mouvement symboliste qui s'est également intéressé à Ducasse et à son œuvre. Le symbolisme qui prône l'autonomie de la littérature tout en percevant ses limites et dont les représentants les plus célèbres sont Verlaine, Mallarmé ou Huysmans, est fondé sur « un absolu littéraire, [...] une véritable religion de la littérature qu'un hermétisme souvent délibéré réserve aux seuls initiés. » Il s'agit entre autres « de faire du poème en prose l'idéal du roman ». Quant à l'identité du sujet poétique, « le moi poétique, [il] est désormais un moi divisé, et le symbolisme donne voix à ce qui émerge à la même époque dans le discours philosophique ou psychiatrique : l'inconscient »³³. L'idéal de l'écriture en prose, l'ésotérisme caractérisant l'acte d'écrire dans lequel se projette un moi dédoublé voire démultiplié et où apparaissent l'introspection du sujet de même que les aléas de l'inconscient, autant de thématiques présentes dans l'œuvre de Lautréamont. Du reste, la rupture fréquente de la logique narrative, l'intervention de la pensée de l'auteur au sein même de la diégèse des *Chants* ainsi que l'absence d'unité apparente ne sont pas sans annoncer, dans une moindre mesure, la technique du monologue intérieur, mise à l'œuvre dans *Les Lauriers sont coupés* (1887), et définie par Edouard Dujardin en 1931 comme un « discours sans auditeurs et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant [...] »³⁴. A l'instar de Rimbaud, Isidore Ducasse peut donc être considéré comme l'un des précurseurs du symbolisme comme plus tard du surréalisme. Par conséquent, il n'est pas étonnant qu'Albert Boissière ait déclaré au sujet de l'intérêt porté par les symbolistes à l'auteur des *Chants de Maldoror* : « Nous étions au Quartier plus de quatre-vingts rimeurs, sur la galère symboliste, à savoir par cœur Les Chants de Maldoror d'Isidore Ducasse »³⁵.

²⁸ Ouvrage paru chez Minard, Paris, 1978.

²⁹ Le titre est cité par Michel Teston dans *Lautréamont, Névrose et Christianisme dans l'œuvre du poète*, Antraigues, 1996.

³⁰ *Lautréamont, Névrose et Christianisme dans l'œuvre du poète*, Antraigues, 1996.

³¹ Cette idée fut véhiculée par Daniel-A. de Graaf dans *Du nouveau sur la mort de Lautréamont*, *Néophilologus*, Juillet 1958. D'innombrables rumeurs ont circulé sur la mort du poète de la simple fièvre (Genonceaux) jusqu'à l'intoxication de belladone (Maurice Heine) en passant par le suicide.

³² Auteur de *Lautréamont*, Seghers, Paris, 1967 et d'un entretien accordé à la revue *Europe*, vol. 64, France, 1987.

³³ Ces différentes citations sont extraites du *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1997. Article « Symbolisme ».

³⁴ *Le monologue intérieur*, Edouard Dujardin, Messein, Paris, 1931.

³⁵ *Le Collier du roi nègre*, citation extraite des *Œuvres complètes Lautréamont*, Germain Nouveau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970.

André Gide, qui commença sa carrière littéraire sous l'égide de ce même mouvement, a largement conscience du caractère avant-gardiste de Lautréamont : « *il est avec Rimbaud, plus que Rimbaud peut-être, le maître des écluses pour la littérature de demain* ». Enfin, grâce à Remy de Gourmont, Alfred Jarry³⁶ fait connaissance avec l'œuvre de l'écrivain montévidéen et c'est par l'entremise de l'auteur d'*Ubu roi* et de Léon-Paul Fargue que Valéry Larbaud s'intéressera au poète au point de lui consacrer, en 1914, un article dans la revue *La Phalange*.

La seconde renaissance du comte de Lautréamont se produit dès l'après-guerre avec la création du mouvement surréaliste et les développements de la psychanalyse. Les écrivains tels que Breton, Soupault, Aragon ou encore Eluard se revendiqueront de l'entreprise littéraire amorcée par Ducasse. L'exploration de l'inconscient, l'exaltation du rêve et de la révolte, rapprochent le mouvement des écrits du poète. Parallèlement, du symbolisme au surréalisme, la littérature a pris conscience d'une crise liée à la représentation du sujet comme à celle du réel et dans ce sens, les deux « écoles » s'inscrivent dans une perspective identique à l'un des fondements du projet de Lautréamont. De fait, ce dernier incorpore fréquemment dans son œuvre des jeux sur le signifiant et le signifié, le comparant et le comparé. Les thématiques de la métamorphose, du bestiaire et plus généralement de tout ce qui a trait au fantastique dans *Les Chants de Maldoror* rejoignent cette crise de la perception et témoignent d'une expression volontaire ou non de l'inconscient. De nombreux surréalistes ont été inspirés par Isidore Ducasse, d'Aragon, *Lautréamont et nous*³⁷, à Julien Gracq, qui se réclame du mouvement et qui écrit une préface aux *Chants de Maldoror*³⁸ intitulée *Lautréamont toujours* en passant par l'ensemble des peintres. Parmi les figures emblématiques de l'art pictural surréaliste, Salvador Dali illustrera entre autres une édition des *Chants*³⁹, en 1934, alors que Max Ernst, René Magritte ou encore Tanguy et Joan Miro s'attacheront à faire de même pour l'édition des œuvres complètes⁴⁰, publiée quatre ans plus tard. Par ailleurs, l'un des concepts fondateurs du mouvement réside dans la révolte qui unit tous ces artistes, « *la révolution surréaliste* » selon les propres termes de leur chef de file, André Breton. Cette révolte traduit une volonté de « *changer la vie* » et son arme principale demeure la poésie, les mots et l'écriture. « *La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes* » déclare Paul Eluard. *Écoutons Lautréamont : La poésie doit être faite par tous. Non par un. Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux* »⁴¹.

L'écriture surréaliste revêt une dimension purificatrice. La révolte se double d'une prise de conscience de l'aspect réformateur de la littérature. L'ensemble doit aboutir à la libération de l'Homme, de « *tous les hommes* ». Ce concept que nous serions tenté de définir comme une « utopie universaliste » constitue l'une des clés de l'entreprise littéraire d'Isidore Ducasse. En ce sens, le poète montévidéen est effectivement révolté. Cet état de fait a pu aiguïser l'imagination de certains qui ont émis l'idée d'un Ducasse révolutionnaire mais le flou biographique nous impose la prudence : faute d'éléments probant, la révolte de Lautréamont est essentiellement littéraire. Le reste appartient au mythe.

Quoiqu'il en soit, une fois l'auteur revendiqué par le mouvement surréaliste, la renommée lui est définitivement acquise et son œuvre engendrera nombre d'études à travers le monde. Des écrivains importants continueront de s'intéresser au personnage parmi lesquels Francis Ponge, Le Clézio, Blanchot, Sollers ou Camus. La biographie s'approfondira grâce à la découverte de nouveaux éléments – le mystère ne s'éclaircissant pas pour autant. Près de quatre-vingts ans après la première publication des *Chants*, Maurice Viroux découvrira le plagiat par Lautréamont de Buffon, cité par le

³⁶ Dans *Donner à voir*, Gallimard, Paris 1939, Paul Eluard rappelle que Jarry s'est largement inspiré de Ducasse et des *Chants* dans son œuvre *Les Minutes de sable mémorial* (1894).

³⁷ Editions Sables, Pin-Balma, 1992.

³⁸ Editions La Jeune Parque, 1947. La préface est reprise et ajoutée à celles de Le Clézio et Maurice Blanchot dans *Sur Lautréamont*, aux Editions Complexe, Bruxelles, 1987.

³⁹ *Les Chants de Maldoror*, Albert Skira, Paris, 1934. Quarante-deux eaux-fortes du peintre espagnol illustrent l'ouvrage.

⁴⁰ *Œuvres Complètes*, Guy Levis Mano, Paris, 1938.

⁴¹ *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939.

Docteur Chenu dans son *Encyclopédie d'Histoire Naturelle*⁴². La découverte demeure fondamentale en ce sens qu'elle renforce la dimension mystificatrice de Ducasse qui n'a pas hésité à introduire mot pour mot des passages de Buffon. Elle insiste également sur cette révolte contre la littérature qui passe par une destruction de celle-ci. La crise de la perception est au centre de l'action de l'écrivain. Ultime provocation ironique d'un auteur à son lecteur, Ducasse écrit dans les *Poésies* que « *Le plagiat est nécessaire* ». La phrase résonne comme un aveu. Il aura fallu un peu moins d'un siècle pour s'en apercevoir.

La pensée développée par Eluard et précédemment citée demeure proche de l'expérience poétique du poète anglais, William Blake (1757-1827), selon qui « *si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie* »⁴³. Ce dernier partage d'ailleurs certains points communs avec Ducasse : le goût pour le satanisme, l'émergence d'une forme de mysticisme obscur, une réputation d'aliéné longtemps entretenue, et, surtout, cette idée reprise par les surréalistes et mise en valeur par la citation que Paul Eluard extrait des *Poésies* de Lautréamont selon laquelle l'art poétique doit recouvrir une dimension universaliste. Blake écrit ainsi dans *Toutes les religions n'en sont qu'une* que « *de même que tous les hommes sont semblables par leur forme extérieure, de même (et avec la même variété infinie), ils sont tous semblables par le Génie poétique* ». La poésie possède une puissance unificatrice qu'il s'agit de cultiver. Tout au long du XIX^e siècle, cet aspect altruiste s'affirme à travers différents écrivains. Parallèlement au culte du moi, la volonté de s'identifier et de s'unir à l'autre, en l'occurrence au lecteur, voit le jour. Victor Hugo dans la préface des *Contemplations* écrit ainsi « *Ah, insensé qui croit que je ne suis pas toi !* » et Baudelaire termine le poème *Au Lecteur*, préambule aux *Fleurs du Mal*, sur le vers ironique célèbre « *-Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère !* ». Seulement, chez Lautréamont, cette idée coexiste avec une constante mystification du lecteur ainsi qu'avec la volonté d'affirmer son autonomie et sa liberté d'auteur. L'écrivain encode son texte mais il le signale explicitement à chaque début de chant et de manière implicite, dans l'ensemble de l'oeuvre. D'une façon quasi incessante, il rappelle à son public qu'il y a probablement autre chose, un sens dissimulé sous l'apparente cohérence, ou incohérence, du texte. Enième provocation au lecteur à qui il confie à d'autres instants son profond attachement, le narrateur livre son épitaphe pour le moins sarcastique au chant sixième :

« [...] 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 ! »

En outre, Lautréamont distingue deux principaux types de lecteurs : l'« *âme timide* » à qui il conseille dès l'incipit de ne pas s'aventurer trop loin et le « *lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce* » capable de trouver « *son chemin abrupt et sauvage* », c'est-à-dire susceptible de décoder le texte qu'il a sous les yeux. Outre l'aspect attractif visé par un tel procédé qui engage à transgresser l'interdit, à poursuivre la lecture, le poète véhicule l'idée selon laquelle la prose possède un pouvoir, un sens réservé aux initiés. Dimension ésotérique et hermétique d'un texte où celui qui décide de continuer l'expérience initiatique subira diverses agressions, à l'image du jeune Mervyn, lisant la lettre de Maldoror pour devenir à son tour scripteur, avant d'être victime de la cruauté du « *corsaire aux cheveux d'or* »⁴⁴.

Au demeurant, comme le souligne Blanchot, la cruauté de Maldoror n'est généralement pas gratuite : « *la lutte pour la liberté de l'homme lui rend l'homme intolérable et, devenu son bourreau, il l'écrase en l'affranchissant* »⁴⁵. De même, l'attaque du lecteur par Lautréamont poursuit des buts bien précis. L'ironie, le sarcasme, les jeux sur la production du sens ou encore, entre autres, la parodie et la déconstruction du récit constituent autant d'armes littéraires et stylistiques dirigées contre le

⁴² Paul Eluard et d'autres avaient déjà commenté les plagiats de Vauvenargues et Pascal présents dans *Poésies* mais ce n'est qu'en 1952 que ceux des *Chants de Maldoror* sont révélés dans *Lautréamont et le Docteur Chenu*, Maurice Viroux, Mercure de France.

⁴³ In. *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, José Corti, Paris, 1922.

⁴⁴ Lucienne Rochon dans son article sur *Lautréamont et le lecteur* (in. *Quatre lectures de Lautréamont*, collectif, éditions A.-G. Nizet, Paris, 1973) établit un parallèle entre cette missive envoyée par Maldoror et les premières versions du chant premier : la signature prend en effet la forme de « *trois étoiles* » qui renvoie aux trois astérisques desquels signait Isidore Ducasse en 1868.

⁴⁵ *Lautréamont et Sade*, Minuit, Paris, 1949.

lecteur et peut-être également contre les écrivains, passés ou futurs. L'objectif consiste à réformer le concept de littérature, et par voie de conséquence, à rééduquer le lecteur, d'où la désacralisation des procédés littéraires. La tradition est également raillée par Lautréamont qui utilise les ficelles du romantisme mais qui en a « *exagéré le diapason* »⁴⁶ de la même façon qu'il s'attache à produire un « *conte somnifère* » au chant sixième, c'est-à-dire un roman-feuilleton doublé d'un conte fantastique.

A partir de cette approche, comment Lautréamont élabore-t-il sa stratégie d'écriture ? Quels sont les outils stylistiques qu'il emploie pour diffuser son message et dans quelle mesure la communication entre l'auteur et son lecteur est-elle primordiale dans la conception des *Chants de Maldoror* ?

Notre postulat de départ étant que Lautréamont souhaite réformer en profondeur la littérature et ses actants – auteur et lecteur –, il s'agira d'organiser notre réflexion autour de deux pôles majeurs de l'écriture, à savoir le contrat de lecture et la métatextualité. Cette dernière notion, définie par Anne Herschberg Pierrot comme « *la relation critique d'un texte à d'autres textes* »⁴⁷, sera élargie à l'étude du sens codé et dissimulé derrière des thématiques apparemment traditionnelles. L'œuvre se commentant, à l'évidence, elle-même, par le truchement des interventions incessantes de l'auteur ou par un symbolisme ancrant *Les Chants* dans un relatif hermétisme, l'accent sera placé sur la mise en évidence de cette perspective critique, voire destructrice, aussi bien du texte en relation à d'autres textes que du texte à lui-même.

Trois principaux axes d'interprétation découleront de cette analyse des différents niveaux de sens. Définir, dans un premier temps, l'horizon d'attente du public littéraire du XIX^{ème} siècle, à travers l'intertextualité et la filiation littéraire assumée ou non par l'auteur. Dans une deuxième partie, il conviendra d'aborder l'initiation du lecteur, l'hermétisme et d'émettre certaines hypothèses quant aux objectifs des enseignements du poète. En dernier lieu, notre analyse s'orientera vers la mise en exergue des moyens et symboles employés par le scripteur pour « *crétiniser* » le lecteur ou, au contraire, pour s'unir à lui et l'élever vers d'autres cieux littéraires. La déconstruction des normes et des fondations sur lesquelles repose la littérature de l'époque, le jeu consistant à démonter les rouages de la « machine à produire du sens » ainsi que les procédés visant à remettre en question les instances communicatives et le récit traditionnel seront analysés afin de valoriser les principales caractéristiques qui ancrent l'œuvre dans la modernité...

⁴⁶ Lettre du 23 octobre 1869 à Verboekhoven.

⁴⁷ in *Stylistique de la Prose*, p.158.

PREMIERE PARTIE :

« *Une locomotive surmenée* » : Lautréamont et l'intertextualité.

1. L'aveu d'une filiation ?

1.1 « J'ai chanté le mal ».

Quelques semaines après l'impression des *Chants de Maldoror* par Verboekhoven et Lacroix, Isidore Ducasse, manifestement surpris de l'absence et du refus de publication, écrit une lettre à son éditeur le 23 Octobre 1869. Celle-ci lui procure l'occasion de s'inscrire d'emblée dans une tradition littéraire. Et de citer expressément les noms de ses pères littéraires : « *Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc.* » Plusieurs thématiques communes émanent de ces poètes et sont susceptibles d'être rapprochées de celles présentes dans l'œuvre de Lautréamont qui a, comme eux, « *chanté le mal [et] le désespoir pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède* ».

En premier lieu, il est remarquable que Ducasse se place sous l'égide du romantisme noir et notamment du satanisme. Le terme apparaît pour la première fois en littérature, en Angleterre, sous la plume de Robert Southey, attaquant, en 1821, les écrits de lord Byron. Mais le mouvement romantique anglais et français fut d'abord influencé en ce sens par l'œuvre de John Milton, *Le Paradis Perdu* (1667), dans laquelle le poète humaniste s'interroge sur l'origine du mal en adaptant deux événements majeurs de la *Bible* : la chute et la révolte de Satan ainsi que le péché originel. Du long poème de Milton, destiné selon ce dernier à « *justifier devant les hommes les voies du Seigneur* », les romantiques retiendront essentiellement le portrait humanisé de l'ange déchu, partagé entre angoisse et révolte contre le pouvoir divin, ressenti comme une tyrannie. En Angleterre, l'influence de Milton est incontestable sur des auteurs tels que William Blake ou lord Byron. Qu'il s'agisse du *Pèlerinage de Childe Harold* ou de *Cain*, le satanisme « byronien » emprunte au poète du XVIIIème le thème de la révolte contre Dieu mais en humanisant davantage Lucifer. Face à l'image de la tyrannie symbolisée par le Créateur, Satan devient sympathique et, en défenseur de l'injustice et de la liberté, sa lutte n'en est que plus légitime. En outre, le culte littéraire de l'ange déchu coexiste avec les thèmes hautement romantiques de la mélancolie et de la recherche d'une innocence perdue. D'une manière générale, le satanisme est révélateur d'une crise recouvrant plusieurs enjeux corrélés les uns aux autres. Crise religieuse et spirituelle, dans un premier temps, où les valeurs de bien et de mal sont inversées⁴⁸, où le Divin devient un démiurge malveillant, cause des malheurs humains. Vigny, Leconte de Lisle ou Baudelaire représentent en partie cet effondrement des valeurs. Crise sociale ensuite où le Diable littéraire (dont le moindre des objectifs consiste à choquer le lecteur bourgeois en ayant recours au blasphème et à l'esthétique de la cruauté) se fait le porte-voix du peuple opprimé par les tyrannies politiques européennes : Michelet (*La Sorcière*, 1862) ou Mickiewicz (*Konrad Wallenrod*, 1828 et, plus significatif, *Les Aïeux*, 1823) ne sont que quelques exemples de cette mouvance qualifiée par Max Milner de « *satanisme prométhéen* »⁴⁹.

Mais, dans l'ensemble, le satanisme romantique révèle une crise littéraire, une volonté de changement et un tournant vers de nouveaux horizons. Au cours du XIXème siècle, l'artiste tend à s'affirmer en tant qu'égal de Dieu sur le plan de la création artistique. De Goethe à Baudelaire en passant par Byron, surgissent le désir et l'orgueil d'être créateur à la place du Créateur. Cependant, le pessimisme, la solitude et la désillusion du romantisme de la seconde période, « *l'école du désenchantement* » pour reprendre l'expression de Balzac, donne naissance à une rupture relative au sein même du mouvement romantique. Les générations précédant celle de Baudelaire conservaient une forme de foi religieuse en même temps qu'un espoir humaniste. La tradition du poète inspiré et messenger des dieux persistait et au catholicisme préévolutionnaire succédait l'ambition de créer une « religion de l'Idéal ». Cette notion du « *Mage romantique* »⁵⁰ ayant foi en l'avenir, socialement progressiste, et convaincu d'une communion possible au sein de l'Humanité, prédomina la première partie du siècle. L'engagement politique actif d'un Hugo, d'un Lamartine ou d'un Mickiewicz démontre cette importance de l'espoir. Pour les premiers romantiques, l'écriture du mal, l'esthétique de la violence, servent avant tout à prôner le bien. En somme, il s'agit de représenter le mal en vue de

⁴⁸ William Blake est peut-être le premier à mettre en évidence cette tendance, notamment dans *Le Mariage du Ciel et de L'Enfer* (1790-1793).

⁴⁹ In article « satanisme » de *L'encyclopédie Universalis 2004*. Le présent critique est également l'auteur entre autres du *Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Corti, Paris, 1960.

⁵⁰ Expression de Paul Bénichou in *Romantismes Français*, tomes I et II, Gallimard, Paris, 2004.

dégoûter le lecteur de l'accomplir. Dimension cathartique du satanisme (déjà présente chez Milton) qui sera nuancée par les générations suivantes, des seconds romantiques à Baudelaire en passant par les « décadents » de la fin de siècle, Barbey d'Aurevilly ou Jean Lorrain entre autres. Au messianisme des Mages succèdent la solitude et la « *contre-religion satanique* »⁵¹ des Poètes maudits : avec l'école du désenchantement, « *on ne croit plus, on ne veut plus croire, ni à un avenir providentiel d'humanité ascendante, ni en un rôle privilégié des poètes dans cette marche de l'homme vers l'idéal. [...] La providence fit place à un "néant vaste et noir", et Dieu à un "Idéal" ennemi. [...] Le romantisme désenchanté [...] a fait briller le mal dans ses créations, et diffamé comme mensonge ou niaiserie l'espérance du bien* »⁵².

Au demeurant, le triomphe du désespoir dans la poésie romantique de la seconde période ne constitue pas un obstacle aux aspirations au bien et à la vertu selon Ducasse qui, toujours dans la même lettre, déclare : « *Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo*⁵³ *et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants* ». Le mouvement dont se réclame le jeune poète opérerait en conséquence une double envolée par rapport à cette « *ancienne école* ». D'une part, il entrerait dans une relation d'opposition et de rupture au niveau des techniques mises en œuvre mais, d'autre part, celles-ci seraient appliquées à la propagation d'un identique message cathartique. Isidore Ducasse ne se dépare donc pas des premiers objectifs du romantisme et prône dès 1869 un idéal moraliste de purgation des foules. Dès lors, moins qu'une contradiction, les *Poésies* détiennent davantage la réitération exacerbée de cette finalité⁵⁴. Rappelons que, dans cette même lettre, le jeune poète signale que « *la morale de la fin n'est pas encore faite* » comme pour insister sur un vaste projet littéraire dont *Les Chants de Maldoror* ne constitueraient qu'une première étape. Simplement, la « *méthode* » instaurée dans les *Chants* est reniée à l'instar des modèles, les « *saltimbanques des malaises incurables* ». Au début de l'année suivante, dans deux lettres adressées à Verboeckhoven (21 Février 1870) et au banquier Darasse (12 Mars 1870), Ducasse explicite ce changement. Au « *J'ai chanté le mal* » succède un « *Je ne chante plus que l'espoir* ». Parallèlement, Baudelaire, « *l'immortel cancer* »⁵⁵, Musset et Byron rejoignent, dans l'esprit de l'auteur, « *l'ancienne école* », Hugo et Lamartine, au sein des « *Grandes-Têtes-Molles* » auxquelles il jette l'anathème. Est remise en cause la propension des romantiques à la mélancolie, au satanisme littéraire, à l'orgueil... L'écrivain ne leur reconnaît plus la vocation de purger et de purifier les âmes par la mise en évidence du mal. Ils en sont réduits à l'état de semeurs de doutes et de sophistes au sens péjoratif du terme. La « *littérature sublime* » de 1869 cède la place au « *cauchemar qui tient la plume* »⁵⁶, en 1870. Cette virulente attaque sera reprise et renforcée dans les *Poésies*, parfois en reproduisant textuellement des phrases ou expressions incluses dans ces deux lettres⁵⁷. La raison d'un tel revirement concernant la méthode employée procéderait-elle d'une déception issue du refus par ses éditeurs de publier les *Chants* ? L'hypothèse est plausible si l'on considère le contenu des lettres

⁵¹ Baudelaire, *Journaux Intimes*, Œuvres Complètes, Robert Laffont, Paris, 1980.

⁵² *Ibid.* note 50 ; voir pages 2000 et 2004.

⁵³ On sait que Ducasse ne craignait pas la contradiction : si Baudelaire et Musset sont effectivement de la « nouvelle école », celle des désenchantés, en revanche, Byron (1788-1824) et Mickiewicz (1798-1855) (sans parler de Milton) sont plus ou moins de la même génération et ont les mêmes aspirations poétiques et littéraires que Hugo (1802-1885).

⁵⁴ Cette éventualité est déjà émise par Michel Pierssens dans *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1984.

⁵⁵ *Poésies I*, Œuvres Complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970. Voir p.265.

⁵⁶ *Poésies I, ibid.* Voir p.266.

⁵⁷ Ainsi, par exemple, dans *Poésies I*, Ducasse développe son attaque de la poésie du doute, mentionnée dans la lettre à Verboeckhoven, en ces termes : « *La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté* » (p.266). Parallèlement, la première phrase de *Poésies I* est la réplique exacte de celle écrite à Darasse : « *Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux* » (p.259). De même, l'expression « *Grandes-Têtes-Molles* » est présente dans les deux textes. Cet état de faits nous renseigne sur la composition des *Poésies* (notamment concernant le premier fascicule), à l'évidence dans le même temps que celle des lettres, en Février-Mars 1870. Les deux volumes des *Poésies* paraîtront, rappelons-le, chez Balitout en Avril et Juin de cette année.

de 1870 dans lesquelles transparaît une certaine rancœur de la part de Ducasse (« *le tout est tombé à l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux* », lettre à Darasse). Mais si la poésie du doute est répudiée de même que celle du désespoir et si la toute puissance de Dieu est replacée au sommet de l'échelle des valeurs, en revanche, il s'agit invariablement de prôner le bien et la catharsis : « *Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers [Elohim] est de consoler l'humanité, de rapporter tout à elle, de la prendre par la main, de la traiter en frère* »⁵⁸.

Du reste, malgré ce changement d'opinion à l'encontre du style poétique et du mal du siècle, Ducasse, au moment où les espoirs d'une prochaine publication des *Chants de Maldoror* sont toujours d'actualité, oppose, de fait, deux mouvements artistiques : « *l'ancienne école* » et l'avant-garde. En parallèle à ces considérations poétiques, le comte de Lautréamont manie volontiers « *les ficelles du roman* » (VI ; 1 ; p.219), en s'engageant plus particulièrement sur la voie du roman noir.

1.2. Du roman noir au roman-feuilleton.

*Le problème du mal*⁵⁹ constitue également l'un des thèmes fondamentaux de ce genre littéraire né à la fin du XVIII^{ème} siècle, en Angleterre⁶⁰, et dont les auteurs phares ont pour noms Ann Radcliffe, Clara Reeve, Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley, ou Charles Robert Maturin. Issu de l'héritage des romans de chevalerie, le roman noir s'oppose au réalisme romanesque, en vogue au siècle des Lumières, et se positionne dans une perspective de rupture avec la société contemporaine de la Révolution de 1789. Coïncidant avec l'avènement du Romantisme, il s'élabore progressivement à partir de thèmes tels que la peur, le mystère et l'étrangeté, le sadisme et le satanisme, tout en s'orientant vers le fantastique et l'irrationnel. L'influence des écrivains gothiques dominera sur l'ensemble du XIX^{ème} siècle, de Nodier aux « *décadents* » en passant par Edgar Poe ou Baudelaire. Rapidement cependant, la mode, la prolifération ainsi qu'une certaine vulgarisation du roman noir modifient l'identité du public ciblé ainsi que l'horizon d'attente de sorte que, d'une littérature aristocratique, il se déplace vers une littérature bourgeoise, puis populaire. En outre, l'engouement des lecteurs pour le genre n'est pas sans s'attirer les foudres de la critique qui dénonce l'usage de thématiques devenues autant de poncifs : « *Rien de plus bête [...] que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet ; rien de plus fatiguant que ces terreurs à froid, ces peurs de sens rassis, ces lieux communs de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout* »⁶¹. Pour autant, les rééditions des romans de Radcliffe (*Les Mystères d'Udolphe*, 1794, notamment) et de Lewis (*Le Moine*, 1796) abondent au cours du siècle. Quant à Maturin⁶², il est comparé, grâce à son chef-d'œuvre, *Melmoth ou l'Homme Errant* (1820), à Goethe par Balzac, qui s'inspire de l'ouvrage pour composer *Le Centenaire ou les Deux Beringheld* (1822) et écrit treize ans plus tard le *Melmoth réconcilié*. De même, Baudelaire, qui souhaitait fournir une nouvelle traduction du roman de l'auteur irlandais, le rapproche de ce dernier ainsi que de Poe, Byron ou Hoffmann : « *Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme. Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique [...]* »⁶³.

⁵⁸ *Poésies II, ibid.* Voir p.285.

⁵⁹ Titre de l'ouvrage d'Ernest Naville et dont on sait qu'il intéressait particulièrement Isidore Ducasse qui le mentionne dans sa lettre du 27 Octobre 1869 à Verboeckhoven.

⁶⁰ On considère généralement *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole comme l'œuvre fondatrice du roman gothique.

⁶¹ Jean-Jacques Ampère in *Le Globe* du 2 Août 1828 cité par Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, p.6.

⁶² Si le *Melmoth* de Maturin fut accueilli favorablement par de nombreux écrivains, en revanche, une partie de la critique, peu ouverte à l'innovation, le décria : « *Cette informe composition réunit tout ce que l'imagination peut enfanter de plus bizarre, de plus horrible et quelquefois de plus gracieux. C'est un véritable monument de la dépravation du goût, et une production à la fois étonnante et monstrueuse, qui mérite sous ce rapport d'être signalée comme appartenant à une sorte de chaos intellectuel* », *La Revue Encyclopédique*, 1821.

⁶³ In *L'Art Romantique, réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, article VII, *Théophile Gautier* paru dans la *Revue Fantaisiste* du 1^{er} Août 1861. *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980, p.531. Baudelaire revient à plusieurs reprises dans ses essais et recueils sur le révérend Maturin, notamment dans *Les Paradis Artificiels* ou dans *Les Curiosités Esthétiques* dans lesquelles il le compare à Hoffmann...

En ce qui concerne *Les Chants de Maldoror*, le comte de Lautréamont s'inspire peu ou prou du roman noir en règle général et plus particulièrement du *Melmoth* de Maturin. La thématique du héros solitaire, sombre et maléfique, constitue l'un des premiers points communs qui réunissent les deux œuvres. Maldoror se différencie du personnage éponyme du roman de Maturin par son rapport au rire. De fait, si Melmoth se caractérise par ses fréquents éclats de rire⁶⁴, en revanche, Lautréamont revient à de nombreuses reprises sur le refus de rire qui qualifie son héros : « *En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation était impossible* » (p.48). Chez le révérend irlandais, ce trait spécifique distingue son personnage du commun des mortels en accentuant son aspect terrorisant. Par le procédé du renversement, l'auteur des *Chants* marginalise Maldoror au sein de la société des hommes précisément par la particularité inverse. Davantage qu'un procédé visant à démarquer son personnage de ses prédécesseurs, il s'agirait plutôt d'une démarche ironique visant à mettre en exergue et à railler l'un des lieux communs de la littérature « effrayante ». En outre, cela lui permet d'introduire des considérations d'ordre morales et philosophiques.

Par ailleurs, Lautréamont emprunte au roman noir certains cadres et arrière-plans sur lesquels il brode sa fiction. Les références à la mer, à la tempête, l'hymne à l'océan (I ; 9) sont autant de canevas appartenant à cette tradition littéraire. Marcelin Pleyne rappelle que cette « *strophe consacrée à l'océan fait évidemment référence à l'une des entités du roman noir, et se donne, mais sur le mode humoristique, comme une de ces intrusions poétiques qui rompent plus ou moins régulièrement la prose romanesque du Melmoth ou du Moine* »⁶⁵. De même, la strophe du naufrage (II ; 13) s'avère être un emprunt intertextuel plus ou moins fidèle au *Melmoth* de Charles-Robert Maturin⁶⁶. Située au chapitre IV, la scène relate le « *spectacle* » d'un naufrage auquel assistent, en pleine tempête, le personnage éponyme ainsi que les habitants des alentours parmi lesquels « *l'étranger* », énième avatar du héros solitaire et voué au mal. Outre la ressemblance entre ce dernier et Maldoror, le lecteur pourra reconnaître le lien qui unit différents détails : le rocher duquel les deux héros assistent au chavirage, la tempête couvrant les voies de l'Homme, les « *coups de canon d'alarme* » ainsi que l'inévitable catastrophe finale etc. A l'attitude de l'étranger qui ne cesse de rappeler que le navire ne peut échapper à la tempête⁶⁷ fait écho le refrain clamé par Maldoror : « *Le navire en détresse tire des coups de canons d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté* ». Mais rapidement, Lautréamont dépasse le simple récit de naufrage en y insérant le souvenir fantasmagorique du « *premier amour* » de Maldoror et la narration de l'accouplement avec la femelle du requin. Trahissant la volonté du personnage de sortir d'une humanité considérée comme abjecte, ce passage véhicule le thème de la métamorphose qui sera, associé aux thématiques de la mer, du bestiaire et du rejet des hommes, abondamment repris dans la suite des *Chants*. Ainsi la strophe du pourceau (IV ; 6), qui débute par un renvoi direct à la présente strophe (« *quand la tempête a poussé verticalement un vaisseau...* », p.175), ou encore celle de l'amphibie (IV ; 7)...

En outre, à l'image de la filiation entre le roman noir et le roman-feuilleton, Lautréamont utilise également ce dernier comme source d'inspiration. A partir de 1836, l'édition et, par voie de conséquence, la littérature se démocratisent avec la naissance de journaux à grand tirage tels que *La*

⁶⁴ « *Après avoir considéré pendant quelque temps le spectacle qui s'offrait à lui, il fit un éclat de rire bruyant, bizarre, prolongé, et les paysans, aussi effrayés de ce bruit que de celui du tonnerre, s'empressèrent de se retirer avec leur triste fardeau* », *Melmoth, l'Homme Errant*, Charles Robert Maturin, Phébus libretto, Paris, 1996.

⁶⁵ *In Lautréamont*, Le Seuil, Paris, 1967, p.82.

⁶⁶ Le récit d'un naufrage est également présent dans le *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand* du même auteur mais encore dans le *Manfred* de Byron... Plus généralement, la contemplation de l'océan et de ses turpitudes par un personnage solitaire constitue un leitmotiv romantique aussi bien littéraire que pictural. Souvenons-nous par exemple de certains tableaux de William Turner : *The Mew Stone at the Entrance of Plymouth Sound* (1814) ou *Snowstorm* (1842) entre autres.

⁶⁷ « *On remarquait surtout parmi eux un homme, qui assurait pertinemment que le vaisseau aurait coulé à fond avant qu'il pussent arriver sur la grève. Monté sur un rocher, et voyant l'état désespéré des naufragés, il cria d'un air de triomphe :*

- *Ne vous l'avais-je pas dit ? N'avais-je pas raison ?*

Plus le tempête augmentait, plus il élevait la voix pour dire :

- *N'avais-je pas raison ?* » (p.98 de l'édition précédemment citée).

Presse, fondé par Emile de Girardin en 1836, ou *Le Siècle*, par Armand Dutacq. Deux ans, plus tard est créée la Société des gens de lettre dans le même temps que voit le jour une formule d'édition à bon marché constituée par Gervais Charpentier. Dès lors, le roman-feuilleton se développe et devient de plus en plus populaire. Eugène Sue publie *Les Mystères de Paris* (1842-1843), puis *Le Juif Errant* (1844) alors que Dumas connaît le succès avec *Les Trois Mousquetaires* (1844) et *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846). Quant à Paul Féval, il n'écrit pas moins de soixante-dix romans tandis que Ponson du Terrail s'en distingue avec quatre-vingt-quatre ouvrages dont le cycle *Rocambole*. Outre que de grands écrivains sont publiés dans ces journaux (de Gautier à Hugo, en passant par Balzac, Lamartine ou encore, déjà cité, Dumas père), le roman-feuilleton touche une pluralité de genres : romans historiques, romantisme social et surtout les contes fantastiques et les romans terrifiant issus des romans noirs. Mais ce type de publication est également créateur de nouveaux genres tels que le roman policier avec, notamment, la naissance de *L'Affaire Lerouge*, par Emile Gaboriau. Lautréamont ne pouvait ignorer cette mode et, de fait, « *Les Chants de Maldoror se calquent sur cette forme de littérature en redoutable caméléon. Ils sont, eux aussi, roman maritime, roman des bas-fonds, roman exotique, roman de fantôme et de vampire, roman porteur de message passant de l'observation des injustices sociales à une vision plus métaphysique, sans négliger les vieilles histoires dans lesquelles le diable intervient et aussi l'imagerie catholique. [...] Toutes les ressources du feuilleton sont utilisées [dans le chant VI] : la métamorphose des personnages, le style épique, ampoulé, emberlificoté, les formules énigmatiques de fin d'épisode, les procédés d'accélération et de ralentissement du récit, les processus d'attente, la description des villes babyloniennes où le vice triomphe, où la vertu est menacée, où apparaissent des créatures de rêve convoitées par des maniaques. Les personnages pittoresques sont là, commodore, mère pâle, chiffonnier, voyou de barrière, prostituée, mendiante, boucher, tout comme les situations traditionnelles : lecture de la lettre d'amour baignée de larmes, combat du traître et du héros, horribles tortures, affres de la passion, angoisses de l'amour* »⁶⁸.

Les références intertextuelles aux auteurs à succès, Sue, Féval ou Ponson du Terrail, abondent dans la première œuvre du poète. On connaît la parenté évidente entre le pseudonyme de ce dernier et l'œuvre de Sue, *Lautréamont*. De même, dans la strophe 3 du chant III, l'écrivain donne pour surnom à son personnage le « *juif errant* ». Mais, c'est certainement avec les deux auteurs suivants que Lautréamont entretient le plus de relations. Concernant Ponson du Terrail, l'auteur des *Chants* compare explicitement son héros à un « *poétique Rocambole* »⁶⁹ au début du sixième chant (p.222). Parallèlement, l'alternance entre diégèse et intervention de l'auteur ainsi que la fusion entre les personnages et le narrateur constitue deux procédés d'écriture qui caractérisent l'œuvre du romancier. Plus généralement, lorsqu'il s'agit de fabriquer « *un petit roman de trente pages* » (p.221) au dernier chant, Lautréamont se situe dans la droite lignée des feuilletonistes. La mise en attente du lecteur à chaque fin de strophes est significative : « *Puisque vous me conseillez de terminer en cet endroit la première strophe, je veux bien, pour cette fois, obtempérer, à votre désir. Savez-vous que, lorsque je songe à l'anneau de fer caché sous la pierre par la main d'un maniaque, un invincible frisson me passe par les cheveux ?* » (p.226). Effet de suspense qui présente énigmatiquement le personnage d'Aghone qui n'apparaîtra dans le récit qu'à la strophe 7. La phrase précédente dévoile en outre l'intervention ironique de l'auteur dans sa production et vis-à-vis du lecteur. Le procédé est récurrent chez les feuilletonistes qui demeurent profondément conscients de la nature peu novatrice de cette littérature « à sensation » : « *On plagie les anciens et l'on se plagie les uns les autres* » écrit encore Michel Nathan. La parodie constitue l'une des règles du roman-feuilleton qui, *ipso facto*, s'interroge sur le processus d'écriture et de composition littéraire. Si Ponson du Terrail admet volontiers ses emprunts à d'autres œuvres du même genre, Paul Féval utilise le sarcasme et l'ironie afin de mettre en exergue les lieux communs d'une littérature dont il est l'un des représentants les plus prolifiques. Et Lautréamont de s'inscrire dans cette même lignée d'auteurs qui n'ont aucune illusion sur leur propre production. Rappelons ainsi l'une des fameuses digressions qui ouvre le dernier chant : « *Par cela même, me dépouillant des allures légères et sceptiques de l'ordinaire conversation, et, assez prudent pour ne pas poser... je ne sais plus ce que j'avais l'intention de dire, car, je ne me rappelle*

⁶⁸ Michel Nathan, *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Champ Vallon, Seyssel, 1992, p.85 et 103.

⁶⁹ L'auteur le surnommerait également le « *corsaire aux cheveux d'or* », renvoi explicite à un autre romancier feuilletoniste, Louis Noir, et à son œuvre du même nom.

pas le commencement de la phrase » (p.223). Par le biais de cette phrase de rupture, Lautréamont tourne en dérision l'habitude consistant à faire précéder les ouvrages d'une préface et d'un avertissement au lecteur⁷⁰ mais il se moque également de lui-même. En effet, le comte de Lautréamont ne lésine pas sur les longues digressions qui rompent la logique narrative de la même façon qu'il préface chacune de ces strophes de longs conseils de lecture.

Si la parodie, le plagiat et l'ironie ne constituent pas une prise de distance de Lautréamont à l'égard du roman-feuilleton, mais plutôt, du fait de l'utilisation des mêmes procédés, l'affirmation d'une filiation avec celui-ci, en revanche, le poète s'en démarque par d'autres moyens. Ainsi, là où le genre romanesque met fréquemment en scène un héros solitaire en lutte contre le mal et cherchant à faire triompher le bien, *Les Chants de Maldoror* inverse le système de valeurs. L'universalité du mal est constamment revendiquée et, dans le « *petit roman de trente pages* » qui clôt l'œuvre, le mal triomphe du bien de la même façon que, dans les chants précédents, il avait vaincu l'espérance, la conscience et l'innocence. Le crime, la cruauté et l'étalage des vices sont poussés au-delà des normes communément admises. En somme, Lautréamont s'enferme dans un genre uniquement pour en démontrer les limites afin de les dépasser. Une telle radicalisation des thèmes abordés témoigne d'une volonté de s'affranchir des frontières inhérentes au cadre littéraire choisi. Par extension, elle permet de dénoncer l'arbitraire de tout genre romanesque ou poétique. Cette idée qui commence à émerger, et, qui se veut révélatrice d'une crise culturelle majeure, s'affirme également par le jeu sur les codes d'écriture poétique et romantique.

2. De l'inondation des sources.

2.1. *Mimésis et distanciation.*

Au cours de l'histoire de l'analyse des *Chants de Maldoror*, très peu de strophes ont résisté à la perspicacité des exégètes quant à l'identification, à tort ou à raison, des sources utilisées par Lautréamont. Dans leur ensemble, tous s'accordent sur le caractère démentiel des références littéraires dans la première œuvre du poète. Sans être exhaustive⁷¹, notre étude se cantonnera aux rapports entre l'intertextualité et la métatextualité, sans omettre la relation essentielle auteur/lecteur induit par la première de ces notions.

Au préalable, il convient de revenir sur quelques définitions et réflexions. Si le terme d'« intertextualité » renvoie généralement à la critique des sources d'un texte, Julia Kristeva nous rappelle qu'il désigne plus particulièrement la « *transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre* »⁷². De son côté, Gérard Genette préfère définir cette notion selon « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* »⁷³. Au demeurant, celle-ci dépend, pour une large part, de l'environnement culturel et de la relation entretenue par l'auteur en question avec la tradition littéraire. Dès lors, « *l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression. [...] Hors système, l'œuvre est donc impensable* »⁷⁴. En somme, l'intertextualité est susceptible de révéler deux tendances générales chez un écrivain : d'une part, la volonté de s'inscrire dans la lignée de ses prédécesseurs ou, à l'inverse, de rompre avec l'héritage littéraire ou, tout au moins, d'engager une réflexion sur l'écriture. Chez Lautréamont – comme chez

⁷⁰ Ce procédé demeure fréquent chez les auteurs de romans-feuilletons mais d'autres écrivains sont adeptes de cette méthode. Ainsi, Gautier, Dumas fils, Hugo, Musset, Stendhal ou Byron utilisent cette stratégie littéraire. Dans les *Poésies*, Ducasse inclura le procédé parmi les « *charniers immondes [contre lesquelles] il est temps de réagir* » : « *les préfaces insensées, comme celle de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils* » (p.260)...

⁷¹ Toutefois, signalons qu'au cours de nos recherches, plus d'une cinquantaine d'auteurs semblent avoir influencé le poète des *Chants*. Parmi les plus récurrents, citons, entre autres, Baudelaire, Byron, Gautier, Hugo, Lamartine ou encore Michelet... En outre, certains critiques comme, entre autres, Laurent Jenny (*La Stratégie de la Forme*, Poétique n°27, Paris, 1976), Julia Kristeva (*La Révolution du Langage poétique*, Le Seuil, Paris, 1974), Pierre-Jean Capretz (*Quelques sources de Lautréamont*, Paris, 1950) ou encore certaines livraisons des *Cahiers Lautréamont* ont largement étudié les rapports du poète avec l'intertextualité.

⁷² In *La Révolution du Langage poétique*, Julia Kristeva, Le Seuil, Paris, 1974, p.59.

⁷³ In *Palimpsestes*, Gérard Genette, Le Seuil, Paris, 1982, p.7.

⁷⁴ Laurent Jenny, *La Stratégie de la Forme*, Poétique n°27, Paris, 1976, p.257.

d'autres⁷⁵ - la démesure et la surenchère des références poussent évidemment l'analyse vers la seconde hypothèse même si le poète utilise néanmoins ses sources afin, semble-t-il, de revendiquer une parenté.

De fait, lorsque l'intertextualité intervient sous une forme interne d'imitation d'un genre ou d'un style, il s'agit pour le poète d'ancrer son œuvre dans un système. Le recours à des thématiques communes aux romantiques telles que, par exemple, la soif d'infini⁷⁶, la mélancolie et la solitude⁷⁷ ou encore, tous les éléments se rapportant de près ou de loin au fantastique⁷⁸ ou au roman noir et populaire, permet d'affirmer que l'originalité des *Chants* ne réside pas dans le contenu abordé mais plutôt dans la manière de le traiter. De l'aveu même de leur auteur, *Les Chants de Maldoror* sont « quelque chose dans le genre du *Manfred* de Byron et du *Konrad de Mickiewicz* »⁷⁹. Notons que la référence au *Konrad de Mickiewicz* renvoie vraisemblablement au héros des *Aïeux*, du fait de la proximité des thèmes abordés, et non au *Konrad Wallenrod*. Si *Les Aïeux* sont qualifiés de « *Mystère en quatre parties* », en revanche, *Manfred* est classé dans le genre du « *poème dramatique* ». Dès lors, en inscrivant son œuvre dans la lignée des deux ouvrages, l'auteur des *Chants* se positionne dans une perspective théâtrale, le « *mystère* » se définissant comme un « *théâtre de la communion et de l'aliénation* », dans lequel le spectateur cesse d'être un assistant pour devenir un participant » (article « *Mystères* », par Henri Rey-Flaud, in *Encyclopédie Universalis*). Selon ce même critique, ce genre médiéval est « à l'opposé du théâtre moderne, dit de la « *distanciation* », dans lequel l'auteur, par divers procédés, cherche à rompre l'illusion dramatique ». Ces considérations sont intéressantes dans le sens où cette position active du spectateur se retrouve dans *Les Chants*, le lecteur étant amené à modifier ses habitudes, à devenir actif afin de pouvoir décoder le texte qui lui est offert. En outre, au-delà des thématiques parallèles (solitude, insomnie, haine de l'Humanité etc.), Laurent Jenny a parfaitement démontré la relation entre l'œuvre de Lautréamont et celle de Byron ainsi que du poème dramatique : « *Ce que Ducasse emprunte au genre de Manfred, c'est donc un discours poétique perpétuellement tendu dans une structure dramatique, à tel point que certaines strophes des Chants adoptent la forme du discours dramatique, ainsi la strophe du Fossoyeur, mais surtout I, 11, strophe où Maldoror vient tenter et massacrer une famille vertueuse* »⁸⁰. De fait, entre la première version du chant premier (Août 1868) et la version définitive (1869), dans les strophes onze, douze et treize, Lautréamont gomme certains détails. Il opère ainsi une transformation structurelle qui oriente sa prose d'un style théâtral (indications du nom des personnages, parenthèses faisant office de didascalies) vers un style romanesque (apparition des guillemets, introduction d'un narrateur). Outre le renforcement de « *l'assimilation intertextuelle* », ces variantes nous renseignent sur le travail de composition et, notamment, sur la volonté de l'auteur de jouer sur l'illusion romanesque. De surcroît, à l'intérieur de ces strophes, le poète insère certaines références de sorte qu'un réseau intertextuel s'organise. Cet état de fait est particulièrement visible dans la strophe douze. Ajoutés aux gommages des didascalies et du nom des personnages

⁷⁵ Entre autres, Diderot au XVIIIème (*Jacques le Fataliste*) et, au XXème, Borges (*Fictions*).

⁷⁶ I ; 8 par exemple : « *Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini* » (p.54). Ce thème est largement partagé par l'ensemble des romantiques et notamment par Rousseau, Lamartine, pour qui l'homme est un « *dieu tombé qui se souvient des cieux* » (*Méditations Poétiques*), Goethe ou Byron.

⁷⁷ Cf. l'hymne à l'océan (I ; 9) qui, outre les renvois au roman noir, s'inscrit dans la pure tradition romantique. Déjà, chez Edward Young se retrouve cette célébration et l'on sait que Lautréamont fut lecteur du poète du XVIIIème (1683-1765), considéré comme l'un des premiers préromantiques, et notamment des *Nuits* : « *O Nuits d'Young ! vous m'avez causé beaucoup de migraines !* » (*Poésies I*, p.259). En outre, selon Pierre-Jean Capretz (in *Quelques Sources de Lautréamont*, Paris, 1950), l'expression « *Vieil océan* », qui débute chaque paragraphe de la strophe, est un emprunt à Chateaubriand dans *Les Natchez*, alors que celle-ci est également présente chez Michelet, Hugo ou Maurice de Guérin. Parallèlement, le lecteur peut reconnaître certains renvois à Baudelaire (*L'Homme et la Mer*) ou à Alphonse Esquiros (*Le Magicien*). Mais surtout, la structure d'ensemble de la strophe organisée selon onze paragraphes s'apparente à celle de l'hymne à l'océan qui termine le *Childe Harold* de lord Byron (chant IV).

⁷⁸ Les thématiques que recouvre ce genre ne sont à leur tour pas nouvelles en littérature : Nodier, Hoffmann ou Sue, entre autres, ont abordés dans leurs oeuvres respectives le thème du vampirisme. La malédiction du héros constitue un sujet commun à des auteurs tels que Maturin ou Byron alors que ceux du rêve, du sommeil ou du somnambulisme furent évoqués par Nodier, Gautier ou Nerval.

⁷⁹ Lettre du 12 Mars 1870 à Darasse.

⁸⁰ Article précédemment cité, p.265.

(« *MALDOROR* » et « *LE FOSSOYEUR* »), des renvois à plusieurs auteurs sont remarquables. Qu'il s'agisse d'un emprunt à des œuvres comme *La Nuit de Mai* de Musset ou au *Jardin d'Amour* de William Blake, l'intertextualité peut, soit vider le contenu de la source de son sens original, soit s'en moquer délibérément. Dans le cas du poème de Musset, Lautréamont reprend à son compte la métaphore animalisante *in absentia* du « pélican »⁸¹ mais en supprimant le thème métaphorique de sorte que l'oiseau palmipède ne désigne plus le poète mais recouvre son sens initial. Quant à Blake, la stratégie de l'auteur des *Chants* tend à ironiser sur le style poétique de son prédécesseur au travers du commentaire sur la comparaison suivante : « toutes ces tombes, qui sont éparses dans un cimetière, comme les fleurs dans une prairie, comparaison qui manque de vérité ». La figure soulignée par nos soins renvoie au vers « *Et les pierres tombales étaient à la place des fleurs* » du poème précédemment cité⁸². De plus, ainsi que le rappelle Walzer dans l'édition de la Pléiade, « commenter ou critiquer ses propres comparaisons est un tic assez fréquent à l'époque romantique, chez Byron en particulier, ou chez Théophile Gautier » (p.1099). En somme, il est intéressant de constater que l'intertextualité s'organise selon un effet « boule de neige » : Lautréamont ne cesse d'ouvrir des portes sur de nouvelles références littéraires.

Parallèlement, les emprunts intertextuels sont susceptibles d'être générateurs de sens. Toujours en ce qui concerne cette douzième strophe, la source évidente de Lautréamont demeure *Hamlet* de Shakespeare⁸³ et la célèbre scène du fossoyeur (V ; 1). Le poète utilise une situation dramatique identique à celle composée par le dramaturge anglais. Chez ce dernier, la scène se déroule au Danemark, chez Lautréamont, en Norvège et, dans la première version du chant I, une didascalie la situe « pendant l'hiver, dans une région du nord ». Le dialogue entre les deux protagonistes se situe dans un cimetière à l'image de la pièce de Shakespeare et un « réseau de corrélation se tisse entre le caractère des protagonistes, leurs discours respectifs et leur situation par rapport à la tombe ouverte. On s'aperçoit progressivement que les deux textes sont dans un rapport d'interversión. [...] on admettra que c'est toute une mise en scène fictionnelle qui se trouve ici empruntée, adaptée, pervertie et contredite par le travail intertextuel »⁸⁴. D'autre part, une dernière référence intervient dans le réseau ainsi organisé. En effet, la didascalie précédemment évoquée qui ouvrait la strophe dans la première version de 1868 a été supprimée dans le texte définitif au profit de l'anecdote sur la « recherche des nids d'oiseaux de mer » (p.69). Capretz a démontré que celle-ci provient vraisemblablement d'un article du *Magasin Pittoresque*, périodique français d'éducation populaire fondé par Edouard Charton en 1833. A l'instar d'écrivains comme Jules Verne par exemple, le poète des *Chants* se serait amplement servi du mensuel afin, notamment, de composer son bestiaire. Au demeurant, toutes ces références nous révèlent la démarche de création de l'auteur qui, à partir d'un canevas emprunté à une large variété de littérateurs, façonne son œuvre en puisant dans une matière déjà existante. Cette matière est travaillée, modelée, de manière à générer du sens ou du style. L'anecdote du *Magasin Pittoresque* lui permet ainsi de rappeler la propension de Maldoror à propager le mal. Le mensuel fait état de la possibilité de chute occasionnée par la chasse aux oiseaux

⁸¹ On renvoie habituellement le passage « Lorsque le sauvage pélican se résout à donner sa poitrine à dévorer à ses petits, n'ayant pour témoin que celui qui sut créer un pareil amour, afin de faire honte aux hommes, quoique le sacrifice soit grand, cela se comprend » (p.70) à Musset et à « Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage, / Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux, / Ses petits affamés courent sur le rivage / [...] Sombre et silencieux, étendu sur la pierre / Partageant à ses fils ses entrailles de père, / Dans son amour sublime il berce sa douleur » (*Nuit de Mai*, Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957). Néanmoins le thème n'est pas neuf et le sacrifice du pélican, offrant sa propre chair afin de nourrir ses enfants, constitue une légende populaire déjà mentionnée par Buffon qui la fait remonter à Saint Augustin et à Saint Jérôme. Lord Byron se réfère également à cette fable dans *Le Giaour* et dans *Marino Faliero*...

⁸² Ce même poème servira de base à l'élaboration de la strophe du lupanar (III ; 5). En outre, celle-ci inclut également des renvois possibles au *Nez* de Gogol, à la ballade de Goethe *Le Dieu et la Bayadère* ainsi qu'à *L'Enfer* de Dante.

⁸³ Shakespeare est au XIX^{ème} siècle fort à la mode. Pour preuve, les deux sources avouées de Lautréamont, *Manfred* et *Les Aïeux* débute par la même épigraphe issue d'*Hamlet* : « *There are more things, in Heaven, and Earth than are dreamt of in our philosophy* » (Acte I, Scène 5 ; « *il y a au ciel et sur la terre beaucoup de choses que n'a jamais soupçonnés votre philosophie* »). Le fait de s'inscrire dans la lignée d'un tel dramaturge démontre que Lautréamont ne refuse pas toujours de céder à une vogue littéraire.

⁸⁴ Laurent Jenny, article auparavant cité, p.263.

de mer (« *La corde peut se couper en passant sur des rochers aigus* »). Lautréamont manipule cette observation qui devient : « *Si c'était lui qui eût dû préparer la corde, il aurait fait des entailles en plusieurs endroits, afin qu'elle se coupât, et précipitât le chasseur dans la mer !* » (p.69). Ce type de procédé se retrouvera lors de la strophe du Créateur saoul (III ; 4) dans laquelle le poète compose le portrait de ce dernier à l'aide, nous dit Capretz, d'un article de Louis Veuillot⁸⁵ qui n'a rien de commun au niveau sémantique et symbolique avec le sens véhiculé par le texte de Lautréamont. L'auteur transpose le texte original dans son propre intérêt et utilise la forme initiale afin de créer du sens.

D'autre part, l'intertextualité peut également servir de base formelle. Ainsi, lors de la strophe dans laquelle Maldoror, devenu, pour un instant, un avatar du *Roi des Aulnes* de Goethe, se livre à la tentation d'un enfant avant de massacrer sa famille. Au-delà des correspondances structurelles (la scène se déroule de nuit) et thématiques⁸⁶ avec la ballade du poète allemand, l'auteur insère un refrain rythmant la strophe et qui semble être un souvenir des *Hurleurs* de Leconte de Lisle : « *J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante* » faisant écho au deux derniers vers, « *J'entends toujours, au fond de mon passé confus, / Le cri désespéré de vos douleurs sauvages* ». Notons, par parenthèse, que Capretz fait, quant à lui, le rapprochement entre ce poème et la strophe des chiens (I ; 8). Parallèlement, le refrain en question réapparaîtra subrepticement au terme de la strophe du pou (II ; 9) : « *Peut-être n'êtes-vous pas, sans avoir entendu, au moins, une fois dans votre vie, ces sortes d'aboiements douloureux et prolongés* » (p.104). Double correspondance dans ce cas puisque la phrase renvoie à la fois au refrain précédemment évoqué (« *prolongés* » ainsi que « *douleur / douloureux* ») mais également à la strophe des chiens (« *aboiements* »). Ce jeu de concordance est récurrent dans *Les Chants de Maldoror* et il se renforce ici par le biais de l'intervention de l'auteur qui indique ironiquement le procédé mis en œuvre : « *Peut-être n'êtes-vous pas, sans avoir entendu, au moins, une fois dans votre vie* »... De fait, le lecteur a déjà « *entendu* » cette phrase ou un écho de cette phrase à deux reprises et probablement à trois, s'il a lu le poème de Leconte de Lisle. Au reste, dans cette strophe du pou intervient un second jeu intertextuel lors de la phrase : « *Je te salue, soleil levant, libérateur céleste, toi, l'ennemi invisible de l'homme* » (p.102). Outre que Lautréamont se souvienne de *L'immortalité* de Lamartine (*Les Méditations Poétiques*, poème V : « *Le soleil de nos jours pâlit dès son aurore [...] / Je te salue, ô mort ! Libérateur céleste* »), il semble que l'écrivain s'amuse également de sa propre production poétique si l'on considère, en effet, le parallélisme homophonique mis à l'œuvre entre le début de cette phrase – « *Je te salue, soleil levant* » - et le refrain de l'hymne à l'océan (I ; 9), « *Je te salue, vieil océan !* ».

Ainsi, si Lautréamont utilise des canevas lui servant de base sémantique ou formelle et s'il accepte de s'enfermer dans un « *genre* », il s'agit avant tout de les dépasser en jouant avec les codes de ceux-ci et en démontrant leurs limites. A titre d'exemple, rappelons que dès l'ouverture (I ; 3), le scripteur présente en ces termes le héros de son ouvrage : « *J'établirai dans quelques lignes 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 !* ». L'écrivain reprend ici une structure bien connue des lecteurs du XIX^{ème} en feignant d'aborder la jeunesse et l'enfance de son personnage en guise de préambule romanesque. Le roman d'apprentissage ainsi que le roman noir ou gothique et, précédemment, les romans médiévaux de chevalerie⁸⁷, reprennent globalement ce schéma narratif.

⁸⁵ Article de *L'Univers* du 25 Mai 1868 intitulé « *Un trait d'Alfred de Musset* ». Pour ce qui concerne les nombreux parallèles établis par Capretz, se reporter p.1121-1122 de l'édition Pléiade. A noter que cette strophe peut également renvoyer aux fables de La Fontaine *Le Lion devenu vieux* et *La Besace* (III ; 14 et I ; 7). En dernier lieu, il convient de noter que le rapprochement établi vis-à-vis du texte de Veuillot a probablement vu le jour dans l'esprit de Lautréamont à partir du jeu de mot sur le « *créateur* ». De fait, si l'article évoque le penchant pour la boisson de Musset, son auteur nous parle effectivement de l'ivrognerie du créateur au sens littéraire du terme. Il aura suffi au poète des *Chants* de transposer, par association d'idées, l'ivresse du « *créateur* » à celle du « *Créateur* ». Nous reviendrons sur cette analogie récurrente au sein de l'œuvre...

⁸⁶ Le « *cavalier* » qui, chez Goethe, désigne le père de l'enfant, qualifiera Maldoror chez Lautréamont ; la tentation du jeune garçon par la promesse des délices offerts est semblable chez les deux auteurs (aux « *chants* » et aux « *danses* » des filles du *Roi des Aulnes* font échos les « *couronnes de roses et d'œillets* » des « *petites filles* » promises par Maldoror – p.68) ; enfin, la mise à mort de l'enfant et l'assistance du père constituent les ultimes points communs aux deux auteurs.

⁸⁷ dont s'étaient déjà gaussés en leur temps des auteurs comme Cervantès ou Rabelais...

Ainsi, la première page du *Melmoth* de Charles-Robert Maturin : « *Il se rappelait tout ce qui, depuis son enfance, lui était arrivé dans la maison de cet oncle terrible [...]* »⁸⁸. Mais, dans le cas des *Chants de Maldoror*, Lautréamont utilise le canevas dans le but de le détourner en le raillant. L'ironie véhiculée par l'ellipse « *c'est fait* » rompt la logique narrative et diégétique de sorte que ni l'enfance de Maldoror, ni sa prétendue bonté, ne seront traitées dans la suite du texte. Par ce procédé, le poète rompt l'horizon d'attente du lecteur : il lui laisse entrevoir un pan de l'histoire qu'il fait s'effondrer immédiatement après l'avoir mentionné. De surcroît, l'exclamative qui clôt la précédente citation achève d'inscrire le récit dans la parodie. Prise dans un contexte extradiégétique, l'expression « *fatalité extraordinaire* » possède une valeur métatextuelle au sens où, à la fin des années 1860, la mise en scène d'un héros « *né méchant* » n'a, précisément, rien d'« *extraordinaire* ». Le point d'exclamation qui termine la phrase constitue « *le poteau indicateur* » (p.115) de cette ironie parodique. Du reste, dès la strophe suivante, alors que Lautréamont-Maldoror aborde l'esthétique de la cruauté et l'universalité du mal, l'auteur introduit une phrase empreinte également de métatextualité : « *Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue* ». Détail qui nous précise en ce début d'œuvre que la diégèse des *Chants* n'est pas inédite.

D'autre part, la parodie des genres littéraires prend parfois la forme du pastiche comme lorsqu'il s'agit d'imiter le style épique traditionnel dans la strophe consacrée aux « *pédérastes incompréhensibles* » (V ; 5). A la fin de celle-ci, Lautréamont utilise nombre de clichés inhérent au genre : hyperboles (« *trois cent mille de chaque côté* » ; « *vaste champ de carnage* »), comparaisons (« *comme des météores implacables* ») et métaphores animalisantes et guerrières (« *les mugissements des canons* » ; « *Toutes les ailes s'ébranlent à la fois, comme un seul guerrier* ») étant censées véhiculer le gigantisme de la bataille. En outre, Marius-François Guyard rapproche ce passage des *Préludes* de Lamartine et rappelle que l'expression « *lune silencieuse* » provient de Virgile⁸⁹. Du reste, Lamartine demeure l'un des romantiques les plus évoqués dans les *Chants*.

2.2. Un exemple d'intertextualité parodique et subversive : le cas de Lamartine.

La plupart des références à ce dernier relève du domaine de la parodie. Le combat contre la lampe-ange (II ; 11) renvoie ainsi, si l'on en croit Guyard, au poème des *Harmonies* intitulé *La Lampe du Temple* mais Lautréamont commence par le pasticher en imitant le style lamartinien avant de détourner le sens dans le but de détruire la pensée du poète. Par ce dernier procédé, il va à l'encontre (Parodie / *Par/odos* / « aller à l'encontre de ») du texte original et, par extension, s'érige de nouveau en ennemi de la tradition. Guyard explicite ce qu'il appelle le processus de la « *source déviée* » : « *au lieu de s'écouler, d'un cours paisible et régulier, dans l'œuvre qu'elle fertilise, elle est d'abord provocation à la dérision et au sarcasme. [...] La Lampe du Temple l'incite à railler d'abord puis à s'affirmer par la destruction du modèle dérisoire. Maldoror lançant « un caillou plat, à tranchant effilé » contre la chaîne à quoi la lampe est pendue, c'est aussi Lautréamont détruisant l'œuvre qu'il a lue et indiquant « comment il aurait fallu faire »* »⁹⁰. Il est remarquable, dans ce cas, de constater comment le message prend forme symboliquement. Lautréamont joue, dans son texte, sur un double niveau de sens. Dans un premier temps, il s'agit d'installer le lecteur devant une intrigue diégétique à laquelle il est désormais habitué et qui se matérialise par la lutte entre Maldoror et la lampe, à la fois représentante et envoyée du Créateur. Pour parvenir à cette mise en scène, le poète inclut quelques procédés narratifs exemplaires du récit de fiction : présentation du courage des deux duellistes, incrustation de la narration dans une dimension surnaturelle et fantastique d'une part, mythique, d'autre part. Mais, l'introduction de ces thématiques s'élabore invariablement sur le ton de l'humour et, *ipso facto*, de la prise de distance, manière pour l'auteur d'adresser une mise en garde à son lecteur. Davantage qu'une mise en garde⁹¹, il s'agit plutôt d'instaurer un jeu portant sur la

⁸⁸ *Melmoth*, Charles Robert Maturin, Phébus libretto, Paris, 1996.

⁸⁹ *In Travaux de Linguistique et de Littérature*, article *Lautréamont et Lamartine*, Klincksieck, Paris, 1965.

⁹⁰ *Ibid.*, note 43.

⁹¹ A l'époque de la composition des *Chants*, Lamartine n'est plus à découvrir et le public averti décèle à coup sûr et du premier coup d'œil les allusions au poète romantique. Il s'agit donc effectivement moins d'une mise en garde que d'un divertissement intertextuel...

littérature ainsi que sur l'œuvre du poète des *Méditations Poétiques* et auquel le lecteur est convié. Ainsi pour ce qui est de la thématique fantastique : « *Mais, le moyen qu'une lampe se change en homme ; ce n'est pas naturel* » ou encore « *Une lampe et un ange qui forment un même corps, voilà ce que l'on ne voit pas souvent* ». De même, lorsque Lautréamont emploie des ficelles destinées à ancrer le récit dans une dimension mythique⁹², il débute sa phrase par une pointe d'humour sarcastique qui désamorçait toute tentative de se laisser happer par l'illusion romanesque : « *Les gens naïfs racontent, à ceux qui veulent les croire* ». Dès lors, et si l'on ajoute les emplois divers de clichés⁹³, le lecteur est soigneusement et implicitement dirigé vers un autre niveau de signification. De la même manière qu'au-delà du personnage « Maldoror » se positionne le narrateur Lautréamont, au-delà du sens intradiégétique existe un niveau extradiégétique, celui de la parodie de *La Lampe du Temple*. Il est de surcroît intéressant de noter que cette dernière référence est, dans une certaine mesure, explicitement annoncée lors du discours de Maldoror. L'unique exclamation du héros n'est, en effet, pas anodine : « *O lampe poétique !* ». Prise hors contexte fictionnel, celle-ci oriente le lecteur sur la voie du jeu métatextuel. Au final, nous pourrions ajouter qu'outre la parodie du premier poème source, il en existe un deuxième puisque, par le biais de la métamorphose de la lampe en ange et de la victoire de Maldoror, la strophe s'achève, de fait, sur *La Chute d'un Ange*.

Lautréamont poursuit son attaque en règle de Lamartine dans la strophe qui suit (II ; 12). Le récit de la prière enfantine n'est, selon Pierre-Olivier Walzer, qu'une « *parodie hargneuse* »⁹⁴ de l'*Hymne à l'Enfant à son réveil*, dans les *Harmonies*. Le poète des *Chants de Maldoror* reprend effectivement une thématique identique à celle de Lamartine mais là où l'illustre romantique délivre un cantique à la gloire de la justice divine, Lautréamont inverse les données du poème initial pour dresser le portrait d'un « *Tout-Puissant* » (p.114) au sens tyrannique du terme. A la « *bonté* »⁹⁵ ubiquiste de Dieu fait écho l'universalité du mal : « *je sens déjà que la bonté n'est qu'un assemblage de syllabes sonores* » (p.115). L'hymne de Lamartine, composé de dix-huit quatrains en octosyllabes, est structuré selon un agencement de divers thèmes centrés autour de l'harmonie et de la bienveillance divines : communion idyllique de la nature et de ses composantes céleste, animale, végétale et humaine ; amour du Créateur pour l'enfance et l'« *innocence* » ; soumission de l'enfant et vœu de charité et de miséricorde ; prédominance de la prière... Autant d'éléments que Lautréamont se réapproprie en utilisant la figure de l'« *interversión* »⁹⁶. Ainsi, alors que chez Lamartine, les enfants sont comparés à des anges (« *nous ressemblons à des anges* »), le narrateur de la strophe douze joue sur la blancheur de ces derniers en y ajoutant une connotation négative : « *ils sont plus pâles encore, et leurs sourcils sont froncés, comme ceux des hommes, nos frères aînés* ». De surcroît, si l'association entre les enfants et les anges est susceptible de véhiculer l'idée du bien originel présent en tout homme, en revanche, Lautréamont dévoile quant à lui une opinion en tout point inverse au modèle. Chez notre auteur qui réutilise l'association divinité/homme, l'universalité du mal est majoritaire : « *Les hommes, eux, mettent leur gloire à t'imiter ; c'est pourquoi la bonté sainte ne reconnaît pas son tabernacle dans leurs yeux farouches : tel père, tel fils* » (p.115-116). En outre, si la nature est dans son ensemble célébrée par l'enfant de Lamartine, en revanche, celui de Lautréamont « *la dédaigne* » et s'y oppose en ennemi. La relation entre le jeune prieur et le Créateur est également calquée sur le poème source puis détournée au profit de la révolte maldororienne contre Dieu. Dans le poème des *Harmonies*, la prière est considérée comme essentielle et nécessaire (« *A midi, le soir, à l'aurore, / Que faut-il ? Prononcer ton non !* », strophe 8). L'enfant de la strophe douze des *Chants* reprend les termes de la question rhétorique mais en remplaçant l'interrogation par une proposition circonstancielle véhiculant une valeur de contrainte : « *Chaque jour, les mains jointes, j'élèverai vers toi les accents de mon humble prière, puisqu'il le faut ;* » (p.115). La position finale de la proposition

⁹² « *le portail sacré se referma de lui-même, en roulant sur ses gonds affligés, pour que personne ne pût assister à cette lutte impie, dont les péripéties allaient se dérouler dans l'enceinte du sanctuaire violé.* » (p.110-111).

⁹³ Citons notamment la phrase dont l'objectif consiste à mettre en évidence, sur un ton épique, la valeur et le courage des deux protagonistes : « *il se prépare à la lutte avec courage, car son adversaire n'a pas peur* ».

⁹⁴ In Lautréamont, Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970, cf. p.1115, note 1.

⁹⁵ « *Aux dons que ta bonté mesure / Tout l'univers est convié ; / Nul insecte n'est oublié / A ce festin de la nature.* »

⁹⁶ Il s'agit d'une figure de l'intertextualité mise en évidence notamment par Laurent Jenny (article auparavant cité) et plus précisément de celle qu'il nomme « *interversión de la qualification* » et définie de la manière suivante : « *Actants ou circonstants du récit originel sont repris mais qualifiés antithétiquement* » (p.277).

insiste à la fois sur les valeurs de concession et d'assujettissement connotées par le thème de la prière. Chez Lamartine, l'enfant se soumet volontairement à Dieu afin d'obtenir sa miséricorde. Cette soumission est induite par la bonté de l'être divin. L'objectif est de louer sa charité (« *Donne au malade la santé, / Au mendiant le pain qu'il pleure*, etc. », strophe 14). A l'inverse, chez Lautréamont, la soumission est vécue comme une tyrannie, l'anéantissement de la liberté de l'enfant régenté par un double argument d'autorité : la famille⁹⁷ (« *le pénible devoir, ordonné par mes parents* », p.113) et le « *Tout-Puissant* » (« *le flot de mensonges que ta gloriole exige sévèrement de chaque humain* », p.115). Les louanges adressées à un Dieu bon et charitable (« *bonté* », « *sagesse* », « *bonheur* », « *justice* ») cèdent la place aux blasphèmes contre celui qui est vécu comme un despote cruel et ridicule (« *cruelle* », « *burlesque* », « *lamentable* », « *constance* » pour « *inconstance* », « *lèpre noire de l'erreur* »). La thématique de la crainte se retrouve pareillement dans les deux textes mais elle ne dépend pas des mêmes motifs. Celle de l'enfant des *Harmonies* est synonyme de respect et d'adoration de la puissance divine (« *Qu'avec crainte et docilité / Ta parole en mon cœur mûrissent !* », strophe 17). En revanche, la crainte éprouvée par l'enfant de Lautréamont constitue une réaction de protection contre la barbarie, l'égoïsme et la cruauté divine⁹⁸. Le thème de la soumission résulte d'un agrégat de valeurs différentes chez les deux auteurs. La prière est, chez le premier, la voie de la vérité (« *Mets dans mon âme la justice, / Sur mes lèvres la vérité ;* » strophe 17) alors que, chez le second, elle n'est qu'un « *flot de mensonges* ». Par conséquent, celle-ci n'aboutit pas aux mêmes conclusions. L'acte de foi est ainsi considéré par le prieur du texte original comme une élévation guidée par Dieu : « *Et que ma voix s'élève à toi / Comme cette douce fumée / Que balance l'urne embaumée*⁹⁹ / *Dans la main d'enfants comme moi !* » (Strophe 18). La parodie reprend les isotopies du guide et de la hauteur d'âme, mais dans un processus d'inversion de sorte que l'enthousiasme (au sens étymologique de « transport divin ») est rejeté en faveur de la liberté de même qu'à la thématique du « haut » s'oppose celle du « bas » : « *j'élèverai vers toi les accents de mon humble prière, puisqu'il le faut ; mais, je t'en supplie, que ta providence ne pense pas à moi ; laisse-moi de côté, comme le vermisseau qui rampe sous terre* » (p.115).

En définitive, on perçoit dans cet exemple comment la relation intertextuelle, chez l'auteur des *Chants de Maldoror*, se traduit par un subtil mélange entre la *mimésis*, au sens de l'imitation du modèle, et la prise de distance d'avec ce dernier à partir du processus de réécriture. Les actants de la prose de Lautréamont (l'enfant et le personnage invisible du Créateur) sont calqués sur le poème de Lamartine mais, par le biais des figures d'inversion, d'opposition et d'interversions, l'auteur se détache du modèle en véhiculant des conclusions morales différentes : à la souveraineté du bien succède l'universalité du mal de même que l'image d'une enfance innocente et pure est remplacée par celle d'une enfance sans illusions et désenchantée. Au final, la réécriture permet à l'imitateur de se servir du modèle ou plutôt de l'asservir à son propos. Et le comte de Lautréamont de railler ouvertement l'écrivain romantique lors de la conclusion de sa strophe : « *Je préfère plutôt te faire entendre des paroles de rêverie et de douceur... Oui, c'est toi qui as créé le monde et tout ce qu'il renferme. Tu es parfait. Aucune vertu ne te manque. Tu es très puissant, chacun le sait. Que l'univers entier entonne, à chaque heure du temps, ton cantique éternel ! Les oiseaux te bénissent, en prenant leur essor dans la campagne. Les étoiles t'appartiennent... Ainsi soit-il !* » (p.116). Nous retrouvons quelques-uns des thèmes et actants du poème des *Harmonies* (création de l'univers ; perfection du Dieu lamartinien ;

⁹⁷ Les deux instances parentales sont également présentes chez le poète romantique mais elles sont connotées par l'amour que leur porte l'enfant : « *Donne une famille nombreuse / Au père qui craint le Seigneur ; / Donne à moi sagesse et bonheur, / Pour que ma mère soit heureuse !* » (Strophe 15).

⁹⁸ « *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. [...] j'ai peur, [...], de ta propre haine* » (p.114).

⁹⁹ Cette référence à l'encens du dogme chrétien est repris par Lautréamont au début de la strophe : « *O Créateur de l'univers, je ne manquerai pas, ce matin, de t'offrir l'encens de la prière enfantine* » (p.113). De surcroît, en 1854, Lamartine apporte quelques modifications de strophes dans ses *Lectures pour tous* et, concernant le deuxième vers de ce quatrain (« *Comme cette douce fumée* »), il le remplaça par celui-ci : « *Comme cet encens en fumée* ». Au sujet de ces variantes, voir *Œuvres Complètes, Bibliothèque de la pléiade*, Paris, 1963, p.1844-1845.

incontestabilité de la prière ; « *les oiseaux [...] dans la campagne* » qui renvoient à la strophe trois de l'*Hymne de l'enfant* alors que « *les étoiles* » font référence à la deuxième strophe et au « *brillant soleil* » se balançant sous les pieds de la divinité etc.) mais ils sont réduits au rang de stéréotypes romantiques afin de dresser une caricature acerbe du poète. L'alternance entre modalités brèves et longues exclamatives provoquent un effet de grossissement focalisé sur ce que l'imitateur considère comme des défauts poétiques. Le sarcasme sous-jacent prend pour cible l'emphase romantique. Dans une certaine mesure, la dernière phrase dispose de nouveau d'un double niveau de sens. La prière enfantine de cette strophe peut être considérée comme une réminiscence de Maldoror. Dans ce cas, la révolte satanique du héros provient du mensonge de la prière contrainte et forcée de son enfance. Mais, au niveau extradiégétique, cette dernière exclamation peut être attribuée à Lautréamont parodiant Lamartine et dévoilant les motifs de sa révolte littéraire : l'ennui causé par la lecture enfantine des poèmes romantiques. Un détail précédant ce passage nous semble révélateur de cet état de fait. Lorsque l'enfant évoque la tristesse et la douleur de devoir adresser à Dieu sa prière journalière, celui-ci déclare que le « *le cantique de louanges [est] accompagné de l'ennui inséparable que [lui] cause sa laborieuse invention* ». Ne pourrait-on pas, concernant cette considération, percevoir, derrière le narrateur fictif, la présence de Lautréamont ? Hors contexte, en effet, qui est le véritable « inventeur » du « *cantique de louanges* » si ce n'est Lamartine ? Ce même « *cantique de louanges* »¹⁰⁰ désignerait alors l'*Hymne de l'enfant à son réveil*, le texte du poète à la lecture duquel l'enfant, futur prosateur des *Chants*, éprouva cet insoutenable « *ennui* » dont il est question. La phrase recouvrerait, dans cette hypothèse, une valeur métatextuelle où il s'agirait de comprendre que « *l'ennui inséparable* » fut causé par la « *laborieuse invention* » de Lamartine, en l'occurrence le poème des *Harmonies*. Il est intéressant, du reste, de noter que, dans un certain sens, Lautréamont suit ironiquement les conseils de Lamartine qui, dans son *commentaire* du poème, écrivait : « *On pourrait dans ce genre [la poésie de l'enfance] en faire de bien diverses et de bien meilleures* ». Notre auteur ne fait qu'appliquer cette directive mais, il est vrai, dans une perspective toute autre que celle que ne l'aurait probablement imaginée le poète des *Méditations Poétiques* !

Au demeurant, il est remarquable que la référence intertextuelle donne naissance au texte. En partant d'un canevas soigneusement choisi, l'écrivain en fait dériver le sens de sorte que l'imitation s'achève sur une mise à distance du modèle. De fait, chez Lautréamont, l'intertextualité s'apparente fréquemment et sous son aspect probablement le plus intéressant à une « *machine de guerre* »¹⁰¹ visant à désacraliser l'autorité poétique et littéraire par le biais de la dérision, de la parodie caricaturale ou du sarcasme. L'exemple de Lamartine nous dévoile la volonté du poète des *Chants* d'en finir et de rompre avec l'héritage romantique dont la bibliothèque est considérée comme étouffante. En ce sens, et même si le procédé n'est pas l'apanage du jeune auteur¹⁰², l'intertextualité

¹⁰⁰ Lamartine qualifie également le genre dans lequel s'inscrit son *Hymne* comme celui des « *cantiques des enfants* ». Cette note se trouve dans le *commentaire* de l'auteur.

¹⁰¹ Laurent Jenny, article précédemment cité.

¹⁰² Pour exemple, les romantiques eux-mêmes avaient souhaité, en leur temps, une révolution culturelle. Pareillement, les membres du Parnasse Contemporain souhaitèrent rompre avec le mouvement dominant précédent, en l'occurrence le romantisme. Rimbaud, qui, à ses débuts, saluait les parnassiens comme « *très voyants* », déclarait ainsi : « *Les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s'en rendre compte : la culture de leurs âmes s'est commencée aux accidents : locomotives abandonnées, mais brûlantes, que prennent quelques temps les rails* ». Puis les écrits de Lamartine et de Hugo sont qualifiés de « *vieilles énormités crevées* » alors que « *Musset est quatorze fois exécration pour nous, générations douloureuses et prises de visions, - que sa paresse d'ange a insultées ! O ! les contes et les proverbes fadasses ! O les nuits ! ô Rolla, ô Namouna, ô la Coupe ! [...] A quinze ans, ces élans de passion mettent les jeunes en rut ; à seize ans, ils se contentent déjà de les réciter avec cœur ; à dix-huit, à dix-sept même, tout collégien, qui a le moyen, fait le Rolla, écrit un Rolla !* » (Lettre dite « du voyant », du 15 Mai 1871, adressée à Paul Demeny). Il est étonnant de constater le parallèle d'opinion entre le poète d'*Une Saison en Enfer* et Isidore Ducasse, notamment entre cette lettre et le contenu des *Poésies* : « *Les intelligences de deuxième ordre, comme Alfred de Musset, peuvent pousser rétrogradement une ou deux de leurs facultés beaucoup plus loin que les facultés correspondantes des intelligences de premier ordre, Lamartine, Hugo. Nous sommes en présence d'une locomotive surmenée. [...] Parlez-moi de ces mendiants qui ont un chapeau grandiose, avec des haillons sordides ! Voici un moyen de constater l'infériorité de Musset sous les deux poètes. Lisez, devant une jeune fille, Rolla ou les Nuits [etc...]* » (p.266). Le style pamphlétaire, les cibles visées ainsi que le lecteur nécessairement caractérisé par sa jeunesse constituent autant de points communs aux deux écrivains. De surcroît, tous deux emploient la métaphore de la

reflète une crise culturelle majeure. En écrivant « à la manière de » tel ou tel auteur, il s'agit d'en révéler les limites afin de détruire ou de déconstruire l'édifice littéraire de manière à reconstruire, à ériger une nouvelle bâtisse livresque, « pour faire du nouveau ». Lautréamont appartient, par conséquent, à cette génération d'auteurs (Flaubert, Leconte de Lisle, Rimbaud et, plus tard, les écrivains dit « décadents » ou « fin de siècle » ainsi que les symbolistes) qui, à la suite ou dans le même temps que Baudelaire, sonne le glas du romantisme.

Cependant, il est remarquable que l'intertextualité dans *Les Chants de Maldoror* passe également par l'usage que leur auteur fait du plagiat, ce dernier étant digne d'intérêt, en ce qui nous concerne, du fait de la signification symbolique apportée à celui-ci.

2.3. L'intertextualité au service du métalangage.

Si l'on en croit Maurice Viroux, les plagiat du docteur Chenu par Lautréamont « ne commencent pas avant » le chant V¹⁰³ et le premier de ces emprunt intervient dès la première strophe dont le contenu s'apparente à une nouvelle préface au lecteur. Il est remarquable qu'à ce niveau, l'intertextualité ne fonctionne plus selon une logique d'imitation et de mise en distance d'une forme littéraire ou d'un auteur. En effet, le plagiat est employé dans une large mesure à des fins métatextuelles, le poète utilisant les extraits choisis pour mettre en valeur ou pour expliciter ses commentaires sur l'œuvre en production. A titre d'exemple, il s'agit de s'intéresser de plus près au début de cette première strophe du chant V.

Comme à son habitude, Lautréamont-Maldoror débute son chant par une nouvelle adresse au lecteur et par une nouvelle amorce de dialogue qui va faire s'opposer le « je » de l'auteur au « tu » désignant son lectorat. Dès le commencement cependant, ce dernier n'apparaît plus comme l'« ennemi mortel » du chant précédent mais comme un « homme respectable ». En faisant intervenir son lecteur (« Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, [...], est la vérité ; mais une vérité partielle »), le poète adopte une stratégie à double objectif. D'une part, Lautréamont l'avoue, la singularité de ses *Chants* est une réalité que l'on ne peut nier. En acceptant cette « vérité », l'auteur, fidèle à la tradition du discours rhétorique, valorise son *ethos* en dégageant son individualité et l'originalité de son œuvre. Le fait d'introduire cet aspect dans la bouche du lecteur lui confère d'autant plus de valeur que l'auteur ne peut être taxé de vanité puisque « ce n'est pas lui » qui déclare l'unicité de sa prose mais un « tu » extérieur.

D'autre part, est attribuée au lecteur une dimension critique en ce sens que, selon lui, et, à un degré supérieur, selon l'auteur, qui est bien sûr le réel énonciateur derrière le spectre du « tu », cette « singularité » repose sur d'autres fondements. La prose de l'écrivain est unique parce qu'elle décontenance et qu'il ne la comprend pas. D'où les excuses préalables de l'auteur, selon la tradition rhétorique de la *captatio benevolentiae* : « Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire ». Lautréamont fait donc s'opposer sur un même thème (la singularité de l'œuvre) deux instances : le lecteur qui ne la comprend pas et qui sort « des frontières de la patience et du sang-froid » (IV ; 2) et l'auteur qui accepte le propos mais pour un autre motif, en l'occurrence, la mise en valeur de son statut d'écrivain. Et ce dernier de redoubler d'effort en clamant que le lecteur est dans le faux et par voie de conséquence, qu'il est, lui, dans le vrai. On retrouve cette dialectique, fréquente dans les *Chants*, du Vrai (domaine de l'auteur, le terme « vérité » étant présent à trois reprises en six lignes et s'opposant, dans une structure ternaire, à ceux de « partielle », « erreurs » et « méprises ») opposé au Faux (registre du lecteur dont le jugement est faussé et qui se doit donc de suivre le guide qu'est Lautréamont-Maldoror).

locomotive pour désigner le romantisme. Dans sa biographie d'Arthur Rimbaud, Jean-Jacques Lefrère nous rappelle que les deux futurs phares de la poésie du XX^{ème} siècle ne se sont jamais rencontrés mais qu'il n'est pas impossible que Rimbaud ait eu connaissance des *Poésies* même si cette hypothèse « serait une coïncidence des plus extraordinaires » (Arthur Rimbaud, Fayard, Paris, 2001, voir p.226-227 notamment).

¹⁰³ In *Lautréamont et le docteur Chenu*, le Mercure de France, Paris, 1952. Dans cet ouvrage, Viroux révèle que cinq passages du cinquième chant (V, 1 ; 2 – à trois reprises - ; 6) et un passage du sixième (VI ; 6) sont en réalité des « copies » de *L'Encyclopédie d'histoire naturelle*, parfois reprises des descriptions de Buffon. Il en est ainsi du vol des étourneaux de la strophe 1, chant V.

C'est dans le passage suivant qu'intervient le premier exemple de plagiat (l.6 à 29)¹⁰⁴. La singularité de l'œuvre ainsi que l'opposition Vrai/Faux sont immédiatement illustrées par ce dernier, dans la longue dissertation sur le vol des étourneaux. Reprenant mot pour mot les observations du naturaliste (l.6 à 28), Lautréamont joue une nouvelle fois sur les codes de lecture en ne spécifiant pas à son public que ce qui suit n'est pas issu de sa propre production poétique. Mais certains indices peuvent néanmoins le mettre sur la voie. Débuter la strophe par des considérations sur la « *vérité* », la « *méprise* » et la « *singularité* » est significatif. En bref, en portant l'attention du lecteur sur la « *source abondante d'erreurs et de méprises [que contient] toute vérité partielle* », l'auteur annonce métatextuellement ce qu'il est sur le point de faire. Inscire ce qui n'est somme toute qu'une évidence (la partialité peut engendrer l'erreur) dans une modalité exclamative confère de surcroît à la phrase la dimension d'une mise en garde, d'un « *poteau indicateur* ». La phrase devient alors métatextuelle, par le biais du choix de la modalité et des termes employés, et revêt un sens caché plus important que la banalité du signifié initial.

Il n'est pas anodin que, dès la préface et l'adresse au lecteur, Lautréamont insère un premier emprunt. Lors des précédentes strophes destinées à celui-ci, le plagiat n'était pas encore d'actualité. Tout au plus jouait-il sur les références intertextuelles en les annonçant plus ou moins. Mais avec cet avant-dernier chant, le lecteur et l'auteur arrivent logiquement au terme du voyage et l'initiation du premier touche à son but. Il n'est plus aussi « *timide* » et innocent qu'au départ¹⁰⁵. Le jeu et les codes peuvent alors se complexifier, les « *piliers* » et les « *tours* » devenir des « *épingles* » (IV ; 2 pour ces trois dernières citations). En somme, les bornes utilisées afin de mettre le lecteur en garde ne sont plus utiles et peuvent s'estomper d'où le recours au plagiat qui, sans être spécifié en tant que tel, se fond totalement dans le cadre de la strophe. Nous avons vu que Lautréamont en portant son choix sur l'expression exclamative d'une évidence annonce à son lecteur le plagiat inséré. Un troisième élément peut faire office d'indice, en l'occurrence la décision de s'intéresser aux étourneaux et de comparer ses strophes à ces derniers : « *Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes* ». Maldoror parle donc de ses Chants lorsqu'il évoque le vol des étourneaux. Dès lors, nous sommes effectivement dans une dimension symbolique d'un texte se commentant lui-même. Le coup de force de Lautréamont étant de se servir d'une œuvre qui n'est pas de lui, et qui n'a, en apparence, rien de commun avec le message délivré, pour la ramener à son propos. Les deux motifs du procédé qui pourrait s'apparenter à une métaphore, sont très éloignés l'un de l'autre, ce qui empêche le lecteur de faire le lien, *a priori*. En effet, l'exposé d'un naturaliste quant au vol d'une espèce d'oiseaux n'a rien à voir avec le commentaire d'un écrivain quant à sa technique de composition. Et pourtant, le texte de Chenu présente des termes qui permettent l'analogie. Le fossé qui sépare les deux motifs de la métaphore crée un effet d'hermétisme auquel le lecteur est désormais habitué depuis le début de l'œuvre mais qui, en ce commencement de cinquième chant, est concomitant de l'utilisation du plagiat. Signalons que la métaphore s'établit à partir du « *thème* » représenté par « *la strophe* » alors que le « *phore* » se matérialise par « *les étourneaux* », leur vol symbolisant par conséquent, l'agencement des chapitres, le style du poète et sa technique de composition. Quant au foyer, il comprend l'ensemble des termes renvoyant de près ou de loin à l'isotopie de l'écriture et du style : « *tactique uniforme et régulière* » ; « *point* » ; « *sens* » ; « *tourbillon* » ; « *parties* » ; « *lignes* » etc.

Au premier abord, la métaphore n'est pas explicitée et l'insertion de l'emprunt, après un rapide raisonnement logique sur le thème de la vérité, pourrait faire songer à une énième divagation de l'auteur. Mais, le lecteur, qui a dû nécessairement en prendre l'habitude, doit se méfier des apparences.

Par conséquent, et en traduisant les analogies entre les « *étourneaux* » et les « *strophes* », quels sont les résultats du décryptage ?

« *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.* ».

L'auteur nous valorise le caractère unique, donc novateur et moderne, de ses strophes avant d'insister sur leur uniformité et leur régularité. Il nie ainsi, en apparence, la diversité que l'on pourrait

¹⁰⁴ Concernant le texte original, voir édition de la Pléiade, p.1130-1131.

¹⁰⁵ Cette thématique de l'initiation du lecteur sera développée lors de notre deuxième partie.

percevoir au sein des *Chants*. Il n'y aurait qu'une seule forme au sein de l'oeuvre de surcroît régulière. Mais cette négation est aussitôt relativisée par le biais de l'emploi du verbe « sembler ». Le modalisateur épistémique engage le lecteur à la prudence en atténuant la valeur de la négation, atténuation renforcée par le conditionnel, à valeur modale exprimant la potentialité, qui suit. En somme, Lautréamont conserve, à ce stade, une certaine distance vis-à-vis de son assertion en demeurant dans le domaine de l'hypothétique. De fait, si l'on considère la diversité des sources intertextuelles ainsi que les nombreuses digressions extradiégétiques du poète, l'homogénéité de l'aspect formel de l'oeuvre apparaît problématique. En dernier lieu, il termine sur la toute puissance du « *seul chef* », c'est-à-dire du poète, à la fois concis dans son propos et unique, maître de son oeuvre (ce qui exclut toute éventuelle divagation de son esprit) et guide avisé. Le début de la longue période suivante introduit la notion d'écriture instinctive :

« *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 ; [...]* »

Au-delà de la réitération du poète seul maître en son oeuvre, Lautréamont, par le biais de la répétition du terme « *instinct* », insiste sur l'autonomie du processus d'écriture ainsi que sur sa « *rapidité* ». Dès lors, le poète reste le seul maître du jeu et ne se défend pas de laisser aller l'écriture hors des sentiers de la logique et de la raison¹⁰⁶. De même, cette volonté de se rapprocher toujours « *du centre du peloton* » traduirait le souhait de l'écrivain de se recentrer sur un propos primordial. Mais la rapidité de l'écriture et de l'agencement des strophes l'« *emporte sans cesse au-delà* », d'où ses constantes digressions, contradictions et « *omission[s]* » (IV ; 2 ; p.161) que l'on peut observer à de nombreuses reprises au sein de l'oeuvre, et particulièrement dans les chants IV et V.

Le passage suivant poursuit, en l'explicitant, la démonstration du poète :

« *[...] 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 [...]* »

Trois concepts de composition sont mis en avant par l'auteur avec, en premier lieu, cette insistance sur la centralisation des strophes autour d'un « *même point aimanté* », d'une même idée. En outre, Lautréamont utilise les propos de Chenu afin de réaffirmer la diversité sémantique présente dans son oeuvre (« *en tous sens* »). Par conséquent, il semble revendiquer sa capacité à utiliser à loisir cette machine à produire du sens et à entrecroiser thématiques, instances et actants narratifs ainsi que les structures formelles dans « *un mouvement général* » tourbillonnaire qui prend forme dans chacune de ces strophes, « *chacune de ses parties* ». Cette organisation en spirale constitue effectivement l'armature d'ensemble des *Chants* au sens où les correspondances de strophe à strophe abondent au sein de l'oeuvre. Ainsi, souvenons-nous de la première strophe du chant I évoquant le vol des grues, guidées par « *la plus vieille* », vers « *un point déterminé de l'horizon* » (p.45). Lautréamont retrouve peu ou prou dans le texte du naturaliste les mêmes expressions (« *un seul chef* » ; « *le même point aimanté* ») et les utilise afin de créer, précisément, l'un de ces systèmes de croisement. En somme, par le biais du récit de Chenu, le poète livre au lecteur quelques-unes des clés fondamentales de la compréhension de l'oeuvre : pluralité sémantique, structure en spirale selon un système de répétition et d'entrecroisement des thèmes au service d'un seul et unique but matérialisé peut-être par ce jeu sur les codes et les conventions d'écriture afin de mettre en exergue l'arbitraire de toute oeuvre littéraire. La fin de la période ne fait que renforcer ce qui a été présenté :

« *[...] 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. »*

¹⁰⁶ On comprend dans ce cas l'une des raisons pour lesquelles le mouvement surréaliste se réclamera de l'influence de l'écrivain : « *Lautréamont parle de « développement extrêmement rapide » de ses phrases. On sait que de la systématisation de ce moyen d'expression part le surréalisme* », André Breton, *Anthologie de l'Humour Noir*.

La démonstration s'achève sur l'opposition (« *effort contraire* ») entre « *le centre* » et ces « *lignes environnantes* » qui pourraient accepter une double signification. D'une part, celles-ci sont susceptibles de représenter, selon un rapport synecdochique, la littérature ambiante rejetée et raillée par le poète parce qu'elle étouffe, du fait de sa position dominante, le possible *développement* de l'avant-garde artistique – « *le centre* ». Dès lors, ces « *lignes* » ou ces oeuvres peuvent à leur tour se retrouver entravées (« *d'autant plus [serré] qu'elles sont voisines du centre* ») si leur objectif est également de se démarquer de la tradition littéraire. Mais, d'autre part, les « *lignes environnantes* » sont à même de symboliser les digressions diverses du poète, ses contradictions, commentaires ou ruptures de sens en tous genres issus d'une écriture qui se veut instinctive, et, qui « *pèsent* » sur l'accomplissement du récit fictionnel.

Lautréamont conclut son plagiat par une imitation du style de Chenu afin de mieux incruste le texte original dans sa propre production mais également afin de perpétuer la symbolique mise en oeuvre. Tout en revendiquant de nouveau sa singularité (« *singulière manière de tourbillonner* »), il se positionne définitivement, à l'image du chant I (strophe 1), en « *ennemi mortel* » de la littérature de son temps. L'expression « *fendre l'air ambiant* » demeure significative. Quant à son style « *rare* », le poète ne doute pas de sa réussite à l'imposer. L'oeuvre gagne progressivement (« *à chaque seconde* ») « *un terrain précieux* » de sorte que le « *but du pèlerinage* »¹⁰⁷ s'achèvera, à l'évidence, sur la victoire du message des *Chants de Maldoror*.

A ce stade de notre étude, l'exploration de la suite de cette strophe nous apparaît inutile, l'essentiel étant de démontrer comment, à partir d'un texte emprunté et copié, le poète réussit à faire illusion en l'amenant à servir son propos. En somme, comment Lautréamont prouve-t-il, par l'exemple, ses théories émises plus tard dans les *Poésies* : « *Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions [...]* » (p.281).

Du reste, dans les *Poésies*, Ducasse reviendra sur cette stratégie d'écriture ainsi que sur ses réflexions quant à la création littéraire. Citons quelques exemples :

« *Rien n'est faux qui soit vrai ; rien n'est vrai qui soit faux.* » (p.290) ;

« *Il faut que la critique attaque la forme [...]* » (p.270) ;

« *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie.* » (p.283).

De fait, ces extraits éclairent le procédé mis en oeuvre dans le passage qui nous occupe. La critique, qui est érigée au niveau d'un Art à part entière¹⁰⁸, ne doit porter son jugement que sur la forme. D'où le constant va-et-vient de l'auteur entre le vrai et le faux : selon le raisonnement véhiculé par le chiasme des *Poésies* (deuxième citation), rien ne sert de juger le fond d'une oeuvre. Par ce procédé, Lautréamont-Ducasse nie le sens de la littérature mais, grâce à l'instrument du plagiat, il s'attaque tout autant à ce dernier qu'à la forme¹⁰⁹. Celle-ci est niée au profit de la démonstration de la vanité (au sens latin du terme, « *vanitas* », « *vide* ») d'une certaine forme de littérature et de l'acte créatif en tant que moyen d'affirmer la prédominance du Moi poétique. Lautréamont émet une double interrogation : d'une part, il questionne le lecteur, en moraliste et en « *philosophe de la poésie* », sur

¹⁰⁷ Le « *pèlerinage* » constitue un nouveau renvoi à I ; 1 dans laquelle était déjà présente l'image du voyage (« *chemin* » ; « *landes inexplorées* » etc.). Au reste, le lecteur et Maldoror sont fréquemment désignés par le terme « *voyageur* ». On retrouve globalement, du reste, le thème de l'initiation.

¹⁰⁸ L'idée est récurrente au XIXème et depuis l'avènement du romantisme. En tant que telle, la critique devient un genre littéraire à part entière. La plupart des écrivains reconnus s'y est essayée. Citons parmi eux Mme de Staël, Chateaubriand, Sainte-Beuve, Gautier ou Baudelaire...

¹⁰⁹ La succion opérée par « *les poux audacieux de la caricature* » (IV ; 2) correspond à la destruction du sens et du style ayant fait les beaux jours du Romantisme, ou tout au moins à leur attaque systématique. La solitude, la cruauté, le vampirisme ou le satanisme de Maldoror renvoient au romantisme noir, et par exemple à Byron (*Manfred*), Maturin (*Melmoth*) ou Mickiewicz (*Les Aïeux*). Son désespoir, son pessimisme et sa haine de l'Homme, à « *l'école du désenchantement* » romantique de Musset à Gautier en passant par Nodier... Si la caricature rejetant les isotopies sémantiques est perceptible par des procédés bien définis tels que l'emphase, l'hyperbole ou la surenchère, en revanche, par un procédé sensiblement contraire, la négation de la forme littéraire est obtenue par l'effacement des frontières entre le texte, en tant que produit d'une création, et le texte « *emprunté* ». Dès lors, le plagiat se dissimule et, pour le lecteur non averti, se confond avec l'acte créatif. Ainsi s'opère un nouveau jeu de dupe issu du plagiat de Lautréamont. Jeu de dupe qui s'est soldé par une victoire de l'auteur des *Chants* puisqu'il aura fallu plus d'un siècle pour le découvrir...

l'utilité de la production littéraire de son temps et, de l'autre, il l'interroge sur l'inspiration du poète ainsi que sur la notion de talent personnel. A la première question, Ducasse répondra de façon virulente dans les *Poésies* par l'attaque destructrice des « *Grandes-Têtes-Molles* ». Quant à la seconde, on connaît la maxime de ce même ouvrage, devenue, grâce aux surréalistes, célèbre : « *La poésie doit être faite par tous. Non par un.* » (p.285). L'opposition entre un universalisme poétique prôné et un principe d'individualité renié pourrait être confirmée par la technique du plagiat, ce dernier consistant à accoler à sa propre production le fruit d'autres créations et, par voie de conséquence, à unifier en un tout, les pensées et les styles d'une pluralité d'esprits créateurs¹¹⁰. Dès lors, la toute puissance du « Je » s'anéantit au profit d'un « Nous » pouvant aisément s'y substituer. « *Une maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée* » (p.281) nous dit-il encore dans l'œuvre suivant les *Chants*. Le plagiat est donc nécessaire également parce que ce qui a été dit par d'autres est susceptible d'appuyer et de servir les propos de l'auteur, d'où pareillement la déclaration paradoxale émise par Ducasse selon laquelle le plagiat serait la condition *sine qua non* du progrès en littérature. La négation du style, sa destruction ainsi que la transgression des conventions d'écriture permises par le plagiat, ne sont pas, pour autant, synonymes de nihilisme ni d'anarchie littéraire car, rappelons-le, « *[c]eux qui veulent faire de l'anarchie en littérature, sous prétexte de nouveau, tombent dans le contresens* » (p.267). Lautréamont ne cherche pas à anéantir le concept de littérature – pourquoi écrirait-il dans ce cas ? – mais plutôt à le réformer et pour cela à le purger des influences qui, selon lui, l'ont sali¹¹¹.

En définitive, le système intertextuel, organisé au sein du « conte de Lautréamont », se place sous l'égide de la désacralisation des entités littéraires ainsi que de la subversion des règles et des formes d'un genre donné. Dès que le poète semble ancrer son œuvre dans un rapport de filiation avec ses prédécesseurs, il s'en démarque aussitôt en minant le terrain par différents procédés. Les isotopies liées au satanisme, au roman noir et au romantisme, sont parodiées, pastichées ou radicalisées de sorte que l'ironie et le sarcasme jouent partout leur rôle dévastateur. L'intertextualité génère du sens ou du style, franchit les limites d'un genre pour mieux les dénoncer comme aliénantes. La fiction est arbitraire. La forme également. Et l'héritage et la tradition sont considérés comme étouffants, ils doivent, par conséquent, être déstabilisés, raillés par tous les moyens. « *Il ne s'agit plus, dès lors, d'inventer de nouvelles formes qui se trouveront envahies et justifieront les anciennes, mais de « jouer » ces dernières en les répétant* »¹¹².

Le voyage littéraire qui est proposé au lecteur s'avère être également un pèlerinage pour le jeune auteur en formation qui expurge ses influences. Parodier ou pasticher un texte revient à démontrer que l'on connaît parfaitement l'original. Il s'agit de l'imiter, puis de le mettre à distance pour enfin s'élever au-dessus du modèle : il s'agit, en somme, de « parangonner » le modèle. Une fois atteint ce niveau, on peut rejeter l'archétype et le texte source, objectif dévolu à la caricature. Toutefois, par le biais du plagiat, Lautréamont semble aller plus loin. Il s'agit toujours de jouer avec

¹¹⁰ Nous l'avons subrepticement observé, l'intertextualité, qu'elle soit interne ou externe, s'avère susceptible de véhiculer l'ironie, la parodie ou de renforcer les démonstrations de Lautréamont en lui permettant de s'inscrire dans une tradition littéraire, de s'affirmer dans une filiation ou, au contraire, de s'opposer à celle-ci. Utilité somme toute banale et récurrente dans l'histoire littéraire. La sous catégorie de l'intertextualité constituée par le plagiat lui permet par ailleurs d'aller plus avant en prônant l'universalité de l'écriture. Du Moi romantique, Lautréamont passe à un Nous englobant et inclusif. Mais cela ne va pas sans une certaine contradiction. N'est-ce pas lui en effet qui prônera dans ce même chant : « *je veux résider seul dans mon intime raisonnement* » (strophe 3, p.197) ? La contradiction semble se résoudre dans l'hypothèse où cette déclaration serait à comprendre comme une négation de l'influence du Créateur, un rejet de la notion d'« inspiration » ou d'« enthousiasme ». S'il y a individualisme, il consiste à bannir toute idée de verticalité et de transcendance (être seul signifierait être sans Dieu ou sans muses), et non à proscrire l'influence et l'apport de la communauté des littérateurs ou des lecteurs. Idée humaniste du reste (« *Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité* », IV ; 2, p.164) puisqu'il rejette toute idée d'une supériorité du poète et des « mages romantiques », qui détiendraient le langage poétique directement du Créateur, pour n'accepter que ses semblables...

¹¹¹ Par parenthèse, il n'est d'ailleurs pas, une nouvelle fois, sans annoncer les écrivains fin de siècle dits « décadents ».

¹¹² Marcelin Pleyne, œuvre auparavant citée.

les formes, les codes de composition, mais en estompant les limites de l'imitation. La position peu ou prou finale des plagiats n'est pas neutre. Il y a eu une progression dans le codage du texte, de la parodie des grands auteurs ou des écrivains populaires, le poète passant à la copie non précisée d'articles scientifiques et éthologiques. Si le jeu intertextuel sautait aux yeux du lecteur dans le premier cas, il n'est pas évident qu'il en soit de même dans le second. Au demeurant, un tel procédé dénote invariablement la volonté de l'écrivain de s'interroger sur l'illusion romanesque et poétique. En outre, l'auteur des *Chants* organise sa réflexion autour de la toute puissance du sujet et du créateur. L'individualité est remise en question.

Les Chants de Maldoror s'apparentent peut-être à une « machine infernale »¹¹³ qui s'avère « destructrice de toute littérature : l'œuvre tout entière étant considérée comme une parodie des divers moyens d'expression que la littérature offre à l'écrivain, et aboutissant à la négation de toute technique littéraire »¹¹⁴. Pour autant, un tel travail de sape pose le problème de la conclusion que le poète propose en retour. L'objectif visé n'est-il que la démonstration du vide et de l'arbitraire de la littérature ? Il nous semble que Lautréamont ne souhaite ni « détruire toute littérature », ni « nier toute technique littéraire ». Simplement, « la morale de la fin n'est pas encore faite » et, pour le moment, il s'agit uniquement de désacraliser ce qui a été fait jusqu'alors. Cette « poésie de révolte » se positionne davantage du côté de la réforme des moyens de composition, par la mise en exergue de leur aspect obsolète, que de celui du nihilisme et de l'anarchie. S'il dénonce « une locomotive surmenée », rien ne laisse présager d'une dénonciation de ce qui est à venir ni de ce qui a été produit dans les siècles passés¹¹⁵. Par conséquent, l'objectif des nombreux commentaires acerbes et implicites de Lautréamont sur les œuvres contemporaines réside dans cette volonté d'en finir avec une partie de la littérature qui semble aboutir, selon lui, à une impasse. Il s'agit de se libérer du « mal d'aurore »¹¹⁶. De fait, les littérateurs doivent se réveiller, aborder la littérature sous un nouveau jour en se purgeant des références du siècle. Et, cependant, cette réforme ne s'effectuera pas sans une complète rééducation du lecteur.

Afin d'accéder au jeu métatextuel, il est évident que la culture du lecteur constitue un point essentiel. Si *Les Chants de Maldoror* représentent la première étape d'un programme d'expérimentation portant sur l'écriture, ses enjeux et sa méthode, le lecteur doit être à même de déceler les références littéraires ainsi que leur dégradation systématique. D'un statut passif, se laissant porter par la diégèse, celui-ci doit évoluer vers le statut de lecteur-enquêteur. Dès lors, la modification des codes de composition s'avère concomitante de celle des codes de lecture. Afin d'accéder au sens, le destinataire du texte doit être actif, s'enhardir et devenir « momentanément féroce » pour reprendre la célèbre expression qui débute les *Chants*. Au premier abord et lors des premières pages, l'« âme timide » peut parfaitement n'accéder qu'à un seul niveau de sens – la diégèse et les aventures de Maldoror – et s'en contenter sans que cela ne gêne sa compréhension du texte. Toutefois, cela se révèle de plus en plus délicat, du fait de la progression constante des digressions du poète, notamment dans les trois derniers chants. A chaque détour d'une strophe, Lautréamont est susceptible de miner son œuvre dans le but de malmener les habitudes de lecture de l'allocataire. Dans cette perspective, le

¹¹³ Léon-Pierre Quint, *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, Cahiers du Sud, Marseille, 1929.

¹¹⁴ Suzanne Bernard, *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, A.-G. Nizet, Paris, 1959.

¹¹⁵ Ainsi, dans les *Poésies*, Isidore Ducasse s'érigera en défenseur du classicisme en prônant l'héritage, entre autres, de Corneille, Racine, Proudhon ou Rotrou. Paradoxalement, cette position le rapproche, probablement sans qu'il en soit conscient, de lord Byron qui dédaignait les romantiques de son temps et leur préférait les classiques : « Dans une thèse fort intelligente et documentée, Robert Escarpit a démontré que Childe Harold et les Contes ne représentent pas le génie propre de Byron. C'est sur les conseils de John Murray, son éditeur et imprésario littéraire, qu'il écrivit, pour plaire à un certain public et pour gagner de l'argent, ces œuvres romantiques qui assurèrent alors sa gloire. Ses goûts en fait étaient très classiques et son modèle littéraire était Pope. Avec Don Juan, Byron se détache du romantisme et de son public, et entend écrire comme il lui plaît sans plus se soucier de l'opinion », Encyclopédie Universalis, article « Byron » par François Natter.

¹¹⁶ On a beaucoup glosé sur le sens du nom « Maldoror ». Les travaux sur l'onomatopée ont donné lieu à de nombreuses interprétations. René Crevel y voit la transcription codée de « l'aurore du Mal » alors que Robert Amadou le traduit par « le Mauvais de l'aurore ». Quant à Marcelin Pleyne qui nous rappelle ces deux dernières hypothèses (p.65 de l'ouvrage précédemment cité), il penche pour celle que nous reprenons : « Maldoror ou Mal d'aurore, l'accent ne se trouvant plus cette fois mis sur le mal (très roman noir) mais justement [...] sur les conséquences du roman, l'aurore (Maldoror : en mal d'aurore) ».

public est amené à modifier son horizon d'attente de manière à se hisser au niveau du sens supérieur et véritable. « *Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être retenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles* »¹¹⁷. Ces considérations de Jauss quant au concept d'horizon d'attente s'adaptent tout à fait à la logique de Lautréamont. Ce dernier reprend effectivement un ensemble de codes déjà existants avec lesquels il entre dans un rapport de rupture. Les modulations, l'ironie, la réorientation sont autant de procédés qu'il radicalise de sorte que le sens initial et diégétique s'en trouve perturbé.

Mais, si le lecteur est rudoyé par les manœuvres de l'auteur, il n'est pour autant pas considéré comme un ennemi : « *il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance* » confiera le narrateur du cinquième chant à son lecteur (strophe 1 ; p.189). Lautréamont conserve une idée noble de ce dernier même s'il le malmène. Pour qu'il change ses habitudes, il doit se considérer comme un complice de l'auteur. « *Ecrire, c'est construire, à travers le texte, son propre modèle de lecteur* » rappellera un siècle plus tard Umberto Eco. Cette construction d'un idéal du destinataire, le poète des *Chants* l'élabore au fil de ses préfaces et, de plus en plus fréquemment, au fil de ses strophes, selon un procédé s'apparentant au voyage initiatique.

¹¹⁷ *In Pour une Esthétique de la Réception*, Hans Robert Jauss, Paris, 1978, p.55.

DEUXIEME PARTIE :

Un voyage initiatique

1. « Apprenez leur à lire, ils se révoltent » (IV ; 2).

1.1. Premières mises en garde.

Les six chants qui composent l'œuvre de Lautréamont débutent tous par une préface à l'attention du destinataire. Plus ou moins explicites ou hermétiques, celles-ci s'avèrent primordiales quant à l'instauration d'une relation auteur-lecteur. La première de ces strophes liminaires commence par établir une classification des différents types d'allocutaires possibles. Cette hiérarchie impose d'emblée une opposition au sein du lectorat. L'auteur choisit son narrataire tout en valorisant son œuvre. Le comte de Lautréamont s'engage sur le terrain de la rhétorique en construisant l'image d'un lecteur idéal en parallèle à celle de l'auteur tout en s'attirant la bienveillance (*captatio benevolentiae*) du destinataire.

Dès la première phrase, devenue célèbre, (« *Plût au ciel que le lecteur ...* »), le ton est donné : le texte est piégé, « empoisonné » (« *pages sombres et pleines de poisons* » ; « *émanations mortelles* »). Et un premier groupe de lecteurs est accueilli par le poète : « *enhardi et devenu momentanément féroce* », « *logique* », réfléchi (« *tension* »), méfiant, il s'agit de l'*exemplum* du lecteur idéal, celui qui déjoue les pièges et comprend le texte au-delà de la diégèse. Par conséquent, il est rapidement abandonné par le scripteur dès la fin de la première modalité. Nul besoin de mise en garde le concernant. Cette catégorie peut s'apparenter à celle des « *happy few* » à laquelle Stendhal avait dédié *La Chartreuse de Parme*.

En revanche, Lautréamont s'intéresse davantage à l'« *âme timide* » à laquelle il conseille, à deux reprises, d'y réfléchir à deux fois « *avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées* » : « *dirige tes talons en arrière et non en avant* ». Par opposition à la précédente, le groupe des « *âmes timides* » rassemble des destinataires innocents et non préparés - selon le destinataire Lautréamont - à la lecture du contenu des *Chants*. L'isotopie de la fragilité qui émane des différentes images le qualifiant est significative. Qu'il s'agisse de la métaphore renvoyant à sa jeunesse, par le biais de la comparaison au « *fil* », ou de celle, filée, des « *grues frileuses* », le lecteur est considéré comme dénué d'expérience. Aussi Lautréamont introduit-il les notions d'interdit et de transgression, il attire le lecteur, attise sa curiosité en lui signifiant qu'il risque de ne pas sortir indemne de cette lecture. Stratégie littéraire de renversement, la mise en garde est à prendre à rebours. En feignant de conseiller au lecteur « *timide* » de se retirer, il l'engage à rester, à transgresser l'interdit. Il le provoque et, en quelque sorte, stimule son orgueil. S'il est jugé comme manquant d'audace, peu enclin à prendre des risques (« *frileuses* »), il est également considéré comme réfléchi (« *méditant* ») et, par conséquent, susceptible d'adhérer aux « *pages sombres* » du texte du poète. Cette thématique de la transgression est récurrente dans les *Chants*. Si l'on se reporte à la strophe du lupanar (III ; 5), on se souvient de l'inscription en interdisant l'entrée : « *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* ». La strophe liminaire contient le même interdit et, implicitement, l'auteur engage le lecteur à adopter une attitude identique à celle du « *jeune homme* ». Il s'agit de braver la mise en garde à la seule condition d'être actif, de garder « *les yeux* » ouverts. S'il refuse ce changement de comportement et n'accepte pas d'assumer le nouveau rôle qui lui est attribué - celui du « *lecteur enhardi* » -, il ne lui reste effectivement qu'à rebrousser chemin.

Au-delà de cette construction du lecteur, Lautréamont se présente volontiers en chantre du renouveau. Son œuvre, introduite à l'aide de métaphores terrestres¹¹⁸ aussi bien qu'aériennes et pluvieuses¹¹⁹, est valorisée de sorte qu'elle constitue l'avant-garde littéraire. Elle rompt le « *silence* » littéraire ambiant : la métaphore orageuse signale cette symbolique. Grâce à son style, « *vent étrange et fort* », le poète incarne, dans cette perspective, l'initiateur de la modernité, le « *précurseur de la tempête* », autrement dit, le chantre d'une révolte artistique. En parallèle, cette valorisation de l'*ethos* de l'auteur se renforce lorsque Lautréamont se hisse au statut de guide vénérable et attentif en charge d'éduquer le lecteur à qui il conseille, au préalable, de « *se [détourner] respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle* ».

¹¹⁸ « *chemin abrupt et sauvage* » ; « *marécages désolés* » ; « *fruit amer* » ; « *landes inexplorées* » ; « *point déterminé de l'horizon* ».

¹¹⁹ « *vent étrange et fort, précurseur de la tempête* » ; « *orage* ».

En outre, devant cet « orage » livresque « *qui s'approche de plus en plus* », Lautréamont présage de la réaction probable et pernicieuse des garants de la tradition littéraire quant à la réception des *Chants de Maldoror*. Autre procédé de mise en valeur de son image, il met en scène un second guide possible du lecteur « *timide* », par le biais d'une énième métaphore animalisante : « *La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde* ». Celle-ci désigne « *l'ancienne école* »¹²⁰, le terme « *avant-garde* » étant à prendre dans son sens premier, militaire, et non figuré et actuel semble-t-il. De fait, *Le Dictionnaire de Langue française* de Littré ne mentionne pas cette dernière signification¹²¹. Ce statut sera par la suite réitéré lorsqu'il la qualifiera de « *mélancolique sentinelle* ». L'adjectif renvoie-t-il aux romantiques dont on connaît les penchants à la mélancolie ? Il s'attaquerait ainsi aux chefs de file du mouvement, considérés comme obsolètes, de la même manière qu'il distingue deux courants, dans sa lettre à Verboeckhoven du 23 Octobre. Rien n'est moins sûr mais, quoiqu'il en soit, ces indices textuels permettent d'établir que Lautréamont pointe, dans les deux longues périodes qui achèvent la strophe, les gardiens d'un certain ordre traditionnel. Et cependant, certains points communs rapprochent ces « *grues* » de « *l'ancienne école* ».

Ainsi, la « *grue* » qui guide la troupe des lecteurs se démarque de ses congénères par son âge avancé. D'emblée considérée comme « *la plus vieille* », celle-ci se distingue physiquement des autres par « *son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues* » de même que par ses « *yeux qui renferment l'expérience* ». En outre, aux champs sémantiques de la maturité et du garde s'ajoute l'isotopie de la tempérance. Cette « *personne raisonnable* », dont « *l'expérience* » lui procure le « *sang-froid* » nécessaire et l'engage à la prudence (« *prudemment* ») ainsi qu'à la vigilance (« *cri vigilant* »), dispose de tous les attributs du gardien de la tradition. Pour autant, la surabondance des qualificatifs renvoyant à cette dimension oriente la description métaphorique vers la caricature et le stéréotype. Dès lors, l'une des armes les plus prisées de l'arsenal littéraire de Lautréamont émerge du texte : l'ironie lui permet de se positionner en « *ennemi* » assumé de cette tradition défendue par l'« *habile capitaine* »¹²². Le jeu de mots introduit par la subordonnée causale « *parce qu'elle n'est pas bête* », basé sur l'inversion « *animalisation* »/« *humanisation* », ainsi que la première parenthèse – « *(moi, non plus, je ne le serais pas à sa place)* » – constituent quelques exemples de cette ironie. Par le biais de cette dernière, l'auteur raille la tradition, entamant, de fait, une guerre littéraire¹²³ entre lui, le jeune poète, « *précurseur de la tempête* », et la vieille garde, « *l'ancienne école* ». Lautréamont insère ainsi un jeu d'opposition entre deux entités, deux guides poétiques et deux générations d'écrivains.

Du reste, il est remarquable que l'auteur se manifeste ouvertement dans sa strophe à deux reprises. Enonciation qui n'est pas anodine. La première fois, le « *je* » d'auteur lui offre l'occasion de se présenter en guide de l'« *âme timide* » : « *Ecoute bien ce que je te dis* ». L'impératif et sa valeur directive permettent de mettre en valeur ce positionnement. Puis, dans un second temps, tout en présentant symboliquement la réaction probable de l'ancienne école, le poète tourne en dérision ses détracteurs, rôle dévoué à la première parenthèse.

En somme, deux mouvements émergent de cette première strophe : la construction de l'image du lecteur et l'anticipation sur la réception de l'œuvre. Le corrélateur de ces deux variables se traduit par le positionnement du poète sur le plan du renouveau littéraire. Son œuvre constitue l'alternative au « *silence* » ambiant. Chantre de la modernité (« *j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau* » écrira-t-il dans sa lettre du 23 Octobre), Lautréamont met en scène les réactions « *irritées* » des « *anciens* » dont « *l'expérience* » et « *l'intelligence* » seraient menacées d'être balayées par « *le vent étrange et fort* » des *Chants de Maldoror*. Un réseau d'oppositions à triple entrée s'organise dans

¹²⁰ Cf. lettre précédemment citée du 23 Octobre 1869.

¹²¹ Voici les deux définitions proposées :

1° *Partie d'une armée ou d'une flotte qui marche en avant.*

2° *Terme de marine. Vieux bâtiment placé à l'entrée d'un port, pour la surveillance.*

Lautréamont a vraisemblablement employé le terme dans sa seconde signification.

¹²² Pour la seconde fois, Lautréamont harmonise, par le jeu des métaphores et des comparaisons, deux éléments naturels : Air et Eau. Toutes les références à l'oiseau véhiculent le premier foyer métaphorique (« *grue* » ; « *bec* » ; « *plumes* » ; « *oiseaux* » ; « *ailes* » ; « *moineau* ») au sein duquel s'insèrent les images marines (« *toutes voiles tendues* » ; « *bâbord* » ; « *tribord* » ; « *habile capitaine* » ; « *manoeuvrant* »).

¹²³ Un autre foyer métaphorique présent dans le texte permet cette interprétation : celui de la dimension militaire (« *avant-garde* » ; « *sentinelle* » ; « *capitaine* ») caractérisant la vieille grue.

cette strophe liminaire. Deux lecteurs sont, dans un premier temps, différenciés : le lecteur « *enhardi* » face au lecteur « *timide* ». L'écrivain engage ensuite ce dernier à faire un choix à travers la construction de deux images opposées d'auteurs : soit l'« *âme timide* » accepte de le suivre et de transgresser l'interdit, soit il « *dirige [ses] talons en arrière et non en avant* », referme le livre et refuse le progrès en talonnant les garants de la tradition littéraire. En marge de ces représentations, le poète confronte deux types d'œuvres qui encadrent littéralement la première strophe : d'une part, le lecteur est susceptible de s'engager sur le « *chemin abrupt et sauvage* » qui symbolise et débute les *Chants*, ou, d'autre part, il peut choisir une voie divergente, tracée par la vieille garde, et illustrée par cet « *autre chemin philosophique et plus sûr* » qui termine le texte. Les composantes de cette dernière métaphore nous renvoient une nouvelle fois à la lettre à Verboeckhoven dans laquelle Ducasse prétendait avoir choisi « *une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école* ». Dès lors, la locution adverbiale superlative « *plus sûr* » serait à comprendre dans le sens de « plus crédule », par conséquent « plus naïf » par opposition au chemin proposé par Lautréamont, « *abrupt et sauvage* », pour désigner un texte codé et moderne, mais non moins philosophique. Au terme de cette préface, il ne reste au lecteur qu'à choisir son guide : le comte « *précurseur* » et la voie de la modernité ou la vieille « *grue* » condamnée à disparaître, à l'instar des « *curieux oiseaux de passage* ». A l'évidence, l'alternative offerte n'est qu'un simulacre de choix. Par le biais d'une rhétorique foncièrement classique, le poète s'attire la sympathie du lecteur, se choisit une cible. Par un procédé de renversement, il séduit son public - la jeune génération - en attisant sa curiosité tout en lui enjoignant implicitement de transgresser un interdit. Nul doute que le jeune « *voyageur* » avide d'expériences nouvelles n'hésitera pas à outrepasser la fausse mise en garde et poursuivra le « *chemin* » débuté dans ces « *landes inexplorées* ». L'ironie visant à désacraliser l'ancienne école et les prétendus détracteurs du poète procède d'une stratégie littéraire où se mêlent valorisation de l'*ethos*, du lecteur, et la *captatio benevolentiae*. En parallèle, l'écrivain s'inscrit dans un processus de rupture avec la tradition. Il commence son travail de sape des conventions littéraires tout en se réclamant encore d'un lignage artistique.

Dans une large mesure, la suite du chant se place sous le signe de l'intertextualité. Peu de strophes échappent à l'envahissement des références littéraires. Littérature du « mal » dans les strophes 4, 5, 6 et 10, entre autres, souvenirs bibliques dans le pacte avec la prostitution (7)¹²⁴, relents romantiques et lyriques dans l'hymne à l'océan (9) et, enfin, adoption de la forme théâtrale dans les trois avant-dernières strophes. Une telle abondance renforce l'idée selon laquelle l'objectif premier de ce chant réside dans l'ébranlement de l'édifice littéraire en vigueur à la fin des années 1860. Le chant I propose au lecteur de franchir une première étape quant à l'initiation vers un renouvellement littéraire : la purgation des habitudes de lecture.

Cet objectif est explicitement déclaré et considéré comme atteint lors de « l'avertissement au lecteur » qui ouvre le chant deuxième. Après avoir mis en exergue le caractère éphémère de la littérature (« *Où est-il passé ce premier chant de Maldoror [...] Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste* »), Lautréamont se hisse au rang de moraliste, sorte de Prométhée nouveau, révélateur de vérité : « *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* » (p.79). Par la suite et outre l'introduction d'une réflexion sur l'universalité du mal, le poète réaffirme son statut de guide au travers d'une rhétorique tournée vers la relation initiateur/initié : « *je lui appris* » (l.18) ; « *mes amères vérités* » (l.24) ; « *j'arrache le masque* » (l.26) ; « *je fais tomber un à un, comme des boules d'ivoires sur un bassin d'argent*¹²⁵, *les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même* » (l.27-29) etc. Puis vient le

¹²⁴ A la suite de Philippe Sellier (*Lautréamont et la Bible*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, Mai-Juin 1974, Laurent Jenny a démontré que cette strophe était calquée sur l'*Apocalypse* de Jean : « *Lautréamont s'adonne à ce travail en contredisant avec constance, dans les Chants certains passages de l'Apocalypse, par exemple la Chute de Babylone (Ap. 17-19) dont on retrouve nombre d'éléments dans la strophe du Pacte avec la Prostitution* », *La Stratégie de la Forme*, Poétique n°27, Paris, 1976, p.277.

¹²⁵ La comparaison s'avère intéressante en ce sens qu'elle comporte vraisemblablement une lourde charge intertextuelle. L'ivoire est ici comparé aux « *mensonges sublimes* » de même que l'argent à la vérité. Dans *L'Odyssée*, Homère annonce peu ou prou la même dialectique d'analogie et d'opposition, qui sera parodiée également chez Lucien de Samosate, dans *Le Songe ou le Coq* : « *Car, pour les songes vacillants, il est deux portes :*

temps de divulguer la source de ces « mensonges » entassés « *comme des grains de sable, dans ses livres* » (p.80 ; 1.37) ou « *sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques* » (1.41-42). En somme, Lautréamont insère une nouvelle critique à l'encontre d'une certaine forme de littérature dont le « *comique si cocasse* » demeure « *absurde* » et « *ennuyant* ». Durant le premier chant, l'auteur s'est donc attaché à remettre en question celle-ci et, à ce stade de sa lecture, le destinataire est considéré comme purgé de ces influences néfastes : « *te voilà, maintenant, nu comme un vers, en présence de mon glaive de diamant ! Abandonne ta méthode ; il n'est plus temps de faire l'orgueilleux : j'élançe vers toi ma prière, dans l'attitude de la prosternation* » (1.42-46). Le lecteur doit retrouver une virginité littéraire de la même façon qu'il doit adopter une nouvelle manière d'appréhender les œuvres afin de comprendre le sens des *Chants*. Le souhait d'un renouvellement de la littérature et du lecteur se fait ici clairement sentir. Dans le même temps, ce dernier n'est plus dans une situation de dominé face à un auteur supérieur mais il est érigé en divinité. Les références à la « *prière* » ou à la « *prosternation* » instaurent l'idée d'une union entre narrateur et narrataire, auteur et lecteur. Cette révérence à son égard témoigne d'une forte conscience de son caractère essentiel. Le voyage s'accomplit à deux et, sans lui, l'œuvre et le renouvellement demeurent inachevables et impossibles.

Du reste, notons que l'arme utilisée afin de « dénuder » l'« être humain » est un « glaive de diamant ». Ce dernier peut renvoyer à toute une dimension symbolique. Selon le *Dictionnaire des Symboles*¹²⁶, le glaive représente « l'instrument de la vérité agissante » de même qu'en tant que « symbole phallique », il est associé depuis l'Antiquité à « l'énergie génératrice » et créatrice. En

L'une est faite de corne et l'autre l'est d'ivoire ;

Les rêves arrivant par l'ivoire scié

Sont rêves dérisoires, n'apportant que paroles vaines ;

Mais ceux qui entrent par la corne bien polie

Cornent la vérité au mortel qui les voit. » (*L'Odyssée*, La Découverte, Paris, 2000, Chant XIX ; vers 562-567).

Quant à l'œuvre de Lucien :

« *MICYLLE. Laisse-là ton radoteur de poète tout à fait ignorant en matière de songes. Les songes qui ne représentent que la pauvreté et la misère, il est possible qu'ils sortent par ces portes-là, des songes tels que les voyait Homère, pas trop clairement encore, aveugle qu'il était. Quant au songe délicieux que j'ai eu, il est sorti par des portes d'or, il était lui-même tout d'or, environné d'or, et m'apportait beaucoup d'or.* » (Paragraphe 6, traduction de M.E. Geruzez, Paris, J. Delalain).

Dans le texte original, Homère use de calembours dans ce passage. De plus, nous pouvons observer l'analogie entre le mensonge et l'ivoire, opposée à celle de la vérité et de la corne. Or, la corne peut être rapprochée de l'argent du fait de plusieurs propriétés communes aux deux notions. De fait, symboliquement parlant, l'argent et la corne représentent deux symboles lunaires, proches également de l'eau (chez Lautréamont, l'argent est également associé à l'eau grâce au terme « bassin »). Lautréamont aurait peut-être fait ce rapprochement en jouant sur les mots à la manière d'Homère dans le passage auquel il se réfère. Jeu de mots qui le rapproche, dans ce cas, de Nerval qui, quelques années avant la composition des *Chants*, débutait de la manière suivante son *Aurélia* : « *Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible* ».

L'argent est, en outre, symbole de « *netteté de conscience, [de] pureté d'intention, [de] franchise, [de] droiture d'action ; il appelle la fidélité qui s'ensuit* » selon Emile Gevaert dans *L'Héraldique, son esprit, son langage et ses applications*, Bruxelles, 1923. D'où l'analogie établie par Lautréamont avec la vérité. En outre, l'ivoire serait le symbole du mensonge uniquement chez l'auteur de *L'Iliade* selon le *Dictionnaire des Symboles* qui désavoue l'analogie. Cet état de fait renforce la possibilité d'une allusion intertextuelle : comment Lautréamont aurait-il pu faire un tel rapprochement si effectivement la symbolique du mensonge n'est pas avérée autre part que chez l'auteur de *L'Odyssée* ?

Du reste, Lautréamont joue, comme fréquemment, sur les mots. Si l'on reprend la comparaison, nous pouvons conclure au fait que le narrateur souhaite noyer le mensonge (« mensonge » dans lequel se retrouve le terme « songe ». La proximité des deux termes sera, de nouveau, employée dans les *Poésies* : « *Tout est le contraire de songe, de mensonges* », p.290) dans la vérité, détruire l'ivoire en le plongeant dans l'argent. Or l'ivoire est plus généralement symbole de puissance, du fait de sa dureté, de son aspect « *quasi incassable et incorruptible* ». Rien de plus éloigné du mensonge que ce dernier terme. Par conséquent, l'analogie s'établit également entre le motif « incassable » et celui du « mensonge » ce qui tendrait à valoriser la tâche que s'impose l'auteur. Ainsi, il se propose de s'attaquer à quelque chose d'insurmontable. Il renforce son *ethos*.

¹²⁶ Collectif dirigé par Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, Robert Laffont, Paris, 1982 (édition originale, 1969). Article « Glaive », p.478-479.

outre, le diamant constitue le « *symbole majeur de la perfection, de la réalité absolue [et] de la sagesse qui s'engendre elle-même* ». Si l'on rapproche la forme du glaive de celle d'un « *stylet* » (terme dans lequel nous retrouvons le « *style* »), autre arme de prédilection de Lautréamont-Maldoror, la perspective symbolique peut être corrélée à la dimension littéraire. De fait, l'écriture de l'auteur deviendrait alors le symbole de cette énergie créatrice ayant pour but la diffusion d'une vérité. Nous sommes proches d'une conception initiatique de l'écriture : le lecteur doit mourir à la littérature existante pour renaître à celle qui lui est proposée dans l'œuvre de Lautréamont. La proximité syntaxique entre ce « *glaive de diamant* » et l'expression « *nu comme un vers* » n'est d'ailleurs pas neutre en ce sens qu'il constitue probablement un énième jeu sur les sources : dans la *Genèse* (3), Adam et Eve sont chassés du jardin d'Eden pour avoir goûté, tentés par le serpent, à l'arbre de vie et de connaissance. Par voie de conséquence, ils deviennent « *voyants* » et, découvrant leur nudité, se couvrent d'une feuille de figuier. Pour qu'ils ne retrouvent plus le chemin du fruit défendu, Dieu place « *à l'orient du jardin d'Eden* » des chérubins armés de glaives. Lautréamont reprend dans son texte de nombreuses thématiques : la connaissance d'une vérité éternelle, la clairvoyance en somme, la nudité, le glaive... La « *prière* » et la « *prosternation* » peuvent, du reste, confirmer cette référence intertextuelle. Mais il opère des inversions par rapport à l'*Ancien Testament*. Le glaive n'est ainsi plus l'arme de Dieu mais celle de l'auteur, et par voie de conséquence, celle du tentateur, du serpent de la *Genèse*. De même, il ne sert plus à cacher la vérité aux hommes mais à leur révéler. Enfin, l'Homme doit retrouver sa nudité originelle pour accéder à cette vérité. D'une manière générale, Lautréamont semble incarner la figure du tentateur, de celui qui dévoile, d'un nouveau Prométhée qui aurait quelques traits communs avec Satan.

La suite de la strophe ne dément pas l'interprétation initiatique du texte et, progressivement, l'auteur conduit son lecteur vers un nouvel objectif possible : il s'agit de le convaincre de son propre talent d'écrivain. Si, dans la première partie du texte, les statuts d'auteur et de lecteur sont placés au même niveau, en revanche, par la suite, les deux entités entrent dans une relation concurrentielle : « *Il est difficile de supposer que, touchant les ruses et la méchanceté, ta redoutable résolution soit de surpasser l'enfant de mon imagination. [...] Avec des précautions, il est possible d'apprendre à celui qui croit l'ignorer que les loups et les brigands ne se dévorent pas entre eux* » (l.52-57). Les phrases sont susceptibles de recouvrir un double sens : diégétique, d'une part, Lautréamont partant du postulat selon lequel le lecteur voudra imiter Maldoror, prendre en exemple cet « *enfant de [l'] imagination* » de l'auteur. Mais, d'autre part, isolée de la diégèse, les deux modalités peuvent signifier une concurrence littéraire entre l'auteur et son lecteur. Ce dernier souhaitera peut-être écrire à son tour, après lecture des *Chants*, à la manière de Lautréamont. Dans cette perspective, « *l'enfant de [son] imagination* » n'est plus le héros mais l'œuvre dans son ensemble, l'auteur dévoilant implicitement l'un de ses objectifs en même temps que l'une de ces convictions qui l'ancrent dans la modernité : le lecteur doit participer à la création artistique, être actif. « *La poésie doit être faite par tous. Non par un* »¹²⁷.

Ce double niveau de signification se poursuit, semble-t-il, jusqu'au terme de la strophe liminaire. Si l'on accepte cette hypothèse, l'auteur approfondit alors la relation qu'il souhaite entretenir avec son lecteur. De fait, plusieurs notions vues précédemment se retrouvent : le guide, (« *remets sans peur, entre ses mains, le soin de ton existence* ») ; la bienveillance à l'égard de la victime, l'Homme pour Maldoror, le lecteur pour l'auteur, (« *Ne crois pas à l'intention qu'il fait reluire au soleil de te corriger* », ce qui sous-entend effectivement un sens caché¹²⁸) ; le vœu d'une communion, placée sous le signe du satanisme, de la tentation, entre les deux instances (« *c'est qu'il aime à te faire du mal, dans la légitime persuasion que tu deviennes aussi méchant que lui, et que tu l'accompagnes dans le gouffre béant de l'enfer, quand cette heure sonnera* »)... Dans une perspective littéraire, la tentation serait alors celle d'écrire, de « *parangonner* » le modèle d'écriture mis en place par Lautréamont. Tel serait le souhait de l'auteur même si, semble-t-il, le modèle ne peut être

¹²⁷ *Poésies II*, Œuvres Complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1970. Voir p.285.

¹²⁸ Avec ce qui suit – « *car, tu l'intéresse médiocrement* » - l'on pourrait penser du reste à une négation de la portée cathartique de l'œuvre. En somme, Lautréamont signifierait à son lecteur de rejeter ses intentions moralistes, l'apparente volonté qu'il se plaît à mettre au jour (« *au soleil* ») de le « *corriger* », de le purger de ses erreurs. Le moralisme et la catharsis ne constitueraient alors que des leures ? Il existerait un sens nocturne dissimulé derrière les apparences.

surpassé : « *les loups et les brigands ne se dévorent pas entre eux* ». Dans ce dernier cas, le loup représenterait le poète et accepterait aussi bien les symboles positifs que négatifs. Dans son acception positive, il constitue un symbole de lumière, de clairvoyance, dans l'antiquité grecque ; lorsqu'il revêt un aspect « négatif », il est le symbole chthonien du dévorateur ou du psychopompe au sens initiatique. Le poète s'apparenterait ainsi à un guide « voyant » et dévorateur. Dévorateur de littérature, de sens, de symboles... Quant aux « brigands », ils représentent les lecteurs dont Lautréamont souhaite qu'ils s'approprient son œuvre, qu'ils y participent. Ils « *ne se dévorent pas entre eux* » puisqu'ils demeurent unis par les mêmes objectifs.

Dans la même perspective, l'accent est mis sur l'aspect subversif de la littérature. Le poète est un être à bannir des sociétés, du fait de sa volonté de changement, de sa capacité de révélation, « *sa place est depuis longtemps marquée, à l'endroit où l'on remarque une potence en fer, à laquelle sont suspendus des chaînes et des carcans* ». De tout temps, la société a enchaîné l'Écrivain, d'où sa « destinée » de réprouvé. Tel pourrait être le sens figuré de cette dernière citation dans laquelle Lautréamont utiliserait le poncif du poète maudit. Il oriente son texte autour de la mission sociale et morale voire révolutionnaire de l'écrivain¹²⁹. Mais cette mission reste vouée à l'échec si le lecteur ne le suit pas, d'où le vœu d'une union entre les deux instances communicatives de l'œuvre littéraire.

Si l'on accepte cette interprétation figurée, Lautréamont nous révèle dans cette première strophe certaines clés de lecture tout en continuant à jouer néanmoins avec les horizons d'attente de son public ainsi que le démontre l'une des phrases de ce passage où le « je » explicite de l'auteur s'illustre : « *encore n'approché-je pas, de la vérité totale, la bienveillante mesure de ma vérification* ». D'autres révélations viendront, au lecteur de patienter, de rester actif : *captatio benevolentiae*. Quant à l'ultime phrase du texte, elle ne fait que renforcer cette volonté de l'auteur de demeurer uni à son destinataire dans une relation où s'entremêlent autorité et affection : « *Il me semble que je parle d'une manière intentionnellement paternelle, et que l'humanité n'a pas le droit de se plaindre* ».

Pour autant, l'interprétation est à relativiser et, comme fréquemment, Lautréamont introduit au sein de son développement certains obstacles au dévoilement du sens. Dans un premier temps, l'auteur estompe les limites permettant l'identification du sujet parlant. Ainsi, par exemple, le passage dans lequel il fait intervenir l'entité observatrice des « *moindres mouvements de [la] coupable vie* » de l'« être humain » (l.46-52). Concomitamment à la structure impersonnelle qui introduit cette dernière, apparaît un énigmatique « il » représentant vraisemblablement le personnage de Maldoror mais dont les contours demeurent flous. De surcroît, après s'être présenté en guide du lecteur (« *j'arrache le masque* » etc.), et, alors qu'il s'apprête à adopter de nouveau une identique posture (« *remets sans peur, entre ses mains* »...), Lautréamont insère une contradiction avec cette attitude prônée au sein du parallélisme qui suit : « *Ne te fie pas à lui, quand il tourne les reins ; car, il te regarde ; ne te fie pas à lui, quand il ferme les yeux ; car, il te regarde encore* ». La contradiction constitue l'un des procédés chers à l'auteur et qui témoigne d'une volonté profonde de jouer avec le sens, de le détruire et de dénoncer, par extension, l'aliénation de toute fiction et l'arbitraire de tout scripteur. Du reste, au sein de cette strophe, on retrouve une seconde contradiction qui porte sur la portée cathartique de l'œuvre. Alors qu'au début du texte, Lautréamont affirme cette dimension morale (l.6-11), il défend, par la suite, au destinataire du texte de s'engager sur cette voie comme nous l'avons observé précédemment (cf. note 128). De fait, dès que le texte semble sur le point de se dévoiler, le poète brouille les pistes, soit par la contradiction, soit par la démultiplication du sujet et l'ancrage du récit dans deux niveaux d'interprétations possibles : diégétique lorsqu'il s'agit d'évoquer Maldoror, extra diégétique lorsque Lautréamont évoque la littérature, sa relation avec le lecteur ou son propre texte. Le commentaire de l'œuvre et de ses objectifs s'en retrouve, par voie de conséquence, désamorcé. En somme, alors que le processus de « l'avertissement au lecteur », de la mise en garde, se veut foncièrement exotérique au sens du dévoilement d'une vérité, l'auteur le soumet à son propre jeu, obscurcit et diffère sans cesse la révélation annoncée et, *ipso facto*, ensevelit le sens de la mise en garde dans une perspective ésotérique. Cet état de fait participe du souhait de malmenier le lecteur dans ses attentes et ses habitudes tout en lui démontrant la vanité des codes et des conventions littéraires.

¹²⁹ Michel Teston analyse cette dimension dans son étude intitulée *Lautréamont, Névrose et Christianisme dans l'œuvre du poète*, Michel Teston, Antraigues, 1996.

En outre, l'universalité du mal qui nous est présentée lors des deux premiers chants pose, dans une certaine mesure, le même problème de décodage au sens ou l'hermétisme, la multiplicité des interprétations possibles et la pluralité des symboles évoqués demeurent omniprésents.

1.2. Le problème de l'universalité du mal et la révolte de Maldoror contre l'Homme et le Créateur.

Profondément lié à cette thématique de l'universalité du mal, le thème de la révolte de Maldoror à l'encontre de ses semblables ou de l'Éternel demeure l'un des leitmotifs des *Chants*. Au niveau structurel, le premier chant constitue la période du soulèvement contre l'Humanité alors que la diégèse du deuxième fait apparaître, ajoutée à la précédente, la révolte contre Dieu. Dès l'adresse au lecteur du chant deuxième, Lautréamont revient sur les motifs de celle-ci : « *Brusquement je lui appris, en découvrant au plein jour son cœur et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien que les législateurs¹³⁰ ont de la peine à ne pas laisser évaporer* » (p.79).

De fait, si l'on dresse un court index thématique du chant premier, on s'apercevra de l'importance accordée au thème du mal corrélé à celui de l'humanité. Outre le voyage intertextuel, l'auteur guide son lecteur au sein d'un parcours censé lui révéler cette universalité du mal. Au fil des strophes, la trajectoire du chant s'effectue au gré de variations sur le thème de la cruauté, du vice, de la tentation et de la chute. Au reste, cette voie débute dès que Maldoror apparaît et adopte le statut de l'aède. A ce sujet, il est remarquable que le héros n'intervient qu'au terme de la troisième strophe. Auparavant, Lautréamont demeure l'unique destinataire. Ainsi, lors de I ; 2, le poète attaque le lecteur sur le terrain de l'horizon d'attente : « *Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage !* » (p.46). Il part du principe qu'une littérature de la haine fait partie entière de l'horizon d'attente d'un certain public. Notons que ce qui n'était qu'une interrogative indirecte dans les deux premières versions du chant premier devient finalement une assertion exclamative qui renforce l'idée que, dans l'esprit de l'écrivain, il n'y a plus de doutes possibles : explorer la thématique de la haine devient un objectif essentiel pour les littérateurs soucieux de répondre à certaines attentes. De plus, cette correction procure davantage de puissance au ton du poète, l'exclamation renforçant l'invective qui domine l'ensemble de cette strophe. Le choix d'une telle tonalité n'est pas neutre et coïncide avec l'idée selon laquelle Lautréamont se porte en faux contre ce genre de littérature. Une nouvelle fois, le Lautréamont des *Chants* n'est peut-être pas si éloigné du Ducasse moraliste et virulent des *Poésies*. Le lecteur possède sa part de responsabilité dans l'élaboration d'une esthétique de la haine.

Au demeurant, ce dernier est constamment présent dans la suite de la strophe. Interpellé grâce aux déictiques (onze pronoms correspondant à la deuxième personne du singulier), le lecteur se caractérise par son orgueil (« *narines orgueilleuses* » 1.5). Par ailleurs, l'élément important de ce paragraphe provient de l'animalisation du celui-ci par l'auteur. Le lecteur est un prédateur (« *requin* » 1.6) à l'odorat aiguisé (pas moins de huit références à l'odorat et à la respiration sont présentes dans la strophe) qui n'attend qu'une chose : qu'on lui livre une proie afin qu'il déchaîne sa haine. Mais paradoxalement en ce début d'œuvre, ce dernier n'est pas attaqué par l'auteur. Au contraire, s'il est qualifié de « *monstre* » au « *museau hideux* » (1.11) et « *informe* » (1.11), en revanche son « *appétit* » est considéré comme « *légitime* » (1.8-9) et majestueux (« *majestueusement* » 1.9) de même que l'« *acte* » qui consiste à ressentir la haine qui émerge des *Chants* pour la réitérer à son tour revêt une « *importance* » (1.8) nécessaire selon l'auteur. Parallèlement, ce dernier s'affirme de nouveau comme le guide bienfaiteur de son public. A l'image de la relation qui unit Maldoror et son dogue, Lautréamont tente d'instaurer un lien de maître à fauve avec son lecteur. L'auteur le dresse en lui

¹³⁰ Notons l'omniprésence de la loi en ce début de strophe. Dans cette citation, la loi des hommes s'évertue à encadrer et contenir la profusion du mal. Immédiatement après, les « *lois de la nature* » doivent infliger une « *honte éternelle* » à l'Homme qui vient de découvrir, lors du chant I, sa propension à propager le mal. Une nouvelle fois, le procédé mis en œuvre tend à valoriser l'*ethos* du narrateur qui se situe au centre de ces deux représentations de la loi. Toujours selon une tradition moraliste et cathartique, nous pourrions réduire ce procédé à un schéma dans lequel interviennent trois instances : « *législateur* »-condensateur / Lautréamont-révéléateur / « *lois de la nature* »-instrument qui véhicule la crainte donc la catharsis...

indiquant comment il compte l'apprivoiser. Le champ sémantique du « *contentement ineffable* » (1.14-15) présent dans cette strophe traduit ce rapport établi par le poète (« *innombrables voluptés* » 1.3-4 ; « *l'air beau et noir* » 1.6-7 ; « *réjouiront* » 1.10 ; « *extase immobile* » 1.15 ; « *embaumé comme de parfums et d'encens* » 1.17 ; « *rassasiées d'un bonheur complet* » 1.18). L'écrivain se présente ainsi comme celui qui étanchera la soif de haine du lecteur et, en lui apprenant à haïr dieu (« *respirer trois mille fois de suite*¹³¹ *la conscience maudite de l'Eternel* » 1.13), il le hissera lui-même à un statut divin (« *comme les anges* » 1.18-19).

Par la suite (I ; 3 ; 1.16-21) et pour la première fois, Lautréamont voile son récit en démultipliant le sujet et en introduisant un Maldoror qui, de personnage devient narrateur. L'aède maléfique prend dès lors le contrôle de la narration mais en partie uniquement. L'apostrophe aux lecteurs, dont l'ensemble est élargi à l'humanité toute entière (« *Humains* »), et qui ouvre le passage, instaure ce procédé littéraire visant à rendre Maldoror sujet narrant et, en l'occurrence, sujet chantant. L'exclamative qui suit (dans les deux versions initiales, ce n'est qu'une assertion) indique au lecteur que le héros est également écrivain (« *cette plume* ») et, ajoutée à la première phrase, celle-ci nous apprend qu'il interviendra à sa guise dans le récit. Par ce biais, l'auteur crée l'illusion narrative d'une pluralité de « je » narrant, et par voie de conséquence, complexifie le récit. De fait, un problème majeur s'installe dès lors : qui parle ? A quel moment Maldoror prend-il la plume ? Dans cette perspective, la phrase qui clôt la strophe (« *C'est ce que je disais plus haut* ») s'avère on ne peut plus énigmatique : qui disait quoi ? La phrase peut être comprise à double sens. S'il s'agit d'une parole de Lautréamont, alors elle renvoie, dans le passage précédent, à la glose sur le crime et la justice¹³² (1.11-14), le crime étant associé au mal de l'avant-dernière phrase et la justice au bien (« *Impossible, si le mal [le crime] voulait s'allier avec le bien [la justice]* » 1.20-21), les deux extrêmes devenant dans ce sens impossible à unifier : dans le cas contraire en effet, la société s'anéantirait.

Mais si l'on analyse cette phrase sous un autre angle, le commentaire peut renvoyer aux deux exclamatives de la 1.10 : « *atmosphère douce ! Qui l'aurait dit !* ». Alors que le narrateur s'intéressait jusque-là aux enfances du héros, le texte s'interrompt, sans que cela soit perceptible à première lecture, et s'insère après les points de suspension un groupe nominal (« *...atmosphère douce !* ») qui semble n'avoir pas sa place dans la logique du narrateur : est-ce Lautréamont qui considère que la carrière du mal est douce, reprend-il les pensées de son personnage ou est-ce la première intervention de Maldoror qui commente ce passage relaté de sa vie et qui, pour lui, fut une libération ? Le commentaire métalinguistique qui suit tend à vérifier cette dernière hypothèse en indiquant au lecteur qu'il vient de se passer quelque chose au niveau de la cohésion narrative, il y a eu rupture : « *Qui l'aurait dit* » au sens de « qui vient de dire cela ! »... Dans cette perspective, l'apostrophe au lecteur (« *avez-vous entendu ?* ») confirme ce niveau de compréhension du texte dans le sens où elle lui stipule que quelqu'un d'autre que le narrateur initial vient de s'immiscer dans la strophe. Le champs sémantique renvoyant au dire, à la parole, n'est qu'une autre confirmation : une nouvelle voix vient de s'imposer. Au lecteur d'en prendre conscience et de savoir la déceler, l'entendre et la dissocier de celle de l'auteur. Car ce dernier feint de n'en être pas responsable.

Ainsi, à l'illusion narrative s'ajoute une illusion diégétique : le héros s'extrait de la fiction pour s'élever au statut du poète et rivaliser avec lui. Nouvelle illustration du thème de l'affrontement entre créature et créateur. Cependant, alors que dans la strophe 2, celui-ci entrait en corrélation avec la thématique de la révolte, le passage qui nous occupe offre à l'auteur l'occasion de se dédouaner une nouvelle fois : ce n'est pas lui qui chante le mal, c'est Maldoror, la meilleure preuve de cette dissociation résidant dans le fait que son héros, son personnage lui échappe. Et de feindre à nouveau pour s'offusquer de cet état de fait (« *il ose le redire* » 1.16-17 ; « *il est une puissance plus forte que la volonté* » 1.17-18) en évoquant un thème excellemment romantique : « *Malédiction !* ». Tradition romantique à ceci près que chez notre poète, ce n'est plus le personnage de fiction qui pense être en proie à cette infortune¹³³, cause de ses lamentations, mais bien l'auteur lui-même, le comte de Lautréamont, dont la malédiction en question s'incarne en la personne de son personnage. Par

¹³¹ L'hyperbole et l'exagération sont deux traits caractéristiques de la prose de Lautréamont.

¹³² « *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* » (1.11-14).

¹³³ Cf. pour exemple *Manfred* de Byron.

extension, le personnage symbolisant l'œuvre, cette dernière devient la cause de son malheur. Ce procédé de réalisation de deux éléments jusqu'alors confinés dans les limites de la diégèse (personnage et thématique, Maldoror et Malédiction) confère aux *Chants* une profonde modernité. *Les Chants de Maldoror* deviennent la source des malheurs du poète, le livre-malédiction. Tout en ayant un intérêt pragmatique voire commercial pour l'auteur puisqu'il introduit à nouveau le thème de l'interdit - qu'il convient bien évidemment de transgresser - en signifiant à son lecteur que son livre a un pouvoir, qu'il est maudit (« *dirige tes talons en arrière* », nous sommes dans la même logique), cette évocation constitue néanmoins une première charge contre une certaine littérature en ce sens que Lautréamont, par le biais de la création littéraire, signifie également que l'écriture du mal est dangereuse. Comme dans les strophes précédentes, le poète se fait moraliste en souhaitant démontrer que l'acte de lire, de même que celui d'écrire, n'est pas toujours anodin.

La seconde interrogative de cette strophe est également lourde de sens : « *La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur ?* » (1.19-20). La métaphore renvoyant aux lois naturelles insiste sur cette rupture de l'auteur avec la tradition littéraire qui réside dans la dissociation des instances narratives Lautréamont-Maldoror. Le personnage se soustrait aux lois de la narration. Et ce procédé reste possible puisque « *le mal* » ne s'alliera pas avec « *le bien* » et pour cause : les objectifs moralistes du poète demeureront prioritaires sur le chant maléfique de son héros.

Enfin, il est significatif que la ponctuation ait évolué au fil des versions successives de ce premier chant. Dans cette dernière phrase par exemple, l'exclamative initiale devient une interrogative de même que des points de suspensions (1.18) viennent remplacer un point d'exclamation. Ces éléments constituent autant de « panneaux indicateurs » ayant pour but d'attirer l'attention du lecteur. Les deux interrogatives de la strophe sont ainsi essentielles de la même façon que l'utilisation à deux reprises des points de suspensions n'est pas anodine. Les points de suspensions peuvent introduire la parole de Maldoror en rupture avec celle du narrateur, comme à la 1.10, alors que les modalités interrogatives interpellent le lecteur sur quelque chose d'important. Indices, pistes de lecture ou clés de l'œuvre, la ponctuation devient comparable à la pierre de rosette contribuant à interpréter le « *système hiéroglyphique* » instauré par Lautréamont dans les *Chants*.

La strophe qui suit (I ; 4) nous fournit, dans une moindre mesure, un nouvel exemple de la dualité du sujet et de l'autonomie du personnage mis en place au sein de l'œuvre. Elle peut ainsi être séparée en deux parties : la première, jusqu'à la 1.11, dans laquelle la voix de Maldoror, peintre de la cruauté, se fait entendre et la seconde qui clôt le paragraphe et où Lautréamont feint de reprendre ses esprits et le contrôle de la narration. Une nouvelle fois, les points de suspensions indiquent cette rupture entre les deux instances et l'interjection « *Pardon* » (1.11) sous-entend un égarement préalable de l'auteur. La phrase suivante est à ce sujet univoque : « *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* ». Le dédoublement de personnalité du narrateur est illustré par son apparence physique, celui-ci nous dressant le portrait d'un être échevelé, en proie à la frayeur et à la démence mais qui réussit malgré tout à se maîtriser pour revenir à des propos plus calmes. Le contraste de ton entre la première partie, marquée par une exclamative et deux interrogatives qui trahissent une certaine intempérance, et la seconde, plus mesurée avec ses deux assertions relativement longues, insiste sur ce point. La première partie met en scène un flot de paroles déversées au profit d'un culte du moi exacerbé par la cruauté : « *Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté !* » (1.4-5) ; « *parce qu'on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie ? On en verra la preuve dans mes paroles ;* » (1.9-10). Celui qui détient ici la parole proclame que sa légitimité lui vient de Dieu, de la « *Providence* » (1.8). Lautréamont introduit l'idée d'un déterminisme régissant la nature et les êtres vivants mais il introduit parallèlement la notion d'universalité du mal, ces « *délices de la cruauté [...] qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui* » (1.4-5 ; 6). L'Homme est donc originellement, naturellement mauvais selon lui. Et qui a créé l'humanité si ce n'est le Créateur, celui défini par Lautréamont dans la strophe 2 comme l'entité à détruire ? Il s'agit donc invariablement de la même logique : « donner à voir » un personnage cruel mais semblable à l'humanité de sorte que le lecteur, révolté par cette cruauté, prenne conscience de l'injustice de son créateur – Dieu – et, en conséquence, se révolte à son tour contre « *l'Eternel* ».

Au demeurant, le personnage est orgueilleux, sûr de lui, tout le contraire de celui qui reprend la parole dans la seconde partie, davantage ancré dans une certaine tradition discursive : il soigne son public (« *Pardon* » ; « *ce n'est rien* »), évite de se mettre en avant en employant des tournures

impersonnelles (« *il me semblait* » ; « *Celui qui chante* » 1.15). Bref, il construit de nouveau son *ethos* sur le thème de la modestie tout en captant la bienveillance du public et en lui fournissant, nous l'avons vu, un indice de l'intertextualité présente dans la suite de l'oeuvre : « *Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue* ; » 1.15-16.

Outre la stratégie littéraire d'attirance du public dont cette dernière phrase témoigne, elle constitue un énième indice quant à la dualité du narrateur, le pronom démonstratif « *Celui* » s'opposant au « moi » omniprésent depuis le début de la strophe.

Du reste, Lautréamont contredit probablement à cet instant les paroles qui précèdent et que l'on peut légitimement attribuer à Maldoror. La phrase renvoie à celle qui conclut la première partie et dans laquelle le héros interpelle le lecteur, l'engageant à le suivre sur le sentier de la cruauté : « *il ne tient qu'à vous de m'écouter, si vous le voulez bien...* » (1.10-11).

Le procédé mis en œuvre dérouté le lecteur. La contradiction élaborée par l'auteur qui crée cette double voix dont les deux instances sont de surcroît volontairement mal délimitées et mal définies provoque chez le destinataire une perte de repères qui ne cessera de croître dans la suite de l'oeuvre. Dès lors, on peut déceler l'une des premières manifestations de l'humour « lautréamontien » dans la phrase d'excuse introduite par le poète (« *Pardon, il me semblait [...]* ») : ne serait-ce pas plutôt le lecteur qui voit ses cheveux se dresser sur sa tête à la lecture d'un tel récit ? Un destinataire effrayé, d'une part, par les paroles du héros qui associe génie et cruauté et, d'autre part, décontenancé par la déconstruction du récit qui fait intervenir tour à tour un Maldoror chantant le mal et un Lautréamont prosateur d'une certaine forme de morale. Ironie et sarcasme d'un auteur à l'égard de son lecteur perdu dans les méandres de l'oeuvre. Énième volonté de le perdre dans ce labyrinthe, de le provoquer, le poète remplace le nom de son personnage, présent dans les deux premières versions du chant premier, « *Maldoror* », par le terme évoquant le statut de ce dernier dans la dernière version : « *son héros* » (1.18). Associé à la tournure impersonnelle (« *Celui qui chante* »), l'emploi de ce dernier terme approfondit le piège de l'interprétation pour « *l'âme timide* » en estompant les contours des instances narratives et diégétiques...

La stratégie est, par conséquent et dès le départ, parfaitement rodée : schizophrénie simulée du scripteur afin d'introduire une double prise en charge de la narration, ironie sous-jacente, jeux sur les possibles interprétations... Le poète est bien le maître « *auguste* » en son oeuvre, mais un maître attentionné, conscient qu'il faut être deux pour jouer. Si sa volonté consiste, dans une certaine mesure, à se montrer cruel vis-à-vis de la perception de son destinataire, en revanche, il ne faut pas risquer de le laisser fuir, s'échapper de l'oeuvre et pour cela, il s'agit de lui glisser des clés, des repères : opposition des tons et des styles, différence de ponctuation, autant d'éléments susceptibles de le faire participer au jeu qu'il met en place.

En résumé, il semble que Lautréamont feigne de se dédouaner de la prise en charge du récit et de l'ensemble de ses thématiques principales : universalité du mal, esthétique de la cruauté, sadisme etc. La position de responsable attribuée au lecteur-« *monstre* », l'invective à son encontre de même que l'autonomie du personnage et la dualité du narrateur, tantôt représenté par Ducasse-Lautréamont, tantôt par Maldoror, concourent à approuver cette hypothèse. L'intertextualité qui fait intervenir, au sein de la propre production du scripteur, une pluralité d'auteurs et d'oeuvres extérieurs renforce le postulat.

Dès la prise de parole de Maldoror dans ces strophes 3 et 4 du chant premier, la cruauté et la révolte peuvent faire leur apparition. Qu'il s'agisse de mutilations commises à l'encontre de sa propre personne (I ; 5), de jeunes adolescents (I ; 6) qu'il s'agit de séduire (I ; 11), ou d'êtres messagers du Créateur (I ; 7) la cause de la cruauté « maldororienne » demeure motivée par le désespoir et le dégoût, provoquée par le constat d'une humanité déchue et originellement tournée vers le mal. Partout reste présente la révolte contre la société des hommes qu'il convient de fuir. Dès lors, Maldoror devient un « hors nature » qui souhaite dépasser sa condition. Les strophes des « chiens » (I ; 8), de l'Océan (I ; 9) ou de l'union de la nature contre Maldoror (I ; 10) témoignent de cette volonté de l'aède. Soit d'infini corrélée à cette volonté de s'élever au-dessus de la condition humaine et, par conséquent, de sa propre nature, Maldoror se définit par ce désespoir exacerbé par un orgueil démesuré : « *Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage* » (p.54) ou encore, « *Vents, qui me soutenez, élevez-moi plus haut ; je crains leur perfidie. Oui, disparaissions peu à peu de leurs yeux, témoin, une fois de plus, des conséquences des passions, complètement satisfait* » (p.63-64) et enfin « *Pourquoi avoir ce caractère qui*

m'étonne ? De quel droit viens-tu sur cette terre, pour tourner en dérision ceux qui l'habitent, épave pourrie, ballottée par le scepticisme ? » (p.77). Et, cependant, jusqu'à quel point, dans ce premier chant, l'auteur est-il en empathie avec son personnage ? Si Maldoror se déclare constamment « étranger » au rire, Lautréamont utilise l'humour comme un outil de mise à distance et, dans une moindre mesure, il semble parfois l'exercer à l'encontre même de son héros. Le poète se positionne-t-il du côté de l'aède maléfique ou du côté du « rhinolophe » dont l'apparition clôt la strophe 10 et du crapaud¹³⁴ qui sanctionne les actes et les pensées du « frère de la sangsue » (p.75) lors de l'avant-dernière strophe ? Au cours de ce chant liminaire, Maldoror ne pourrait-il pas représenter l'archétype quelque peu caricatural du héros romantique, désespéré, mélancolique et en proie au doute ? Par extension, le personnage éponyme étant également détenteur de la parole littéraire, il devient *ipso facto* la figure représentative d'une certaine catégorie d'écrivains, en l'occurrence ceux qui chantent le doute et le désespoir, les romantiques. Dans ce cas, rappelons nous une nouvelle fois de la phrase sentencieuse auparavant citée des *Poésies* : « *La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté* » (p.266). Dès lors, la dimension « hors nature » qui caractérise Maldoror serait à rapprocher de l'acte d'hybris des Anciens qu'il s'agirait, pour notre auteur, de sanctionner selon les exigences de la morale et de la catharsis.

Globalement, le chant deuxième ne varie pas de cette ligne thématique à une nuance près toutefois puisqu'à la révolte contre l'humanité¹³⁵ s'ajoute désormais l'attaque contre « *la conscience maudite de l'Eternel* » (p.46). Ainsi, après l'avertissement du créateur à son lecteur succède celui du Créateur à sa créature devenue son rival (II ; 2) : « *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 ?* » (p.81). La malédiction – énième poncif romantique – évoquée dans cette strophe se matérialise par un châtement qui n'est pas anodin sur le plan de l'écriture puisqu'il se traduit, dans un premier temps, par la paralysie des doigts et l'empêchement de créer : « *Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire...* ». La production littéraire est ainsi entravée par le Créateur¹³⁶. Dès lors, le motif de la sanction prétendument divine provient de l'acte d'écrire. En conséquence, nous pouvons en déduire que l'hybris se concrétise par ce même acte. Par ce procédé, Lautréamont-Maldoror témoigne une première fois de sa volonté de demeurer autonome et totalement libre de sa production. Au reste, on retrouvera en écho ce souhait lors du chant cinquième : « *Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul en mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. [...] Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un seul cerveau* » (p.197). Au-delà de la simple révolte d'un personnage humain contre Dieu, ces passages peuvent probablement véhiculer différents niveaux de significations. Dans un premier temps, concernant cette dernière citation, peut-être Lautréamont instaure-t-il un jeu sur l'autonomie du personnage. En effet, si Maldoror prend en charge ces paroles, il peut tout aussi bien s'adresser au Créateur en tant que divinité mais également au créateur en tant qu'écrivain. Dès lors, Lautréamont introduit un dialogue entre lui-même et son personnage. En outre, dans un second temps, joint au thème du Créateur censeur du chant II, le thème de l'autonomie pourrait caractériser le souhait de Lautréamont-Ducasse

¹³⁴ Rappelons que, dans la première version du chant I, le « rhinolophe » et le « crapaud » étaient désignés par le nom de « *Dazet* », ancien condisciple et ami d'Isidore Ducasse et futur dédicataire des *Poésies*, puis par un « *D...* », dans la deuxième.

¹³⁵ Une variante est introduite toutefois par le poète puisque, à plusieurs reprises, Lautréamont mentionne la compassion de son héros pour l'Homme. Ainsi, à la strophe 3 par exemple : « *Oui, c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain, et de conserver l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants* » (p.85). Ou encore, lors de la strophe du combat contre la conscience : « *Eh bien, je me présente pour défendre l'homme, cette fois* ». Même si ce projet ne se réalisera pas, le phénomène est assez rare pour être signalé...

¹³⁶ Entrave qui constitue de nouveau une mise en exergue de l'illusion diégétique et narrative puisque, dans les faits, l'écriture n'est pas avortée dès l'instant où, précisément, le texte se trouve sous les yeux du lecteur. Lautréamont crée l'illusion grâce à l'emploi des points de suspensions qui produisent un effet d'hésitation et de panique ainsi que par celui de la répétition associée aux modalités exclamatives qui amplifient cet effet. En outre, l'utilisation du présent de l'indicatif renforce l'illusion en actualisant le propos et en présentant l'événement comme coïncidant avec le moment de l'énonciation de la même façon qu'il le présente comme vrai et réel.

s'adressant à la communauté des littérateurs considérée comme étouffante par la somme des productions littéraires. Les nombreuses parodies¹³⁷ qui jalonnent l'œuvre ainsi que l'ensemble des sources nous permettent, dans une certaine mesure, cette interprétation. Il s'agirait invariablement de se libérer des influences afin d'atteindre la maturité et ne plus être paralysé par les écrivains environnants : « *Si j'existe, je ne suis pas un autre* ». A la rivalité d'ordre diégétique opposant Maldoror au Créateur se substitue celle, extradiégétique, opposant Lautréamont à la somme des créateurs. L'acte d'hybris, coïncidant avec le besoin de revendiquer son indépendance, consisterait dès lors à, précisément, devenir écrivain : « *La fin du dix-neuvième siècle verra son poète* » (p.78).

Du reste, la révolte « maldororienne » demeure omniprésente dans le chant deuxième et le héros éponyme ne cesse de rappeler le programme, essentiellement littéraire, qu'il s'est fixé : « *Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis que mon cœur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence* » (II ; 3 ; p.83). « *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 dans ma conscience !* » (II ; 4 ; p.87). Et, de fait, reposant sur les mêmes motifs que dans le premier chant, la révolte contre l'humanité apparaît de manière récurrente, soit dans la strophe de l'omnibus (II ; 4), du pou (II ; 9), ou, entre autres, d'Holzer (II ; 14). Dans un sens identique, le rejet du Créateur constitue le sujet, pour exemple, des chapitres concernant Lohengrin (II ; 3), les mathématiques (II ; 10), ou encore la destruction de la conscience (II ; 15). Associée à celles-ci, la thématique valorisant l'esthétique de la cruauté demeure, qu'elle caractérise Maldoror (II ; 5) ou qu'elle soit le fait d'un Dieu anthropophage (II ; 8)...

Parallèlement, Lautréamont-Maldoror chante de nouveau sa soif d'un idéal « hors nature », notamment lors de la strophe 7¹³⁸ mettant en scène « *l'hermaphrodite infortuné* » (p.95), retiré de la civilisation et en qui « *rien ne paraît naturel* » (p.93). En outre, en corrélation avec ce thème, il convient d'évoquer celui de la métamorphose qui traduit parfois cette volonté de sortir de sa condition d'humain. De fait, à deux reprises dans le deuxième chant, Maldoror, par le biais d'un accouplement, s'extrait de l'humanité tout en luttant contre elle. Qu'il s'agisse de la « *fécondation* » du pou (II ; 9 ; « *On m'a vu me coucher avec lui trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse* », p.103) ou du récit de son « *premier amour* » (p.123) avec la femelle du requin (II ; 13 ; « *Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !* »), cet idéal demeure constant. Au demeurant, ces pans du récit ne sont pas dénués d'humour. L'accouplement avec le pou dans le but d'anéantir la race humaine est à lui seul cocasse. Quant à l'union avec la femelle requin, elle clôt la strophe du naufrage comme pour désamorcer, par l'humour d'une situation décalée et irréaliste, le leitmotiv romantique. La dernière exclamation de Maldoror achève de faire sombrer le récit dans l'absurde et le burlesque : « *J'étais en face de mon premier amour !* ». A l'avenant, cette utilisation du burlesque, corrélée à celle des « *ironies terribles* », appartient à cet humour « lautréamontien » qui ne cessera de monter en puissance, inscrivant progressivement le texte dans une dimension hermétique, à partir de la fin des chants deuxième et troisième, après que la conscience et l'espérance aient été vaincues par Maldoror.

¹³⁷ Rappelons que, dans le chant deuxième, deux parodies de Lamartine se succèdent (11 et 12). Or, toutes deux traitent de cette révolte contre le Créateur d'où le rapprochement possible entre le Créateur (Dieu) et le créateur (l'écrivain).

¹³⁸ Au sujet de cet être surnaturel, nous pouvons noter l'une des nombreuses correspondances établies par l'auteur de strophe à strophe puisqu'au chant quatrième, strophe 7 – position identique que dans le chant présent –, nous retrouvons l'évocation d'un autre « hors nature » en la personne de l'amphibie, également exclu de la société des hommes et victime de leur propension au mal. Nous reviendrons sur cette thématique des correspondances...

2. Lautréamont et l'hermétisme.

2.1. Un exemple type, le commencement du chant IV : du tintement des « grelots de la folie »...

Au terme du chant deuxième, Lautréamont conclut une trêve entre son personnage et le Créateur : « *Il me craint, et je le crains ; chacun, sans être vaincu, a éprouvé les rudes coups de son adversaire, et nous en restons là* » (p.127). Puis intervient le troisième chant sur lequel nous reviendrons plus spécifiquement lors de la troisième partie de notre étude. En revanche, une guerre différente débute lors des deux premières strophes du chant quatrième qui constituent deux nouveaux avertissements au lecteur. La lutte n'oppose plus véritablement Maldoror aux hommes et à Dieu – ou, tout au moins, ce n'est plus, semble-t-il, le sujet le plus intéressant – mais s'exporte davantage au niveau extradiégétique puisque le narrateur se dresse désormais contre son narrataire. Dès lors, à l'image du double sens possible concernant le conflit de Maldoror contre le Créateur / Lautréamont contre les créateurs, coexiste une probable double interprétation au sujet de la guerre opposant Maldoror aux hommes dont le pendant serait celle opposant Lautréamont à une catégorie rejetée de lecteurs. Plusieurs armes sont à sa disposition et, notamment, le gommage des entités narratives, le jeu sur la déstructuration de la logique ainsi que le recours à un humour dévastateur et destructeur du sens. L'ensemble de ces procédés contribue à ancrer le récit dans l'hermétisme et l'opacité.

Alors que la première strophe du chant IV se caractérise peu ou prou par le retour de thématiques désormais récurrentes pour le lecteur (lutte contre le Créateur ; compassion pour l'Homme dérivant vers un sentiment de haine etc.), la fin de cette dernière réaffirme la position d'écrivain de Maldoror qui devient le double de Lautréamont. A partir de cet instant, la guerre devient littéraire et se déroulera sur le plan de la communication et de la relation codage / dévoilement du sens textuel. De fait, dès le départ, l'auteur devient l'adversaire du lecteur considéré jusqu'alors comme un fidèle. Mais devant l'échec assumé de ses « *investigations* » (l.19) et le non respect du lecteur (« *Quel mensonge sortirait de sa bouche !* », l.19-20) qui n'a su percevoir cet état de fait, l'auteur se rebelle contre lui. Puis, au terme de la strophe, la guerre est de nouveau déclarée « *puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels* » (l.72-73). Et Maldoror de se positionner sur le terrain unique de la littérature avec pour seule arme, « *la sonorité puissante et séraphique de la harpe* » (l.78-79), rappelant, *ipso facto*, son statut d'aède. On peut dès lors s'attendre à une complexification du codage du texte.

A ce sujet, l'une des strophes les plus hermétiques est certainement représentée par la suivante qui mérite une attention particulière afin de démonter les rouages de la prose de Lautréamont à partir de ce chant. D'emblée, cette dernière est ancrée dans un profond hermétisme. Les observations de l'auteur quant à la relativité des points de vue¹³⁹, ses longues périodes entrecoupées de parenthèses non moins longues, ses hésitations terminologiques créent cette obscurité sémantique. L'auteur malmène le lecteur d'entrée de jeu en composant un texte qui ne délivre pas sa signification « *au premier coup d'œil* » (l.5). En réalité, il semble que l'inintelligibilité du texte ne soit qu'une apparence destinée à instaurer un nouveau jeu avec ou contre le lecteur. Pour autant, Lautréamont ne le délaisse pas et souhaite vraisemblablement aider celui-ci à décoder l'œuvre, ce qu'il nous signifie implicitement, et non sans une forte dose d'humour sarcastique : « *Je viens de trouver [...] les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab : [...] j'en fais la remarque à ceux qui, après avoir relevé leurs paupières, ont pris la très louable résolution de parcourir ces pages* » (l.17-23). L'expression « relever les paupières » n'est pas anodine. Il s'agit de garder les yeux ouverts, de savoir observer. Savoir dépasser le non sens apparent pour se tourner vers la forme, précisément « *ces*

¹³⁹ « *Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'était deux tours énormes.* » (l.1-4). Cette confusion entre les différents aspects physiques peuvent, du reste, renvoyer à la première phrase qui débute le chant et qui met en exergue le caractère aliénant de la fiction ainsi que l'arbitraire du scripteur, maître en son oeuvre : « *C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant* » (p.157). Nous y reviendrons...

formes architecturales... ou géométriques... [...] ou plutôt formes élevées et massives » (l.15-17). L'intérêt réside dans la forme adoptée car c'est elle qui véhicule à la fois « les faits de sens » et « l'effet de sens » pour reprendre les expressions de Roland Barthes. Par voie de conséquence, il s'agit de savoir observer les éléments formels, syntaxiques, stylistiques ou morphologiques qui jalonnent le texte de l'auteur comme autant de « poteaux indicateurs », de « piliers » ou de « baobabs », entourant le vrai sens ou le véritable jeu. La structure binaire, omniprésente dans la strophe¹⁴⁰, prend alors tout son sens, « deux piliers » comme « deux bornes » signalant que quelque chose s'est déroulé ou se déroule. Quelque chose de fondamental et de novateur qui confèrera à l'œuvre sa *fama*, sa « forme élevée » et qui l'inscrira dans la longévité au sein de la sécheresse littéraire de l'époque. Toute la modernité du texte de Lautréamont réside, selon lui, entre ces deux marques, d'où son insistance sur ces deux « baobabs », ces deux empreintes « massives ». Il ne s'agit pas de « chercher « deux épingles » dans une meule de foin » pour ainsi dire, puisque ce sont « deux tours énormes », deux manières de mystifier le lecteur, deux agencements de mots¹⁴¹.

Au demeurant, la confusion des signifiants « pilier », « baobab », « épingle » et « tour », est assimilable à celle qui ouvre le Chant IV, « homme », « pierre », « arbre ». Ce jeu vise à détruire les effets de sens de la même façon que l'indétermination permise par la conjonction de coordination « ou » (« c'est un homme ou une pierre... ») tend à estomper les contours du narrateur, du « je » narrateur comme des personnages. Par conséquent, les thématiques ainsi que le concept de sujet sont reniés par Lautréamont. D'ailleurs, qui parle dans cette strophe ? Lautréamont ou Maldoror ? Nous constaterons qu'à plusieurs reprises, les deux instances fusionnent ou, au contraire, entrent dans une relation d'opposition. Cette destruction demeure véhiculée par ce jeu constant et ironique mais également par la multiplication des interprétations possibles qui, de fait, rend impossible toute tentative de résolution sémantique. Le texte demeure énigmatique, fermé sur lui-même (précisément parce qu'il multiplie les ouvertures de signification), dépourvu de sujets (dans ces différentes acceptations, sujets narrateur et sujets de réflexion). Et pourtant, le lecteur est appelé à relever « ses paupières », à être attentif. Réel conseil d'un auteur soucieux de délivrer un message ou ultime provocation mystificatrice réglée par la toute puissance du rire « lautréamontien » ?

Tout en fournissant au lecteur des indices précis quant à l'interprétation à chercher, l'auteur n'arrête pas, pour autant, de le mystifier. On pourrait croire au non sens, mais il semble que l'auteur se joue du destinataire : nous sommes ainsi davantage dans le domaine du grotesque et de l'ironie que dans l'inintelligibilité. Il l'interroge tout en provoquant son rire. Il se place précisément dans la tradition du bouffon, de Dame Folie pour tenter de l'amener à la vérité. Ainsi s'inscrit *a priori* le sujet principal de sa strophe : le rire de Lautréamont-Maldoror... Tous les éléments vus précédemment (période, parenthèse, inintelligibilité composée ou flou sémantique, hésitations) provoque le rire du lecteur qui ne comprend pas et qui est placé de fait devant sa propre incapacité à interpréter le texte. Aux exemples cités s'ajoute la contradiction apparente suivante : « je n'ai pas la prétention de dire le contraire » (l.18) au lieu de dire vraisemblablement qu'il n'a « pas la modestie de dire le contraire »¹⁴². Cette antiphrase se trouve renforcée par la suite par « que l'on sache bien que ce n'est

¹⁴⁰ Citons quelques exemples : « deux piliers », « deux épingles », « deux tours », « deux baobabs », « deux phénomènes », « ces formes architecturales ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives » etc.

¹⁴¹ Parmi les nombreux sens admis par Littré, retenons-en deux :

- « Il se dit de certaines choses qui vont en serpentant. Les tours et retours d'une rivière, d'un labyrinthe. On dit aussi : les tours et détours. »
- « Tournure, forme, mouvement de style, manière d'exprimer ses pensées, de construire ses phrases, d'arranger ses termes ».

Concernant la première signification, notons que la prose de Lautréamont se caractérise par un mouvement en spirale, en boucle. De même la notion de labyrinthe n'est pas étrangère à l'auteur qui se complait à enfermer son lecteur dans les méandres de l'interprétation en le soumettant à sa volonté tout en lui démontrant l'arbitraire de tout écrivain.

¹⁴² La contradiction est en outre insérée explicitement au sein même de la phrase comme pour accentuer le jeu auquel il se livre : « dire le contraire ». Cette dernière expression peut du reste signifier l'ironie puisqu'en matière d'ironie, il s'agit précisément de « dire le contraire » de ce que l'on pense... « je n'ai pas la prétention de dire le contraire », or c'est précisément ce qu'il est en train de faire, il écrit « prétention » pour nous signifier « modestie ». Ce procédé d'inversion s'inscrivait déjà lors du chant II (1) lorsque le poète écrivait : « Dans tous

pas, sans une joie mêlée d'orgueil » (1.20-21). Il s'agit donc effectivement de prétention. De surcroît, la contradiction se retrouvera au fil du texte : cette « *joie mêlée d'orgueil* » étant sensiblement proche du rire du moins tel qu'il est défini par Baudelaire dans *De l'Essence du Rire* (nous y reviendrons par la suite). Or Lautréamont-Maldoror clame incessamment qu'il ne sait « *pas rire* ». Face à ces contradictions, le lecteur aura peut-être l'impression d'être en face de quelqu'un qui divague mais encore une fois, il s'agit de « *relever ses paupières* » pour reprendre l'expression de l'auteur. Peut-être ce statut de bouffon arrange-t-il Lautréamont... Quelle meilleure place en effet pour celui qui désire mystifier son lectorat et quelle meilleure place pour exprimer à bon gré des vérités fâcheuses (détruire la littérature, cet acte ne s'effectue pas sans une guerre contre le lecteur *lambda*, guerre déclarée dès la strophe précédente) ?

Par la suite, le poète réaffirme son sujet (la littérature, « *les habitudes contractées par [...] les livres* » - 1.31-32 - et dont il s'agit de se défaire) en défendant, dans une longue période (1.25-39 !) le statut et l'emploi « *d'une figure de rhétorique que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent* », en l'occurrence, « *la comparaison* ». Lautréamont-Maldoror prend la défense de l'art de convaincre, de parler avec éloquence, avec clarté. Mais le procédé qu'il emploie est à l'opposé de ce qu'il prône : période en trois temps auxquels s'ajoute une parenthèse, énumération asyndétique, terminologie qui peut s'avérer floue¹⁴³, omission syntaxique voire faute grammaticale¹⁴⁴. Ces éléments ont pour effet d'alourdir considérablement le style du poète. Pour tout autre sujet, cette phrase n'aurait aucun intérêt mais celui qui parle évoque, au-delà de la comparaison, la rhétorique. Prônant l'art de bien s'exprimer, le narrateur surcharge et encombre son style, rompt les règles de l'*elocutio* et de la *déclamatio*. De fait, il opère ainsi une inversion ironique, prouvant par la pratique ce qu'il convient d'éviter... Par le biais de la faute d'orthographe, que l'on peut considérer comme étant volontaire, l'ironie tourne au grotesque et provoque le rire du lecteur, conséquence que Lautréamont ne manque pas de constater, révélant ainsi l'un des effets qu'il souhaite produire : « *Si le lecteur trouve cette phrase trop longue, qu'il accepte mes excuses ; mais, qu'il ne s'attende pas de ma part à des bassesses* » (1.39-42). Et l'auteur de s'excuser auprès du lecteur pour « *cette phrase trop longue* ». L'ironie est affirmée et renforcée. Il s'excuse, pourrait avouer ses « *fautes* » (« *sa* » faute grammaticale ?) mais ne les corrige pas pour autant, accentuant par conséquent le sarcasme à l'encontre du destinataire.

La phrase qui suit demeure l'une des plus importantes : « *Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque...* » (1.42-46). L'auteur s'y dévoile. Le lecteur avait raison de remarquer ses divagations mais ce n'était certainement qu'un « *premier coup d'œil* ». Le poète se pare du masque de la *moria*, il emprunte le bonnet du « *bouffon* » (« *les grelots de la folie* ») et s'inscrit dans une tradition. Derrière le voile de la déraison, le fou provoque les rires et les quolibets mais cette apparente folie lui permet d'affirmer des vérités sans crainte de représailles. La folie a partie liée avec la révélation du vrai. A partir de ce chant IV, l'auteur se réserve le droit de jouer au fou (« *se choqueront quelquefois* ») de même qu'il prévient le destinataire et l'engage à dépasser les apparences : « *l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque* ». A sa suite, nous pouvons nous douter qu'il utilisera également la réciproque, ce qui paraîtra grotesque dissimulera peut-être un propos sérieux. Procédé d'inversion et d'ironie qui lui permet certes d'interroger le lecteur, de le garder actif, mais également procédé dévoilé qui l'aidera à coder son texte en jouant toujours davantage sur la dialectique du vrai et du faux. L'essentiel demeure qu'il nous le fait savoir explicitement et pratiquement comme nous le

les temps, il avait cru, les paupières ployant sous les résédas de la modestie, qu'il n'était composé que de bien et d'une quantité minime de mal » (p.79). Dans ce dernier cas, Lautréamont opère un renversement des valeurs en substituant au terme attendu (« *prétention* » ; « *vanité* » ; « *orgueil* ») le vocable « *modestie* ». Pour finir, notons que Lautréamont jouera, de nouveau, avec les mots lors du chant sixième, strophe 6 : « *Je n'ai pas d'illusion présomptueuse, je m'en vante* » (p.236). Une nouvelle fois, l'auteur joue sur la même isotopie, ainsi que sur la contradiction en déclarant n'être pas présomptueux avant d'avouer le contraire... De tels procédés provoquent le rire du lecteur mais sont susceptibles de l'écarter du sens premier du texte.

¹⁴³ Ainsi les expressions « *puissance supérieure* » ou « *axiome principal* » peuvent se comprendre mais elles ne sont pas explicitées. Or Lautréamont prend un malin plaisir à s'arrêter sur certains détails, ce qui a pour effet de rallonger sa phrase, sans définir les éléments majeurs, les « *piliers* » qui structurent et dominent celle-ci.

¹⁴⁴ En effet, il manque devant l'emploi du verbe « *imposeraient* » une locution pronominale, « *et qui* » par exemple, et encore, cela ferait double emploi avec la relative qui précède...

prouvent les passages qui précèdent. La vérité et la réflexion se mêleront au grotesque et à la folie. La contradiction portant sur le rire s'approfondit. Sa dénégation du rire n'est qu'une apparence. Lautréamont utilise des procédés (Ironie, tradition de la folie, grotesque) qui sont liés au rire, au côté plaisant d'un texte. De surcroît, la volonté de mystifier son lecteur participe de cet acte : celui qui parle jouit d'avance – donc il rit – du succès de sa duperie.

Parallèlement, il rappelle dans la parenthèse suivante la proximité entre le rire (« bouffon ») et la tristesse (« mélancolique »). La conjonction de coordination « quoique » lui permet de concéder et de signifier que lorsqu'il apparaîtra grotesque, il pourra dans le même temps tenir un propos sérieux. Et de prouver ce qu'il avance par le biais d'un chiasme, « la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique ». Nous sommes une nouvelle fois dans une tradition littéraire (« d'après certains philosophes »)¹⁴⁵.

Et de conclure sur cet aspect plaisant en laissant entendre que sa « dissertation » n'est qu'un divertissement, objectant, de manière énigmatique, qu'« il est permis à chacun de tuer des mouches et même des rhinocéros¹⁴⁶, afin de se reposer de temps en temps d'un travail trop escarpé » (1.49-51). Mais la mystification et le jeu semblent perdurer sous plusieurs aspects. L'image employée lui permet d'expliquer l'utilité de la bagatelle en littérature, l'expression « tuer des mouches » renvoyant à l'acte consistant à accorder une minutie excessive à des choses insignifiantes.

Sur ce sujet, Lautréamont s'inscrit encore sur le plan de la tradition littéraire explicitement exprimée par la phrase : « La plupart des écrivains qui ont traité de ce sujet à fond ont calculé, avec beaucoup de vraisemblance, qu'il est préférable dans plusieurs cas, de leur couper la tête » (1.55-57). Lautréamont a-t-il lu *L'Eloge de la Mouche* de Lucien de Samosate dans lequel l'auteur antique se plaît à « faire d'une mouche un éléphant », expression qui revêt la même symbolique que « tuer des mouches » ? Il y a par conséquent une nouvelle référence intertextuelle puisque Lucien évoque précisément, au paragraphe 6, la mort de la mouche par décapitation.

Dans le même sens, cette défense du discours sur les mouches ou sur l'art de « parler d'épingles¹⁴⁷ » (car il s'agit bien d'un plaidoyer en faveur de l'art de discourir de bagatelles, la subordonnée concessive « si quelqu'un me reproche de parler d'épingles » nous le confirme) renvoie à Erasme et à son *Eloge de la Folie* « qui n'est pas tout à fait fou »¹⁴⁸ comme le précise, dans sa lettre à Thomas More, le philosophe chrétien. Dans cette dernière, l'évangéliste, en se référant d'ailleurs, parmi de nombreux autres, à l'éloge précédemment cité écrit par Lucien, prend la défense de son œuvre face à ses éventuels détracteurs en adoptant une stratégie à laquelle, semble-t-il, se réfère Lautréamont : « si rien n'est plus frivole que de traiter de choses sérieuses avec frivolité, rien n'est plus divertissant que de traiter de frivolités en paraissant avoir été rien moins que frivole »¹⁴⁹. Quant à Lautréamont, il fait remarquer à ses adversaires qui lui reprocheraient de « parler d'épingles, comme d'un sujet radicalement frivole » que « les plus grands effets ont été souvent produits par les plus petites causes » (1.60-61). En somme, l'auteur véhicule l'idée selon laquelle cette plaisanterie littéraire possède un but précis et, pourrait-on dire, non moins frivole que l'éloge d'Erasme. Il s'agit de se méfier des apparences. Le parallèle avec ce dernier auteur peut s'approfondir si l'on met de nouveau en correspondance deux phrases des deux auteurs. Lautréamont nous dit ainsi : « 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-

¹⁴⁵ Cette association du fou et du mélancolique serait-elle un souvenir de Baudelaire et des *Petits Poèmes en Prose*, notamment du texte intitulé *Le Fou et la Vénus* : « Ah ! Déesse ! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire ! ».

¹⁴⁶ Notons par parenthèse que Lautréamont instaure un nouveau jeu terminologique qui rend compte d'un aspect récurrent de la composition du poète à savoir le jeu de mot. La proximité des termes « rhinocéros » et « mouches » permet de les associer et de renvoyer à une autre espèce, la « mouche rhinocéros » ou l'orycte, insecte plus connu sous l'appellation de « coléoptère ». De fait, l'auteur s'amuse une nouvelle fois sur le sens des mots, sur le rapport entre signifiant et signifié, ajoutant un nouvel animal à son bestiaire par le biais du processus de l'association d'idées.

¹⁴⁷ Un nouveau calembour s'insère ici. Il termine la phrase précédente par « couper la tête » des mouches pour ensuite nous « parler d'épingles », ou de « têtes » d'épingles plus précisément, soit selon l'expression usitée (parler de tête d'épingles ou de pointes d'épingles), parler de choses insignifiantes, frivoles.

¹⁴⁸ Erasme, *Œuvres*, Robert Laffont, Paris, 1992, p.9 de l'*Eloge de la Folie*.

¹⁴⁹ *Ibid.* p.9.

être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne ? » (l.61-66) Erasme à son tour, en reprenant l'une des *Satires* d'Horace, déclare que « c'est une iniquité qu'on permette que chaque mode de vie ait ses délassements et qu'on en concède aucun aux études, surtout quand les bagatelles mènent au sérieux et que le divertissement est traité de telle façon que le lecteur, s'il a un peu de nez, y trouve mieux son profit qu'aux argumentations graves et spécieuses de certains ! »¹⁵⁰ L'idée principale demeure identique dans les deux textes : faire passer un message tout en étant plaisant, sous un apparent badinage. Le poète des *Chants* apparaît de surcroît volontiers sarcastique lorsqu'il précise « pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette feuille de papier »... N'est-ce pas précisément ce qu'il fait dans cette strophe en rompant constamment la logique de ses raisonnements, en introduisant des digressions en apparence hors propos puis en revenant à des sujets évoqués précédemment ?

En outre, ces mouches dont nous parle Lautréamont pourraient symboliser les lecteurs incapables de comprendre le sens, les « âmes timides ». Si l'hypothèse se vérifie, « l'irréparable stigmaté de la récidive » (l.35) réapparaît puisque, bien loin de divaguer, l'auteur continue d'utiliser la comparaison ou plutôt la métaphore en associant péjorativement le lecteur à la mouche. Simplement, l'analogie repose sur des motifs appartenant à des isotopies fort éloignées l'une de l'autre, ce qui a pour effet de rendre hermétique le sens du texte au premier abord. Son œuvre et le « laborieux morceau de littérature » (il y a donc effectivement un travail acharné derrière l'apparent non sens, un travail de codage vraisemblablement) qu'il compose visent à écraser « entre les deux premiers doigts de la main », (les doigts maniant la plume dans ce cas), ces lecteurs dont il ne souhaite pas la présence. La « guerre terrible » qui nous été annoncée à la fin de la première strophe a, par conséquent, débuté. Cette image de la « mouche lecteur » ne semble pas si absurde si l'on considère que de nombreux auteurs ont utilisé le motif de la mouche pour désigner un individu frivole et oisif par opposition au travailleur acharné. Ainsi, la fable de La Fontaine intitulée *La Mouche et la Fourmi* (IV ; 3 mais également *Le Coche et la Mouche*, VII ; VIII) qui, si elle est inspirée de la fable de Phèdre (IV ; 25), partage quelques points communs avec celle d'Esopé¹⁵¹. Dans une certaine mesure, nous retrouvons chez Lautréamont cette opposition entre, d'une part, un écrivain acharné à composer une œuvre complexe et, de l'autre, un lecteur caractérisé par ses « reproche[s] », révélateurs d'une incompréhension du texte et conséquences de son oisiveté quant à l'effort de décryptage et d'interprétation.

Puis, conformément à son habitude, Lautréamont-Maldoror effectue un retour en arrière en approfondissant son exposé sur les « piliers » et les « épingles » sans toutefois se départir de son

¹⁵⁰ *Ibid.* p.9.

¹⁵¹ A titre d'information, citons cette fable d'Esopé dans sa totalité :

« La mouche prétendait avoir des avantages qui rendaient sa condition fort supérieure à celle de la fourmi. Ce n'est pas sans raison, lui disait-elle avec orgueil, que je crois l'emporter sur toi. Considère quelle est ma vie : quelle créature vit plus noblement que moi ? Je ne travaille point : j'entre partout où il me plaît, dans les palais, dans les temples ; et de quelles viandes je m'y nourris, dieu le sait ! Sur quelle bouche, sur quel sein ne puis-je me reposer ? Et tu voudrais, après cela, misérable, te comparer à moi, toi qui, tapie dans un trou, n'y subsistes qu'à peine de quelques grains à demis pourris, et encore ne les as-tu qu'à force de travaux et de fatigues. Il est vrai, répliqua la fourmi, que tu habites des palais ; mais on t'y regarde comme une importune : ces belles dont tu dérobes les faveurs, te chassent et te maudissent. Je conviens qu'en été tu fais meilleure chère que moi ; mais aussi en hiver comment vis-tu ? Tandis que reléguée par le froid au fond de quelque muraille, tu y mourras de faim et de misère, je vivrai, moi, sous terre, de mes provisions, et j'y jouirai, malgré la rigueur de la saison, des fruits de mon travail. Cesse donc, fainéante, de me mépriser. Si la façon de vivre est plus noble, la mienne est moins à charge et plus sûre. »

Cette dernière sera mise en vers par Isaac de Benserade (1612-1691) :

« La mouche, qui n'est pas orgueilleuse à demi,
Disait par vanité ; Je suis noble, légère,
Et j'ai des traits piquans. Pour moi, dit la fourmi,
Je ne suis simplement que bonne ménagère. »

Ou par un anonyme :

« Un riche fainéant voit cent mets sur sa table,
Et rit du laboureur. Ce n'est qu'un misérable ;
D'un peu de pain, dit-il, il ne vit qu'à demi.
Le rieur est la mouche, et l'autre la fourmi. »

humour, la parenthèse faisant foi : « *(certes, je ne croyais pas qu'on viendrait un jour me le reprocher)* » (1.70-71). Revenant sur sa comparaison initiale, il explicite, toujours de manière hermétique, son choix : « *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* » (1.71-74). Du reste, il est probable que Lautréamont utilise une nouvelle source intertextuelle, s'inspirant vraisemblablement du *De Natura Rerum* de Lucrèce, notamment du Livre IV¹⁵².

2.2. ...et De l'Essence du Rire.

Si l'on continue l'analyse de la strophe 2 du chant IV, il est remarquable que Lautréamont s'attache à dissenter sur les fondements et les manifestations du rire. Dans son livre IV, Lucrèce tentait d'expliquer le mécanisme des sensations et des idées par le système atomiste de Démocrite et en mettant en évidence les simulacres. Selon lui, les sens sont infaillibles, vecteurs de vérité et seule la précipitation de l'esprit humain est en cause dans les erreurs des hommes (voir note 152). Le poète des *Chants* reprend à son compte cette théorie pour l'appliquer à la littérature et aux rapports d'interprétations des lecteurs quant à l'œuvre d'un écrivain : « *ce que l'inclination de notre esprit à la farce prend pour un misérable coup d'esprit, n'est, la plupart du temps, dans la pensée de l'auteur, qu'une vérité importante, proclamée avec majesté !* » (1.75-78). Cette nouvelle mise en garde au lecteur aborde les « limites de l'interprétation » et lui conseille de se méfier des apparences. Il s'agit de « relever ses paupières » et de prendre conscience du « *laborieux morceau de littérature* » et de « *la vérité importante* » que dissimulent son jeu et l'apparente « *folie* » de ses « *raisonnements* ». Cette vérité s'assimile au « *centre* » de l'œuvre autour duquel tournent les strophes des Chants et qui désigne, en l'occurrence, la littérature et ses instances : l'auteur et le destinataire. Mais, si ce dernier ne dispose pas de la culture suffisante afin de déceler les références intertextuelles, il se retrouve face

¹⁵²Dans son application de la théorie « des simulacres » à la perception humaine et à la vue, l'exposé du philosophe épicurien propose certains exemples sensiblement proches des comparaisons de Lautréamont :

« *Si les tours carrées des villes, vues de loin, semblent rondes, c'est que tout angle dans l'éloignement apparaît obtus ; ou plutôt même on ne le voit pas : son action s'éteint, ses chocs ne peuvent arriver jusqu'à l'œil, parce que les simulacres dans leur long trajet, à force d'être repoussés par la résistance de l'air, perdent peu à peu leur vigueur. A cette distance donc, tout angle échappe à nos sens et l'édifice de pierre semble passé au tour : non pas comme les corps vraiment ronds que nous avons à notre portée, mais avec des contours imprécis et comme noyés* » (354-365).

« [...] *La raison ne peut-elle expliquer pourquoi des objets carrés de près semblent ronds de loin ? Il vaut mieux, dans cette carence de la raison, donner une explication fautive de la double apparence, que laisser échapper des vérités manifestes, rejeter la première des certitudes et ruiner les bases mêmes sur lesquelles reposent notre vie et notre salut. Car ce n'est pas seulement la raison qui risquerait de s'écrouler tout entière, mais la vie elle-même périrait, si perdant confiance en nos sens nous renoncions à éviter les précipices et tous les autres périls, ou à suivre ce qu'il est bon de suivre. Ainsi donc, il n'y a qu'un flot de vaines paroles dans tout ce qu'on reproche aux sens* » (502-515).

De surcroît, il semble que Lautréamont ne nous dissimule pas cette source : « *Au reste, tous les goûts sont dans la nature* ». Et si le début de cette phrase était à comprendre dans le sens de, « tous les goûts sont dans *De la Nature* », précisément, au Livre IV, c'est-à-dire au livre dans lequel se trouve la référence précédemment citée (et nous sommes au Chant IV !) ? Du vers 618 à 676, le philosophe latin s'intéresse pareillement au sens gustatif en constatant et en expliquant, selon la théorie atomiste, la diversité des goûts :

« *Maintenant, pourquoi n'est-ce pas les mêmes aliments qui conviennent aux uns et aux autres ? Pourquoi ce qui est déplaisant et amer aux uns fait-il les délices des autres ?* »

« [...] *Pour connaître les raisons de ces faits, rappelle-toi tout d'abord ce que nous avons dit plus haut de la diversité des atomes qui se combinent dans tous les corps. Tous les êtres qui se nourrissent diffèrent d'aspect, ont des formes et contours qui varient avec les espèces, parce que des atomes de formes diverses les constituent* ».

Plus loin dans la strophe, Lautréamont reprendra cette idée de la diversité des caractères (« *Quant à moi, je ne me laisserai pas déconter par les gloussements cocasses et les beuglements originaux de ceux qui trouvent toujours quelque chose à redire dans un caractère qui ne ressemble pas au leur* » 1.148-152). Mais, une nouvelle fois, il importe de noter que Lautréamont joue avec le lecteur en lui révélant certaines pistes, sous forme de codes. Dans ce cas, nous serions en présence d'un nouvel exemple de l'intertextualité au service du métalangage dans le sens où le poète utilise une source extérieure afin de justifier sa propre technique littéraire... Mais si le lecteur ignore l'œuvre de Lucrèce, il passe à côté du jeu et en devient la victime.

à un texte hermétique et absurde. Devant cette apparente divagation du poète, il devient, de fait, le sujet de la raillerie de Lautrémont.

D'emblée, le rire du lecteur de même qu'une interprétation cocasse de cette strophe sont rejetés. Et pour cause : le rire du lecteur manifeste son incompréhension. Il constitue une échappatoire. Cependant, une contradiction s'installe puisque l'auteur nous signifiait précédemment que « *l'apparence sérieuse* » pouvait dissimuler du « *grotesque* ». Or il nous déclare ici l'inverse. De surcroît, il s'insurge contre le rire et contre « *ce philosophe insensé qui éclata de rire, en voyant un âne manger une figue ! Je n'invente rien : les livres antiques ont raconté, avec les plus amples détails, ce volontaire et honteux dépouillement de la noblesse humaine* » (1.78-83).

Le réseau intertextuel construit par l'auteur s'enrichit de plusieurs nouvelles références. Le philosophe dont il est question s'avère être Chrysippe¹⁵³ (281-208 av. J.-C.). Parmi « *les livres antiques* » qui ont retracé l'histoire évoquant « *un âne manger une figue* », citons les *Vies, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres* par l'historien Diogène Laërce¹⁵⁴ qui nous explique : « *Quelques-uns disent qu'il mourut pour avoir éclaté de rire en regardant un âne manger des figues. Il dit en effet à la vieille à qui l'âne appartenait : « Donne donc aussi un peu de vin à ton âne. » Et il s'en amusa tant qu'il en mourut* »¹⁵⁵.

Chrysippe est qualifié par Lautrémont de « *philosophe insensé* ». Certes, le poète traduit ainsi, par le biais du qualificatif axiologique « *insensé* », l'indignation que provoque chez lui le rire. D'autant plus que le rire constitue dans le cas de Chrysippe la manifestation d'une moquerie à l'encontre de ce qui lui paraît précisément « *insensé* », illogique (un âne qui mange des figues). Or Lautrémont ne s'interdit pas de digresser vers l'absurde, pour preuve ses « *images surréelles* » avant l'heure telle que celle produite par l'inversion de l'anecdote sur la mort du philosophe stoïcien : « *Eh bien, j'ai été témoin de quelque chose de plus fort : j'ai vu une figue manger un âne ! Et, cependant, je n'ai pas ri* ». Une fois encore, l'écrivain joue sur les effets de sens afin de démontrer l'infini des possibilités en matière de littérature. Au demeurant, pour revenir au philosophe grec, Lautrémont déprécie Chrysippe pour la même raison qu'il dénonce chez certains lecteurs (les mouches), le rire en tant que moquerie ou en tant que prise de distance d'avec ce qu'ils ne comprennent pas. « *Moi, je ne sais pas rire* » (1.83) clame-t-il à qui veut l'entendre. Et de conclure quant à ce rire qu'il qualifie de « *monstruosité* » (1.86-87) provoquant chez lui « *un sentiment de répugnance* » (1.86), qu'il préfère de loin pleurer sur le caractère cruel de la nature : « *Nature ! nature ! m'écriai-je en sanglotant, l'épervier déchire le moineau, la figue mange l'âne et le ténia dévore l'homme !* » (1.93-95). Mais cette nouvelle mise en évidence de la cruauté inhérente aux « *lois de la nature* » prête évidemment à sourire au vue du caractère absurde (et, précisément, surnaturel) du deuxième exemple et de l'aspect cocasse du dernier.

Mais la contradiction peut néanmoins se résoudre en ce sens que Lautrémont semble distinguer dans cette strophe différentes formes de rire. Il convient vraisemblablement de se référer à Baudelaire et à son *Essence du Rire*¹⁵⁶ dont le poète des *Chants* reprend quelques éléments de réflexion. Lautrémont semble avoir retenu plusieurs idées de l'article de Baudelaire et d'abord cette distinction entre deux grandes classes de comique : le comique significatif et au-dessus de lui dans l'échelle des valeurs, le comique absolu ou grotesque. Or l'auteur des *Chants* rejette le comique « *ordinaire* », pour preuve l'inversion opérée à l'égard de la fable de Chrysippe (fable également citée

¹⁵³ Chrysippe : philosophe fondateur avec Zénon et Cléanthe du stoïcisme ancien. A l'aide du syllogisme, Chrysippe associe la dialectique (« *science du vrai et du nécessaire selon Platon* » et « *art du probable et de l'apparent pour Aristote* ») à la logique voire « *assimile complètement la dialectique et la logique, qui est alors à la fois une théorie du vrai et une théorie du discours, une science du raisonnement et du langage [...] La dialectique, art de la discussion, devient ainsi chez lui un art de la démonstration* ». (Encyclopédie Universalis 2004). Auteur de 705 ouvrages selon Diogène Laërce, on lui reprochait « *d'avoir écrit beaucoup de choses obscènes et inconvenantes* » (*Vies, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres*).

¹⁵⁴ Diogène Laërce : dates inconnues mais il aurait vraisemblablement vécu au troisième siècle de notre ère. « *Sous le titre de Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres, il a publié le seul traité qui existe de l'histoire de la philosophie ancienne, ou pour mieux dire les biographies des philosophes honorés du nom de sages, que déclina la modestie de leurs successeurs, des philosophes de l'école italique et ionienne, de Socrate et de ses disciples jusqu'à Épicure* » (<http://remacle.org>).

¹⁵⁵ *Vies, Doctrines et Sentences des Philosophes Illustres*, Livre VII ; traduction de Robert Genaille, 1933.

¹⁵⁶ Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1980. Article paru en 1855 dans *Le Portefeuille*.

par Baudelaire). Le philosophe est mort de rire devant un âne mangeant une figue, autrement dit devant un animal sortant de sa condition de bête et s'élevant au statut d'être humain. Nous sommes, par conséquent, en présence d'un comique significatif au sens où une dimension symbolique et morale demeure présente. De surcroît, Chrysis se moque de l'âne d'où le sentiment de sa « *propre supériorité* ». L'orgueil, voilà précisément ce que rejette Lautréamont, le comique lorsque celui-ci réside « *dans le rieur* » et non dans l'objet dont il rit. Dès lors, le grotesque dans ce qu'il a de « *rire subit* », de « *comique innocent* » selon l'appellation de Théodore Hoffmann cité par Baudelaire, est préférable à toute autre forme de comique. D'où l'inversion opérée : du comique significatif, « *un âne manger une figue* », Lautréamont passe au grotesque et au comique absolu en renversant l'expression, « *une figue manger un âne* ». Le changement de statut grammatical (le complément d'objet devenant sujet et réciproquement) ajouté à la personnification du fruit ainsi qu'à l'effet de disproportion créent, engendrent le grotesque et l'absurde. Et, somme toute, la phrase transformée constitue un pastiche de la phrase originale. Or souvenons-nous de Baudelaire : « *nous ne pouvons guère nous l'approprier [le comique antique] que par un effort d'esprit à reculons, dont le résultat s'appelle pastiche* ». Preuve que Lautréamont s'inspire aisément de l'analyse du poète des *Fleurs*.

Du reste, rappelons que l'auteur prône le burlesque derrière « *l'apparence sérieuse* ». « *L'homme mord avec le rire* » explique Baudelaire et Lautréamont rejette cet aspect tout en, paradoxalement, se l'appropriant. En effet, l'ironie, « *les grelots de la folie* » constituent autant de motifs qui démontrent que le poète sait rire et que celui-ci est utilisé comme arme... Mais une arme d'attaque contre les conventions littéraires, un instrument de réforme et non de défense à l'égard de ce qu'il ne comprendrait pas. De même, Lautréamont sait se parer du masque de la folie, et Baudelaire de nous rappeler qu'il n'existe « *guère de fous d'humilité* ». Par conséquent, l'auteur aurait conscience de sa propre supériorité même si son délire n'est qu'une feinte destinée à crypter son texte.

Cependant, malgré ces indices nous démontrant que le poète sait se montrer joueur et donc rieur, il clame néanmoins haut et fort qu'il ne sait pas rire, que « *c'est très difficile d'apprendre à rire. Ou, plutôt, je crois qu'un sentiment de répugnance à cette monstruosité forme une marque essentielle de mon caractère* ». Plusieurs éclaircissements baudelairiens peuvent expliquer cette apparente contradiction. Selon le poète, le rire est la caractéristique relative à la chute de l'Homme et à la décadence des nations et « *si dans ces mêmes nations ultra-civilisées, une intelligence, poussée par une ambition supérieure, veut franchir les limites de l'orgueil mondain et s'élaner hardiment vers la poésie pure, dans cette poésie, limpide et profonde comme la nature, le rire fera défaut comme dans l'âme du Sage* ». Une hypothèse se dessine alors. Lautréamont se placerait du côté du Sage, celui qui ne sait pas rire, celui qui, de façon atavique (« *un trait de mon caractère* »), refuse ce « *symptôme de faiblesse [...], [cette] convulsion nerveuse, [ce] spasme involontaire comparable à l'éternuement, et causé par le malheur d'autrui* »¹⁵⁷. Alors que chez Baudelaire, le rire et les larmes traduisent la dualité de l'homme (cruauté du rire mais également adoucissement du cœur et séduction des larmes dans le même temps qu'elles permettent de laver « *les peines de l'homme* »), chez Lautréamont, le rire manifesterait l'universalité du mal sur laquelle il ne resterait qu'à pleurer : « *le besoin de pleurer s'empara de moi si fortement, que mes yeux laissèrent tomber une larme. « Nature ! nature [...] »*. Le pessimisme de Lautréamont apparaîtrait alors dans ces deux phrases mais, fidèle à son serment (« *apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque* ») le grotesque des exemples cités désamorce ce désespoir apparent, notamment en ce qui concerne les deux derniers : « *la figue mange l'âne et le ténia dévore l'homme !* » Il semble, en conséquence, que nous soyons en présence d'une caricature imitant vraisemblablement les envolées lyriques et les lamentations de l'école romantique : caricature des fondements de la tradition littéraire, caricature, enfin, des « *Grandes-Têtes-Molles* ».

¹⁵⁷ Les termes descriptifs du rire utilisés par Baudelaire et relatifs à l'isotopie de la déformation physique sont peu ou prou employés également par Lautréamont chez qui l'on trouve entre autres exemples : « *aucune partie buccale n'a remué* » 1.90, « *grimace tourmentée* » 1.127, « *avilissement exécrationnel* » 1.132-133, « *élargir la bouche* » 1.140... Chez les deux auteurs, le rire engendre la monstruosité (« *monstrueux phénomène* » chez Baudelaire ; « *monstruosité* » chez Lautréamont) en ce sens qu'il traduit la volonté des hommes à s'extirper de leur condition : chez Baudelaire comme chez Lautréamont, l'homme rit soit par faiblesse, soit par sentiment de supériorité, les deux n'étant pas incompatibles mais, dans une certaine mesure, toujours condamnables pour le poète des *Chants*...

Lautréamont sait donc rire, mais d'un rire d'une « *forme élevée* », qui joue sur les contradictions, néglige le bon sens dans ce qu'il a de convenu au profit de l'imagination, de l'absurde et du grotesque. Certes, il se défend de savoir rire mais cette attitude est à prendre à rebours. Lautréamont rit à gorge déployée et il nous le fait savoir dès le début de la strophe : « *que l'on sache bien que ce n'est pas sans une joie mêlée d'orgueil* »... Baudelaire distingue la joie d'avec le rire et, si cette joie se confond avec le sentiment de sa propre supériorité, l'orgueil, alors nous pouvons conclure qu'elle se métamorphose en rire. Mais ce dernier appartient à l'artiste, au poète attaché à rénover la littérature. Un rire actif, créatif, par opposition au rire passif du lecteur réagissant à ce qu'il lit. Ignorer l'humour est une stratégie qui fait partie du jeu et qui, précisément, engendre le rire ainsi que Baudelaire l'indiquait, lorsque concluant sur Hoffmann, il déclarait : « *quand Hoffmann engendre le comique absolu, il est bien vrai qu'il le sait; mais il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature. Les artistes créent le comique; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à la condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature* ». Définition qui sied parfaitement à l'écrivain des *Chants*.

Lautréamont surenchérit dans l'humour en revenant aux « *mouches* » et aux « *rhinocéros* ». La caricature est renforcée par la rupture introduite au début du passage (« *sans prendre la résolution d'aller plus loin* » 1.95) avec les lamentations sur l'universalité du mal qui précèdent. De fait, cette rupture, en minimisant la portée littéraire des larmes de Maldoror, démontre, s'il en était besoin, que nous étions effectivement dans une caricature du romantisme.

De même, le fait qu'il revienne à un sujet abordé une page avant, en feignant de ne pas s'en souvenir (« *je me demande en moi-même* » 1.96), crée un effet d'instantanéité de l'écriture, d'une pensée qui se dévoile sans construction préalable. La *partitio* rhétorique des Anciens n'est pas respectée. En résulte la construction d'un orateur inintelligible, à l'image du passage dans lequel il glorifiait la rhétorique et la comparaison en surchargeant sa phrase et en introduisant une faute grammaticale. A la caricature des romantiques s'ajoute celle des auteurs antiques. Lautréamont ne « parangonne » pas le modèle mais le parodie, le désacralise. Le sarcasme à l'encontre de Chrysippe prend ainsi tout son sens lorsque l'on sait que le philosophe grec fut le théoricien de la dialectique en tant qu'art de la démonstration logique. Cette strophe apparaît comme l'énoncé d'une démonstration, structurée de surcroît sous la forme de discussion¹⁵⁸, mais la dialectique est ridiculisée par les procédés d'écritures du poète. De même, le dialogue instauré avec le lecteur est un dialogue tronqué. Il pratique la surenchère : pour exemple, rappelons les évidentes précisions qu'il évoquait dès le début, « *sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation [...])* » (1.8-10). La parenthèse métalinguistique ne joue plus son rôle de clarification. Au contraire, à force d'apporter des précisions, Lautréamont surcharge sa démonstration. Elle en devient, par voie de conséquence, ridicule, caricaturale tout en brouillant la logique démonstrative et l'intelligibilité, le bon sens du texte. La logique est la même dans notre passage. Après avoir longuement disserté sur le rire, il s'interrompt pour revenir aux mouches, obscurcissant de la sorte son raisonnement, sa dialectique. En introduisant une nouvelle interrogation signe d'un dialogue (« *Oui, n'est-ce pas ?* », 1.96-97), il surenchérit : il simule une perte de la mémoire, une confusion d'esprit et ce serait au lecteur à lui confirmer et lui rappeler qu'il a déjà évoqué cette partie de son discours. « *C'est au lecteur à faire la moitié du chemin* » disait Voltaire. L'auteur, par ce procédé, joue une nouvelle fois avec son meilleur ennemi. Il feint d'être dans la

¹⁵⁸ Lautréamont compose son texte comme un discours oratoire et démonstratif : locutions adverbiales qui jalonnent la strophe (« *En effet* » 1.4 ; « *quoique* » ; « *cependant* » 1.6 ; « *Et encore* » 1.25 ; « *même alors, et surtout alors* » 1.29-30 etc. pas moins de vingt-six adverbes et locutions dans ces cinq pages que comprend la strophe), verbes ou termes relatifs à la persuasion (« *imposeraient* » 1.34 ; « *je veux montrer* » 1.161 ; « *preuve* » 1.176 etc.), verbes de l'ordre du dire (« *on peut affirmer* » 1.8 ; « *dire le contraire* » 1.18 ; « *N'avoir pas parlé* » 1.109 ; « *je l'ai dit* » 1.190 etc.) mais encore entre autres procédés, parenthèses ou modalités interrogatives (« *ne voit-on pas ?* » 1.63 ou « *(n'est-ce pas déplorable ?)* » 1.135-136)... Autant d'éléments grammaticaux à rattacher à la forme démonstrative et oratoire. Parallèlement, il instaure un dialogue avec son lecteur : les subordonnées concessives débutant en « *si* » (« *si quelqu'un me reproche [...], qu'il remarque* » 1.59-60 ; « *Si certains amis [...], je ne les écouterai pas* » 1.99-100) le démontrent.

confusion mais il sait pertinemment que c'est le destinataire qui sombre dans l'imbroglio littéraire minutieusement agencé par le poète. Une fois de plus, Lautreámont se pare du masque du bouffon et en composant un discours illogique, absurde et en apparence grossier, il se moque à la fois de l'« *âme timide* » et de la tradition littéraire des anciens. Il va à l'encontre (« *Par / odos* ») de cette dernière, se joue des procédés qui la définissent et, au final, surgit de nouveau le rire de l'écrivain. Celui qui nous déclarait plus haut, « *Moi, je ne sais pas rire* », s'évertue à nous confondre. Cette négation de sa capacité à rire n'est pas davantage à prendre au sérieux que sa prétendue perte de mémoire.

La forme dialoguée ainsi que ce retour à la mouche nous renvoie de nouveau au spécialiste voire au fondateur du dialogue satirique, en l'occurrence Lucien de Samosate¹⁵⁹. Le « *Prométhée du discours* » ainsi qu'il se définissait lui-même dresse dans une moindre mesure un portrait à charge des exercices de rhétorique avec son *Eloge de la Mouche*, en démontrant qu'au prétexte de faire admirer sa virtuosité rhétorique, on peut traiter de n'importe quel sujet jusqu'au plus banal. Le retour en arrière opéré par Lautreámont crée un effet d'insistance sur le thème de la destruction des mouches. Dès lors, il doit y avoir suspicion : outre l'aspect confus apporté au texte, l'auteur nous livre peut-être des indices. Insister sur les mouches équivaut à insister sur ces sources, sur son ancrage dans la tradition ou, d'autre part, à insister sur la nécessaire éviction, selon lui, d'un certain public. Plus concrètement, le poète s'appesantit sur l'insecte afin de nous rappeler qu'à l'instar de Lucien, il parodie et ironise, il joue avec les codes. Le motif de l'oubli n'est pas anodin et participe d'un renversement ironique. Une ironie qui se manifeste dans tous les sens du terme : inversion, il s'agit de comprendre l'envers de ce qui nous est dit ; interrogation ; raillerie... Et le double sens se perpétue : « *Si certains amis me prétendaient le contraire, je ne les écouterais pas, et je me rappellerais que la louange et la flatterie sont deux grandes pierres d'achoppement* » (1.99-102). Ses « *amis* » autrement dit ses lecteurs. Parallèlement, le début de la phrase, « *si certains amis me prétendaient le contraire* » nous renvoie à l'antiphrase déjà observée qui débutait la strophe à savoir « *je n'ai pas la prétention de dire le contraire* ». Les isotopies de « la prétention » et de « l'antinomie » sont fondamentales dans cette strophe, l'auteur y revenant constamment au travers des jeux d'opposition entre prétention et modestie ou entre vrai et faux, franchise et hypocrisie¹⁶⁰. En outre, le renvoi à l'antiphrase peut nous orienter vers une piste d'interprétation analogue au renversement ironique observé précédemment. Ainsi, le jugement de valeur asséné comme une vérité, « *la louange et la flatterie sont deux grandes pierres d'achoppement* », est intéressant au sens où, de nouveau, Lautreámont semble jouer sur les effets et les degrés de signification. Des indices confirment l'importance de cette assertion puisqu'ils nous renvoient à la mise en garde effectuée au début de la strophe : structure binaire à laquelle s'associe le groupe nominal « *deux grandes pierres* », que l'on peut relier au niveau du signifié aux « *deux piliers* » ou aux « *deux tours* » du départ. De surcroît, une pierre d'achoppement constitue un « obstacle », une « difficulté ». Notons qu'indépendamment du contexte, les deux verbes qui introduisent la phrase, « écouter » et « se rappeler » peuvent comporter une forte charge métalinguistique. Si nous sommes dans le cadre de l'antiphrase et de l'inversion ironique, Lautreámont, par le biais de « *je ne les écouterais pas, et je me rappellerais* » ainsi que par le « *poteau indicateur* » constitué par l'expression « [prétendre] *le contraire* », nous signifierait : « écoutez-moi ! » et « rappelez-vous ! ». A l'image de l'inversion précédente sur la confusion (« *je ne me souviens plus mais en réalité vous ne vous souvenez plus, vous êtes dans la confusion* »), le poète inverse la statut du sujet afin de tronquer l'identification de ce dernier dans le but de crypter son texte et d'accentuer l'imbroglio littéraire. Le « *je* » serait à comprendre comme désignant un « *vous* », représentation du lecteur. La phrase est anodine en apparence puisqu'elle énonce un fait maintes fois évoqué (la flatterie comme obstacle au raisonnement) mais Lautreámont utilise cette évidence du sens pour introduire d'autres niveaux sémantiques. Si l'on se résume, il s'agirait d'écouter et de se

¹⁵⁹ L'auteur du deuxième siècle de notre ère (120-180) fut le disciple d'Aristophane, Platon ou Ménippe et a fortement influencé Rabelais. Sceptique en même temps qu'épicurien, le syrien apporta beaucoup également aux genres littéraires du pamphlet et du récit fantastique selon Rabelais, Erasme, Swift ou Voltaire...

¹⁶⁰ Isotopie de la prétention opposée à la modestie : « *prétention* » 1.18 ; « *orgueil* » 1.21 et 130, 163 ; « *modeste* » 1.160 ; « *hypocrite* » 1.162 ; « *hypocrisie* » 1.175.

Isotopie du vrai opposé au faux : « *avoir tort* » 1.8 ; « *apparence* » 1.45 ; « *vraisemblance* » 1.56 ; « *vérité* » 1.78 ; « *je n'invente rien* » 1.80 ; « *franchement* » 1.90 ; « *vrai* » 1.98 ; « *contraire* » 1.100 et 18 ; « *contradictions* » 1.113-114 ; « *exactement prouvé* » 1.125 ; « *fausse* » 1.156 ; « *sincère* » 1.174 ; « *preuve* » 1.176 ; « *soupçonnent* » 1.201.

rappeler, de procéder à l'inversion inhérente au processus d'ironie et de se méfier des obstacles. Reste « *la louange et la flatterie* » que Lautréamont désavoue. Dans cette perspective, l'écrivain nous avertit semble-t-il une nouvelle fois. S'il s'en méfie, il ne les utilisera pas, par voie de conséquence, il s'agirait de ne pas compter sur lui pour qu'il flatte notre statut de lecteur. Et pour cause, une guerre s'est engagée, son arme sera « *la harpe* » de l'aède (Cf. strophe précédente). Par l'écriture, il nous malmènera et, précisément, obstruera notre « *chemin abrupt et sauvage* », « *escarpé* », par de « *grandes pierres d'achoppement* ».

En dernier lieu, observons que l'auteur revient par la modalité exclamative aux « *rhinocéros* » : « *Il n'en est pas moins vrai que je n'avais pas parlé de la destruction des rhinocéros !* » (l.98-99). Et il n'en est pas moins vrai qu'il n'en parlera pas ! Du moins pas dans cette strophe... Cet effet d'annonce avorté participe de la stratégie qui consiste à rompre les horizons d'attentes du lecteur. Il n'explicitera pas l'image du rhinocéros pas plus qu'il n'expliquera comment le tuer. Mais cette amputation du sens pourrait témoigner, selon le processus de l'analepse, d'une écriture en germination. En effet, nous savons que le chant VI, l'aboutissement de son œuvre, constituera un « *petit roman de trente pages* » dans le style des romans-feuilletons. Or, l'une des caractéristiques de ces romans populaires consistait à créer des effets d'annonce susceptibles d'engendrer le suspense et la mise en attente du lecteur. Or, le « *rhinocéros* », animal présent dans uniquement deux chants de l'œuvre, sera de nouveau présent dans ce dernier chant et représentera l'une des métamorphoses du Créateur. La relative rareté de la présence du rhinocéros compte tenu du bestiaire démentiel utilisé par Lautréamont n'est pas anodine. Il apparaît une première fois dans cette strophe mais en tant que signifiant dépourvu de réel référent puis réapparaîtra une seconde fois comme l'une des matérialisations de Dieu. Dès lors un rapprochement s'impose. La « *destruction des rhinocéros* » équivaldrait à la destruction des représentations de Dieu, thématique chère à Maldoror. Et cette mise à mort a de nombreuses fois été évoquée auparavant d'où un nouveau jeu avec le lecteur instauré par la phrase « *Si certains amis me prétendaient le contraire, je ne les écouterai pas* » : jeu qui repose sur l'inversion puisque, de fait, il a déjà « *parlé de la destruction des rhinocéros* ». En effet, la destruction des images du Créateur est un thème récurrent depuis le début des *Chants de Maldoror* et l'auteur y reviendra dans le dernier chant. De surcroît, nous savons également que Lautréamont s'attache à désacraliser les littérateurs depuis le commencement de l'œuvre, soit autant de créateurs à démystifier. La rupture avec la tradition littéraire constitue l'une de ces « *vérités* » fondamentales du projet de l'auteur qu'il s'agit de prendre en compte. « *Rien n'est faux qui soit vrai ; rien n'est vrai qui soit faux* » : le chiasme des *Poésies* s'avère décidément révélateur du projet d'écriture de Lautréamont.

Parallèlement, le poète continue d'ironiser en feignant de ne pas vouloir être pompeux : « *cette dissertation sur le rhinocéros m'entraînerait hors des frontières de la patience et du sang-froid, et, de son côté, découragerait probablement (ayons, même, la hardiesse de dire certainement) les générations présentes* » (l.105-109). Or, il développe cette idée au sein d'une phrase relativement longue obtenue par des procédés tels que la subordonnée prépositionnelle (« *afin de [...]* ») la tournure périphrastique (« *je ne puis m'empêcher de faire remarquer que* ») et la parenthèse sarcastique à l'encontre du lecteur. Effectivement, ce dernier devra faire preuve de courage (« *découragerait* ») pour suivre aisément la pensée de l'auteur ! Du reste, lui-même feint de se lasser de cette « *dissertation* » et semble faire sienne cette phrase de Georges Louis Leclerc, comte de Buffon : « *Une mouche ne doit pas tenir, dans la tête d'un naturaliste, plus de place qu'elle n'en tient dans la nature* ». Qu'il s'agisse de la mouche ou du rhinocéros, il considère avoir assez péroré sur le sujet. Le lecteur sans doute également.

A la suite de l'annonce de cette rupture, Lautréamont entame un dialogue indirect et ironique avec son public. Il fait intervenir le lectorat qui s'offusquerait de sa démarche : « *N'avoir pas parlé du rhinocéros après le mouche !* » (l.110). L'absence du sujet laisse entendre que l'orateur adopte le statut d'une autre instance. De même, la parenthèse suivante peut aller dans ce sens si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle l'écrivain se livre parfois à des inversions de sujets parlant : « *(et je ne l'ai pas fait !)* » (l.111-112). L'étonnement perceptible grâce à la modalité exclamative caractérise les lecteurs non avertis, précisément ceux qu'il cherche à éloigner de son texte en le cryptant et en le brouillant. Par ce biais, l'auteur épure son lectorat au profit de « *ceux qui ont étudiés à fond les contradictions réelles et inexplicables qui habitent les lobes du cerveau humain* ». Tout en assumant

ses contradictions et ses « omissions »¹⁶¹ puisqu'elles font partie de sa stratégie d'écriture, il s'attache à décrire son propre modèle de lecteur. Lautréamont continue de dresser le portrait du lecteur idéal, curieux, raisonné, intelligent. De cette manière, il l'enjoint de nouveau à ouvrir les yeux et à s'intéresser au « mystère » (l.117) du texte en s'appuyant sur l'exemple du naturaliste : « Rien n'est indigne pour une intelligence grande et simple : le moindre phénomène de la nature, s'il y a mystère en lui, deviendra, pour le sage, inépuisable matière à réflexion » (l.115-118). Le mot est lâché, la réflexion du lecteur doit s'apparenter à celle du « sage ». Nous avons déjà observé qu'en s'abstenant de rire, le poète se plaçait du côté du sage chrétien de Baudelaire dans *De l'Essence du Rire*. Il nous le confirme car si son lecteur doit faire preuve de sagesse dans son appréciation de l'œuvre, que dire de celui qui la compose ? Par parenthèse, l'exemple du naturaliste démontre toute l'attention que Ducasse portait à ceux qui étudiaient l'histoire naturelle tels Buffon ou Condillac.

Et l'auteur de valoriser à la fois sa propre image et celle du lecteur en indiquant en exergue la rareté des individus disposant de telles qualités. En revenant par le biais d'un chiasme (« un âne manger une figue ou une figue manger un âne », l.119-120) sur sa dérision grotesque de Chryssippe et de la logique, il insiste sur le fait que la majorité des individus, des lecteurs, sont incapables de s'abstenir de rire et de rechercher du sens derrière ce qui n'en contient apparemment pas. La stupidité du lecteur est ainsi mise en avant : « soyez certain qu'après avoir réfléchi deux ou trois minutes, pour savoir quelle conduite prendre, il abandonnera le sentier de la vertu et se mettra à rire comme un coq ! » (l.121-124) Dans le même temps, il s'adresse à son lectorat (« soyez ») d'où un retour à la hiérarchisation du début de l'œuvre : les lecteurs « enhardi[s] » et « féroce[s] » s'opposant aux « mouches », les « âme[s] timide[s] ». Ces derniers sont affublés d'un nouvel épithète : le poète, qui s'affirme d'ailleurs en tant que tel, la parenthèse faisant foi (« ces deux circonstances ne se présentent pas souvent, à moins que ce ne soit en poésie »), l.120-121), les métamorphose en « coq ». Mais dès lors, une nouvelle contradiction apparaît : l'auteur reproche au lecteur son rire moqueur mais lui-même use à bon gré de la raillerie. « Chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation » nous expliquait Maldoror lors de la strophe précédente. Certes, le rire est divers comme l'indique Baudelaire et celui de Lautréamont est actif car il participe de la création poétique alors que celui du lecteur demeure passif et manifeste son incompréhension mais le résultat est identique : « l'un comprend le mépris qu'il inspire à l'autre » pour encore citer la strophe première du chant IV.

Le rire avilissant du lecteur, un rire animal qui n'a plus rien d'humain, un rire hors « nature », est opposé à la vertu, la sagesse de la réflexion et de l'analyse.

Lautréamont continue son travail de sape en agitant de nouveau les grelots de la folie : « Encore, n'est-il pas exactement prouvé que les coqs ouvrent exprès leur bec pour imiter l'homme et faire une grimace tourmentée. [...] Le coq ne sort pas de sa nature, moins par incapacité, que par orgueil » (l.128-130). Double postulat bouffon qui véhicule l'expression d'une évidence (« les animaux n'imitent pas les hommes ») mais qui est contredite par l'humanisation du coq du fait de la mise en exergue de sa vanité (« orgueil »). Tout en manifestant son humour, l'auteur traduit par la comparaison « lecteur-coq » le caractère vaniteux de ce dernier. Le paradoxe (il met tout en œuvre pour susciter le rire après l'avoir rejeté) démontre une nouvelle fois l'effort du scripteur pour rendre son texte difficile d'accès. Cette volonté de complexifier les réseaux de sens est largement perceptible : l'introduction de l'âne et immédiatement à sa suite au coq renvoie, par association d'idées, à l'expression « passer du coq à l'âne » et Lautréamont utilise précisément cette technique d'écriture en sautant sans cesse d'un sujet à l'autre sans aucune transition. Des piliers aux comparaisons, puis aux mouches, pour revenir aux épingles, introduire l'âne et la figue, revenir au thème du rhinocéros pour l'abandonner aussitôt...

Mais passer du coq à l'âne équivaut aussi à démontrer qu'aucun sujet littéraire ne prévaut sur un autre pour l'auteur. Piliers comme épingles sont prétextes à littérature. Le fond importe peu. Les comparaisons et les « beaux comme » du poète corrélées aux images surnaturelles, annonciateur en cela de la future révolution surréaliste, en sont révélateurs par le pouvoir de gommage des motifs communs aux comparés et comparants qu'ils comprennent. Il s'agit probablement d'observer, à ce propos, une nouvelle distinction entre différents niveaux de rire. Si Lautréamont sait rire, ce dernier

¹⁶¹ Omission qui constitue une nouvelle faute en terme de rhétorique. Le fait qu'il signale cet oubli et qu'il en joue démontre que celui-ci fait partie intégrante de son projet de destruction littéraire et témoigne de sa volonté de parodier les « dissertations » philosophiques et rhétoriques.

porte avant tout sur le fond de la littérature. Il joue sur les effets de sens. En revanche, et selon l'auteur, le lecteur rit de la forme des *Chants* sans comprendre exactement ce qui se dissimule derrière. Le rire poétique de Lautréamont, intelligent et impassible est opposé au rire grimaçant et bêtifiant du lecteur : « *J'appelle grimace dans les oiseaux ce qui porte le même nom dans l'humanité !* » (l.126-127) Le terme revêt une double signification. La grimace possède une dimension comique mais dans notre cas, elle est profondément tragique, « *tourmentée* ». Le rire du lecteur témoignerait donc d'une souffrance physique ou morale, d'une inquiétude résultant de l'incompréhension du texte. Manifestation de l'orgueil de celui qui se raccroche au rire pour ne pas sombrer, ne pas accepter d'être la victime du sarcasme de l'auteur. Le rire du lecteur est un instrument de fuite : fuite de la réalité, échappatoire à l'hermétisme du texte. Il véhicule l'expression d'une démission.

Une seconde idée centrale apparaît par la suite : « *Apprenez-leur à lire, ils se révoltent* » (l.130). Adressée aux deux catégories de lecteurs, elle revêt un double sens d'opposition. D'une part, elle conclut ce qui vient d'être énoncé : devant l'hermétisme du texte, le lecteur abandonne et se révolte par le rire, le dédain. D'autre part, la phrase traduit toute l'ambition du projet de Lautréamont : apprendre au lecteur à lire – et à rire – afin qu'il se révolte contre la littérature et qu'il la réforme de lui-même. Au demeurant, le poète continue de vilipender l'« *âme timide* » en renforçant la comparaison animalisante de ce dernier. De « *coq* », il devient « *chèvre* » (l.133) puis « *poisson* » (l.135). Son rire constitue un « *avilissement exécrationnel* », la manifestation de sa « *faiblesse, ignorante [...] impardonnable [et] déplorable* ». L'attaque du lecteur est à son paroxysme. Ce dernier s'est métamorphosé, par son rire, en monstre¹⁶². Le « *calme* », « *l'intelligence grande et simple* » du « *sage* » ont « *disparu pour faire place à deux énormes yeux de poissons qui [...]... qui... qui se mettent à briller comme des phares !* » Fidèle à son habitude, Lautréamont-Maldoror rompt le raisonnement logique par le biais de la comparaison anéantissante. En apparence, cette dernière véhicule effectivement une contradiction. Alors qu'il dénonce le rire du lecteur, l'auteur déclare que celui-ci l'apparente à un « *phare* ». Symboliquement, le phare est un guide, une lumière ou une illumination (Cf. par exemple *Les Phares* de Baudelaire). Dès lors, la logique est rompue. Du point de vue de la technique scripturale, les points de suspensions et la répétition du pronom relatif annonçant la comparaison traduisent l'emportement colérique ainsi que les hésitations de l'auteur qui feint de ne pas trouver ses mots et s'en sort par une pirouette bouffonne. Cette chute pour le moins étonnante réduit à néant la logique de raisonnement. Le poète semble se contredire et, de fait, se ridiculise. Mais, par le biais de la comparaison absurde et loufoque, l'écrivain provoque le lecteur, l'amène à rire, à se moquer pour mieux le décontenancer dans un ultime dialogue : « *Souvent, il m'arrivera d'énoncer avec solennité, les propositions les plus bouffonnes...je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche ! Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez-vous ; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps.* » (l.137-138). On assiste au retour du thème de la folie assumée et du « *bouffon mélancolique* ». Par un effet de renversement, l'écrivain projette sa propre absurdité sur le lecteur (« *j'accepte cette explication absurde* »). Il l'enjoint à pleurer sur sa propre « *faiblesse* » constituée par cet élargissement monstrueux de la bouche. La situation, invariablement cocasse et humoristique, est inversée puisque ce n'est plus l'auteur qui est ridicule mais le lecteur pour s'être raillé de sa bouffonnerie¹⁶³.

Dans un dernier temps, le poète entame sa conclusion en adoptant un ton plus sérieux et moins enclin à malmener le lecteur. Il est remarquable que, pour l'une des rares fois dans les *Chants*, le Créateur n'est pas renié mais au contraire, dans une moindre mesure, accepté. Tout au moins, la diversité de la création est rappelée et l'auteur appelle au respect de celle-ci (l.148-155). Hormis cette

¹⁶² Souvenons-nous qu'au chant premier, le lecteur était déjà comparé à un « *monstre* » (I ; 2).

¹⁶³ Par la suite et toujours sur un ton grotesque et grivois (« *urinez* »), Lautréamont introduit l'opposition rires/pleurs, « *sécheresse* »/« *liquide* ». En parallèle intervient l'isotopie du corps avec « *yeux* », « *bouche* », « *urinez* », « *flancs* ». L'auteur semble véhiculer l'idée selon laquelle le lecteur doit, par ses pleurs, laver, en quelque sorte, son corps du péché constitué par son rire. Nous sommes de nouveau dans la dialectique du sage chrétien qui « *ne rit qu'en tremblant* » (citation de Baudelaire dans *De l'Essence du Rire*) face au rire impliquant « *toujours plus ou moins d'ignorance et de faiblesse* » (même source ; à noter que l'emploi des deux derniers termes est commun aux deux auteurs). En somme, Lautréamont fait toujours sensiblement preuve de moralisme dans cette strophe.

étonnante mise en exergue de la figure d'un « Dieu » architecte du monde et des êtres vivants¹⁶⁴, Lautréamont se rapproche une nouvelle fois des considérations de Lucrèce quant à la diversité universelle avec une différence majeure toutefois : le philosophe romain reposait son raisonnement sur l'atomisme épicurien alors que Lautréamont porte le masque du sage chrétien selon la définition de Baudelaire. Quant aux lecteurs, ils sont encore et toujours réduits au rang d'animaux (« gloussements » ; « beuglements ») de même que l'intolérance de « ceux qui trouvent toujours quelque chose à redire dans un caractère qui ne ressemble pas au leur » provoque une réaction d'indifférence de l'auteur qui refuse de se laisser « décontenancer » tout en affirmant son individualité et avant d'exposer son projet et sa profession de foi littéraire. La poésie est littéralement rabaissée de nouveau au rang de péché d'hybris : « Jusqu'à nos temps, la poésie fit une route fausse ; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence [...] » (l.155-158). Cette dénonciation de la vanité de la littérature et, par métonymie, de celle du poète qui s'extrait de sa condition d'être humain, pour devenir à son tour un monstre est révélatrice de la dimension moraliste attachée à la pensée de Lautréamont. Le poète, au sens générique, a oublié sa nature originelle et la littérature « n'a pas été modeste... qualité la plus belle qui doit exister dans un être imparfait ! » (l.160-161). Dans *Poésies*, Ducasse reviendra sur cette position à l'égard de son art : « Oui : je veux proclamer le beau sur une lyre d'or, défalcation faite des tristesses goitreuses et des fiertés stupides qui décomposent, à sa source, la poésie marécageuse de ce siècle. [...] Il faut veiller sans relâche sur les insomnies purulentes et les cauchemars atrabilaires. Je méprise et j'exècre l'orgueil, et les voluptés infâmes d'une ironie, faite éteignoir, qui déplace la justesse de la pensée » (p.262).

Certes, entre le comte de Lautréamont et Isidore Ducasse, le raisonnement s'est teinté de nuances : mépris de l'ironie « éteignoir » de la logique, resserrement de la critique autour de la poésie de son siècle et non plus dans son ensemble. Mais l'essentiel demeure, en l'occurrence le rejet de la vanité littéraire et la volonté de remanier en profondeur l'art poétique. Entre les mains de Lautréamont, la littérature s'apparente à cette « mouche » / lecteur qu'il s'agit d'écraser. L'auteur adopte le statut du moraliste, rejette « l'hypocrisie », et souhaite dévoiler ses « vices » en les balisant par l'expression de ses vertus : « Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice » (l.163-164). Et Lautréamont d'invoquer clairement le processus de catharsis : il faut que cet étalage serve « d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est. [...] Car, si je laisse mes vices transpirer dans ces pages, on ne croira que mieux aux vertus que j'y fais resplendir, et, dont je placerai l'auréole si haut, que les plus grands génies de l'avenir témoigneront, pour moi, une sincère reconnaissance ».

Stupéfier, valoriser et diviniser la vertu, s'inscrire dans la modernité et devenir en somme un classique, tel est le triptyque composant le projet de l'auteur¹⁶⁵. L'ambition au service de la vérité et de l'honnêteté constitue le « simple idéal » du créateur des *Chants de Maldoror*¹⁶⁶. « Ainsi, donc, l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure »¹⁶⁷ (l.175-176). Puis, Lautréamont clarifie sa

¹⁶⁴ Il n'est pas sans annoncer, une nouvelle fois, le futur auteur des *Poésies* : « Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales » (p.267) ou encore : « Le principe des cultes est l'orgueil. [...] La prière est un acte faux. La meilleure manière de lui plaire [Elohim] est indirecte, plus conforme à notre force. Elle consiste à rendre notre race heureuse. [...] Il ne faut pas confondre la bonté d'Elohim avec la trivialité. Chacun est vraisemblable. La familiarité engendre le mépris ; la vénération engendre le contraire » (p.279)...

¹⁶⁵ Projet en tout point opposé à celui de son héros et clairement défini aux pages 83 et 87, comme nous l'avons observé. Ce contraste démontre que l'instance qui s'exprime n'est pas Maldoror mais plutôt le véritable aède, Lautréamont.

¹⁶⁶ Observons, du reste, l'emploi, dans un jeu d'opposition avec cette dernière expression, des termes « grandiose » et « sacré » qui achève d'inscrire le raisonnement de l'auteur dans une dimension liturgique.

¹⁶⁷ Notons que dans les *Poésies*, Ducasse reprendra la même expression pour signifier son souhait de renouer avec le « glorieux espoir » : « Comme un meuble au rebut, je t'ai chassé de ma demeure [...], ramène alors avec toi, cortège sublime, [...] les vertus offensées, et leurs impérissables redressements. » La gloire, la vertu, le redressement (comparable à la purgation cathartique) sont autant de thématiques communes aux deux textes... Quant à l'espoir, il est également souhaité dans notre passage. Lautréamont divulgue son ambition à améliorer

pensée en déclarant souhaiter « mépriser [...] les opinions reçues » (l.176-177). Dans un énième tour, l'auteur fait intervenir, sur le mode du discours indirect libre (l.178-186), son destinataire qui lui reproche sa solitude et son désespoir, son orgueil, sa cruauté et sa révolte. Mais l'auteur reprend immédiatement la parole pour asséner une ultime malédiction sur la personne du lecteur qui s'évertue à ignorer la démonstration qui vient d'être établie : « *qu'il soit maudit, par ses enfants et par ma main décharnée, celui qui persiste à ne pas comprendre les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature !...* » En somme, l'ensemble des thématiques principales abordées dans la diégèse appartient au domaine de la caricature. Le poète saute (« kangourous ») constamment de jeu en jeu (mais également de « je » en « je ») afin de malmener le narrataire dans ses habitudes de la même façon qu'il use de la parodie dans le but de dénoncer et désacraliser la littérature. De manière clairement explicite, Lautréamont, derrière le spectre du lecteur énonciateur des phrases en « il », définit toutes les composantes sémantiques sur lesquelles reposent sa verve parodique. Il joue avec les stéréotypes littéraires de son temps : l'individualité et la toute puissance du « moi » ; l'inspiration du poète ; le fantastique ; la lutte et la révolte de la créature contre son créateur, le désenchantement, l'écriture du mal... Autant de thématiques et de notions qui se retrouvent dans *Les Chants de Maldoror* mais qu'il s'agit de ne pas prendre au sérieux.

Au final, L'auteur conclut en ayant recours à la thématique de l'éternel retour et en revenant de fait aux « deux tours » du début du texte (« *je l'ai dit au commencement* »). Métatextuellement, il insiste sur le double sens déjà observé des tours en y adjoignant le thème des mathématiques : « *En les multipliant par deux, le produit était quatre...mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique* » (l.191-193). La phrase est immédiatement reprise et donc « doublée ». De même, le terme « multiplier » est employé à deux reprises. Lautréamont-Maldoror empêche, du reste, quiconque oserait aller plus loin dans la multiplication des tours : « *Que personne ne trouve possible [...] de multiplier les tours par deux, afin que le produit soit de quatre* ». Et pour cause : nous sommes précisément à la strophe « deux » du chant « quatre »... Il nous signifie ainsi par ce nouveau jeu métatextuel que rien ne sert de précipiter les choses (« *je ne distinguai pas la nécessité de cette opération d'arithmétique* »), nous sommes au chant quatre et pas encore au terme du raisonnement. Par le symbole de « l'opération d'arithmétique », Lautréamont revient à la logique qu'il avait quelque peu vilipendée pour s'en moquer de nouveau. La simplicité de cette logique n'est que prétexte à jeux de sens et douce raillerie du lecteur, enchaîné par la volonté de l'auteur, et gémissant (« *J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux* ») devant la complexité du réseau sémantique organisé par l'aède qui, n'en doutons pas, lui donnera « *la fièvre au visage* », à l'instar du poète occupé à composer son « *laborieux morceau de littérature* ». Mais, arrivé à ce point de son raisonnement, rien ne lui sert de continuer à faire des « tours » (et des « détours »¹⁶⁸). Le lecteur pourrait soupçonner le réel objectif de l'auteur qui, à ce stade, refuse de se dévoiler même s'il concède certaines vérités : « *Quelques-uns soupçonnent que j'aime l'humanité comme si j'étais sa propre mère, et que je l'eusse portée, neuf mois, dans mes flancs parfumés*¹⁶⁹ ; *c'est pourquoi, je ne repasse plus dans la vallée où s'élèvent les deux unités du multiplicande* » (l.200-205). Assez d'indices semés par l'auteur sur « *le chemin abrupt et sauvage* » du lecteur ou dans la « *vallée* » que constitue cette strophe. Il s'agit d'opérer un retour à la caricature et à la démonstration.

2.3. De la rhétorique.

Après cette analyse des thématiques du rire et de la folie feinte, au travers de l'exemple du chant IV (2), « *la plus énigmatique, la plus illisible de l'ensemble* »¹⁷⁰, il convient d'aborder

la poésie, et par conséquent, l'âme humaine et le lecteur. De fait, celui qui se propose d'assumer une telle tâche n'est pas désespéré puisqu'il croit à l'existence du progrès.

¹⁶⁸ De fait, le texte se clôt comme il avait débuté, les « *deux unités du multiplicande* » renvoyant au « *deux piliers* ». La strophe dispose d'une structure en boucle ou en spirale (en « *épingle* ») au sein de laquelle le poète opère des *tours* et des *détours* voire des *retours* en arrière...

¹⁶⁹ Cette comparaison du destinataire à la mère nous rappelle « *la face maternelle* » dont il s'agissait, pour le lecteur « *timide* », de se détourner au chant I (1)...

¹⁷⁰ Lucienne Rochon, *Lautréamont et le lecteur, Mythe – Mystagogie – Mystification*, in *Quatre lectures de Lautréamont*, A.-G. Nizet, Paris, 1973, voir p.349. Cette dernière étudie cette strophe sous l'angle, entre autre,

l'importante utilisation de la rhétorique hermétique par Lautréamont ainsi que sa fonction dans la relation instaurée avec le lecteur. Au fil des *Chants de Maldoror*, le discours « illuministe » ou « prométhéen » demeure constamment présent. De nouveau, Lautréamont s'inscrit dans une tradition qui fait son retour depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁷¹. Au sein de la diégèse, le réel objectif de Maldoror demeure fondamentalement ancré dans cette dimension. La révolte de ce dernier contre le Créateur (au sens divin du terme) a pour fondement la recherche d'une vérité cachée qu'il s'agirait de dévoiler aux hommes. Ainsi, outre l'élaboration d'un Prométhée nouveau, la construction du personnage éponyme s'oriente vers la dialectique ésotérique. Il s'agit pour le héros de « trouver le problème de la vie » (p.75), et de remédier à l'angoisse de la mort perceptible en chaque être humain ainsi que le déclare le fossoyeur s'interrogeant sur « l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme » (p.71)¹⁷². Dieu est considéré comme l'ennemi à combattre parce qu'il n'a pas « révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe » (p.83). Dès lors, Maldoror devient le chantre de la révélation, le « pilleur d'épaves célestes » (p.130). Mais cette ambition n'est pas sans danger : celui qui réussit à « pénétrer [...] les mystères du ciel » (p.97), l'initié, devient aussitôt un « monstre » à l'égard de ses semblables. Ainsi, l'hermaphrodite, « chargé du pesant fardeau d'un secret éternel » (p.93) s'est-il retiré de la civilisation. De même, Maldoror est devenu ce qu'il est après l'expérience des limites qui fut la sienne alors qu'il n'était encore qu'un « divin adolescent » (p.97). Lors de la strophe du Dieu anthropophage, Maldoror nous livre le récit de la « vision qui [lui] fit connaître la vérité suprême » (p.99). Après cette « heure infernale » durant laquelle lui fut révélée la cruauté du Créateur, l'« ange » (p.97) Maldoror entama sa chute irrémédiable vers le mal, devenant le « monstre » victime de « cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme » (p.96). Répugnance doublée toutefois d'une volonté d'éclairer, néanmoins, l'Homme de son savoir. Dès lors, le « sacrificateur » (p.140) prend la plume afin de mettre en œuvre les conséquences de cette perspective exotérique. Le stylet devient la plume qui remplace « sur l'entablement d'un pilier, [l']inscription, en caractères hébreux » (p.147) défendant l'entrée du couvent lupanar dans lequel le Créateur se livre aux déchaînements des sens et au vice. A la place, Maldoror utilise son « canif » afin de « graver les lettres » qui terminent le chant troisième et qui élaborent un jeu entre ésotérisme et exotérisme : « Il est douloureux de garder, comme un poignard, un tel secret dans son cœur ; mais, je jure de ne jamais révéler ce dont j'ai été témoin, quand je pénétrai, pour la première fois, dans ce donjon terrible » (p.156). La vérité qu'il se promet de ne pas divulguer est, pour autant, révélée au travers de la strophe (III ; 5) d'où le jeu sur cette opposition entre la révélation d'un secret et, au contraire, sa

de la psychanalyse en mettant en exergue la « symbolique sexuelle » (p.350). En outre, elle explicite la « théorie de la confusion. C'est la fonction de cette strophe illisible [qui] devient immédiatement commentaire de l'écriture et récit de l'impossibilité d'écrire » (p.353). « Cette strophe déroutante est l'art poétique des Chants. [...] Se refusant aux élévations et aux enfers métaphysiques, elle se fixe comme « simple idéal » de chasser « l'hypocrisie » des poètes-mages, « grandioses et sacrés », et les opinions reçues sur la représentation du réel et la fonction, morale, sociale et religieuse du poète vis-à-vis de son lecteur » (p.355)...

¹⁷¹ En réaction contre les Lumières et l'imposante domination du rationalisme philosophique, plusieurs courants illuministes émergent à partir de 1770. Parmi les auteurs les plus en vogue appartenant à cette mouvance, mentionnons Emmanuel Swedenborg, fondateur de la théorie des correspondances, Martines de Pasqually, dont la démarche repose sur l'alliance entre pratiques maçonniques, magiques et rosicruciennes, ou encore Claude de Saint-Martin, qui rapprocha les thèses de Pasqually des textes sacrés et dont les « visions [...] devaient frapper vivement l'imagination romantique » (in *Le Conte fantastique en France*, Pierre-Georges Castex, José Corti, Paris, 1951, p.19). En outre, si ces derniers peuvent apparaître comme les détenteurs d'une réelle philosophie illuministe, basée sur la recherche de l'élévation spirituelle, en revanche, l'émergence de l'irrationnel ne s'effectue pas sans la manifestation de charlatans tout autant célèbres. Ainsi, Castex évoque-t-il le légendaire comte de Saint Germain, qui organisa autour de sa personne le mythe de l'immortalité, ou encore, Giuseppe Balsamo, alias le comte de Cagliostro, fondateur, entre autres, du rite maçonnique égyptien, et qui inspira le roman de Dumas père, *Joseph Balsamo* (1849). Par parenthèse, la qualification de « charlatan » par Castex à l'encontre de ce dernier est à relativiser puisque, parallèlement, Antoine Faivre pense que « par sa conception de la chimie, de l'observation de la nature, il prend place parmi les continuateurs de Paracelse, d'Agrippa et de tant d'autres » (*Encyclopédie Universalis* 2004, article « Cagliostro »).

¹⁷² Cette thématique du devenir de l'âme après la mort sera de nouveau employée lors de V ; 6 : « quand je réfléchis sommairement à ces ténébreux mystères, par lesquels, un être humain disparaît de la terre [...] » (p.207).

conservation¹⁷³. Progressivement, l'écriture, ce « *talisman redoutable* » (p.159), cet « *inexplicable talisman enchanteur que la Providence [lui] accorda* » (p.205), devient le vecteur de l'illumination. Maldoror se métamorphose en double de l'écrivain.

De fait, à l'instar du Maldoror prométhéen, Lautréamont se place également sous l'égide du révélateur d'une vérité dissimulée. Perpétuant le parallèle entre le Créateur et le créateur, il ne s'agit plus de lutter contre l'héritage laissé par Dieu mais contre celui fourni par les écrivains. Le programme du poète est défini dans une longue phrase destinée au lecteur, à la fin du chant IV : « *Je ne crois pas que le lecteur ait lieu de se repentir, s'il prête à ma narration, moins le nuisible obstacle d'une crédulité stupide, que le suprême service d'une confiance profonde, qui discute légalement, avec une secrète sympathie, les mystères poétiques, trop peu nombreux, à son propre avis, que je me charge de lui révéler, quand, chaque fois, l'occasion s'en présente, comme elle s'est inopinément présentée, intimement pénétrée des toniques senteurs des plantes aquatiques, que la bise fraîchissante transporte dans cette strophe, qui contient un monstre, qui s'est approprié les marques distinctives de la famille des palmipèdes* » (p.179). Son objectif consiste à ce que « *le secret [soit] découvert* » et que « *Tout [soit] expliqué, les grands comme les plus petits détails* » (p.175). Ce programme se trouve détaillé dans la strophe de l'amphibie (IV ; 7), nouveau monstre « hors nature ». La comparaison associant le lecteur à un « *monstre* » (I ; 2) s'éclaircit, le parallèle s'approfondit. A l'instar de l'amphibie, de l'hermaphrodite ou de Maldoror, Lautréamont, l'initiateur au « *mystères poétiques* » et l'initié, le lecteur, deviennent des monstres dès lors qu'ils accèdent au secret du processus d'écriture et de création littéraire. Une nouvelle fois, le sens diégétique se double d'un niveau de sens extradiégétique. Pareillement, les thèmes de l'innocence perdue ou pervertie et de la tentation d'un adolescent¹⁷⁴ illustrent cette logique. Les victimes de Maldoror sont toutes de jeunes adolescents et ses lecteurs doivent nécessairement l'être : « *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. [...] 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. [...] Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui me lisez ?* » (p.204). Cette jeunesse (corrélée aux thématiques de la cruauté et du sadisme) comme « *condition rigoureuse* » (p.203) du contrat de lecture entre les deux instances Auteur / Lecteur n'est pas neutre, d'un point de vue symbolique. Il s'agit de provoquer l'allocutaire, de l'amener à réagir. La jeunesse équivaut à la malléabilité du destinataire, l'objectif étant de rééduquer ce dernier et de renouveler sa perception de la littérature. Idéalement, le lecteur doit être purifié des « *habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables* » (p.160) d'où la construction de l'image du destinataire conçue sur le canevas d'un jeune adolescent vierge de toute influence. Lors des deux premiers chants, l'auteur a purgé son lecteur de ses influences littéraires, en lui démontrant, selon son opinion, soit par l'utilisation de poncifs appartenant à différents genres, soit en parodiant la production des figures d'autorités, l'inconsistance et la banalité de la littérature. Puis, le troisième chant octroie la priorité, semble-t-il, aux variations sur les mêmes thèmes fictionnels ainsi que sur le jeu sur les instances narratives. Le chant IV, sans cesser ces constantes variantes, ancre le récit dans l'hermétisme et l'apparente fuite du sens. Enfin, durant les trois derniers chants, Lautréamont multiplie les digressions et les apostrophes au lecteur. Le « *voyageur* » est arrivé au terme du parcours initiatique ainsi que le révèle l'avertissement du chant cinquième.

¹⁷³ Autre exemple de ce procédé au chant V, lors de la strophe dédiée aux « *pédérastes incompréhensibles* » : « *ne révélez mes confidences à personne. Ce n'est pas pour moi que je vous dis cela ; c'est pour vous-même et les autres, afin que le prestige du secret retienne dans les limites du devoir et de la vertu ceux qui, aimantés par l'électricité de l'inconnu, seraient tentés de m'imiter* »... Evoquons, enfin, un dernier exemple qui met en exergue la capacité de l'auteur de jouer avec les nerfs du lecteur : « *Mais, je ne veux pas soumettre à une rude épreuve ta passion connue pour les énigmes. Qu'il te suffise de savoir que, la plus douce punition que je puisse t'infliger, est encore de te faire observer que ce mystère ne te sera révélé (il te sera révélé) que plus tard, à la fin de ta vie, quand tu entameras des discussions philosophiques avec l'agonie sur le bord de ton chevet... et peut-être même à la fin de cette strophe* » (p.191). De fait, le mystère (l'explication de l'origine et du devenir de « *grosse boule noire* ») sera dévoilé à l'énonciataire au terme de la strophe mais l'essentiel réside dans cette volonté d'inscrire le texte à la fois dans une dimension hermétique et dans une rupture de l'horizon d'attente du lecteur selon le jeu d'opposition entre les procédés d'occultation et divulgation d'un secret...

¹⁷⁴ Mentionnons quelques exemples : (I ; 6) ou (I ; 11) ; (II ; 6) ou (V ; 5) entre autres...

Après les considérations quant aux vérités partiales et impartiales et l'introduction du plagiat de Chenu, le poète réaffirme son statut de guide face au lecteur / initié. La stratégie consiste, dans un premier temps, à s'attirer la bienveillance du lectorat considéré comme « parfait » (1.50), intelligent (« *Si je ne savais pas que tu n'étais pas un sot* », 1.66-67), « ami » (1.57) de l'auteur, mais, malgré tout, ayant « *signé un traité d'alliance avec l'obstination* » (1.64-65) : « *Et tu ne veux pas me comprendre !* » (1.50-51). La lecture du quatrième chant, hermétique et surnaturel, a probablement laissé un étrange goût au destinataire d'où ce présage émis par l'auteur quant à l'incompréhension du lecteur. La dimension initiatique qui caractérise la relation entre le destinataire et son destinataire est explicitement annoncée lors de l'interrogative suivante : « *qui t'empêche de franchir les autres degrés ?* » (1.59-60). Le syllogisme introduit par la suite renforce la volonté d'union entre les deux instances : « *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* » (1.60-62). En somme, le poète souhaite que le lecteur se hisse à son niveau. Adeptes d'une « *littérature* » (1.41) douce et fade, ayant « *un penchant marqué pour le caramel (admirable farce de la nature)* » (1.72-73), ce dernier doit s'élever en « *intelligence* » (1.74-75). En conséquence, il préférera s'orienter vers les « *nouveaux frissons [qui] parcourent l'atmosphère intellectuelle* » (1.93-94), la modernité et son lot de « *poivre et d'arsenic* » (1.76), son amas de « *pages sombres et pleines de poison* » (I ; 1). Ce conseil résonne comme un écho de l'avertissement du chant I mais, l'« *âme timide* » n'est plus rejetée et pour cause : si elle a décidé de poursuivre sur le « *chemin abrupt et sauvage* », celle-ci s'est nécessairement « *enhardie* ». En revanche, le lecteur « *féroce* » est désormais considéré comme « *malade* » (1.103). Le poète l'enjoint à accepter sa « *pacifique domination* » (1.78) jusqu'au terme de la lecture et du parcours, jusqu'au terme d'une « *guérison qui ne tardera pas à rentrer dans sa dernière période* » (1.104-105). L'allocutaire est gangrené par une littérature appartenant au passé. Il s'agit dès lors de lui prodiguer les soins visant à lui redonner sa « *vitalité* ». Et cette « *convalescence* » (1.106) ne pourra s'obtenir que par la lecture assidue des *Chants de Maldoror*. Les digressions du poète, ces « *intéressantes élucubrations* » (1.87-88), constituent autant de « *substances médicamenteuses* » (1.110-111) destinées à renouveler la perception du lecteur. A ce stade du parcours, celle-ci s'est nécessairement modifiée mais l'objectif avoué demeure la métamorphose et la renaissance du destinataire : « *n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat ?* » (1.88-90). Le monstre ainsi obtenu pourra en conséquence « *avoir le courage de [...] regarder en face* » (1.95) l'avenir et la modernité littéraire. Tel est le but de ce « *long apprentissage* » (1.97-98) défini par le poète.

Lautréamont achève cette préface par un retour à l'esthétique de la cruauté obtenue grâce à l'emploi d'un vocabulaire scientifique et, précisément, médical : « *sujet chirurgical* » (1.117-118) ; « *rugine* » (1.119) ; « *os tarsiens* » (1.119) ; « *pus blennorragique* » (1.129) ; « *kyste pileux* » ou encore, entre autres, « *paraphimosis* » (1.132). Au cours de ce passage, le poète conseille à son lecteur les « *bienfaits* » de l'anthropophagie ainsi que du matricide ou du sacrifice humain à l'encontre de sa « *sœur* ». La dimension symbolique attachée à la destruction de la famille est aisée à mettre en évidence : il s'agirait d'anéantir l'argument d'autorité obstacle d'une libéralisation totale. Parallèlement, n'oublions pas qu'au chant premier, l'auteur conseillait à l'allocutaire de détourner son regard de l'œuvre comme « *de la contemplation auguste de la face maternelle* » (I ; 1). Dans le cas qui nous occupe, la mère est désormais à dévorer, à l'unique condition que celle-ci ne soit pas « *trop vieille* » (1.117). L'œuvre étant comparée précédemment à la figure maternelle, le rapprochement peut probablement s'établir à nouveau. Dès lors, il conviendrait pour le lecteur, désormais au terme de sa quête initiatique de s'affranchir des *Chants* et du guide, de les détruire afin de se libérer totalement. En somme et en terme de psychanalyse, il s'agit de « *tuer le père* ». En contrepartie, si la mère est trop vieille, le destinataire doit se détourner du « *sujet* » à l'instar de la position qui lui était conseillée d'adopter vis-à-vis de la « *grue la plus vieille* ». Quoiqu'il en soit, à l'image de Lautréamont-Maldoror, le lecteur doit se livrer à la dévoration. En outre, si ces « *conseils* » ne sont pas sans rappeler les actes sadiques à l'encontre du jeune enfant, par exemple, lors du premier chant (I ; 6), en revanche, la cruauté est mise à distance par l'humour constamment présent, notamment grâce à des procédés tels que : la surenchère sur l'isotopie médicale, la métaphore établissant une analogie entre sadisme et « *ordonnances* » (1.133), la parenthèse ironique et sarcastique (« *(mais, je n'ai pas de preuves pour établir qu'elle soit vierge)* », 1.125-126), ou encore la courte phrase « *Ce sera tout* » (1.127) qui feint d'atténuer la cruauté du propos. Outre que l'esthétique de la cruauté témoigne de

l'importance de l'expérience des limites, l'ancrage, en dernier lieu, de la strophe dans l'humour détruit, dans une certaine mesure, le message de l'auteur. Dès lors, Lautréamont confère à son œuvre une touche d'autodérision. Le thème du guide est parodié, caricaturé, et les conseils du destinataire sombrent dans le grotesque. Dès lors, l'ensemble de son propos s'autodétruit. Ce nouvel exemple de la dérobaude du sens provoque également un sentiment d'hermétisme. Alors que le texte semblait se dévoiler, le poète l'obscurcit de nouveau en ayant recours aux « *poux audacieux de la caricature* ».

Au final, la dernière phrase de la strophe achève d'inscrire le récit dans l'humour et la provocation à l'égard du lecteur : « *Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou résèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu* » (l.133-135). Outre la résurgence d'une relation fondée sur la succion et la dévoration, la comparaison introduit de nouvelles correspondances. Le lecteur songe, dans une moindre mesure, à la strophe du Créateur au lupanar (III ; 5) grâce au motif du « *cheveu* » mais, surtout, la figure stylistique associant la poésie au pou et à son action, le renvoie à la glorification de l'insecte (II ; 9) qui, du reste, se caractérise pareillement par l'utilisation d'une rhétorique hermétique.

Au niveau diégétique, le sens de cette strophe est aisément perceptible : Maldoror est ami – et amant - du pou car celui-ci est ennemi de l'Homme. Pour autant, certains procédés désamorcent le récit et présupposent un second niveau sémantique. L'humour demeure ainsi constamment présent. Par le biais, dans un premier temps, de l'étrangeté globale du propos et des paradoxes insérés : l'humanité se prosternant devant un pou ou Maldoror s'accouplant avec ce dernier. La rhétorique du sacré qui jalonne la strophe illustre cette thématique¹⁷⁵. Le fossé qui sépare les deux « *piliers* » de l'analogie (Pou / Divinité) crée un effet d'étrangeté qui prête à sourire. De surcroît, l'hyperbole et les effets de grossissements qui en découlent (« *aussi gros qu'un éléphant* », l.6 ; « *funérailles grandioses* », l.15-16 ; « *une fosse, de quarante lieux carrées, et d'une profondeur relative* », l.138-139 ; « *grands comme des montagnes* », l.167)) renforcent l'effet produit : le rire du lecteur. Par ailleurs, à la divinisation¹⁷⁶ du pou s'ajoute son humanisation voire sa poétisation : « *ces monstres à allure de sage* » (l.33) deviendront ainsi des « *adolescents philosophes* » (l.39). A cette humanisation, l'écrivain juxtapose certains détails qui achèvent d'inscrire le récit dans une dimension cocasse : « *Ils ne seraient pas bon pour être conscrits ; car, ils n'ont pas la taille nécessaire exigée par la loi* » (l.54-56). L'absurde de telles assertions diffère ou empêche la diffusion du sens. Le lecteur se gausse de celles-ci sans parvenir à assimiler ce qui se dissimule derrière l'apparent non sens. Or, n'oublions pas la clé que l'auteur nous livrera au chant IV : « *Souvent, il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les propositions les plus bouffonnes... je ne trouve pas que cela devienne un motif péremptoirement suffisant pour élargir la bouche !* » (p.162).

Dès lors, il s'agirait de découvrir le sens caché et codé à travers l'étrangeté de la strophe et de la fiction. Il est remarquable que l'accouplement avec le pou et le processus de contamination de l'humanité nous est décrit grâce à l'emploi de la rhétorique hermétique et, plus précisément,

¹⁷⁵ Mentionnons quelques exemples : « *vénération canine* » l. 8-9 ; « *culte vermoulu de ce dieu* » l.75-76 ; « *holocauste expiatoire* » l.77 ; « *divinité d'une puissance extrême* » l.88-89 ; « *idole* » l.95 ; « *dieu inexorable* » l.99 ; « *libérateur céleste* » l.111...

¹⁷⁶ Divinisation à laquelle s'ajoutent certaines correspondances. La phrase qui suit renvoie ainsi, semble-t-il, à deux strophes de l'œuvre : « *C'est pour cela que, dans chaque pays, existent des dieux divers, ici, le crocodile, là, la vendeuse d'amour* » (l.89-91). De fait, à la fin du chant deuxième, l'aède Maldoror sera assimilé au crocodile : « *Le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti de dessous son crâne* » (p.130). La relative rareté de l'emploi du « *crocodile* » au sein des *Chants* (on ne le trouve qu'à trois reprises, la troisième étant un emploi générique du terme, au pluriel, dans le chant III, strophe 3, « *la race des crocodiles* ») permet le rapprochement. D'autre part, le héros se positionnera dès le départ (I ; 7) et au centre du chant premier du côté de la divinité « *Prostitution* », soit du côté de « *la vendeuse d'amour* ». Dès lors, à la divinisation du pou s'ajoute celle de Maldoror, et par extension, de l'aède et du poète. Du reste, le personnage éponyme s'attribue lui-même au terme de la strophe « *des ailes d'ange* » qui perpétuent l'analogie. L'isotopie du sacré n'est pas uniquement présente dans cette strophe. Au cinquième chant (strophe 6), le poète dresse le portrait d'un curieux « *prêtre des religions* » dont l'accoutrement et le dogme proféré sont peu ou prou raillés par l'auteur : « *Au bas de son dos est attachée (artificiellement, bien entendu) une queue de cheval, aux crins épais, qui balait la poussière du sol. Elle signifie de prendre garde de ne pas nous ravalier par notre conduite au rang des animaux* » (p.206). La parenthèse soulignée révèle une tonalité grivoise qui désacralise, précisément, le fameux religieux. Les nombreuses digressions qui jalonnent le texte renforcent du reste cette mise à distance du récit par le biais de l'humour.

alchimique. Le « *pouvoir occulte* » (l.5) de l'insecte lui permet « *d'extraire [...] la quintessence*¹⁷⁷ » (l.44) du sang humain. De même, l'ensemble du « Grand Œuvre » « maldororien » s'effectue sous l'égide du processus alchimique : « *mine* » (l.140 ; 166 ; 172)¹⁷⁸ ; « *matière* » (l.150 ; 189)¹⁷⁹ ; « *lumière* » (l.151) ; « *propriété liquide du mercure* » (l.153)¹⁸⁰ ; « *atomes* » (l.190) ; « *agglomération* » (l.191) ; « *cohésion* » (l.192) ; « *convulsion* » (l.193) ; « *principes vivants* » (l.195) ; « *poudre* » (l.196)¹⁸¹ et, évidemment, « *Pierre* » (l.194 et 200)¹⁸². Du reste, les alchimistes sont couramment désignés sous la dénomination de « *philosophes chymistes* » d'où probablement le sens du qualificatif identique attribué, par Lautréamont, aux poux. La symbolique de l'isotopie alchimique ne pourrait-elle pas accepter une perspective littéraire liée au contrat de lecture et à l'initiation du destinataire ? De fait, la lecture des traités alchimiques « *constituait, à dessein, une épreuve initiatique. Les maîtres ont voulu que leurs disciples mobilisent toutes leurs forces intellectuelles et spirituelles, claires et obscures, pour atteindre à l'illumination* »¹⁸³. Et si le processus alchimique se veut la transmutation des métaux « vulgaires » en or, en revanche, il revêt un sens symbolique et ésotérique probablement davantage accès vers une élévation spirituelle : « *on ne saura jamais si elle parle vraiment de métaux et veut vraiment produire de l'or, ou si tout le langage alchimique et ses liturgies opératives parlent de quelque chose d'autre, d'un mystère religieux, de la nature même de la vie, d'une transformation spirituelle* »¹⁸⁴. Nous savons que l'auteur des *Chants* perçoit son œuvre comme un « *long apprentissage* » du lecteur et compare l'action de sa poésie à celle de la résection du pou. Au reste, le pou est ami du lecteur : « *Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte*¹⁸⁵ *qui produit la gale, tu auras deux amis !* » (p.78). De même, rappelons-nous le souhait de l'aède du chant V lorsqu'il enjoignait son lecteur à goûter aux plaisirs de « *l'arsenic* » et à verser

¹⁷⁷ En termes alchimiques, « *on pourrait définir la quintessence comme un cinquième principe des mixtes, composé de ce qu'il y a de plus pur dans les quatre éléments. [...] C'est le mercure des Philosophes.* » (Dom Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermétique*, 1787, article « Quintessence ». L'ouvrage, ainsi que de nombreux autres, est disponible à l'adresse Internet <http://perso.wanadoo.fr/chrysopee/somalc.htm>).

¹⁷⁸ Dans la rhétorique alchimique, la « *mine* » symbolise la « *matière de laquelle se forment les métaux et les minéraux dans les entrailles de la terre. Cette matière, suivant les principes de la Philosophie Hermétique, n'est d'abord qu'une vapeur que les éléments poussent avec l'air et l'eau dans les entrailles de la terre. Le feu central la sublime vers la superficie; elle se digère et se cuit avec le soufre qu'elle rencontre, et suivant le degré de pureté du mélange et de la matrice, les métaux se forment plus ou moins parfaits.* » (Même source que précédemment).

¹⁷⁹ Selon Pernety, la matière se définit « *en termes de Philosophie Hermétique, [comme] le sujet sur lequel s'exerce cette Science pratique. Tous ceux qui ont écrit sur cet Art se sont appliqués à cacher le vrai nom de cette matière, parce que si elle était une fois connue, on aurait la principale clef de la Chymie.* »

¹⁸⁰ Toujours selon le dictionnaire précédemment cité, à la rubrique « *Mercur* » : « *Métal coulant composé d'une terre métallique F' et d'une terre fluidifiante; c'est pourquoi il y a autant de mercures que de métaux, qui peuvent être mêlés avec cette terre fluidifiante. Il y a une si grande sympathie entre cette terre mercurielle ou fluidifiante, et les métaux, que quand elle y est une fois mêlée, elle s'y accroche si fermement, qu'elle s'y coagule plutôt que de s'en laisser séparer. C'est dans cette admirable sympathie que consiste tout le secret de la Philosophie Hermétique, ou du grand œuvre; c'est-à-dire, à avoir cette terre mercurielle pure, et dans l'état où elle se trouve avant d'être mêlée avec aucun métal.* »

¹⁸¹ Poudre (de Projection, terme qui coïncide avec l'usage de Lautréamont qui spécifie, « *par un effet de la poudre* » : « *Résultat de l'œuvre Hermétique, ou poudre qui, étant projetée sur les métaux imparfaits en fusion, les transmue en or ou en argent* ».

¹⁸² Même si le terme « *Pierre* » recouvre diverses significations, dans la tradition hermétique et selon le qualificatif qui lui est adjoind, on pense inévitablement, du fait de sa position qui clôt le processus et la strophe, à la plus parfaite et la plus célèbre, à savoir la « *Pierre Philosophale* » : « *Résultat de l'œuvre Hermétique, que les Philosophes appellent aussi Poudre de projection. On regarde la pierre philosophale comme une chimère pure, et les gens qui la cherchent sont regardés comme des fous. Ce mépris, disent les Philosophes Hermétiques, est un effet du juste jugement de Dieu, qui ne permet pas qu'un secret si précieux soit connu des médians et des ignorants. Les plus célèbres et les plus savants Chymistes modernes non seulement ne regardent pas la pierre philosophale comme une chimère, mais comme une chose réelle.* »

¹⁸³ *Encyclopédie Universalis* 2004, article « *Alchimie* » par René Alleau.

¹⁸⁴ Umberto Eco, *Les Limites de l'Interprétation*, Grasset, Paris, 1992, voir p.88.

¹⁸⁵ L'acarus sarcopte peut-être considéré comme une variante du pou de même que le vampire, qui désigne Maldoror, est analogue à ce dernier par le motif de la suction...

« deux larmes de plomb ». Les deux termes sont susceptibles de renvoyer également au processus de « l'Art Sacré » d'Hermès¹⁸⁶. A partir de ces considérations, notre hypothèse consiste à interpréter le motif du pou, instrument de Maldoror afin de lutter contre l'Homme, comme le symbole de la prose de Lautréamont, instrument de l'écrivain afin de s'inscrire en faux contre l'héritage littéraire. A l'instar des alchimistes, le poète utilise la méthode de la cryptographie : en tant que tel, le discours appartient à la « *sémiosis hermétique* » qui affirme que « *chaque mot et chaque image ont le signifié de plusieurs autres ; sur la base de ce critère, il fait glisser continuellement son propre sens, à la recherche d'un secret sans cesse promis et toujours éludé.* » En outre, « *le texte alchimique joue un rôle initiatique s'il est lu comme élément d'un rituel incantatoire, apte à provoquer des états de surexcitation extatique* »¹⁸⁷. Au sujet de cette « *excitation extatique* », souvenons-nous, une nouvelle fois, de la préface du chant V et de la comparaison de l'effet des digressions du destinataire sur le lecteur à l'action des « *rotifères et [des] tardigrades [pouvant] être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité* » (p.189). L'effet escompté demeure sensiblement proche de l'extase initiatique...

Au demeurant, rappelons-nous également que la strophe du pou est jonchée de rappels intertextuels plus ou moins parodiques (cf. notre première partie et l'évocation de Lamartine et des *Hurlleurs* de Leconte de Lisle). De surcroît, le poète insère plusieurs correspondances avec des thèmes inclus dans d'autres strophes. Ainsi, entre autres exemples, le passage évoquant « *le fossoyeur* » et la combinaison « *des phrases multicolores sur l'immortalité de l'âme, sur le néant de la vie, sur la volonté inexplicable de la Providence* » (l.20-22) renvoie au chant premier (12) et, au-delà, à *Hamlet*. Le contexte est, par conséquent, éminemment littéraire mais la *sémiosis* alchimique et le procédé de la cryptographie empêche la divulgation du sens au non-initié, c'est-à-dire à l'« *âme timide* » ou au « *paysan rêveur* » (l.198) par exemple. Les « *mystères poétiques* » qui constituent le secret avoué que Lautréamont souhaite divulguer ne seront accessibles qu'au lecteur, au « *monstre* », sachant aller au-delà du « *premier coup d'œil* ».

Or, si « *la mine vivante de poux* » (l.139) symbolise effectivement l'action de la prose poétique de l'auteur destinée à illuminer le lecteur (« *naquirent à la lumière* » l.150-151) quant à la production littéraire, il convient d'observer l'évolution de celle-ci, au cours de la strophe, au regard de cette analogie. Deux modalités permettent d'admettre la symbolique : « *Elle remplit les bas-fonds de la fosse, et serpente ensuite, [...] dans toutes les directions* » (l.141-142) ; « *Ce nœud hideux devint, par le temps, de plus en plus immense, tout en acquérant la propriété liquide du mercure, et se ramifia en plusieurs branches, qui se nourrissent, actuellement, en se dévorant elles-mêmes* » (l.151-155). Le motif du serpent rappelle, par la forme de son déplacement, la sinusoïde ou la courbe qui se rapproche de l'ovale, de la spirale, ou de « *l'épingle* », conformément à la structure d'ensemble des *Chants* avec les constantes correspondances, prolepses et analepses. De même, les digressions de l'auteur, la folie feinte sont susceptibles de laisser penser au lecteur que la prose du poète se dirige, sans but précis, « *dans toutes les directions* ». De surcroît, la ramification des « *branches* » (des strophes ?) rappelle, outre qu'il existe un « *centre* » de l'œuvre, à l'image de l'explication du vol des étourneaux du chant V, le thème de l'autophagie et de la dévoration déjà mis en exergue par Lucienne Rochon : « *Les Chants de Maldoror enterrent leur propre mythe. [...] Lire les Chants de Maldoror, c'est lire la détérioration progressive des données du récit, de la relation auteur-lecteur, de la*

¹⁸⁶ Pernety indique que le plomb constitue l'« *eau de tous les métaux, selon Paracelse. Le plomb passe pour le plus mou et le plus vil des métaux. Les Chymistes l'appellent Saturne, et les Philosophes Hermétiques le Père des Dieux. Paracelse dit que si les Alchimistes connaissaient ce que contient Saturne ils abandonneraient toute autre matière pour ne travailler que sur celle-là.* » En outre, l'arsenic « *en termes de Chymie Hermétique, se prend tantôt pour le mercure des Sages, tantôt pour la matière dont il se tire, et tantôt pour la matière en putréfaction. Philalèthe et plusieurs autres Philosophes ont aussi donné le nom d'Arsenic à leur matière en putréfaction, parce qu'alors elle est un poison très subtil et très violent. Quelquefois ils entendent par Arsenic leur principe volatil, qui fait l'office de femelle. C'est leur Mercure, leur Lune, leur Vénus, leur Saturnie végétale, leur Lion vert, etc. Ce nom d'Arsenic lui vient de ce qu'il blanchit leur or, comme l'arsenic vulgaire blanchit le cuivre.* »

¹⁸⁷ Umberto Eco, *Les Limites de l'Interprétation*, Grasset, Paris, 1992, voir p.91, 96...Notons, par parenthèse que la *sémiosis* hermétique et le langage codé qui la définit sont également évoqués lors du combat contre l'Espérance (III ; 3) : « *J'y vois écrit, dans une langue symbolique, un mot que je ne puis déchiffrer. [...] Lis, sur mon front, mon nom écrit en signes hiéroglyphiques* » (p.141).

condition de l'écriture et de la lecture, jusqu'au nec plus ultra »¹⁸⁸. En somme, thématiques et formes poétiques serpenteront puis se dégraderont mutuellement au fil du texte et des strophes. L'évolution générale de l'œuvre s'établirait concomitamment à cette « *légion d'êtres inconnus* » (l.176) et ces « *blocs de matière animée* » (l.189-190). A l'image de la « *pierre* », symbole alchimique du Grand Œuvre et, par extension littéraire, de l'œuvre, en l'occurrence des *Chants de Maldoror*, ces derniers s'élanceraient « *jusqu'au haut des airs* » (l.195-196) avant de retomber comme l'« *aérolithe fendant verticalement l'espace, en se dirigeant, du côté du bas* » (l.198-199). De fait, l'œuvre de Lautréamont ne cesse de promettre un renouvellement tout au long des cinq premiers chants mais, au final, celle-ci s'achève par un « *conte somnifère* », ancré dans la plus pure tradition du roman feuilleton. Parallèlement, le récit diégétique est sans cesse désamorcé par les interventions digressives de l'auteur. Celui-ci s'essouffle, revient sur lui-même, pour enfin s'effondrer dans les lieux communs et poncifs d'un genre choisi. De même la strophe du pou se referme sur une dernière provocation à l'encontre du lecteur, l'auteur ironisant sur la clarté du message délivré et cryptographié grâce à la rhétorique hermétique : « *Vous avez maintenant, claire et succincte, l'explication du phénomène* » (l.201-202). Si le lecteur peut se douter qu'un sens est dissimulé derrière l'« *hymne de glorification* », en revanche, déclarer que l'explication s'avère « *claire et succincte* » tient du sarcasme et de la raillerie. Dans une certaine mesure, l'ensemble de cette strophe constitue également une parodie du discours alchimique qui « *se présente à la fois comme dévoilement d'un secret et occultation de ce même secret* »¹⁸⁹. Par voie de conséquence, l'image du guide initiatique est de nouveau parodiée et désacralisée de sorte que le sens symbolique du texte semble s'autodétruire. Si cette représentation du guide est sensiblement proche de celle du « *mage poétique* » et romantique, il est compréhensible que Lautréamont organise également son travail de sape à ce niveau. Mais, paradoxalement, l'auteur des *Chants* se positionne volontiers en éveilleur de la perception du lecteur. Cette contradiction s'ajoute à la somme conséquente de celles déjà présentes au sein de l'œuvre et qui participent de cette volonté de créer un texte dont le sens s'autodétruit constamment.

Par ailleurs, la strophe suivante, consacrée aux mathématiques, est pareillement ancrée dans une rhétorique hermétique et ésotérique. Paradoxalement, le rationalisme symbolisé par la science glorifiée (et par le positionnement du destinataire sous l'égide d'une sommité en matière de cartésianisme, « *le penseur Descartes* » - l.149-150 -) se mêle à l'irrationnel et au sacré. Le narrateur retrace un parcours intellectuel vécu comme un apprentissage spirituel et illuminateur : « *je sus franchir religieusement les degrés qui mènent à votre autel, [...] et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi, le plus fidèle de vos initiés* » (p.105)¹⁹⁰. A l'instar du pou, les mathématiques sont divinisées et permettent au poète de s'élever contre la « *méchanceté de l'homme et [...] l'injustice du Grand-Tout* » (l.162) de la même manière que la connaissance enseignée lui permet de se hisser au rang du Créateur. En somme, les mathématiques deviennent, sous la plume du destinataire, une espèce de nouvelle religion, à l'image de celle souhaitée par certains « *illuminés* » de la fin du XVIII^{ème} siècle tel que Martines de Pasqually. La poésie, au XIX^{ème}, a, du reste, partie liée également avec la religion et l'ordre du sacré. Lamartine, par exemple, associe le dogme chrétien au rationalisme : il s'agit ainsi « *d'appliquer la raison humaine, ou le verbe divin, ou*

¹⁸⁸ Lucienne Rochon, *Lautréamont et le lecteur, Mythe – Mystagogie – Mystification*, in *Quatre lectures de Lautréamont*, A.-G. Nizet, Paris, 1973, voir p.385 et 492. Rappelons que Michel Nathan a également consacré un ouvrage à cette thématique. Ainsi, concernant le quatrième chant, par exemple, l'auteur critique explique que celui-ci « *piétine et s'agace, se nourrissant de sa propre substance* ». Quant à l'œuvre dans son ensemble, « *les Chants de Maldoror font au fur et à mesure défont un roman-feuilleton qui ne s'en reconstitue pas moins en serpent qui se mord la queue* ». *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Michel Nathan, Champ Vallon, Seyssel, 1992, voir p.71 et 79.

¹⁸⁹ Umberto Eco, *Les Limites de l'Interprétation*, Grasset, Paris, 1992, voir p.95.

¹⁹⁰ Cette isotopie de l'initiation et du sacré ne cesse d'être employée au fil de la strophe : « *trinité grandiose ! triangle lumineux !* » (l.19-20) ; « *jouissances magiques* » (l.25) ; « *s'élever* » (l.26) ; « *vérité suprême* » (l.34) ; « *révélé* » (l.37) ; « *figures symboliques* » (l.44) ; « *signes mystérieux* » (l.45) ; « *révélation* » (l.47) ; « *hiéroglyphes éternels* » (l.48) ; « *vérité incontestable* » (l.53) ; « *visage divin* » (l.61) ; « *déeses rivales* » (l.75) ; « *pyramides* » (l.99) ; « *labyrinthe* » (l.133) etc...

la vérité évangélique à l'organisation politique des sociétés modernes »¹⁹¹. Le cas de Nerval, plus ambigu, témoigne néanmoins pareillement du lien entre poésie et religion chez l'écrivain « adepte » de l'occultisme au sens général : alchimie, magie, illuminisme. Au reste, on connaît la passion d'Hugo pour le spiritisme. Plus généralement, « la poésie romantique se posait en rivale, émule ou haute auxiliaire de la religion [...]. Le symbolisme romantique était donc tenté de reprendre les foudres de l'Eglise contre la science expérimentale et rationnelle [...] »¹⁹². D'autre part, Martin Thut a particulièrement mis en valeur la rhétorique du sacré utilisée par Lautréamont dans cette strophe : « L'espace de la transcendance, dont la perfection s'exprime à travers la figure de la /sphère/, se distingue nettement de celui de l'immanence (« terre ») ; l'initié se retrouve dans une espèce d'état mystique. [...] Les Mathématiques, de leur côté, se trouvent personnifiées dans la figure ternaire des trois Grâces (« pleines de majesté comme des reines », « déesses rivales »), située dans un cadre spatial idéalisé, une sorte de locus amoenus. Les Mathématiques se voient donc affectées, une fois de plus, à l'univers de la transcendance, d'autant plus que la figure ternaire des Grâces est apte à fonctionner, dans le présent contexte, comme une transposition païenne de la Trinité chrétienne ». En outre, « l'Enonciataire, [...], constatera qu'on lui propose un progrès cognitif qui ne sera pas sans lui procurer un certain plaisir, pour peu qu'il « consomme » le texte de cet auteur « nourri » de mathématiques »¹⁹³. Ce progrès se matérialise par les enseignements apportés par la connaissance des mathématiques, soit la « froideur », la « prudence » et la « logique ». Le présent trinôme n'est pas sans rappeler la « logique rigoureuse », la « tension d'esprit » et la « défiance » conseillées au lecteur lors du premier chant (1) afin de parcourir l'œuvre « sans danger », sans prendre le risque de s'égarer dans les méandres du labyrinthe textuel.

En définitive, le contrat de lecture élaboré par le comte de Lautréamont s'inscrit dans une perspective initiatique au sens où se trouve sans cesse posé, comme une priorité, le nécessaire statut actif du lecteur. L'« âme timide » doit céder la place à un destinataire « enhardi ». Le texte est codé, le sens, dissimulé derrière l'élaboration de thématiques éculées. L'auteur affirme son statut de guide, se confond avec ses personnages et, par conséquent, le sujet se démultiplie. Lautréamont entre dans une relation de concurrence littéraire avec son héros avant de fusionner avec lui. Parallèlement, l'hermétisme de sa prose, l'humour dévastateur et le rôle de bouffon qu'il se plaît à jouer malmènent l'allocutaire. La communication est, en apparence, tronquée par ces procédés, et la relation entre les deux instances se basent, certes, sur la liberté de chacun, mais il s'agit d'une liberté destructrice fondée sur la raillerie. Par conséquent, cette liberté devient une « non liberté » qui démontre, une fois de plus, la toute puissance de l'Écrivain et l'arbitraire du scripteur. Pour autant, ce dernier ne cesse de rappeler l'amour et le respect éprouvés à l'égard du lecteur. La relation de Maldoror avec les jeunes adolescents qui peuplent l'œuvre, placée sous le signe de la tentation, de l'interdit et du sado-masochisme contamine celle instaurée par le destinataire vis-à-vis de son destinataire. L'œuvre déroute, le chemin est tortueux, semé d'embûches mais Lautréamont ne cesse de prévenir, de mettre en garde, de montrer la voie, aussi cryptographié soit l'itinéraire. La rupture de l'horizon d'attente, le jeu sur les conventions d'écriture et de lecture, l'annonce de révélations, avortées et jamais explicitées, entraînent le lecteur sur une pente descendante. Celui-ci se perd dans les méandres d'un labyrinthe soigneusement conçu par l'aède et qui semble sans issue.

Au niveau fictionnel, la révolte de Maldoror constitue un lieu commun de la littérature contemporaine de Lautréamont. Ce dernier, en « sincère amateur de la littérature » (p.220), a conscience de cet état de fait. Dès la préface du chant sixième, ses derniers avertissements ne laissent aucune place au doute :

¹⁹¹ Sur la politique rationnelle, p.33, cité par Paul Bénichou qui commente : « Identifier le verbe de Dieu et la raison humaine, c'est en quelque sorte universaliser et métaphoriser l'Incarnation, autrement dit la nier au sens chrétien », *Romantismes français*, tome II, p.1035, Gallimard, Paris, 2004.

¹⁹² Même source, p.2012.

¹⁹³ Martin Thut, *Le Simulacre de l'Enonciation*, Publications Universitaires Européennes, Bern, 1989. Voir p.106, 107, 111.

« Prétendriez-vous donc, que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le Créateur et moi-même, dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète ? Non : la partie la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire. [...]

« ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire ; [...]

« Je ris à gorge déployée, quand je songe que vous me reprochez de répandre d'amères accusations contre l'humanité [...] » (p.219 et 220)

Le lecteur raisonnait justement lorsqu'il s'esclaffait mais la cause de ses éclats de rire était erronée. Il s'agissait de rire lorsque « *les poux audacieux de la caricature* » se dévoilaient à peine, par le biais du recours aux poncifs ou à la parodie, et non lorsque l'auteur, paré du masque du bouffon, explicitait les objectifs de sa prose. On distingue invariablement le procédé de l'inversion. De la même manière que le Beau et le Bien, contingences et objectifs d'une certaine forme de poésie, deviennent, chez le poète, le Laid¹⁹⁴ et le Mal, le rire doit intervenir lorsque le texte se présente comme sérieux et, à l'inverse, disparaître lorsque la *Moria* entame ses discours. L'intérêt est ailleurs, hors des mouvements de la diégèse et de ses effets sémantiques.

L'initiation du lecteur passe par une quête du sens qui aboutit à une quête du renouveau. Bien que le scepticisme, le désespoir et l'anti-humanisme d'un Maldoror pourraient aisément caractériser son créateur (Lautréamont a vécu les affres de deux guerres, la famine et les épidémies...), la révolte de ce dernier semble davantage accès sur son art. La littérature est à renouveler en profondeur. Le Moi romantique, les mages poétiques et leurs élans lyriques ont fait leur temps : « *La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle...* »¹⁹⁵. Cette volonté de désacraliser et de faire chuter de son piédestal le divin écrivain, le créateur, passe par une démonstration de sa tyrannie. D'où l'arbitraire du scripteur et le souhait de Maldoror d'affirmer son autonomie au mépris du lecteur. Les « Je » chantant de l'œuvre s'évertuent à égarer l'allocutaire afin de mieux lui démontrer, par la pratique, la vanité du « Je » poétique. « *Le poète romantique veut être à la fois découvreur des secrets de Dieu et, dans la même opération, inventeur des siens* »¹⁹⁶. Lautréamont a puissamment conscience de cette dimension. Paraphrasant Bénichou, nous pourrions déclarer que l'auteur des *Chants* veut être à la fois découvreur des secrets de l'Ecrivain, et dans la même opération, le révélateur et le vulgarisateur de ces derniers. Conséquemment, la révolte contaminera le jeune destinataire. Tel est probablement l'un des objectifs de la démarche initiatique du guide : la révolte du lecteur.

En outre, afin de faire prendre conscience à l'initié du vide de la production littéraire de son temps, la révélation passe inévitablement par l'apport de connaissance quant aux fondements et au processus aboutissant à la création d'une œuvre, du « Grand Œuvre ». Il s'agit de lui fournir la sagesse des « *mystères poétiques* ». Dès lors, comment l'auteur communique-t-il son savoir et ses conclusions ? En quoi les instances communicatives sont-elles remises en question ? Enfin, comment le récit se désagrège-t-il selon la propre volonté de l'écrivain ? Autant de thématiques et de procédés à rattacher à l'utilisation de la « machine à produire – et à détruire - du sens ».

¹⁹⁴ La strophe consacrée au portrait de Maldoror (IV ;4) est révélatrice de cette érection du Laid en valeur poétique.

¹⁹⁵ *Poésies I*, p.268.

¹⁹⁶ Paul Bénichou, ouvrage précédemment cité, p.2012.

TROISIEME PARTIE :

La « machine à produire du sens »

1. Les instances communicatives en question.

1.1. L'apoplexie du sujet.

La dualité qui caractérise l'image du narrateur engendre un flou qui témoigne d'une volonté de l'auteur refusant de peindre précisément les contours de celui qui prend en charge le récit. Délimiter les endroits dans lesquels Maldoror prend la parole, ou, à l'inverse, pris en charge par le comte de Lautréamont, demeure un acte difficile, même pour le lecteur enhardi. La fusion ou la désunion entre les deux entités apparaissent selon le bon vouloir de l'écrivain. Ainsi, observons le jeu instauré parfois par l'auteur des *Chants* à propos de son narrateur.

Lors du chant sixième, par exemple, Lautréamont disserte sur le don d'ubiquité et de métamorphose de son personnage principal :

« 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. Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieux de ce pays ; peut-être il est à quelque pas de vous » (VI ; 2 ; p.222).

La stratégie employée s'avère classique puisqu'il s'agit d'attirer l'attention du lecteur par l'élaboration d'un héros hors du commun mais la suite de la strophe opère une fusion entre les deux instances, auteur et personnage. A cet instant, Lautréamont est l'unique détenteur de la parole : la troisième personne du singulier, « *il* », ainsi que les qualificatifs « *bandit* » ou, plus significatif, « *poétique Rocambole* » constituent autant d'éléments confirmant cet état de fait. Par le biais de la connotation littéraire et du renvoi au roman-feuilleton permis par cette dernière appellation, Lautréamont achève d'inscrire son héros dans la fiction et dans l'imaginaire. Mais, immédiatement après ces considérations, Maldoror s'octroie le contrôle de la narration sans avertissements préalables du poète, *a priori* :

« Il n'est pas facile de faire périr entièrement les hommes, et les lois sont là ; mais, on peut, avec de la patience, exterminer, une par une, les fourmis humanitaires. Or, depuis les jours de ma naissance, où je vivais avec les premiers aïeux de notre race [...] ».

Le retour à des thématiques récurrentes (haine, volonté d'anéantir la race humaine, âge indéfinissable) engage le lecteur à identifier le sujet parlant sous les traits du héros. Dès lors, la strophe s'inscrit dans une autre dimension que celle de la fiction, Lautréamont jouant, une fois de plus, sur les codes de lectures en commentant, par le truchement de la diégèse, la technique qu'il est en train d'utiliser. De fait, juste avant que ne s'opère la fusion, l'écrivain prévenait le destinataire : *« peut-être il est à quelque pas de vous »*. La phrase résonne comme un indice, une mise en garde du changement de narrateur, sur le point de se produire. De même, certains commentaires quant aux métamorphoses de Maldoror sont susceptibles de confirmer ce double niveau sémantique :

« Tant son habileté renversante déroutait, avec un suprême chic, les ruses les plus indiscutables au point de vue de leur succès, et l'ordonnance de la plus savante méditation. Il avait une faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux les plus 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 ».

Le destinataire évoque son personnage mais, si l'on considère que celui-ci évoque également la « *forme* » et « *son habileté renversante* » et déroutante quant au style employé, le « *il* » peut, dans ce cas, renvoyer à l'écrivain. En somme, Lautréamont expliciterait sa technique d'écriture, les « *déguisements supérieurs* » adoptés par Maldoror ayant pour parallèle les « *subtiles métamorphoses* » du narrateur et de l'aède, passant de Lautréamont à Maldoror et imperceptibles au premier abord, même « *aux yeux les plus exercés* ». Et l'auteur de conclure sur son statut d'« *artiste* » tout en valorisant ironiquement son image : *« il touchait presque au génie »*.

En revanche, si le poète fait fusionner, à certains moments, les deux instances, il se démarque de son héros lors d'autres passages. Dans ce même chant, au cours de la strophe d'Aghone (VI ; 7), l'écrivain parle en ces termes du « *corsaire aux cheveux d'or* » (p.245) :

« L'auditeur approuve dans son intérieur ce nouvel exemple apporté à l'appui de ses dégoûtantes théories. Comme si, à cause d'un homme, jadis pris de vin, l'on était en droit d'accuser l'entière humanité » (p.240).

Rarement, le créateur s'est, à ce point, désolidarisé de sa créature¹⁹⁷. La mise en évidence de l'absurdité du raisonnement excessif de Maldoror¹⁹⁸, par le biais de la seconde modalité, est univoque. En outre, désigner le héros sous la dénomination d'« *auditeur* » constitue un procédé intéressant. L'auditeur renvoie, par extension, à l'allocutaire. Dès lors, au-delà d'une invective adressée au personnage, l'auteur peut aussi bien attaquer, de nouveau, une catégorie de lecteurs. Le public en proie au pessimisme et au désespoir serait, dans ce cas, visé directement. L'attitude de ce dernier, disciple de l'école du désenchantement, est bannie par l'écrivain qui n'y voit qu'une source de déraison, de cruauté. Une nouvelle fois, Lautréamont se positionne dans une perspective morale : Maldoror et le lecteur sont dénoncés comme excessifs et victimes de la passion, en l'occurrence la haine contre l'humanité... En cette fin d'œuvre, l'anti-humanisme et la rébellion contre Dieu sont considérés comme autant de « *dégoûtantes théories* », preuve s'il en est que la révolte « *maldororienne* » doit être relativisée lorsqu'il s'agit de l'attribuer à Lautréamont.

Par ailleurs, il est remarquable que la dualité du sujet, ainsi que sa démultiplication mise en scène par le poète, s'illustre également et avec davantage de force, dans les strophes où demeure présente la thématique du miroir. Dès son commencement, la première d'entre elles (IV ; 5), semble n'être qu'une énième variation sur le thème de l'invective contre les « *kakatoès humains* ». Mais, rapidement, la situation se complexifie de sorte que l'allocutaire fictif n'est plus clairement défini. La structure de la strophe est telle que, progressivement, le lecteur éprouve le sentiment de se retrouver face à diverses instances déjà aperçues auparavant. Dans un premier temps, Maldoror semble s'adresser à l'une de ses jeunes victimes. Le motif de « *la fronde* » (p.172) ainsi que celui du scalp (« *Qui donc alors t'as scalpé ?* »), arme et blessure chères au héros, créent cette « *illusion d'optique* » (II ; 13). Puis, après une digression hermétique et humoristique (l.35-69) sur « *le manque expressif de chevelure* »¹⁹⁹, l'allocutaire à qui parle Maldoror paraît être le lecteur :

« *Si tu m'écoutes davantage, ta tristesse sera loin de se détacher de l'intérieur de tes narines rouges. Mais, comme je suis très impartial, et que je ne te déteste pas autant que je le devrais (si je me trompe, dis-le moi), tu prêtes, malgré toi, l'oreille à mes discours, comme poussé par une force supérieure* » (l.70-75).

Ce lien concilié par l'aède ainsi que l'écoute hypnotique du destinataire fictif permettent de supposer que Maldoror instaure un dialogue avec son lecteur. De surcroît, la mention des « *narines rouges* » nous renvoie au premier chant lorsque le poète reprochait à son allocutaire de désirer renifler avec ses « *narines orgueilleuses* » les « *rouges émanations* » (I ; 2) de la haine²⁰⁰. En outre, la suite de la lecture fait apparaître l'image du Créateur, par le biais de certaines phrases teintées de reproches déjà évoqués à son encounter auparavant :

« *Tu viens de jeter un regard sur la cité bâtie sur le flanc de cette montagne. Et maintenant, que vois-je ?... Tous les habitants sont morts ! [...] Mais toi, ô mon maître, sous ton regard, les*

¹⁹⁷ Si, à de nombreux instants, il semble, que les deux entités (Maldoror et Lautréamont) fusionnent, en revanche, parfois, notamment au chant sixième, la rupture est totale : « *Vous avez reconnu le héros imaginaire, qui, depuis un long temps, brise par la pression de son individualité ma malheureuse intelligence !* » (p.225). Nous sommes de nouveau en présence d'une variante sur le thème de la révolte contre le créateur. L'auteur met en scène la révolte de la créature (Maldoror, l'écrivain fictif prônant son autonomie) contre son créateur (le comte de Lautréamont). Les deux instances narratives entrent ainsi en concurrence et l'imaginaire prend le pas sur la réalité et sur la volonté de l'auteur au risque de rompre la logique et la linéarité du récit. Nous y reviendrons...

¹⁹⁸ Dans la deuxième strophe, l'écrivain déclarait déjà cependant que son héros « *transgressait les règles de la logique* » (p.221)...

¹⁹⁹ De nouveau, Lautréamont enchaîne deux longues périodes afin de perdre son lecteur dans les méandres du sens. L'hermétisme est obtenu précisément à l'aide de cet enchevêtrement de subordinées entrecoupées de parenthèses parfois inutiles : « *(il serait incompréhensible que tu le niasses)* » par exemple (l.65-66). De surcroît, l'auteur s'amuse avec la perception et la compréhension de son lecteur. Ainsi, après avoir refermé la première longue modalité, il déclare : « *J'espère que tu m'as compris* » (l.48). De même, après la seconde : « *N'est-il pas vrai que tu m'écoutes avec attention ?* » (l.69-70). L'ironie et le sarcasme sont manifestes. L'auteur s'évertue à malmenier son destinataire en lui prodiguant de longues phrases à la limite de l'incompréhensibilité avant de réclamer son attention et d'affirmer son intelligibilité.

²⁰⁰ Une page plus loin, l'aède revient sur ce leitmotiv : « *Tes nerfs olfactifs sont enfin ébranlés par la perception d'atomes aromatiques* » (l.132-133).

habitants des cités sont subitement détruits, comme un tertre de fourmis qu'écrase le talon de l'éléphant » (1.78-81 ; 115-117).

On retrouve le thème de la tyrannie du Créateur, source de la révolte de Maldoror, et déjà, de nombreuses fois, mentionné dans l'œuvre. Trois instances sont, par conséquent, ébauchées par l'auteur, avant leur mise à mort littéraire : l'adolescent victime, le lecteur et le Créateur. Et cependant, durant la dernière partie de la strophe, le poète lève le voile sur l'identité du scalpé et le destinataire comprend que la personne à qui s'adressait Maldoror n'était autre que son propre reflet. Progressivement, l'écrivain révèle la supercherie par de petites touches successives laissant deviner la position de Maldoror, face à un miroir :

« *Si je lui fais signe de rester à sa place, voilà qu'il me renvoie le même signe... [...] Ne me rappelais-je donc pas que, moi, aussi, j'avais été scalpé* » (1.141-142 ; 148-149). Au final, l'auteur renchérit : « *Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... [...] il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image !* » (1.159-160 ; 163-165).

Au-delà de l'introduction du thème de la perte de mémoire, l'intérêt d'un tel chapitre réside dans le motif du double relatif au miroir. Dans un certain sens, le lecteur a été placé par l'auteur dans la même position que Maldoror. Jusqu'au terme de la strophe, il est plongé dans le « *brouillard* » de l'identification. « *Le fantôme se moque de moi* » déclare encore le narrateur. De fait, le destinataire pourrait émettre un sentiment identique. Cette strophe est révélatrice du processus selon lequel Lautréamont estompe les contours du sujet. En ayant recours à des bribes de thématiques déjà utilisées, il sème le doute dans la perception du lecteur qui ne sait plus comment interpréter ce qui lui est exposé. La confusion s'installe et ce qui s'apparente, au final, à un exercice de style démontre que, dans l'esprit de l'auteur, il n'y a pas d'entité précise qui soit tenue de prendre en charge le récit. Seul l'écrivain est libre de tout faire et maître absolu de sa production et de ses créatures. Paradoxalement, cette liberté témoigne, *ipso facto*, de l'arbitraire du scripteur²⁰¹.

Par ailleurs, notons que la strophe du miroir se double, précisément, d'un rappel, selon le système des correspondances, lors du dernier chant (6). Instaurant une pause dans l'élaboration de son roman, Lautréamont revient sur le thème de la dualité. Maldoror affirme, dans cette strophe, l'aspect positif du double : « *je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose...* » (p.235). En outre, dès la première phrase, le « *pouvoir réflecteur* » des « *miroirs d'argent* » renvoie le lecteur au cinquième chapitre du chant IV : « *Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front !* » Le recours aux deux termes relatifs au corps humain – « *œil* » et « *front* » - n'est pas neutre pour le lecteur sachant « *relever ses paupières* ». Dans la première partie de (IV ; 5), en effet, ces deux éléments sont ceux sur lesquels s'interroge celui qui contemple son image sans s'en apercevoir : « *ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris ?* » (1.9) puis, quelques lignes plus loin, « *Mais, est-ce un front ?* » (1.19-20).

Un autre exemple intéressant de la confusion entre les deux instances narratives apparaît lors de la strophe de Falmer (IV ; 8). Dans la dernière partie de celle-ci, Maldoror déclare, dans un passage qu'il convient de citer en entier :

« *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*

²⁰¹ Au reste, Lucienne Rochon rappelle que, « *si le lecteur est induit à remarquer par le rappel de ses souvenirs de lecture à identifier le je à Maldoror, en fait le nom de Maldoror disparaît de tout ce chant, (où aucun personnage ne porte de nom, c'est-à-dire n'accède à l'être imaginaire), pour ne reparaître qu'avant le point final du chant, après la résurrection du souvenir d'un autre nom « Falmer ».* La strophe du miroir explique cette énigmatique disparition. « *Le secret est découvert* ». Ce double, projeté dans le miroir, le narrateur finit par le reconnaître comme tel. Maldoror, l'adolescent n'ont jamais été, l'un et l'autre que sa propre projection. [...] Dans le dédale muré de miroirs, le lecteur comme l'auteur se heurte à toutes les « *illusions d'optiques* » et d'acoustique qu'il reconnaît comme *illusoires* », ouvrage auparavant cité, se reporter aux p.363 et 364.

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 » (p.186).

Dans le cas de ce passage, la confusion est totale. Deux instances sont en présence dans cette comparaison. D'une part, ce « *jeune homme* », travaillant, entouré de « *manuscrit* », à l'obtention d'une « *gloire* » que l'on devine littéraire, grâce à l'isotopie du « *livre* ». Ce dernier est susceptible de s'apparenter à Lautréamont. Le « *cinquième étage* », itéré deux fois, peut faire songer aux appartements occupés par le jeune écrivain. Ainsi, Jean-Jacques Lefrère utilise ce passage afin d'illustrer la description du premier logement de Ducasse à l'Hôtel de l'Union des Nations : « *Il est vraisemblable que c'est dans cet immeuble que l'écrivain a saisi « la plume qui va saisir le deuxième chant » »²⁰². De plus, le murmure susurré à son oreille renforce l'hypothèse d'un écrivain attaché à composer une œuvre dont le héros se nomme « *Maldoror* ». De surcroît, il ne fait aucun doute, à certains instants, que le narrateur est représenté par ce dernier puisqu'il évoque l'une de ses nombreuses victimes, Falmer. Par voie de conséquence, le « *corsaire aux cheveux d'or* », personnage et créature fictive, évoque le travail de son créateur, le comte de Lautréamont. En outre, par le biais du jeu sur les déictiques, qui consiste à passer d'un « *il* » désignant le « *jeune homme* » à un « *je* » narrateur représentant Maldoror, puis à osciller de nouveau entre un narrateur externe (« *il croyait entendre* ») et interne (« *je ne rêve pas* », 1.94), l'auteur accroît la confusion. Un tel procédé provoque un effet de flou concernant l'identification du narrateur. Si, au niveau fictionnel, l'énigme du « *bruissement* » ne sera résolue qu'au chant suivant (V ; 7), il est de nouveau remarquable que le texte peut s'interpréter à un niveau différent : « *Nous ne sommes plus dans la narration* » (V ; 7 ; p.212). Dans le premier passage, le jeune homme s'aperçoit que le bruissement provient des « *vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier* » (1.85-86). Parallèlement, Maldoror s'aperçoit que le bruissement provient d'une voix qui prononce son nom. Dès lors, le héros est renvoyé à son statut de créature de fiction ou créature de papier. De plus, ce « *bruissement* » peut renvoyer à l'isotopie de l'écriture et du livre à l'image de l'expression « *le bruissement d'une feuille de papier qu'on froisse* »²⁰³.*

Il convient de rattacher cet exemple au problème de l'autobiographie et de la désincarnation de l'auteur au sein de son œuvre. Peu d'éléments biographiques transparaissent dans les *Chants de Maldoror* : les souvenirs probables de l'ancien lycéen de Pau au chant premier (12)²⁰⁴ ; la fin de ce même chant qui rappelle les origines de Ducasse ainsi que son appréciation de la guerre. Au-delà, il est remarquable que Lautréamont ne fournit aucun renseignement quant à son existence. Au contraire, il s'évertue à gommer, entre la première et la dernière version du chant I, la présence de son ami Dazet. Cet effacement trahit la volonté de ne pas s'inscrire dans l'économie de l'œuvre. Celui qui parle se veut inaccessible au lecteur qui demeure ballotté entre différents « *je* » détenteurs de la parole.

Au demeurant, le flou concernant l'identification du narrateur semble diminuer au dernier chant, Maldoror étant relégué au rang de simple personnage. Pour autant, l'auteur continue de jouer sur les conventions et le héros est, plus ou moins, comparé à un écrivain lors de la cinquième strophe. Outre les nombreuses correspondances possibles²⁰⁵, le récit adopte la forme d'un roman épistolaire dans lequel l'échange s'effectue entre Maldoror et le jeune Mervyn. L'évolution de cette relation n'est pas anodine. Maldoror est de nouveau le double de l'auteur à tel point que certaines phrases rappellent l'attitude de l'auteur des *Chants* vis-à-vis de son lecteur idéal : « *Mervyn, tu sais que je*

²⁰² In Isidore Ducasse, Fayard, Paris, 1998, voir p.317-318...

²⁰³ L'utilisation de cette expression au XIX^{ème} siècle est attestée et on la retrouve notamment dans *Monsieur Lecoq*, d'Emile Gaboriau : « *Un soir, pendant qu'elle dressait sa petite table dans la première pièce de la Borderie, elle entendit à la porte, qui était fermée au verrou, comme le bruissement d'une feuille de papier qu'on froisse* », deuxième partie, chapitre 43.

²⁰⁴ « *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* » (p.70).

²⁰⁵ Globalement, le thème de la tentation de l'adolescent renvoie, entre autres exemples, à (II ; 6) ou à (I ; 11). De même, la réaction du chien (« *Le chien se met à pousser un lugubre aboiement, car il ne trouve pas cette conduite naturelle* », p.232) peut faire songer à (I ; 8). Nous reviendrons sur le sens possible de cette somme de correspondances...

t'aime, et je n'ai pas besoin de te le prouver ». L'attrance et la séduction du jeune anglais par le « *pilleur d'épaves célestes* » font écho à la tentation de l'adolescent lecteur par l'écrivain tout au long de l'œuvre. De surcroît, la signature de Maldoror rappelle celle, anonyme, d'Isidore Ducasse lors de la publication de la première version du chant I : « *Trois étoiles au lieu d'une signature* » (p.231). Parallèlement, l'effet produit par la lettre sur Mervyn demeure sensiblement proche de celui désiré par le poète sur le lecteur des *Chants*. Littérairement vierge au commencement (« *Il n'avait vu jusqu'à ce moment que sa propre écriture* »), Mervyn est initié aux mystères « *qui ouvrent à son esprit le champ illimité des horizons incertains et nouveaux* ». Du reste, l'initiation s'établit par le biais de la lecture d'une lettre (par extension, d'une œuvre) cryptographiée : « *Votre adresse au bas de la page est un rébus. [...] Je crois que vous avez bien fait d'en tracer les mots d'une manière microscopique* » (p.234). En somme, le lecteur fictif accède à l'auteur grâce à sa perspicacité, soit, grâce à sa « *logique* », son esprit d'« *analyse* » et de « *déduction* »²⁰⁶ qui lui permettent de déchiffrer le rébus. Le « *secret* » (p.233) découvert, Mervyn abandonne « *les habitudes contractées par les ans, les livres, le contact de ses semblables* » (IV ; 2). Le passage relatant la lecture familiale est révélateur de cette évolution. Mervyn est libéré de l'autorité du « *Commodore* » et de la « *Fille de neige* » de la même façon qu'il est délivré de l'emprise des « *phrases passées à la filière et la saponification des obligatoires métaphores* » (p.232). Le lecteur n'est plus dorénavant sous la férule du père. Ce dernier terme est à considérer dans ses deux acceptations : le géniteur mais également l'autorité littéraire, la « *la grue la plus vieille* ». Notons, par parenthèse, le lien établi entre les deux et la dénonciation par l'auteur de l'autoritarisme intellectuel entrepris par le « *Commodore* » :

« *« [...] Et vous autres, enfants, apprenez, par l'attention que vous saurez prêter à mes paroles, à perfectionner le dessin de votre style, et à vous rendre compte des moindres intentions d'un auteur. » Comme si cette nichée d'adorables moutards aurait pu comprendre ce que c'était que la rhétorique ! »*

La réaction de l'auteur est pour le moins malvenue. De fait, par sa volonté à rénover la littérature et le lecteur, par son habitude à parodier et à plagier, l'attitude de l'auteur des *Chants* est assimilable, peu ou prou, à celle du père de Mervyn qui souhaite vulgariser le style des auteurs enseignés afin de « *perfectionner* » celui de ses progénitures.

D'autre part, si nous revenons au texte, il est remarquable que Mervyn laisse entendre ce double argument d'autorité au travers de sa lettre. La rencontre avec Maldoror ne « *serait possible qu'à la condition de demander auparavant aux auteurs de mes jours, une permission impatiemment attendu* » (p.233). Peut-être Lautréamont insère-t-il l'un de ses nombreux jeux sur le signifié. Le double sens possible et inhérent à l'expression soulignée est univoque. « *[A]uteurs de mes jours* » renvoie, dans sa signification première, aux parents de Mervyn, mais, par extension, l'expression peut faire songer aux « *écrivains contemporains* »... Quant à l'emploi du terme « *permission* », il met en valeur l'entrave à la liberté de l'adolescent et la délivrance souhaitée par ce dernier.

Cependant, une fois purifié de toutes ses influences (hormis celle du « *corsaire* ») et libéré de cette double contrainte, familiale et culturelle, Mervyn peut franchir la dernière étape de son initiation : l'écriture, symbolisée par la lettre à Maldoror. Dès lors, l'adolescent signe son acte de décès à l'instar de tous les êtres aimés de Maldoror. L'amour a partie liée avec la mort chez ce dernier et, de la même manière que le héros torture et assassine ses amis, ou ses amants, nous savons que Lautréamont malmène ses lecteurs. En outre, dans le cas de Mervyn, l'écriture est synonyme de mort puisque, en répondant à la missive du « *vampire* », le personnage se soumet à la volonté du héros. Il se livre corps et âme. La thématique du pacte satanique demeure, du reste, présente : la tentation ainsi que le cachet de la lettre (« *une tache de sang au bas de la page* », p.231) confirment la symbolique. Toutefois, selon la tradition du pacte avec Lucifer, c'est à la victime, et non au tentateur, de signer avec son sang. Dès lors, une nouvelle fois, Lautréamont opère une inversion. Le paradoxe peut probablement se résoudre si l'on accepte la sincérité de Maldoror (et de Lautréamont) dans sa volonté de s'unir à l'adolescent / lecteur. Ainsi, en signant de son propre sang, le personnage éponyme signifierait à son destinataire ce désir en se plaçant à son niveau. Le pacte est réciproque et s'assimile au « *pacte de lecture* » : sans le désir de délivrance du lecteur, l'auteur est dans l'impossibilité d'arriver à ses fins.

²⁰⁶ cf. l'hymne aux mathématiques, l.124 et 125.

Par ailleurs, le parallèle entre les niveaux fictionnel et extradiégétique s'accroît si l'on considère que le processus initiatique est intimement lié à la mort. Symboliquement, l'initié meurt pour renaître à un état supérieur. Le dédain manifesté par Mervyn à l'encontre des « livres » qu'il goûtait à loisir auparavant ainsi que vis-à-vis de sa famille matérialise cette mort. En outre, si le jeune homme est assassiné par Maldoror au terme du chant, en revanche, il accède, par ce décès, à l'immortalité : « 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 » (p.251)²⁰⁷. Par conséquent, la sixième strophe s'apparente à une mise en abyme de l'œuvre au sens où s'y reflète, par le prisme de la relation Maldoror / Mervyn, le contrat de lecture qui jalonne les *Chants*. De surcroît, au niveau extradiégétique, la disparition de Mervyn constitue l'une des variantes du jeu sur les personnages, subrepticement ébauchés puis immédiatement rejetés selon le désir de l'auteur, présent dans les *Chants de Maldoror*.

1.2. Des « comètes » éphémères.

Avant d'analyser plus amplement le rôle attribué aux personnages dans l'œuvre ainsi que le statut de narrateur qui leur est parfois conféré, notamment lors du troisième chant, il convient de revenir sur l'absence, dans la version définitive, du premier d'entre eux : Georges Dazet.

L'ami intime et futur dédicataire des *Poésies*, fait l'objet, au fil des trois versions successives du premier Chant, d'une métamorphose intéressante : son patronyme se réduit à une initiale dans la seconde version, puis, dans la version définitive, est remplacé par différents noms d'animaux : « l'adolescent » laisse ainsi la place au « poulpe, au regard de soie » (p.56), l'« ange de consolation » au « rhinolophe », suceur de sang, (p.64), au « pou vénérable » (p. 74) « dépourvu d'élytres », à « l'ours marin de l'océan Boréal » (p.75), au « crapaud » angélique (p.76, 77) et à « l'acarus sarcopte » (p.78). Six incarnations revêtant divers aspects :

- L'irréel et le fantastique par le biais d'associations invraisemblables telles qu'un pou dépourvu d'élytres ou que le crapaud des p.76 et 77, également affublé d'une paire d'ailes... L'image du pou dépourvu d'élytres n'est pas invraisemblable en soi mais, en signalant cette évidence (un pou n'a pas d'ailes) l'auteur utilise un procédé visant à véhiculer l'idée contraire, à savoir, la difformité, l'anormalité. A la lecture, le destinataire s'imagine que tous les poux ont des élytres. Par conséquent, le personnage évoqué (Dazet) est différent des autres, unique en son genre.

- L'angélisme, le divin : presque toutes les incarnations du jeune condisciple sont rattachées à la symbolique des ailes. La chauve-souris (p.64) vient consoler et ramener à la vie un Maldoror en proie au désespoir et au suicide alors qu'à l'avant-dernière strophe, le crapaud-Dazet dispose d'une « auréole de lumière éblouissante » (l.26), d'une « figure plus qu'humaine » (l.32) et d'une paire de « blanches ailes » (l.57). Il descend « d'en haut, par un ordre supérieur, avec la mission de consoler les diverses races d'êtres existants, [est] supérieur à ceux de la terre [...] par la volonté divine [et] couvert d'une gloire qui n'appartient qu'à Dieu » (p.76). Ange consolateur – « tu m'as en partie consolé » (l.54)- de Maldoror, presque ange gardien de Maldoror, pourrait-on dire, le crapaud, « soutien de [la] vie » (l.66) du héros, vient à sa rencontre « afin de [le] retirer de l'abîme » (l.72) du désespoir, du « scepticisme » (l.100) et de l'orgueil... A la fin du chant, Lautréamont fait disparaître le crapaud et avec lui toute possible rédemption de Maldoror, qui ne veut être sauvé. Cet excès des passions qui caractérise le héros engendre la mort de l'ange rédempteur : « Tu as été la cause de ma mort. » (l.114). Face à ce personnage représentant le bien, Maldoror apparaît comme l'ange maléfique, le double opposé au crapaud. Son « infernale grandeur » (l.89) et son « essence divine » (p.77) le rapprochent directement de la figure mythique de Satan, l'ange déchu, « triste reste d'une intelligence immortelle, que Dieu avait créée avec tant d'amour ! » (l.91-92). Dans un certain sens,

²⁰⁷ Souvenons-nous également du jeu de mots à partir du terme « immortelles » (p.252). Lautréamont n'insère pas au hasard ces fleurs et, au contraire, leur nom semble évoquer et confirmer l'hypothèse selon laquelle Mervyn, une fois assassiné par Maldoror, accède, précisément, à l'immortalité. Le jeune anglais « tient entre ses mains crispées » les edelweiss, phénomène qui renforce le rapprochement entre l'immortelle (la fleur) et l'immortel (Mervyn). Nous verrons par la suite (cf.2.2, p.105-106) que ces « immortelles » ainsi que la mort de Mervyn sont susceptibles d'accepter une seconde hypothèse interprétative, le jeune adolescent pouvant également symboliser l'opposé du lecteur initié, en l'occurrence, le narrataire passif, « somnambule »...

cette strophe, qui voit Maldoror chuter définitivement dans le mal, met en scène le premier duel du héros face à l'ange, envoyé de Dieu, le premier affrontement du mal et du bien. Maldoror demeure, pour l'instant, la victime de sa « *raison chancelante* ». S'estimant lésé, il se révolte contre le Créateur. Chantre d'un orgueil sans bornes, il n'a pas encore atteint le paroxysme de la violence et ne fait que se lamenter sur son sort. La source du mal réside dans le désespoir et par conséquent, on retrouve le Ducasse des *Poésies* derrière le masque de Lautréamont qui condamne déjà, avec le crapaud-Dazet, la douleur d'un tel sentiment. Au demeurant, Dazet, qui, sous l'appellation de « poulpe » (p.56), sera caractérisé par « *la douce vertu communicative et les grâces divines* », apparaît comme le représentant du bien, de l'ordre et de la morale²⁰⁸.

- **Le vampirisme** : sur les six métamorphoses de Dazet, quatre font référence au vampirisme et à la succion : le poulpe avec ses quatre cents ventouses²⁰⁹ ; le rhinolophe (chauve-souris) ; le pou et l'acarus sarcopte. Rappelons qu'à la strophe 11, Maldoror est surnommé « *le vampire* », et que ce thème dispose d'une place de choix dans les *Chants*. Cependant, le vampirisme unit les deux personnages qui sont touchés par ce même phénomène et lorsque Dazet n'est plus représenté par une créature évoquant la succion, Maldoror prend alors la relève. Ainsi, dans la strophe du crapaud, le héros est désigné comme le « *frère de la sangsue* » (p.75)... En somme, la ressemblance, l'union et la complémentarité caractérisent les deux personnages qui se complètent et se ressemblent. La succion devient le symbole du couple harmonieux lors de l'arrivée du rhinolophe sauveur à la strophe dix : « *Les uns disent que tu arrivais vers moi pour me sucer le peu de sang qui se trouve dans mon corps : pourquoi cette hypothèse n'est-elle pas la réalité !* » (p.64). Maldoror, dans le chant premier, souhaite s'unir à Dazet même si celle-ci s'effectue au dépend de sa survie, mais le rhinolophe n'est là que pour le ramener à la réalité²¹⁰. L'harmonie souhaitée est, *ipso facto*, celle du bien et du mal.

- **La fraternité** : tour à tour ami intime voire amant ou être aimé, sauveur et gardien, double et opposé, Dazet, lorsqu'il est comparé à l'ours marin (p.75), devient le compagnon de réflexion, le frère philosophe, celui qui, à l'instar de Maldoror, n'a « *pu trouver le problème de la vie* ».

Au demeurant, le gommage de l'entité « Dazet » au cours de l'évolution du premier chant marque la volonté de Lautréamont de ne pas se livrer. Le procédé d'effacement témoigne d'une réorientation de sa stratégie littéraire. En supprimant le patronyme de son ami, et en le remplaçant par des représentations irréelles (ou surréelles), le poète confère à sa prose une dimension hermétique et fantastique. L'ancrage de l'ancien condisciple dans un bestiaire surnaturel révèle la liberté prise par l'écrivain et, par voie de conséquence, l'arbitraire du scripteur dont les choix sont susceptibles de dérouter le destinataire. Liberté et arbitraire constituent deux notions profondément liées. Le lecteur (qui, rappelons-le, selon la volonté de Lautréamont, n'a pas accès aux variantes) est décontenancé par ces représentations. Le processus identitaire est avorté. L'essentiel n'est pas, semble-t-il, de rechercher Ducasse ou des indices biographiques derrière les entités qui ont été substituées à Dazet mais de concevoir la portée du message littéraire concomitante à ce remplacement. Du reste, à l'instar de tous les autres personnages, le crapaud-Dazet meurt symboliquement dès la fin du premier chant et selon la seule volonté de l'auteur. Plus généralement, la thématique de la métamorphose, qui touche aussi bien Dazet que Maldoror ou les personnages, témoigne probablement de la présence d'un processus identitaire. Le refus de laisser transparaître des éléments biographiques pourrait présager une volonté de changement affectant la personne même du scripteur. Le jeune Ducasse tenterait alors de s'affirmer et d'exister en tant qu'Écrivain, en tant que comte de Lautréamont. En somme, « *Il y avait dans Isidore Ducasse un esprit qui voulait toujours laisser tomber Isidore Ducasse au profit du Comte impensable de Lautréamont, un très beau nom, un très grand nom* »²¹¹.

Le processus de désincarnation caractérise l'ensemble des personnages de l'œuvre. L'absence de psychologie et l'évanescence qui les définissent constituent les deux critères principaux de ces

²⁰⁸ Ironie du sort, celui qui n'est encore qu'un jeune homme optera par la suite pour une carrière de juge.

²⁰⁹ Nouvelle référence intertextuelle à la pieuvre des *Travailleurs de la Mer* qui dispose du même nombre imposant de ventouses...

²¹⁰ Notons, par ailleurs, un énième renvoi intertextuel au *Manfred* de Byron et à la scène finale où l'abbé de Saint-Maurice interrompt le héros dans sa tour alors que celui-ci, ayant interdit qu'on entre dans son refuge, s'apprête à mourir. Le commencement de la strophe 10 semble directement inspiré de cette scène.

²¹¹ Antonin Artaud, *Lautréamont n'a pas cent ans, Cahiers du Sud*, 30 Août 1946, cité par Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Archives des Lettres Modernes, Paris, 1967, p.9.

derniers. Globalement, ils sont créés à partir d'un unique moule et disposent des mêmes attributs : jeunesse, solitude, mort ou disparition prématurée. Maldoror les aime et, parfois, les tue. Une telle logique de raisonnement est aisée à assimiler : le héros voue une haine féroce à l'humanité mais, étant donnée son appartenance à la condition humaine, il éprouve le besoin de s'attacher à l'un de ses semblables (« *Je cherchais une âme qui me ressemblât* », II ; 13). Etant convaincu de l'universalité du mal, « *l'homme aux lèvres de bronze* » supprime l'être aimé dès lors que celui-ci est sorti de l'adolescence. Symboliquement en effet, l'entrée dans l'âge adulte signifie l'entrée dans la carrière du mal. En somme, les crimes de Maldoror sont autant d'actes de libération et de guérison à l'égard de l'Homme. Rappelons, par ailleurs, les conseils prodigués à l'instance paternel quant à la conduite à adopter à l'égard de son fils, au chant quatrième : « *O père infortuné, prépare, pour accompagner les pas de ta vieillesse, l'échafaud ineffaçable qui tranchera la tête d'un criminel précoce, et la douleur qui te montrera le chemin qui conduit à la tombe* » (p.171). Il ne s'agit plus de « tuer le père » pour se libérer de l'argument d'autorité mais de « tuer le fils » afin, précisément, de le délivrer de sa condition maudite. Dans une certaine mesure, le « *sacrificateur* » peut, dès lors, être comparé à l'un des « pères » de l'humanité. Voilà pour la diégèse. Le parallèle entre les agissements « criminels » de Maldoror à l'encontre de ses victimes, d'une part, et la relation de l'auteur et du lecteur, d'autre part, est manifeste. La délivrance demeure l'objectif à atteindre. A l'instar du héros maudit, usant de son « *poignard* », de son « *canif* » ou encore, entre autres, de son « *stylet* », afin de libérer les jeunes adolescents et de les empêcher de sortir de l'âge pur, celui de l'innocence, l'écrivain utilise sa plume afin de délivrer le lecteur (« *je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance* »). Les personnages humains constitueraient, dans ce cas, autant de représentations du destinataire. Le procédé qui consiste à rendre éphémère l'existence littéraire des amis et victimes de Maldoror appartient vraisemblablement à ce domaine d'interprétation. Il s'agit de démontrer, une fois encore, la toute puissance de l'Écrivain et la liberté totale qui lui est permise.

La préface du chant troisième est, à ce sujet, révélatrice. Lautréamont débute ce dernier de la même manière qu'il avait commencé le chant deuxième en rappelant le caractère éphémère de la littérature²¹² :

« *Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, [...] 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, [...] mais je vous ai laissés retomber dans le chaos [...]. Vous n'en sortirez plus* » (p.130, l.1-11).

Le mage poétique dévoile ses secrets, au premier rang desquels est révélé le mystère de l'illusion narrative et diégétique. La relation entretenue avec ses personnages est placée sous la domination exclusive du scripteur. A la toute puissance de ce dernier s'ajoute celle de l'imagination. L'écrivain a le droit de vie et de mort sur ses créatures. Le truchement de la fiction, l'effet de réel, est vulgarisé à l'attention du lecteur qui doit prendre conscience que tout n'est qu'un jeu d'illusionniste. Les personnages ne sont que des « ficelles » maniées par l'auteur afin de créer de la matière et de soumettre le lecteur à sa volonté. Lautréamont adopte ainsi une position exotérique et, au final, l'objectif principal des *Chants de Maldoror* réside également dans cette optique. L'écrivain démonte les rouages qui permettent de faire fonctionner la machine infernale créatrice de l'œuvre littéraire. Prenant le contrepoint des mages romantiques, il se positionne du côté des vulgarisateurs et des initiateurs. Si l'autonomie du narrateur est érigée en règle absolue à certains instants (« *je veux résider seul en mon intime raisonnement* »), celle des personnages est niée, détruite. La fin de l'œuvre se positionne dans la même perspective :

« *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.*

« *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 infallible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité*

²¹² Au deuxième chant, l'interrogation qui débute l'avertissement au lecteur (« *Où est-il passé ce premier chant de Maldoror [...] ?* ») met en exergue l'évanescence de la littérature.

somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. » (p.247).

L'œuvre de fiction se métamorphose pour devenir le commentaire de sa propre fabrication. Le début du chant troisième fonctionne de même. Rappeler « *les noms de ces êtres imaginaires* » et leur condition essentiellement littéraire contribue à rompre l'illusion diégétique et à éduquer le lecteur quant à ces mirages de « *fictions célestes* » (l.17). Lautréamont-Maldoror crée « *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* » (l.17-21). Il joue une fois de plus sur les codes. Un motif commun réunit ainsi plusieurs termes : « *goutte d'eau* », « *ellipse* », « *tourbillonner* », et dans une moindre mesure « *séraphin* ». Les trois premiers véhiculent l'idée d'une forme commune, l'ovale. L'auréole du séraphin renforce cette interprétation. L'ellipse peut également être acceptée dans son sens stylistique (l'omission d'un ou de plusieurs éléments dans la phrase) de même qu'est employé le verbe « *entrelacer* » qui rappelle le mouvement du serpent, la forme sinusoïdale. En outre, la « *pyramide* » nous renvoie à la notion de labyrinthe. Enfin, la métaphore des « *insectes* » peut accepter une interprétation extradiégétique. L'auteur commente son œuvre et nous met sur la voie : les ingrédients sémantiques, les personnages, pulluleront (« *fourmilleront* ») selon la volonté du poète qui choisira, soit de les « *entrelacer* » comme bon lui semble grâce au procédé du labyrinthe, soit de les réitérer de manière cyclique, d'où le motif de la boucle, de l'ovale. Et Lautréamont d'introduire, dans ce jeu sur les niveaux de sens, le lecteur par le biais de l'image du « *voyageur* » (l.21) qui suit.

Ce dernier poursuit son « *chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages* », et se retrouve « *arrêté contre l'aspect d'une cataracte* » (l.22), soit, occupé à franchir un obstacle textuel, à résoudre une énigme de sens. Ce dernier terme (« *cataracte* ») peut signifier la chute d'un cours d'eau mais également, en style biblique, les « *portes ou écluses qui sont supposées retenir les eaux célestes* » (Littré). Symboliquement, et associé à l'expression « *fictions céleste* », le terme renverrait aux procédés qui empêchent, précisément, la diffusion de ces dernières, soit les digressions et les commentaires du poète qui désamorcent la propagation et la linéarité du récit. En outre, une « *cataracte* » désigne parallèlement une affection de la vue qui se traduit par l'« *opacité du cristallin ou de sa membrane [et] empêche les rayons lumineux de parvenir jusqu'à la rétine, [causant] ainsi la perte de la vue* » (Littré). Cette dernière signification constitue un « *poteau indicateur* » de la dérive du sens opérée par l'auteur. Grâce à ce terme, Lautréamont signifie au lecteur qu'il s'agit de bifurquer, qu'il y a autre chose « *à voir* », en l'occurrence un commentaire critique et sous-jacent de l'auteur quant à son texte. Par ailleurs, le poète poursuit son jeu sémantique en introduisant une analepse qui renvoie le lecteur au terme de l'œuvre. Dans « *le lointain* », il y aura effectivement « *un être humain, emporté vers la cave de l'enfer par une guirlande de camélias vivants !* » (l.22-25). De fait, Mervyn, au chant sixième, sera exécuté par Maldoror selon le principe de la fronde. La « *guirlande de camélias vivants* » n'est d'ailleurs pas sans rappeler la « *guirlande d'immortelles* » du dernier chant. Du reste, la fronde constitue l'arme de prédilection, avec le canif, de Maldoror : le Créateur, dans la strophe à Lohengrin²¹³ (II ; 3), la jeune fille (II ; 5)²¹⁴, l'enfant (II ; 6)²¹⁵, ou encore Falmer (IV ; 8)²¹⁶ sont autant de personnages rattachés, de près ou de loin, à ce motif. En somme,

²¹³ « Ce n'est pas moi qui commence l'attaque ; c'est lui qui me force à le faire tourner, ainsi qu'une toupie, avec le fouet aux cordes d'acier » (p.84).

²¹⁴ « 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, en te lançant contre la muraille » (p.89). Notons les correspondances structurelles et morphologiques entre les termes soulignés de cette présente note et la précédente : le motif de la fronde, de la spirale, et le parallélisme entre les deux structures clivées (l'une débutant la citation qui précède et, l'autre terminant la fin de la phrase) ainsi que l'extraction du *focus* « moi » permettant une mise en valeur du narrateur. Autant d'éléments qui permettent de remarquer la variation sur un thème identique opérée par Lautréamont.

²¹⁵ Dans ce cas, Maldoror utilise l'exemple de David afin de pousser au crime le jeune enfant : « *le berger David atteignait au front le géant Goliath d'une pierre lancée par la fronde* » (p.91).

²¹⁶ « *je le saisi par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tourner dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne...* » (p.185). Nous retrouvons un système de correspondances identique : l'expression « *avec un bras de fer* » est également présente lors de la strophe de la jeune fille alors que dans celle consacrée à

« *s'il relève le visage* », le lecteur s'apercevra que tout n'est que réitération, à quelques variantes près, d'un même îlot textuel. Les personnages n'ont pas de réelle substance et ne sont utilisés que dans le cadre d'un jeu littéraire. Encore s'agit-il de « *relever ses paupières* », de prendre de la distance vis-à-vis de la fiction afin d'accéder aux « *mystères poétiques* » et à leur divulgation.

Au terme de ses indications, le narrateur opère une rupture : « *! Mais...silence !* » (1.25). Points de suspensions insérés entre deux mots phrases, l'ensemble étant borné par deux points d'exclamation : pas de doutes, une fois de plus, le texte bifurque vers un autre niveau de signification. Et, de fait, après avoir mis au point son théorème, l'auteur passe à la pratique. Un dernier commentaire sur l'apparition d'une vision littéraire et sur le processus de création (1.25-29)²¹⁷ puis voici le micro récit du « *cinquième idéal* ». L'histoire se répète, trace une « *ellipse* » et, après celles de « *Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !...* », la séquence évoquant « *Mario* » (1.29) peut débiter. Et l'on se doute qu'à l'image de ses autres créations, Mario retombera « *dans le chaos* » selon le bon vouloir de l'auteur.

La suite n'est qu'une succession de clichés inhérents à la littérature romantique et fantastique, la strophe constituant une énième variation sur les mêmes thèmes : fuyant l'humanité perverse et dépravée, « *l'ange de la terre et l'ange de la mer* » (1.104), Maldoror et Mario, « *les deux frères mystérieux* » (1.41), se font les disciples de l'école du « *désenchantement* » (1.138). Les thématiques sont récurrentes : la mélancolie, la « *rêverie* » (1.40), le vampirisme et la dévoration, l'amitié, l'amour, la jeunesse et la haine rageuse contre les « *bâtards de l'humanité* » (1.94), ainsi que la révolte contre « *Dieu* », « *le Créateur* », celui qui leur a donné la vie : « *J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide²¹⁸ de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtimeur que je lui inflige* » déclare Mario (1.222-226). Dans le même sens, le souhait d'absolu, d'infini, entravé par une prison corporelle (« *mon âme est cadennassée* ») se mêle à la volonté de fuir en avant. Quelques leitmotifs (« *Nous ne disions rien* » 1.38; « *Nous ne parlions pas. [...] Rien* » 1.112 et 115 ; « *nous ne rions pas* », 1.119) et refrains²¹⁹ jalonnent, de surcroît, la strophe. En outre, il est remarquable que, dans la dernière partie

Lohengrin, Lautréamont emploie le vocable « *acier* ». De même, le motif de la spirale est de nouveau valorisé. Enfin, la locution prépositionnelle commençant par « *contre* » est également récurrente.

²¹⁷ « *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...* »

²¹⁸ Le suicide constitue un sujet de prédilection pour certains romantiques. Lautréamont ne manque pas de recourir à ce poncif. Ainsi, la strophe consacrée à Holzer : « *On plaint le jeune homme qui s'est suicidé ; on l'admire ; mais, on ne l'imité pas. Et, cependant, lui, a trouvé très naturel de se donner la mort, ne jugeant rien sur la terre capable de le contenter, et aspirant plus haut* » (p.123). Un autre exemple, lors de la strophe du crapaud-Dazet à qui Maldoror déclare : « *Tu dois être puissant ; car, tu as une figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide* » (p.75). De même, dans *Poésies*, Lautréamont ironisera sur le penchant de certains auteurs, tels que « *Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer* » ou « *Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire* » (p.268), pour le suicide.

²¹⁹ « *il détourne les yeux [...] et regarde l'horizon, qui s'enfuit à notre approche* » (1.125, 126-127) ; « *je détourne les yeux, et regarde l'horizon qui s'enfuit à notre approche* » (1.142-144)... « *Nos chevaux galopaient le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain...* » (à trois reprises, 1.144-145 ; 169-170 ; 239-240 les trois points de suspensions étant remplacés par un point final dans ce dernier cas)... Au-delà de la musicalité produite par cet agencement de refrains, la réitération rythmée de segments textuels provoque l'effet de spirale ou de tourbillon cher à Lautréamont. Au demeurant, la strophe admet certaines correspondances avec les chants précédents : Maldoror est surnommé par Mario, « *le fils aimé de l'océan* » (1.213), image qui renvoie le lecteur à l'hymne du chant premier (9) de même qu'est réitérée l'expression « *vieux pilleurs d'épaves* » (1.54), employée, au singulier, pour désigner Maldoror écrivain lors de la conclusion du deuxième chant. Cette dernière locution n'étant présente qu'à deux reprises dans l'œuvre, et, compte tenue de la proximité des deux itérations au sein du texte, il se pourrait qu'une interprétation extra diégétique et littéraire soit possible quant à son second emploi. Ainsi, des lignes 53 à 63, le destinataire relate la supériorité du « *génie de la terre* » et du « *génie de la mer* » sur « *la nature* » de même qu'il souligne leur « *amitié éternelle, dont la rareté et la gloire ont enfanté l'étonnement du câble indéfini des générations* », engendrant le mépris des « *plus vieux pilleurs d'épaves* ». Si l'expression de (II ; 16) désigne le statut d'aède conféré à Maldoror, en conséquence, la seconde citation pourrait désigner les générations précédentes d'écrivains (« *plus vieux* »). Maldoror représenterait dans ce cas l'auteur alors que Mario s'apparenterait au lecteur et leur union, leur « *amitié* », symboliserait la relation harmonieuse destinataire / destinataire engendrant la pérennité de l'œuvre (« *câble indéfini des générations* »), « *la gloire* ». Quant aux « *plus vieux pilleurs d'épaves* », aux « *vieilles grues* », leur mécontentement

du texte, Lautréamont semble mettre à distance le récit comme pour signifier à son lecteur qu'il manie certains lieux communs. L'humour demeure invariablement l'outil qui lui permet cette distanciation. De fait, la surenchère sur les questions/réponses entre Maldoror et Mario ainsi que le fossé qui sépare, d'une part, le contenu du propos et, de l'autre, la tonalité qui le caractérise, provoque, dans une moindre mesure, une situation absurde et grotesque. Le premier échange, par exemple, est révélateur : Maldoror met en garde son ami sur les dangers relatifs à la gerçure des lèvres mais, sur un ton (« *Prends garde !... prends garde !* », 1.148-149) qui peut surprendre comte tenu de la banalité de la menace. Et Mario de lui répondre d'une manière tout aussi incongrue : « *Puisqu'il paraît que c'est la volonté de la Providence, je veux m'y conformer. Sa volonté aurait pu être meilleure* » (1.155-157). La dernière phrase, teintée d'ironie sarcastique, achève d'ancrer le récit dans la parodie. Enfin, Lautréamont en rajoute en valorisant la déférence, pour le moins démesurée, de Maldoror envers son jeune compagnon : « *Et moi, je m'écriai : « J'admire cette vengeance noble » »* (1.159-160). D'autre part, la partie du dialogue consacrée aux pleurs de Mario est pareillement illustrée par cette dimension absurde. A l'aide de métaphores et de comparaisons, Maldoror interroge Mario sur un sujet d'une profonde banalité²²⁰ de nouveau : « *Est-ce que tu pleures ?* » (1.172-173). Puis, le « *roi des neiges et des brouillards* » (1.173-174) lui répond, de façon désarçonnante, en discutant non plus sur le sens véhiculé par l'image mais sur les termes servant à l'évoquer : « *Je t'assure qu'il n'y a pas de feu dans mes yeux, quoique j'y ressente la même impression que si mon crâne était plongé dans un casque de charbons ardents* » (1.199-202). De surcroît, Mario remplace les figures de rhétoriques employées par Maldoror par d'autres analogies de son choix : « *Il est impossible qu'un scorpion ait fixé sa résidence et ses pinces aiguës au fond de mon orbite hachée ; je crois plutôt que ce sont des tenailles vigoureuses qui broient les nerfs optiques* » (1.206-209). Mario semble prendre au premier degré les propos du « *corsaire* » et converse non plus sur le signifié mais sur le signifiant²²¹, phénomène qui, précisément, engendre l'absurde. Parallèlement, la surenchère quant à l'emploi de métaphores animalisantes renforce cet ancrage du récit dans l'humour²²². De plus, les contradictions qui jalonnent le texte véhiculent également le rire. De fait, par exemple, grâce au dialogue instauré, les deux héros communiquent entre eux et se parlent, contrairement aux dires de Maldoror : « *Nous ne parlions pas* » (1.113-114). En dernier lieu, l'usage des métaphores rend surréel l'échange entre les deux personnages.

Et cependant, au final, Mario disparaît du texte, à l'instar de l'ensemble des personnages invoqués par l'imaginaire dévorateur du scripteur dans des strophes qui s'apparentent à des micros récits. Dès lors, les personnages adolescents²²³ représentent autant de doubles de Maldoror de la même façon que chacun d'entre eux est la réplique de ceux qui l'ont précédé. « *Ils meurent, dès leur naissance* » et retombent « *dans le chaos* » à l'image de ces comètes qu'« *on s'applique à tirer du néant* » (p.145). Leur existence éphémère ainsi que l'absence de psychologie qui les caractérisent réduisent ces « *personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur* » (p.220) au rang de simples concepts littéraires, « *des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure* » (p.219), dont l'auteur se joue à loisir. Par ce biais, le poète raille de nouveau la tradition, en l'occurrence celle des romans psychologiques et réalistes. Dans le dernier chant, Lautréamont s'appesantit sur ces derniers ainsi que sur la conception d'un personnage littéraire :

« *La vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez étonné vous-même de rencontrer [...], d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui*

s'expliquerait par la supériorité du talent littéraire (« *la rareté* ») du jeune auteur... L'importance du lecteur serait par conséquent de nouveau et implicitement valorisée. Néanmoins, rien n'est moins sûr au vu du constant jeu de mystification de Lautréamont.

²²⁰ Cette banalité est du reste renforcée par l'ironie véhiculée par le qualificatif axiologique « *audacieuse* » dans l'expression « *question audacieuse* » (1.191).

²²¹ Cette position de Mario pourrait confirmer son assimilation au lecteur. Dans le présent cas, il symboliserait le lecteur commentant, voire reprochant, les images et les métaphores de l'auteur...

²²² On dénombre trois de ces métaphores au fil du texte : « *kakatoès humains* » (1.99), « *isards humains* » (1.221) et « *marcassins de l'humanité* » (1.233-234).

²²³ Edouard dans le chant I (11), Léman (II ; 2), Lohengrin (II ; 3), Lombano (II ; 4), Holzer (II ; 14) dans le chant II, Mario dans le chant III (1), puis, Falmer dans le chant IV (8), Elsseneur et Réginald au chant V (7), ainsi que Mervyn dans le dernier chant.

préside aux fonctions psychologiques de la chair. Ce sont des êtres doués d'une énergique vie qui, les bras croisés et la poitrine en arrêt, poseront prosaïquement (mais, je suis certain que l'effet sera très-poétique) devant votre visage, placés seulement à quelques pas de vous, de manière que les rayons solaires, frappant d'abord les tuiles des toits et le couvercle des cheminées, viendront ensuite se refléter visiblement sur leurs cheveux terrestres et matériels » (p.219-220).

La surabondance de termes anatomiques, l'adverbe axiologique qui débute le passage (« *magnifiquement* ») ainsi que la parenthèse relativement ironique, nous engagent à rester prudent sur la véracité du commentaire établi par le destinataire d'autant plus que cette volonté affirmée de placer le sixième chant sous l'égide du réalisme ne sera pas totalement respectée. Au contraire, le Paris de Lautréamont se peuplera d'êtres déments ou surnaturels : Aghone qui porte « *sur la tête* » un « *vase de nuit* » (p.240) selon la tradition du fou, « *l'archange* » matérialisé en « *crabe-tourteau, grand comme une vigogne* » (p.241), la poutre, le coq ainsi que la caravane de pèlerins. Et que dire des métamorphoses de Maldoror en « *cygne* » noir, du Créateur « *changé en rhinocéros* » (p.248), ces personnages qui, précisément, étaient censés être portraiturés de manière réaliste et humaine ? De même, lors de la strophe 9, Mervyn est victime d'une première attaque du « *corsaire* ». Enfermé dans un sac puis battu à mort, le jeune anglais est alors confié par les soins sadiques de Maldoror à un boucher. Outre l'ironie de l'auteur quant à l'épisode produit (« *Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera !* », p.245), la scène s'achève par une conclusion profondément absurde. Mervyn, démembré (« *il dénoua le paquet, et en retira l'un après l'autre les membres de Mervyn !* », p.246) et, à *fortiori*, décédé, se met, au contraire à pousser des « *gémissements* » qui alertent ses bourreaux. Comble du non sens, l'adolescent réussit à revenir chez lui comme si rien ne s'était déroulé : « *Mervyn, le cœur serré et plein de pressentiments funestes, rentre chez soi et s'enferme dans sa chambre* » (p.246).

De telles contradictions se résolvent dans la perspective d'une attaque des conventions et des codes de production littéraire. Lautréamont se moque des contraintes et prône une liberté sans limites. Dans une moindre mesure, l'esthétique de la cruauté, par sa dimension purgative, permettait de repousser les limites et de se livrer à certaines expérimentations. Le non sens constitue un second procédé de cette expérience des limites. Il s'agit de démontrer que tout est possible en littérature et que l'écriture ne souffre aucun encadrement quitte à détruire le concept de vraisemblance. L'anticipation des objections possibles du lecteur qui clôt la neuvième strophe est univoque : « *Ai-je besoin d'insister sur cette strophe ? Eh ! qui n'en déplorera les événements consommés ! Attendons la fin pour porter un jugement sévère. 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 chemin [...]* » (p.246-247). En somme, Lautréamont semble faire siennes ces pensées, émises trois quarts de siècle après la composition des *Chants de Maldoror* par Alain Robbe-Grillet :

« Bien raconter, c'est donc faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité.

« [...] La moindre hésitation, la plus petite étrangeté [...] et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si l'on est pas en train de lui « raconter des histoires », et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de questions sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer.

« [...] Malheureusement, il s'avère que l'écriture, comme toute forme d'art, est au contraire une intervention. Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre.

« [...] L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle est, elle n'a pas besoin de justification »²²⁴.

Quant aux personnages, référons-nous une dernière fois à la théorie du nouveau romancier, celle-ci s'adaptant peu ou prou à celle mise en pratique par Lautréamont :

« Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. [...] Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste ».

²²⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

De fait, la « *puissance [...] abstraite* » (p.219) des personnages des *Chants de Maldoror* provient de l'absence, dans une certaine mesure, d'identité et de profondeur psychologique. Parfois, ils sont de surcroît déclarés comme inutiles au fonctionnement de l'œuvre : « *C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant* ». Proposer ces différentes alternatives à la confection d'un personnage traditionnel, d'un « *homme* », revient à déclarer le caractère optionnel d'une telle règle, et par voie de conséquence, à la remettre en question. Léman, sorte de valet de chambre de Maldoror, est l'un des premiers compagnons de l'aède. Il est remarquable que sa fonction au sein de la fiction soit représentée par son seul nom, du fait des jeux de mot possibles. Ainsi, « Léman » peut se décliner en « L'aimant » (phénomène d'attraction) soit, par extension, « L'amant » ou encore « L'ami », fonction attestée par sa réaction lors du châtement de son maître : « *Remets tes pleurs dans leur fourreau* ». Un seul vocable peut, ainsi, véhiculer du sens chez Lautréamont. Parallèlement, Lohengrin disparaît immédiatement après son introduction dans la strophe qui lui est consacrée (II ; 3) pour laisser place à une digression sur la révolte contre le Créateur. Puis, Maldoror revient au personnage à la fin du texte, relatant son intention première de le tuer avant qu'il n'ait « *dépassé l'âge d'innocence* » (p.84) puis lui déclarant sa ferveur empreinte de masochisme : « *Lohengrin, fais ce que tu voudras, agis comme il te plaira, enferme-moi toute la vie dans une prison obscure, [...] je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi* ». Mais, bien que célébré et sanctifié (« *celui qui me blesse [...] est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables* »), Lohengrin²²⁵ n'est jamais matérialisé dans le récit.

En outre, certains d'entre eux s'apparentent davantage à des personnages type qui permettent d'illustrer des micros récits ancrés dans une tradition littéraire. Lombano, par exemple, s'inscrit dans une perspective désenchantée où l'égoïsme des hommes est valorisé afin d'apporter des preuves quant à l'universalité du mal. De même, Holzer, le suicidé, est l'occasion pour l'auteur de composer une strophe sur le désespoir et le règne du nombrilisme. Après l'exposé précédent du naufrage, dans lequel Maldoror achève les victimes avant de s'accoupler avec la femelle du requin, Lautréamont nous offre une variante sur le thème de la « *noyade* » : d'une strophe à l'autre, le héros éponyme est passé du statut de bourreau à celui de sauveur²²⁶ sans autre explication que la « *résolution* »

²²⁵ Lohengrin pourrait être issu de l'opéra de Wagner. Si tel était le cas, Lautréamont instaurerait un nouveau jeu d'inversion entre certaines thématiques. Dans l'œuvre du compositeur, Elsa de Brabant voit en rêve le héros éponyme et apprend à l'aimer jusqu'à ce qu'il apparaisse lors de son procès devant la cour royale. Or, dans les *Chants*, Maldoror déclare : « *ma verve épouvantable [...] se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies. C'est à cause de Lohengrin que ce qui précède a été écrit* ». Le thème du rêve serait donc employé également par le poète mais dans son sens opposé de « *cauchemar* ». En outre, chez Wagner, le chevalier impose à Elsa de lui vouer une confiance aveugle en échange de son amour. La soumission de Maldoror devant Lohengrin est susceptible de nous rappeler ce détail de l'intrigue initiale. Mais Lautréamont exagère la situation en y ajoutant une dose de sadomasochisme de la même façon qu'il inverse les données du couple hétérosexuel en façonnant à son tour une union homosexuelle. La subversion à l'égard du modèle est ainsi de nouveau la règle semble-t-il...

²²⁶ Ce changement de statut ne s'effectue pas sans une certaine contradiction. De fait, le naufragé que Maldoror achève « *ne devait pas avoir plus de seize ans* » (p.120). Or Holzer n'a pas plus de « *dix-sept ans* ». La contradiction apparaît dès lors que le héros assassine le premier adolescent alors qu'il sauve le second... Par ailleurs notons que le thème de la « *noyade* » constitue un leitmotiv sur lequel se base l'imaginaire de Lautréamont, en cette fin de deuxième chant. Outre ces deux strophes, remarquons ainsi le destin de la lampe-ange (II ; 11) : « *Le coupable [...] se dirige vers la Seine, et lance la lampe par-dessus le parapet. Elle tourbillonne, pendant quelques instants, et s'enfoncé définitivement dans les eaux bourbeuses. Depuis ce jour, chaque soir, dès la tombée de la nuit, l'on voit une lampe brillante qui surgit et se maintient, gracieusement, sur la surface du fleuve, [...]. Elle s'avance lentement, sur les eaux, passe sous les arches du pont de la Gare, et du pont d'Austerlitz [...]* » (p.112). La description de ce parcours est sensiblement proche de celui d'Holzer, deux strophes plus loin : « *La Seine entraîne un corps humain. Dans ces circonstances, elle prend des allures solennelles. Le cadavre gonflé se soutient sur les eaux ; il disparaît sous l'arche d'un pont ; mais, plus loin, on le voit apparaître de nouveau, tournant lentement sur lui-même, comme une roue de moulin, et s'enfonçant par intervalle* » (p.123). La Seine et ses ponts, la forme tourbillonnaire, le va-et-vient du corps entre deux eaux... Autant de détails qui rassemblent ces deux passages. Et le thème réapparaît lors du combat de Maldoror contre la Conscience (II ; 15) : « *Je l'ai vu se diriger [l'homme] du côté de la mer, monter sur un promontoire déchiqueté et battu la par le sourcil de l'écume ; et, comme une flèche, se précipiter dans les vagues. Voici le miracle : le cadavre reparaisait, le lendemain, sur la surface de l'océan, qui reportait au rivage cette épave de*

impérissable de « *l'homme à la prunelle de jaspé* ». Quant à Elsseneur et Réginald, ils constituent un prétexte à l'élaboration d'un récit dominé, entre autres, par l'influence du roman noir et des romans de chevalerie ou des épopées. Au-delà, la strophe qui les concerne est l'occasion d'introduire une pluralité de narrateurs : Maldoror, dans un premier temps, puis le narrateur omniscient qui cède bientôt la place à l'araignée qui reprend ensuite sa forme originelle en la personne d'Elsseneur et de Réginald. Rares sont les micros récits dans lesquels un personnage obtient la parole et, si Réginald se conforme à cette règle, en revanche, il est remarquable que la prise en charge du récit des « *deux adolescents* » (p.213) est octroyée à Elsseneur, l'avant-dernier « *idéal* », le dernier étant Mervyn qui, l'instant d'une strophe, deviendra scripteur. En dernier lieu, le narrateur reprend les rênes de la narration afin de conclure le cinquième chant par le réveil du héros en « *mal d'aurore* » : « *Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé* » (p.218). A l'avenant, la multiplicité des récits se surajoute à la pluralité des narrateurs : paralysie de Maldoror, châtiment et supplice souhaité de l'araignée, crime contre Réginald, puis contre Elsseneur, combat épique entre les deux jeunes hommes et vengeance contre le « *poétique Rocambole* ». De surcroît, la structure introduit également un système de correspondances. Souvenons-nous ainsi du « *bruissement* » entendu par l'aède lors de la fin du quatrième chant. L'énigme demeurerait irrésolue. Se remémorant l'attentat contre le jeune Falmer²²⁷, Maldoror perçoit ce mouvement « *qu'il ne sait à quoi attribuer* » (p.186). Or, ce détail est explicité précisément dans la strophe d'Elsseneur et Réginald. Dès lors, la fin des chants IV et V s'apparente déjà, avant l'élaboration du « *conte somnifère* » qui termine l'œuvre, à un roman-feuilleton. L'énigme est élucidée au commencement de la strophe :

« *Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus haut degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère* » (p.210).

Le frémissement entendu précédemment n'était donc pas le signe d'un quelconque pardon de Falmer (« *M'a-t-il donc pardonné ?* », p.186) mais, au contraire, la manifestation préalable du châtiment divin incarné par la vengeance des deux adolescents. Du reste, au sein même de la strophe et selon la figure du parallélisme, le passage est itéré deux fois et s'illustre, outre certaines variantes, par une identique structure. Après l'extrait cité, l'auteur introduit une digression d'ordre métalinguistique. Dans la première occurrence, Lautréamont-Maldoror commente : « *Vu sa conformation d'insecte, elle ne peut pas faire moins, si elle prétend augmenter de brillantes personnifications les trésors de la littérature, que d'attribuer des mandibules au bruissement* ». De fait, la « *tarentule noire* » sera effectivement l'objet d'une personnification puisqu'elle n'est que la métamorphose de l'union des deux personnages centraux de cette strophe. Quoiqu'il en soit, avec ce commentaire, « *nous ne sommes plus dans la narration* » ainsi que le déclare le locuteur qui reprend mot pour mot, lors de la seconde occurrence, la description prise en charge vraisemblablement par Maldoror (p.212) avant de continuer sur sa lancée : « *Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel, quant à ce qui regarde la tarentule, et, quoique l'on pourrait mettre un point d'exclamation à la fin de chaque phrase, ce n'est peut-être pas une raison pour s'en dispenser !* » Cette digression, située à la même place que la précédente, témoigne de la volonté du narrateur d'égarer son lecteur et d'ironiser sur le texte. Le commentaire concernant la modalité exclamative est justement situé au sein d'une phrase bornée par deux points d'exclamation²²⁸. En outre, le segment « *nous sommes*

chair » (p.126). A l'instar de ce cadavre qui « *semblait défier la mort* » (p.120), le thème de la « *noyade* » reparaît incessamment au fil des strophes, « *tourbillonne* » et tourne « *sur lui-même* ». Un tel jeu n'est pas rare dans *Les Chants de Maldoror* ainsi que nous l'analyserons en dernier lieu (cf. 2.2).

²²⁷ La strophe concernant Falmer étant principalement intéressante du point de vue de sa structure en spirale, nous nous abstenons de l'aborder ici pour y revenir ultérieurement dans le chapitre consacré à l'écriture tourbillonnaire (Cf. 2.2. *Le labyrinthe du scripteur*).

²²⁸ Un tel procédé métalinguistique est déjà utilisé lors de la strophe précédente. Ainsi la conclusion du prêtre des religions : « *mais, sachez, au moins, que celui-là [...] 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* » (p.210). Derrière le personnage s'adressant au cortège funéraire se dresse l'auteur qui organise un jeu avec le destinataire. De fait, la subordonnée causale soulignée nous indique que la strophe se termine, et, *ipso facto*, que Maldoror et la diégèse ne seront bientôt « *plus qu'un point* » final.

maintenant arrivés dans le réel » provoque un jeu sur les niveaux de sens. Du point de vue de la fiction en effet, Maldoror n'est plus dans le rêve et se retrouve sur le point d'être confronté à ses crimes et à leur châtement. Mais, au niveau de la relation extradiégétique Auteur / Lecteur, nous sommes dans le réel au sens où, par le biais de la digression, nous quittons la narration pour entrer dans le commentaire de l'écriture. Le mot-phrase « *Hélas !* » signifiant, au premier degré de signification, la sanction prochaine de Maldoror, en se situant du point de vue de ce dernier, et, au second degré, déplorant, du point de vue du lecteur, une énième bifurcation ironique de l'auteur. Et, de fait, le destinataire ne cesse de prendre le pas sur le récit lors de ce début de chapitre, en tentant manifestement de l'extraire de la diégèse, invariablement par le biais de l'humour. Il peut s'agir d'interpeller le lecteur afin qu'il remarque l'évitement d'une répétition²²⁹, de feindre de l'encourager à se laisser bercer, hypnotiser, par l'illusion narrative (« *il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui)* », p.212) ou encore d'ironiser sur la concentration du destinataire²³⁰. Par conséquent, Maldoror ou le narrateur omniscient, doubles dans leurs commentaires et leurs digressions de Lautréamont, assujettissent le lecteur et les personnages à leur volonté.

Même lorsqu'il n'est pas maître de la parole, « *l'homme aux lèvres de bronze* » demeure le sujet principal du récit. Dès lors, il semble que seul compte l'individu Maldoror, au « *centre* » de l'œuvre. Pour autant, cet aspect reste à relativiser. Par l'intermédiaire de ses nombreuses métamorphoses animalisantes, le héros est déshumanisé. Son portrait (IV ; 4), pour le moins « *surréaliste* », qui nous est livré renforce cet état de fait. Le lecteur n'a aucune prise sur le personnage. Dans cette strophe, Maldoror²³¹ n'a plus rien d'humain. Lépreux et paralysé, le héros ne dispose plus d'un « *corps* » (l.15) mais d'un « *cadavre* » (l.14) en pleine mutation tour à tour animalisante²³² et naturalisante²³³. Du reste, son immobilité ainsi que le « *glaive* » qui s'est substitué à sa colonne vertébrale engendre la réification de Maldoror. De surcroît, la flore qui l'envahit est qualifiée d'informe et d'indéfinissable : « *une sorte de végétation vivace, [...], qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair* » (l.11-12). L'ensemble engendre un effet de monstruosité qui rend insaisissable le personnage. La dialectique Vrai / Faux instaurée par l'aède renforce cette stratégie. Qu'il s'agisse d'hésiter sur les notions de « *rêve* » (l.54), de « *souvenir* » (l.53) ou de réalité, ou encore de mettre en garde le lecteur quant aux apparences trompeuses²³⁴, Maldoror, et son créateur, renforcent la confusion. A l'instar de la position du héros dans l'incapacité

²²⁹ « *Combien de litres d'une liqueur pourprée, dont vous n'ignorez pas le nom* » (p.211) alors qu'il vient, deux lignes auparavant, d'employer le terme adéquat : « *le sang* ».

²³⁰ « *Si vous voulez ne pas perdre une seule parole de ce qu'elle va dire, faites abstraction des occupations étrangères qui obstruent le portique de votre esprit, et soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales, qui me paraissent dignes d'exciter une véritable attention de votre part ; car, qui m'empêcherait de garder, pour moi seul, les événements que je raconte ?* » (p.212). Tout en réclamant l'attention du lecteur, le locuteur l'égare, précisément, de la fiction et le distrait, par le biais de cette digression. Une nouvelle fois, le sarcasme est sous-jacent. Un dernier exemple peut être relevé lors de la page précédente : « *Lui ai-je broyé une patte par inattention ? Lui ai-je enlevé ses petits ? Ces deux hypothèses, sujettes à caution, ne sont pas capables de soutenir un sérieux examen ; elles n'ont même pas de la peine à provoquer un haussement dans mes épaules et un sourire sur mes lèvres, quoique l'on ne doive se moquer de personne* ». Maldoror signale la banalité des hypothèses en question mais, en signalant dans une longue phrase cet état de fait, il donne, dans le même temps, du poids à cette futilité. Dès lors, il égare le lecteur.

²³¹ Si le héros éponyme n'est jamais cité nommément, en revanche, la thématique de la révolte contre l'Homme et le Créateur nous permettent de l'identifier à coup sûr...

²³² Au rongement des « *poux* » (l.1) succèdent l'attaque des « *crapauds* » (l.16), du « *caméléon* » (l.22), de la « *vipère* » (l.27), de deux « *hérissons* » (l.33), d'un « *crabe* » (l.36) ainsi que de deux « *méduses* », qui tour à tour occupent une partie du corps humain...

²³³ Outre les différents « *ignobles parasites* » (l.11), l'auteur distingue « *un énorme champignon* » (l.6) ainsi que des « *bûches* » (l.31) à la place des bras...

²³⁴ « *sa conduite est inexplicable, comme l'apparence brisé d'un bâton enfoncé dans l'eau. Tel que tu me vois, je puis encore faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel* » (l.75-77). A ce raisonnement s'ajoute la contradiction entre Maldoror et Lautréamont quant à l'origine du mal chez le héros éponyme : « *réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut-être j'étais né bon !* » (l.82-84) déclare « *l'homme aux lèvres de jaspé* ». Or, Lautréamont nous indiquait au commencement de l'oeuvre : « *Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant* » (I ; 3 ; p.46). Une nouvelle fois, la dualité est mise en avant par le poète.

de se reconnaître et « *placé devant la méconnaissance de [sa] propre image* » (p.175), le lecteur se retrouve dans l'impossibilité d'accéder au personnage.

Au demeurant, si l'ensemble des personnages que nous venons d'évoquer dispose d'un nom propre comme identifiant, certains n'ont pas accès à cette faveur de l'auteur. Il en est ainsi de la folle, entre autres exemples, au chant troisième (2). Il est en outre remarquable que le troisième chant insiste sur la pluralité des destinataires et des destinataires, par le biais, notamment, d'une utilisation accrue du discours rapporté. Dans la strophe de la folle, Maldoror devient une nouvelle fois lecteur en s'emparant d'un « *manuscrit* » (p.137 et 141) appartenant à la vieille femme qui, par conséquent, adopte le statut du scripteur et de l'écrivain. Dès lors, cette dernière s'apparente à un nouveau double du poète ainsi que l'indique Paul Zweig : « *La ressemblance entre la folle et le poète est frappante. Lui aussi [...] est emporté par un tourbillon ; lui aussi, par l'intermédiaire de son poème, perd sa forme humaine [...] ; lui aussi formule des phrases que très peu pourront comprendre. Et la ressemblance se complète quand, au milieu de sa danse, la folle laisse tomber un manuscrit, « un rouleau de papier », contenant le récit d'un acte atrocement cruel* »²³⁵. Du reste, fidèle à son habitude, Lautréamont instaure un jeu de correspondances. La strophe d'Aghone (VI ; 7) est ainsi sensiblement proche de celle qui nous occupe. Le statut du « *corsaire* », « *auditeur* » (p.240), la présence d'un discours rapporté et le récit d'Aghone, le « *fou* », relie les deux chapitres. Simplement, la narration ne met plus en scène l'assassinat d'une jeune enfant, mais des « *trois Marguerite* » de même que le bourreau n'est plus le héros mais le père d'Aghone et de ses trois sœurs²³⁶.

Avant de disparaître nominativement du chant IV, Maldoror prend la place de sujet passif de l'œuvre dans le chant III. Il n'est plus le maître incontesté du récit. Objet d'une réminiscence de la folle dans la deuxième strophe, il est « *celui qui s'absente volontairement, toujours fuyant* » (p.141) dans la strophe centrale prise en charge par Tremdall, et cède la place au récit des déboires du Créateur, dont l'ivresse, mise en valeur par différents intervenant, occupe le quatrième micro récit et le sadisme, le cinquième, relaté par le « *cheveu* ». Notons, par parenthèse, que l'usage du discours rapporté fait l'objet d'un jeu grammatical au chant suivant, lors de la strophe de l'amphibie (7). Au sein du récit de l'être surnaturel, ce dernier relate ainsi la réaction de « *quelques paysans* » : « *Cela les faisait sourire, mais non, comme à moi, pâlir, disaient-ils dans leur pittoresque langage ; et ils n'étaient pas assez bête pour ne pas remarquer que, précisément, je ne regardais pas les évolutions champêtres des poissons, mais que ma vue se portait, de beaucoup plus en avant* » (p.181). La présence de guillemets et la phrase introductive (« *disaient-ils* ») véhiculent logiquement le discours direct. Or, dans le cas présent, l'amphibie ne procède pas aux changements adéquats (transposition des pronoms et déterminants, la troisième personne du pluriel devant être modifiée au profit de la première, marque de l'énonciateur, alors que le « *moi* », désignant l'amphibie devrait être remplacé par le pronom de la deuxième personne du singulier). Dès lors, nous sommes en présence d'un discours hybride qui associe le style direct au style indirect et, en conséquence, Lautréamont introduit une nouvelle faute grammaticale²³⁷.

Quoiqu'il en soit, une telle profusion d'entités narratives, rapidement mises en place et aussitôt abandonnées, témoigne de la volonté de l'auteur de composer une œuvre expérimentale. La littérature est interrogée en profondeur de même que les instances communicatives sont bousculées. Il reste que, par le biais des correspondances et du procédé du refrain, ainsi que grâce aux constantes digressions du poète, à ses commentaires ou à l'introduction de métaphores « *surréelles* », Lautréamont compose une œuvre dans laquelle le récit de fiction se décompose en permanence.

²³⁵ Paul Zweig, ouvrage auparavant cité, p.10. Nous pourrions rajouter que les « *longues pattes d'araignée* » circulant sur la nuque de la vieille femme (p.137) constitue une image qui caractérise également Maldoror (V ; 7) et, dans une moindre mesure, Lautréamont, le « *jeune homme, qui aspire à la gloire* » (IV ; 8) et « *perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer* ».

²³⁶ Maldoror fut déjà le tortionnaire de « *trois jeunes filles* » lors de sa victoire contre la Conscience (II ; 15). En outre, cette filiation entre le héros et l'image du père se renforce si l'on considère qu'à la fin du récit d'Aghone, le « *corsaire* » prend le fou sous son aile et, par conséquent, devient son père symbolique.

²³⁷ Du reste, il réitérera un tel procédé lors de la strophe du cortège funéraire : « *Le prêtre des religions, au milieu de l'assistance émue, prononce quelques paroles pour bien enterrer le mort, davantage, dans l'imagination des assistants. « Il dit qu'il s'étonne beaucoup de ce que l'on verse tant de pleurs [...] entre celui qui mourut et ceux qui survécurent* » (p.209).

2. Le récit désagrégé.

2.1. La diégèse désamorcée.

A partir du chant quatrième, le poète instaure un jeu de digressions qui ne cesse de s'accroître jusqu'au terme des Chants. Globalement, ces détours de l'œuvre sont presque toujours caractérisés par une tonalité humoristique destinée à égarer le lecteur dans les méandres du récit. Peu ou prou, les digressions sont susceptibles de recouvrir trois types d'objectifs : elles peuvent rompre la linéarité et l'intelligibilité de la diégèse, apostropher le lecteur sur des points de détails apparemment chers à l'auteur, ou, commenter les figures de rhétoriques employées.

En ce qui concerne les interventions directes de l'écrivain au sein de la fiction visant à créer un effet de rupture, il est remarquable que les plus conséquentes interviennent lors du chant IV, particulièrement dominé par les thèmes de la folie et de la bouffonnerie. La strophe du pendu (IV ; 3) est significative des procédés adoptés par le poète. Alors que le micro récit aborde une thématique de l'ordre du tragique (un homme supplicié par son épouse et sa mère pour s'être refusé, par impuissance, à une relation incestueuse avec cette dernière), Lautréamont-Maldoror met à distance cette dimension par le biais de l'humour. Dans un premier temps, le rire est véhiculé par certaines images employées afin de définir le pendu : « *le pantin ou morceau de lard* » (1.21-22) ; « *la mortadelle* » (1.51). Parallèlement, l'incongruité des commentaires du héros renforce cette distanciation. Lorsque Maldoror éprouve, par exemple, du plaisir à contempler la torture infligée au pendu, celui-ci précise : « *J'admirais (il était absolument impossible de ne pas faire comme moi)* » (1.62-64). Comme fréquemment, la parenthèse a pour fonction de préciser au lecteur l'attitude à adopter mais cette dernière demeure invariablement en décalage avec l'effet réellement obtenu, ce qui, précisément, ancre le récit dans le burlesque. L'auteur en a conscience quoique son personnage éponyme puisse en dire : « *Je me suis préservé de la tentation de trouver de la volupté dans ce spectacle excessivement curieux, mais moins profondément comique qu'on est en droit de l'attendre* » (1.71-74). Fidèle à ses habitudes, le poète opère une inversion : *a priori*, le destinataire n'attend rien de « *comique* » dans cette strophe qui aborde une nouvelle fois le thème de la cruauté et c'est en l'occurrence l'auteur qui ancre son récit dans cette perspective. Nous sommes de nouveau en présence de cette « *apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque* » et réciproquement.

En outre, le narrateur surenchérit par la suite en introduisant une rupture d'environ deux pages au centre de la diégèse. La digression tend vers deux principaux objectifs avoués : instaurer un jeu d'opposition entre le vrai et l'imaginaire d'une part, et, de l'autre, mettre en valeur la furor poétique. Mais le propos est tronqué, anéanti. Ainsi l'opposition entre réalité et fiction est-elle mise en évidence dès le départ et comme suit : « *Leur adresse, qui consistait à frapper sur les parties les plus sensibles, comme le visage et le bas-ventre, ne sera mentionnée par moi, que si j'aspire à l'ambition de raconter la totale vérité* » (1.77-80). L'aède assimile le supplice du pendu à un événement réel. Or, nous sommes dans la fiction, dans l'imaginaire. Une nouvelle fois, Lautréamont ironise sur le processus d'illusion diégétique. « *Rien n'est faux qui soit vrai ; rien n'est vrai qui soit faux* ». Pour Maldoror, l'écrivain fictif, la diégèse constitue sa réalité mais pour Lautréamont, comme pour le lecteur, elle est inhérente au domaine de l'imaginaire, de l'invention littéraire et, par conséquent, du faux. La dualité du scripteur se réaffirme par la mise en évidence de cette illusion. Et le comte de Lautréamont d'insister fréquemment, en bon « *professeur d'hypnotisme* » (p.247), sur cet état de fait. Pour exemples, mentionnons quelques-unes des interventions du poète sur ce sujet :

« *Si vous ne le croyez pas, venez me voir ; vous contrôlerez, par votre propre expérience, non pas la vraisemblance, mais, en outre, la vérité même de mon assertion* » (p.178, strophe du pourceau)²³⁸.

²³⁸ Notons que l'auteur termine l'œuvre sur une variante de cette apostrophe : « *allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire* » (p.252). La clause met en exergue le rôle éminemment essentiel du lecteur, l'œuvre étant ainsi bornée par deux valorisations de ce dernier. Au terme des *Chants de Maldoror*, le destinataire est devenu « *féroce* » et n'a plus besoin de guide. Etant passé par différents degrés d'évolution (« *âme timide* » ; victime d'une cryptographie hermétique ; malade), son « *apprentissage* » et sa « *convalescence* » sont

« Si l'on doute de ce que je dis, que l'on vienne à moi, et je satisferai les plus incrédules par le témoignage de bons témoins » (p.190, strophe du scarabée).

« Quand même je n'aurais aucun événement de vrai à vous faire entendre, j'inventerais des récits imaginaires pour les transvaser dans votre cerveau » (p.237, strophe d'Aghone).

En outre, la résurgence de la thématique du rêve invariablement opposée à celle de la réalité accentue cette dialectique Vrai / Faux²³⁹. A celle-ci se surajoutent certains jeux métalinguistiques sur le texte et le langage : « 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 » (p.195). Certes l'auteur nous signifie par ce raisonnement l'importance de sa pensée mais, au demeurant, il instaure un jeu au sens où précisément, le lecteur se trouve face à un texte et, ipso facto, en présence de « mots ».

D'autre part, la longue digression insérée dans la strophe du pendu a pour second objet la furor poétique. Si l'on dégage du texte les ornements qui l'obscurcissent, de quoi traite la digression ? L'écrivain prend le parti de valoriser cette « fureur » (l.92) qui le pousse à écrire. Tout en plaçant sur un piédestal sa subjectivité (« Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne mets en scène que la timide personnalité de mon opinion », l.104-106), le poète se positionne en guide incontestable et engage son lecteur à le suivre aveuglément, « à ne pas discuter » (l.112). L'arbitraire est de nouveau mis au devant de la scène. Le « doute » (l.98) du lecteur est nié au profit du « critérium de la certitude » (l.109) de l'auteur qui place une nouvelle fois son « instinct » (l.119) au sommet de l'échelle des valeurs dans le même temps qu'il se déclare perspicace et prudent (« sagacité au service de sa circonspection » l.120-121). En conséquence et malgré les apparences, sa digression n'a, selon ses dires, rien d'une « fanfaronnade » (l.123). Quant au lecteur, il convient invariablement qu'il se libère du poids inhérent aux arguments d'autorité : « l'habitude, la nature et l'éducation » (l.141). En somme, Lautréamont s'engage sur un terrain déjà parcouru : le guide et son initié, la dualité entre le grotesque et le sérieux, le bouffon et la vérité ainsi que les procédés rhétoriques tels que la valorisation de l'ethos, autant d'éléments qui ont auparavant fait l'objet de réflexions, notamment au début du chant IV. Dès lors, la fin surprenante de sa digression prend tout son sens. L'aède déclare nécessaire le retour au récit fictionnel mais il s'agit d'y « revenir la queue basse », soit avec un sentiment de honte, comme si ce choix était vécu comme un constat d'échec. Le « sujet dramatique » n'est pas le propos le plus important et, à mi-chemin de l'œuvre, les digressions et commentaires, aussi absurdes soient-ils en apparence, prennent le pas sur la fiction.

Là encore, Lautréamont détourne son propos liminaire et le récit oscille entre parodie d'un discours rhétorique et provocation du lecteur. De fait, le style du poète est volontairement lourd et obscur. L'emphase atteint son paroxysme et s'avère en complète contradiction avec le plan et la forme que l'auteur se propose, à d'autres instants, de mettre en œuvre : « Quand je place sur mon cœur cette interrogation délirante et muette, c'est moins pour la majesté de la forme, que pour le tableau de la réalité, que la sobriété du style se conduit de la sorte » (p.172). Du reste, la contradiction est mise en évidence au sein même de la strophe et de « ce petit incident » (l.124) : « afin d'être plus clair (car, jusqu'ici je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettront pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elles remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en leurs derniers retranchements) » (l.134-139). La parenthèse, agrémentée d'une succession de subordonnées²⁴⁰, est à

désormais achevés de sorte qu'il peut, dorénavant, assumer seul le processus de lecture, instruit et affranchi des « mystères poétiques ».

²³⁹ Signalons, de nouveau et sans être exhaustif, quelques exemples :

« je m'inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence ! Cependant, tout était réel dans ce qui s'était passé » (p.184) ;

« 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 » (p.186) ;

« Mes paroles ne sont pas les réminiscences d'un rêve, et j'aurai trop de souvenirs à débrouiller, si l'obligation m'était imposée de faire passer devant vos yeux les événements qui pourraient affermir de leur témoignage la véracité de ma douloureuse affirmation » (p.204).

²⁴⁰ Se juxtaposent ainsi une relative concessive suivie d'une circonstancielle de cause, d'une relative restrictive, d'une nouvelle circonstancielle de cause à valeur de justification ou encore d'une circonstancielle de lieu...

l'opposé d'un exposé « clair » et « concis » « qui s'est lui-même dépouillé de sa gangue par une légèreté aussi irrémédiablement déplorable que fatalement pleine d'intérêt » (1.124-126). La pensée que l'auteur feint de vouloir nous délivrer se perd dans la composition soignée d'une rhétorique emphatique et confuse. L'ensemble du commentaire de l'aède est à l'image de cette parenthèse. Par le biais de différents procédés grammaticaux et stylistiques, le poète surcharge sa prose. Il peut s'agir d'élaborer de longues périodes à l'aide d'un enchevêtrement de subordonnées, entre autres, relatives à valeur de restriction (« quand même on ne se mettrait pas au point de vue de l'observateur impartial et du moraliste expérimenté », 1.93-95), de causales (« car, je ne le suppose pas, pour l'instant etc. », 1.99-100 et, plus significative car teintée d'un ton ironique et provocateur, « car, à force de répéter, on finirait, le plus souvent ce n'est pas faux, par ne plus s'entendre » 1.143-144), ou de circonstanciels de temps (« quand il formule des jugements qui paraîtraient autrement » 1.121-122) et hypothétiques (« si l'on possède des facultés en équilibre parfait » 1.129-130, circonstancielle sur laquelle le poète surenchérit toujours davantage en feignant de préciser sa pensée et en obtenant, de fait, un effet inverse, « ou mieux, si la balance de l'idiotisme [...] c'est-à-dire [...] si l'intelligence prédomine suffisamment », 1.130-132 et 139-141). Parallèlement, Lautréamont peut insérer à loisir certaines expressions périphrastiques qui alourdissent davantage le style et obscurcissent la diffusion du message. Il en est ainsi de ces « métacarpes sec et [...] articulations robustes » (1.93) afin de signifier la main qui tient la plume ou encore de l'image utilisée pour désigner l'action de clore ses « lèvres » : « appliquant mes lèvres, l'une contre l'autre, surtout dans la direction horizontale » (1.81-82). D'autre part, certaines tournures sont susceptibles de renforcer l'hermétisme de la digression : le jeu sur les locutions adverbiales (« non seulement aussi bien mais encore mieux », 1.86-87) ou l'insertion de précisions plus ou moins inutiles à la divulgation du sens (« pour l'instant », 1.100 ; « pas subitement peut-être », 1.101-102, etc.) ou ironiques (« je le traduis avec quelques mots seulement, mais, qui en valent plus de milles » 1.111-112) sont, à ce sujet, univoques. Le fossé creusé entre, d'une part, la simplicité et la « légèreté » prônées et, de l'autre, la forme mise en œuvre, surprend, déroute et, au final, engage le lecteur sur le sentier du rire.

Sur le plan stylistique et morphologique, les parenthèses qui jalonnent l'apparente divagation du locuteur (six sur deux pages) disposent d'objectifs identiques : égarer l'allocutaire qui n'aura d'autre choix que de se réfugier dans le rire. Celles-ci constituent autant de commentaires, pour la plupart, métalinguistiques mais caractérisés par la redondance : « (il est presque assez important que j'apprenne que je n'admets pas, au moins entièrement, cette restriction plus ou moins fallacieuse) » (1.95-98). De surcroît, nombre d'entre elles développent une surenchère sur l'évidence, qu'il s'agisse de gloser sur le signifié d'une image (« mais chacun n'ignore pas que c'est la manière la plus ordinaire d'engendrer cette pression », 1.82-84, pour évoquer l'action des lèvres se refermant), ou, au contraire, de prendre au premier degré une métaphore et, par conséquent, de commenter le signifiant (« (si, même, il est vrai que j'ai une queue) », 1.145-146). Au reste, la seconde parenthèse du passage instaure en son sein une note contradictoire qui a pour effet de la rendre entièrement inutile : « (car, je ne crois pas me tromper, quoiqu'il ne faille pas certainement nier en principe, sous peine de manquer aux règles les plus élémentaires de l'habileté, les possibilités hypothétiques d'erreurs) » (1.88-91). Et l'auteur d'ajouter à cet amas de procédés destinés à malmener le lecteur une forte dose d'ironie et de sarcasme. Ainsi lorsqu'il feint de souhaiter avant tout revenir « au sujet dramatique cimenté dans cette strophe » (1.146-147) et à l'histoire du pendu : « on reconnaîtra l'accomplissement de mon devoir à l'empressement que je montre à revenir à la question » (1.159-161). Au contraire, s'il suit ce conseil, et, aux vus des « longueurs » effectives de sa digression, le destinataire aboutira à une conclusion inverse, en l'occurrence au désintéressement du poète quant au sujet de la fiction. Le sarcasme à l'encontre de l'allocutaire est manifeste. De fait, si l'auteur prétend avoir besoin d'« un verre d'eau » (1.147) et préférer « en boire deux, plutôt que de m'en passer » (1.148-149), nul doute que le « voyageur »-lecteur éprouvera le même désir, après s'être aventuré du côté de ce qui pourrait paraître pour une « hardiesse qui longe les rivages de la fanfaronnade » (1.123).

L'ensemble de ces procédés constitue autant de codes permettant à l'auteur de cryptographier son texte et d'ancrer son message dans l'hermétisme. L'objectif premier d'un tel processus semble demeurer à l'identique : il s'agit de jouer avec les codes, les conventions, les effets de sens et de style tout en démontrant la fonction aliénante du poète et de l'œuvre littéraire, que ce soit de la prose poétique, du discours rhétorique ou du roman. Le lecteur est entièrement soumis à la volonté du poète

qui décide, selon son désir, le chemin sur lequel l'engager. Il reste que, globalement, la digression permet à Lautréamont de différer le récit du pendu. En prorogeant ainsi la fiction, le poète rompt une nouvelle fois l'horizon d'attente du public en le provoquant « *jusqu'en [ses] derniers retranchements* » par le biais d'une rhétorique absurde qui oblige le lecteur à décoder, à être actif, pour qu'en définitive, il découvre que le commentaire n'est que la réitération d'un propos déjà abordé. Le texte tourne autour de lui-même et s'auto dévore. La démonstration de l'arbitraire débouche sur la démonstration de l'aliénation.

Une telle stratégie d'écriture n'est pas rare dans *Les Chants de Maldoror*. Dans une moindre mesure, la strophe de l'amphibie (IV ; 7), entre autres exemples, est pareillement illustrée par des procédés identiques. Avant d'entamer le récit de sa rencontre avec le « hors nature », l'être déclassé, variante de l'hermaphrodite du chant II, le narrateur débute par ancrer son propos dans le réel en signalant l'existence possible de phénomènes surnaturels. Cette nouvelle confrontation de l'imaginaire et de la réalité lui permet de donner du crédit à la fiction tout en lui conférant une dimension morale l'objectif étant de prôner la « modération » au détriment des « *emportements de la colère et [des] maladies de l'orgueil* » (1.33-35). Mais la perspective est de nouveau désamorcée par l'ironie (« *Hélas ! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?)* », 1.39-42) ou par des détours inutiles au développement de sa pensée : « *interroger les diverses phases de son existence (sans en oublier une seule, car c'était peut-être celle-là qui était destinée à fournir la preuve de ce que j'avance)* » (1.5-8), ou encore, « *je ne vais pas jusqu'à dire une aberration de la raison (qui, cependant, n'en serait pas moins curieuse ; au contraire, elle le serait davantage)* » (1.18-20). De tels épanchements, fréquemment introduits par des parenthèses, ont pour objectif de faire perdre au lecteur le fil du raisonnement et de la lecture. La réaction souhaitée demeure invariablement identique puisque ces digressions provoquent toujours le rire du destinataire : « *plus ou moins concise (mais plus, que moins)* » (1.79-80) ; « *avalé trois cachalots. Raccourcissons davantage notre pensée, soyons sérieux, et contentons-nous de trois petits éléphants qui viennent à peine de naître* » (1.150-152). Une telle stratégie témoigne également de la volonté du scripteur d'élaborer une composition sensée donner l'illusion d'une pensée en germination, une technique proche du « work in progress » « *dans le développement excessivement rapide de [ses] phrases* » (1.38-39)²⁴¹. En outre, Lautréamont-Maldoror réitère les mêmes conseils au lecteur : confiance aveugle en l'arbitraire de l'écrivain qu'il s'agisse d'insister sur l'illusion diégétique (« *cet amphibie (puisque amphibie il y a, sans qu'on puisse affirmer le contraire)* », 1.113-114) ou de différencier deux niveaux de la relation Locuteur / Allocutaire en niant la soumission de ce dernier (« *une crédulité stupide* », 1.61) au profit du dévoilement d'une « *secrète sympathie* » (1.63) du poète exigeant une « *confiance profonde* » (1.62) du destinataire.

Ces deux exemples nous démontrent comment Lautréamont s'évertue à désamorcer le récit au profit de commentaires toujours plus fréquents. Plus le texte s'achemine vers son terme, plus les micros fictions qui le composent se chargent de digressions dont l'objectif consiste à déstructurer la diégèse. L'unité du texte est ainsi bouleversée. Qu'il s'agisse de la strophe du cortège funéraire (V ; 6)²⁴², de l'introduction du roman-feuilleton (VI ; 2)²⁴³, de la présentation de Mervyn (VI ; 3)²⁴⁴, ou du

²⁴¹ Un deuxième exemple, parmi tant d'autres, de ce procédé est représenté lors de la cinquième strophe du chant V : « *Mais (chose importante à représenter) n'oubliez pas chaque jour de laver la peau de vos parties [...]* » (p.202). La parenthèse introduit une note d'humour conséquemment à l'incongruité de la « chose » mais, en outre, elle produit un effet de germination au sens où elle s'apparente à une note de l'auteur à sa propre intention, comme s'il nous livrait les prémisses de l'œuvre, le manuscrit ou le brouillon...

²⁴² Nous nous abstenons d'être exhaustif dans l'analyse des exemples afin de ne pas alourdir notre propos par un catalogue des commentaires ironiques ou humoristiques du poète, tant ceux-ci abondent au sein de l'œuvre. Néanmoins, à titre informatif, nous citerons un ou deux passages significatifs pour chaque strophe mentionnée. Ainsi, s'agissant de celle du cortège, Lautréamont suspend constamment la diffusion du récit par des considérations à la limite de l'absurde et de l'inutilité : « *au moment actuel, les tempêtes et les écueils ne se font pas remarquer par quelque chose de moins que leur explicable absence* » (p.207) ; ou encore : « *C'est peu et c'est beaucoup. Dans le cas qui nous préoccupe, cependant, je m'appuierai sur votre amour envers la vérité, pour que vous prononciez avec moi, sans tarder une seconde de plus, que c'est peu* » (p.207). On retrouvera au chant sixième une considération globalement équivalente : « *Car, puisque, précisément, l'on avait implicitement, ne pas apercevoir le poisson, c'est qu'en réalité il n'y était pas* » (p.248).

combat entre Maldoror et le crabe tourteau (VI ; 8)²⁴⁵, les exemples ne manquent pas. L'humour est dévastateur et a, précisément, pour fonction de détruire le sens de la fiction.

Et, cependant, d'autres procédés visant à désamorcer la diégèse, à savoir la contradiction et les métaphores « surréelles », coexistent avec ces digressions. Comme nous l'avons analysé, ci et là, les antinomies abondent dans les Chants et sont susceptibles de porter sur différents aspects du texte. Elles peuvent, dans un premier temps apparaître au détour d'une strophe sans porter véritablement préjudice à la diffusion du sens. Pour exemple, souvenons-nous de la strophe du naufrage, lorsque Lautréamont-Maldoror introduit la deuxième itération de son refrain : « *Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais il sombre avec lenteur... avec majesté* » (p.118). Instantanément après, l'auteur se contredit de la sorte : « *C'est une erreur. Il ne tire plus des coups de canon, il ne sombre pas* ». La contradiction résonne davantage comme une correction et appartient à cette dimension mise à l'œuvre à certains instants du poème et semblable à la technique du « work in progress » déjà entrevue. Un autre exemple de ce procédé intervient quelques pages plus loin, au sein de la même strophe. Alors qu'il nous indique précédemment sa propension aux « accès » de cruauté, Maldoror rectifie sa pensée : « *Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous tromper* » (p.121). Une telle stratégie d'écriture provoque une impression d'instantané de la parole, d'un « tout venant »²⁴⁶. Au demeurant, cette glorification de la raison entre dans un nouveau jeu contradictoire si l'on considère qu'en d'autres lieux, l'aède se fie, comme nous l'avons observé, à son instinct. Cette dernière notion s'avère concomitante de celle de spontanéité. Or si l'œuvre est la conséquence d'une « pulsion d'écriture », comment le poète peut-il s'ériger en défenseur de la raison, de la logique, ou dresser un éloge des mathématiques ? Une telle antinomie peut probablement se résoudre dans le processus de mystification. La « pulsion d'écriture » n'est qu'une illusion de plus. Maldoror, et, à travers lui, Lautréamont, n'est pas plus intuitif dans sa composition qu'il ne semble divaguer à certains moments. Valoriser cette contradiction revient à démontrer que tout mécanisme de création littéraire résulte d'une logique rigoureuse et laborieuse y compris lorsqu'il s'agit de donner l'illusion d'une pensée qui se livre sur l'instant.

En outre, dans un second temps, les contradictions peuvent également s'appliquer à des thématiques fondamentales de l'œuvre telles que le rire ou l'insomnie. Nous le savons désormais, le narrateur se déclare incapable de rire et, pour autant, au chant sixième, il avoue : « *Je ris à gorge déployée* » (p.220). De même lorsque Lautréamont prend à parti son lecteur : « *Mais, enfin, chacun ne sera pas étonné si j'ajoute qu'il finit par éclater de rire [...]. Malheureusement son caractère participait de la nature de l'humanité, et il riait ainsi que font les brebis !* » (p.242). Cette nature

²⁴³ « *Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (je pense que chacun ne sera pas de mon avis si je me trompe)* » (p.221). Une nouvelle fois, l'écrivain introduit, par le biais de la parenthèse, une évidence dont il aurait pu aisément se passer. Il surenchérit de surcroît au terme de la strophe en ironisant : « *Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard. Je vais d'abord me moucher, parce que j'en ai besoin* » (p.223). Reniant fondamentalement l'humour dans un premier temps, il se soumet lui-même aux puissances du rire en introduisant, immédiatement après sa dénégaration, une digression ridicule. La contradiction constitue, de fait, un autre moyen de désamorcer le récit et de détruire du sens.

²⁴⁴ « *Puisque vous me conseillez de terminer en cet endroit la première strophe, je veux bien, pour cette fois, obtempérer, à votre désir* » (p.226). Dans le présent cas, Lautréamont joue sur l'arbitraire du scripteur en donnant l'illusion d'une liberté de décision au lecteur. L'ironie est évidente et permet, outre le procédé d'inversion qui renverse la position des instances communicatives (ce n'est pas le lecteur qui décide de terminer la strophe mais plutôt l'auteur qui lui impose ce point final), d'interroger le destinataire quant à sa réelle fonction dans la relation Auteur / Lecteur : alors qu'auparavant, l'hermétisme et la cryptographie du texte le provoquaient et l'engageaient à être actif, il se retrouve, lorsqu'il est face à un roman traditionnel type roman populaire, enchaîné aux codes et conventions inhérents au genre de telle sorte qu'il est entièrement soumis à la volonté de l'auteur. Dès lors, où se trouve le réel arbitraire ? Chez Lautréamont, qui malmène son allocutaire en décentrant sans cesse le sujet ou en multipliant les instances narratives, ou, chez les écrivains traditionnels de « contes somnifères » ne réclamant, par conséquent, qu'un destinataire passif, somnolent ? Nul doute que, pour notre poète, la réponse penche vers la seconde solution...

²⁴⁵ « *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 pas d'inconvénients* » (p.241).

²⁴⁶ *Le monologue intérieur*, Edouard Dujardin, Messein, Paris, 1931, p.59.

fondamentalement humaine contredit ce que Maldoror clamait au premier chant : « *j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. [...] mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas* » (p.48). Ces indications fonctionnent, par conséquent, comme autant de contresens étant donné le caractère de Maldoror auquel le lecteur est habitué. Mais, cependant, le destinataire maîtrise également et depuis le chant quatrième le double sens accordé au rire dont Lautréamont use à bon gré de la même façon qu'il est au fait de la dualité et de la double voix Maldoror / Lautréamont qui s'oppose parfois de strophe à strophe²⁴⁷.

Par ailleurs, la thématique du sommeil et l'ensemble des déclinaisons qui en résulte semblent souffrir de la même antinomie. Si Maldoror ne sait pas rire, il s'oblige également à ne pas dormir : « *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. [...] Cependant, il m'arrive quelquefois de rêver²⁴⁸, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir* » (p.196). Par parenthèse, remarquons que la contradiction illustrée par le narrateur qui déclarait n'avoir « *pas bougé depuis quatre siècles* » (p.169) et qui, par la suite, rappelait qu'il était encore capable de « *faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel* » se renforce, dans le cas présent, par la mise en exergue de Maldoror quant à sa « *libre faculté de [se] mouvoir* ». De surcroît, en telle circonstance, il confie être âgé de quatre siècles alors qu'ici comme à d'autres moments, il rappelle n'avoir qu'une trentaine d'années. Le personnage en devient d'autant plus insaisissable. Du reste, les hésitations entre rêve et réalité se doublent d'une antinomie sommeil / insomnie qui s'avère de plus en plus fréquente, notamment au sixième chant. Dans ce dernier, l'insomnie qui constituait jusqu'alors l'un des thèmes dominants disparaît pour laisser la place à celui de la somnolence. Etant pris en considération le changement radical de tonalité et, dans une certaine mesure, de forme entre les cinq premiers chants et le dernier, il est possible d'émettre une hypothèse quant à la récurrence de cette thématique. A l'image de ce que nous avons vu précédemment (note 244), il est probable que cet état de demi sommeil caractérise symboliquement l'état du lecteur de romans-feuilletons. Ainsi, à l'instar de Mervyn qui, après lecture de la missive envoyée par le héros, est victime d'une « *hallucination hypnagogique* » (p.229) et s'apparente à un « *somnambule* » (p.231), le narrateur est, à plusieurs reprises, considéré dans la même perspective : sa « *paresse* » (p.247) n'ayant d'égale que sa « *crédulité* » (p.237). Au chant VI, l'auteur ne différencie plus, comme auparavant, la « *crédulité stupide* » de la « *confiance profonde* » qui devait caractériser l'attitude du lecteur à son égard et pour cause puisqu'il ne se positionne plus dans le même projet : « *la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée. [...] mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique* » (p.220). Nous ne sommes plus dans la même dimension, et, dès lors, le poète ambitionne de démontrer ce qu'il ne faut pas faire en littérature. D'où peut-être le rejet et le dédain qui transparaissent dans la dernière phrase de l'œuvre : « *allez-y voir vous-mêmes, si vous ne voulez pas me croire* ». Le mépris de la fiction et du lecteur qui goûte ce genre littéraire est, dans une large mesure, perceptible dans les ficelles qu'il explicite en fin de chant :

« *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 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 ! »* » (p.247).

L'emploi de termes axiologiques ainsi que la persistance du symbole de l'hypnotisme témoignent de l'opinion de Lautréamont quant au roman populaire. Le lecteur est asservi, placé sous le joug des écrivains feuilletonistes et leur situation s'avère en totale opposition avec celle revendiquée et souhaitée par notre auteur. L'activité du destinataire est annihilée et, pour les besoins de sa démonstration, par l'exemple, Lautréamont crétinise à son tour son allocataire pour mieux lui

²⁴⁷ Cf. par exemple la contradiction quant l'origine du mal chez Maldoror (note 234, p.85).

²⁴⁸ Rappelons que, dans *Poésies*, Lautréamont renforcera la contradiction : « *On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve [...] qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture.* » (p.259).

révéler l'abrutissement dont il est, selon le poète, constamment victime. Par le biais de la contradiction, le texte et le sens s'autodétruisent. L'antinomie rompt la linéarité du récit diégétique de la même façon qu'elle semble démolir la logique par le biais du contresens. Mais un tel procédé est vecteur d'une logique et d'un raisonnement tout autre. Ils consistent à démontrer l'arbitraire de toute fiction, de toute œuvre littéraire dans un seul objectif : délivrer et libérer le lecteur.

D'autre part, les digressions portent également sur des commentaires métatextuels relatifs au style du poète. Dans certains cas, ce type de détours introduit une forte dose d'autodérision indissociable de cet humour « lauréatamontien » qui prend ses distances d'avec le texte. Lautréamont dévoile les secrets de la « fabrication » poétique en raillant les procédés de composition. Le poète passe du particulier au général. En ironisant sur l'utilisation de telles ou telles de ses propres créations stylistiques, le créateur généralise la raillerie à l'ensemble de la production poétique. Ainsi lorsqu'il s'agit de gouailler le dispositif de l'hyperbole, pour autant largement utilisé par l'auteur : « *un pélican, grand comme une montagne ou du moins comme un promontoire (admirez, je vous prie, la finesse de la restriction qui ne perd aucun pouce de terrain)* ». Plus globalement, au chant sixième, les apostrophes au lecteur lui permettent de renforcer son travail de sape des écrivains feuilletonistes, qu'il s'agisse d'éreinter le processus de mise en attente (« *Ce serait bien peu connaître sa profession d'écrivain à sensation, que de ne pas, au moins, mettre en avant, les restrictives interrogations après lesquelles arrive immédiatement la phrase que je suis sur le point de terminer* »), p.225) ou tout simplement d'ironiser sur l'esthétique de la cruauté : « *Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera !* » (p.245).

En outre, il est remarquable que le poète se concentre davantage sur deux figures de rhétorique, en l'occurrence la comparaison et la métaphore. Les moindres fonctions de ces commentaires consistent, soit, à définir implicitement le processus de création (« *or, on sait que l'analogie transporte facilement l'application de cette loi [loi des probabilités] dans les autres domaines de l'intelligence* »), p.173), soit, de nouveau, à renforcer la parodie de l'emphase romantique en ironisant sur l'emploi spécifique de telles figures (« *tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre : j'aime cette comparaison* », p.56). Dans ce dernier exemple, le commentaire se métamorphose en critique acerbe d'un style particulier. La digression devient désacralisation. Une variante de cet emploi sera utilisée lors du chant VI, au sujet des récits de voyages : « *Bien avant la fin de cette lecture, Mervyn est retombé sur son coude, dans l'impossibilité de suivre plus longtemps le raisonné développement des phrases passées à la filière et à la saponification des obligatoires métaphores* » (p.232). De fait, le jeune anglais a goûté un autre genre de littérature, par le biais de la lettre de Maldoror. Une missive qui constitue la mise en abyme des *Chants de Maldoror* et qui ouvre « *à son esprit le champ illimité des horizons incertains et nouveaux* » (p.231). En somme, la strophe en présence (VI ; 5) confronte l'œuvre du poète à la production littéraire contemporaine ou passée. Le style concomitant à cette dernière est considéré comme contrefait, produit d'une industrialisation en masse (les termes « *filière* » et « *saponification* » sont neutres mais, en contexte, ils se chargent d'une forte valeur axiologique) à l'inverse du sien, vecteur de liberté et de renouveau. Et si Lautréamont critique à certains instants quelques emplois de métaphores désuets et surfaits, en revanche, il avoue apprécier cette figure rhétorique : « *je réserve une bonne part au sympathique emploi de la métaphore (cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ce qui sont imbus de préjugés ou d'idées fausses, ce qui est la même chose)* » (p.181). Ce qui pourrait passer pour une nouvelle contradiction²⁴⁹ semble se résoudre dans la manière d'aborder la métaphore. En effet, Lautréamont fait office à ce sujet de précurseur. Son maniement de la figure analogique contraste avec ses emplois ordinairement admis. A ce propos, il définit lui-même son opinion quant à l'utilisation de celle-ci, lors de la strophe du cortège funéraire (V ; 6). La définition mérite, étant donnée son importante modernité, d'être mentionnée dans sa totalité :

« *C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en*

²⁴⁹ Le commentaire critique ceux qui attaquent la figure stylistique en question. Or, c'est précisément ce qu'il fait à d'autres moments comme nous venons de l'observer à une nuance – essentielle – près : en réalité, il ne fait pas le procès de la métaphore mais plutôt de ceux qui l'utilisent à mauvais escient.

apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité » (p.208).

Puis, après cette brève introduction, l'auteur fournit en exemple, la description du vol du milan royal qui semble n'avoir aucun rapport avec le sujet de la strophe en question. Mais, immédiatement après cet apparent détour, le poète dévoile « les deux termes de [sa] narquoise comparaison » (p.209) :

« Chacun a le bon sens de confesser sans difficulté (quoique avec un peu de mauvaise grâce) qu'il ne s'aperçoit pas, au premier abord, du rapport, si lointain qu'il soit, que je signale entre la beauté du vol du milan royal, et celle de la figure de l'enfant, s'élevant doucement, au-dessus du cercueil découvert, comme un nénuphar qui perce la surface des eaux ; et voilà précisément en quoi consiste l'impardonnable faute qu'entraîne l'inamovible situation d'un manque de repentir, touchant l'ignorance volontaire dans laquelle on croupit ».

Le « thème » (« la figure de l'enfant ») ainsi que le « phore » (« la beauté du vol du milan royal ») sont découverts de même que le motif ou les propriétés communes aux deux termes et permettant l'analogie sont révélés : la légèreté et l'imperceptibilité du vol du milan et de l'âme de l'enfant défunt. Si généralement, le transfert analogique inhérent à la métaphore s'établit entre deux termes appartenant à deux isotopies différentes, en revanche, le lecteur doit être à même de percevoir leurs propriétés communes, soit par le contexte dans lequel ils s'inscrivent, soit par la ressemblance de certains motifs. Or, dans le présent cas, « thème » et « phore » s'avèrent fort éloignés l'un de l'autre ainsi que le signale Lautréamont. Dès lors, davantage qu'une métaphore inventive, les emplois de cette figure analogique par le poète préfigurent, peu ou prou, l'« image surréelle » instaurée par le mouvement surréaliste. Citons pour s'en convaincre quelques caractéristiques de ce procédé établis par Marc Bonhomme²⁵⁰ :

- « [L'image surréelle] connecte les domaines notionnels (ou isotopies) les plus éloignés possibles.
- « Elle ne recherche aucun rapport préétabli entre les termes associés, mais elle se veut arbitraire [...]. Au lecteur de construire à sa guise les analogies que lui inspire la « puissance émotive » (P. Reverdy)²⁵¹ de tels exemples. Plus l'association des termes en jeu est fortuite et plus l'image qui en résulte est dense, plus elle est poétiquement forte. »

Nous retrouvons de fait cette notion d'arbitraire indissociable de la liberté du destinataire nécessairement actif dans sa lecture, l'arbitraire provenant de l'exclusivité octroyée à la puissance de l'imaginaire. Parfois, l'analogie des images surréelles est immédiatement définie et explicitée par Lautréamont comme dans le cas qui précède ou dans l'exemple déjà étudié du chant cinquième et du rapprochement entre les strophes et la prose poétique, d'une part, et le vol des étourneaux, d'autre part. Mais en d'autres lieux, les images se succèdent en créant un effet d'hermétisme. Le sens devient insaisissable et le texte se teinte d'humour sarcastique²⁵² ou pénètre dans une dimension surnaturelle. Mentionnons un exemple parmi tant d'autres :

« Quelquefois, dans une nuit d'orage, pendant que des légions de poulpes ailés, ressemblant de loin à des corbeaux, planent au-dessus des nuages, en se dirigeant d'une rame raide vers les cités des humains, avec la mission de les avertir de changer de conduite, le caillou, à l'œil sombre, voit deux êtres passer à la lueur de l'éclair, l'un derrière l'autre ; et, essuyant une furtive larme de compassion, qui coule de sa paupière glacée, il s'écrie : « Certes, il le mérite ; et ce n'est que justice. » Après avoir dit cela, il se replace dans son attitude farouche, et continue de regarder, avec un tremblement nerveux, la chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur

²⁵⁰ Marc Bonhomme, *Les Figures Clés du Discours*, Seuil, Paris, 1998, p.69.

²⁵¹ Pierre Reverdy, l'un des précurseurs du surréalisme, écrivait effectivement, en 1918, dans *Le Gant de Crin* : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports entre les deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. »

²⁵² Les amateurs de littérature onirique sont ainsi qualifiés lors de la strophe du pourceau : « un banc de cachalots macrocéphales qui se battent entre eux pour une femelle enceinte » (p.176).

essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables » (p.125).

De nombreux aspects récurrents au sein de l'œuvre apparaissent dans ce passage. Le traitement du bestiaire qui, de métamorphoses en métamorphoses, s'extrait de la nature terrestre pour franchir les portes de la perception et du surnaturel révèle certains procédés. L'humanisation et l'animalisation : le poulpe (« légions »), par exemple, qui devient l'avatar de la conscience et le messager divin, puis, qui retourne à l'animalité mais sous une forme hybride en prenant l'apparence du « corbeau » ; le caillou, capable de « compassion » et doué de la parole.

Et que dire de l'image de la fécondation à rebours, lugubre (« ombre » ; « ténébreux » ; « lugubre » ; « mornes ») et invariablement traitée de manière hyperbolique (« grandes » ; « sans cesse » ; « comme un fleuve » ; « immenses » ; « vaste déploiement ») ? D'aucuns pourront légitimement analyser l'image sous l'angle moderne de la psychanalyse mais le lecteur lambda ne peut que constater et admirer le procédé d'animalisation des « spermatozoïdes » aux « ailes de chauve-souris » et leur extraction du « vagin d'ombre ». A ce stade, nous sommes au paroxysme du surnaturel et de l'irréalité. Par ailleurs, l'ensemble des énigmes et procédés de mise en attente du chant sixième appartiennent au domaine de l'irréel et provoque l'opacité de la diégèse qui se dérobe sans cesse sous les pas du « voyageur »-lecteur. Des passages tels que « *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* » (p.235) engendrent, sur le moment, une impression de faux-fuyant. Certes, cette méthode est typique du roman-feuilleton mais Lautréamont amplifie l'effet produit en créant des personnages qui échappent à toute tentative d'identification : une « queue de poisson », une « poutre », un « rhinocéros »... Autant d'entités impénétrables pour le lecteur qui demeure dans le flou. La fiction est également désamorcée par cette stratégie.

En dernier lieu, on ne peut évoquer les images surréelles et les figures analogiques chez Lautréamont sans aborder les célèbres « beau comme » ou leur équivalent, les « de même que ». « *Tout est perpétuellement comparé à tout. Il s'ensuit des parentés délirantes qui laissent pantois. [...] Les Chants sont organisés en perpétuels « comme » qui engendrent de permanentes analogies* »²⁵³. Au-delà de l'humour véhiculé par l'incongruité de ces rapprochements²⁵⁴, il est effectif que ces derniers participent de l'élaboration d'une nouvelle perception poétique. La « fanfaronnade » se mêle à l'absurde. Mervyn est ainsi « *beau comme la rétractabilité 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 retendu 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* » (p.224-225). Plus la comparaison évolue, plus elle sombre dans l'aberration et, de fait, se désagrège pour, au final, s'autodétruire. Dès lors, l'analogie, en tant que figure du discours, est désacralisée, raillée par le poète. Elle ne représente qu'une contrainte de plus qu'il s'agit de faire passer à la trappe. De nouveau, l'acte qui consiste à faire sombrer la comparaison dans le contresens procède probablement d'une réaction contre l'utilisation traditionnelle et considérée comme désuète des romantiques ou des romanciers populaires. Fréquemment, du reste, Lautréamont semble procéder par collage. Ainsi, après le comparé précédant l'outil syntaxique (le plus souvent, il s'agit de l'adverbe « comme »), le poète introduit un comparant de plus ou moins longue facture qui peut sembler issu d'un quelconque manuel ou article d'anatomie, d'ethnologie, de

²⁵³ Michel Nathan, *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Champ Vallon, Seyssel, 1992, p.119 et 126. L'auteur critique consacrant un chapitre entier aux « beaux comme » qui, du reste, ont fait l'objet de nombreuses études, nous ne nous appesantirons pas sur ce vaste sujet au risque de sombrer dans la paraphrase.

²⁵⁴ « *Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon* » (p.195) ou encore, « *Toute une série d'oiseaux rapaces, amateurs de la viande d'autrui et défenseurs de l'utilité de la poursuite, beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas, voltigent autour de ton front, comme des serviteurs soumis et agréés* » (p.172).

musique²⁵⁵, ou de mathématique²⁵⁶. De surcroît, cette combinaison s'effectue de manière complètement aléatoire, d'où l'incohérence de telles images.

En somme, ajouté aux « grands comme »²⁵⁷, aux nombreuses métamorphoses, le paradoxe créé par ces dernières réorganise la perception du lecteur qui doit révolutionner sa vision du monde afin de cheminer dans le labyrinthe du scripteur. Que ces images procèdent d'une simple raillerie de la tradition, ou d'une volonté délibérée de renouveler l'art poétique en apportant sa pierre à l'édifice, il ne fait nul doute que Lautréamont appartient à l'avant-garde littéraire et constitue, dans cette perspective, l'un des pionniers d'une conception stylistique et rhétorique qui traversera le XX^{ème} siècle.

Au demeurant, la récurrence de ces figures peu communes ainsi que celle des digressions et commentaires instaure une correspondance au fil de l'œuvre qui se surajoute à la filiation de certaines thématiques ou structures formelles de sorte que les *Chants* progressent selon le motif de la spirale ou du tourbillon.

2.2. *Le labyrinthe du scripteur.*

Ainsi que nous avons pu l'observer à plusieurs reprises, certaines thématiques se répètent au fil de la progression de l'œuvre. Qu'il s'agisse du naufrage ou de la noyade (II, 11 ; II, 13 ou II, 14), de la tentation (I, 11 ; II, 6 ou VI, 4 et 5, entre autres), du « hors nature » contraint à l'ermitage (II, 7 et IV, 7) ou encore du rêve et de tous les thèmes qui en dérivent (II, 12 ; IV, 4, 6 et 7 ; V, 2, 3 et 5), le texte semble effectuer un mouvement tourbillonnaire à l'instar du vol des étourneaux et de leur « *singulière manière de tourbillonner* » (p.187) ou encore, des « *guêpes* » du temple de Dendérah qui « *voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire* » (p.157). Les strophes des *Chants de Maldoror* disposent de ce « *pouvoir réflecteur* » (p.235) qui organise d'innombrables correspondances entre elles. Selon le procédé du miroir déformant, Lautréamont instaure un jeu de variations sur des thèmes identiques : l'histoire des disciples de Dame Folie (III, 2 qui évoque le manuscrit de la folle présente une variante en VI, 7, avec le récit de l'existence d'Aghone), par exemple, ou encore, précisément, les strophes du miroir (IV, 5 et VI, 6). Les confrontations entre Maldoror, d'une part, et la représentation d'un ange, envoyé du Créateur, constituent également une isotopie récurrente au sein du poème : le dialogue avec le crapaud (I ; 13) a, en guise d'équivalent, la lutte contre la lampe-ange (II, 11) ou contre l'archange crabe-tourteau (VI, 8). De même, la cruauté de la gent féminine, mise en exergue lors de la strophe du pendu (IV ; 3), et qui n'est pas sans dévoiler une certaine forme de misogynie de la part du poète, bénéficie d'un parallèle possible, sur le thème « *des magiciennes sombres* » (p.195), lors du micro récit évoquant le

²⁵⁵ Ainsi, la description de la beauté de Maldoror : « *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 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 ! » (p.235). Et l'auteur de renchérir sur l'ironie : « *Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion* ». Notons le ton grivois qui entoure la première partie de la comparaison ou encore les guillemets employés par Lautréamont qui avoue ainsi le plagiat inséré. A moins qu'il ne s'agisse d'un pastiche auquel cas, les guillemets constitueraient une énième mystification du lecteur.*

²⁵⁶ « *Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. 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.* » (p.195).

²⁵⁷ Le « *ver luisant, grand comme une maison* » (p.51), « *le cerf-volant, grand comme une tour* » (p.68), le « *pélican, grand comme une montagne* » (p.181) ou, enfin, le « *crabe tourteau, grand comme une vigogne* » (p.241) constituent autant de variantes qui ancrent le récit dans le surnaturel. L'effet de grossissement inhérent à l'hyperbole opère, chez Lautréamont, un transfert de perception qui modifie la réalité.

scarabée (V ; 2). Dans ce dernier, le coléoptère, anciennement homme et « *capitaine au long court* » (p.192), se venge de son épouse, coupable d'adultère et responsable de sa métamorphose, en la réduisant à « *l'apparence monotone d'un seul tout homogène qui ne ressemble que trop, par la confusion de ses divers éléments broyés, à la masse d'une sphère !* » (p.193). Au-delà de la métamorphose surnaturelle, autre sujet de correspondances au sein des *Chants*, la relation extra conjugale réprouvée par la morale (inceste dans la première ; adultère dans la seconde), le supplice orchestré par l'un des deux conjoints (l'épouse dans l'une, le mari dans l'autre), ainsi que la cruauté constituent autant de thèmes qui réunissent les deux strophes. En outre, notons que l'auteur utilise, dans le second micro récit, le processus de mise en attente et d'énigme, en ne dévoilant pas d'emblée au lecteur l'origine de cette mystérieuse « *boule noire* » (p.191) poussée par la scarabée. La systématisation de ce procédé engendrera les fins de chapitres du chant sixième qui contient, du reste, de nombreux sujets abordés dans l'œuvre : la scène familiale interrompue par la tentation d'un adolescent par Maldoror, le crime, la folie, le miroir, la lutte contre le Créateur etc.

Au demeurant, l'aspect formel des *Chants* n'est pas non plus épargné par l'éternel retour à l'identique. Les « beaux comme » en sont un exemple significatif. De surcroît, les refrains qui rythment certaines strophes renforcent cette organisation en spirale. Chacun des cinq premiers chants dispose de ce motif récurrent. Ainsi l'on se souvient du récit de la tentation d'Edouard (I ; 11)²⁵⁸ et de la phrase itérée quatre fois par l'aède (« *J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante* ») avant de conclure : « *On n'entend plus les gémissements* » (p.66). Or, de fait, le lecteur entendra, de nouveau, les gémissements. Associés aux hurlements des chiens, qui manifestent de la sorte leur soif d'infini (I ; 8), ils réapparaîtront tour à tour au chant deuxième (« *ces sortes d'aboiements douloureux et prolongés* », p.104), au chant quatrième (« *J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux* », p.163) et au chant sixième (« *Ce chien pousse, comme un enfant, des gémissements de douleur* », p.246).

Dans le deuxième chant, les refrains²⁵⁹ fonctionnent, dans une certaine mesure, de la même manière. Lautréamont introduit, dans un premier temps, une modalité destinée à conférer du rythme à la strophe avant, dans un second temps, d'opérer une rupture formelle et sémantique. Ainsi, dans le chapitre du naufrage (II ; 13), la phrase « *Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme ; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté* » cadence la première partie de la strophe avant d'être abandonnée par le destinataire : « *C'est une erreur. Il ne tire plus des coups de canon, il ne sombre pas* » (p.118). Par l'intermédiaire de ce retour contradictoire du texte sur lui-même, le récit se désagrège et l'auteur berne le lecteur. Dans le même sens, le refrain peut évoluer au sein du texte qu'il rythme par le biais de l'introduction de variantes. Dans la strophe consacrée à Lombano (II ; 4), le narrateur commence par divulguer le noyau central d'une période sur laquelle vont se greffer différents éléments textuels : « *Il s'enfuit !... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière* » (p.85). Puis, il insère au début de la deuxième itération, quelques lignes après, la répétition de l'exclamative liminaire : « *Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière* ». Le refrain, dans son actuelle forme, sera réitéré à deux reprises avant que l'auteur ne rompe, dans un troisième temps, le cycle : « *Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement, sur ses traces au milieu de la poussière* » (p.87). Enfin, Lautréamont procède à une dernière variation en conservant le thème de la poursuite mais en modifiant l'entité, le point de vue, ainsi que la ponctuation finale, le simple point étant remplacé par la marque exclamative suivie de points de suspension : « *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 !...* » (p.87). Du refrain, le scripteur aboutit, de fait, à un parallélisme. Ce procédé se complexifiera lors de l'avant-dernier chapitre consacré à l'élimination de la conscience, particulièrement dans la dernière

²⁵⁸ Rappelons également, l'hymne à l'océan (I ; 9) dont chacune des périodes se termine par un « *Je te salue, vieil océan !* ».

²⁵⁹ Les refrains peuvent parfois s'assimiler à des anaphores comme dans la strophe de l'enfant (II ; 6 : « *Cet enfant, qui est assis sur un banc du jardin des Tuileries, comme il est gentil !* » apparaît au début du premier et du deuxième paragraphe) ou à de simples répétitions de modalités comme dans celle de l'hermaphrodite (II ; 7 : « *Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs* », p.93 et 95).

partie (p.128 et 129). Ainsi, Lautréamont instaure un jeu syntaxique et morphologique. Le premier cadre syntaxique contribuant à élaborer le parallélisme est présent en quatre occasions : « *Une tête à la main, dont je rongerais le crâne, je* » est suivi d'une isotopie du déplacement et de différentes variations. A l'immobilité du premier segment textuel (« *je me suis tenu sur un pied, comme le héron [...]* ») succède des verbes de mouvement (« *j'ai nagé* » ; « *j'ai franchi* » ; « *je me suis dirigé* »). En outre, un second cadre syntaxique, disposé comme suit, s'enchaîne au premier : [Pronom personnel indéfini + pronom personnel réfléchi + verbe « voir » différemment conjugué : « *On m'a vu* »] + [Verbes de mouvement] + [variantes plus ou moins longues] + [subordonnée introduite par la locution conjonctive « pendant que » (« *pendant que la peau de ma poitrine était immobile et calme,* ») + comparaison « *comme le couvercle d'une tombe !* »]. Entre les deux bornes de cette figure rhétorique de construction, Maldoror aborde le thème de sa « chute » qui s'effectue selon le motif de la sinusoïde²⁶⁰ : dans un premier temps situé « *au bord du précipice creusé dans les flancs de la montagne* » (première occurrence du parallélisme), il s'enfonce « *dans les gouffres les plus dangereux* » (deuxième occurrence), avant de remonter « *sur la plateforme vertigineuse* » « *d'une tour élevée* » pour se précipiter « *comme un pavé, dans la bouche de l'espace* » (troisième occurrence). Enfin, le héros se livre au supplice des « *trois jeunes filles* » décapitées avant de démontrer son immortalité²⁶¹.

Le chant troisième réitère cet agencement cyclique. Dans les deux premiers chapitres, l'auteur introduit des phrases qui rythment invariablement sa prose poétique. Le récit relatif au personnage de Mario évolue ainsi parallèlement à la répétition, en trois occasions, de la modalité « *Nos chevaux galopaient le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain* » (p.134, puis 135 et 136, la dernière itération n'étant plus bornée, en fin, que par un point final au lieu des points de suspension). De même, la strophe de la folle est balisée par « *Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle* ». La première occurrence débute le chapitre, la deuxième précède de peu la lecture par Maldoror du manuscrit et la dernière clôt le micro récit. Enfin, la strophe du Créateur au lupanar (III ; 5) contient deux refrains, le premier étant scandé sept fois (« *Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie* ») alors que le second, attribué au Créateur, est présent quatre fois (« *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...* »). Concernant ce dernier, il est remarquable que Lautréamont établit une nuance lors du dernier cas. Le locuteur n'est plus le Créateur mais Maldoror, d'où le changement de pronom personnel : le « *je te replacerai parmi les autres cheveux* » devient, par conséquent, « *il te replacera parmi les autres cheveux* ». De même, Lautréamont développe la dernière proposition coordonnée qui évolue de la sorte : « *Et, maintenant que le soleil est couché à l'horizon, vieillard cynique et cheveux doux, rampez, tous les deux, vers l'éloignement du lupanar, pendant que la nuit, étendant son ombre sur le couvent, couvre l'allongement de vos pas furtifs dans la plaine* »²⁶². Une nouvelle fois, le poète applique à sa prose la méthode qui consiste à reprendre une même idée, mais en introduisant des variations formelles ou sémantiques.

Qu'il s'agisse des correspondances, qui provoquent un effet de récursivité générale au sein de l'œuvre, ou des refrains qui organisent des cycles textuels à l'intérieur des strophes, de tels procédés témoignent de la volonté du scripteur d'élaborer une structure en « *cercles concentriques* » (p.132). Dès lors, l'évocation du vol des étourneaux prend tout son sens. De variantes en variantes, le texte se répète, opère un retour sur lui-même tout en évoluant. La strophe consacrée à Falmer (IV ; 8) est capitale, puisqu'elle contient en germe l'ensemble des stratagèmes qui permettent de comprendre la structure des *Chants de Maldoror*.

A partir d'une vingtaine de segments textuels, environ, et d'expressions qu'il modifie, au niveau de la morphologie ou de la ponctuation, et réitère à loisir, Lautréamont organise un réseau de correspondances phrastiques ou thématiques qui crée du sens tout en englobant la majeure partie de la

²⁶⁰ Notons qu'est employé l'adjectif « *ondulatoires* » (p.129)...

²⁶¹ Dans la seconde borne de la dernière occurrence du parallélisme (« *On m'a vu [...] pendant que [...]* »), l'auteur instaure une énième variante, le premier cadre syntaxique n'étant pas situé en début de phrase. De surcroît, le pronom personnel indéfini est remplacé par la troisième personne du singulier de même qu'au verbe de mouvement se substitue un verbe d'action : « *il m'a vu ouvrir* ».

²⁶² Nous soulignons les segments textuels repris des précédents refrains.

diégèse des *Chants*. A ce sujet, nous pouvons établir, pour plus de clarté, un tableau des répétitions et parallélismes compris dans la strophe de Falmer :

Cadre ou noyau syntaxique :	Variantes :	Thématiques et commentaires :
« <i>Chaque nuit,</i> » (1.1)	« <i>chaque nuit.</i> » (1.3) ; « <i>chaque nuit...</i> » (1.32) ; « <i>Chaque nuit.</i> » (1.75)	Dans ce cas, le travail de composition s'établit essentiellement au niveau de la ponctuation.
« <i>Ses cheveux blonds,</i> » (1.3)	« <i>surtout ses cheveux blonds.</i> » (1.6) ; « <i>Surtout ses cheveux blonds.</i> » (1.32 ; 72)	Avec la ligne qui suit, Lautréamont insiste sur les conditions de la mise à mort de Falmer, décapité et scalpé. Une nouvelle fois, les variantes portent sur la ponctuation ainsi que sur la position du segment textuel au sein de la phrase. Ce procédé est fréquent : tantôt, la portion se suffit à elle-même, tantôt, elle se situe en début de modalité, au milieu ou à la fin.
« <i>Eloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace d'une tortue.</i> » (1.6-7)	« <i>têtes chauves</i> » (1.33) ; « <i>je le saisis par les cheveux</i> » (1.42) ; « <i>la chevelure me resta dans la main</i> » (1.43-44) ; « <i>sa chevelure me resta dans la main</i> » (1.46-47) ; « <i>Voilà la chevelure de Falmer</i> » (1.58) ; « <i>Eloignez, éloignez donc cette tête chauve, polie comme la carapace d'une tortue...</i> » (1.58-60) ;	Outre l'isotopie du scalp présente par le biais d'un discours synonymique, l'auteur introduit une logique narrative basée sur l'énigme. Au départ, le lecteur ignore plus ou moins comment le personnage a été sacrifié. Puis, progressivement, le poète dévoile les conditions de cette mise à mort.
« <i>Il avait quatorze ans,</i> » (1.8)	« <i>Il avait quatorze ans.</i> » (1.51 ; 74)	Thématique récurrente de la victime adolescente.
« <i>et je n'avais qu'un an de plus.</i> » (1.9)	« <i>Je n'avais qu'un an de plus.</i> » (1.17) ; « <i>j'avais un an de plus.</i> » (1.22-23) ; « <i>je n'avais qu'un an de plus.</i> » (1.24-25)	L'adolescence est de nouveau au programme des regrets de Maldoror mais, dans ce cas, il s'agit de sa propre jeunesse.
« <i>Mais c'est moi-même qui parle.</i> » (1.10-11 ; 60-61)	« <i>c'est moi-même qui parle.</i> » (1.13 ; 16-17) ; « <i>c'est moi-même qui, racontant</i> » (1.13-14) ; « <i>c'est moi-même,</i> » (1.15-16) ; « <i>Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle...</i> » (1.20 et 48, « <i>Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle.</i> ») « <i>qu'est-ce que je voulais dire ?</i> » (1.63)	En insistant de la sorte sur la subjectivité modale et métalinguistique, le destinataire instaure un jeu sur la dualité de l'aède. Maldoror revendique son autonomie et sa liberté de parole tout en instaurant un dialogue avec sa propre personne, ce qui renforce le thème du double.
« <i>C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois.</i> » (1.18-19 ; 30-31)	« <i>plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer</i> » (1.1-3) ; « <i>ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination</i> » (1.3-5)	La thématique du souvenir est liée à celle de l'incertitude due à une mémoire défaillante. En outre, notons le double jeu sur la dialectique mémoire / imagination. La réalité est sublimée par le souvenir associé à l'imaginaire. En outre, l'imagination renvoie à la dimension fictionnelle.
« <i>Qui le sait ?</i> » (1.23)	« <i>je crois</i> » (1.29 ; 62 ; 63 ; 64) ; « <i>(Moi, aussi, je suis savant)</i> » (1.39) ; « <i>Moi, aussi, je suis savant.</i> » (1.47-48) ; « <i>je n'ignore</i>	En parallèle aux marques de subjectivité métalinguistique, Lautréamont insère des modalisateurs épistémiques aptes à véhiculer ce qu'il considère comme vrai.

	<i>pas [...] qu'un jour » (1.39 ; 46 et 49, « Je n'ignore pas qu'un jour ») ; « Je crains de savoir » (1.70-71)</i>	Mais, la répétition de ces modalisateurs, ajoutée au va-et-vient entre les domaines du certain et du possible, fragilise le discours. En outre, remarquons l'effet de dislocation et de fusion entre deux segments textuels à la 1.39 : au sein du cadre « <i>je n'ignore pas qu'un jour</i> », le poète insère ainsi un second cadre récurrent, « <i>moi aussi, je suis savant</i> »...
« <i>la prééminence de ma force physique</i> » (1.25-26)	« <i>La prééminence de ma force physique...</i> » (1.30)	Thématiques de la toute puissance de Maldoror...
« <i>Or, je crois en effet qu'il était plus faible...</i> » (1.28-29)	« <i>plus faible...</i> » (1.28) ; « <i>Or, je crois en effet qu'il était plus faible.</i> » (1.62) ; « <i>Or, je crois en effet...</i> » (1.63-64) ; « <i>or, je crois en effet qu'il était plus faible.</i> » (1.64-65) ; « <i>En effet...</i> » (1.72) ; « <i>En effet,</i> » (1.73-74)	... et de la faiblesse physique de ses victimes.
« <i>la vieillesse, la maladie, la douleur</i> » (1.34)	« <i>La vieillesse, la maladie, la douleur.</i> » (1.38)	Par opposition au souvenir de sa jeunesse, Maldoror évoque la décrépitude. Le procédé renforce le sentiment de regret du personnage.
« <i>avec un bras de fer,</i> » (1.42)	« <i>Avec un bras de fer.</i> » (1.65)	Isotopie de la force « maldororienne ».
« <i>je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tourner dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne...</i> » (1.42-46)	« <i>tandis que son corps était lancé par la force centrifuge</i> » (1.50) ; « <i>brisés contre l'arbre...</i> » (1.66-67) ; « <i>Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne</i> » (1.102-103)	Introduction du thème de la fronde humaine, capital pour saisir la structure des <i>Chants</i> . Le motif de la fronde est récurrent au sein de l'œuvre et demeure indissociable de la forme tourbillonnaire, en spirale. Notons, de surcroît, que l'expression « <i>force centrifuge</i> » se situe au centre de la strophe (1.50 sur 103 lignes). La position n'est pas anodine, nous y reviendrons.
« <i>une chose sanglante</i> » (1.53)	« <i>Une chose sanglante.</i> » (1.60)	
« <i>les petits enfants qui me poursuivent...</i> » (1.55)	« <i>les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coup de pierre, poussent ces gémissements lamentables</i> » (1.55-58) ; « <i>Les vieilles femmes et les petits enfants.</i> » (1.63)	Outre le chiasme qui entrecroise les deux groupes nominaux (« <i>petits enfants</i> » et « <i>vieilles femmes</i> ») dans les deux variantes, les thèmes de la jeunesse et de la vieillesse s'harmonisent désormais dans un unique objectif : le châtiement de Maldoror. Mais surtout, Lautréamont introduit une nouvelle correspondance : les enfants et les vieilles femmes qui poursuivent Maldoror rappellent au lecteur la strophe deux du chant troisième dans lequel, la vieille folle était poursuivie, dans le refrain, par de

²⁶³ « *Les enfants la poursuivent, à coups de pierre, comme si c'était un merle* ». Dans cette strophe, la vieille femme était devenue folle par suite du meurtre de sa jeune enfant par Maldoror. Or, dans le chapitre qui nous occupe, Maldoror est poursuivi pour le meurtre d'un adolescent de quatorze ans qu'il a décapité. Dès lors, la correspondance d'une strophe à l'autre fonctionne par le biais d'un effet de contamination, comme si, jeunes et vieux s'étaient unis pour châtier le coupable, en l'occurrence le héros. De surcroît, le thème de la folie est également présent dans ce chapitre : « *Quand, dans un accès d'aliénation mentale, je cours à travers les*

		jeunes enfants ²⁶³ .
« <i>Ce choc, ce choc l'a-t-il tué ?</i> » (1.65-66)	« <i>L'a-t-il tué, ce choc [...] ?</i> » (1.67) ; « <i>Ce choc l'a-t-il tué ?</i> » (1.70)	De nouveau, Lautréamont opère un chiasme en insistant sur les conditions de la mort de Falmer.
« <i>Ses os ont-ils été brisés contre l'arbre... irrémédiablement ?</i> » (1.66-67)	« <i>quoique ses os se soient irrémédiablement brisés... irrémédiablement ?</i> » (1.69-70)	Corrélée au thème de la fronde humaine, cette projection du corps contre un obstacle constitue une interrelation avec, notamment, le dernier chant et la mise à mort de Mervyn (VI ; 10).
« <i>En effet, je m'enfuis au loin avec une conscience désormais implacable.</i> » (1.72-74)	« <i>Avec une conscience désormais implacable.</i> (1.74-75)	Lors de la première mention de sa fuite, Maldoror nous déclarait être victime d'un « accès d'aliénation mentale », phénomène qui semble incompatible avec une « conscience implacable ». Une telle contradiction se renforce si l'on considère qu'au chant deuxième, le personnage s'était délivré de la conscience. Cette confusion s'avère récurrente au fil des <i>Chants</i> ²⁶⁴ .
« <i>Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, [...] perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer</i> » (1.75-76)	« <i>De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer</i> » (1.88-90)	Nous avons déjà abordé ce passage et la dualité qui ressort de cette comparaison. Nul besoin, par conséquent, de s'appesantir sur la confusion du sujet qui transparaît dans ces derniers segments.
« <i>penché sur sa table de travail,</i> » (1.77)	« <i>penché sur sa table de travail.</i> » (1.93)	
« <i>à l'heure silencieuse de minuit</i> »	« <i>l'heure des dominos roses et des</i>	Variante basée sur l'emploi d'une

champs, en tenant, pressée sur mon cœur, une chose sanglante [...], les petits enfants qui me poursuivent [...] » (1.51-55).

²⁶⁴ On se souvient ainsi que, lors de la scène du naufrage (II ; 13), Maldoror adoptait le même revirement d'opinion : après avoir confessé sa démente (« *j'étais dans un de ces accès, ma raison s'était envolée* », p.120), il se corrigeait en valorisant sa lucidité : « *Ma raison ne s'envole jamais [...]. Et quand je commets un crime, je sais ce que je fais* » (p.121). Notons, par parenthèse, que Lautréamont opérera de nouvelles correspondances avec cette dernière strophe lors de l'épisode de la métamorphose en pourceau. Outre qu'il introduit une digression sur le thème du naufrage (« *quand la tempête a poussé verticalement un vaisseau [...]* », p.175-176), le poète réitère, peu ou prou, la même phrase précédemment citée : « *Là, plus de contrainte. Quand je voulais tuer, je tuais* » (p.177).

Du reste, la décapitation de Falmer dont Maldoror conserve le scalp « *comme une relique vénérable* » (1.54-55) ainsi que l'oscillation entre conscience et folie constituent autant de thématiques qui nous renvoient à l'anéantissement de la conscience (II ; 15). Dans cette dernière strophe, au-delà du fait qu'il tente de se guillotiner, le héros garde « *à la main* » la tête de l'entité détruite de même qu'il demeure profondément calme, « *comme le couvercle d'une tombe* ». Dans une certaine mesure, cette tranquillité d'esprit équivaut à avoir une « conscience implacable ». La contradiction semble se résoudre si l'on admet que Maldoror emploie le terme « conscience », dans le chapitre qui lui est consacré, au sens de « remords ». Une signification identique lui est octroyée lors de l'épisode du pourceau. Dès la métamorphose établie et son vœu exaucé de ne plus appartenir à l'humanité, le héros déclare : « *ma conscience ne me faisait aucun reproche* » (p.177). Ayant anéanti ce sentiment, il lui demeure étranger. D'une certaine façon, éliminer le remords revient à se libérer du sentiment d'attrition et, par conséquent, à s'affranchir de la morale divine. Dès lors, sa liberté est totale et absolue et il peut fuir la foule des hommes « *avec une conscience implacable* », le terme étant à comprendre, dans ce cas, au sens de sérénité, de « *sang froid* » (1.95). Par conséquent, Lautréamont opère un jeu sémantique sur le terme « conscience » qui a pour but de créer une apparente contradiction et, *ipso facto*, de dérouter le lecteur. Au demeurant, le thème de la fuite admet également certaines correspondances, notamment, avec la strophe de Mario (« *Nos chevaux galopaient le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain* ») ou avec celle de Tremdall (III ; 3, « *toujours fuyant devant lui, toujours l'image de l'homme le poursuivant* », p.141) et du cortège funéraire (V ; 6 ; « *Maldoror s'enfuyait au grand galop* »)...

(1.77-78)	<i>bals masqués</i> » (1.97-98)	métaphore.
« <i>il entend si faiblement, quoique cependant il l'entende</i> » (1.82-83)	« <i>Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle.</i> » (1.9-11) ; « <i>ainsi j'entends une voix mélodieuse</i> » (1.90) ; « <i>il croyait entendre</i> » (1.92) ; « <i>une voix mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques</i> » (1.98-99)	Dans une moindre mesure, en associant les domaines notionnels de la « voix » et de « l'ouïe », le poète introduit une forme de synesthésie au sein du texte. En outre, la dualité et la confusion du sujet sont renforcées dès les premières lignes de la strophe. Lors de la première variante (1.9-11) citée, Maldoror s'interroge sur la voix qui lui parle. Il s'agit, certes, de celle du souvenir, de la mémoire et, de celle de l'araignée ²⁶⁵ . Mais, dans une autre perspective, il pourrait s'agir d'un nouveau procédé littéraire visant à conférer de l'autonomie au personnage central, qui, dans cette hypothèse, se rebellerait contre celui qui, tenant la plume, est sur le point de confectionner le récit du crime contre Falmer. Rien n'est moins sûr...
« <i>« Maldoror !</i> » » (1.91 et 103)		
« <i>les ailes d'un moustique...</i> » (1.93)	« <i>Les ailes d'un moustique...</i> » (1.101)	

Les variations portant sur la syntaxe, la structure phrastique ainsi que sur la ponctuation révèlent l'attention accordée par l'auteur au travail de composition stylistique. Les points de suspensions corrélés aux modalités interrogatives et à la relative brièveté des phrases sont aptes à créer une rythmique saccadée qui véhicule une rhétorique du souvenir engendré par une « *mémoire agonisante* ». Parallèlement, ces effets de style sont susceptibles de « donner à voir » l'état mental tourmenté du héros qui, avant de retrouver sa « *conscience implacable* », s'avère en proie à un cauchemar éveillé (« *cependant, je ne rêve pas* », 1.94) et au remords. Mais, principalement, Lautréamont nous démontre comment, à partir d'un nombre limité de phrases, l'écrivain parvient à véhiculer du sens et à condenser en quelques trois pages de nombreux thèmes abordés dans l'œuvre. Les cadres syntaxiques oscillent d'une répétition à l'autre, se disloquent, changent de position, reviennent à leur état initial dans un mouvement circulaire perpétuel. Au centre du texte s'incruste le segment probablement le plus important : « *la force centrifuge* ». Etant donné la structure générale et le rythme de la strophe, l'expression dispose d'une forte charge métatextuelle. Selon ce concept, le scripteur fait tourner, entre les deux bornes de la strophe, les deux « *piliers* » constitués par le cadre « *Chaque nuit* » et le mot-phrase « *Maldoror !* », les segments jusqu'à ce qu'ils se désagrègent, variant ainsi de leur forme originelle. Les chiasmes ou la métaphore renforcent cet effet de dislocation. De même, les jeux sur la dualité et la confusion du sujet parlant entretiennent cette dimension. Concomitamment au thème de la diégèse (la décapitation de Falmer, dont Maldoror conserve le scalp), l'aspect formel du texte ainsi que l'entité du narrateur sont, en quelque sorte, scalpés, l'effet de sens rejoignant et engendrant ainsi l'effet de style. La thématique du scalp s'avère, de surcroît, récurrente au sein des *Chants*. Le lecteur peut la retrouver dans les strophes de la conscience (II ; 15), du Créateur au lupanar (III ; 5)²⁶⁶, des avertissements au lecteur du chant IV

²⁶⁵ Nouvelle correspondance, en effet, puisque l'origine du mystérieux bruissement sera résolue au chant cinquième (7). Par parenthèse, signalons que Maurice Blanchot établit une autre filiation, selon le procédé du renversement, entre cette strophe, de Réginald et Elsseneur, et, en l'occurrence, celle du pendu : « *les deux mégères, unies dans un commun délire de vengeance, [...] ont mystérieusement fait place à ces deux frères, associés, eux aussi, dans une commune tromperie érotique, comme si Maldoror était réellement devenu le frère de l'infortuné qu'il a secouru [...]* », Lautréamont et Sade, Les Editions de Minuit, Paris, 1963, p.146-147.

²⁶⁶ Celui qui prend en charge le récit n'est autre que le cheveu du Créateur, séparé de la tête de son maître. Symboliquement, nous retrouvons donc cette thématique. Notons en outre que le cheveu s'apparente dans un premier temps à un « *bâton blond, [...] haut comme un homme* » (p.147). De fait, nous sommes, une nouvelle

(2)²⁶⁷, du pendu (IV ; 3)²⁶⁸, ou encore du portrait de Maldoror (IV ; 4)²⁶⁹ ainsi que du miroir (IV ; 5)²⁷⁰. Par parenthèse, il est remarquable de noter la permanence du thème (échafaud et scalp) au sein de quatre strophes successives (IV ; 2, 3, 4 et 5, soit presque la totalité du quatrième chant si l'on y ajoute la strophe de Falmer), état de fait qui témoigne, de nouveau, de la propension du destinataire à composer ses strophes selon les procédés de la correspondance et de la variation sur une même thématique. En outre, concernant l'épisode de Falmer, les nombreux renvois à des chapitres précédents ou ultérieurs généralisent à l'œuvre entière le procédé appliqué dans la strophe en question. A partir d'un agrégat de matière sémantique, Lautréamont fait tourbillonner les thématiques. Progressivement, le lecteur retrouve les mêmes sujets abordés, qu'il s'agisse de réitérer des pans entiers de fiction ou d'utiliser un discours synonymique qui fait correspondre telle phrase à telle autre. Parallèlement, l'auteur peut employer un thème déjà approché afin de l'introduire dans une comparaison ou une digression extradiégétique. A l'instar de Maldoror rongé par le crâne de sa conscience, le texte de même que le sens s'autodévorent et se scalpent dans un processus d'éternel recommencement. Plus les correspondances croissent en quantité, plus l'extension du domaine fictionnel s'amenuise au sein de strophes qui sont autant de « *cercles dont la concentricité diminue* » (p.142) autour d'un centre spécifique : l'œuvre littéraire, l'auteur et, dans une certaine mesure, le lecteur. Ballotté à l'intérieur de ce tourbillon, ce dernier doit effectuer un lourd travail d'analyse pour ne pas sombrer dans les méandres de la fiction. A l'instar de l'unique naufragé de la tempête dans la strophe du pourreau²⁷¹, s'il a survécu à la lecture du « *laborieux morceau de littérature* » composé par le poète, s'il est « *devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit* », le destinataire n'aura pas démerité à moins qu'il ne tombe dans une « *de ces catalepsies léthargiques* » engendrées par le « *magnétisme et le chloroforme* », soit le travail d'hypnose de l'écrivain attaché à créer et multiplier les effets de sens. Car, malgré toutes ses mises en garde, l'illusion narrative et diégétique fonctionne. Le lecteur peut parfaitement ignorer les digressions et commentaires de l'aède et suivre simplement les aventures du héros Maldoror. Par conséquent, le récit se scinde en deux mouvements, la diégèse, d'une part, et son commentaire, de l'autre. Dès lors, l'auteur dispose également d'un double statut. Par le biais de la mise en scène d'une fiction, il adopte le statut du « *professeur d'hypnotisme* » et, en parallèle, il s'apparente au guide qui explicite, par la dislocation du récit, le fonctionnement du processus d'écriture. Inévitablement, face à lui, nous retrouvons les deux catégories d'allocutaires. D'un côté se situe l'« *âme timide* » ou le « *voyageur égaré* », le « *somnambule* », hypnotisé par l'illusion narrative à l'instar de Mervyn qui succombe à la tentation de la lettre envoyée par Maldoror dans le dernier chant. De l'autre, coexiste le lecteur « *enhardi* », ami du poète, l'initié qui, ayant atteint un état de « *complète délivrance* », se détachera de la fiction pour se pencher sur les

fois, en présence d'une prose qui estompe les contours des personnages, par le biais de l'indétermination, du surnaturel ainsi que de l'hyperbole... Du reste, dans une moindre mesure, la symbolique de la décapitation se retrouve dans la strophe de la folle (III ; 2) qui, précisément, a « *perdu la tête* » ou dans celle de l'ivresse du Créateur qui met en scène « *les égarements* » (p.145) universels de la Nature.

²⁶⁷ « *il est préférable, dans plusieurs cas, de leur couper la tête* » (p.160, l.56-57).

²⁶⁸ « *Une potence s'élevait sur le sol ; à un mètre de celui-ci, était suspendu par les cheveux un homme* » (p.164, l.1-2) ou encore, « *Je me disloque dans des mouvements qui ne font que séparer davantage de ma tête la racine des cheveux* » (l.12-14).

²⁶⁹ « *Ô père infortuné, prépare, pour accompagner les pas de ta vieillesse, l'échafaud ineffaçable qui tranchera la tête d'un criminel précoce* » (p.171, l.94-96).

²⁷⁰ « *Qui donc alors t'a scalpé ?* » (p.172, l.27-28).

²⁷¹ « *Je m'étais endormi sur la falaise. Celui qui, pendant un jour, a poursuivi l'autruche à travers le désert, sans pouvoir l'atteindre, n'a pas eu le temps de prendre de la nourriture et de fermer les yeux. Si c'est lui qui me lit, il est capable de deviner, à la rigueur, quel sommeil s'appesantit sur moi. 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 de ballotte, 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'assourissement 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.* » (p.175-176).

« *mystères* » de la composition, sur le centre du tourbillon. Par opposition, le premier groupe de lecteurs sera constamment entraîné dans la spirale structurelle du texte et, au final, exclu et propulsé hors du texte, par l'intermédiaire de la complexité formelle et de l'hermétisme du sens. La dernière strophe des *Chants* est, au niveau du symbole, significative, grâce, notamment, au motif récurrent de la fronde humaine²⁷².

Lors de la description de la mise à mort de Mervyn (à partir de la l.141, « *Placée hors de la normale* » jusqu'au terme de la strophe), il est remarquable que Lautréamont adopte une isotopie scientifique et technique susceptible de dérouter le lecteur et d'obscurcir, par le biais d'une rhétorique de la surenchère, la tableau qu'il est en train de composer²⁷³. Ce choix engage dès lors le destinataire à prendre de la distance d'avec la diégèse et rappelle que l'on se trouve en présence d'une parodie de roman-feuilleton. En outre, les conditions de la mort de Mervyn admettent, de nouveau, une double interprétation sémantique. Au-delà du récit fictionnel, la relation mortifère de Maldoror et du jeune anglais revêt certaines analogies avec la structure formelle des *Chants* et leurs effets sur le lecteur. Les renvois incessants à l'isotopie de la spirale ou du cercle²⁷⁴ ainsi que la référence au « *dôme du Panthéon* » ancrent le récit dans une perspective extradiégétique. L'architecture des *Chants de Maldoror* s'apparente, par le biais des nombreuses correspondances, au fonctionnement de la fronde²⁷⁵. Cette dernière fait, du reste, intervenir trois éléments essentiels : au centre du mouvement, le lanceur, puis le cordage, et, enfin, le projectile. Dans l'épisode qui nous occupe, Maldoror occupe la place du lanceur et se situe, par conséquent, au centre de la spirale. Or, Maldoror, nous le savons, constitue parfois le double assumé ou non de l'auteur. De surcroît, en tant que vocable, le terme « Maldoror » peut symboliser, de manière métonymique, l'œuvre dans son entier. Par ailleurs, le « *câble* » qui assure le bon fonctionnement de l'arme de jet, peut-être assimilé à la structure en spirale de la forme, avec ses « *formes d'ellipses superposées* » et ses « *enroulements serpentins* ». D'autre part, le rôle du projectile est attribué à Mervyn, soit à l'une des représentations de ce lecteur « *somnambule* » qui « *suit partout* » « *la fronde* », la forme, mais demeure « *toujours éloigné du centre* » (l.156-157), soit, du message poétique²⁷⁶. Enfin, la cible du lancer s'avère être le dôme du Panthéon, haut lieu consacré à la mémoire des hommes célèbres et, notamment, à celle des écrivains.

En somme, grâce à une forme novatrice qui multiplie les variations sur les mêmes thèmes et les procédés de cryptage hermétique, l'auteur expulse le lecteur « *timide* », inapte à affronter la modernité, hors des frontières de l'œuvre et le renvoie du côté des Anciens, des « *vieilles grues* ». Les *Chants* se termineraient donc sur la réitération de ce que le poète déclarait en préambule (« *dirige tes*

²⁷² Outre les exemples déjà mentionnés, nous pouvons encore évoquer, au sujet de la forme tourbillonnaire ou de la fronde, la strophe de Mario (III ; 1, « *On disait que, volant côte à côte, comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques, parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil* », p.132), la préface du chant IV (« *des phalanges innombrables de guêpes [...] voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d'une chevelure noire* », p.157), l'épisode du miroir (IV ; 5, « *Qui que tu sois, défends-toi ; car, je vais diriger vers toi la fronde d'une terrible accusation* », p.172) ou encore, la préface du chant V et le vol des étourneaux déjà étudié, la strophe deux du chant sixième (« *il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux* », p.221) sans comptabiliser les chapitres concernant Falmer et la mort de Mervyn...

²⁷³ Mentionnons un exemple : « *Le bras du renégat et l'instrument meurtrier sont confondus dans l'unité linéaire, comme les éléments atomistiques d'un rayon de lumière pénétrant dans la chambre noire. Les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi ; hélas ! on sait qu'une force, ajoutée à une autre force, engendrent une résultante composée des deux forces primitives !* » (l.171-177).

²⁷⁴ « *sous forme d'ellipses superposées* » (l.148) ; « *un mouvement accéléré de rotation uniforme* » (l.152) ; « *enroulements serpentins du cordage* » (l.154) ; « *La fronde* » (l.155) ; « *la force centrifuge* » (l.157) ; « *circonférence aérienne* » (l.158) ; « *courir autour de la balustrade* » (l.162-163) ; « *la révolution du câble* » (l.165) ; « *il tourne majestueusement* » (l.166-167) ; « *parabole* » (l.189) ; « *dôme* » (l.192)... Auparavant était également mentionnée l'expression « *cercles concentriques* » (l.99) déjà utilisée, du reste, dans la strophe de Mario. Outre le motif de la fronde humaine, les expressions « *force centrifuge* » ou « *vigueur de l'athlète* » (l.179) sont autant de termes qui renvoient à l'épisode de Falmer.

²⁷⁵ Le choix de situer la dernière scène de l'ouvrage au sommet de la colonne Vendôme n'est pas neutre puisque la forme du monument s'enroule en continu jusqu'au sommet selon, précisément, le motif de la spirale...

²⁷⁶ Mervyn peut, par conséquent, représenter les deux catégories de lecteurs. D'une part, l'initié, le lecteur actif, lorsqu'il lit la lettre de Maldoror (voir p.76-77 de la présente étude) et, d'autre part, le lecteur passif, lorsqu'il est sacrifié par le héros.

talons en arrière et non en avant »). Le texte se clôt sur lui-même, la boucle est bouclée. Après cette ultime correspondance, l'auteur peut conclure son « *conte somnifère* ». La linéarité du récit romanesque (« *l'unité linéaire* », 1.172 ; « *le cordage linéaire* », 1.178) du chant sixième, « *si contraire aux précédentes* » (1.183) parties de l'œuvre, est rompue par une clausule qui sort de l'ordinaire des romans-feuilletons classiques : le mal sort vainqueur, l'innocence, la morale, les valeurs traditionnelles sont anéanties... Une fois encore, l'on peut tout faire en littérature. Le « *métacarpe ferme* » (1.161), Lautréamont dirige sa plume, en dernier lieu, vers ses thèmes de prédilection. L'illusion romanesque est désacralisée (« *nul ne peut affirmer, malgré l'attestation de sa bonne vue, que ce soient là, réellement [...]* », 1.204-206) de la même manière que le rôle nécessairement actif du lecteur, dans la réussite et l'accomplissement du projet de renouvellement littéraire du poète, est réaffirmé, par la condamnation à mort symbolique de son opposé, le lecteur passif. Du reste, sans l'approbation du destinataire, la portée de la fiction s'annulerait. Tout texte « *engage à compléter soi-même l'illusion* » (1.127-128). Par conséquent, sans lecteurs, l'œuvre n'existe pas. Et l'aède de terminer sur le succès et la pérennité des *Chants* par le biais de la symbolique des « *immortelles* ». Le terme, au masculin, pourrait représenter ces écrivains, dont les cendres reposent au Panthéon, et qui constituaient la cible probable de la fronde « *maldororienne* ». Si tel est le cas, Lautréamont renchérit sur son ambition de rompre avec la tradition littéraire qu'il s'agit de « *détacher d'un piédestal grandiose* » (1.208). Telle serait la mission, l'objectif des *Chants de Maldoror* : dénoncer par la parodie, le pastiche ou l'ironie des formes éculées et ressassées afin de s'affranchir des conventions qui sont autant de contraintes pour, enfin, « *faire du nouveau* ». Il reste que le poète ne doute pas de sa réussite dans ce domaine. Après son passage, l'univers littéraire est, selon lui, modifié dans le sens du nouveau. Au terme de l'œuvre, l'équilibre des forces entre tradition et avant-garde est rompu, l'avantage étant donné aux précurseurs dont l'écrivain ne doute pas de faire partie : « *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* » (1.208-211). Au temps de faire le reste (« *Il faut tenir compte de la distance* », 1.203-204)²⁷⁷ et au « *lecteur à faire la moitié du chemin* » : « *allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire* ».

²⁷⁷ « *C'est une affaire de temps* » confiait encore Ducasse à son éditeur Verboeckhoven (lettre du 27 octobre 1869)...

CONCLUSION

Le contrat de lecture à la base des *Chants de Maldoror* s'apparente à un voyage au sein d'un monde avant tout livresque. L'ouvrage du comte de Lautréamont appartient à cette rare catégorie d'œuvres dans lesquelles l'intertextualité s'avère démentielle et indissociable du message véhiculé par l'auteur. Concernant la relation entretenue avec les textes de ses prédécesseurs, le poète de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle s'inscrit, dès lors, dans une perspective de rupture.

A partir d'un canevas prédéfini, Lautréamont élabore sa prose poétique autour de thématiques variées mais qui sont toutes, globalement, affiliées à un mouvement littéraire. Il en est ainsi des thèmes de la malédiction, du héros maléfique ou du fantastique qui appartiennent à la tradition du roman noir. De même, la tentation, le désespoir, le suicide, l'océan, la solitude ou, entre autres, la nuit constituent des isotopies qui ont largement inspiré les générations successives de l'école romantique. Enfin, de nombreux éléments sémantiques, aussi bien que formels, relèvent des caractéristiques majeures du roman-feuilleton. La structure du dernier chant est certainement l'exemple le plus significatif de cette filiation, avec ses énigmes de fin de strophes destinées à mettre en attente le lecteur. La somme démesurée de ces emprunts nous engage à conclure que le poète ne se base pas sur les composantes de sa fiction pour innover. De surcroît, au-delà des thématiques imitées, la forme souffre parfois également de la *mimésis* au sens où l'auteur des *Chants* calque certaines structures prosaïques sur des styles déjà existant, qu'il s'agisse d'imiter celui du poème dramatique, dans une tradition byronienne, ou, simplement, d'élaborer une courte scène théâtrale ou un discours rhétorique classique.

Mais, cependant, Lautréamont prend rapidement ses distances à l'égard de ces bases sémantiques ou structurelles. Par le biais de procédés tels que la parodie, la caricature et la surenchère, l'ironie et l'inversion, l'écrivain pousse le texte originel jusqu'à ses limites afin de mieux les démontrer et les dépasser. L'intertextualité devient le vecteur d'un message subversif, d'une déclaration de guerre et d'une révolte contre la littérature dans son ensemble et contre son représentant direct, le Créateur, l'Écrivain au sens générique du terme. La bibliothèque, en majeure partie romantique, opprime le jeune littérateur qui la considère comme étouffante et désuète. La domination du Moi poétique est reniée, exacerbée par le poète qui démontre ainsi l'arbitraire régissant le pacte de lecture de toute œuvre littéraire. La technique du plagiat est, à ce sujet, univoque. En procédant par collage, Lautréamont insère des créations extérieures au sein de sa propre production artistique, générant l'illusion selon laquelle il serait le véritable auteur de ces emprunts. Par le fait, le comte élabore une image de l'écrivain composée d'une pluralité de littérateurs. Le Moi poétique est, dès lors, descendu de son piédestal au profit d'un Nous englobant, d'une universelle écriture. Le statut traditionnel du poète s'en trouve sensiblement modifié. Le mage est désacralisé et ne dispose plus de son statut de messager inspiré des dieux. Pour autant, Ducasse se construit, paradoxalement, une image d'écrivain-guide qui se donne pour objectif d'initier le lecteur au nécessaire renouvellement de la littérature. Et le premier degré à franchir concernant ce « *long apprentissage* », cette initiation, consiste à se purger des influences et des arguments d'autorité culturelle, d'où la logique de subversion intertextuelle. De fait, si le lecteur doit disposer d'une culture conséquente afin de déceler les jeux intertextuels, en revanche, il s'agit, dans un second temps, d'abandonner ses références afin de se soumettre entièrement à la volonté du scripteur, seul maître à bord. La récurrence de l'essentielle jeunesse du destinataire des *Chants* n'est pas anodine. Malléable, ayant acquis une nouvelle virginité littéraire, l'allocutaire, « *nu comme un vers* », sera davantage enclin à accepter et propager la réforme. Au reste, les *Chants de Maldoror* ne constituent qu'une étape dans le projet d'Isidore Ducasse qui avoue que « *la morale de la fin n'est pas encore faite* ». Au terme du voyage, le guide abandonnera son statut pour laisser le lecteur autonome, désormais délivré et libéré du poids des ouvrages dominants grâce à la révélation des « *mystères poétiques* ». Par cette expression, Lautréamont entend démonter les rouages de la production artistique : illusion narrative et

diégétique, personnages, narrateur, et, bien sûr, auteur et lecteur, sont autant de notions que le poète s'évertue à vulgariser. A partir de ce constat, il est remarquable que la dimension prométhéenne chère aux romantiques devient, chez Lautréamont, concomitante de cette fonction de vulgarisateur. En outre, le guide n'est arbitraire que pour mieux mettre en exergue cette caractéristique, généralisable, selon lui, à l'ensemble des littérateurs. Dans un sens différent, il est remarquable que l'auteur distingue, dès le départ, deux catégories de lecteurs, l'« *âme timide* » et le voyageur « *momentanément féroce* ». Dès lors, l'arbitraire consiste à éloigner le premier ou, plutôt, à le métamorphoser et à l'introduire dans le cercle de la seconde catégorie, par l'astreinte à une analyse approfondie de la prose des *Chants*, profondément hermétique à certains moments.

L'élaboration d'une prose où s'installe un apparent non sens véhiculé par de longues périodes flanquées de parenthèses qui sont autant de surenchères sur l'évidence inutiles provoque une fuite constante du message. Les contradictions insérées, le paradoxe, la dialectique Vrai/Faux, la pluralité des interprétations possibles, le dédoublement, voire la démultiplication des voix narratives, engendrent cette dérobade du sens. Le texte est damné, Lautréamont se pare du masque du bouffon et, en disciple fidèle de dame Folie, il « *rit à gorge déployée* », au contraire de son personnage. Mais le rire est double et peut aussi bien caractériser le poète que le destinataire. Lorsqu'il est l'apanage du scripteur, l'humour est sarcastique, ironique, provocation d'un allocutaire qu'il s'agit de pousser dans ses derniers retranchements afin qu'il se révolte contre l'arbitraire. A l'inverse, le rire du lecteur est synonyme de démission, de perte de « *sang froid* », de fuite face à l'opacité des *Chants*. Dans les deux cas cependant, il manifeste l'orgueil des deux instances. En outre, l'humour chez Lautréamont est également le procédé qui lui permet de réagir contre les conventions et de faire chuter les barrières et les codes d'écriture en « *élevant* » le texte jusqu'au sommet constitué par l'absurde et le grotesque. L'objectif demeure invariablement identique : il s'agit d'une réaction libertaire contre la littérature. Il convient de s'affranchir des contraintes. L'Écrivain peut tout écrire y compris s'il décide de « *donner à voir* » au lecteur « *une figue manger un âne* », un cheveu se lamenter des exactions de son propriétaire, un personnage revenir à demeure après avoir été démembré et torturé mortellement. La vraisemblance n'est qu'une contrainte de plus destinée à ancrer le lecteur dans sa passivité. Or, le poète dispose d'une haute opinion de ce dernier. Son destinataire idéal n'est pas dupe et se doit de « *compléter soi-même l'illusion* ». S'il se révèle incapable de « *faire la moitié du chemin* », le public doit s'abstenir de continuer le voyage : « *dirige tes talons en arrière et non en avant* ». Car le texte est codé, cryptographié. L'emploi d'une rhétorique de l'alchimie et de la révélation, l'absurde, la confusion, constituent quelques procédés qui permettent à l'auteur d'obscurcir son message.

En revanche, le masque du bouffon, le non sens, les avertissements au lecteur, les plagats insérés au profit d'un commentaire métatextuel, les digressions croissantes au fil de l'œuvre, sont autant d'outils permettant de décoder le texte et qui témoignent de l'existence d'un sens et d'une vérité dissimulés. Lautréamont ne cesse de rappeler que son ouvrage dispose d'un « *centre* » névralgique, révélateur d'une « *vérité* ». De surcroît, les commentaires extradiégétiques augmentant considérablement plus les *Chants* s'achèment vers leur terme, le poète semble nous signifier que l'essentiel ne se situe pas au sein de la diégèse mais dans les digressions et les apostrophes au destinataire. Et, de fait, le récit de fiction est constamment désamorcé par cette somme de procédés. La stratégie de l'auteur consiste à entremêler les dimensions ésotérique et exotérique. L'aspect ésotérique se manifeste conséquemment à l'opacité de certains passages ainsi que par l'intermédiaire d'une rhétorique du secret. Mais, son statut de guide vulgarisateur, commentant toujours davantage sa propre production, engendre la dimension opposée, exotérique, liée à l'isotopie de la révélation. La métatextualité devient le vecteur permettant la révélation sans se départir toutefois d'une forme ésotérique et symbolique. En effet, les commentaires critiques du poète sont volontairement confus ou inintelligibles *a priori*. Les parenthèses inutiles insérées ou le passage d'un sujet à l'autre au sein d'un même discours et sans aucune forme de transition entourent ces commentaires d'une opacité qui rend difficile la diffusion du sens. De même, la technique du plagiat corrélée à la figure rhétorique de la métaphore ou de la comparaison, lorsqu'elles servent la critique de l'écrivain à l'égard de sa propre composition ou de créations extérieures, obscurcissent le message, étant donné le fossé qui sépare fréquemment le comparé du comparant ou le « *thème* » du « *phore* ».

Par ailleurs, et par le biais des correspondances, des refrains, des répétitions et des parallélismes, le travail de sape de l'auteur fait voler en éclats la diégèse. L'œuvre se répète, se disloque, virevolte autour d'elle-même grâce aux variations sur des thèmes récurrents. Les variantes

et les contradictions, la technique du « work in progress », engendrent un effet d'auto dévoration du texte. L'ossature globale des *Chants de Maldoror* dispose d'une forme tourbillonnaire indissociable de la somme démentielle de correspondances, de thèmes à thèmes, de structures syntaxiques à structures syntaxiques. Allant « *et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens* » et formant « *une espèce de tourbillon fort agité* », les strophes réitèrent les mêmes sujets dans lesquels interviennent des personnages forgés dans un même moule, des narrateurs perdus dans un identique brouillard identitaire.

Par conséquent, Lautréamont s'évertue à interroger la littérature et ses codes. Il en résulte une remise en question des procédés traditionnels. Les personnages, dénués de psychologie, parfois de noms propres, ne se matérialisent que très rarement au sein de l'œuvre. De même, la pluralité des voix narratives qui se partagent la prise en charge du récit, quelquefois sans marques délimitantes, entoure l'image du narrateur d'un halo hermétique, opaque et insaisissable. Dès lors le lecteur se retrouve dans l'incapacité de s'identifier à ces instances. Le scalp de l'illusion diégétique se surajoute à ce jeu constant avec la « machine à produire du sens ». Et, pour autant, les personnages sont susceptibles d'apparaître comme les représentations symboliques du destinataire. A l'instar de la relation sadomasochiste et cruelle entre Maldoror et ses jeunes amis, Lautréamont instaure avec son public un lien fondé sur la concurrence, l'affrontement, la provocation, mais sans jamais désespérer de sa « *complète délivrance* ». Encore une fois, si le poète souhaite dominer son destinataire, ce n'est que pour mieux le libérer du poids étouffant des codes et contraintes de la littérature. La stratégie d'écriture du destinataire s'apparente à une preuve par l'exemple et la pratique. En manifestant son arbitraire, il le généralise à l'ensemble des écrivains. De la même façon que, pour le héros, l'esthétique de la cruauté est inséparable d'une expérience des limites dont l'objectif se traduit par l'accès à une liberté totale quitte à prôner la « *sainteté du crime* », la confrontation du lecteur et de la destruction des effets de sens, corrélée à l'effacement des contours des entités narratives, est inhérente à cette expérimentation des extrêmes qui doit engendrer une modification de ses habitudes de lecture.

Au final, le centre autour duquel voltigent les strophes des *Chants* désigne, précisément, la notion de littérature au sens générique, ainsi que ses composantes essentielles, l'auteur et le lecteur, sans qui l'œuvre n'existe pas. L'intertextualité, le plus fréquemment interne et subversive, la focalisation du poète sur les procédés de composition et de création poétique de même que son attachement à diriger son public hors des frontières de la diégèse, par le biais du ressassement des mêmes thèmes et des digressions extradiégétiques, nous amènent à cette hypothèse conclusive. Initié aux « *mystères poétiques* », le lecteur se hisse au niveau du poète, ou de Maldoror, lorsque ce dernier constitue le double fusionnel du comte de Lautréamont, et devient un « *monstre* », un « *hors-nature* ». Comme le destinataire, l'allocutaire doit modifier sa perception de l'univers poétique. Telle est la condition *sine qua non* de la réussite du projet de renouvellement de l'auteur. En conséquence, Auteur et Lecteur s'avèrent profondément liés. Par le biais des images surréelles et des jeux sur les rapports entre signifiants et signifiés, Lautréamont « donne à voir » au voyageur de nouvelles perspectives. De la même façon, les notions de dualité, de confusion narrative, de plagiat, lui donnent à entendre de nouvelles voix. L'horizon d'attente du public est rompu au profit d'une ouverture vers d'inédites voies.

En dernier lieu, il convient d'élargir notre réflexion aux conséquences du travail de sape inhérent au projet de Lautréamont qui n'est pas sans poser certaines interrogations problématiques. Certes, la tradition est sabordée, les mécanismes qui produisent le sens d'une œuvre sont révélés de même que les instances communicatives et narratives sont remises en question, mais, plus le texte évolue, plus les correspondances et les digressions augmentent en quantité et, dès lors, le poème s'autodétruit. D'une manière générale, l'état de la littérature, au moment où le scripteur compose son ouvrage, est renié, mis en accusation. Mais que propose le poète en remplacement des écrits des « *veilles grues* » ? Quelles pistes s'agit-il de suivre afin de renouveler concrètement ce qui est systématiquement détruit dans *Les Chants de Maldoror* ? En somme, qu'est-ce que le processus d'écriture et comment se définit la littérature, selon Lautréamont ? Peut-être s'agirait-il de se tourner vers le message, empreint d'un moralisme conformiste et exacerbé, des *Poésies*, dont nous avons pu observé, à certains instants, les prémices, au sein même des *Chants*. Mais, là encore, le message est tronqué. L'ironie et la bouffonnerie demeurent constamment présentes. Ainsi, si Ducasse s'érige en censeur des romantiques, il déclare en contrepartie : « *Les chefs-d'œuvre de la langue française sont*

les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques »²⁷⁸. Dans l'ensemble, Isidore Ducasse se déchaîne contre le chant du mal et du désespoir ainsi que contre les « *Grandes-Têtes-Molles* » parmi lesquelles rares sont les exceptions. Puis, dans un second temps, il plagie et pastiche les grands moralistes²⁷⁹, entraînant leurs maximes respectives dans un tourbillon sémantique, en réitérant, à quelques variantes formelles près, le sens initial ou, au contraire, en le modifiant. La virulence du ton, qui s'acharne à dénoncer la foule complète des littérateurs, le jeu sur les stances moralistes, ainsi que le déferlement de reproches à l'encontre des thématiques abordées et, peu ou prou, parodiées dans sa première œuvre, nous engage à penser que le comte de Lautréamont n'est pas si éloigné de l'Isidore Ducasse des *Poésies*. Du reste, d'aucuns ont conclu à l'anarchisme littéraire du projet d'ensemble et, davantage, à son nihilisme. Ainsi, Albert Camus :

« *Les blasphèmes et le conformisme de Lautréamont illustrent également cette malheureuse contradiction qui se résout avec lui dans la volonté de n'être rien. [...] Ce mouvement perpétuel est celui de la révolte nihiliste. [...] Aux Chants qui exaltaient le non absolu succède une théorie du oui absolu, à la révolte sans merci le conformisme sans nuances. [...] Le révolté, avec Lautréamont, fuit au désert. [...] Il s'agit de ne plus être, soit en refusant d'être quoi que ce soit, soit en acceptant d'être n'importe quoi* »²⁸⁰.

Peut-être. Mais, cette image d'un Lautréamont désespéré, « *chancre d'une révolte pure* » et, en somme, gratuite, doit être relativisée. C'est oublier un peu vite, nous semble-t-il, la thématique de la révélation et de l'initiation, nécessairement liée à l'idée d'un progrès possible, donc, d'un espoir. De surcroît, Camus paraît s'affranchir des déclarations de Ducasse selon lesquelles, nous l'avons vu, « *la morale de la fin n'est pas encore faite* »²⁸¹ de même que « *ceux qui veulent faire de l'anarchie en littérature, sous prétexte de nouveau, tombent dans le contresens* »²⁸². Une hypothèse sensiblement contraire pourrait être envisagée. La négation du moi poétique, la désacralisation, à certains instants, de la figure du « mage » ainsi que la démonstration de l'arbitraire du scripteur et l'affirmation constante de l'utilité d'un lecteur nécessairement actif permettent de considérer l'objectif de Lautréamont-Ducasse comme un projet de libéralisation et de « démocratisation » de l'image du poète :

« *La poésie doit être faite par tous. Non par un.* »

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

« *Toute véritable morale est poétique, la poésie tendant au règne de l'homme, de tous les hommes, au règne de notre justice. Même raréfiée, même dispersée, elle demeure et lutte, nous assurant que nous vaincrons* »²⁸³.

Au demeurant, la mort prématurée du jeune écrivain nous engage à la prudence. Ducasse aurait-il continué à écrire²⁸⁴ et, dans ce cas, quelle aurait été la teneur du message ? Force est de

²⁷⁸ *Poésies I*, p.261.

²⁷⁹ Pascal, Vauvenargues, La Bruyère, La Rochefoucauld et... le Comte de Lautréamont.

²⁸⁰ *L'homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951, p.110, 111, 115, 116 et 117.

²⁸¹ Lettre à Verboeckhoven du 23 octobre 1969.

²⁸² *Poésies I*, p.267.

²⁸³ Paul Eluard, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939, p.138.

²⁸⁴ Rappelons qu'après le refus de publication des *Chants* par Verboeckhoven et Lacroix, Ducasse se propose de ne plus chanter « *que l'espoir* » (lettre du 21 février 1870) mais oriente, de nouveau, son projet vers une perspective invariablement tournée vers la réforme littéraire et l'intertextualité subversive : « *Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux Iers jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire* ». Puis, dans une lettre datée du 12 mars 1870 au banquier Darasse : « *Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine la chaîne du bon sens et du sang froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. Mon volume ne sera terminé que dans 4 ou 5 mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra 60 pages ; chez Al. Lemerre* ». Outre l'ambition démesurée qui transparait dans ces deux lettres, le poète confie son désir de perpétuer son travail de sape dans un objectif évident de rupture qui n'est pas sans liens avec le contenu des *Chants* dans lequel, nous l'avons vu, Lautréamont se livre également à quelques « corrections » à l'encontre de la production d'auteurs illustres. Au reste, de nombreux exégètes se sont intéressés à ces deux lettres et à cette fameuse « préface » de soixante pages dont le contenu constituerait, vraisemblablement, les *Poésies* telles

constater que, sur ce point, « *la morale de la fin* » est, irrévocablement, perdue. Néanmoins, il reste que cette « *poésie de révolte* »²⁸⁵ constitue la bannière sous laquelle se présente le poète, qu'il s'agisse des *Chants* ou des *Poésies* et aussi éloignés soient, en apparence, les motifs de cette révolte dans les deux œuvres. Cette dimension demeure l'une des caractéristiques fondamentales du contrat de lecture chez Lautréamont. Dès lors, le rôle du lecteur s'avère essentiel. Sans la participation active de ce dernier à l'acte de lecture, l'espoir de réforme du poète s'anéantirait aussitôt. L'attaque systématique, proche, au demeurant, d'une certaine forme de censure, opérée à l'encontre des romantiques et des feuilletonistes témoigne d'une profonde conception cathartique de la littérature. Si les littérateurs ont échoué selon Ducasse, c'est qu'ils n'ont su faire passer l'éloge du bien et de l'espoir au travers de la description du mal et du désenchantement²⁸⁶. Bien qu'étant poussée à l'extrême et frôlant, *ipso facto*, la caricature, la pensée morale du jeune écrivain demeure l'une des constantes de son écriture et ne saurait être réduite, par conséquent, à cette seule dimension. Ainsi pourrait se résoudre la contradiction qui apparaît à la lecture des deux œuvres du poète. Davantage qu'un changement d'opinion, c'est une modification de stratégie et de forme qui s'est effectuée lors du passage du comte de Lautréamont à Isidore Ducasse. Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, le dévoilement de la pensée de l'écrivain a évolué d'une présentation codée, imagée et, en somme, poétique, vers une proclamation brutale et immédiate sur le ton du moralisateur et de l'« *instructeur de la jeunesse* »²⁸⁷. Mais le message réformateur demeure identique et invariablement orienté vers le lecteur qu'il s'agit de libérer du poids des conventions par le biais d'une prose et d'un humour dévastateurs.

qu'elles nous sont parvenues. Quant au « *volume* » en question, il est de toute évidence probable qu'Isidore Ducasse n'ait pas eu le temps de l'achever. Près de huit mois après la lettre à Darasse, le jeune écrivain décédait.

²⁸⁵ Lettre à Verboeckhoeven, le 27 octobre 1869.

²⁸⁶ « *Ce n'est même que parce que l'auteur espère que le lecteur sous-entend qu'il pardonnera à ses héros fripons, qu'il se trahit lui-même et s'appuie sur le bien pour faire passer la description du mal* », *Poésies I*, p.266.

²⁸⁷ *Poésies II*, p.278.

Bibliographie :

➤ **Editions originales :**

- *Les Chants de Maldoror, Chant premier*, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, Paris, 1868.
- *Les Chants de Maldoror, Chant premier*, paru dans *Parfums de l'âme*, recueil publié par Evariste Carrance, Bordeaux, 1869.
- *Les Chants de Maldoror*, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Bruxelles, 1869.
- *Poésies I et II*, Imprimerie Balitout, Librairie Gabrie, Paris, 1870.

➤ **Editions consultées :**

- *Œuvres complètes, Lautréamont, Germain Nouveau*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1970.
- *Œuvres complètes*, Gallimard, collection Poésie, Paris, 1990.

➤ **Sélection d'études critiques :**

- Aragon Louis, *Lautréamont et nous*, Sables, Pin-Balma, 1992.
- Bachelard Gaston, *Lautréamont*, José Corti, Paris, 1986.
- Bernard Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, A.-G. Nizet, Paris, 1994.
- Blanchot Maurice, Gracq Julien, Le Clézio J.-M.G, *Sur Lautréamont*, Editions Complexe, Bruxelles, 1987.
- Blanchot Maurice, *Lautréamont et Sade*, Minuit, Paris, 1949.
- Bouché Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Larousse, Paris, 1974.
- Breton André, *Anthologie de l'Humour Noir*, Le Livre de Poche, Paris, 1966.
- Buisine Alain, Corsetti Jean-Paul, Giusto Jean-Pierre, *Sur Lautréamont*, Presse Universitaire de Valenciennes, 1994.
- Bürger Peter, *La Prose de la Modernité*, Klincksiek, Paris, 1994.
- Camus Albert, *L'Homme Révolté*, Gallimard, Paris, 1985.
- Caradec François, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Gallimard, Paris, 1975.
- Castex Pierre-Georges, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1962.
- Decottignies Jean, *Prélude à Maldoror : vers une poétique de la rupture en France*, Armand Colin, Paris, 1973.

- Durant-Dessert Liliane, *La Guerre Sainte, Lautréamont et Isidore Ducasse, lecture des Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de Nancy, 1988.
- Eluard Paul, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939.
- Faurisson Robert, *A-t-on lu Lautréamont*, Gallimard, Paris, 1972.
- Fédy Philippe, Paris Alain, Poiron Jean-Marc, Rochon Lucienne, *Quatre Lectures de Lautréamont*, A.-G. Nizet, Paris, 1973.
- Hugotte Valéry, *Lautréamont, Les Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de France, 1999.
- Hugotte Valéry, *Comme une machine infernale*, A.-G. Nizet, Paris, 1999.
- Jean Raymond, *La Poétique du Désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Le Seuil, Paris, 1974.
- Kristeva Julia, *La Révolution du Langage Poétique, l'avant-garde à la fin du XIXème siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Le Seuil, Paris, 1974.
- Lefrère Jacques, *Le Visage de Lautréamont*, Pierre Horay Editeur, Paris, 1977.
- Lefrère Jean-Jacques, *Isidore Ducasse*, Fayard, Paris, 1998.
- Montal Robert, *Lautréamont*, Editions Universitaires, Paris, 1973.
- Nathan Michel, Bellet Roger, *Lautréamont feuilletoniste autophage* suivi de *Poésies et poétique*, Champ Vallon, Seyssel (Ain), 1992.
- Perrone-Moisés Leyla, *Les Chants de Maldoror, Poésies de Ducasse*, Hachette, Paris, 1975.
- Perrone-Moisés Leyla, Emir Rodriguez Monegal, *Lautréamont, l'identité culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Peyrouzet Edouard, *Vie de Lautréamont*, Grasset, Paris, 1970.
- Peytard Jean, *Syntagmes 2*, Les Belles Lettres, Paris, 1979.
- Peytard Jean, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture : études structurales des variantes du chant premier des Chants de Maldoror*, Didier-Erudition, Paris, 1977.
- Philip Michel, *Lectures de Lautréamont*, Armand Colin, Paris, 1971.
- Pickering Robert, *Lautréamont, Ducasse, thématique et écriture*, Lettres Modernes, Paris, 1988.
- Pierre-Quint Léon, *Le Conte de Lautréamont et Dieu*, Les Cahiers du Sud, Marseille, 1930.
- Pierssens Michel, *Lautréamont : éthique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- Pleynet Marcelin, *Lautréamont*, Le Seuil, Paris, 1967.
- Rochon Lucienne, *Lautréamont et le style homérique*, Lettres Modernes, Paris 1971.
- Saillet Maurice, *Les Inventeurs de Maldoror*, Le Temps qu'il fait, Cognac (Charente), 1992.
- Sollers Philippe, *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Le Seuil, Paris, 1971.

- Soulier Jean-Pierre, *Lautréamont, génie ou maladie mentale ?*, Minard, Paris, 1978.
- Teston Michel, *Lautréamont, névrose et christianisme dans l'œuvre du poète*, Antraigues, 1996.
- Thut Martin, *Le Simulacre de l'Enonciation*, Publications Universitaires Européennes, Bern, 1989.
- Viroux Maurice, *Lautréamont et le docteur Chenu*, Mercure de France, Paris, 1952.
- Walzer Pierre-Olivier, *La Révolution des sept*, Payot, Paris, 1970.
- Zweig Paul, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Lettres Modernes, Paris, 1967.

➤ Reuves et articles :

- Bertozzi Gabriele-Aldo, *Lautréamont et les surréalistes*, Europe vol. 64, France, 1987.
- Bonnet Marguerite, *Lautréamont et Michelet*, Revue d'Histoire Littéraire de la France [RHLF], Octobre-Décembre 1964.
- Bonnet Marguerite, *Sur Lautréamont et Georges Dazet*, RHLF, Mai-Juin 1974.
- Brossart Raphaël, *L'écrit de vampire*, Annales de Normandie, vol. 34, 1984.
- Caradec François, *Mervyn, photographe*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXV et XXXVI, Paris, 1995.
- Caradec François, *Tics, tics et tics*, Cahiers Lautréamont, livraisons XV et XVI, Paris, 1990.
- Colomb-Guillaume Chantal, *Lautréamont ou l'écriture comme expérience de la mort*, Cahiers Lautréamont, livraisons IX et X, Paris, 1989.
- Coussadi Désiré, *Le Docteur Chenu co-auteur des Chants de Maldoror*, Cahiers Lautréamont, livraisons VII et VIII, Paris, 1988.
- Croquette Bernard, *Le (contre) Pascal d'Isidore Ducasse*, RHLF, Mai-Juin 1974.
- Durant-Dessert Liliane, *Une source de Lautréamont : Cyrano de Bergerac*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXVII et XXVIII, Paris, 1993.
- Durant-Dessert Liliane, *Une source des Chants de Maldoror : Waverley de Walter Scott*, Cahiers de Lautréamont, livraisons XXXI et XXXII, Paris, 1994.
- Forestier Louis et Brunel Pierre, *Rimbaud et Lautréamont*, RHLF, vol. 92, 1992.
- Fourny Jean-François, *Lautréamont et le problème de la biographie*, RHLF, vol. 88, 1988.
- Goujon Jean-Paul, *Ivan Tourgueniev et les grues frileuses de Maldoror*, Cahiers Lautréamont, livraisons XLI et XLII, Paris, 1997.

- Hour-Neufeuil T., *Un pastiche redécouvert*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXIII et XXXIV, Paris, 1995.
- Jaeckel Mathias, *Une énigme trouble du sixième chant de Maldoror : le dévoiement des procédés du roman feuilleton*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXV et XXVI, Paris, 1993.
- Jenny Laurent, *La stratégie de la forme*, Poétique n° 27, Paris, 1976.
- Lafargue Jacqueline et Chapon François, *Une lettre de Lautréamont à Victor Hugo*, Bulletin du Bibliophile, Paris, 1983, n° 1.
- Lassalle Jean-Pierre, *A la recherche du Grand Objet Extérieur*, Cahiers Lautréamont, livraisons XVII et XVIII, Paris, 1991.
- Lassalle Jean-Pierre, *Mervyn et Mervyn*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXV et XXXVI, Paris, 1995.
- Lassalle Jean-Pierre, *Scheffter-Shiter : Reginald et Elseneur*, Cahiers Lautréamont, livraisons XLI et XLII, Paris, 1997.
- Lassalle Jean-Pierre, *Sur le séjour en France de François Ducasse en 1873*, Cahiers Lautréamont, livraisons XI et XII, Paris, 1989.
- Lassalle Jean-Pierre, *Un Problème du Mal à Montévidéo*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXI et XXII, Paris, 1992.
- Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Maldoror et les fées*, Europe, vol. 64, France, 1987.
- Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Maldoror et les métamorphoses*, La Nouvelle Revue Française, n° 394, 395 et 396, 1985.
- Lefort Daniel, *Pour mettre une sourdine au nationalisme des lettres*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXV et XXXVI, Paris, 1995.
- Lefrère Jean-Jacques, *Lautréamont contre Lautréamont*, Cahiers Lautréamont, livraisons VII et VIII, Paris, 1988.
- Murphy Steve, *Ducasse satyrique*, Europe, vol. 64, France, 1987.
- Nabe Marc-Edouard, *La littérature de Lautréamont*, L'infini, n°23, France, 1988.
- Nadaud Maurice, *Les Chants de Maldoror ou l'écriture et son pari*, Europe, vol. 64, France, 1987.
- Perrone-Moisés Leyla, Rodriguez Monegal Emir, *Isidore/Isidoro ou le bilinguisme de Ducasse*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXIII et XXIV, Paris, 1992.
- Perrone-Moisés Leyla, Rodriguez Monegal Emir, *Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole : Poétique*, Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, n° 55, Paris, 1983.
- Petit de Prego Maria Angela, *Lautréamont au carrefour de deux siècles*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXI et XXXII, Paris, 1994.
- Pierssens Michel, *Lautréamont et l'héritage du byronisme*, Romantisme, n°7, Paris, 1974.
- Pierssens Michel, *Moi, je ne sais pas rire*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXI et XXII, Paris, 1992.
- Pleyne Marcelin, *Lautréamont politique*, Tel Quel, Paris, 1971.
- Rochon Lucienne, *Le trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même*, Littérature, n° 16, Décembre 1994.

- Salaûn Annaïck, *Les éditions des Chants de Maldoror 1868-1970*, Cahiers Lautréamont, livraisons XLI et XLII, Paris, 1997.
- Sellier Philippe, *Lautréamont et la Bible*, RHLF, Mai-Juin 1974.
- Soulier Jean-Pierre, *Nietzsche et Lautréamont*, Cahiers lautréamont, livraisons VII et VIII, Paris, 1988.
- Takizawa Tadayoshi, *Lautréamont et l'humour*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXVII et XXXVIII, Paris, 1996.
- Zissmann Claude, *De l'appropriation considérée comme un jeu créateur : Ducasse et Baudelaire*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXI et XXXII, Paris, 1994.
- Zissmann Claude, *L'esthétique d'Isidore Ducasse*, Cahiers Lautréamont, livraisons XXXIX et XL, Paris, 1996.

➤ **Études générales :**

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.
- Breton André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Le Temps qu'il fait, Cognac (Charente), 1998.
- Deleuze Gilles, Claire Pernet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1999.
- Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- Eco Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Le Seuil, Paris, 1994.
- Eco Umberto, *Lector in Fabula*, Le Livre de Poche, Paris, 1989.
- Eco Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1992.
- Eco Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- Faivre Antoine, *Accès de l'Esotérisme occidental*, Gallimard, Paris, 1996 (2 tomes).
- Faivre Antoine, *L'Esotérisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- Genette Gérard, *Esthétique et Poétique*, Le Seuil, Paris, 2000.
- Genette Gérard, *Figures*, Le Seuil, Paris, de 1972 à 2002 (cinq volumes).
- Genette Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Le Seuil, Paris, 2000.
- Herschberg Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, Paris, 1985.
- Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- Lefrère Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Fayard, Paris, 2001.
- Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1996.
- Leroy Christian, *La poésie en prose française du XVIIème siècle à nos jours*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, 2001.

- Marot Patrick, *Histoire de la littérature française du XIXème siècle*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- Nordmann Jean-Thomas, *La critique littéraire française au XIXème siècle*, Le Livre de Poche, Paris, 2001.
- Peytard Jean, *Mikhaïl Bakhtine, dialogisme et analyse du discours*, Bertrand Lacoste, Paris, 1995.
- Pichois Claude, Ziegler Jean, *Charles Baudelaire*, Fayard, Paris, 1996.
- Place Jean-Michel, Vasseur André, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXème et XXème siècles*, tome I, Jean-Michel Place, Paris, 2000.
- Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaire de France, Paris 1999.
- Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
- Schott-Bourget Véronique, *Approches de la linguistique*, Nathan Université, Paris, 2001.
- Sollers Philippe, *Logiques*, Le Seuil, Paris, 1968.
- Tisset Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Sedes, Paris, 2000.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Le Seuil, Paris, 1981.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970.
- Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, Le Seuil, Paris, 1971.
- Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*, Le Seuil, Paris, 1977.
- Todorov Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Le Seuil, Paris, 1978.