



HAL
open science

”Je saisis la plume”. Isidore Ducasse et l’acte créateur Giovanni Berjola

► **To cite this version:**

Giovanni Berjola. ”Je saisis la plume”. Isidore Ducasse et l’acte créateur. Littératures. Université de Lorraine, 2013. Français. NNT : 2013LORR0051 . tel-01749677

HAL Id: tel-01749677

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749677>

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Nancy 2

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

Département des Lettres modernes

Giovanni BERJOLA

**« Je saisis la plume »
Isidore Ducasse et l'acte créateur**

VOLUME I

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Lettres modernes

Sous la direction du professeur Christian CHELEBOURG

Nancy

2013

Mes remerciements vont tout naturellement à M. Christian Chelebourg, mon directeur de recherche, ainsi qu'à mes maîtres, M. Serge Meitinger, Mme Françoise Sylvos, M. Jean-Michel Racault, M. Patrice Uhl, Mme Myriam Kissel et Mme Chantale Meure.

Je remercie également l'Université de la Réunion pour m'avoir formé et l'Université de Nancy pour m'avoir accueilli en cours de route.

Mes remerciements vont également au personnel de la Bibliothèque Universitaire de l'Université de la Réunion, et plus particulièrement à son précieux PEB.

Je dédie ce modeste travail à mes parents, à ma fratrie, à mes amis des quatre coins du monde et du net, et surtout à mon impeccable lectrice, mon indéfectible Baronne, qui se reconnaîtra.

Introduction générale

Elle ne fait pas partie des chefs-d'œuvre, ni des classiques. Et pourtant, l'œuvre d'Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont, demeure, aujourd'hui encore, l'une des plus déroutantes, des plus discutées et des plus mystérieuses de la littérature française. La vie de leur auteur, surtout, est l'image de ce mystère : raconter l'histoire d'Isidore Ducasse, c'est peu ou prou retracer le singulier destin d'une œuvre tout aussi singulière.

L'homme et l'œuvre

Dans un ouvrage simplement intitulé *Lautréamont* (1966), Philippe Soupault écrit : « *Lautréamont ne sera jamais un personnage historique. Il est en dehors de l'histoire littéraire et de l'histoire des mœurs.* »¹. Cette idée n'a plus lieu d'être aujourd'hui, et malgré les lacunes de sa biographie, l'auteur fantomatique des *Chants de Maldoror* a peu à peu pris forme humaine.²

Isidore Ducasse (1846-1870)

Isidore-Lucien Ducasse naît le 4 avril 1846 à Montevideo, capitale d'un Uruguay alors en pleine guerre civile. Son père, François Ducasse, émigré depuis 1839, est chancelier du consulat. Sa mère, Jacquette Céleste Davezac, a rejoint son futur mari en 1842 : le mariage aura lieu le 21

¹ Philippe SOUPAULT, *Lautréamont*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1966, p. 9.

² Les biographies d'Isidore Ducasse sont nombreuses et de qualités inégales. On peut néanmoins citer François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, NRF/Gallimard, « Idées », 1975, Jean-Jacques LEFRÈRE, *Le Visage de Lautréamont : Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1977 et J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse*, Paris, Fayard, 1998. Ce dernier ouvrage, sans doute le plus abouti à ce jour, sera la principale référence de cette thèse en termes d'informations biographiques.

février 1846, soit deux mois avant la naissance de leur fils. La mère d'Isidore meurt en 1847, trois semaines après le baptême. La cause de sa mort reste une énigme, mais la thèse du suicide a souvent été évoquée. Jacquette Ducasse ne figure nulle part dans les registres de décès de Montevideo et sa tombe demeure introuvable. Ces circonstances pour le moins troublantes n'ont pas manqué d'alimenter la légende ducassienne et d'influencer par la suite un certain nombre de lectures critiques, notamment les interprétations d'inspiration psychologue et psychanalytique.

En 1859, le futur Comte de Lautréamont a treize ans lorsque son père l'envoie en France. Il entre en sixième comme interne au lycée impérial de Tarbes, dans les Hautes-Pyrénées, région d'origine de ses parents. Le jeune garçon progresse assez vite : il a deux ans de plus que ses camarades. Élève d'abord moyen, il devient par la suite très bon. En 1862, alors en quatrième, il obtient le premier accessit d'excellence. C'est durant ces quelques années qu'Isidore Ducasse fait la connaissance d'Henri Mue, l'un des dédicataires des *Poésies*, et du fils de son correspondant à Tarbes, Georges Dazet, qui deviendra par la suite un avocat de renom mais aussi l'un des théoriciens du Parti socialiste de Jules Guesde. Georges Dazet apparaît dans l'édition de 1868 du chant I des *Chants de Maldoror*, mais il est réduit à son seul patronyme. En 1870, son nom et son prénom figureront en tête de la dédicace de *Poésies*.

On ne sait rien des activités de Ducasse durant l'année 1863. On suppose qu'il suit des cours privés afin de rattraper ses deux ans de retard scolaire. Il réapparaît en 1864 comme interne au lycée impérial de Pau, où il fait sa rhétorique. En 1865, c'est la classe de philosophie. Ses résultats sont moyens. On ignore s'il a obtenu son baccalauréat, ni même s'il s'est présenté à l'examen.

Le jeune homme disparaît une nouvelle fois d'août 1865 à mai 1867. Le 25 mai 1867, il s'embarque à Bordeaux sur le *Harrick*, un voilier qui le mènera à Montevideo. Il revient en France à la fin de l'année 1867 et s'installe à Paris, dans un hôtel, au 23, rue Notre-Dame-des-Victoires. Le banquier Darasse sert d'intermédiaire financier entre Ducasse et son père, qui verse à son fils une pension mensuelle et lui accorde des fonds selon toute vraisemblance destinés à financer la publication de ses œuvres.

En 1868, Ducasse entre en relation avec Alfred Sircos et Frédéric Damé, directeurs de petits journaux du Quartier Latin. En août, le chant I^{er} est publié chez Balitout, Questroy et C^{ie}. Le texte a pour titre : *Les Chants de Maldoror, Chant premier, par ****. Cette première publication passe à peu près inaperçue. Le 5 septembre, un compte-rendu critique paraît dans le numéro 5 de *La Jeunesse*, bimensuel dirigé par Alfred Sircos. L'article est signé « Épistémon », sans doute le pseudonyme de Sircos lui-même. En novembre, Ducasse envoie des exemplaires de sa brochure

à une vingtaine de critiques, en vain. Comme tout jeune homme de lettres de son époque, il ne manque pas d'écrire à Victor Hugo¹.

En 1869, une nouvelle version du *Chant premier* paraît dans une anthologie poétique intitulée *Parfums de l'âme*, publiée à Bordeaux par un homme de lettres touche-à-tout, Évariste Carrance. Le texte est toujours signé par ***, mais plusieurs modifications y ont été apportées, dont la plus connue et la plus commentée est la réécriture de « *Dazet* » en « *D**** ». L'éditeur de Victor Hugo, Albert Lacroix, accepte d'imprimer *Les Chants de Maldoror* à compte d'auteur. Le numéro de janvier de la *Revue populaire de Paris* annonce « *Les Chants de Maldoror, Chant premier, par **** ». Durant l'été, *Les Chants de Maldoror* sont imprimés chez Lacroix et Verbœckhoven à Bruxelles. Le 25 octobre, le *Bulletin trimestriel des publications interdites en France imprimées à l'étranger* annonce l'ouvrage, mais on apprend en fin de numéro que l'imprimeur s'est résolu à n'en pas livrer les exemplaires.

En janvier 1870, *Les Chants de Maldoror, par le comte de Latréaumont* (sic) sont annoncés au dos du recueil poétique *Fleurs et Fruits*, publié par Évariste Carrance. Le prix ainsi que le nom de l'éditeur de l'ouvrage ne sont pas indiqués. En mars, Ducasse déménage au 15, rue Vivienne. À la mi-avril, une brochure intitulée *Poésies I* et signée Isidore Ducasse est déposée au ministère de l'Intérieur. Le texte est imprimé par Balitout et porte la mention « Librairie Gabrie, passage Verdeau, 25 » : c'est aussi l'adresse de *L'Union des Jeunes* de Sircos. En juin, le fascicule de *Poésies II* est déposé au ministère de l'Intérieur. Le « gérant » est « I.D. rue du Faubourg-Montmartre, 7. » Les initiales font songer à Isidore Ducasse : on peut donc supposer qu'il a déménagé depuis la rue Vivienne à cette nouvelle adresse. En juillet, la *Revue populaire de Paris* annonce *Poésies II* et révèle que Ducasse est « *l'auteur de Maldoror* ». L'adresse de l'auteur est identique à celle qui est mentionnée en tête du premier fascicule. Le prix proposé est « *ad libitum* ».

La guerre franco-prussienne éclate le 19 juillet. Le 2 septembre, Napoléon III signe sa reddition à Sedan. Gambetta et Trochu créent un gouvernement de Défense nationale, mais Paris est assiégé le 19 septembre. Le référendum du 3 novembre plébiscite le gouvernement de Défense nationale. Le 12 novembre, les célibataires et les veufs sans enfant âgés de vingt-cinq à trente-cinq ans sont envoyés au front : Ducasse, qui n'a que vingt-quatre ans, échappe à la mobilisation. Mais le 24 novembre, on constate son décès à huit heures du matin, à son domicile du Faubourg-Montmartre. Les causes de sa mort demeurent inconnues. Il est inhumé le 25 novembre au cimetière du Nord, dans une concession temporaire. Au mois de janvier 1871, dans

¹ Cette lettre, retrouvée en 1980 dans la maison de Victor Hugo à Guernesey, a été publiée pour la première fois en 1983 dans le *Bulletin du Bibliophile* (cf. Jacqueline LAFARGUE, François CHAPON, « Une Lettre de Lautréaumont à Victor Hugo », pp. 13-22, dans *Bulletin du Bibliophile*, n°1, 1983).

le numéro annuel du recueil *Littérature contemporaine*, Évariste Carrance annonce « *Poésies, par Isidore Ducasse. Prix : 1 F.* ». Le 20 janvier, le corps de Ducasse gagne une autre concession du cimetière, désaffectée celle-là, et qui sera reprise par la municipalité en 1880. Les restes de cette concession sont transférés à l'ossuaire de Pantin. Comme par un fait exprès, le nom d'Isidore Ducasse est absent du registre de l'ossuaire.

Les Chants de Maldoror et Poésies

Après sa mort, l'œuvre de Ducasse semble à jamais perdue. Mais c'est sans compter avec le libraire-éditeur Rozez, originaire de Tarbes et fixé à Bruxelles, qui rachète en 1874 l'édition de 1869 des *Chants de Maldoror* parmi le fonds de Lacroix et qui la broche sous une nouvelle couverture. Rozez fait don d'un exemplaire à Max Waler, chef de file d'un groupe de jeunes écrivains belges, la *Jeune Belgique*. Séduites, ces jeunes plumes adressent le livre à quelques écrivains français de leur connaissance, dont Huysmans, Péladan et Léon Bloy. Ce dernier cite *Les Chants de Maldoror* dans un roman de 1887, *Le Désespéré*, puis publie dans *La Plume* du 1^{er} septembre 1890 un article intitulé « Le Cabanon de Prométhée ». C'est par le biais de cet article que les symbolistes découvrent Isidore Ducasse.

Cette même année 1890, un éditeur belge établi à Paris, Léon Genonceaux, publie une nouvelle édition des *Chants de Maldoror*, agrémentée cette fois d'une préface, de deux lettres de Ducasse et de quelques menus renseignements. La communauté littéraire commence alors à s'intéresser à cet obscur écrivain. Rémy de Gourmont met au jour les deux premières versions du *Chant premier*, l'acte de décès de son auteur et découvre en 1891 l'unique exemplaire connu des *Poésies*. De Gourmont fréquente Alfred Jarry, qui adopte naturellement Ducasse. Par son entremise, Léon-Paul Fargue puis Valéry Larbaud le découvrent à leur tour.

La fin de la Première Guerre mondiale marque la véritable naissance littéraire de l'œuvre ducassienne. Les surréalistes lui vouent un culte qui confine au fanatisme religieux : *Les Chants de Maldoror* sont un texte sacré, et Ducasse un ancêtre idéal, le prophète annonciateur de la révolution surréaliste. André Breton copie les *Poésies* à la Bibliothèque Nationale et les deux fascicules sont publiés dans la revue *Littérature* en avril et mai 1919. En 1920, les *Poésies* sortent en volume au Sans Pareil, tandis que *Les Chants de Maldoror* sont réédités aux éditions La Sirène.

Lentement, mais non pas sûrement, l'œuvre ducassienne accède à la reconnaissance. *Les Chants de Maldoror* sont toutefois plus fameux que les *Poésies*. Longtemps, les préjugés de la critique traditionnelle, pour ne pas dire bien-pensante, ont rangé Isidore Ducasse parmi les plumitifs dégénérés, au même titre qu'Arthur Rimbaud. Des décennies durant, les manuels scolaires ont

parlé des *Chants de Maldoror* comme d'une diabolique épopée inachevée, maladroitement écrite par un jeune homme de génie drogué au café, qui se prenait pour un comte et qui est mort fou, dans un cabanon, à l'âge de vingt-quatre ans. Peu à peu, cependant, Ducasse-Lautréamont a conquis le public, ou plutôt *son* public.

La critique ducassienne

On peut distinguer deux grandes périodes dans l'histoire de la critique ducassienne : la première, qui débute avec l'article de Léon Bloy et se prolonge jusqu'aux années 1970 avec l'apparition de la Nouvelle Critique, est dominée par la critique essayiste ; la seconde, qui va des années 80 jusqu'à nos jours, où la critique universitaire s'impose peu à peu.

La critique essayiste et la Nouvelle Critique

Dans sa thèse intitulée *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre* (1994), Martha Mohamed souligne l'importance fondatrice des écrivains, des philosophes et des intellectuels pour la connaissance de l'œuvre ducassienne. Ainsi, avec « Le Cabanon de Prométhée » (1890), Léon Bloy inaugure la légende d'un Ducasse fou et détraqué, en marge de toute société. Cette image sert de palimpseste à la plupart des lectures du siècle suivant : « *La consécration de ces résultats a été assurée [...] par un certain nombre d'intervenants notoires. Ils se nomment Breton, Aragon, Éluard, Soupault, Blanchot, Bachelard, Camus, Artaud, Gide, Ponge. Bref, tous ceux que nous avons qualifiés de "hauts lecteurs".* »¹. Par la suite, les surréalistes, avec à leur tête Breton, ont contribué au succès de Ducasse en faisant de son œuvre l'emblème de leur idéologie, de leur esthétique et de leur poétique. Et paradoxalement, cette fétichisation aura pour conséquence de stimuler l'intérêt pour cette œuvre : « *Breton fait acte d'une réception particulière [...] parce qu'en même temps qu'il interdisait à Lautréamont d'entrer dans l'histoire, [...] il lui ouvrait les voies de la lecture et de la critique.* »². Du reste, P. Soupault amorce la diffusion publique des écrits de Ducasse avec la publication de ses premières *Œuvres complètes* en 1927, ce qui lui vaut les récriminations de Aragon, Breton et Éluard, qui lui répondent la même année avec *Lautréamont, envers et contre tout*. En 1929, Léon-Pierre Quint publie *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, le premier ouvrage consacré à la place du créateur dans l'œuvre de Ducasse.

¹ Martah MOHAMED, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Celeyrette-Pietri, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, 1994, p. 276.

² M. MOHAMED, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, *op. cit.*, p. 277.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, Gaston Bachelard innove en proposant, dans son *Lautréamont* (1939), la première lecture statistique des *Chants de Maldoror* : recensant et classant de manière systématique les images de l'animalité, le philosophe révèle le complexe d'agression qui anime l'écriture de Ducasse. Un an après la fin de la guerre, Antonin Artaud apporte une contribution capitale aux études ducassiennes avec sa « Lettre sur Lautréamont » (1946) : le premier, il établit un lien poétique et significatif entre le pseudonyme de Lautréamont et le travail d'écriture de Ducasse. En quelques pages, Artaud fait la synthèse des lectures précédentes en dégageant les quatre grands thèmes ducassiens : la biographie négative, l'exploration poétique de l'inconscient, la folie et la question des sources. En 1947, Julien Gracq met en évidence le thème de l'adolescence révoltée dans « Lautréamont toujours ». Deux ans plus tard, Maurice Blanchot, qui déplore le pointillisme de Bachelard, compare, dans *Lautréamont et Sade* (1949), *Les Chants de Maldoror* aux écrits sadiens, mettant ainsi l'accent sur le plagiat et sur le lien entre l'animalité et la production textuelle. L'écrivain inaugure également le courant des lectures essayistes, plus poétiques qu'objectives, de l'œuvre de Ducasse. Cette notion a été introduite par Albert Thibaudet dans son *Histoire de la littérature française* (1936)¹ et désigne la critique des écrivains, caractérisée par une forme, celle de l'essai : « Cette critique, écrit Élisabeth Ravoux Rallo, s'affirme comme non professionnelle, mais ayant une mission (on pense aux textes de Julien Gracq, par exemple), celle de montrer une critique vivante — et qui sait, elle, de quoi elle parle. »². Le livre de M. Blanchot est exemplaire de ce type de lecture mi-partie savante et artistique : « À cet égard, l'essai critique blanchotien est le modèle parfait d'une concrétisation et d'un prolongement textuels de l'œuvre ducassienne. Une écriture obtenue sur le fait et qui se veut une poésie puisqu'elle parle de la poésie, celle de Lautréamont. »³. Avec l'article intitulé « Lautréamont et la banalité » (1951), Albert Camus est peut-être le premier à remettre en cause l'admiration suscitée par Ducasse. Prenant *Poésies* au pied de la lettre, l'écrivain philosophe se démarque de ses prédécesseurs en « considérant que la révolte ducassienne n'est pas représentative de la révolte rationnelle. »⁴.

Il faut cependant attendre 1967 et la publication de *Lautréamont par lui-même*, de Marcelin Pleynet pour que les études ducassiennes soient relancées. Avec ce livre, l'œuvre de Ducasse devient l'un des textes prototypes, pour ne pas dire fétiches, de la Nouvelle Critique, ce courant d'importance que Gilles Philippe définit en ces termes : « *La Nouvelle Critique, nourrie de l'ensemble des sciences humaines (linguistique, anthropologie, sociologie, phénoménologie...), se présente comme un*

¹ Albert THIBAUDET, *Histoire de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1936, p. 464.

² Élisabeth RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 1999, p. 187. Sur la critique essayiste, cf. Jérôme ROGER, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007, pp. 100-116.

³ M. MOHAMED, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, op. cit., p. 279.

⁴ M. MOHAMED, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, op. cit., p. 281.

regroupement hétérogène de méthodes d'analyse et de commentaire : narratologie structurale, critique psychanalytique, critique thématique, sociocritique, etc. »¹. Cette même année 1967, Philippe Sollers commet « La Science de Lautréamont » et surtout, en 1973, Julia Kristeva soutient sa thèse, *Langage, sens, poésie : transformation du langage poétique à la fin du 19^e siècle, selon les textes de Lautréamont et de Mallarmé*. Les théories du groupe Tel Quel rompent avec les lectures traditionnelles et influenceront durablement les recherches consacrées à Ducasse : « *La concrétisation et la réalisation de la lecture des telquelistes mettent en application une méthode de lecture formelle où tout ce qui est biographiquement vécu par le poète n'est qu'un exercice de réécriture.* »². Que ce soit des ouvrages comme *Lautréamont et le style homérique* (1971) de Lucienne Rochon ou *La Poétique du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard* (1974) de ou des recueils d'articles comme le numéro 30 de la revue *Entretiens* en 1971 et le numéro spécial de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* en 1974, les recherches ducassiennes témoignent de manière plus ou moins évidente de cet apport critique : désormais, *Les Chants de Maldoror*, et dans une moindre mesure, *Poésies*, sont étudiés d'un point de vue parfois composite et ambivalent où se mêlent démarche structuralisme, regard psychanalyse et spéculations sur la mort de l'auteur. Bien souvent, ces lectures font abstraction du contexte esthétique et historique ; et surtout, elles occultent volontairement, ce qui est paradoxal dans le cas des études d'inspirations psychanalytiques, les prolongements du biographique dans l'œuvre.

La critique universitaire

C'est précisément pendant les années 1970 que les travaux universitaires consacrés à l'œuvre d'Isidore Ducasse se développent réellement. Certes, des thèses ont été publiées auparavant : en 1946, Pierre Vinel soutient une thèse de médecine intitulée *Essai psychopathologique sur le génie et l'œuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* ; en 1947, en Allemagne, Hans Rudolf Linder présente *Lautréamont : sein Werk und sein Weltbild*, thèse dans laquelle il considère l'Apocalypse de Saint-Jean l'une des sources des *Chants de Maldoror*. Mais c'est qu'en 1971 que les premières thèses sont soutenues en France, avec *Quelques sources de Lautréamont*, de Pierre Capretz et *Écriture et quotidien dans Les Chants de Maldoror*, de Michelle Bloch. En 1972, ce sera *Le Thème du regard du regard dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, de Marcel Bélanger et la thèse polémique de Robert Faurisson, lequel ne voit en Ducasse qu'un talentueux mystificateur. La même année, Michel Pierssens présente pour son doctorat le premier travail majeur consacré à *Poésies*, avec *Vers une lecture des Poésies d'Isidore Ducasse*. En 1973, J. Kristeva soutient sa thèse sur la

¹ Gilles PHILIPPE, « Nouvelle critique », p. 292, dans Michel JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001. Sur la Nouvelle Critique, cf. Fabrice THUMEREL, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « Coursus Lettres », 2000, pp. 83-88.

² M. MOHAMED, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, op. cit., p. 282.

modernité poétique, faisant ainsi le lien entre la nouvelle critique et l'université française. Dès 1974, cependant, Claude Bouché dénonce à la fois les excès telquelien et les accusations de Faurisson : dans *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*¹, livre fortement marqué par l'idéologie marxiste, l'universitaire de Liège étudie minutieusement le travail de réécriture parodique auquel s'est livré Ducasse aussi bien dans *Les Chants de Maldoror* que dans *Poésies*, qu'il considère comme des brûlots antibourgeois et anticonformiste.

Durant les années 1980, plusieurs thèses déterminantes sont présentées. En 1980, Georges Gebran Khoriaty soutient *Le Personnage de Maldoror dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*. En 1984, Suzanne Cornand marche sur les pas de Bachelard avec *Le Vocabulaire de l'animalité dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*. L'année 1985 voit la soutenance de deux thèses : *Une Écriture thanatique*, de Chantal Colomb, travail placé sous l'égide de la psychanalyse littéraire, et surtout *La Guerre Sainte*, de Liliane Durand-Dessert. Cet ouvrage monumental, publié en 1988, propose une lecture profondément influencée par l'anthropologie religieuse, la mystique, les mythes et les symboles. À l'opposé, Martin Thut, dans *Le Simulacre de l'énonciation* (1989), étudie *Les Chants de Maldoror* au regard de la linguistique de l'énonciation, renouant ainsi, de loin en loin, avec certains présupposés de la Nouvelle critique. Les ouvrages publiés durant cette décennie témoignent d'une réconciliation des études ducassiennes avec les approches plus littéraires et traditionnelles : dans *Le Fonctionnement de la métaphore* (1984), Patricia Lawlor dans *Les Chants de Maldoror* étudie l'analogie ducassienne d'un point de vue à la fois thématique et stylistique ; dans *Tics, tics et tics, figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror* (1984), Ora Avni aborde l'œuvre du point de vue rhétorique et narratif. Encore marqué par l'approche telquelienne, Robert Pickering amorce cependant un retour contenu fictionnel avec un livre au titre évocateur, *Lautréamont-Ducasse. Thématique et écriture* (1988). M. Pierssens se démarque en considérant l'œuvre de Ducasse sous l'angle éthique avec *Lautréamont : Éthique à Maldoror* en 1984. Il faut évidemment mentionner le colloque de Cerisy-la-Salle *Malédiction ou révolution poétique, Lautréamont/Rimbaud* (15-22 juillet 1989), le numéro spécial de la revue *Europe* en 1987, et surtout la naissance des *Cahiers Lautréamont* en 1986, périodique réunissant des articles universitaires écrits par des spécialistes de Ducasse.

Les années 90 marquent un net recul de la Nouvelle critique et un renouveau des approches plus conventionnelles. En 1992, Tania Farah ouvre une voie nouvelle avec *L'Univers féminin dans Les Chants de Maldoror d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, thèse consacrée aux avatars de la femme dans la poésie ducassienne. En 1996, Yuan Chen suit la piste de l'art oratoire avec

¹ Claude BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1974.

La Rhétorique dans Les Chants de Maldoror. En 1998, Lois Nathan soutient une thèse de sémiologie ayant pour titre *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, ou Le miroir brisé de Maldoror*. La même année, Kazuya Tsukiyama se propose d'étudier l'érotisme ducassien dans *L'Œuvre de Lautrémont/Ducasse : Séduction et écriture*.¹ Un an plus tard, Sylvia Farnedi revient aux études psychanalytiques avec sa thèse intitulée *Les Chants de mort de l'écriture*. Les ouvrages publiés se font les échos de cette réorientation de la critique ducassienne, avec des livres tels que *Une descente aux enfers* (1995), de Simone Artuk ou encore *Lautrémont* (1999), de Valéry Hugotte.² Mais cette décennie est surtout marquée par la tenue de colloques internationaux bisannuels, dont les actes ont tous été publiés à partir de 1992 dans les *Cahiers Lautrémont*.

Les années 2000 ouvrent des perspectives nouvelles tout en interrogeant à nouveaux frais des problématiques déjà anciennes. Ainsi, en 2000, Naruhiko Teramoto présente une thèse consacrée au *Travail de la réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautrémont* et deux ans après, Annaïck Salaün-Cornillet propose un sujet proche avec « *La Rencontre fortuite* » : *pour une poétique de l'intertextualité dans Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautrémont, Isidore Ducasse*. Dans la même optique, Jean-Luc Pestel adopte une démarche comparatiste dans *Poésie-mnémosyne, inscriptions de la tradition et pratiques intertextuelles dans la modernité poétique (Lautrémont, Rimbaud, Apollinaire, Ponge, Deguy, Jude Stephan)*, thèse de 2004. La même année Taichi Hara présente *Création et communication chez Lautrémont*, une lecture à la fois littéraire et communicationnelle des *Chants de Maldoror* et *Poésies*. Certains sujets sont véritablement novateurs : en 2007, Nusret Sinan Evcan présente une thèse sur *La Politique à travers Lautrémont* ; en 2008, Patricia de Souza présente une thèse en littérature comparée intitulée *Flora Tristan et Lautrémont, ou l'invention de soi, entre deux langues et deux continents* ; en 2009, Hironobu Saigusa étudie la théâtralité ducassienne sa thèse intitulée *Isidore Ducasse, dramaturge ?*³ Parallèlement aux colloques internationaux, plusieurs ouvrages notables sont édités, parmi lesquels on peut citer *Lautrémont, l'identité culturelle* (2001) de Leyla Perrone-Moisés et Émir Rodríguez Monegal et M. Pierssens avec *Lautrémont : l'envers et l'endroit* (2006).

Pour l'heure, les années 2010 n'ont connu qu'une soutenance de thèse : en 2012, Zheng Xiang étudie, dans une perspective comparatiste, *La Poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautrémont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930*. Reste le présent travail, qui, on l'espère, apportera sa modeste contribution aux études ducassiennes.

¹ Kazuya TSUKIYAMA, *L'Œuvre de Lautrémont/Ducasse : séduction et écriture*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 1998.

² Valérie HUGOTTE, *Lautrémont. Les Chants de Maldoror*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1999.

³ Hironobu SAIGUSA, *Isidore Ducasse, dramaturge ? Étude de la théâtralité dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 2009.

Complexité d'Isidore Ducasse

Si l'on adopte un regard panoramique et que l'on fait la synthèse diachronique des recherches menées sur les écrits d'Isidore Ducasse depuis l'article de Léon Bloy, cette œuvre singulière, marquée par le clivage entre *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*, interroge la création poétique dans son rapport complexe à ces trois problèmes littéraires majeurs : la forme et la norme, la relation entre l'homme et l'œuvre, l'œuvre et le réel.

Une œuvre atypique

Chants de Maldoror offre une poésie qui, de prime abord, se dresse contre toutes les lois, se moque de toutes les règles, se rit de tous les principes : ceux de la littérature, de la rhétorique et de l'esthétique, bien sûr, mais aussi ceux de la morale, de religion, de société, de la physique, voire de la métaphysique. Aucun domaine ne semble épargné, et un puissant parfum de transgression se dégage de ce livre. À l'inverse, *Poésies* apparaît comme une apologie de l'ordre, des lois et des règles, un hymne au bon goût et à la bienséance. À l'épreuve, cet antagonisme se révèle toutefois beaucoup moins évident. Et surtout, la transgression s'avère poétique en ce sens qu'elle enfante une œuvre littéraire des plus singulières : avec *Chants de Maldoror* ou avec *Poésies*, il y a chez Ducasse un balancement nécessaire entre, d'une part, la destruction des normes et des formes établies, et d'autre part, la création d'une forme et d'une norme subjectives.

Le sens intime de la création

Cela n'échappe à aucun lecteur : autant *Les Chants de Maldoror* affichent un lien confus et énigmatique entre le personnage et la personne du poète, autant *Poésies*, pourtant signé Isidore Ducasse, se caractérise par son statut *a priori* impersonnel. Constamment, l'écriture ducassienne interroge, suggère, affirme ou au contraire réfute le lien qui existe nécessairement entre le créateur, qu'il soit anonyme ou qu'il choisisse un pseudonyme, ou qu'il signe de son nom véritable, et sa création. Outre le dédoublement de la figure du poète en personnage dans *Les Chants de Maldoror*, cette mise en relation de l'homme et de l'œuvre transparait, d'une part, dans le choix toujours signifiant d'une poésie érotique et transgressive, d'autre part, dans les allusions rarement explicites, souvent implicites, mais toujours suggestives, à l'amitié qui a pu unir Ducasse à Dazet, et enfin, dans la présence récurrente des figures paternelles et maternelles. Ces différents éléments invitent le lecteur profane ou savant à considérer l'œuvre de Ducasse comme une entreprise poétique marquée au sceau d'une subjectivité ambivalente.

L'écriture et le réel

La troisième et dernière grande tendance qui caractérise la poésie de Ducasse prolonge et subsume à la fois les deux premières. D'un côté, les jeux des signatures et le dédoublement du poète en personnage dans *Les Chants de Maldoror* interrogent les rapports qui se tissent entre l'identité réelle et biographique et l'identité poétique voire fictionnelle ; de l'autre, la transgression ducassienne et sa réfutation dans *Poésies* peuvent se voir comme l'affrontement de deux visions du monde : la première serait purement imaginaire, tandis que la seconde serait résolument rationaliste. Dans les faits, les choses ne sont pas aussi tranchées. Mais force est de constater que l'œuvre de Ducasse pose la question de son rapport au réel, qu'il s'agisse d'un réel thématique dans l'œuvre ou de la réalité biographique opposée à l'univers littéraire.

Questionnement

Si l'on cherche une cohérence entre ces trois tendances de la création ducassienne, on en revient à se poser les questions *Quoi ?*, *Pourquoi ?* et *Comment ?* Il faut être conscient qu'il s'agit là d'une construction intellectuelle et que ces trois tendances se confondent dans le mouvement créateur. En matière d'art et de littérature, les structures signifiantes sont très souvent issues de catégorisation et de structuration *a posteriori*. L'esprit d'analyse, au fond, se forge des outils à la mesure de son objet : il s'agit d'en être pleinement conscient, de relativiser tout exercice d'explication et d'accepter que l'esprit créateur ait toujours une part d'insondable. Ainsi, cette thèse de doctorat se donne pour humble mission d'apporter une réponse commune et argumentée aux interrogations suivantes : en quoi la transgression est-elle nécessaire et créatrice d'une œuvre singulière, quelles sont, de part et d'autre du clivage articulant *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*, les motivations non seulement éthiques, esthétiques ou poétiques, mais aussi intimes et réparatrices, qui président à l'acte créateur ducassien, et enfin, dans quelle mesure cette création illustre-t-elle un rapport singulier au réel ?

Méthode

À l'énoncé d'une telle problématique, d'aucuns pourraient s'attendre à ce que ce travail adopte une méthode et un point de vue inspirés de la psychanalyse littéraire, de la psychologie ou encore de la critique biographique. Afin d'éviter tout malentendu, on comparera d'abord les différentes approches critiques qui s'offrent au chercheur soucieux d'étudier les motivations subjectives de la création littéraire.

Vers une poétique du sujet ducassien

La psychanalyse littéraire peut apparaître comme une voie incontournable. Il est vrai qu'elle a su s'imposer depuis plusieurs décennies. Pourtant, les questionnements, les débats et les mises en question ont été nombreux et subsistent : que l'on se souvienne de *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari (1972). Face à la critique dite psychanalytique, dont la psychanalyse freudienne peut être considérée comme la théorie fondatrice, d'autres approches se sont développées : la critique thématique, l'archétypologie de Gilbert Durand, la poétique de l'Imaginaire de Jean Burgos, et plus récemment la poétique du sujet de Christian Chelebourg, nourrissent le champ de ces études qui tentent d'établir un lien entre l'imaginaire subjectif et l'acte créateur. La psychanalyse et l'imaginaire littéraire possèdent des points de tangence évidents ; toutefois, les dissemblances théoriques peuvent être très marquées.

La critique psychanalytique se structure en véritable démarche analytique grâce au support théorique fourni par la psychanalyse clinique.¹ Cependant, sa vision de l'auteur et de la littérature n'en demeure pas moins problématique.

La psychanalyse littéraire consiste à soumettre la littérature aux théories freudiennes, ce qui détermine une certaine conception de l'œuvre littéraire, oriente les objectifs du critique et informe son discours. En effet, de manière plus ou moins explicite, la démarche psychanalytique repose sur l'équivalence de la parole clinique, de la production onirique et de la production textuelle. Jean Bellemin-Noël explique ainsi une similitude que Freud n'évoquait encore que confusément : « *L'analogie entre rêve et texte littéraire, Freud ne l'a bien sûr pas établie comme telle : il parlait un autre langage, il était prisonnier en grande partie d'une autre conception de l'œuvre d'art (à savoir, sub specie aeternitatis, une idée pénétrante présentée sous des dehors harmonieux). Mais il a frayé la voie à une réécriture de l'onirique en termes de texte et réciproquement* »². Dans cette perspective, l'œuvre d'art en général, et l'œuvre littéraire en particulier, ne plus sont considérées comme l'esthétisation d'une idée consciente, mais plutôt comme l'expression pulsionnelle d'un inconscient refoulé : le sens artistique *manifeste* n'est que le déguisement d'un sens *latent* que l'analyste se charge de démasquer. Cependant, comme le rappelle Marcelle Marini, cette « *critique interprétative* »³ se double nécessairement d'une « *pratique spécifique* »⁴ et « *transformatrice* ». « *Partielle* », elle se doit « *d'accepter ses limites par rapport à d'autres formes de critique* ». Novatrice, elle s'intéresse moins à l'œuvre écrite qu'à

¹ Sur la critique psychanalytique, cf., entre autres synthèses, Jean-Yves TADIÉ, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pocket, « Agora », 1987, pp. 131-155 et F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 155-164.

² Jean BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989, p. 25.

³ Marcelle MARINI, « La Critique psychanalytique », pp. 41-83, dans Daniel BERGEZ (dir.) *Introduction aux méthodes de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996, p. 52.

⁴ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 53.

l'œuvre *lue* ; autrement dit, la critique psychanalytique se présente comme une approche herméneutique postulant que la réception de l'œuvre et son exégèse sont plus significatives que sa production, que sa lecture prévaut sur son écriture. Cette lecture s'effectue suivant deux modalités complémentaires : d'une part, la « *lecture symptomale* »¹, qui appréhende le texte comme le symptôme d'un conflit psychique inconscient dont il faut retrouver les traces, et de l'autre, la « *lecture structurale* », qui compare les œuvres d'un même auteur ou d'auteurs différents afin de dégager des structures psychiques particulières ou universelles.

Quoique séduisante, la posture psychanalytique devient discutable, voire paradoxale, si l'on considère la place contestable accordée à la notion d'auteur par une démarche qui tire précisément sa légitimité des rapports de causalité qu'elle établit entre l'activité psychique et l'activité littéraire. Très tôt, Freud instaure une hiérarchie entre l'analyste et l'écrivain : celui-ci ne fait que montrer sans savoir, celui-là au contraire découvre ce que le premier ignore. Dans *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907), par exemple, Freud passe de l'admiration sincère du critique amateur à la condescendance du clinicien, ou, comme l'écrit M. Marini, de « *l'humilité à la maîtrise* »². M. Marini cite encore l'exemple de Lacan, lequel s'étonnait de trouver des similitudes entre ses théories et la pratique littéraire de Marguerite Duras : « *Elle s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne* »³. En somme, pour l'orthodoxie psychanalytique, la connaissance que l'auteur a de son texte ne saurait qu'être incomplète. Dès lors, deux options s'offrent au critique : la première consiste, on l'a vu, à se focaliser sur la lecture de l'œuvre, ce qui permet *de facto* d'écarter l'auteur de l'analyse ; la seconde sera de composer avec ce dernier, de le considérer comme un sujet écrivain, et d'en dresser la psychobiographie, autrement dit de révéler les liens de causalités qui se tissent entre la biographie, les conflits psychiques et l'œuvre. Cette seconde voie n'est qu'en apparence favorable au concept d'auteur : en effet, elle conduit soit à la généralisation de son profil psychique au détriment de toute singularité, soit à la survalorisation du rôle des expériences infantiles dans le processus créateur, ce qui revient à ignorer la parole de l'auteur et à le considérer comme un enfant, au sens étymologique du terme — le latin *infans* signifiant « celui qui ne parle »⁴. Il n'est guère que Charles Mauron qui ne soit pas tombé dans ce travers. Et cette attitude face à l'auteur se fonde en définitive sur une vision erronée de l'écriture littéraire. Certes, le texte peut être, à l'image du rêve, le lieu d'expression de l'inconscient ; cependant, l'acte d'écriture dont il est issu demeure un acte *conscient* plus proche de la rêverie que du rêve. De plus,

¹ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 69.

² M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 62.

³ Jacques LACAN, « Hommage à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », cité par M. Marini dans « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 62.

⁴ F. GAFFIOT, « Infans, *tis (in, far)* », p. 812, dans *Dictionnaire Français-Latin*, Paris, Hachette, 1934.

le geste scriptural constitue en soi une démarche doublement réflexive : écrire, c'est d'abord exercer une logique et utiliser ce que l'anthropologue Jack Goody nomme la *raison graphique*¹ ; écrire, c'est aussi réécrire, ce qui implique une relecture et une correction continue du texte. Face à son brouillon, l'auteur s'érige en premier analyste de son texte. De fait, il peut gloser son œuvre, en expliquer le fonctionnement, mobilisant ainsi la fonction métalinguistique du langage aussi bien dans ses textes littéraires et leur paratexte que dans ses écrits théoriques et critiques, ses lettres et ses journaux.

De même qu'elle néglige l'importance de l'auteur, de même la critique psychanalytique ne prend-elle guère en compte les spécificités du texte littéraire, sa littérarité en assimilant trop souvent son fonctionnement à ceux du rêve et des confidences de divan. La textanalyse de J. Bellemin-Noël, qui repose sur le concept d'*inconscient du texte*, justifie cette analogie en concevant l'écrit littéraire comme « *un discours, ou plutôt du discours, sans adresse, sans intention préalable, sans contenu déterminé* »². Ce point de vue radical « *décentre le sujet par rapport à son texte* »³ et refuse à ce dernier le statut même d'énoncé. Or, si sur le plan énonciatif le rêve échappe à tout schéma de communication de par sa nature purement psychique et intime, tout discours, au contraire, constitue un énoncé en tant qu'il est le fruit d'un acte d'énonciation : comme le rappelle Dominique Maingueneau, l'« **énoncé**, avant d'être ce fragment naturel que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son **énonciation**, qui suppose un énonciateur, un destinataire, un moment et un lieu particuliers », cet ensemble définissant la « **situation d'énonciation** »⁴. C'est en comparant les situations respectives de la cure psychanalytique et de l'échange littéraire que l'on peut contester leur analogie : dans le cas de la parole psychanalytique, le patient s'adresse, par « *libre association* »⁵, à l'« *attention flottante* » du psychanalyste lors d'une séance au cabinet de ce dernier ; pour ce qui est de l'échange littéraire, l'écrivain s'adresse à des lecteurs potentiels ou de référence destinés à recevoir son discours dans un temps et un lieu différents de ceux de la production de ce discours. Si les entretiens psychanalytiques « *renvoient directement à des contextes physiquement perceptibles* »⁶, l'énonciation littéraire exclue « *le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution* », car il est de « *l'essence de la littérature de ne mettre en relation l'auteur et le public qu'à travers l'institution littéraire et ses rituels* ». Il apparaît évident que si l'inconscient peut se manifester dans chacun de ces énoncés, le travail d'écriture ne saurait lui accorder ni la même liberté, ni la même immédiateté que

¹ Jack GOODY, *La Raison graphique — la domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.

² J. BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, *op. cit.*, p. 25.

³ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 79.

⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, « Lettres Sup », 2001, p. 1. Les caractères gras de la citation sont d'origine.

⁵ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 45.

⁶ D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte*, *op. cit.*, p. 10.

l'échange thérapeutique. Cet écart confronte la psychanalyse littéraire à la question du contexte énonciatif, mais aussi et surtout à celle du contexte littéraire des œuvres. Si le poéticien sait que l'œuvre ne prend tout son sens que dans un contexte historique, esthétique, poétique et rhétorique clairement défini, l'analyste ne se préoccupe que rarement de ces problématiques. C'est qu'à ses yeux, « *l'esthétique n'est plus un travail de symbolisation, mais un voile déguisant la vérité* »¹ ; c'est que les œuvres n'ont pour fonction que de vérifier empiriquement des présupposés théoriques : ainsi de René Laforgue qui, dans *Échec de Baudelaire* (1964), résume l'œuvre du poète à l'expression d'une névrose ; ainsi de Lacan qui, dans *Le Désir et son interprétation* (1958-59) voit en Hamlet et Ophélie les figurations littéraires de profils psychiques universels : l'homme en proie au désir, et la femme proie du désir de l'homme. De la même manière, les genres littéraires n'intéressent les analystes qu'en tant qu'ils formulent les lois de l'inconscient et les complexes qui le structurent : de là leur attrait pour la tragédie, genre œdipien par excellence — on songe, par exemple, à l'ouvrage qu'André Green a consacré à Eschyle, Euripide, Shakespeare et Racine.² Enfin, en stylistique et en rhétorique, il n'est guère que les tropes, les figures formelles et les jeux sur le signifiant pour capter l'attention de la critique psychanalytique. Seul Lacan accorde une place centrale au langage en conciliant freudisme et linguistique : il postule en effet, que sous les signifiants de la langue commune et à l'abri des signifiés de convention, le sujet place des signifiés renvoyant à des contenus inconscients. D'où le partage de l'inconscient en deux registres : le registre narcissique de l'imaginaire d'une part, qui se réfère à cette image de l'Autre à laquelle s'identifie le sujet, et le registre symbolique des désirs refoulés d'autre part, qui est celui de la langue elle-même. Mais là encore, il s'agit trop souvent d'attribuer aux procédés d'expression, aux calembours, aux sonorités mais aussi et surtout à la matérialité signifiante du verbe un sens inconscient. Cependant, ce sens caché ne tient compte ni du travail d'écriture, ni du caractère codifié de la création littéraire. Or, ces spécificités se manifestent, entre autres, à travers l'intertextualité, la réécriture des lieux communs et la reprise des clichés, et bien sûr les recherches stylistiques, rythmiques ou euphoniques.

Il est difficile de nier la rigueur conceptuelle dont hérite la psychanalyse littéraire et qui se renforcera sous la houlette du structuralisme. Assurément, l'apport freudien a grandement contribué à rompre avec un certain idéalisme critique, notamment à travers l'attrait suscité par les mystères de la création subjective. Il apparaît toutefois que la critique psychanalytique reste à plus d'un titre inféodé au dogmatisme freudien et que sa vision de l'objet littéraire et de la figure de l'auteur peut poser problème.

¹ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 63.

² André GREEN, *Un Œil en trop. Le complexe d'Edipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969.

Dans son approche de la littérature, la critique thématique suit une trajectoire parfois parallèle à celle empruntée par la critique psychanalytique.¹ Mais si les points communs sont patents, la question de l'auteur et de son geste créateur révèle des oppositions théoriques très marquées.

Sous le nom de critique thématique, G. Philippe regroupe « *les différentes démarches critiques qui, au moment du renouvellement des études littéraires en France (1950-1970), cherchèrent dans les textes littéraires la spécificité d'une relation au réel ou le déploiement structuré d'un imaginaire qui sert de grille de lecture du monde* »². La critique thématique ne s'est pas structurée en véritable école mais a plutôt fédéré des approches différentes autour de postulats communs. D'inspiration romantique et proustienne, elle définit la création littéraire comme un acte personnel et spirituel, le style étant l'expression d'une vision singulière du monde : l'auteur construit son œuvre et se construit à travers elle. L'« École de Genève », dont les principaux maîtres sont Georges Poulet, Jean Rousset et Jean Starobinski, a ainsi développé une « *critique de la conscience* »³ en accordant un rôle déterminant au moi créateur de l'écrivain. S'inscrivant en filiation avec la phénoménologie de Husserl, Merleau-Ponty ou encore Levinas, cette critique de la conscience met l'accent sur la relation à la fois factice et créatrice du moi au monde. Selon Daniel Bergez, « *l'un des concepts majeurs* »⁴ de cette approche « *est donc celui de relation* » : « *c'est par son rapport à lui-même que le moi se fonde, c'est par sa relation à ce qui l'entoure qu'il se définit* ». C'est dans ce cadre conceptuel que se situe un second courant thématique, que G. Philippe dénomme, un peu abusivement à mon sens, la « *critique de l'imaginaire* »⁵ : cette approche se donne pour mission « *d'étudier la façon dont une constellation de sensations, d'impressions, de sentiments s'organise en réseaux et féconde l'œuvre littéraire* »⁶ et s'appuie sur les différentes catégories de la perception : les sensations avec Jean-Pierre Richard et notamment son ouvrage *Littérature et sensation* (1954) ; les relations spatiales et temporelles avec les *Études sur le temps humain* (1949) et *Les Métamorphoses sur cercle* (1961) de Georges Poulet ; les éléments et le mouvement enfin avec les travaux déterminants de G. Bachelard, tels *L'Eau et les rêves* (1942) ou encore *L'Air et les songes* (1943). À ce concept de relation s'ajoutent ceux d'imagination et d'imaginaire : au regard de la critique thématique, l'imagination n'est plus une

¹ Sur la critique thématique, Cf. J.-Y. TADIÉ, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 75-105 et F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 164-167.

² Gilles PHILIPPE, « Critique thématique », pp. 111-112, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 111.

³ G. PHILIPPE, « Critique thématique », *op. cit.*, p. 111.

⁴ D. BERGEZ, « La Critique thématique », pp. 85-120, dans D. BERGEZ (dir.), *Introduction aux méthodes de l'analyse littéraire*, *op. cit.*, p. 91.

⁵ G. PHILIPPE, « Critique thématique », *op. cit.*, p. 111.

⁶ G. PHILIPPE, « Critique thématique », *op. cit.*, p. 112.

simple fonction du psychisme, mais une véritable puissance démiurgique qui engendre un imaginaire, c'est-à-dire une perception subjective et poétique du monde.

La critique thématique paraît rejoindre la critique psychanalytique à plus d'un titre, au point qu'on a pu, dans les années 1950, la rapprocher à tort de la « nouvelle critique ». C'est que l'influence de la psychanalyse, quoique discrète, a bien été réelle : Bachelard, par exemple, intitule l'un de ses premiers ouvrages *La Psychanalyse du feu* (1938) avant de donner à sa pensée une inflexion plus jungienne ; à l'inverse, J.-P. Richard renoue avec la pensée freudienne dans *Microlectures* (1979, 1984), où la création est conçue comme un acte pulsionnel visant à exprimer un fantasme, un désir inconscient et libidinal. Or, comme le rappelle très justement D. Bergez, la nouvelle critique « s'est surtout développée à l'enseigne de la linguistique, du structuralisme et de la psychanalyse, trois courants par rapport auxquels la critique thématique a toujours entendu préserver son autonomie »¹. Les points de tangence avec la psychanalyse littéraire sont cependant indéniables. D'une part, la visée herméneutique est la même : la critique thématique entend trouver un sens non manifeste en étudiant les récurrences, les ressemblances, les associations d'images ; de même, sa démarche consiste à établir des liens entre des œuvres et des auteurs différents. Toutefois, le risque d'une généralisation abusive, que l'on rencontre par ailleurs chez Bachelard, tend à s'atténuer grâce au mouvement constant qui, ainsi que l'explique J.-P. Richard, anime la démarche critique : « *Chaque objet, une fois reconnu dans ces catégories constitutives [...] s'ouvre, rayonne vers une multitude d'autres [...]. Avec la perspective d'ailleurs de main embranchement latéral, de mainte relation oblique* »². D'autre part, à l'image de la critique psychanalytique, la critique thématique semble se démarquer des études littéraires traditionnelles. Mais dans les faits, elle pratique plutôt une forme de transdisciplinarité, un décloisonnement des savoirs : tout en écartant les connaissances superflues, elle n'hésite pas à utiliser les outils critiques offerts par l'histoire littéraire, la poétique ou la linguistique. Ainsi, Jean Rousset contextualise-t-il historiquement et esthétiquement son étude sur *La Littérature à l'âge baroque en France* (1953). Si l'approche linguistique est pour ainsi dire absente des travaux de G. Bachelard ou G. Poulet, elle apparaît ponctuellement dans ceux de J.-P. Richard, de J. Starobinski et plus encore dans ceux de J. Rousset. Enfin, la critique thématique rejoint la psychanalyse littéraire par sa pratique transformatrice de l'étude des œuvres : de même que le psychanalyste choisit le point de vue du lecteur, de même s'agit-il, en critique thématique, d'essayer de faire corps avec les textes, de les assimiler et d'adopter la conscience de l'auteur, comme le suggère fortement J.-P. Richard : « *un texte, pour être assimilé, doit toujours se lire du dedans. La critique la plus "objective" n'éluide pas cette nécessité. L'esprit ne possédera une œuvre, une page, une phrase, un mot même, qu'à*

¹ D. BERGEZ, « La Critique thématique », *op. cit.*, p. 85.

² J.-P. RICHARD, « Conférence à Venise en 1974 », texte inédit cité par D. Bergez dans « La Critique thématique », *op. cit.*, p. 97.

condition de reproduire en lui (et il n'y parvient jamais absolument) l'acte de conscience dont ils constituent l'écho »¹. On renoue dès lors, sur un mode moins impressionniste, avec la « critique d'identification »² d'un Charles du Bos ou d'un André Suarès.

Les divergences théoriques sont cependant très fortes et l'on peut même affirmer que c'est en partie par contraste avec la psychanalyse littéraire que se fonde la pensée thématique. S'opposent en effet deux visions de l'auteur et de son psychisme : au regard de la critique psychanalytique, on l'a vu, l'écrivain verbalise par le truchement du texte une vérité qui lui échappe, un *inconscient* fossile, gros de contenus infantiles, d'affects et de désirs refoulés ; pour la critique thématique, au contraire, il exprime par un acte conscient une vision changeante du monde forgée par le dynamisme créateur de son *imaginaire*. Il s'agit en définitive de deux définitions antonymiques de l'écriture et de l'œuvre : dans la première, l'écriture est une activité inconsciente, proche du rêve, puisant dans une antériorité psychique conflictuelle ; dans la seconde, à l'inverse, l'écriture est définie comme une forme de rêverie — cette « *activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste* »³ — une pratique consciente qui s'oriente vers le devenir et la résolution des contradictions. De cette opposition découlent deux conceptions différentes de l'image. La théorie freudienne, comme le rappelle M. Marini, fait de l'image un signe « *renvoyant à une situation psychique antérieure* »⁴. Bachelard réfute cette théorie en affirmant que l'image « *n'est en rien comparable, suivant le mode d'une métaphore commune, à une soupape qui s'ouvrirait pour dégager des instincts refoulés* »⁵. Il propose en retour une définition de l'image littéraire comme potentialité signifiante et créatrice : « *Une image littéraire, c'est un sens à l'état naissant ; le mot — le vieux mot — vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore : l'image littéraire doit s'enrichir d'un onirisme nouveau. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire* ».⁶ Bachelard enfin affronte le freudisme en optant pour une vision ouverte, créatrice et dynamique du psychisme humain, plus proche de celle de Jung. C. Chelebourg explique ainsi comment l'épistémologue « *détourne le concept freudien* »⁷ de *complexe* : « *Alors que Freud désigne par ce substantif des conduites d'origine inconsciente universellement partagées, Bachelard l'utilise pour spécifier des réseaux d'images liés à un même type de rêverie, à un même type de rêveurs. [...] À l'instar de Jung, Bachelard multiplie de la sorte les complexes afin de saisir, dans leur diversité, toutes les nuances de l'imagination et d'en*

¹ J.-P. RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1961, p. 36.

² Cf. Jean-Michel GLIKSOHN, « Juger », pp. 61-83, dans Pierre BRUNEL, Daniel MADELÉNAT, Jean-Michel GLIKSOHN, Daniel COUTY, *La Critique littéraire*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1977, pp. 73-75.

³ Gaston BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978, p. 129.

⁴ M. MARINI, « La Critique psychanalytique », *op. cit.*, p. 94.

⁵ G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 3

⁶ G. BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 2001, p. 283.

⁷ Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, « Fac », 2000, p. 32.

dresser une véritable typologie ». C'est dire qu'en critique thématique, les seuls complexes d'Œdipe et de castration ne sauraient suffire.

Bien qu'influencée par le freudisme, la critique thématique se démarque par sa conception romantique de l'œuvre littéraire, qu'elle définit comme le fruit d'un acte conscient qui, tout en contactant les grandes tendances du psychisme humain, n'en demeure pas moins un acte individuel et singulier. Toutefois, l'éclectisme et l'anti dogmatisme de ce courant critique entraîne une sorte de flou conceptuel qui empêche l'élaboration d'un véritable appareil théorique.

La pensée bachelardienne et la psychanalyse jungienne ont servi de terreau au développement d'une véritable critique de l'imaginaire.¹ De G. Durand à C. Chelebourg en passant par J. Burgos, cette critique, herméneutique en tant qu'elle interprète l'œuvre au regard d'un ensemble de concepts, « *de valeurs et/ou de théories qui préexistent à l'objet étudié et la transcendent* »², s'est progressivement construite autour de l'élaboration d'une conception à la fois anthropologique et littéraire, mais aussi collective et individuelle, de l'imaginaire.

Avec Carl-Gustav Jung, la psychanalyse prend une direction différente. La pensée jungienne tire son originalité du concept premier d'inconscient collectif suivant lequel notre psychisme hériterait des acquis millénaires de son évolution. Cet inconscient partagé par tous est animé par l'activité symbolique, qui projette le psychisme sur le monde dans une dynamique signifiante. C'est ainsi qu'au fil de l'Histoire humaine, les symboles se combinent pour former et reformer des mythes exprimant les problématiques fondamentales de la psyché sous une forme narrative. Au commencement des *Racines de la conscience* (1971), Jung distingue cependant deux ordres dans l'inconscient : les archétypes d'une part, qui correspondent « *aux contenus de l'inconscient collectif* »³, et les « *complexes à tonalité affective* » de l'autre, « *qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique* ». Le complexe jungien se définit comme une constellation d'images qui s'organise autour d'un thème affectif central, par exemple un souvenir inconscient, mais qui se démarque du complexe freudien de par sa pluralité quasi infinie : plusieurs complexes peuvent apparaître chez un même individu, et ces complexes varient d'un individu à l'autre. De fait, la théorie jungienne s'écarte de la conception freudienne de l'art : pour Jung, en effet, l'œuvre n'est pas le symptôme d'une pathologie identifiable mais l'expression singulière, par le biais du geste créateur, de l'universalité de l'âme humaine. C. Chelebourg pointe du doigt tout le parti que la critique littéraire peut tirer de ce point de vue : « *identifier les complexes d'un auteur en repérant les associations*

¹ Sur la critique de l'imaginaire, Cf. J.-Y. TADIÉ, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 107-130.

² F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

³ Carl-Gustav JUNG, *Les Racines de la conscience. Études sur les archétypes*, traduction d'Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

qu'il privilégie, c'est mettre le doigt sur ses contraintes individuelles de représentation et cerner la singularité de sa création »¹.

Les travaux déterminants de G. Durand s'inscrivent en filiation avec la psychanalyse jungienne. D'une part, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), l'anthropologue définit l'imagination comme la « racine de toute pensée »² et fonde en grande partie sa théorie sur une conception de l'image comme symbole surdéterminé, autrement dit une « homogénéité du signifiant et du signifié au sein d'un dynamisme organisateur »³ superposant aux significations particulières et contingentes un sens universel et nécessaire. C'est rompre de manière retentissante avec l'arbitraire du signe sur lequel s'appuient les herméneutiques d'inspiration freudienne. D'autre part, toujours dans le sillage de Jung, G. Durand décrit l'activité symbolique comme la rencontre signifiante des pulsions subjectives de la psyché et des contraintes objectives du cosmos. De cet échange naît l'imaginaire tel qu'il le conçoit : « Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif »⁴. En outre, G. Durand fait la distinction entre le symbole et l'archétype : celui-ci est monosémique et universel, celui-là est polysémique en puissance et culturellement marqué. Archétypes et symboles doivent être appréhendés à travers le procès dont il constitue la substantification. Des trois dominantes réflexes — posturale, nutritive et copulative — découlent les trois schèmes de base : *distinguer*, *confondre* et *relier*. Sous l'impulsion de ces schèmes, les images s'organisent en deux régimes, l'un diurne, l'autre nocturne, chacun d'eux se divisant en plusieurs structures correspondant aux réponses que l'imaginaire fournit aux angoisses de l'homme face au temps et à la mort. Au final, comme chez Jung, schèmes, archétypes et symboles constellent et adoptent une forme narrative : le mythe. D'inspiration structuraliste, la pensée durandienne s'est partagée en trois champs d'études : l'archétypologie, qui consiste en une « classification des grands symboles de l'imagination sous des catégories motivantes »⁵ ; la mythocritique, dont le but est de « déceler derrière le récit qu'est un texte oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (pattern) mythique »⁶ ; la mythanalyse enfin, qui étudie l'évolution et les retours cycliques des mythes au cours de l'Histoire. Le regard de G. Durand n'est cependant pas celui d'un critique d'art, et encore moins celui d'un critique littéraire : de même que pour la

¹ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, *op. cit.*, p. 24.

² Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à l'archétypologie générale [Bordas, 1969], Paris, Dunod, 1992, p. 27.

³ G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 38.

⁵ G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 29.

⁶ G. DURAND, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, « La Pensée et le Sacré », 1996, p. 184.

psychanalyse, l'œuvre d'art n'est que l'expression esthétique de conflits inconscients, ainsi pour G. Durand la création artistique se réduit à la simple esthétisation d'un imaginaire collectif. Bien qu'ayant une valeur individuelle, l'artiste n'est à ses yeux qu'une caisse de résonance, de même que toute originalité ne se révèle qu'être un écart par rapport au modèle mythique. L'herméneutique durandienne par conséquent va mettre l'accent sur le signifié au détriment du signifiant, établissant « *entre la forme et le fond* » un clivage dont ne sauraient se contenter les véritables poéticiens : car le fond et la forme font sens.

Dans sa *Poétique de l'Imaginaire* (1982), au contraire, J. Burgos travaille à articuler écriture littéraire et imaginaire. D'une part, le théoricien de l'imaginaire fait le partage entre, d'un côté, l'aspect rhétorique du texte, ensemble codifié de traits formels et stylistiques, et de l'autre, sa poéticité, qui réside en ses potentialités signifiantes, réactivées à chaque lecture : le sens poétique est donc un sens pluriel en perpétuel devenir. D'autre part, la conception burgosienne de l'imaginaire est homologue à celle de G. Durand, à ceci près qu'elle est plus ouverte, moins rigide et qu'elle incite à considérer le texte non plus comme l'expression stylisée d'un imaginaire antérieur mais plutôt comme la création de virtualités signifiantes que chaque lecture actualise : les schèmes, désormais appelés schèmes moteurs, ne conditionnent plus un sens *a priori* mais dynamise un sens *a posteriori*. En outre, J. Burgos se démarque de l'archétypologie en proposant une définition nouvelle de l'image. Du point de vue littéraire, l'image se distingue de la métaphore en ce qu'elle n'est point ornementale mais créatrice d'un référent neuf. Du point de vue de l'imaginaire, l'image se différencie des archétypes et des symboles tels que les définissaient G. Durand : réfutant le fonctionnement isotopique des images suivant lequel les « *symboles constellent parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, parce qu'ils sont des variations sur un même archétype* »¹, J. Burgos remplace le concept d'archétype par celui d'*image primordiale*, hérité de Jung : dans cette optique, le sens d'une image est informé aussi bien par le contexte que par le schème à travers lequel elle s'actualise. Par ailleurs, en tant qu'il est symbolique, le sens poétique emprunte aussi bien à l'inconscient collectif et personnel qu'à la conscience individuelle. De là trois modes d'organisation des images, qui se traduisent en trois formes d'écriture qui, si elles se substituent à la classification anthropologique et structuraliste, n'en demeurent pas moins des réponses de l'imaginaire face à la finitude : l'écriture de la révolte, qui vise par l'occupation de l'espace à « *figer le temps en un éternel présent* »² et favorise une syntaxe de l'antithèse ; l'écriture du refus, qui se définit par l'« *approche* »³, la « *construction* » et le « *renforcement de refuges toujours menacés* » et se caractérise par une syntaxe de l'euphémisme ; et l'écriture de la ruse, par laquelle l'imaginaire feint « *de se soumettre*

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 41.

² Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1982, p. 157.

³ J. BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, op. cit., p. 160.

au devenir»¹ afin « de mieux le dépasser » au moyen d'une syntaxe de la dialectique. J. Burgos enfin met l'accent sur la singularité de tout acte créateur : sous l'impulsion de mobiles à la fois collectifs et personnels, conscients et inconscients, les écritures de l'imaginaire se conjuguent et « provoquent des conflits générateurs de formes »². En somme, la poétique de l'Imaginaire apparaît comme une approche des textes partagée entre l'étude d'une création motivée par les forces qui président à leur écriture et leur réception critique, qui cherche à réactualiser ces dynamismes en sommeil. Quoiqu'attractive, la théorie burgosienne risque de frustrer nombre d'exégètes : en effet, son champ d'application exclut les textes de prose narrative et se cantonne à la poésie moderne, une poésie qui, à partir de Baudelaire, crée un « langage non de l'échange du sens mais de la génération du sens »³. Une telle restriction ne peut que sembler infondée au regard de la poétique des genres, de l'histoire littéraire et de la spécificité des œuvres.

La poétique du sujet de C. Chelebourg se présente comme l'une des approches de l'imaginaire les plus novatrices des dernières années et surtout l'une des plus à même de combler les attentes des poéticiens. Cette démarche, théorisée dans *L'Imaginaire littéraire* (2000) et appliquée depuis dans un certain nombre de travaux⁴, se centre sur l'auteur, la singularité de son geste créateur et les motivations intimes de son écriture. La poétique du sujet part des acquis de la psychanalyse lacanienne : c'est à travers le langage que le sujet construit une image de lui-même narcissiquement réparatrice et satisfaisante ; de fait, le sujet est la « création langagière de l'auteur »⁵. Le poéticien cherche ainsi à déceler dans les œuvres complètes — qui s'étendent bien au-delà du seul corpus littéraire — l'autoportrait symbolique du sujet, « image de lui-même que le langage naturellement refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et constitue la figuration de son moi-idéal »⁶. Cet autoportrait est le fruit d'un travail de sublimation ; cependant, C. Chelebourg prend ses distances avec le freudisme en reprenant le concept de *sublimation à tout âge* défini par Jean Laplanche : mettre en relief les différentes blessures narcissiques qui jalonnent la vie d'un auteur, c'est révéler les clivages qui structurent l'évolution de sa poétique dans le temps. Le théoricien de la poétique du sujet propose ainsi une vision de l'imaginaire faisant la synthèse entre psychanalyse lacanienne, critique thématique, archétypologie et poétique de l'Imaginaire. Dans cette perspective nouvelle,

¹ J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 165.

² J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 173.

³ J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 400.

⁴ Cf. par exemple, C. CHELEBOURG, *Prosper Mérimée, le sang et la chair – Une poétique du sujet*, Paris, Minard, 2003 et Giovanni BERJOLA, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2007.

⁵ C. CHELEBOURG, « Sujet », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », dans *Image [e] Narrative* [e-journal], volume X, issue 2, 2009, en ligne http://www.imageandnarrative.be/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm (page consultée le 6 avril 2010).

⁶ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 108.

l'imaginaire devient le « *moyen par lequel le sujet soumet la réalité à son narcissisme* »¹. Ces postulats ont pour finalité de lever tout hiatus entre contenus conscients et inconscients : « *la notion de surdétermination, qui prévaut en matière d'images symboliques, rend ce clivage naturellement caduc — or c'est bien de symboles que s'occupe la poétique du sujet* ». En fait, on peut dire que la poétique du sujet fait la promotion d'une manière de pragmatique de l'imaginaire : C. Chelebourg écrit en effet que toutes les fois où « *l'imaginaire trouve à s'exprimer, la langue rompt avec l'arbitraire du signe pour fonctionner sur un mode symbolique* ». Mais l'intérêt principal de cette démarche critique réside dans son appréhension de la création littéraire. Sur le plan macrostructural, le poéticien doit s'attacher à relever les retours compulsifs des motifs qui, de par leur récurrence même, désignent les préoccupations intimes du sujet. Sur le plan énonciatif, il tâche de décrire la scène d'énonciation narcissique de l'œuvre, autrement dit les différents destinataires que sont les actaires, ou destinataires intimes, mais aussi les lecteurs et les éditeurs. Sur le plan biographique, il s'agit moins d'expliquer l'œuvre par la vie que de faire sens des « *échanges qui ne manquent pas de se nouer entre l'image publique ou privée du créateur vivant et celle que le sujet compose par l'écriture* »² : ce que le poéticien cherche à mettre en lumière, c'est la *psychomythie* de l'auteur, l'« *histoire que l'auteur se raconte pour réparer sa blessure narcissique* », le « *mythe dans lequel s'inscrit par le travail d'écriture* »³. Cette psychomythie réunit des complexes qui « *constituent [...] des groupes organisés de motifs qui renvoient globalement aux fondements biographiques qui rendent nécessaire la création littéraire* »⁴. Sur le plan du style enfin, le poéticien considère que le sujet écrit dans un idiolecte, une langue intime qui prend sens « *dans la logique interne mise en place par le réseau de ses œuvres, et non par le simple recours au dictionnaire* »⁵ : l'imaginaire produit ainsi une *logogenèse* se manifestant aussi bien dans le sens propre que dans le sens figuré. Pour l'étudier, C. Chelebourg conseille de s'intéresser aux combinaisons imageantes, aux syllepses, aux synonymies subjectives, aux constellations lexicales, mais aussi aux aspects autocommentatifs des œuvres complètes. La lecture herméneutique se double donc d'une *métalecture* qui « *interprète* » ces passages autocommentatifs « *comme autant de métalepses et reconstitue, à partir de leur logique interne, la dynamique de l'imaginaire en œuvre dans le travail de singularisation inhérent à la réparation narcissique* »⁶. En dernière instance, C. Chelebourg met en garde contre l'investissement subjectif qui menace tout critique s'adonnant à l'étude de l'imaginaire littéraire :

¹ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 109.

² C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet* op. cit., p. 115.

³ C. CHELEBOURG, « Psychomythie », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

⁴ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 115.

⁵ C. CHELEBOURG, « Idiolecte », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

⁶ C. CHELEBOURG, « Métalecture », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

« le poéticien amateur doit s'interroger sur les projections, toujours possibles, de ses propres problématiques subjectives sur les œuvres abordées »¹. La prudence donc, comme remède à l'enthousiasme.

Les travaux de Jung et de G. Durand ont permis de reprendre les acquis de la psychanalyse tout en rompant avec la rigidité dogmatique. Riche des découvertes de l'archétypologie, J. Burgos donne une inflexion plus littéraire, quoique clairement délimitée, à cette approche plus panoramique et non plus simplement clinique du psychisme humain. Avec C. Chelebourg, on assiste à un renouveau de la problématique : il s'agit à présent de se demander pourquoi l'auteur écrit, ce qu'il écrit, et comment il l'écrit.

Le chercheur soucieux de littérarité pourra reprocher à la psychanalyse son manque de sensibilité littéraire et se tourner vers la critique thématique. Mais le critique soucieux de rigueur théorique restera sur sa faim, perdu dans les couloirs d'une école qui n'en est pas une. Toutefois, on ne peut nier les héritages des critiques thématique et psychanalytique : celle-ci invite à être aux aguets face au langage, celle-là rappelle au critique qu'il y a toujours une part de conscience individuelle dans le geste créateur. Au croisement de ces deux postures, et sous l'impulsion de la psychanalyse jungienne, l'archétypologie durandienne et la poétique burgosienne, apparaît la notion synthétique d'imaginaire littéraire, qui considère les motivations conscientes et inconscientes, mais aussi personnelles et collectives, de tout acte d'écriture comme fondatrice du moi créateur. Du reste, un psychanalyste tel qu'Otto Rank avait déjà saisi toutes les spécificités de la création artistique : « *En d'autres termes, l'acte que nous avons décrit comme le rendez-vous, en tant que tel, de l'artiste avec lui-même est, en soi, une expression spontanée de la tendance créatrice dont la première manifestation est, ni plus ni moins, la formation de la personnalité elle-même* »².

La poétique du sujet de C. Chelebourg paraît être l'approche la plus adaptée, la plus ouverte et la plus opératoire au vu de la problématique formulée plus haut : c'est donc dans cette perspective critique que s'inscrit résolument ce travail, dont l'ambition sera moins de révolutionner la recherche ducassienne que de contribuer aux études sur l'imaginaire et la création littéraire.

L'œuvre comme texte

Dans un essai intitulé « Le Poème, critique de la critique » (2005), l'universitaire Gérard Dessons évoque le risque encouru par toute critique strictement herméneutique : « *Pour le dire rapidement, l'herméneutique littéraire — jusque dans ses avatars scolaires, pensons à l'explication de textes — a*

¹ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 115.

² OTTO RANK, *L'Art et l'artiste*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1998, p. 55.

perpétué ce qui était le geste fondateur de l'herméneutique, théologique : l'annulation de l'œuvre comme condition de la vérité de l'œuvre.»¹. On peut étendre cette remarque aux critiques herméneutiques à visée scientifique, comme la critique de l'imaginaire ou la psychanalyse littéraire. Mais il convient d'avoir à l'esprit que la poétique du sujet reste une démarche ouverte aux autres approches critiques : elle peut, et même se doit de tenir compte des apports de l'histoire littéraire, de la stylistique, de la poétique, ou encore de la narratologie. En somme, associant critique formelle et critique érudite, elle s'approprie naturellement les diverses notions sur lesquelles s'appuie l'analyse littéraire moderne, dont le but est de comprendre ce qui fonde la singularité des textes.

Cette étude adoptera donc un point de vue formel afin d'envisager les particularités du texte tout en l'inscrivant dans une généralité diachronique.

La poétique du sujet s'intéresse à l'idiolecte, cette langue intime de l'auteur. Cette notion fait écho à celle du style : faut-il rappeler le mot de Buffon, qui dit que le style, c'est l'homme ? Est-ce à dire que l'étude de l'idiolecte passe nécessairement par l'analyse stylistique ? La réponse est positive, mais sans vouloir entrer dans un débat qui dépasse de loin le propos de cette thèse, il faut d'abord définir sur ce qu'on entendra par stylistique dans le cadre de ce travail.² On empruntera cette définition synthétique à Michèle Aquien :

Dans son extension la plus large, on peut dire qu'elle [la stylistique] se penche sur les procédés d'expression individuelle, écrite ou orale, mais l'utilisation la plus répandue de la stylistique et qui donne lieu à une définition plus rigoureuse est en fait l'analyse linguistique et esthétique des textes littéraires en tant que tels : elle permet de mettre en valeur ce qui fait d'eux des textes littéraires. Elle trace son sillon propre entre deux limites : d'un côté, l'analyse littéraire, puisqu'elle sert l'interprétation par la rigueur avec laquelle elle étudie l'écriture (histoire des genres, contexte, choix des mots, figures, cohérences des images et des références, aspects rhétoriques et poétiques) ; de l'autre, l'analyse linguistique, puisqu'elle se sert d'outils grammaticaux et linguistiques (énonciation, pragmatique, sémiotique, etc.).³

La stylistique n'est pas qu'une étude formelle du style : elle vise à comprendre le comment mais aussi le pourquoi ; elle cherche à faire sens. On différenciera donc la stylistique de l'écart, qui recense les libertés que le texte prend par rapport à la norme linguistique, de la stylistique du singulier, qui s'intéresse aux faits de style en tant qu'il caractérise l'écriture d'un texte et d'un

¹ Émilienne BANETH-NOUAILHETAS (dir.), *La Critique, le critique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 178.

² Sur la stylistique, cf. É. RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 96-103, J. ROGER, *La Critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 94-95 et F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 175-177.

³ Michèle AQUIEN, « Stylistique », pp. 422-423, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 423.

auteur.¹ En ce sens, étudier le style, c'est étudier la langue de l'auteur en tant que produit d'une singularisation : « [...] la singularité résulte d'un patient travail de singularisation par lequel l'auteur s'approprie la culture réinvestie dans son œuvre. Ce travail peut être enregistré à tous les niveaux d'approche du texte, dans chacune de ses procédures d'engendrement. »². En outre, ces faits de style ne sauraient, dans le cadre de ce travail, être pris un à un, comme chez Léo Spitzer ou même Michel Riffaterre : il s'agit au contraire de les intégrer à une structure d'ensemble qui dépasse les limites du texte pour envisager ce qui fonde l'acte créateur en tant qu'expression d'une subjectivité et d'une intention particulière. Par ailleurs, de même que le style se crée en assimilant d'autres styles, ainsi l'œuvre de Ducasse se démarque en ce qu'elle suggère des lectures qu'on qualifiera provisoirement d'intertextuelles : il va de soi que ce travail ne saurait faire l'économie des connaissances acquises par la critique ducassienne en ce domaine. Il s'agira cependant d'interroger ces sources à nouveaux frais et de ne pas se contenter d'un relevé qui, en tout état de cause, ne saurait être exhaustif.

En second lieu, la critique formelle se donne pour mission de situer l'œuvre par rapport à des catégories plus générales. C'est pourquoi ce travail fera souvent appel aux ressources de la poétique, la rhétorique et la pragmatique. La poétique littéraire, qu'on définira de façon globale comme « l'étude des formes littéraires en vue d'en établir la classification et d'en décrire le fonctionnement »³, comprend la poétique de la prose et de la poésie, la narratologie, domaine de la linguistique et de la critique littéraire « qui s'attache au récit, à son fonctionnement, à ses modalités, etc. »⁴ et enfin la sémiotique littéraire, qui étudie les « processus de création du sens dans un texte littéraire » et cherche à « proposer une description formalisée des structures de signification de tous ordres (linguistiques, symboliques, thématiques, idéologiques...) qui organisent les textes. »⁵. Art de la parole hérité de l'antiquité et pierre angulaire de l'enseignement classique, la rhétorique a été réhabilitée au XX^e siècle au point de devenir un « *auxiliaire précieux (par la théorie des figures en particulier) de la poétique.* ». Les ouvrages d'Oliver Reboul ont cependant rappelé l'importance de l'argumentation, et depuis quelques années, les notions d'*éthos*, de *pathos* et de *logos* tendent à s'ériger en concepts opératoires. La rhétorique occupe particulièrement la critique ducassienne : en effet, l'écriture de Ducasse est ouvertement rhétorique, puisqu'elle reprend de manière évidente les formes et les procédés de

¹ Pour une réflexion poussée sur cette question du singulier, cf. Christophe GÉRARD, Judith WULF, « Le Singulier : perspectives théoriques et historiques », pp. 73-96, dans Laurence BOUGAULT, Judith WULF, *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.

² C. CHELEBOURG, « Singularisation », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

³ M. AQUIEN, G. PHILIPPE, « Poétique », pp. 330-331, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 330. Sur la poétique et ses enjeux, cf. J.-Y. TADIÉ, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, op. cit., pp. 231-274.

⁴ G. PHILIPPE, « Narratologie », p. 283, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*.

⁵ G. PHILIPPE, « Sémiotique littéraire », pp. 398-399, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 399.

l'art oratoire ; mais plus encore, elle mène une réflexion singulière et créatrice à propos de la rhétorique elle-même.¹ Issue de la linguistique de l'énonciation et plus spécifiquement de la théorie des actes du langage du philosophe anglais John L. Austin, la pragmatique est « *la partie des sciences du langage qui a pour objet l'étude des énoncés dans leur contexte d'énonciation.* »². Appliquée à la littérature, elle décrit « *la façon dont les textes gèrent cette situation d'énonciation fort particulière qu'est le protocole de lecture littéraire* » et en tant que « *réflexion critique à part entière, elle réunit un ensemble de problématiques très diverses, mais qui permettent de mieux cerner la spécificité de la communication littéraire : statut du locuteur (du narrateur, par exemple), du lecteur, implicite, statuts des énoncés fictifs ou lyriques, etc...* »³. On a montré précédemment que ces problématiques offraient un contrepoint nécessaire à la critique psychanalytique et aux approches par l'imaginaire. On s'attachera par conséquent à les garder à l'esprit au cours de ce travail.

De la stylistique à la pragmatique, ces différentes démarches se conjugueront dans l'espoir de préserver ce qui fonde la littérarité du texte, afin que l'œuvre d'art ne s'efface point au profit de son commentaire.

L'œuvre et son contexte

Mais il y a autant de danger à ne voir que le texte, à le réduire à un morceau de langue ou à le considérer comme une sorte de phénomène mécanique, hors du temps et de l'espace, à l'abri des aléas de la subjectivité, des variations de l'art et des accidents de la vie. Jean-Yves Tadié note ainsi : « *On découvre alors qu'à chasser l'art, l'histoire, le sujet de la critique littéraire, ils reviennent au galop. C'est un lieu commun que de parler du "retour du refoulé" selon Freud. L'obsession de la méthode, le goût des théories nouvelles, les programmes qui annoncent des études mortes avant de naître, les combats idéologiques pèsent peu devant les grandes œuvres de notre temps.* »⁴. Il faut se garder en effet de reproduire les excès de la Nouvelle Critique : toute œuvre est née dans un contexte particulier, lui-même partie intégrante d'un contexte plus général, et l'œuvre de Ducasse, si originale soit-elle, n'échappe pas à cette réalité.

À l'échelle particulière de l'œuvre, il convient de prendre en considération les éléments biographiques, les facteurs sociopoétiques et les données génétiques. On distinguera tout d'abord la biographie, récit qui est fait de la vie d'un écrivain, du biographique, qui regroupent les

¹ Sur la transgression rhétorique, cf. *infra*, pp. 37-86.

² G. PHILIPPE, « Pragmatique littéraire », pp. 335-336, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 335. Sur la pragmatique générale et la pragmatique littéraire, cf. É. RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 134-138.

³ G. PHILIPPE, « Pragmatique littéraire », *op. cit.*, pp. 335-336.

⁴ Cf. J.-Y. TADIÉ, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 298-299.

documents et les informations ayant traits à cette vie¹ : en poétique du sujet, l'enjeu est de s'intéresser non seulement à ce qu'on sait, mais aussi et peut-être surtout à ce que l'écrivain lui-même en dit, explicitement ou implicitement. Ducasse est à ce titre un personnage des plus intéressants : au mystère de sa biographie s'ajoutent les allusions qui affleurent ici et là dans son œuvre. Le commentateur qui cherche à établir des liens entre cette œuvre et la vie de son auteur ne cède pas aux anciennes sirènes de la critique biographique traditionnelle, celle qui cherche la clé de l'œuvre dans la vie ou qui fait de la vie une œuvre en la romançant : il s'engage au contraire sur une voie ouverte par Ducasse lui-même, qui suggère un lien entre sa poésie et son existence. Il faut ensuite considérer l'œuvre du point de vue sociologique, non en pratiquant une sociologie externe de la littérature qui étudie l'écrivain comme un producteur, le livre comme un produit et le lecteur comme un consommateur, non essayant d'interpréter les œuvres à la lumière des théories de la sociologie, mais de s'approprier, à la suite d'Alain Viala dans *Approches de la réception* (1993), le concept de « champ littéraire » formulé par Bourdieu. Ce « champ littéraire » désigne « l'ensemble des agents des faits littéraires (auteurs, lecteurs, médiateurs), de leur pratique et des objets de celles-ci (la création littéraire, les lectures, les livres, les bibliothèques, la critique, etc.), ainsi que des valeurs qui y sont en jeu (esthétique et idéologie) »². Cette théorie repose sur deux présupposés : d'une part, « le champ littéraire est le lieu de combats entre ceux qui y sont installés et ceux qui désirent y entrer pour s'installer lorsqu'ils auront imposé leurs options esthétiques », et d'autre part, « les choix esthétiques nouveaux sont le résultat des stratégies des producteurs pour accéder à la légitimité littéraire et imposer leurs "formes" nouvelles. »³. A. Viala formule un troisième présupposé en postulant l'existence d'un « lien entre le champ littéraire et les propriétés thématiques et formelles des œuvres ». La sociopoétique rejoint d'une manière certaine la pragmatique littéraire : elle en constitue en quelque sorte le prolongement sociologique, puisqu'elle présente la création littéraire comme un acte de langage spécifique conditionné par une structure sociale particulière. En ce sens, elle invite à considérer l'écriture ducassienne dans son rapport avec la sphère littéraire, ses us et ses coutumes, ses figures et ses représentations : on verra par exemple comment Ducasse s'approprie le personnage du dandy et du noble de lettres et comment cette appropriation influence sa création.⁴ Enfin, cette étude adoptera de loin en loin le point de vue de la critique génétique. Ce courant issu de la philologie du début du XX^e siècle qui, depuis les années 1970, se penche sur « la genèse des œuvres et tout particulièrement » sur « le processus de création tel qu'il apparaît dans les brouillons et les autres avant-textes ». La critique génétique se distingue néanmoins par sa visée herméneutique et c'est pourquoi elle intéresse la poétique du sujet : elle

¹ Sur la critique biographique, cf. F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, op. cit., pp. 140-144.

² Alain VIALA, Georges MOLINIÉ, *Approches de la réception*, Paris, PUF, « Perspectives universitaires », 1993, p. 175, cité par É. Ravoux Rallo dans *Méthodes de critique littéraire*, op. cit., p. 78.

³ É. RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, op. cit., p. 78.

⁴ Sur les figures du dandy et du noble de lettres, cf. *infra*, pp. 671-688.

permet de retracer l'histoire d'une écriture et de découvrir ce qui préside à l'acte créateur à travers l'évolution des textes. Ducasse n'a pas laissé de manuscrit, mais il a publié différentes versions de son chant premier ; on verra de plus qu'il existe des liens proprement génétiques entre *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*.

À l'échelle historique, le contexte de l'œuvre littéraire associe l'histoire littéraire et l'histoire des mentalités. Théorisée par Gustave Lanson entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, l'histoire littéraire a longtemps dominé l'enseignement des lettres.¹ S'appuyant sur les études bibliographiques, lexicologiques et philologiques, elle se donne pour mission « de définir la singularité des textes et de les réinscrire dans l'Histoire où "les œuvres faites déterminent — partiellement — les œuvres à faire" »². Malgré les rudes combats qui l'ont opposée à la Nouvelle Critique dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'histoire littéraire a subsisté et s'est même renouvelée pour enfin revenir sur le devant de la scène critique. En ouverture du recueil d'articles intitulé *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats* (2001), Luc Fraisse explique les raisons de ce retour :

Si l'histoire littéraire a survécu à son ébranlement, c'est parce que la pure spéculation [...] laisse insatisfait chez le lecteur des œuvres le besoin de réalité, c'est-à-dire le besoin de savoir de façon aussi sûr que possible comment cette œuvre s'est faite, ce qu'elle doit à la particularité de l'auteur, comment elle a été perçue par le public auquel elle était directement destinée et pour finir ce qui en elle échappait à son temps et la lançait durablement pour l'avenir.³

L'auteur de ce travail souscrit pleinement à cette idée selon laquelle l'œuvre n'acquiert sa singularité qu'au regard du contexte historique et esthétique qui l'a vu naître. En outre, il entend rompre avec certaines représentations qui voudraient faire de Ducasse un écrivain entièrement à part, ou surgi de nulle part. Dès 1927, Aragon, Breton et Éluard ont refusé de l'inscrire dans l'histoire littéraire : « Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans l'histoire, à ce qu'on lui assigne une place entre Un Tel et Un Tel. »⁴. Et pourtant, pas plus que Rimbaud, Ducasse n'est un météore. D'un côté, il tient du romantisme, mouvement qui étend son influence sur tout le XIX^e siècle ; de l'autre, en tant que successeur ignoré de Baudelaire, il prélude aux transgressions de ce qu'on a appelé la décadence. Il faut insister sur ce point et voir en Ducasse l'un des premiers grands auteurs de la dissidence littéraire, comme le fait A. Thibaudet dans son *Histoire de la littérature française* :

¹ Sur la critique historique, cf. F. THUMEREL, *La Critique littéraire*, op. cit., pp. 133-138.

² M. JARRETY, « Histoire littéraire », pp. 210-211, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 210.

³ Luc FRAISSE, « Ouverture », pp. 5-19, dans Luc FRAISSE (dir.), *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001, pp. 12-13.

⁴ Louis ARAGON, André BRETON, Paul ÉLUARD, « Lautréamont envers et contre tout » (Éditions surréalistes, 1927), pp. 243-245, dans Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964, p. 245.

Verlaine est le faune, Mallarmé le mystique, Rimbaud l'enfant, Corbière le primitif. Il fallait, parmi ces dissidents, un dissident bien authentique de la raison, un fou. Et le génie servant d'exposant à cette folie. Ce fut le cas de Lautréamont. [...] Avec lui comme avec les quatre autres une limite de la création est touchée. [...] Littérature hyperbolique, de ce nom nous aurions pu, aussi bien que par celui de littérature dissidente, désigner ces tentatives de 1870. Exactement le contraire du Parnasse, qui restait sur une position technique. [...] C'est une génération de vingt ans pour laquelle les temps ne sont pas venus [...] dont le message, alors prématuré, reviendra, d'abord quinze ans plus tard avec le symbolisme, ensuite, et mieux encore, trente ans après ces quinze ans, avec la génération de la guerre.¹

On s'efforcera donc dans cette thèse de montrer que si la poésie ducassienne occupe une place à part dans l'histoire littéraire, elle n'en est pas moins représentative d'une période transitoire où la littérature se révolte, se cherche et se renouvelle. De la même manière, on s'attachera à lire cette poésie à la lumière de l'histoire des mentalités, dont le but est, comme l'explique Fabrice Thumerel, « *d'appréhender, à travers différents types de discours (littéraires, philosophiques, scientifiques...), ce qui est plus un ensemble de représentations intellectuelles diffuses qu'un courant de pensée constitué.* »². Cette discipline postule que « *les œuvres d'art offrent des représentations significatives des mœurs de leur temps, des sensibilités collectives.* »³. On étudiera ainsi comment l'œuvre de Ducasse, qui s'intéresse à la science, au paranormal, à la philosophie, à la sexualité, à la religion, à l'ésotérisme — la liste est longue — se fait le reflet de son siècle, de ses idées et de son imaginaire.

L'œuvre de Ducasse sera donc appréhendée tel un miroir : miroir d'une vie et d'une création singulière, mais aussi miroir d'un siècle et de sa diversité. Cependant, il reste à savoir quelles sont les limites de cette œuvre.

Le corpus des œuvres complètes

C. Chelebourg définit l'étude des œuvres complètes comme un enjeu essentiel de la poétique du sujet :

La poétique du sujet ne peut s'entendre au sens plein du terme que par une étude des œuvres complètes d'un auteur. Celles-ci se composent à la fois des œuvres publiées et de leurs différents états, des œuvres non publiées, des manuscrits, des brouillons, de la correspondance, des notes, des journaux, des dossiers recueillis, etc. Tout ce que l'auteur a écrit ou relié à son écriture doit être considéré comme partie intégrante de ses œuvres complètes. Le travail du poéticien consiste à retrouver le principe d'homogénéité de cet

¹ A. THIBAUDET, *Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, « Marabout », 1936, pp. 487-488, 558, cité par Marie-Louise Terray dans *Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, présentée et commentée par Marie-Louise Terray, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1997, pp. 124-125.

² Cf. F. THUMEREL, *La Critique littéraire, op. cit.*, p. 138.

³ Cf. F. THUMEREL, *La Critique littéraire, op. cit.*, pp. 138-139.

ensemble qu'il traite en diachronie comme en synchronie. Les études monographiques sont toutefois indispensables comme autant d'étapes de l'analyse globale.¹

En ce qui concerne Isidore Ducasse, ces œuvres complètes correspondent aux *Chants de Maldoror* et à *Poésies*, auxquels s'ajoutent les quelques lettres qui subsistent de sa correspondance. On étendra toutefois la définition des œuvres complètes à sa stratégie éditoriale ainsi qu'aux choix biographiques qui ont pu en découler ; à l'inverse, on considérera comme signifiant les faits biographiques ayant pu avoir une incidence sensible sur le cours de la création. Ainsi, aussi bien les silences, les censures, les réécritures, les signatures ou l'absence de signature ainsi que les lacunes biographiques ou documentaires pourront faire sens. Dans un entretien informel qui remonte aux premières années de cette thèse, C. Chelebourg a émis l'hypothèse que l'ombre qui recouvrait l'existence d'Isidore Ducasse n'était peut-être pas due au hasard et qu'en somme, elle pourrait bien faire partie du « *corpus des œuvres complètes* ». Pour intuitive et audacieuse qu'elle ait été, cette hypothèse s'appuie sur un constat objectif : celui d'une coïncidence entre l'énigme des textes et le mystère de l'auteur.

Cheminement

La problématique étant posée, la méthode définie et l'objet circonscrit, il est temps d'exposer les différentes étapes de ce travail.

Dans une première partie, on partira du postulat qu'il existe chez Ducasse un complexe de transgression où la création d'une singularité répond nécessairement à la destruction de formes et de normes établies.

Dans une deuxième partie, on explorera en profondeur l'intimité du sujet ducassien en empruntant les voies offertes par son imaginaire érotique, auquel s'adjoint un certain nombre d'allusions à sa vie affective, qu'elle soit familiale ou amicale. Il s'agira de dégager un complexe plus fondamental où se joue la réparation narcissique du sujet.

Dans une troisième et dernière partie enfin, on étudiera comment le sujet médiatise son rapport au réel par le biais de la fiction, du surnaturel et de ses choix non seulement poétiques, mais aussi éditoriaux et biographiques.

Quelques précisions

¹ É. RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, op. cit., p. 79.

Avant d'aller plus en avant, il convient de justifier certains choix.

Le premier sera d'employer le nom réel d'Isidore Ducasse en lieu et place du pseudonyme « *Comte de Lautréamont* », que la plupart des critiques réduisent à « *Lautréamont* ». En effet, Lautréamont n'est jamais qu'un prête-nom : l'écrivain qui a écrit *Les Chants de Maldoror* se nomme en réalité Isidore Ducasse. Se borner à l'appeler Lautréamont, c'est en somme prolonger l'illusion instaurée par le sujet ducassien, c'est risquer de se laisser prendre au jeu des identités plurielles. Il s'agit, au fond, de se détacher de la fiction poétique et de considérer Isidore Ducasse tel qu'en lui-même.

Le second choix concerne les épithètes *ducassien*, *lautréamontien* et *maldororien* : *ducassien* qualifie ce qui est en rapport avec l'écrivain Isidore Ducasse ; *lautréamontien* qualifie ce qui a trait à Lautréamont, *auteur* qui assume la responsabilité de l'écriture des *Chants de Maldoror* ; *maldororien* enfin qualifie tout ce qui touche au personnage de Maldoror, y compris l'univers dans lequel il évolue.

Enfin, concernant l'édition de référence, les citations des *Chants de Maldoror*, de *Poésies* et de la correspondance renvoient à : Isidore DUCASSE (comte de LAUTRÉAMONT), *Œuvres complètes — Les Chants de Maldoror, Chant premier (1868). Le comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror (1870). Poésies I et II. Correspondance. Textes d'attribution incertaine*, édition établie, préfacée et annotée par Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, désormais *Œuvres complètes*. Il existe bien entendu d'autres éditions et l'on ne manquera pas de faire appel à leur appareil critique. Parmi les éditions d'importance, celle de J. L. Steinmetz reste la plus récente, et c'est à ce titre qu'elle servira de référence. Il n'est pas question de prolonger le débat suscité à sa publication. L'auteur de ce travail laisse cela aux spécialistes.¹

Pour ce qui est des citations extraites des *Chants de Maldoror*, elles seront suivies de leur référence entre parenthèses, présentées de la manière suivante : le numéro du chant est noté en chiffres romains ; le numéro de la strophe est noté en chiffres arabes et mis entre crochets, ce séparateur rappelant que les strophes ne sont pas numérotées à l'origine ; pour les strophes postérieures à la deuxième strophe du chant VI, ce numéro sera suivi du numéro du chapitre du roman indiqué dans l'édition originale, noté en PETITES CAPITALES ; enfin, la pagination clôturera la référence. Les références à *Poésies* seront présentées ainsi : *P I* ou *P II* selon le fascicule,

¹ Cf. J.-J. LEFRÈRE, « Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué », dans *L'Express*, édition en ligne publié le 16/02/2010 à 08:00, en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/peut-on-critiquer-la-pleiade_849081.html (page consultée le 19 décembre 2012).

suivi de la pagination. Les références à la correspondance, enfin, adopteront cette forme : la mention « Lettre » suivie du numéro de la lettre en chiffre romain, suivi de la pagination.

Les séries de références suivies, hors-texte ou en texte, appartenant au même paragraphe et renvoyant à la même strophe sont allégées du sigle commun initial et réduites à l'indication paginale. Les références suivies et totalement identiques ne sont pas répétées dans un même paragraphe.

Toute citation se présente soit hors-texte, en caractère romain et interligne simple, avec retrait par rapport à la marge à gauche et à droite ; soit dans le corps du texte, en italiques et entre guillemets chevrons (« »). En texte, les guillemets appartenant au texte cité sont restitués par des guillemets-virgules supérieurs (“ ”). Hors-texte, les guillemets d'origine, quel que soit leur type, sont conservés. Les soulignés du texte d'origine sont restitués par l'alternance des romaines et des italiques. Les mots soulignés par l'auteur de la présente étude sont écrits en PETTTES CAPTTALES. Enfin, les citations contenant des italiques isolées de leur cotexte d'origine sont précédées d'un astérisque.

Dans *Poésies II*, Ducasse emprunte nombre de maximes à Pascal, La Rochefoucauld et Vauvenargues. Bernard Croquette a pu déterminer les éditions qu'il a utilisées.¹ On reprendra ici le système de référence adopté par J. L. Steinmetz, soit : *RM*, pour les *Réflexions et maximes* de Vauvenargues, dans l'édition de ses *Œuvres* par D.-L. Gilbert (Paris, Furne, 1947) ; pour les *Pensées* de Pascal, l'édition Hiard de 1832, noté *P*, suivi de la concordance dans l'édition de la Pléiade (Pascal, *Œuvres complètes*, édition de Michel Le Guerne, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2), notée *LG*, suivie du numéro de fragment et de la pagination.

¹ Bernard CROQUETTE, « Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse », pp. 447-455, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n°3, «Lautréamont», mai-juin 1974.

Première partie :
Le Complexe de Maldoror

Introduction

La poésie des *Chants de Maldoror* paraît s'élever contre toutes les lois, contre toutes les règles, contre tous les principes : morale, religion, société, mais aussi physique, métaphysique, esthétique et bien sûr littérature, aucun domaine ne semble épargné. Le puissant parfum de transgression qui émane de ce livre a fortement contribué à la renommée de son auteur. Dans un article très justement intitulé « *Une Poétique de la transgression* » (1967), Gilbert Lascaut écrit, à l'occasion du centenaire de Maldoror : « *Comme bien d'autres plus tard, et leur permettant en quelque sorte, par ses descriptions, la pensée, Lautréamont refuse les choses telles qu'elles sont et, simultanément, leur révolution. Il montre la transgression, mais il ne la réfléchit pas.* »¹. L'auteur de ce constat met en évidence l'une des particularités de Ducasse : si le poète s'oppose à ce que l'on pourrait appeler la loi ou l'ordre établi, il ne proposerait ni ordre ni loi de substitution. Autrement dit, la transgression chez Ducasse ne serait que destruction, et non-création. Sans doute s'agit-il de répondre à l'image que les surréalistes ont voulu donner de l'auteur des *Chants de Maldoror*. Certes, Ducasse n'est pas un révolutionnaire au sens social et politique du terme ; mais il n'est pas plus un nihiliste entièrement tourné vers la destruction. Il convient peut-être d'adopter un point de vue moins partisan, plus poétique et de considérer le poète en tant qu'individu. Dans un premier temps, il faut reconnaître que la transgression ducassienne a su engendrer une œuvre littéraire et singulière. Dans un second temps, il faut faire sens du renoncement apparent de Ducasse dans *Poésies*. En somme, il s'agira de dégager le complexe qui structure la poétique du sujet ducassien autour de cette double intentionnalité transgressive et créatrice. Indissociable d'une attitude ludique mais ambivalente, la transgression chez Ducasse met en question, d'une part, les règles de la rhétorique, et d'autre part, le système de valeurs idéaliste. La rhétorique, les idées, le rire : tel sera le fil conducteur de cette première partie.

En guise de préambule, il est nécessaire d'attirer l'attention sur l'une des découvertes les plus intéressantes de ce travail. À la fin du chant II des *Chants de Maldoror*, le poète déclare que « *le crocodile ne changera pas un mot au vomissement sorti de dessous son crâne.* » (II, [16], 127). Depuis le dieu égyptien Seth, ennemi d'Isis et Osiris, le crocodile est l'un des grands symboles du mal et du

¹ Gilbert LASCAUT, « Une Poétique de la transgression », pp. 55-57, dans *L'Arc*, n° 33, "Pour le centenaire de Maldoror", 1967, p. 55.

mensonge : « *L'Occident retient du crocodile sa voracité, mais en fait surtout un symbole de duplicité et de mensonge.* »¹. Il paraît peu étonnant que le poète s'approprie ce symbole. Mais il y a plus : l'image du vomissement vient, selon toute vraisemblance d'un livre de Louis-Claude de Saint-Martin, *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV* (1799). Dans cette épopée en prose entrecoupée de passages versifiés, Saint-Martin raconte le combat que se livrent les forces du bien et celle du mal, avec à leur tête le crocodile, Dieu de la matière et expert en mensonge. C'est en réalité une allégorie décrivant à l'affrontement des deux idéologiques du XVIII^e siècle : le spiritualisme et le matérialiste. Saint-Martin se place dans le camp des premiers et dénonce une philosophie des Lumières fondée sur l'accumulation des savoirs et des discours. De plus, le *Dictionnaire de l'Académie* rappelle que dans le domaine de la rhétorique, le terme *crocodile* désigne une « *argumentation captieuse et sophistique* »². Le passage qui a inspiré Ducasse se trouve à la fin de l'ouvrage, lorsque le crocodile, vaincu, crache son venin, métaphore de sa parole corruptrice : « *Il fallait encore qu'il vomît l'espèce de poison avec lequel il avait versé tant de maux sur terre [...]. [§] Il vomit donc, par l'effet de ses violentes secousses, deux grandes lettres de l'alphabet, dont on nous a laissé ignorer le nom.* »³. Le sens ésotérique de ces deux lettres, au fond, importe peu. Ce qu'a sans doute retenu Ducasse, c'est la métaphore du langage-poison. En s'identifiant au crocodile de Saint-Martin, l'auteur des *Chants de Maldoror* place implicitement son écriture sous le triple signe du mal, de l'ésotérisme et de la rhétorique pernicieuse.

¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Crocodile », pp. 315-317, dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 315.

² « Crocodile », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, Paris, Gustave Barba, 1836, supplément, volume 3, p. 243.

³ Louis-Claude DE SAINT-MARTIN, *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV* [1799], Paris, Triades, 1979, p. 242.

CHAPITRE PREMIER :

La transgression rhétorique

Dans *Lautréamont* (1939), G. Bachelard résume *Les Chants de Maldoror* en ces termes : « *C'est un drame de la culture, un drame né dans une classe de rhétorique, un drame qui doit se résoudre dans une œuvre littéraire.* »¹. La rhétorique est très présente dans l'œuvre de Ducasse. Elle paraît en effet liée à une expérience douloureuse, sinon désagréable ; mais elle semble aussi avoir suscité un réel intérêt chez le jeune poète. Il faut d'abord s'entendre sur ce qu'est la rhétorique et définir les liens qu'elle entretient avec la littérature avant d'établir sa situation autour des années 1870, puis de préciser sa place dans la biographie de Ducasse.

O. Reboul décrit la rhétorique comme « *l'art de persuader par le discours* »². Cette persuasion s'appuie sur deux catégories de preuves : les *preuves extratechniques*, qui sont en dehors de l'art rhétorique, dans le monde réel, et les *preuves techniques*, qui appartiennent à l'art de l'orateur. Ces preuves techniques sont de trois types.

La *preuve logique* (du grec ancien *logos*, « parole ») constitue un message composé d'arguments. C'est donc une argumentation, c'est-à-dire « *une technique discursive ayant pour but un transfert de croyance* »³. L'argumentation générale, qui vise le vrai, utilise deux principaux types de raisonnement, l'*induction* (du particulier vers le général) et la *déduction* (d'une proposition à une autre selon un rapport logique). Les notions correspondantes en argumentation rhétorique, qui vise le vraisemblable, sont respectivement l'*exemple* (*induction*) et l'*enthymème* ou *syllogisme* (*déduction*). La *sentence* ou *maxime* est une forme d'enthymème condensé. La preuve éthique (du grec ancien *éthos*, « caractère d'une personne ») renvoie quant à elle à l'énonciateur, qui se doit d'être crédible. La preuve pathétique (du grec ancien *pathos*, « souffrance, passion ») concerne enfin le destinataire, c'est-à-dire l'auditoire chez lequel l'orateur doit susciter les émotions et les sentiments qui le rendront favorable à sa thèse.

La rhétorique traditionnelle distingue en outre trois genres de discours : le judiciaire, qui accuse ou défend ; le délibératif, qui conseille ou déconseille sur un choix futur ; l'épidictique ou

¹ G. BACHELARD, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1995, p. 74.

² Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2011, p. 4.

³ Christelle REGGIANI, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette Supérieur, « Ancrages », 2001, p. 9.

démonstratif, qui loue ou blâme un élément du réel. Ces genres utilisent des lieux, c'est-à-dire des arguments formels propres ou communs aux trois genres. Le genre judiciaire a laissé une structure canonique en cinq parties largement reprise par la suite : exorde (captation de l'auditoire), narration (exposé des faits), confirmation (prouver la thèse défendue), réfutation (détruire les arguments adverses) et péroraison (récapitulation de l'argumentation, amplification de celle-ci et persuasion de l'auditoire par l'émotion). On dénombre enfin trois styles : le style bas, associé au *docere* (instruire), le style moyen, associé au *delectare* (séduire), et le style élevé, associé au *movere* (émouvoir).

Apparu durant l'Antiquité, l'art oratoire est théorisé par Aristote au IV^e siècle avant J.-C. dans la *Rhétorique*. Pour le philosophe, la rhétorique est l'art du discours, de l'opinion et du vraisemblable, comme la dialectique est l'art du raisonnement et des vérités nécessaires. Le système posé par Aristote s'enrichit pendant les siècles suivants, notamment grâce à Hermogène en Grèce (II^e siècle après J.-C.) et surtout Cicéron (106-43 avant J.-C.) et Quintilien (35-100 après J.-C.). La rhétorique domine l'art du discours jusqu'au XIX^e siècle, et de la Renaissance aux Lumières, la pédagogie de l'écrit et de l'oral se réfère à la rhétorique cicéronienne et quintilienne. En France, le développement de l'écrit, l'essor du cartésianisme et enfin la révolution romantique entraînent le déclin de la performance oratoire. Peu à peu, la tradition rhétorique se réduit à l'art des figures, d'abord avec Dumarsais (*Traité des tropes*, 1730), puis Fontanier (*Les Figures du Discours*, 1827). Le cours de rhétorique, qui donne son nom à l'année scolaire qui correspond à notre actuelle « Seconde », subsiste durant la majeure partie du XIX^e siècle. Les jeunes gens y étudient l'art oratoire, les écrivains et orateurs de renom ; ils pratiquent également des exercices comme la composition, le récit, la lettre ou l'éloge. Mais cet enseignement de la rhétorique disparaît de l'enseignement français avec les réformes de 1885.

Si à l'origine Aristote distingue la *Rhétorique* et la *Poétique* en leur consacrant deux ouvrages différents, les manuels de rhétorique ne se privent pas par la suite d'emprunter leurs exemples aux œuvres littéraires. À l'inverse, le discours rhétorique peut avoir une finalité esthétique. Par ailleurs, les notions de registres — pathétique, ironique, sublime, etc. —, et de style d'une part, et les genres littéraires et rhétoriques d'autre part, se situent au croisement des deux disciplines. Poétique et rhétorique sont donc en étroite relation. L'éloquence et la littérature ont en partage de nombreux procédés d'écriture. Au XIX^e siècle cependant, le romantisme favorise le *pathos* au détriment de l'ancien *ethos*, et la rhétorique devient aux yeux de beaucoup l'image même du discours conservateur et rétrograde. C'est ce qu'explique Benoît Timmermans dans « Le XIX^e siècle, entre idéologie et philosophie » (1999) : « Au XIX^e siècle, ce déclin de la rhétorique va en

s'accentuant. Mais en même temps, une réaction s'opère suite aux excès de la Révolution française et aux conquêtes napoléoniennes. Restauration des valeurs "classiques", catholiques, conservatrices qui représentent précisément ce qui reste de l'éthos sur le continent européen.»¹. La rhétorique symbolise donc une norme discursive mais aussi morale et sociale. Cette norme sera reprise par la bourgeoisie dans la seconde moitié du siècle, et en tant que telle, elle appelle naturellement à la transgression des codes dont elle est dépositaire.

Reste à cerner ce qu'a pu être la rhétorique pour Isidore Ducasse. On sait que le jeune homme a fait sa rhétorique durant l'année 1863-1864. Son professeur est alors Gustave Hinstin, agrégé de l'École d'Athènes. Les biographies de Ducasse font plusieurs allusions à la punition que Hinstin aurait infligée au jeune homme à cause d'une composition française trop audacieuse.² L'incident a semble-t-il profondément marqué Ducasse qui, selon ses amis, témoignait d'un réel intérêt pour la matière. De fait, on a retrouvé le second tome d'une traduction espagnole de *L'Iliade* ayant appartenu au jeune poète.³ Il s'agit d'un exemplaire de *Obras de Homero : la Iliada, traducida por D. Jose Gomez Hermosilla, Tomo segundo, Paris, Libreria de Rosa y Bouret, 1862*. La page de garde porte cette annotation manuscrite :

Propriedad [sic] del señor

Isidoro Ducasse

Nacido en

Montevideo

(Uruguay)

—

Tengo tambien « Arte

De Hablar » del mismo

Autor

14 avril [sic] 1863⁴

Arte de Hablar est le titre d'un manuel de rhétorique du traducteur cité, Hermosilla. L'ouvrage était renommé dans le monde hispanophone et il n'est guère étonnant que Ducasse l'ait pratiqué : en tout état de cause, l'art oratoire faisait partie des préoccupations du poète bien avant 1868.

¹ Benoît TIMMERMANS, « Le XIX^e siècle, entre idéologie et philosophie », pp. 229-243, dans Michel MEYER (dir.), *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, « Essais », 1999, p. 230.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 236-237.

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 199-203.

⁴ Cité par J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 200.

Selon Lespès, Hinstin aurait un jour donné à traduire en vers latins le passage du pélican dans la *Nuit de mai* de Musset, ce qui aurait beaucoup contrarié Ducasse qui, aux dires de ses anciens camarades, détestait cet exercice. *Poésies I* contient une allusion assez claire à cet épisode biographique :

Les professeurs de troisième, donc, donnent, dans leurs classes à traduire, en vers grecs, deux sanglants épisodes. Le premier, c'est la repoussante comparaison du pélican. Le deuxième, sera l'épouvantable catastrophe arrivée à un laboureur. [...]

Un élève m'a raconté que son professeur de seconde avait donné à sa classe, jour par jour, ces deux charognes à traduire en vers hébreux. Ces plaies de la nature animale et humaine le rendirent malade pendant un mois, qu'il passa à l'infirmerie. (*P I*, 272)

Ducasse parle d'abord de vers grecs, puis de vers hébreux. Cette nuance prend tout son sens lorsqu'on sait que, d'une part, Hinstin était issu d'une famille juive, et que d'autre part, *Poésies* lui est dédié. En adressant son œuvre ultime à son « *ancien professeur de rhétorique* », Ducasse fait preuve de cette ironie féroce qui le définit : à travers cette dédicace, il règle ses comptes avec Hinstin, cette figure de la norme et de l'autorité rhétorique ; mais il suggère aussi une lecture au second degré de son dernier opuscule.

La rhétorique symbolise aussi bien l'autorité du professeur, la norme et les règles que les possibilités persuasives de la parole. Le sujet ducassien se trouve partagé entre l'appropriation de la rhétorique et la transgression de ces codes. Pour comprendre le rôle que joue la rhétorique chez Ducasse, il paraît logique de partir des catégories communes à l'art oratoire et à la poétique, autrement dit du *logos*, de l'*éthos* et du *pathos*.

Logos

Le *logos* désigne « *l'argumentation au sens logique et dépassionné, celle qui permet de "prouver"* »¹. Si l'on part de l'idée que la création ducassienne obéit à une intentionnalité rhétorique, on peut s'interroger sur la manière dont cette création conjugue poésie et *logos*, c'est-à-dire poésie et argumentation. Il faut de même questionner la transitivité argumentative du texte poétique et dégager la ou les thèses défendues par le poète. Il faut encore étudier les changements de position ou de méthode qui opposent à première vue *Poésies* aux *Chants de Maldoror* et que le poète justifie dans sa correspondance. En somme, pour répondre à ces questions, il faut étendre la notion de *logos* aux œuvres complètes d'Isidore Ducasse.

¹ Jean-Jacques ROBRIEUX, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2010, p. 18.

Correspondance

La correspondance de Ducasse fait partie intégrante son de *logos*. Le poète y commente la forme et le but de sa création, ainsi que son évolution et ses ruptures. Mais on peut, à bon droit, mettre en doute la sincérité de ces explications, d'autant plus que ces lettres présentent des marques évidentes de poésie.

Dans sa lettre du 23 octobre 1869, Ducasse expose à Poulet-Malassis la thèse qu'il entendait défendre dans *Les Chants de Maldoror* ainsi que les moyens employés afin d'y parvenir :

— Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants. (Lettre 6, 306)

Selon Ducasse, le but des *Chants de Maldoror* était moral : il s'agissait de défendre le bien, non pas comme Hugo, qui se contentait de le chanter comme un idéal, mais de manière plus objective et « philosophique », comme Miçkiéwicz, Byron, Milton, Southey, Alfred de Musset et Baudelaire, qui ont préféré décrire au lecteur les ravages du mal de sorte qu'il se tourne vers le bien. Si Ducasse se distingue de ses modèles, c'est au niveau de son intensité novatrice : sa poésie serait une écriture de l'exagération (« j'ai un peu exagéré le diapason »). Adressée au même destinataire, la lettre du 27 octobre précise la filiation philosophique du poète :

Au reste, de ce côté-là, les esprits seront mieux préparés qu'en France pour savourer cette poésie de révolte. Ernest Naville (correspondant de l'Institut de France) a fait l'année dernière, en citant les philosophes et les poètes maudits, des conférences sur le Problème du Mal, à Genève et à Lausanne, qui ont dû marquer leur trace dans les esprits par un courant insensible qui va de plus en plus s'élargissant. Il les a ensuite réunies en un volume. Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je reprends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange (Lettre 5, 307)

Ducasse revendique son appartenance à une école de pensée, le « courant insensible », et à une esthétique, la « poésie de la révolte ». Il assigne bel et bien une transativité philosophique à sa création, considérant qu'un lien unit la poésie et la philosophie, les philosophes et les « poètes maudits » de la lettre précédente ; mais il s'attache moins à définir cette « thèse étrange » qu'à insister sur ce qui le distingue de ses antécédents, à savoir la « vigueur » de sa démonstration.

Ducasse annonce cependant un changement de méthode dans les lettres des 12 mars et 21 février 1870 :

— Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir ; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc., etc.). Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux ^{l^{ers}} jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire. J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin. (Lettre 6, 308)

Ce n'est pas seulement une méthode qui se trouve ici réfutée, mais une partie même de l'existence du poète (« *j'ai renié mon passé* »). En quelques mois, la poésie de « *révolte* », encensée jadis, s'est changée en poésie du « *doute* ». Hugo, Musset et Byron sont également rejetés : il ne s'agit plus d'imiter ou non telle ou telle école, mais de « *corriger* » les uns, les autres et soi-même, dans le sens de « *l'espoir* ».

Dans sa lettre du 21 mai, Ducasse livre les détails de ce retournement poétique et résume la première étape de son parcours :

Laissez-moi reprendre d'un peu haut. J'ai fait publier un ouvrage de poésies chez M. Lacroix (B. Montmartre, 15). Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur-général. C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron et du Konrad de Miećkiewicz, mais, cependant, bien plus terrible. (Lettre 7, 309)

Comme dans ses autres missives, le poète situe sa création dans le champ littéraire et esthétique tout en soulignant sa particularité, qui est l'exagération (« *bien plus terrible* »). Et comme dans la lettre précédente, il étend ses griefs à toute la littérature de son temps, qui serait une poésie du doute, et non de la révolte : « *Je me disais que puisque la poésie du doute (des volumes d'aujourd'hui il ne restera pas 150 pages) en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive ; par cette raison qu'on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter : c'est plus qu'injuste.* ». Ce doute est transgressif, puisqu'il consiste à interroger ce qui ne devrait pas l'être, c'est-à-dire les principes qui régissent l'ordre des choses : le soulignement de « on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter » met en relief la nécessité impérieuse de se conformer à cette loi. C'est alors que Ducasse expose sa nouvelle manière : « *Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, le CALME, le bonheur, le DEVOIR. Et c'est ainsi que je renoue avec les Corneille et les Racine la chaîne du bon sens, et du sang-froid, brusquement interrompue depuis les poseurs Voltaire et Jean-Jacques Rousseau.* » (Lettre 7, 309-310). Cette réaction esthétique exalte un certain conservatisme littéraire :

le jeune poète pénitent se détourne de l'imposture des Lumières, et dans son prolongement, de celle du romantisme, pour revenir à l'exemplarité morale et littéraire des auteurs classiques. Ainsi présentée, Ducasse n'aurait jamais cessé de défendre qu'une thèse unique — qu'il ne formule d'ailleurs que de manière elliptique — et ce suivant deux méthodes qui se seraient succédé : chanter le mal pour le bien dans *Les Chants de Maldoror*, puis chanter le bien pour le bien dans ce qui deviendra *Poésies*.

Le clivage qui marque l'œuvre du poète ne serait donc que méthodologique, et non idéologique.

Pourtant, on est en droit de douter de la complète sincérité de Ducasse. Comme l'écrit K. Tsukiyama dans sa thèse, « *la raison pour laquelle il a changé de méthode pourrait être purement stratégique.* »¹. Deux éléments sont en effet à prendre en compte : le contexte d'écriture de ces lettres et leur finalité.

D'une part, le premier commentaire de Ducasse à propos des *Chants de Maldoror* est postérieur à leur rédaction et fait suite à l'échec de leur publication en France. Et c'est cet échec éditorial qui se trouve à l'origine véritable du reniement : « *L'édition avait coûté 1 200 f, dont j'avais déjà fourni 400 f. Mais, le tout est tombé dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux.* » (Lettre 7, 309). Aux yeux de Ducasse, la poésie est un investissement : ce qui fait la valeur d'une œuvre, c'est autant son contenu esthétique, moral ou philosophique que son succès commercial et concret. Et si la méthode des *Chants de Maldoror* n'est pas rentable, c'est qu'il convient d'en changer.

D'autre part, ces lettres traduisent la volonté d'accéder à la gloire et la certitude d'y parvenir : « *Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul.* » (Lettre 4, 306). Dès lors, on comprend mieux le sens de cette moralisation *a posteriori* des *Chants de Maldoror* : elle avait pour objectif premier de les rendre acceptable aux yeux de Poulet-Malassis. On comprend aussi pourquoi Ducasse livre à Darasse une critique esthétique et morale de son premier travail tout en lui promettant un second opus radicalement différent :

Mon volume ne sera terminé que dans quatre ou cinq mois. Mais, en attendant, je voudrais envoyer à mon père la préface, qui contiendra 60 pages ; chez Al. Lemerre. C'est ainsi qu'il verra que je travaille, et qu'il m'enverra la somme totale du volume à imprimer plus tard.

Je viens, Monsieur, vous demander, si mon père vous a dit que vous me délivrassiez de l'argent, en dehors de la pension, depuis les mois de novembre et de décembre. Et, en ce cas, il aurait fallu 200 f., pour l'impression de la préface, que je pourrais envoyer, ainsi, le 22, à Montevideo. S'il n'avait rien dit, auriez-vous la bonté de me l'écrire ? (Lettre 7, 310)

¹ K. TSUKIYAMA, *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture*, op. cit., pp. 289.

Entre l'arrogance de l'année précédente et cette politesse suppliante, le contraste de ton est frappant. De toute évidence, le jeune homme veut donner le change : en proposant l'image d'un écrivain honnête et rangé, Ducasse cherche à tromper la vigilance de Darasse, et à travers elle, celle de son père : il lui faut obtenir l'argent nécessaire à l'accomplissement de son nouveau projet.

D'un autre point de vue, on ne saurait prendre pour bon argent le contenu apparent de cette correspondance et l'analyser comme si elle découlait d'une sorte d'élan de sincérité naturelle, plus fiable en soi que le mensonge poétique : à bien y regarder, ces missives ne sont que l'épanchement de la poésie dans le réel.

Tout d'abord, on relève dans la correspondance de Ducasse des formules qui font écho au style des *Chants de Maldoror*. Ainsi de ces lignes, tirées de la lettre que Ducasse écrit à Darasse le 22 mai 1869 — les détours de la parole ne sont pas sans rappeler le maniérisme si caractéristique de la prose maldororienne :

... Pardon, Monsieur, j'ai une prière à vous faire : si mon père envoyait d'autres fonds avant le 1er septembre, époque à laquelle mon corps fera une apparition devant la porte de votre banque, vous aurez la bonté de me le faire savoir ? Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour ; mais vous n'auriez qu'à m'écrire un mot, et il est probable qu'alors je le recevrai presque aussitôt que la demoiselle qui tire le cordon, ou bien avant, si je me rencontre sur le vestibule [...]. (Lettre 2, 304-5).

Par ailleurs, il existe des liens intertextuels entre ces lettres et certains passages parmi les plus connus de *Poésies*. Dans la lettre du 21 février 1870, Ducasse donne entre parenthèses des exemples de ce qu'il appelle le « *doute de ce siècle* » (Lettre 6, 308) : « (*mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc., etc.*) ». Cette liste inachevée sera comme complétée par la fameuse énumération des dérèglements de *Poésies II*. Et dans la lettre du 12 mars, il charge avec virulence Lamartine, Hugo et Musset : « *Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher.* » (Lettre 6, 309). Ce procès en virilité sera repris et développé dans un autre passage célèbre de *Poésies II*.

On peut à présent émettre l'hypothèse que ces deux dernières lettres aient été les « *laboratoires d'une écriture* »¹, pour reprendre l'expression qu'utilise Jelena Jovic pour désigner un certain type de missives « *n'ayant d'autre fonction que de "préparer l'œuvre" grâce à certains procédés*

¹ Jelena JOVOVIC, « Les Correspondances du XIX^e siècle. Questions de méthodologie », pp. 129-135, dans *Revue de l'AIRE*, n° 28, "Supercherie épistolaires, Faux et usages de faux", 2002, p. 131.

thématiques et stylistiques, ou bien, par des déclarations portant sur les conceptions esthétiques d'un écrivain »¹. Comme chez Rimbaud, la lettre devient l'espace où s'insère le poème : « *Au XIX^e siècle*, constate José-Luis Díaz, *du fait de l'amenuisement de l'épître et des "lettres en vers semées", le dialogue lettre/poésie sera, [sic] moins évident ; il n'aura plus en tout cas de terrain mitoyen où se tenir. Il ne jouera plus que dans les lettres. En prose donc.* »². La démarche de Ducasse semble s'inscrire dans cette évolution, à ceci près qu'il pratique la prose dans son « *recueil de poésies* », *Les Chants de Maldoror*. De là deux conséquences : la première sera l'effacement de la frontière formelle entre épistolaire et poétique, entre un discours littéraire et un discours considéré comme non-littéraire ; la seconde sera la requalification par incidence de l'écriture de *Poésies* en prose poétique, ce qui permet de comprendre le titre des deux fascicules.

Il n'y a pas de solution de continuité entre *Les Chants de Maldoror*, la correspondance de Ducasse et *Poésies* : tous ces écrits découlent d'un même acte créateur, et par conséquent d'une même intentionnalité. Il s'agit donc de considérer les affirmations épistolaires du poète avec prudence, car de ce rôle de créateur, il ne sort jamais.

La correspondance ducassienne suppose *a priori* un clivage entre *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*. Cette rupture concerne moins le fond que la forme. La transformation du jeune poète rebelle en poète conformiste s'avère être une manœuvre de diversion : la thèse qu'il prétend défendre n'est peut-être elle-même qu'une contre-mesure, et sa thèse véritable, si elle existe, reste à découvrir. Comme tout un chacun, Ducasse doit s'accommoder de certaines contraintes. Néanmoins, un même élan créateur et une même intentionnalité motivent l'écriture de la correspondance, celle des *Chants de Maldoror* et celle de *Poésies*.

Les Chants de Maldoror

Dans *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, M. Pierssens affirme qu'une même thèse anime *Les Chants de Maldoror* et *Poésies* : « *Nous ne saurions d'ailleurs trop insister sur ces contradictions, ces flottements, ces "bavures". Leur présence est évidente surtout dans les Chants, car il est clair qu'ils n'obéissent pas sans tâtonnements ni à peu près à la stratégie qui oriente le développement global du texte.* »³. Le critique s'attache par la suite à décrire cette stratégie : « *Tout ce que permet une philosophie dont la problématique est organisée de manière systématique, nous le trouverons dans les Chants traduit en littérature, en "poésie".* »⁴. Selon M.

¹ J. JOVOVIC, « Les Correspondances du XIX^e siècle. Questions de méthodologie », *op. cit.*, p. 131.

² José-Luis DIAZ, « Ce qu'Iris prête à Érato. Lettres de jeunes poètes du XIX^e siècle », pp. 73- 84, dans *Revue de l'AIRe*, n° 31, « Lettre et poésie », 2005, p. 75.

³ Michel PIERSSENS, *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 31.

⁴ M. PIERSSENS, *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, *op. cit.*, p. 32.

Pierrsens, *Les Chants de Maldoror* relèveraient de la poésie argumentative. Il s'agira donc d'identifier la ou les formes poétiques sur lesquelles s'appuie cette argumentation, de la replacer dans le contexte particulier du discours littéraire et de l'esthétique du XIX^e siècle et enfin d'étudier son évolution jusqu'au chant VI.

Si les *Chants de Maldoror* illustrent une thèse, il convient de définir la forme poétique utilisée par le poète afin d'y parvenir.

On trouve dans cet ouvrage les trois genres de la rhétorique, à savoir le judiciaire, le délibératif et le démonstratif. Ce dernier domine cependant. En effet, le genre littéraire argumentatif dont l'œuvre se rapproche le plus semble être l'apologue, que M. Aquien définit ainsi : « *Exposé d'une pensée morale sous la forme d'un récit qui peut être allégorique, et qui s'inscrit dans un ensemble plus large.* »¹. Les cinq premières sections des *Chants de Maldoror* peuvent effectivement apparaître comme un recueil d'apologues. Une relecture rapide permet de mettre en évidence ce qui semble être un dispositif textuel articulant un discours fictionnel et un discours commentant cette fiction, qu'on qualifiera par conséquent de métafictionnel. Le discours fictionnel a pour fonction d'illustrer la morale défendue par le poète au moyen d'un récit édifiant. C'est ainsi qu'à la strophe 3 du chant I, le poète introduit Maldoror, le personnage principal, qui prend conscience de sa méchanceté naturelle : « *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 !* » (I, [3], 41). Le discours métafictionnel est un discours de régie qui énonce le but de l'œuvre, organise ses éléments et suggère une interprétation morale. On peut citer par exemple les dernières lignes de la strophe 4 du chant II : « *Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience !* » (II, [4], 83). La mission que le poète assigne à la création paraît pour le moins étonnante : on peut s'interroger sur la légitimité morale d'un sacerdoce poétique fondée sur le blasphème et la misanthropie.

La strophe 2 du chant IV pourrait bien apporter une réponse : « *Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'exemple à la stupéfaction humaine : chacun s'y reconnaîtra, non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est. Et, peut-être que ce simple idéal, conçu par mon imagination, surpassera, cependant, tout ce que la poésie a trouvé jusqu'ici de plus grandiose et de plus sacré.* » (IV, [2], 163). À ce qu'il semble, le poète se donne pour objectif de faire la peinture du mal et des vices qu'il engendre — « *rire* », « *orgueil* », « *folie* » — afin de rendre le bien —

¹ Michèle AQUIEN, « Apologue », p. 37, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*.

« *sensibilité* », « *amour de la justice* » — désirable, et cela par contraste. Cependant, cette peinture de l'homme ne vise pas son amélioration, mais son dévoilement. Le poète cherche à dépasser l'idéal « *grandiose* » et « *sacré* » de toute œuvre d'édification, à savoir montrer l'homme « *tel qu'il devrait être* », en réalisant plutôt son idéal poétique, c'est-à-dire montrer l'homme « *tel qu'il est* », du moins dans sa propre « *imagination* » : en somme, par le verbe, il désire imposer comme absolue sa vision subjective de l'homme.

À cette première transgression d'ordre éthique s'ajoute un ensemble d'imperfections dans l'économie argumentative de l'œuvre. En premier lieu, toutes les strophes ne cadrent pas avec la définition de l'apologue : la morale, « *la conclusion pratique* » que le poète « *a voulu faire tirer* »¹ de son texte, est assez souvent absente. En second lieu, le discours métafictionnel est marqué par la discontinuité, la désorganisation, et l'ironie du poète ne permet pas toujours de saisir le fond de sa pensée. Enfin, des digressions de toutes sortes — excursus encyclopédiques, considérations esthétiques, remarques sur telle ou telle figure de style, détails en rapport avec l'acte d'écriture lui-même — viennent rompre la continuité textuelle du dispositif censé articuler discours fictionnel et discours métafictionnel. Au niveau poétique et argumentatif, la stratégie des *Chants de Maldoror* paraît plus que contestable.

Faut-il pour autant penser avec M. Pierssens que même si les « *Chants s'étaient fixé un but* », « *[m]algré leur ampleur, leur force, leur complexité, quelque chose dans la politique même de leur projet a fait qu'ils ont mal tourné, et de l'avis même de leur auteur* »² ? Ce serait ne prendre en compte ni les spécificités de la rhétorique littéraire, ni les changements qui l'affectent à partir du romantisme.

Pour le philosophe Michel Meyer, la « *grande différence entre la rhétorique littéraire et celle de la vie quotidienne, c'est le contexte d'interlocution* »³. En effet, lorsque littérature et argumentation se mêlent, le « *logos concentre tous les pôles, l'éthos et le pathos ne sont pas effectifs, vu que personne ne parle physiquement à quelqu'un de concret.* ». En d'autres termes, en rhétorique littéraire, et plus particulièrement dans le cadre fictionnel, l'échange argumentatif repose sur la manière dont le texte formule le problème abordé — le thème — et la réponse apportée — la thèse. M. Meyer décrit un continuum reliant deux pôles. Au premier pôle, l'auteur qui argumente s'exprime de façon littérale : « *[...] plus un problème est spécifié littéralement, moins la forme est sollicitée pour marquer la différence question réponse dans le texte [...]. Du même coup, le lecteur [...] se retrouve dans une littérarité qui tisse le monde commun qu'il partage*

¹ Pierre LAROUSSE, « *Morale* », pp. 539-541, dans *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Mémo.-O.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874, p. 539.

² M. PIERSSENS, *Lautréamont. Éthique à Maldoror, op. cit.*, p. 16.

³ Michel MEYER, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « *Que Sais-je* », 2004, p. 97.

avec le narrateur [...], plus les références à ce monde sont présupposées comme allant de soi. »¹. Dans ce premier cas, l'auteur formule le thème et la thèse, ce qui permet au lecteur de saisir le message argumentatif véhiculé par la fiction. À l'opposé, l'auteur peut choisir une écriture résolument symbolique :

[...] moins le problème est dit littéralement, plus c'est la textualité comme forme qui a la charge de traduire ce qui fait problème. Plus le texte sera figuration (et non mimétique), plus le lecteur [...] doit suppléer aux réponses du texte [...] et la distance se creuse alors davantage avec le narrateur. Le monde commun fait d'autant plus défaut que le langage s'y référant ne se sert plus à cela. On ne parle plus d'un lecteur sous le charme, mais d'un lecteur interpellé, mis en question, d'un langage qui n'est pas celui du quotidien, d'une problématique qui fait elle-même question. Le langage est plus symbolique, plus énigmatique, le fossé se creuse entre le littéral et le figuré. L'indétermination croît et elle finit par être son propre objet [...].²

À l'inverse donc, lorsque l'œuvre tend à se réduire à son contenu fictionnel, c'est au lecteur que revient la tâche de l'interpréter, d'en extraire le thème abordé et la thèse défendue. Dès lors, on peut voir dans l'étrange économie discursive des *Chants de Maldoror* non plus un défaut de composition, mais bien un va-et-vient volontaire entre le littéral et le symbolique.

Dans le même ordre d'idée, la confusion entre le poète et son personnage se fait plus signifiante. Il est possible de rattacher cette identification intermittente à une forme littéraire, celle de l'*exemplum* médiéval, dans laquelle l'utilisation d'un exemple concret et personnel à fins argumentatives s'érige en un genre à part entière. Dominique Boutet définit l'*exemplum* en ces termes : « *Forme littéraire latine médiévale, qui consiste en un récit bref, destiné à l'édification, qui prétend relater un petit évènement vécu par son auteur ou qui a été rapporté à ce dernier, et dont l'auditoire est invité à tirer la leçon.* »³. Le poète des Chants de Maldoror explique sa démarche à la strophe 4 du chant IV : « *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 placerais l'aurole si haut, que les plus grands génies de l'avenir témoigneront, pour moi, une sincère reconnaissance. Ainsi, donc, l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure.* » (IV, [2], 163). En confessant par écrit ses fautes et ses mauvais penchants, le poète prétend vouloir servir de contre-exemple, et aussi faire préférer la vertu au vice. Mais ce ton emphatique est pour le moins douteux. La familiarité de l'adverbe « *carrément* » souligne l'ironie malicieuse de la dernière phrase : alors même qu'il clame sa sincérité, le poète vient de faire preuve d'hypocrisie en affirmant chanter le bien en chantant le mal. On saisit mieux le sens du verbe « croire » (« *on ne croira que mieux* ») : il s'agit bien de duper le lecteur, de lui faire croire à la portée édifiante de l'œuvre.

¹ M. MEYER, *La Rhétorique*, op. cit., p. 98.

² M. MEYER, *La Rhétorique*, op. cit., p. 98.

³ Dominique BOUTET, « Exemplum », p. 175, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*.

La confusion entre poète et personnage crée par ailleurs une porosité entre discours fictionnel et discours métafictionnel. En témoigne le thème épique, illustré dans les deux discours :

Eh bien, soit ! que ma guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels. Que je doive remporter une victoire désastreuse ou succomber, le combat sera beau : moi, seul, contre l'humanité. Je ne me servirai pas d'armes construites avec le bois ou le fer ; je repousserai du pied les couches de minéraux extraites de la terre : la sonorité puissante et séraphique de la harpe deviendra, sous mes doigts, un talisman redoutable. (IV, [1], 159)

Il chante pour lui seul, et non pas pour ses semblables. Il ne place pas la mesure de son inspiration dans la balance humaine. Libre comme la tempête, il est venu échouer, un jour, sur les plages indomptables de sa terrible volonté ! Il ne craint rien, si ce n'est lui-même ! Dans ses combats surnaturels, il attaquera l'homme et le Créateur, avec avantage, comme quand l'espadaon enfonce son épée dans le ventre de la baleine [...] !... (IV, [2], 163).

Au combat fictionnel du héros répond le combat poétique du poète. De part et d'autre, héros et poète réactivent tous deux cette métaphore première qui, comme le rappelle Joëlle Gardes-Tamine dans *La Rhétorique* (1996), assimile l'art oratoire à un combat : « *Refuser la violence, mais agir. La rhétorique prend sa source dans la volonté pratique de l'emporter sur un adversaire qu'il faut vaincre.* »¹. Aux yeux des anciens, la rhétorique était un substitut à la violence, l'agôn, c'est-à-dire la lutte, l'affrontement ; aux yeux de Ducasse, il semble qu'il y ait de même une synonymie profonde entre la violence fictionnelle et la violence poétique.

En outre, la fragilité de la frontière entre fictionnel et métafictionnel modifie les rapports qui unissent ces deux discours. Au chant III, le discours métafictionnel s'efface presque entièrement ; à l'inverse, on assiste au chant IV à son développement exubérant. Quel est le discours subordonnant, quel est le discours subordonné ? L'un et l'autre forment en fait deux discours non pas indépendants, mais dépendants l'un de l'autre. L'écriture ducassienne confine bel et bien au symbolique tout en se réclamant d'une sorte de littéralité. Pour résoudre cet antagonisme, il faut une nouvelle fois faire appel à M. Meyer : « *La transcendance de Dieu implique la transcendance du sens. À l'époque romantique, c'est toute la littérature qui est impliquée et plus seulement la Bible ; on n'est plus au temps où l'éloignement de Dieu se marquait par l'opacité des écritures à interpréter. [...]* *Le métaphorique est présent dans la poésie et ce que veulent dire les romans est une question qui se pose à son*

¹ Joëlle GARDES-TAMINE, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, « Coursus-Littérature », 2002, p. 13.

tour. »¹. Le romantisme a permis aux écrivains d'assigner à la fiction un sens ésotérique et quasi sacré nécessitant une initiation et une interprétation.

Dans la continuité de cette métamorphose de la rhétorique littéraire, l'écriture des *Chants de Maldoror*, en atténuant la frontière entre fiction et métafiction, entre personnage et poète, apparaît comme une écriture métaleptique² articulant deux problématiques : d'une part, un questionnement littéral et transgressif sur le mal, de l'autre, un questionnement symbolique et intime.

Le chant VI constitue à la fois une mise en abyme et une perfection de cette rhétorique de la métalepse. Sur ce point, ses deux premières strophes sont déterminantes.

Le poète présente la strophe d'ouverture comme une préface, autrement dit comme le « [d]iscours d'introduction à un texte » pouvant fournir des informations ou « constituer un commentaire éclairant les enjeux de ce qui suit. »³. Dans le cas du dernier chant, ce paratexte annonce un changement générique d'importance : « *Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire.* » (VI, [1], 223). Mais le poète décrit également les chants précédents. Il commente ainsi leur forme poétique, leur but et leur tonalité, et surtout, les oppose au chant à venir : « [...] *ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise [...] mais il est préférable de prouver par des faits les propositions que l'on avance.* » (VI, [1], 221). Le poète entend passer d'une écriture théorique et puérile à une écriture pratique, factuelle et mature, celle du roman. Il ne manque pas de résumer ce travail accompli, qu'il estime cependant incomplet : « *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 ?* ». C'est l'occasion pour lui d'affiner ses idées, de les formuler plus clairement. La poésie des cinq premiers chants n'était pas qu'une attaque dirigée contre Dieu et les hommes : il s'agissait aussi d'une entreprise d'autodénigrement tout à fait consciente. C'est enfin une manière d'insister sur la valeur expérimentale de cette première partie : « *Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles ; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future [...].* » (VI, [1], 222). Il y a de la malice dans cette ouverture, qui correspond à la préface parodique telle que Daniel Sangsue la définit dans un article consacré au sujet : « [...] *on*

¹ M. MEYER, *La Rhétorique*, op. cit., p. 100.

² Gérard Genette définit la métalepse comme la « *manipulation — au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même [...].* » (Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 14).

³ G. PHILIPPE, « Préface », p. 337, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*.

peut considérer qu'il y a *préface parodique* lorsqu'un discours préfaciel détourne les règles du "genre" de la préface, c'est-à-dire remet en question ses codes et sa rhétorique habituels [...]. »¹. Ainsi, alors même qu'il affirme sa volonté de se faire comprendre par le lecteur, le poète déclare peu après que son but est d'enfreindre ce principe inhérent à toute préface :

[...] je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre [...]. Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire [...]. (VI, [1], 222-3).

L'enjeu n'est donc pas de se faire entendre littéralement, mais de susciter une lecture symbolique et *a posteriori* : « *En effet, il m'était impossible de faire moins, malgré ma bonne volonté : ce n'est que plus tard, lorsque quelques romans auront paru, que vous comprendrez mieux la préface du renégat, à la figure fuligineuse.* » (223). Si cette préface est qualifiée d'« *hybride* » par son auteur, c'est qu'elle superpose à son discours littéral une portée symbolique ; c'est aussi qu'elle constitue une enclave paratextuelle dans un espace textuel où se mêlent déjà discours fictionnel et discours métafictionnel : en ce sens, elle représente bien une mise en abyme de la rhétorique métalectique sur laquelle se fonde l'écriture des *Chants de Maldoror*. Et si cette préface est celle d'un « *renégat* », c'est que le poète, celui qui transgresse les règles de l'exercice préfaciel, s'identifie peu ou prou au personnage, celui qui bafoue les lois morales. Dans cette préface atypique, la transgression poétique et la transgression fictionnelle se reflètent et se conjuguent.

Lui succède un petit prologue, la strophe 2, qui résume les épisodes précédents tout en mettant l'accent sur la fonction didactique des épisodes à venir : « [...] *il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire. Dramatiques épisodes d'une implacable utilité !* » (VI, [1], 223). En quelques lignes, le poète rend cohérent l'incohérence fictionnelle des cinq premiers chants, rappelant par la même occasion son changement de méthode : à la concaténation hasardeuse des apologues succède une « *série de poèmes instructifs* » d'une « *implacable utilité* ». Le roman se profile comme une réécriture par *sommat*ion des apologues précédents. Enfin, ce prologue met en regard la première personne et la troisième personne, le poète et le personnage :

Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays ; peut-être, il est à quelques pas de vous. 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, [...] n'ai-je pas déjà écrasé sous mes talons, membre par

¹ Daniel SANGSUE, « Préfaces parodiques », pp. 19-35, dans *Revue des Sciences humaines*, n° 295, "Préfaces et manifestes du XIX^e siècle", juillet-septembre 2009, pp. 21-22.

membre ou collectivement, des générations entières, dont il ne serait pas difficile de concevoir le chiffre innombrable ? Le passé radieux a fait de brillantes promesses à l'avenir : il les tiendra. (VI, [2], 224-225).

Les deux figures, représentées par les pronoms « *il* » et « *je* », se rejoignent une fois encore autour du thème de la violence épique : l'épopée génocidaire de Maldoror était aussi celle du poète.

Ce « *passé radieux* », c'est à la fois le temps fictionnel du héros et le temps poétique du texte : ce passé, donc, ce sont les cinq premiers chants, et cet avenir n'est autre le chant ultime.

De prime abord, *Les Chants de Maldoror* se présentent comme une suite d'apologues, de fictions argumentatives ; cependant, l'œuvre s'écarte à plus d'un titre de la stricte définition du genre. Son écriture se révèle par ailleurs métaéptique et concilie un problème littéral, celui du mal et de la transgression, et une problématique symbolique, qui a trait à la subjectivité du poète.

Poésies

Poésies relèvent également de l'argumentation, et plus précisément de la littérature critique dans *Poésies I* et de la maxime dans *Poésies II*. Le premier de ces deux textes pose cependant un réel problème générique encore accentué par une ironie redoutable.

A priori, *Poésies* se présentent comme une palinodie, en d'autres termes un texte où le poète récuse volontairement et dans un but didactique ce qu'il a écrit auparavant.

Déjà décrit dans la correspondance, ce retournement s'énonce clairement dans ce paragraphe placé en tête de *Poésies I* : « *Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.* » (P I, 257). Ce passage métaéptique fait le lien entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* : en confrontant deux listes de notions contraires, la phrase permet de comprendre thématiquement ce qui a été et ce qui sera ; la répétition syntaxique renforce cependant les connotations terre-à-terre du verbe *remplacer* ; aucune modalisation ne vient nuancer cette affirmation laconique : ne peut-on pas s'interroger sur la sincérité d'un reniement qui débute par un tel jeu de substitution mécanique ?

Une première lecture de *Poésies* permet d'éprouver la vérité de ces affirmations liminaires. Ducasse dit remplacer la mélancolie par le courage, mais il y a, on le verra, une tristesse insidieuse dans ces pages d'apparence austère.¹ Il prétend passer du doute à la certitude, mais dans *Poésies* la

¹ Sur la douleur dans *Poésies*, cf. *infra*, pp. 123-124.

vérité s'avère changeante et insaisissable. Le désespoir s'efface au profit de l'espoir, mais les protestations d'optimisme du poète sont trop emphatiques pour n'être pas désespérées. Le bien prend le pas sur la méchanceté, mais la méchanceté comme le bien ne sont plus que des mots sans substance. Le devoir se substitue aux plaintes, mais remplacer des actes par une notion abstraite, cela ne signifie à peu près rien. La foi s'érige contre le scepticisme, mais cela est-il seulement possible dans un discours qui ne cesse de réfuter ce qu'il vient d'affirmer ? La froideur du calme est préférée au sophisme, mais ce n'est que remplacer un raisonnement imparfait par une absence de raisonnement. Le poète repousse l'orgueil au profit de la modestie, mais ces deux fascicules mettent en lumière une prétention sans complexe. En effet, dans *Poésies I* le poète gagne en assurance, et le repentir se fait donneur de conseil : « *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 I, 270). Tous ces interdits renvoient aux transgressions d'ordre spirituel, physique, esthétique et social auxquelles s'est livré Ducasse dans *Les Chants de Maldoror* : en revendiquant ce refus, le poète fait l'exégèse thématique de son « *sacré bouquin* », qu'il inscrit implicitement dans le registre de la transgression. Dans *Poésies II*, il pousse la palinodie jusqu'à corriger la strophe 5 du chant I dans le sens du bien :

J'ai vu les hommes lasser les moralistes à découvrir leur cœur, faire répandre sur eux la bénédiction d'en haut. Ils émettaient des méditations aussi vastes que possible, réjouissaient l'auteur de nos félicités. Ils respectaient l'enfance, la vieillesse, ce qui respire comme ce qui ne respire pas, rendaient hommage à la femme, consacraient à la pudeur les parties que le corps se refuse de nommer. Le firmament, dont j'admets la beauté, la terre, image de mon cœur, furent invoqués par moi, afin de me désigner un homme qui ne se crût pas bon. Le spectacle de ce monstre, s'il eût été réalisé, ne m'aurait pas fait mourir d'étonnement : on meurt à plus. Tout ceci se passe de commentaires. (P II, 283-284)

Les corrections opérées par Ducasse produisent des phrases pour le moins étranges ; elles pourraient même passer pour maladroitement : cette réécriture par l'absurde confirme que sa palinodie a quelque chose de formel et d'ironique. La phrase qu'il ajoute en conclusion — « *Tout ceci se passe de commentaires.* » — en est la marque la plus évidente : elle invite à prendre de la distance avec ce reniement, à le lire au second degré. La référence aux *Chants de Maldoror* fait office de relai métaleptique : la réécriture se lit comme une résurgence de la fiction dans un texte qui paraît pourtant exclure le discours fictionnel.

Ces exemples tendent à prouver non seulement que *Poésies* constitue une palinodie fortement teintée d'ironie, mais aussi le texte se profile comme une postface déguisée, négative, des *Chants de Maldoror* : les renier, revient à dire ce qu'ils étaient.

On peut également lire *Poésies* comme un pamphlet, notamment en ce qui concerne le premier fascicule. D'une part, les invectives, les exclamations et le vocabulaire dépréciatif utilisés par Ducasse sont révélateurs du registre polémique, caractéristique du genre. D'autre part, les cibles de la polémique sont d'autre part clairement désignées : ce sont les romantiques et leurs satellites. Cependant, comme le montre C. Bouché dans *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, ces attaques témoignent d'une certaine exagération ironique. Ainsi, il arrive que « *la disproportion entre ce qui est à rejeter et ce qui est à promouvoir se creuse, au point de paraître absurde, lorsque Ducasse mettant en balance Dumas, Balzac et Hugo d'un côté, un "élève de troisième" de l'autre, tranche sans hésiter en faveur de ce dernier* »¹ :

Par cela seul qu'un professeur de seconde a dit : « Quand on me donnerait tous les trésors de l'univers, je ne voudrais pas avoir fait des romans pareils à ceux de Balzac et d'Alexandre Dumas », par cela seul, il est plus intelligent qu'Alexandre Dumas et Balzac. Par cela seul qu'un élève de troisième s'est pénétré qu'il ne faut pas chanter les difformités physiques et intellectuelles, par cela seul, il est plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo, s'il n'avait fait que des romans, des drames et des lettres. (*P II*, 263-264).

Le contraste entre les grands auteurs et les potaches est ici trop fort pour n'être pas ironique. C. Bouché cite encore ce passage tiré de *Poésies II* : « *Une vérité banale renferme plus de génie que les ouvrages de Dickens de Gustave Aymard, de Victor Hugo, de Landelle.* » (*P II*, 283). Enfin, Ducasse dresse dans *Poésies I* une fameuse et impressionnante liste de dérèglements et de transgression de toutes sortes, qu'il repousse au nom d'une poésie du bien, de l'ordre et du bon sens et de la sobriété :

Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, [...] les remords, les hypocrisies, les perspectives vagues qui vous broient dans leurs engrenages imperceptibles, les crachats sérieux sur les axiomes sacrés, la vermine et ses chatouillements insinuants, les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle de Maupin et de Dumas fils, les caducités, les impuissances, les blasphèmes, les asphyxies, les étouffements, les rages, — devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement. (*P I*, 262-263)

Cette énumération est en fait à l'image de ce qu'elle condamne : la phrase, unique, s'étend à n'en plus finir, et le paragraphe en devient monstrueux. Au fond, Ducasse ne rend-il un hommage vibrant et malicieux au style excessif des *Chants de Maldoror* ?

Et si un pamphlet imite ce qu'il détruit, alors ce pamphlet ne se change-t-il pas en plaidoyer ?

¹ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 152.

Les premiers lecteurs de Ducasse ont souvent assimilé *Poésies* à la mystérieuse préface de soixante pages qu'il évoque dans ses dernières lettres. On ne saurait abonder dans leur sens : les deux fascicules n'introduisent aucune œuvre, quand bien même celle-ci n'aurait été qu'un projet au moment de leur rédaction. On peut néanmoins supposer que le projet préfaciel a évolué chez Ducasse, comme cela arrive parfois, en manifeste. Mais dans ce cas précis, il semble s'agir d'une parodie de manifeste en faveur d'une poésie conforme à la morale et à la critique bourgeoise : « *Il joue pour l'essentiel*, écrit C. Bouché, *sur deux registres, indissolublement liés tant par leur teneur que par leur origine : d'une part, un discours moral (moralisant et moralisateur), d'autre part, un discours critique (au sens, notamment, où Ducasse commente et juge explicitement, et non plus implicitement comme dans les Chants, des textes écrits par d'autres)*. »¹. En quelque sorte, Ducasse parodie le discours de cette doctrine littéraire que Baudelaire nommait « *l'école bourgeoise* »².

On a cité plus haut des passages illustrant sur le mode ironique la morale bourgeoise. Mais la critique littéraire moralisatrice n'est pas en reste, et Ducasse pousse très loin sa caricature. Mimant un certain discours néoclassique et rétrograde, il affirme la supériorité morale d'auteurs classiques de qualité diverse sur les plus grands noms du romantisme : « *Les vaudevilles barbares de Hugo ne proclament pas le devoir. Les mélodrames de Racine, de Corneille, les romans de La Calprenède le proclament. Lamartine n'est pas capable de composer la Phèdre de Pradon ; Hugo, le Venceslas de Rotrou ; Sainte-Beuve, les tragédies de Labarpe, de Marmontel.* » (P II, 281). Racine et Corneille côtoient des auteurs mineurs ou oubliés, et en réalité, si Hugo, Sainte-Beuve et Lamartine sont incapables de les imiter, c'est par qu'ils sont bien meilleurs, et de loin.

Sous la plume de Ducasse, les exercices scolaires deviennent des œuvres d'anthologie : « *Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. — Naturellement !* » (P I, 264). Détaché en fin de paragraphe par un tiret, l'adverbe « *Naturellement* » dénonce avec ironie le paradoxe d'une critique qui se donne plus de prix que les œuvres qu'elle commente : « *Exagération donc*, conclut C. Bouché, *dans le sens d'une glorification sans mesure de la critique, de l'esprit critique, de la démarche critique, pratique de scolastes et de glossateurs, art de professeurs, exagération parodique surtout si on la rapporte au titre de Poésies...* »³.

¹ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 151.

² Charles BAUDELAIRE, « Les Drames et les romans honnêtes », pp. 58-64, dans C. BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, Paris, Julliard, « Littérature », 1964, p. 58.

³ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., pp. 157-158.

En feignant de se soumettre à cette idéologie dont il a été la victime, Ducasse commet un testament littéraire d'une ironie redoutable et d'une amertume glaçante. Le véritable pamphlet se cachait sous le manifeste, et inversement.

Palinodie ironique, *Poésies* fait office de postface négative aux *Chants de Maldoror*. Le pamphlet antiromantique et antimaldororien s'avère être en réalité un plaidoyer en faveur des littératures de la transgression. La parodie de manifeste conformiste doit en fait se lire comme un testament littéraire lourd d'amertume et de désespoir.

L'étude de la correspondance de Ducasse révèle que le clivage qui oppose *Les Chants de Maldoror* et *Poésies* procède non d'un changement véritable de thèse ou de méthode argumentative, mais d'une stratégie éditoriale. Le jeune poète feint de se repentir, mais au fond, il ne s'agit que d'une parade. Une même idée et une même intentionnalité unissent *Les Chants de Maldoror* à *Poésies*. *Les Chants de Maldoror* à la fois empruntent à la fiction argumentative et s'en démarquent. Par métalepse, fiction et discours métafictionnel s'entremêlent, dévoilant ainsi la dualité de l'argumentation ducassienne : sur le plan littéral, l'œuvre traite du problème du mal et de la transgression ; mais sur le plan symbolique, elle aborde une problématique beaucoup plus intime et complexe. Profondément ironique, *Poésies* n'est ni une palinodie, ni une préface, ni un manifeste conformiste et pamphlétaire. À la fois postface aux *Chants de Maldoror* et hommage dissimulé à la poésie de la transgression, ces deux fascicules forment un poignant testament littéraire. La rhétorique ducassienne produit un *logos* transgressif s'adaptant aux aléas de la création : de texte en texte, ce *logos* reflète l'évolution et la constance de cette même création. En définitive, le grand clivage correspond à la restructuration d'un imaginaire personnel et d'une poétique subjective qui s'adaptent aux contraintes du réel.

Éthos

En rhétorique, l'*éthos* désigne le « [c]aractère que l'orateur doit paraître avoir, se montrant "séné, sincère et sympathique". »¹. La notion renvoie en fait à l'image que l'orateur donne de lui. Sur le plan de l'énonciation, l'*éthos* rejoint la notion d'énonciateur ; sur le plan de la poétique du sujet, elle touche à l'autoportrait symbolique que l'auteur construit à travers l'acte créateur.² Chez Ducasse,

¹ O. REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p. 238.

² Sur les rapports entre l'éthos et la figure de l'auteur, thème de recherche qui ressurgit depuis quelques années, cf. Jérôme MEIZOZ, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne : <http://aad.revues.org/667> (page consultée le 22 mai 2012) et Michèle

le sujet s'incarne dans un éthos complexe, problématique et changeant. Poète, personnage, orateur et artiste lyrique dans *Les Chants de Maldoror*, il se réduit dans *Poésies* à une parole signée, mais anonyme.

Qui parle quand il dit je ?

La question énonciative est d'importance dans l'œuvre littéraire de Ducasse ; elle se pose moins dans sa correspondance. Dans une étude détaillée, M. Thut écrit au sujet des *Chants de Maldoror* : « De strophes quelques fois proches d'une "écriture autobiographique", on passe sans transition à des strophes où domine la troisième personne et dont le pronom "je" est absent. Confronté aux fréquentes modifications qui affectent ainsi l'articulation des multiples instances énonciatives, on ne peut guère éviter de se poser la question : qui parle ? »¹. Pour répondre à cette question, il faut interroger à nouveaux frais l'énonciation des *Chants de Maldoror*, mais aussi étendre ce questionnement à celle de la correspondance et de *Poésies*, ce dernier opus se distinguant par un système énonciatif foncièrement différent. Il faut également rattacher l'énonciation ducassienne à la figure du double, qui se trouve pour ainsi dire à l'origine à la source de ses idiomythes, de ses mythes personnels.² Comme le rappelle Nicole Fernandez-Bravo, le double est « une figure ancestrale qui en littérature va connaître une apothéose au XIX^e siècle dans le sillage du mouvement romantique, quoique le mythe soit encore très productif au XX^e siècle. »³. Ce mythe est nécessairement lié au thème de la subjectivité, de l'unicité ou de la pluralité du moi. De l'Antiquité jusqu'au XVI^e siècle, le double, particulièrement présent au théâtre, symbolise « l'homogène, l'identique » : « [...] la ressemblance physique entre deux êtres sert à la substitution, à l'usurpation d'identité, le double vivant, le sosie, le jumeau, est pris pour le héros et vice versa, chacun ayant son identité propre. La tendance à l'unité prévaut aussi quand un personnage joue deux rôles. »⁴. Mais vers la fin du XVI^e siècle, « le double commence à représenter l'hétérogène, la division du moi allant jusqu'à l'éclatement (XIX^e siècle), le je pouvant se fractionner à l'infini (XX^e siècle). »⁵. La poésie ducassienne illustre les formes les plus modernes de ce mythe matriciel à travers la réécriture des mythes de Narcisse, de l'Androgyne et des Gémeaux ; comme les romantiques allemands, Ducasse fait du double un « emblème de la surréalité »⁶ ; comme

BOKOBZA KAHAN, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne : <http://aad.revues.org/671> (page consultée le 22 mai 2012).

¹ Martin THUT, *Le Simulacre de l'énonciation, Stratégies persuasives dans les Chants de Maldoror* de Lautréamont, Frankfurt-New-York-Paris, Peter Lang, « Publications universitaires européennes », 1989, p. 16.

² L'idiomythe est un mythe collectif que le sujet s'approprie et transforme au gré de son imaginaire personnel. Sur la notion d'idiomythe, cf. *infra*, p. 284.

³ Nicole FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », pp. 492-531, dans P. BRUNEL (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000, p. 493.

⁴ N. FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », *op. cit.*, pp. 495-496.

⁵ N. FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », *op. cit.*, p. 496.

⁶ N. FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », *op. cit.*, p. 511.

Jean-Paul, Edgar Poe et plus tard Maupassant, il décrit l'« *expérience du double* »¹ comme une « *dépossession de soi-même* », comme « *un phénomène de vampirisation du moi* ». Et surtout, c'est la création littéraire qu'il personnifie sous les traits de son double, Maldoror.

Toute lecture des *Chants de Maldoror* hésite entre l'identification et la différenciation des instances du récit. La confusion entre Maldoror et le poète est l'une des curiosités de l'œuvre : elle découle du manque de cohérence apparent des régimes narratifs.

Dans l'ensemble, on rencontre, du moins avant le chant VI, une majorité de récits à la première personne où le narrateur s'identifie au héros ; mais l'on trouve aussi un certain nombre de récits à la troisième personne, où le narrateur raconte de manière omnisciente les aventures d'un personnage nommé *Maldoror*. Dans le détail, certaines strophes réunissent les deux régimes dans le même espace énonciatif. Les passages à la première personne, attribuables à Maldoror, n'y sont pas nécessairement encadrés par des guillemets : ils ne constituent pas un discours direct, un cadre énonciatif délimité, mais sont assimilés à la voix du poète. La strophe du noyé, au chant II, est un bon exemple. Le récit débute à la troisième personne, introduit Maldoror, puis bascule et se termine à la première personne quand le héros sermonne celui qu'il vient de sauver, sans qu'aucune marque introduise le discours direct : « *Sans rien dire, il prend son ami qu'il met en croupe, et le coursier s'éloigne au galop. Ô toi, Holzer, qui te croyais si raisonnable et si fort* » (II, [14], 122). Le « Ô » vocatif, l'apposition du nom propre « *Holzer* » et de la deuxième personne décrivent une situation d'interlocution impliquant la présence d'une première personne, ce qui marque un changement par rapport au début de la strophe. Cette ambivalence énonciative se fonde en principe poétique : tantôt le poète s'identifie à son personnage et l'histoire qu'il raconte est la sienne, tantôt il s'en démarque et relate l'histoire d'un autre. Fréquente durant les cinq premiers chants, cette oscillation, dont il faut faire sens, perd nettement en amplitude au chant VI : la séparation entre le poète et son personnage s'y fait plus franche. Il faut replacer ce balancement et cette évolution dans le cadre d'une stratégie argumentative particulière.

Les premières strophes du chant I recèlent de nombreuses clés.

C'est le cas de la strophe 3, qui débute ainsi : « *J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait.* » (I, [3], 41). La désinvolture de l'ellipse suggère qu'il s'agit moins de raconter une histoire que de décrire un dispositif narratif. Le futur (« *J'établirai* ») et l'absence de guillemets désignent le « *je* » énonciateur comme narrateur ; le nom de « *Maldoror* » nomme quant à lui le personnage, donné pour distinct de ce narrateur ; le terme

¹ N. FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », *op. cit.*, p. 517.

« *lignes* » indique que cette narration sera scripturale. Celui qui parle prend donc en charge le récit et le définit surtout comme un acte d'écriture. Son statut de scripteur le rapproche de la figure de l'auteur, personnage du rituel littéraire dont le rôle est d'assumer l'énonciation de cette œuvre signée « *Le comte de Lauréamont* »¹. Ce narrateur-scripteur, qu'on appellera plus simplement poète, intervient dans son énoncé en aménageant des pauses et des digressions embrayées sur une situation d'énonciation qu'un lexique métalittéraire donne souvent pour scripturale. La première personne qu'il utilise se rapproche du « je » poétique, l'« *image poétisée* »² que tout poète donne de lui-même selon Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château. Ce « je » n'est « *ni une instance fictionnelle, ni une instance biographique, mais une construction qui résulte d'une expérience personnelle transformée en acte essentiel.* ».

Chez Ducasse, il semble bien que, cette poétisation du moi se charge d'une ambivalence qu'explique la plasticité du pronom « je » : opérant sur les deux registres, ce pronom permet, dans les récits à la première personne, de passer du récit au discours et de confondre, par leurs voix mêlées, le narrateur et l'actant, le poète et Maldoror.

Le statut poétique de ce dernier est précisé dans cette même strophe 3³ : « *Il n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu ? il ose le redire avec cette plume qui tremble !* » (I, [3], 41). Les imparfaits et la troisième personne indiquent une facture de récit qui se réfère à Maldoror en tant que personnage ; l'apostrophe (« *Humains* ») et les présents déictiques (« *avez-vous entendu ? il ose le redire avec cette plume qui tremble !* ») créent un passage au discours et mettent en lumière une situation d'énonciation que le démonstratif « *cette* » définit comme scripturale. Le pronom anaphorique « *il* » et le verbe « *redire* » érigent Maldoror en responsable de cette énonciation et l'identifient au « je » poétique. Cependant, l'emploi de la troisième personne indique que c'est le poète qui opère cette identification par énallage⁴ du pronom personnel : alors même qu'il s'identifie à son personnage, le créateur s'en différencie par l'emploi de la troisième personne. Une équivoque inquiète se fait jour, fondée sur une paternité de l'écriture partagée entre le héros et le poète : le symbole de « *la plume qui tremble* » illustre cette hésitation poétique.

¹ La strophe 2 du chant I débute ainsi : « *Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage !* » (I, [2], 4). L'apostrophe au lecteur et le groupe nominal déictique « *cet ouvrage* » assimilent bien le « je » narrateur au personnage de l'auteur d'un livre en cours d'écriture-lecture, *Les Chants de Maldoror*.

² Catherine FROMILHAGUE, Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, « Lettres Sup. », 1996, p. 16.

³ Sur cette strophe, cf. notamment Lois NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, Dieppe, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002, p. 31.

⁴ « Échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne contre un autre temps, un autre nombre ou une autre personne. » (Bernard DUPRIEZ, « Énallage », pp. 175-177, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18, « Domaine français », 1984, p. 175).

À la fois poète et personnage de l'histoire qu'il raconte, Maldoror est une entité qui articule le temps de l'énoncé au moment de l'énonciation, la scène fictionnelle de l'histoire et la scène poétique de son écriture. Passer de « je » à « Maldoror », ou de « Maldoror » à « je », c'est faire communiquer deux espaces-temps par un jeu énonciatif ; c'est aussi pouvoir être, par le biais de l'écriture, à la fois le spectateur et le personnage de sa propre aventure ; c'est enfin placer l'écriture au centre de la relation unissant le poète à Maldoror : l'acte créateur est ce qui permet de les confondre et de les différencier.

Ce jeu est très bien illustré par la strophe 13 du chant II, où le poète se rend témoin d'un naufrage.

Le récit débute à la première personne et alterne passé simple et présent de narration ; un refrain poétise la strophe. Peu avant la disparition du navire, le poète se fait prophète : « *Mais, l'instant s'approchait, où j'allais, moi-même, me mêler comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée.* » (II, [13], 118). Par syllepse, les termes « *Acteur* » et « *scènes* » comparent, en la théâtralisant, l'entrée du poète à un évènement fictionnel.¹ Le vaisseau sous les eaux, six requins se partagent les naufragés. Une énorme femelle défait la meute et se retrouve face à trois squales survivants : son courage émeut le témoin. C'est alors que le récit passe à la troisième personne : « *Avec une émotion croissante, inconnue jusqu'alors, le spectateur, placé sur le rivage, suit cette bataille navale d'un nouveau genre.* » (119). Le poète confirme son statut initial de « *spectateur* » ; la troisième personne crée une distance entre le héros et lui, avec lequel il coïncidait jusqu'ici par l'entremise de la première personne. Son statut de narrateur témoin est ainsi mis en abyme : il sera désormais spectateur de lui-même. Galvanisé, le héros abat l'un des requins d'un coup de fusil, plonge à la mer, et en poignarde un deuxième ; la femelle élimine le dernier squala. Désormais seuls, la bête et l'homme, enfin nommé « *Maldoror* », s'accouplent tendrement. La strophe se termine alors par un retour triomphal de la première personne : « *Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !...* » (120). L'alternance des régimes narratifs, qui relève de la responsabilité du poète, permet à ce dernier d'opérer une véritable autoscopie par l'écriture : « *Maldoror* » est le nom de cet autre lui-même par lequel celui qui écrit se projette dans une expérience *passée*, qui n'est rien d'autre qu'une fiction littéraire *présente*. La strophe du naufrage constitue la mise en scène explicite d'un procédé poétique où le poète, par un choix narratif, s'efface au profit d'une identité de substitution.

Pleinement ambivalente, la relation qui unit Maldoror au poète n'est pas toutefois à sens unique : si le poète s'identifie au héros, à l'inverse ce dernier endosse aussi le rôle du poète.

¹ Une nuance est ici nécessaire : l'article zéro d'« *acteur* » infléchit quelque peu le sens théâtral du nom. Le terme « *scènes* » rappelle néanmoins cette signification.

À la strophe 2 du chant II, le « je » poétique se désigne comme auteur du livre en cours d'écriture : « *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant...* » (II, [2], 77). Le terme « *Chant* » évoque le titre de l'œuvre et l'épithète « *deuxième* » indique que celui qui écrit suit un plan établi. Le poète s'apprête à écrire, mais la foudre divine le frappe au front et le sang abonde. Son hémorragie contenue, il s'écrie : « *On ne croirait pas, au premier abord, que Maldoror contient tant de sang dans ses artères* » (78). Parce qu'il est narrateur et scripteur, Maldoror est identifié au personnage du poète qui, d'après la signature, serait un certain Comte de Lautréamont.

L'auteur même des *Chants de Maldoror* apparaît donc, par le truchement de Maldoror, à travers la troisième personne : il est, lui aussi, un personnage.

La relation qui unit Maldoror au poète prend bel et bien la forme d'un dédoublement du poète par l'écriture.

Pour le « je » poétique, Maldoror est bien un personnage de fiction : « *le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable* » (II, [1], 76). Mais il s'agit aussi d'une création poétique, de « *l'enfant de [son] imagination* » : « *enfant* » connote ici un lien affectif et surtout consanguin. Au chant VI, celui qui tient la plume avoue cependant la nature conflictuelle de cette relation : « *Vous avez reconnu le héros imaginaire qui, depuis un long temps, brise par la pression de son individualité ma malheureuse intelligence !* » (VI, I [3], 227). Maldoror serait le double fantasmé du poète, un cauchemar provoqué¹ qui tend à s'émanciper, mais qui n'a d'existence que scripturale. Ce dédoublement hallucinatoire et scriptural est mis en scène dans la strophe 5 du chant IV, où le poète discute avec un mystérieux interlocuteur, qui n'est autre que son propre reflet : « *Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image !* » (IV, [5], 176). Le poète s'est décrit dans son récit comme incapable de se reconnaître en ce miroir (« *cette glace* ») qu'est le poème. La périphrase du « *cauchemar de la perte momentanée de la mémoire* » désigne le double, Maldoror, cet alter ego dont il ne se souvient plus, et qui n'est autre que lui-même.²

En récapitulant, on constate que cet appareil narratif complexe met en place une manière de poésie spéculaire dont l'œuvre paraît simuler la recherche.³

¹ La « *pression* » de l'individualité de Maldoror connote dans le passage cité l'oppression du cauchemar, élément essentiel de son *modus operandi*, mais aussi symptôme premier du mauvais rêve. Sur l'angoisse cauchemardesque, cf. *infra* pp. 633-634.

² Sur Maldoror et son reflet, cf. *infra*, pp. 175 *sq.*

³ À propos de la poésie spéculaire, cf. *infra*, pp. 272-278.

Les interventions du poète révèlent que l'écriture des *Chants de Maldoror* se fonde, du moins en partie, sur la narration scripturale d'une fiction littéraire : ces épisodes métafictionnels dessinent une *narration réflexive*, qui raconte et se raconte raconter. En tant que héros de son propre récit, le poète évolue, grâce à la première personne, sur les deux plans de l'énonciation, le discours (embrayé sur la situation d'énonciation) et le récit (non-embrayé sur la situation d'énonciation).¹ Or, tout récit à la première personne implique un dédoublement du « je ». L'actant appartient à un espace-temps qui n'est plus celui du récitant : comme l'explique D. Maingueneau, le « je » du récit désigne seulement « *un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur* »². Ce « je » est à la fois identique et différent de celui qui raconte l'histoire. En jouant sur les régimes narratifs, la relation qui lie Maldoror au poète dévoile cette distanciation afin d'en tirer un meilleur profit poétique : la première personne se trouve ici en situation de coréférence avec une troisième personne, ou pour être plus précis, une non-personne, notion désignant en linguistique les « *objets du monde autres que les interlocuteurs* »³.

Le cas présent est toutefois particulier : cette non-personne est à plusieurs reprises nommée « Maldoror », ce qui tend à la distinguer d'un « je » narrateur-scripteur qu'on peut soit considérer comme anonyme, soit associer au signataire de l'œuvre, c'est-à-dire au pseudonyme de Ducasse, le « *comte de Lautréamont* ». Cependant, cette assimilation du poète à son personnage est favorisée par le statut de narrateur-scripteur qu'ils ont en partage. Ici, le dédoublement signifie moins la simple opposition d'un *moi* passé et d'un *moi* présent qu'une dualité actuelle, contemporaine à une situation d'énonciation donnée pour scripturale. En outre, il faut comprendre dès maintenant que Maldoror est une projection fantasmatique, la figure d'un *moi objectif* tourmentant le *moi subjectif* du poète et que l'écriture permet de réaliser en *non-moi*. L'ambivalence tire alors son origine d'une distorsion psychique que l'écriture convertit en distorsion ontologique : la *créature*, double de papier, image de son *créateur*, n'a cessé de concurrencer ce dernier.⁴

Les Chants de Maldoror racontent l'expérience d'un poète qui vit consciemment, au moment même où il écrit, une ambivalence provoquée et périlleuse. Une telle expérience s'actualise sur les

¹ À la suite de D. Maingueneau (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 52), on donnera aux concepts de « récit » et de « discours », que l'on mettra entre guillemets pour les distinguer des notions génériques de récit et de discours, les synonymes d'énoncés embrayés et non-embrayés sur la situation d'énonciation, afin d'éviter toute opposition arbitraire entre textes narratifs et textes non-narratifs. En cas d'embrayage, l'énoncé est en rapport étroit avec son énonciation et la prend pour repère. Le non-embrayage correspond au contraire à une mise à distance de cette énonciation et à un effacement de ses traces dans l'énoncé. Sur ces questions, cf. bien sûr Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 237.

² D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 43.

³ D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 43, p. 6.

⁴ Concernant le motif du Créateur, cf. *infra*, pp. 507-512.

deux plans de l'énonciation. Ce protocole narratif mixte rapproche la scène fictionnelle de la scène poétique. Et l'écriture de cette expérience n'est autre que cette expérience elle-même.

Mais dans *Poésies*, Ducasse va opérer sur le plan de l'énonciation un changement majeur.

D'une part, le poète s'exprime au moyen d'une première personne une et indivisible qui s'affiche dès la page de titre du premier fascicule à travers la fameuse affirmation : « *Je remplace* » (*P I*, 257). D'autre part, toute fiction semble ici absente : l'écriture se résume à une seule scène poétique dominée par des énoncés embrayés. En même temps que la fiction dans laquelle il évoluait, « Maldoror » s'efface au profit d'un « je » qui, selon la signature, désigne à présent Isidore Ducasse lui-même. Pourtant, ce « je » n'est peut-être qu'un fantôme sans substance. En effet, la dédicace de *Poésies I* se termine par cet étrange complément de manière : « *typographiquement parlant* ». Si le participe présent « *parlant* » évoque la création poétique en son oralité même, celle du chant, l'adverbe en souligne le caractère désormais purement textuel : la parole du poète, cette première personne, est comme fossilisée dans les caractères d'imprimerie. Dans un article habilement intitulé « Je “remplace” » (2001), Peter Nesselroth avance l'idée selon laquelle ce « *pronom personnel de la couverture du fascicule, dans sa modalité typographique, devient impersonnel, un je qui n'est pas un autre, mais simplement subjectif et objectif tout à la fois, différé. Surtout, comme c'est le cas ici, lorsque le pronom est accompagné d'un verbe d'une conjugaison [sic] où la forme de la première et de la troisième personne reste la même.* »¹. Tout se passe donc comme si l'énallage de la première personne en troisième personne se concentrait désormais dans l'altérité du pronom lui-même, ce mot qui, en langue, n'a pas de référent propre² ; comme si le « je » poétique, délesté de son double fictionnel, n'était plus paradoxalement qu'une coquille vide, une illusion textuelle et typographique.

La pratique systématique du plagiat dans *Poésies II* confirme cette déperdition du moi : détourner la parole des moralistes en disant « je », c'est dissoudre celle du poète dans une pluralité insaisissable.³

¹ Peter NESSELROTH, « Je “remplace” », pp. 125-132, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, Actes du cinquième colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000*, Tusson, Lérôt, 2001 (*Cahiers Lautréamont*, livraisons LV et LVI, 2^e semestre, 2000), pp. 126-127.

² Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, les « [p]our recevoir un contenu référentiel précis, les personnels exigent en effet du récepteur qu'il prenne en considération la situation de communication, et cela de façon : — nécessaire et suffisante dans le cas de “je” et de “tu” : ce sont de purs déictiques ; — nécessaire mais non suffisante dans le cas de “il(s)” et “elle(s)”, qui sont à la fois déictiques (négativement : ils indiquent simplement que l'individu qu'ils dénotent ne fonctionne ni comme locuteur, ni comme allocutaire) et représentants (ils exigent un antécédent linguistique). » (Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, « U Linguistique », 2002).

³ Sur les emprunts dans *Poésies*, cf. *infra*, pp. 288-290.

La mise en œuvre d'une double scène, fictionnelle d'une part, et poétique de l'autre, permet au sujet ducassien de broser dans *Les Chants de Maldoror* un double autoportrait : il est poète, comte de Lautréamont ; il est personnage de fiction, Maldoror. Sur le plan énonciatif, l'énullage s'affirme comme le procédé cardinal de ce dédoublement. La création poétique chez Ducasse s'enracine dans la création d'un autre moi fictionnel. Son idiomythe du double apparaît comme profondément moderne et avant-gardiste : « *Par la poétique du double*, écrit N. Fernandez-Bravo, *des écrivains contemporains libèrent leur héros, qui souvent sont des doubles d'eux-mêmes de la prison d'un moi particulier, fixé dans le moule de la personnalité.* »¹. Le reniement apparent de *Poésies* marque bien plus qu'un clivage esthétique, bien plus qu'un changement de manière : renier le récit et la fiction, c'est renier Maldoror, et renier Maldoror, c'est se renier soi-même. Dans l'imaginaire du sujet ducassien, la fiction possède plus d'être que le réel.²

L'orateur

La rhétorique repose sur la figure de l'orateur, « *auteur du discours, écrit ou oral* »³ dont la pratique mêle techniques oratoires et qualités morales. Si Ducasse s'approprie ce personnage, c'est pour l'incarner de manière parodique, mais aussi pour lui donner une épaisseur plus intime.

L'orateur est un professionnel de l'éloquence : dans l'exercice de la rhétorique, qui est un art de la parole doublé d'une gestuelle codifiée, il doit faire preuve de maîtrise et de mesure. Ce savoir-faire, le poète des *Chants de Maldoror* et de *Poésies* se l'approprie, mais à des fins parodiques et caricaturales.

D'une part, son écriture porte les marques d'une oralité toute rhétorique qui se manifeste à travers la première personne, les apostrophes et les nombreuses phrases exclamatives. Cependant, les circonvolutions, les suspensions et les ruptures syntaxiques donnent parfois l'image d'un orateur qui perd le fil de son discours à force de ratiocination : « *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 pas le commencement de la phrase.* » (VI, [2], 255). À trop vouloir paraître docte et sérieux (« *me dépouillant des allures légères et sceptiques de l'ordinaire conversation* »), le poète, qui témoigne pourtant d'une modestie affectée mais ironique (« *assez prudent pour ne pas poser* »), finit par saboter joyeusement son propre exposé.

¹ N. FERNANDEZ-BRAVO, « Le Double », *op. cit.*, p. 523.

² À propos de l'effacement de la réalité biographie au profit de la fiction, cf. *infra*, pp. 684-688.

³ O. REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, *op. cit.*, p. 240.

D'autre part, Ducasse s'est semble-t-il souvenu des conseils que D. Vicente Salvá donnait au sujet de l'expression corporelle dans son commentaire de l'*Arte de Hablar* d'Hermosilla.¹ La minutie comique de ces prescriptions ne lui a sans doute pas échappé. Dans *Lautréamont, l'identité culturelle* (2001), L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal écrivent à ce propos : « [...] *tout au long des Chants, l'auteur nous fait connaître les mouvements corporels qui accompagnent son élocution. Il fait référence à ses cheveux qui se hérissent et qu'il faut remettre à leur place, à l'agitation incontrôlée de ses membres, etc.* »². Salvá interdisait aussi « *les offices malpropres d'éternuer, tousser ou cracher.* »³. Mais voilà qu'à la fin de la préface du chant VI, le poète lance, comme par provocation : « *Je vais d'abord me moucher, parce que j'en ai besoin ; et ensuite, puissamment aidé par ma main, je reprendrai le porte-plume que mes doigts avaient laissé tomber.* » (VI, [2], 225). L'orateur enfreint la règle de bienséance ; mais sur un ton burlesque, il s'empresse de corriger les effets de cette infraction : « *Lautréamont reprend "puissamment" le porte-plume, et l'attention du lecteur. D'ailleurs, l'infraction à la règle était justifiée : "sauf si la nécessité l'y oblige", disant Salvá ; "parce que j'en ai besoin", explique Lautréamont.* »⁴.

On relève enfin sous la plume de Ducasse tout un métalangage rhétorique et littéraire. Insistant sur la maîtrise mesurée qu'il a du fond et de la forme d'une parole qui confine bien souvent au délire, le poète évoque à maintes reprises ses « *chants* », ses « *strophes* », sa « *prose* ». ⁵ Il applique également avec un zèle suspect ce précepte de Hermosilla : « *Les bons écrivains savent se contenir dans les limites justes, ne jamais dire trop, ni trop peu, mais ce qui suffit à la fin qu'ils se proposent.* »⁶. C'est ainsi que dans son hymne à l'océan, l'orateur met en avant le pouvoir qu'il exerce sur son discours : « *Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre.* » (I, [9], 50). De même en limite-t-il l'ampleur et sait y mettre fin : « *Assez sur ce sujet.* » ; « *Je veux que celle-ci soit la dernière strophe de mon invocation. Par conséquent, une seule fois encore, je veux te saluer et te faire mes adieux !* » (56).

On se rangera aux côtés de L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal pour conclure que « *l'ambiguïté des Chants réside justement dans l'application explicite du code rhétorique, dans l'entrelacement d'un discours délirant avec un métalangage froid et normatif.* »⁷.

¹ Leyla PERRONE-MOISÉS, Émir RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et documents — Amériques latines », 2001, pp. 52-53.

² L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 54.

³ D. Joseph Gómez DE HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso, Nueva edición aumentada con muchas e importantes notas por D. Vicente Salvá*, Paris, Libreria de Garnier Hermanos, 1853-1856, p. 340, cité par L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal dans *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 54.

⁴ L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 55.

⁵ Ce métalangage va de pair avec l'écriture excentrique (cf. *infra*, pp. 273-274).

⁶ D. J. G. DE HERMOSILLA, *op. cit.*, p. 69, cité par L. Perrone-Moisés, É. Rodríguez Monegal dans *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 40.

Si, dans *Les Chants de Maldoror*, le poète assimile avec talent la technique, le langage et le savoir-faire des orateurs de tout bord, il sait se faire encore plus virtuose et incisif dans *Poésies*.

Tel ce passage de *Poésies I*, où il parodie à la fois l'éloquence maldororienne, qu'il affirme renier, l'éloquence romantique, qu'il entend dénigrer, et l'éloquence néo-classique, qu'il prétend promouvoir :

Avec ma voix et ma solennité des grands jours, je te rappelle dans mes foyers déserts, glorieux espoir. Viens t'asseoir à mes côtés, enveloppé du manteau des illusions, sur le trépied raisonnable des apaisements. Comme un meuble de rebut, je t'ai chassé de ma demeure, avec un fouet aux cordes de scorpions. Si tu souhaites que je sois persuadé que tu as oublié, en revenant chez moi, les chagrins que, sous l'indice des repentirs, je t'ai causés autrefois, crebleu, ramène alors avec toi, cortège sublime, — soutenez-moi, je m'évanouis ! — les vertus offensées et leurs impérissables redressements.

En avançant le caractère solennel de son discours (« avec ma voix et ma solennité des grands jours »), le poète renoue sur le ton parodique avec son éloquence passée, celle des *Chants de Maldoror*. Les raffinements du style grand-siècle se chargent d'un maniérisme cocasse : l'espoir est d'abord personnifié en interlocuteur par l'apostrophe « glorieux espoir », puis il est comparé à un « meuble de rebut » ; le très familier « crebleu » désamorce de manière malicieuse l'emphase du style soutenu. La parenthèse exclamative « soutenez-moi, je m'évanouis ! » singe l'attitude pathétique des orateurs romantiques. Ce pêle-mêle met en lumière l'ironie amère d'une parodie marquée au sceau de l'autodérision : texte de clivage dans la création ducassienne, *Poésies* semble procéder d'une double éloquence du rire et du désespoir.

Cependant, l'éloquence repose non seulement sur le savoir-faire de celui qui parle, mais aussi sur les qualités de ce dernier : selon Aristote, l'orateur inspire confiance à son auditoire grâce à sa vertu, son bon sens et sa bienveillance. Le poète des *Chants de Maldoror* ne saurait correspondre à cet idéal, bien au contraire. En premier lieu, Maldoror n'est pas vertueux, et il avoue non sans orgueil être gangrené par le vice. Au chant I, il dit être « méchant » (I, [3], 41) et vouloir faire « servir son génie à peindre les délices de la cruauté » (I, [4], 41). « Moi, » écrit-il encore au chant IV, « je veux montrer mes qualités ; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices ! » (IV, [2], 163) : parce qu'il veut plaire et séduire, l'orateur classique joue la comédie de la vertu et masque ses vices ; parce qu'il veut sincèrement choquer, l'orateur ducassien offre le spectacle de ses mauvais penchants ; parce qu'il écrit sur le mal, le poète associe le génie poétique au génie du mal. En second lieu, Maldoror n'est pas non plus sensé : sa froideur rationnelle contraste avec ses violentes crises de folie meurtrière, dont on ne sait trop si elles sont simulées ou subies. Enfin, le héros sait faire preuve d'une bienveillance des plus douteuses : s'il se pare des meilleures

intentions, c'est pour mieux tromper son auditoire. Aux louanges et autres flagorneries qu'il adresse au lecteur, à l'homme ou à Dieu succèdent le plus souvent des menaces, des invectives et des malédictions.

L'écriture des *Chants de Maldoror* conjugue rigueur rhétorique, parodie et délire poétique. Le sujet ducassien joue le rôle d'un orateur bien peu orthodoxe qui, connaissant par cœur les arcanes de son art, en détourne la pratique pour mieux le parodier. Ajoutant l'autodérision à la parodie, *Poésies* témoigne d'une éloquence à la fois amusée et désespérée. Se détache ainsi la silhouette inquiète d'un poète qui, partagé entre la fureur et le désespoir, tourne en dérision son propre discours.

Le poète

À la suite des romantiques, Ducasse retrouve le lien originel qui unit le chant au poème. Dès le titre du premier opus, la notion de « *chant* » inscrit l'œuvre dans le genre épique tout en rappelant l'essence lyrique de l'acte poétique : en renouvelant cette métaphore quelque peu banale, dont les deux images les plus significatives sont celles de la lyre et du récit, le poète se présente comme un aède des temps modernes interprétant sa propre épopée.

La lyre est un cliché pourtant essentiel dans la compréhension de la poésie ducassienne.

Reprenant le lieu de la modestie affectée à la fin du chant I, le poète demande au lecteur d'être indulgent : « *Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange !* » (I, [14], 72). Le vouvoiement et l'impératif de prière placent le lecteur en position de juger l'œuvre qui se propose et celui qui la compose. La lyre dénote au sens figuré le « *talent du poète, l'action de faire des vers* »¹ : l'image symbolise la poésie encore immature d'un poète enfant (« *qui ne fait encore qu'essayer sa lyre* »), mais qui se distingue déjà par son étrangeté (« *un son si étrange !* »).

Le cliché sera repris en un sens différent dans *Poésies I* : « *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.* » (P I, 264). L'image méliorative de la « *lyre d'or* » désigne une poésie fondée sur une conception classique du beau, opposée accents morbides de la poésie romantique : cette dernière ne serait que laideur et tristesse (« *tristesse goitreuse* »), orgueil et bêtise (« *fiertés stupides* »). Cette image de la poésie marécageuse fait cependant écho à l'ouverture des *Chants de Maldoror*, où le poète, qui présente son livre, évoque « *les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison* ».

¹ Émile LITTRÉ, « Lyre », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], Les Éditions Redon, 1995 [support cédérom].

(I, [1], 39). Mais l'insistance exprimée par l'adverbe « *Oui* » suggère une lecture ironique de l'affirmation ; le terme « *défalcation* », qui signifie le fait de « [r]etrancher d'une somme, d'une quantité »¹, confère au reniement du poète une coloration commerciale et utilitariste, nuance renforcée par la mention de l'« *or* ». L'éloge de cette lyre d'or cache en fait une critique des ambitions utilitariste de la poésie bourgeoise ; l'abomination de la poésie romantique se révèle être un hommage subtil à la poésie maldororienne, à cette lyre au son étrange.

La *lyre* est bien la métaphore de l'écriture poétique et de la singularité du poète.

Sous la plume de Ducasse, c'est le mot *récit* qui relie cette essence lyrique à la dimension narrative des *Chants de Maldoror*. En effet, *récit* dénote en langue l'« [a]ction de raconter une chose » ; mais dans l'art musical, il désigne aussi « [c]e qui est chanté par une voix seule ou joué par un instrument seul. »².

Le mot apparaît pour la première fois au chant IV, dans l'histoire de l'amphibie : « *Je te cacherai le lieu de ma naissance, qui n'importe pas à mon récit [...].* » (IV, [7], 183). La deuxième occurrence se trouve au chant suivant, dans le monologue d'Elseneur : « [...] *je n'ai pas terminé mon récit.* » (V, [7], 217). Dans ces deux passages, le mot est actualisé dans le même groupe nominal « *mon récit* », et il s'agit à chaque fois d'un contexte intime, celui de la confession ; le déterminant possessif « *mon* » rehausse cette subjectivité. Au chant VI, le poète revient sur les chants précédents en affirmant que les « *cinq premiers récits n'ont pas été inutiles [...].* » (VI, [1], 222). En désignant ses chants comme des *récits*, Ducasse traduit la double nature lyrique et narrative de sa poésie. Dans son idiolecte, le *récit* désigne un chant poétique et narratif chargé de raconter une histoire personnelle.

Ducasse s'approprie donc le cliché romantique de la lyre : en le renouvelant, il lui confère un sens particulier, propre à son œuvre. La poésie, sa lyre, émet une musique atypique aux accents personnels : elle est *récit*, en ce sens qu'elle ne saurait chanter qu'une épopée intime ; elle est singularité de fond et de forme. Ces deux images montrent par ailleurs que la musique occupe une place cardinale dans l'imaginaire ducassien.³

Sur la double scène poétique et fictionnelle des *Chants de Maldoror*, le sujet ducassien projette son autoportrait en personnage de fiction, Maldoror, et en poète, Lautréamont. Ce

¹ É. LITTRÉ, « Défalcation », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² É. LITTRÉ, « Récit », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ Sur la poésie, la voyance et la musique, cf. *infra*, pp. 554-558.

dédoublé repose notamment sur l'énullage de la troisième personne du singulier : « je » dit « il » pour parler de « je ». Dans l'imaginaire de Ducasse, le moi fictionnel et poétique semble avoir pris l'ascendant sur le moi réel et biographique. En reniant *Les Chants de Maldoror*, le sujet renie une part de lui-même qu'il considèrerait peut-être comme la plus vraie. En incarnant la figure de l'orateur, il s'approprie les codes de la rhétorique afin de les parodier. La poésie des *Chants de Maldoror* se situe ainsi à mi-chemin de la rigueur oratoire et du délire poétique. Plus ironique car profondément désespéré, ce double texte qu'est *Poésies* combine la parodie et l'autoparodie : considérant son échec, l'orateur hésite entre le rire et les larmes. Ducasse renoue enfin avec la figure du poète musicien et lyrique à travers l'image de la lyre, qui symbolise sa singularité poétique, et celle du récit, qui représente l'expression de sa subjectivité.

Pathos

Le *pathos* désigne la partie du discours concernant l'« action de l'orateur sur les passions, désirs, émotions, de l'auditoire, pour mieux le persuader. »¹. Dans le cadre de l'énonciation, il correspond à la notion de destinataire ; en poétique du sujet, elle s'étend de toute évidence à la question des actants, qui sont les destinataires intimes de l'œuvre. Chez Ducasse, le *pathos* n'est pas moins complexe que son *éthos* et détermine en grande partie l'acte créateur.

« Auriez-vous la bonté »

La correspondance de Ducasse présente un rapport très particulier au destinataire. Elle se caractérise en effet par une politesse de convention, une humilité feinte et une duplicité manifeste.

Ces quelques lettres font preuve d'une politesse stéréotypée que les conventions sociales peuvent expliquer. Au cours du XIX^e siècle, des manuels pratiques sont édités, tel *Le Secrétaire universel* (1833) de Paul Persan, dont la réédition de 1869, revue et augmentée par Henri Delaroche, propose des lettres types et des formules adaptées à toutes les situations, intimes ou officielles : « [...] jeunes gens s'adressant à des proches parents et aux personnes d'autorité, individus anonymes s'adressant à des personnalités de la vie sociale, magistrats, maires, ecclésiastiques, etc. »². Les missives de Ducasse se singularisent par la présence presque systématique de la formule de demande « auriez-vous la bonté de ». Le billet en date du 9 novembre 1868, qu'il envoie à un critique, débute de la

¹ O. REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, op. cit., p. 240.

² Volker KAPP, « La Langue française et l'art épistolaire, transitions du XIX^e siècle », pp. 13-24, dans *Romantisme*, volume 24, n°86, « Langue et idéologie », 1994, p. 22.

sorte : « *Auriez-vous la bonté de faire la critique de cette brochure dans votre estimable journal.* » (Lettre 2, 301). La valeur de prière du conditionnel est renforcée par l'adjectif mélioratif « *estimable* » ; si le ton adopté est celui de la flatterie, l'absence de point d'interrogation témoigne d'une certaine désinvolture. Dans la lettre qu'il adresse à Poulet-Malassis le 21 février, il commande un ouvrage, et ce avec la même légèreté : « *Auriez-vous la bonté de m'envoyer Le supplément aux poésies de Baudelaire. Je vous envoie ci-inclus 2 f, le prix, en timbres de la poste.* » (Lettre 6, 308).¹ Là encore, la demande paraît dénuée de toute subjectivité. Dans la lettre que reçoit Darasse le 21 mars 1870, on peut encore lire : « [...] *auriez-vous la bonté de me l'écrire ?* ». Le point d'interrogation apparaît enfin : les circonstances expliquent cette subtile nuance de syntaxe. Ce qui apparaît à travers ces répétitions, c'est la représentation que Ducasse se fait de ses relations d'affaires. Cette politesse obséquieuse et artificielle n'est destinée qu'à obtenir ce qu'il souhaite de ces dernières. La lettre ducassienne est foncièrement conative² en ce sens qu'elle cherche à faire agir le destinataire.

Le courrier de Ducasse à Hugo constitue un mélange assez piquant de flagornerie, de naïveté retorse et d'orgueil impatient, et c'est avec raison que J.-J. Lefrère y voit une « *lettre dans laquelle le respect et l'admiration s'entremêlent avec la certitude de n'être pas le premier venu [...]* ».³ Il est pour le moins étonnant de retrouver, presque inchangée, dans ces lignes adressées à Hugo, la formule par laquelle, la veille même, Ducasse justifie le retard de sa brochure. En effet, au critique inconnu, le jeune poète écrit : « *Pour des circonstances indépendantes de ma volonté, elle n'avait pu paraître au mois d'août.* » (Lettre 1, 301). La cathédrale vieillissante du romantisme n'aura pas mieux : « *Je vous envoie 2 exemplaires d'une brochure qui, pour des circonstances indépendantes de ma volonté, n'avait pas pu paraître au mois d'août.* » (Lettre 2, 303). Il n'y a rien de moins impersonnel que cette tournure : on est en droit de se demander, avec J.-J. Lefrère, « *en quoi cela pouvait importer à l'exilé de Guernesey, d'autant que Ducasse ne donnait aucune explication à cet état de fait qu'il l'avait manifestement contrarié.* »⁴. Ducasse commet par ailleurs quelques maladresses qui paraissent trahir une émotion de circonstance : « *Elle paraît maintenant chez deux libraires du boulevard et je me suis décidé à écrire à une vingtaine de critiques, pour qu'ils en fassent la critique. [...] Il y a 3 semaines que j'ai remis le 2e Chant à M. Lacroix pour qu'il l'imprime avec le 1^{er}. Je l'ai préféré aux autres, parce que j'avais vu votre buste dans sa librairie, et que je savais que c'était votre libraire.* ». Ces répétitions sonnent faux sous la plume de l'auteur des *Chants de Maldoror*, surtout si l'on considère qu'il s'adresse à Hugo : il s'agit moins

¹ Ducasse évoque sans doute le *Complément aux « Fleurs du mal »* de Charles Baudelaire, publié chez Michel Lévy en 1869, un ouvrage de 36 pages réunissant six pièces condamnées et cinq autres poèmes. (J.-L. STEINMETZ dans *Œuvres complètes*, p. 689, note 1).

² Par la fonction conative, « *l'énoncé essaie d'influer sur la pensée ou l'action du destinataire [...]* » (G. PHILIPPE, « Fonctions du langage », p. 190 dans M. JARRETY [dir.], *Lexique des termes littéraires*).

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 330.

⁴ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 331.

d'une faute de style involontaire que d'un fait de style destiné à donner l'image d'un jeune premier à peine sorti de l'école et pris de transports face à la légende de Guernesey. Ducasse indique également à Hugo trois coquilles : « [...] *page 7 ligne 10 : Au lieu de : si ce n'est ces larmes il faut si ce n'est ses.* [§] *page 16 l. 12 : Mais l'homme lui est plus redoutable, il faut mais l'Océan* [§] p. 28 *l'antépénultième. Au lieu de il est brave il faut il est beau.* ». Curieusement, Ducasse signale à Hugo les corrections à effectuer plutôt que de les reporter directement ; il faut sans doute y voir un audacieux et naïf stratagème destiné à faire en sorte que le grand poète lise le *Chant Premier* :

Ducasse a-t-il eu la naïveté de penser que le report de ces corrections inciterait Hugo à ouvrir l'œuvre et à la lire ? N'eût-il porté que la première des trois retouches, le délicat poète de *L'Art d'être grand-père* serait tombé sur la strophe qui recommande de « laisser pousser ses ongles pendant quinze jours » et de les enfoncer dans la « poitrine molle » d'un enfant « qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure ». On doute qu'il eût acquiescé.¹

En outre, Ducasse explique de manière assez peu crédible comment lui est venue l'idée d'écrire à Hugo : « *J'ai vu hier à la poste un gamin qui tenait l'Avenir National entre ses mains avec votre adresse, et alors j'ai résolu de vous écrire.* ». Cette petite anecdote constitue une mise en scène romanesque somme toute assez hugolienne : Ducasse cherchait sans doute à se faire passer pour un sympathisant politique, l'*Avenir National* étant un journal antinapoléonien.² La lettre se conclut néanmoins sur ces mots, qui sont d'une tout autre teneur : « *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.* » (Lettre 2, 304). On ne peut que relever, avec J.-J. Lefrère, la différence « *entre le ton d'humilité de circonstance et ce sous-entendu final de menace et d'orgueil que renforce l'absence de toute formule finale de salutation.* »³. Hugo, qui passe ainsi de l'ainé adulé à l'adversaire littéraire en un tour de phrase, est victime de l'attitude iconoclaste dont fait preuve le sujet ducassien envers toutes les figures tutélaires ou paternelles.⁴

Le cas de Darasse, enfin, est exemplaire de la duplicité de Ducasse et de la fonction qu'il assigne à ses destinataires. Dans sa lettre du 22 mai 1869, le jeune homme sermonne le banquier de manière sarcastique, car ce dernier l'aurait rappelé à l'ordre, vraisemblablement à la requête de son père : « [...] *je ne mets pas en ligne de compte la malsonnance de certaines observations mélancoliques qu'on pardonne aisément à un vieillard, et qui m'ont paru, à la première lecture, avoir eu l'air de vous imposer, à l'avenir peut-être, la nécessité de sortir de votre rôle strict de banquier, vis-à-vis d'un monsieur qui vient habiter la capitale [...].* » (Lettre 3, 304). La lettre se termine par une demande d'argent : « *Pardon, Monsieur, j'ai une*

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 332.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 332.

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 333.

⁴ Concernant les figures paternelles, cf. *infra*, pp. 659-662.

prière à vous faire : si mon père envoyait d'autres fonds avant le 1^{er} septembre, époque à laquelle mon corps fera une apparition devant la porte de votre banque, vous aurez la bonté de me le faire savoir ? ». Il y a là un détail important : Ducasse écrit « *aurez-vous la bonté* », et non « *auriez-vous la bonté* ». Le futur d'autorité laisse assez peu de choix au banquier : c'est moins une prière qu'un ordre ironique. En revanche, lorsqu'il s'agira d'obtenir de nouveaux fonds suite à l'échec des *Chants de Maldoror*, Ducasse signera une lettre « *incomparablement plus déferente que la précédente missive connue au même correspondant* »¹ : « *Je viens, Monsieur, vous demander, si mon père vous a dit que vous me délivrassiez de l'argent, en dehors de la pension, depuis les mois de novembre et de décembre. Et, en ce cas, il aurait fallu 200 f., pour l'impression de la préface, que je pourrais envoyer, ainsi, le 22, à Montevideo. S'il n'avait rien dit, auriez-vous la bonté de me l'écrire ?* » (Lettre 7, 310). La formule de politesse est peut-être un peu exagérée si l'on considère l'objet de la demande. Mais on relève surtout la correction du futur « *aurez* » en conditionnel « *auriez* » : autres temps, autres mœurs. Darasse, on le voit, se voit ravalé au rang d'un interlocuteur qu'il lui faut dominer ou ménager, suivant que les circonstances lui sont favorables ou non.

Les lettres de Ducasse ont pour but d'agir sur leurs destinataires. Elles signent un tempérament irrévérencieux, rebelle et manipulateur, trait de caractère qui n'est pas sans rappeler celui de Maldoror lui-même.

Le lecteur dans Les Chants de Maldoror

La posture du lecteur dans *Les Chants de Maldoror* est loin d'être passive et masquée. Dans « Le Lecteur chez Lautréamont » (1983), Gérard Mauborgne écrit à son propos : « *En tout cas, il a une fonction essentielle dans le livre. Une fonction active, n'ayons pas peur des mots, une fonction actantielle. À ce rythme on n'est pas loin de faire du lecteur le héros du texte.* »². En effet, la figure du lecteur est textuellement présente sur la scène poétique des *Chants de Maldoror*.

Le texte offre à tous les niveaux de nombreuses références et allusions à l'acte de lecture. C'est le constat effectué par Yojiro Ishii dans « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont » (1982) : « [...] *il n'est presque pas une page où l'énonciateur ne s'adresse au lecteur, la fréquence des évocations de celui-ci est si remarquable que l'on peut se permettre de dire qu'il joue un rôle indispensable dans la construction du texte, dont la production semble dépendre essentiellement des rapports étroits*

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 537.

² Gérard MAUBORGNE, « Le Lecteur chez Lautréamont », dans *Semen*, n°1, « Lecture et lecteur », 1983, en ligne : <http://semen.revues.org/4271> (page consultée le 22 février 2012).

qu'il entretient avec l'énonciateur. »¹. Ces traces lectorales dessinent en filigrane une image du lecteur et permettent de cerner son statut. Elles peuvent être regroupées en trois grands ensembles, selon qu'elles s'actualisent dans l'énoncé par la deuxième personne, la troisième personne ou la première personne. Les premières réunissent des adresses au(x) lecteur(s) qui s'effectuent soit par l'emploi d'un « vous » de pluriel (« *Soyez néanmoins, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture* » [I, [9], 50]) ou de politesse, soit par un tutoiement parfois associé à l'apostrophe (« *Lecteur* » [I, [2], 40] ; « *Ô lecteur* » [II, [8], 95]). Les deuxièmes désignent, par énullage de la troisième personne, un lecteur unique (« *le lecteur* » [V, [1], 189], « *celui qui me lit* » [V, [5], 206]), et moins souvent, au pluriel, un lectorat plus large et quelque peu déprécié (« *les impatientes, affamés de ces sortes de lectures* » [IV, [6], 176] ; « *chacun ne sera pas de mon avis* » [VI, [2], 223], le pronom distributif « *chacun* » supposant une collectivité). Les dernières traces désignent à travers le « nous » inclusif une communion entre le poète et le lecteur (« *Nous ne sommes plus dans la narration* », [V, [7], 214]. En comparant ces trois ensembles, on peut établir deux regroupements plus signifiants, avec d'un côté une masse lectorale indéfinie et mise à distance, et de l'autre, une figure unifiée du destinataire, intégrée à la sphère de réciprocité du poète (les traces au singulier autres que le « vous » de politesse et le « nous » inclusif). On retrouve ici la distinction pragmatique entre *public* et *lecteur*². Et cette distinction prend la forme d'une variation graduelle de l'intimité, que le texte paraît mettre en avant dès les premières lignes.

En effet, *Les Chants de Maldoror* débutent par : « *Plût au ciel que le lecteur* » (I, [1], 39). Le seuil de l'œuvre pointe d'emblée une situation d'énonciation scripturale. Dans l'ordre de la lecture, le lecteur préexiste au poète, qui n'apparaît que quelques lignes plus loin, en interlocution avec son destinataire : « *Écoute bien ce que je te dis* ». Bien avant d'introduire une histoire d'ailleurs discontinue, *Les Chants de Maldoror* exposent dans leur strophe liminaire une scène poétique où l'existence du poète découle de celle de son lecteur. Le texte se présente avant tout comme un échange littéraire qui projette sa réception en tant qu'énoncé écrit. L'écriture de l'œuvre a donc pour raison première sa propre lecture. À la suite de M. Pleyne³, Y. Ishii note avec justesse que le lecteur se dédouble par l'acte de lecture : « *Cette première mention du lecteur dans le texte annonce qu'il ne se présente pas simplement comme celui qui lit, mais aussi comme celui qui se lit (car il se voit lui-même incrusté*

¹ Yojiro ISHII, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », pp. 77-97, dans *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 40, mars 1982, p. 88.

² Le lecteur est « une place dans un dispositif, une position de lecture à laquelle le texte associe diverses caractéristiques » tandis que le public désigne « les personnes qui lisent effectivement le texte ». (D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 78).

³ « [...] "dès la première ligne", nous nous lisons, nous, lecteurs, "je me lis", moi, lecteur à la troisième personne du singulier [...]. » (Marcelin PLEYNET, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1967, p. 111).

sur la page qu'il lit), c'est-à-dire comme "ce qu'il lit".¹ Le livre est donc un miroir tendu au lecteur ; mais il n'est pas conseillé à tout le monde de s'y mirer : « *Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre : quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.* ». Le poète définit son lectorat et le voudrait restreint à des lecteurs d'exception, quelques *happy few* affectés, comme lui, d'une distorsion affective qu'illustre ici l'oxymore du « *fruit amer* ». Le livre est donc nocif à la personnalité du plus grand nombre. C'est ainsi que le poète avertit ses lecteurs dans l'hymne à l'océan : « *Vous, faites attention à ce qu'elle [la strophe] contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées.* » (I, [9], 50). Plus loin, il regrette sa déclamation : « *Soyez néanmoins, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture que je me repens déjà de vous offrir* ». En hâtant le récit de son rêve de métamorphose en pourceau « *afin que les impatients, affamés de ces sortes de lectures, ne se mettent pas à rugir, comme un banc de cachalots macrocéphales qui se battent entre eux pour une femelle enceinte* » (IV, [6], 176), le poète se moque d'une certaine stéréotypie littéraire.² Il faut cependant l'échange littéraire est ici comparé à un combat pour la domination sexuelle : dans l'imaginaire ducassien, l'activité poétique, à deux ou plus, semble érotisée.

On voit se dessiner, à l'opposé de cette figuration plurielle du *public* dont certains membres sont tolérés dans la communication à travers le « vous » de politesse, une figure du lecteur idéal, représentation singulière et synthétique des quelques hypothétiques lecteurs aptes à recevoir l'œuvre comme elle le devrait. Ce lecteur est doté d'un certain nombre de caractéristiques disséminées au fil de l'œuvre et qui font de lui une sorte de personnage fantomatique et fantasmatique : il appartient ainsi au groupe formé par Lohengrin, Holzer, Mario, Elsseneur, Réginald et Mervyn. Le poète imagine un jeune homme qui « [se vante] *sans cesse de [sa] perspicacité (et non à tort)* » (V, [2], 193) ; qui a « *une passion connue pour les énigmes* », qui fait partie des « *sincères amateurs de la littérature* » (VI, [1], 222), et surtout, qui n'a pas « *dépassé la puberté* » (V, [5], 206). Il s'adresse à ce destinataire comme à un malade : « *il faut espérer, quoique ta tête soit encore malade, que ta guérison ne tardera certainement pas à rentrer dans sa dernière période.* » (V, [1], 191). La lecture est par ailleurs comparée à un cheminement périlleux : le poète souhaite en effet au début de l'œuvre que son lecteur « *trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison* » (I, [1], 39). Si celui qui lit est ouvertement manipulé dans la préface chant VI, c'est afin qu'il soit soustrait, par la surprise et la stupeur, au commun des lecteurs. En effet, l'image de la marche croise allusivement celle du somnambulisme provoqué : le lecteur « *ne*

¹ Y. ISHII, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *op. cit.*, p. 89.

² Sur le rêve du pourceau, cf. *infra*, pp. 496-497.

voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire».¹ La lecture renoue implicitement avec le caractère curatif du premier magnétisme, ce qui suggère une manière d'hypnose verbale.

Ce portrait à main levée annonce les principaux traits de la relation qui unit le poète au lecteur. Dans la strophe des pédérastes, cette relation est érotisée par le poète, qui se présente comme un vampire sexuel : les rapports qui l'unissent au lecteur paraissent donc fondés sur un amour vampirique, sadomasochiste et surtout cauchemardesque.² De fait, à la fin du chant I le poète assure au « *jeune homme* » (I, [14], 73) qu'il a « *un ami dans le vampire, malgré [son] opinion contraire* ». Dans la strophe liminaire du chant V, entièrement adressée au lecteur, le poète qui se fait guérisseur avoue ses sentiments à un patient hors norme : « *Mais... courage ! il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance* » (V, [1], 191). Il lui propose un remède d'un genre particulier, dont le but symbolique est de couper le malade de ses attaches affectives et de le dépouiller de son humanité.

Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu les dépèceras en petits morceaux, et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion. Si ta mère était trop vieille, choisis un autre sujet chirurgical [sic], plus jeune et plus frais, sur lequel la rouille aura prise, et dont les os tarsiens, quand il marche, prennent aisément un point d'appui pour faire la bascule : ta sœur, par exemple. [...] La potion la plus lénitive, que je te conseille, est un bassin, plein d'un pus blennorrhagique à noyaux, dans lequel on aura préalablement dissous un kyste pileux de l'ovaire, un chancre folliculaire, un prépuce enflammé, renversé en arrière du gland par une [sic] paraphimosis, et trois limaces rouges. (192)

L'étrange recette marie de manière implicite cannibalisme et inceste et donne un aperçu des perversions qui animent l'imaginaire ducassien.³ La fin de la strophe semble confirmer l'amour du poète en fixant les termes d'un contrat poétique formulé comme une promesse érotique : « *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.* » (192). Le complément circonstanciel de manière « *à bras ouverts* » érotise l'acte de lecture ; comme l'acarus sarcopte du chant I, le pou est un avatar naturel du vampire ; l'antithèse « *résèque* »/« *baisers* » apporte enfin une touche sadomasochiste à l'image. La comparaison avec la résection (ou coupure) du cheveu par l'acarien fait consteller les thèmes du vampire et du cauchemar — érotisme et oppression vampirique nés du contact avec la poésie, et violence et animalité du pou, acarien suceur de sang — autour de l'échange littéraire.⁴

¹ À propos du motif de la marche, cf. *infra*, pp. 611-614.

² Sur l'adresse au lecteur dans l'hymne aux pédérastes, cf. *infra*, p. 78.

³ Sur le motif de la cruauté, cf. *infra*, pp. 331-332. Sur la figure maternelle, cf. *infra*, pp. 400-405. Sur l'amour filial, cf. *infra*, pp. 405-410. Sur le cannibalisme incestueux, cf. *infra*, p. 399.

⁴ Concernant les rapports entre rêve, réalité et littérature, cf. *infra*, pp. 492-495.

Au début du chant III, le poète désigne l'amour comme l'énergie de sa création poétique : « *Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes [...].* » (III, [1], 129). Il en sera de même au commencement du chant VI : « *De cette manière, il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire.* » (VI, [2], 223). Pour la mystique naturelle, le vampire et sa victime sont unis par un lien *sympathique*, c'est-à-dire analogue au « [r]apport »¹ et/ou à la « *convenance que certaines choses ont entre elles.* ». Dans la strophe de l'amphibie, il est effectivement question de la « *secrète sympathie* » (IV, [7], 180) qui entraîne la confiance du lecteur. On retrouve la même idée dans la strophe qui lui est consacrée au début du chant V : « *N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ?* » (V, [1], 190). Rien n'interdit de lire ces exemples comme des syllepses. Il semble bien exister entre le poète et le lecteur un lien à la fois amoureux et *sympathique*, et ce lien régit un échange littéraire qui s'érotise jusqu'au vampirisme. Or, la contamination est l'un des traits définitoires du vampirisme : le vampirisme littéraire supposerait donc une contamination par la lecture. C'est ce qu'on peut lire en substance au seuil de l'œuvre : « *Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit* » (I, [1], 39). Une comparaison illustre ce processus dans la strophe liminaire du chant V :

Et, de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, si tu sais t'assimiler, avec précaution, l'acre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations. (V, [1], 191)

La contamination n'est cependant pas incontrôlée (« *momentanément* » [I, [1], 39] au début de l'œuvre ; ici, « *avec précaution* »). Si l'on tient compte de l'agent contaminant, les mots, elle ne peut et ne doit durer que le temps de la lecture.

Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que cette suggestion verbale est clairement formulée et révélée au lecteur. Les rapports entre l'échange littéraire et les doctrines inspirées du magnétisme sont ici indéniables, quoique désamorçés par le ton bouffon :

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. [...] Si la mort arrête la maigre fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » (VI, VIII [10], 250-251)

¹ É. LITTRÉ, « Sympathie », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

Les thèmes du mesmérisme, du somnambulisme provoqué et de l'hypnose se fédèrent autour de l'idée d'une véritable *puissance réalisatrice* de l'écriture.¹ En effet, le poète ne cache pas son intention d'imprimer son délire à l'esprit du lecteur ; l'opération expérimentale qu'effectuera ce dernier est comparée à une greffe d'organe : « *Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat ? Essaie donc pareillement de transporter dans ton imagination les diverses modifications de ma raison cadavérique.* » (V, [1], 191). Le processus est présenté sur le mode passif au chant VI : « *Quand même je n'aurais aucun événement de vrai à vous faire entendre, j'inventerais des récits imaginaires pour les transvaser dans votre cerveau.* » (VI, v [7], 240). La lecture manifeste une ambivalence fondamentale : le lecteur est tantôt l'agent, tantôt le patient de la suggestion verbale dont il est l'objet. Son attitude face à la fiction doit être une acceptation consciente : le poète lui demande moins « *le nuisible obstacle d'une crédulité stupide, que le suprême service d'une confiance profonde* » (IV, [7], 180).² L'ouverture des *Chants de Maldoror* est on ne peut plus claire : « [...] *à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.* » (I, [1], 39). Le lecteur se laisse hypnotiser par celui qui écrit et s'efforce d'être conscient de cet abandon temporaire. On pourra donc parler, pour qualifier les digressions qui culminent dans les chants IV et V, de léthargie de la lecture : la cohésion du continuum graphique, particulièrement forte dans *Les Chants de Maldoror*, semble mimer par les mots la continuité de l'influx psychique du magnétiseur.

Enfin, le « nous » rapproche, du moins par le texte, le lecteur et le poète : « [...] *de même que le lecteur à la troisième personne laisse paraître sa tendance à la deuxième personne, de même le lecteur à la deuxième personne est parfois, sinon toujours, prêt à glisser vers la première personne en s'unissant avec l'énonciateur.* »³ Ainsi de ce passage du chant VI : « *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 [...].* » (VI, VI [8], 244). Associé au poète à travers le « nous », le lecteur devient son acolyte dans la création poétique, ce qui établit une sorte de « *solidarité narrative* »⁴, pour reprendre le mot d'Y. Ishii : « *Si l'auteur-énonciateur, qui disait de Maldoror "le héros que je mets en scène" au début du Chant deuxième, se met à l'appeler dans le Chant sixième "notre héros", c'est qu'il se propose de présenter ce dernier chant non pas comme sa production personnelle, mais comme un travail coopératif qu'il poursuit de concert avec son lecteur.* »⁵ Le commentateur dégage ainsi trois étapes dans la relation qui unit le lecteur au poète : l'« *implication* » par la troisième personne, l'« *assimilation* » par la deuxième personne et la

¹ Sur la puissance réalisatrice de l'écriture, cf. *infra*, pp. 498-499.

² Concernant la foi poétique, cf. *infra*, pp. 457-460.

³ Y. ISHII, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *op. cit.*, p. 94.

⁴ Y. ISHII, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *op. cit.*, p. 95.

⁵ Y. ISHII, « La Structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », *op. cit.*, p. 95.

« *solidarité* » par la première personne. Ce passage de l'hymne au pédéraste montre cette gradation : « *Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction.* » (V, [5], 206-7). À la troisième personne impliquant le lecteur (« *celui qui me lit* »), succèdent une deuxième personne l'assimilant un peu plus à l'échange littéraire (« *Serre-moi contre toi* ») puis une première personne inclusive, qui le rend solidaire du poète (« *rétrécissons progressivement les liens de nos muscles* »).

Si toute union sexuelle véritable est impossible entre celui qui écrit et celui qui lit, accorder à ce dernier un rôle sur la scène poétique revient à l'intégrer de manière métaleptique à l'univers de l'œuvre. L'écriture permet au poète de simuler des interférences entre l'univers maldororien et l'univers « réel » du lecteur.

La strophe 2 du chant I métamorphose ainsi le lecteur en un requin jouissant, dans une extase noire, avec ses « *narines orgueilleuses, larges et maigres* » (I, [2], 40), de la haine que l'œuvre distille sous forme de « *rouges émanations* ». L'image débute par une simple comparaison : le lecteur inhalant ces parfums sera « *pareil à un requin* ». Cette analogie initiale, qui fait de celui qui lit une sorte de carnassier littéraire, est ensuite filée en métaphore nominale et vocative : « *Je t'assure, elles [les émanations] réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre* ». La métaphore *in absentia* du « *museau* », amorcée par l'anaphore infidèle « *les deux trous informes* », qui reprend les « *narines* », renforce l'analogie. Glissant de la comparaison à la métaphore *in absentia*, l'analogie se fait classification ; le sens figuré s'estompe, ou plutôt se superpose au sens propre. Le poète précise aussi que son lecteur va jouir et se renverser « *de ventre* », non pas dans l'océan, comme le ferait tout squalé ordinaire, mais dans « *l'air beau et noir* ». En tant que « *monstre* », c'est-à-dire en tant que créature de composition hétérogène, le lecteur est un être double, humain et animal, aquatique et terrestre, réel et fictionnel, c'est-à-dire métaleptique, à l'image de l'amphibie du chant IV (IV, [7]).

On observe d'autres interférences entre l'univers fictionnel et celui du lecteur. Dans la vision du Créateur anthropophage, ce dernier est brusquement interpellé par le « *je* » poétique : « *Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle. Ô lecteur, ce dernier détail ne te fait-il pas venir l'eau à la bouche ?* » (II, [8], 95). On trouve un exemple plus explicite, quoique traité sur le mode plaisant, dans la strophe de l'arbre vivant : « *Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles. Prenez*

garde qu'il ne s'en échappe un, et ne vienne gratter, avec sa bouche, le dedans de votre oreille : il serait ensuite capable d'entrer dans votre cerveau. » (IV, [4], 170). L'intrusion dans le cerveau sert de métaphore aux risques de contamination psychique induits par la lecture.

À un degré, certes moindre que le poète, le lecteur est potentiellement intégré à la scène fictionnelle.

La posture de ce lecteur idéal est celle d'un élu. L'écriture des *Chants de Maldoror* transpose sur le plan de la communication littéraire la relation qui unit le magnétiseur au magnétisé : le poète et son lecteur idéal reproduisent le couple magnétique. Leur relation est cependant fondée sur l'amour de celui qui écrit pour celui qui lit : dans l'imaginaire ducassien, la pulsion scripturale est fondamentalement une pulsion érotique. Or, l'impossibilité de consommer cet amour est causée par la nature scripturale de la relation. On peut dire que la création poétique favorise la mise en place d'une stratégie compensatrice, une sorte de pari poétique, le lecteur idéal n'étant jamais qu'une figure rêvée coupée de la réalité de celui qui écrit. On verra que dans l'imaginaire du sujet, le cauchemar appartient à la fois au rêve et à la réalité. Seule une écriture du cauchemar serait donc à même de réduire le hiatus entre lecteur et poète : devenu cauchemardesque, leur amour se réalise en relation poétique vampirique.

Les destinataires fictifs et les destinataires réels

Le poète des *Chants de Maldoror* s'adresse non seulement au lecteur, mais aussi à des destinataires fictionnels et d'autres réels qui appartiennent au domaine du biographique.

Le lecteur métaleptique mis à part, le poète des *Chants de Maldoror* s'adresse aussi à des destinataires fictionnels, dont les trois principaux sont l'homme, Dieu et le poète lui-même, auxquels s'ajoutent des personnages secondaires.

Au premier, qu'il désigne à l'aide du singulier « *Homme* » ou du pluriel « *Humains* », le poète adresse des paroles exprimant la domination, la condescendance ou la haine : apostrophes solennelles (« *Ô être humain* », II, [1], 76), mises en garde contre sa propre personne (« *Ne te fie pas à lui, quand il tourne les reins* », II, [1], 76), ordres (« [...] *prosternez-vous, humains, dans la chapelle ardente !* », V, [3], 200), récriminations (« *Ô humains, vous êtes les enfants terribles* », III, [4], 144) ou des malédictions (« *Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi* », II, [4], 83).

Avec Dieu, les rapports sont plus conflictuels, et les mots plus sarcastiques. Il arrive que le poète le menace ouvertement : « *Je frapperai ta carcasse creuse ; mais, si fort, que je me charge d'en faire*

sortir les parcelles restantes d'intelligence que tu n'as pas voulu donner à l'homme [...]. » (II, [2], 80) ; mais quelques lignes après, c'est lui qui met le Créateur au défi de l'abattre : « *Donne-moi la mort, pour faire repentir mon audace : je découvre ma poitrine et j'attends avec humilité.* ». Ailleurs, il lui ouvre son cœur, tout en feignant, de ne pas le faire : « *Je ne désire pas te montrer la haine que je te porte et que je couve avec amour [...].* » (II, [12], 113).

S'adressant à lui-même, le poète fait preuve de compassion pour celui qui, en plus d'être laid, se trouve défiguré par la foudre divine : « *Pauvre jeune homme ! ton visage était déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance, pour ne pas avoir besoin, en outre, de cette longue cicatrice sulfureuse !* » (II, [2], 77). À la strophe 5 du chant V, le voilà qui rend hommage à son propre reflet. Cependant, au chant I, il demande à Maldoror, c'est-à-dire à lui-même, de laisser Édouard et sa famille en paix : « *Éloigne-toi, Maldoror, de ce foyer paisible ; ta place n'est pas ici.* » (I, [11], 59). À la fin du chant IV, une voix d'outre-tombe lui répète « *Maldoror !* » : c'est Falmer, mais à travers le fantôme et la page qu'il écrit, c'est à lui-même qu'il adresse la parole. À ces destinataires principaux, il faut ajouter les allégories, les entités personnifiées ou les groupes particuliers auxquels le poète adresse des hymnes, tels l'océan, le pou, les mathématiques et les pédérastes. Les personnages secondaires que sont les avatars animaliers de Dazet, les jeunes amis de Maldoror ou encore la petite prostituée du chant II, et enfin ce « *voyageur* » que Maldoror prend à témoin par deux fois.

Il y a, on le voit, une grande variété de destinataires fictionnels dans *Les Chants de Maldoror* : ennemis, victimes ou doubles, ils témoignent tous d'un besoin de communiquer qui, paradoxalement, contraste avec les aspects énigmatiques de l'œuvre.

Cependant, en tant que texte littéraire, *Les Chants de Maldoror* ont également eu des destinataires réels. Les deux éditions du *Chant premier* ont été adressées à des éditeurs, en l'occurrence Balitout et Évariste Carance, mais aussi à Victor Hugo. J.-J. pense que Ducasse a de même envoyé la brochure à d'autres auteurs, tels Lamartine, Leconte de Lisle ou encore Gautier.¹ Il suppose en outre que le jeune poète a fait parvenir ce premier opus à des destinataires intimes, parmi lesquels son père et quelques amis, dont Dazet, Lespès et Minvielle. Selon Lespès, l'exemplaire qu'il a reçu ne portait ni nom, ni signature² : les allusions aux origines montévidéennes du poète et la mention de Dazet suffisaient à lever le voile sur l'identité de l'expéditeur. Il semblerait que Ducasse ait voulu jouer à une sorte de jeu de potache avec ses anciens camarades — ce qui ne signifie en rien qu'il n'y ait aucun enjeu plus profond et

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 335.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 335-336

psychologique. Mais le jeune mystificateur ne paraît pas avoir été compris par ses anciens camarades, du moins si l'on se fie à ce que Lespès a confié au journaliste François Alicot : « *J'ai eu de bons rapports avec Ducasse. Il me répugnerait de juger trop sévèrement son Maldoror.* »¹. En 1868, le lycée était déjà bien loin pour les condisciples de Ducasse. Vraisemblablement, l'édition de 1869 des *Chants de Maldoror* a été envoyée à des destinataires sensiblement identiques. Là encore, les exemplaires retrouvés ne portent aucune dédicace : Ducasse semble avoir voulu prolonger la plaisanterie, toute grinçante qu'elle ait été. À la fonction littéraire de l'œuvre s'ajoute donc une fonction ludique, et plus confusément narcissique.

En effet, deux personnes se détachent de l'ensemble des destinataires réels. De manière très manifeste, Ducasse assigne à Dazet, son plus proche ami, une place de choix. Sans chercher à faire un sort immédiat au problème de son inscription, puis de son effacement et enfin de son animalisation², on peut s'interroger sur les répercussions poétiques immédiates de ce cheminement. D'une part, en s'adressant à Dazet dans le *Chant Premier*, Ducasse l'intègre à l'univers poétique en tant que destinataire fictionnel de sa parole ; mais son patronyme constitue une marque biographique qui renvoie à la réalité non littéraire. D'autre part, la réduction de ce patronyme à l'initial D. atténue cette présence du biographique ; mais l'on passe de l'affirmation à la dissimulation : l'incomplétude suggère une lecture ésotérique de l'œuvre, qui se charge implicitement d'un sens intime. Enfin, l'animalisation finale opère l'assimilation cryptique de Dazet à l'univers poétique. Dans les limites du texte, seul le poète sait qui a été le poulpe au regard de soie : mais dans les faits, cette dégradation de l'ami en bête apparaît comme un message acerbe à l'endroit de l'actaire qui avait lu son nom dans le *Chant Premier*, et qui pouvait toujours s'y reconnaître.

De façon beaucoup plus discrète et subtile, Ducasse s'adresse à un autre actaire : son père apparaît en effet furtivement à la fin du chant I : « *Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu.* » (I, [14], 73). L'allusion à l'acte de lecture invite à considérer ce « *vieillard* » comme un destinataire sinon réel, du moins textuel. Or, dans sa lettre à Darasse du 10 novembre 1868, Ducasse avait des mots désobligeants à l'endroit de son père, un « *vieillard* » dont il pardonnait cependant les « *observations mélancoliques* » (Lettre 3, 304). Ces éléments laissent à penser que ce « *vieillard* » et le chancelier forment en fait une seule et même personne. Comme Dazet, mais de manière plus moins explicite — paternité oblige — Ducasse rattache son père à l'acte créateur : cela ne sera

¹ François ALICOT, « À propos des Chants de Maldoror. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », pp. 199-207, dans *Mercurie de France*, 1^{er} janvier 1928, cité par J.-J. Lefrère dans *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 337.

² Sur l'animalisation de Dazet, cf. *infra*, p. 291.

pas sans conséquence.¹ Provocation ou non, la présence de ces deux actaires dans le monde poétique renforce la portée narcissique de l'écriture ducassienne : il y a là une volonté de dire, de se dire ou de guérir, peut-être.

Quoi qu'il en soit, l'interlocution s'avère être fondamentale dans la poétique du sujet ducassien.

La diversité des destinataires fictionnels montre que le besoin de communiquer est essentiel à la poésie de Ducasse. Les destinataires réels mettent en relief la fonction à la fois narcissique et ludique de l'acte créateur. Et plus important, la présence cryptique de Dazet et de François Ducasse confère à ces deux destinataires le statut d'actaires.

Les destinataires de Poésies

De prime à abord, la dédicace qui précède *Poésies I* introduit une série de destinataires intimes :

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

À mes condisciples LESPÈS, Georges MINVIELLE, Auguste DELMAS ;

Aux Directeurs de Revues, Alfred SIRCOS, Frédéric DAMÉ ;

AUX AMIS passés, présents et futurs ;

À Monsieur HINSTIN, mon ancien professeur de rhétorique ;

sont dédiés, une fois pour toutes les autres, les prosaïques morceaux que j'écrirai dans la suite des âges, et dont le premier commence à voir le jour d'hui, typographiquement parlant. (*PI*, 259)

Parmi ces amis « *passés, présents et futurs* », on identifie deux contacts littéraires, Alfred Sircos et Frédéric Damé, des camarades d'Amérique (Pedro Zumaran) et des Pyrénées (Henri Mue) et surtout les condisciples du poète. Se détachent deux destinataires, deux actaires qui ouvrent et clôturent la liste : d'une part, George Dazet, de l'autre Monsieur Hinstin, l'« *ancien professeur de rhétorique* ». Se démarquent aussi trois inconnus, que même J.-J. Lefrère n'a pu identifier² : « *Louis Durcour, Joseph Bleumstein, Joseph Durand* ». On peut cependant essayer une lecture plus poétique et moins documentaire de cette suite de noms. En premier lieu, J.-J. Lefrère a établi que *Durcour* n'est pas un patronyme français et qu'on ne le trouve dans aucun registre. En second lieu, Joseph Durand est un nom d'une grande banalité en France. Enfin, on relève deux ressemblances entre

¹ Sur le mimétisme entre père et fils, cf. *infra*, pp. 668-670.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 559.

ces trois personnages : deux sur trois partagent le même prénom, *Joseph* ; *Durand* et *Durcour* présentent la même syllabe initiale *dur-*. Cette triade est cohérente sur le plan du signifiant : si ces trois personnes n'ont pas été identifiées, c'est qu'elles ne forment peut-être qu'un groupe de personnages fictionnels et fugitifs nés d'une improvisation du poète. Ducasse ferait ainsi se rencontrer destinataires intimes et destinataires fictionnels.

Dans *Poésies I*, la situation d'énonciation permet de distinguer trois destinataires. D'une part, au moyen de nombreux impératifs à la deuxième personne du pluriel, le poète adresse aux écrivains une série de conseils, de commandements et d'interdits : « *Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous.* » (P I, 271). Ces apostrophes se font souvent sur un ton familier et ironique : « *Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler [...] le canard du doute, aux lèvres de vermouth [...]. C'est ce que vous avez de mieux à faire.* » (P I, 268). Il arrive que le poète prenne ces écrivains à témoin : « *Votre esprit est entraîné perpétuellement hors de ses gonds, et surpris dans le piège de ténèbres construit avec un art grossier par l'égoïsme et l'amour-propre.* » (P I, 263). D'autre part, on relève des apostrophes moqueuses destinées aux écrivains décriés, qui sont principalement des romantiques. Enfin, on trouve un « *nous* » inclusif grâce auquel le poète prend la parole au nom des écrivains qui se rallieraient à sa cause : « *Le doute a existé en tout temps en minorité. Dans ce siècle, il est en majorité. Nous respirons la violation du devoir par les pores.* » (P I, 272). Dans *Poésies I*, Ducasse blâme les uns et enrôle les autres ; mais il le fait, presque toujours, avec ironie.

Le cadre énonciatif de *Poésies II* sera différent. La présence de nombreux emprunts aux moralistes classiques change le jeu des pronoms personnels : le « *nous* » gnomique et sans véritable référent de la maxime, ainsi que son alternative, le « *on* », l'emporte sur un « *vous* » dont les occurrences se font plus rares. Le destinataire se dissout en même temps que l'énonciation se fait plus impersonnelle et plus polyphonique. L'interlocution dans *Poésies* n'est plus qu'une mosaïque sans véritable cohérence.

Poésies s'ouvrent ainsi sur une exhibition ostentatoire, mais en partie artificielle, des dédicataires ; le premier fascicule se caractérise par une mise à distance moqueuse et ironique des destinataires ; le second fascicule termine l'œuvre ducassienne sur une parole exsangue et sans destination.

La correspondance de Ducasse témoigne d'une duplicité et d'une habileté verbale qui font songer à celles du poète des *Chants de Maldoror* et de son personnage. Autoritaire ou pragmatique, le sujet manie le verbe afin de manipuler ses correspondants. Ces derniers apparaissent soit

comme des moyens de parvenir à un but, soit comme des obstacles à contourner. Dans *Les Chants de Maldoror* se dessine la figure d'un lecteur idéal avec lequel le poète entretient une relation hypnotique et érotisée. La réalité empêche cette relation d'aboutir. C'est pourquoi l'acte créateur associe écriture et cauchemar, expérience poétique et expérience onirique. On trouve aux côtés du lecteur idéal de nombreux destinataires fictionnels qui mettent en abyme la nécessité narcissique et ludique de l'échange littéraire. Parmi ces destinataires se cachent les avatars fictionnels de Dazet et de François Ducasse, qui s'affirment comme des actaires aux yeux du sujet ducassien. Dans *Poésies* enfin, les destinataires réels, fictionnels et textuels tendent à se confondre. Mais l'artifice de la dédicace, l'ironie du propos et la vaporisation énonciative du « je » ont pour conséquence la dissolution fantomatique de ces destinataires. Au besoin ludique et narcissique de parler succède une parole désormais vide, vaine et sans écho.

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit : « [...] il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. »¹. Ce paradoxe de la rhétorique, la poétique du sujet ducassien l'illustre parfaitement. En transgressant les règles classiques, Ducasse parvient à créer une rhétorique originale et subjective.

Au plan du *logos*, l'étude de la correspondance montre tout d'abord que le clivage majeur de la création ducassienne correspond moins à un changement de thèse qu'à une réorientation rhétorique entraînant une restructuration de la poétique subjective. *Les Chants de Maldoror* traitent d'un problème littéral, celui du mal et de la transgression, et d'une problématique symbolique, celle du sujet. Ironique et parodique, *Poésies* cache en réalité une postface aux *Chants de Maldoror* et surtout un hommage dissimulé à leur écriture. La poésie ducassienne procède donc d'un logos transgressif qui évolue selon les aléas de la création.

Sur le plan de l'*éthos*, le sujet ducassien propose une forme idiomythique de la figure du double en projetant son autoportrait symbolique sur une double scène poétique et fictionnelle : il est à la fois poète et personnage de fiction, celui-ci prenant parfois l'ascendant sur celui-là. Le reniement des *Chants de Maldoror* dans la correspondance et *Poésies* symbolise la mort partielle du sujet, lequel s'est édifié un moi en grande partie fictionnel. En outre, le poète se décrit dans *Les Chants de Maldoror* comme un orateur pratiquant une éloquence parodique alliant poésie délirante et rigueur rhétorique. Dans *Poésies*, son ironie désespérée associe la parodie à l'autoparodie et donne à voir un poète amer, à mi-chemin du rire et des larmes. Néanmoins, dans *Les Chants de Maldoror* comme dans *Poésies*, Ducasse retrouve la figure primitive du poète musicien : au-delà de la transgression, se dessinent, encore et toujours, la création d'une singularité et l'expression d'une subjectivité.

Au plan du *pathos*, enfin, la rhétorique ducassienne vise essentiellement à manipuler le destinataire, notamment dans la correspondance, où ce dernier s'avère n'être qu'un moyen ou un obstacle. Dans *Les Chants de Maldoror*, la relation poète/lecteur est à la fois magnétique et érotisée ; l'écriture du cauchemar s'annonce comme un artifice poétique se substituant à cette relation impossible. Les destinataires fictionnels des *Chants de Maldoror* reflètent le caractère

¹ C. BAUDELAIRE, « IV. Le Gouvernement de l'imagination », pp. 261-265, dans *Salon de 1859*, dans *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, « Classique », 1992, p. 264.

impérieux de l'interlocution dans la poétique du sujet ducassien. Les avatars fictionnels de Dazet et de François Ducasse désignent ces derniers comme des actaires. Quant à *Poésies*, le double fascicule rassemble destinataires réels, fictionnels et textuels en une instance réceptrice artificielle et sans identité, à l'image d'une parole subjective qui désormais ne fait que dire avec cynisme et ironie la vanité de son geste.

Dans *L'Art et l'artiste* (1932), O. Rank explique que l'artiste ne peut faire l'économie des formes préexistantes : « [...] *en tant que sujet créateur donné, l'artiste utilise la forme artistique qu'il trouve toute prête pour exprimer quelque chose de personnel ; d'une certaine manière, ce quelque chose doit donc se rattacher à l'idéologie artistique ou culturelle dominante, faute de quoi l'artiste ne pourrait l'exploiter, mais il doit aussi s'en distinguer, sinon l'artiste n'aurait pas besoin de cette idéologie pour réaliser une œuvre personnelle.* »¹. Aux yeux du sujet ducassien, la rhétorique était cette idéologie : elle représentait un pouvoir à combattre et un savoir à maîtriser ; elle répondait à son besoin d'être autre ou de disparaître, de communiquer ou de ne plus rien dire, de se moquer des autres et de lui-même. La rhétorique dans la poétique du sujet ducassien allie création et transgression : Ducasse s'approprie l'art oratoire et en le détournant, il crée une rhétorique singulière, originale et subjective, mimétique des thèmes et des thèses qu'il aborde, ou prétend aborder. En somme, la transgression de la rhétorique l'amène à pratiquer une poésie de la transgression.

¹ O. RANK, *L'Art et l'artiste*, *op. cit.*, p. 34.

CHAPITRE II :

La poésie de la transgression

Chez Ducasse, il ne s'agit pas seulement de transgresser les règles de la rhétorique, mais aussi de mettre en œuvre une poésie de la transgression. En s'attaquant au beau, au bien et au vrai avec une évidente jubilation, le poète des *Chants de Maldoror* et de *Poésies* fustige le platonisme de son siècle.

D'abord dans *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire* (1999)¹, puis dans un article de synthèse intitulé « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique » (2001)², Michel Brix étudie l'importance du platonisme dans l'esthétique et la pensée du XIX^e siècle. Ce platonisme, qui n'entretient que des rapports lointains avec la doctrine originelle de Platon, s'est constitué en vague système au fil des siècles avant d'être consacré par le romantisme allemand, et notamment le romantisme d'Iéna.³ Pour l'essentiel, la doctrine repose sur les notions suivantes :

[...] l'opposition sensible/intelligible ; l'hypothèse de l'existence de valeurs absolues qui constituent le fondement de la réalité, et qui rendent possibles la connaissance et l'éthique ; l'idée que les choses sensibles seraient toutes la copie d'un modèle intelligible ; l'orientation ascendante de la recherche intellectuelle vers l'initiation spirituelle ; la nécessité de chercher le bien et la volonté de réformer la société pour y établir l'harmonie ; la conception de l'Absolu comme l'Un, — le multiple étant l'apanage du monde terrestre (et la multiplicité des sensations s'opposant à l'unité du raisonnement) ; la thèse que l'inspiration poétique et la passion amoureuse permettent de se hausser du monde sensible vers l'univers intelligible.⁴

Ces idées font leur entrée en France d'abord grâce à Madame de Staël, puis Victor Cousin, lequel donne en 1818 un cours de philosophie intitulé *Du Vrai, du Beau et du Bien*, par la suite publié en 1853. Le *Cours d'esthétique* de Théodore Jouffroy de 1826, publié en 1843, marque également les esprits. Les concepts de cette philosophie sont relativement simples et correspondent à des

¹ Michel BRIX, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters, « Collection d'Études classiques », 1999.

² M. BRIX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », pp. 43-60, dans *Romantisme*, volume 31, n° 113, « L'Antiquité », 2001.

³ Le Cercle d'Iéna était un groupe d'écrivains allemands réunissant Friedrich et August Wilhelm Schlegel, Novalis et le philosophe Schelling. Sur ce thème, cf. Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997.

⁴ M. BRIX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *op. cit.*, pp. 44-45.

valeurs absolues : « *En s'autorisant de la caution de Platon, Victor Cousin a défini une triade d'Idées majeures, qui resplendirait au-dessus de nos têtes : le Beau, le Bien, le Vrai. Au centre de cette triade, l'idée du Beau luit d'un éclat sans pareil et représente l'image extérieure de l'Idéal. D'où la thèse que les artistes ont à donner figure à cette idée.* »¹. Soutenu par les écrivains de la première moitié du siècle ainsi que par l'université française, ce platonisme imprègne durablement l'art et la littérature ; son influence s'étend bien au-delà du seul romantisme : il irrigue des courants aussi divers que le positivisme, le néo-christianisme et le symbolisme. On ne saurait cependant réduire le romantisme à l'idéalisme platonicien : « *Certes, écrit M. Brix, l'influence du platonisme marque profondément la plupart des écrivains du XIX^e siècle, mais l'ensemble du romantisme ne peut se laisser appréhender seulement comme une remise à l'honneur de l'inspiration platonicienne.* »². En effet, ce serait oublier le goût des romantiques pour la sensation et les sentiments, pour le sublime et le surnaturel, pour l'excès et la transgression. Tous les écrivains romantiques n'ont pas été platoniciens, tant s'en faut, et tout le siècle n'a pas été romantique. Balzac et Stendhal mais surtout Nerval et Gautier se sont démarqués de cet idéalisme, annonçant les œuvres de Flaubert et de Baudelaire, elles-mêmes fondatrices de la décadence, longtemps considérés comme la part d'ombre du symbolisme. Aussi appelé « *décadentisme* », la décadence correspond, comme le résume Yves Vadé, à un « *[c]ourant esthétique actif en France et en Europe dans les années 1880, apparu au confluent de facteurs historiques, philosophiques et littéraires.* »³. La défaite de 1871, les événements de la Commune de Paris, les commencements laborieux de la Troisième République instaurent un climat de crainte et d'angoisse. L'essor du scientisme et de la philosophie déterministe va de pair avec une forte tendance au pessimisme. Le spectre de la décadence historique, fondé sur le mythe de la décadence de L'Empire romain, traverse le siècle et ressurgit au cours de ses dernières décennies. La décadence littéraire entend puiser son inspiration dans ce climat morbide et anxiogène. Parodié dès 1885, l'imaginaire décadent regroupe un ensemble de thèmes récurrents : « *[...] prédominance des espaces clos, des crépuscules, des eaux mortes, évocations de Byzance, de Venise, paysages intériorisés, fuites dans le rêve, dans les perversions sexuelles, recherche systématique de l'artifice.* »⁴. Dans *Le Monstre, le singe et le fœtus* (2004), Evanhélia Stead adopte le point de vue de la poétique et propose de définir l'« *esprit de Décadence* » comme « *un éventail d'écritures et de styles qui défient la catégorisation et l'évolution traditionnellement liées à l'idée de mouvement, mais qui ne cherchent pas moins à violer les interdits, à surprendre et à innover par la langue, le style, les idées et l'esthétique en s'opposant à la fois au classicisme et à la*

¹ M. BRUX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *op. cit.*, p. 47.

² M. BRUX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *op. cit.*, p. 60.

³ Yves VADÉ, « Décadentisme », pp. 115-117, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 115.

⁴ Y. VADÉ, « Décadentisme », *op. cit.*, p. 116.

bienséance. »¹. On ajoutera que d'une certaine façon, la décadence apporte une réponse tardive, mais spectaculaire, à l'idéalisme romantique.

C'est en filiation avec l'antiplatonisme que s'inscrivent en grande partie *Les Chants de Maldoror*, et de manière ironique, le propos de *Poésies*. La création ducassienne s'affirme comme une remise en cause violente et ludique de l'harmonie platonicienne. Héritier de Gautier, de Nerval et surtout de Baudelaire, Ducasse préfigure à sa manière la littérature décadente et l'esprit fin de siècle. Sa rupture esthétique prend cependant un relief singulier et personnel : face à l'idéal platonicien et romantique, le sujet ducassien érige un idéal subjectif lui-même perfectible.

Le mal

Le platonisme trouve son unité théorique autour de la notion de beau, mais dans la pratique, au XIX^e siècle, c'est sur l'éthique que les créateurs mettent primitivement l'accent. Jean Lacoste débute son article intitulé « *Les Généalogies de la morale* » (2008) par cette interrogation : « *Est-il une seule œuvre littéraire majeure du XIX^e siècle qui ne pose, d'une certaine manière, une question morale ? Qui ne formule une interrogation sur le bien et le mal, sur la faute et la liberté, sur le crime et son châtement, au-delà des préceptes de la morale puérile et honnête des pieux catéchismes ?* »². *Les Chants de Maldoror* posent cette même question. On peut même dire qu'elle se trouve au centre de l'œuvre d'Isidore Ducasse : elle correspond à cette thèse littérale que le poète s'attache à traiter. On sait que l'argumentation ducassienne est loin d'être claire, et qu'elle est surtout très poétique. Dès lors, l'enjeu sera non pas de déterminer si *Les Chants de Maldoror* sont, oui ou non, une « *œuvre littéraire majeure* », mais de découvrir la réponse que cette œuvre apporte au problème du Mal. Il convient avant toute chose de considérer deux éléments : le premier est le contexte culturel et artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle ; le second est la prétendue dette de Ducasse envers le philosophe Ernest Naville.

L'imaginaire du mal subit d'importantes mutations au cours du XIX^e siècle. Le romantisme renoue avec le mythe de Satan afin d'enfermer le mal dans une sorte d'altérité stable et rassurante. Par le mythe de la rédemption et la négation implicite d'un véritable péché originel, les grands romantiques rêvent d'une réintégration du négatif dans le positif. Ces représentations vont profondément se modifier à partir des années 1850, notamment après la publication des *Fleurs du Mal* (1857). Dans leur introduction au recueil d'articles intitulé *Le Mal dans l'imaginaire*

¹ Evanhélia STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, p. 26.

² Jean LACOSTE, « Les Généalogies de la morale », pp. 3-8, dans *Romantisme*, n° 142, « La Question morale au XIX^e siècle », 2008, p. 3.

littéraire français (1998), Myriam Watthee-Delmotte et Metka Zupančič décrivent cette évolution : « *Ainsi, si le dix-neuvième siècle littéraire français a convoqué l'image de Satan pour circonscrire le Mal, le fuir, l'exorciser ou l'encenser, dès la seconde moitié de ce siècle, l'apparition des philosophies positivistes et le désarroi lié à la mise en place chaotique de l'ère industrielle ont bouleversé tant l'horizon mental que le paysage social, et effacé du même coup bien des évidences.* »¹. Désormais, le mal n'est plus extérieur à l'homme, mais indissociable de sa nature et de son être ; il n'est plus un et indivisible, mais adopte des formes multiples, allant de la souffrance à la folie en passant par la haine et la violence ; il n'est plus clairement distingué du bien et peut même se confondre avec lui. Cette image nouvelle et complexe du mal se reflète dans la poésie ducassienne.

C'est pourtant une vision beaucoup moins transgressive du bien et du mal que Ducasse propose dans sa correspondance. En effet, le jeune poète prétend s'inscrire en filiation avec le philosophe suisse Ernest Naville (1816-1899).² Professeur d'histoire de la philosophie puis professeur de théologie à la Faculté des lettres de Genève, Naville a été membre de l'Institut de France de cette même ville. Entre le 26 novembre et le 17 décembre 1867, le philosophe prononce sept conférences à Genève puis à Lausanne. Ces discours seront réunis en octobre 1868 sous le titre *Le Problème du Mal*. Profondément théiste, d'inspiration à la fois positiviste et néo-platonicienne, la philosophie de Naville repose sur l'idée que le bien est la volonté de Dieu, que le mal est une anomalie de la Création, et que la destinée de l'homme est de détruire ce mal afin d'instaurer une société spirituelle fondée sur le devoir, l'amour du prochain et l'amour de Dieu. En 1929, Paul Éluard découvre en Suisse un exemplaire du *Problème du Mal* dans son édition de 1868. Le livre porte à la page 180 deux annotations qu'on peut attribuer, sinon à Ducasse, du moins à un « *imitateur très doué* »³. Le paragraphe annoté s'intitule *État primitif de l'humanité* et se trouve dans le quatrième discours (*La Solution*). La première annotation répond à l'exemple d'un jeune marchand rendu incapable de malhonnêteté par la pratique assidue du bien et de la vérité : « *Et ceux qui emportent la caisse ? après 30 ans de travail. L'habitude n'est pas une loi absolue ; ce serait au bout d'un certain temps la négation, la perte même de la liberté.* ». Cette première réfutation est suivie d'une seconde, qui répond à la phrase « *Nous estimons libre, dans le plus haut sens du mot, celui qui est affranchi du mal* » : « *N'écrivez pas cette phrase puisqu'il n'y a que Dieu qui soit affranchi du mal. Et encore !* ». Pour Ducasse, la liberté semble précisément résider dans la possibilité d'un choix entre le bien et le mal. Il réfute l'idée d'un apprentissage du bien et d'une destruction totale du mal. Et plus encore, il émet l'hypothèse très gnostique d'un Dieu imparfait. Il y a loin entre ces

¹ Myriam WATTHEE-DELMOTTE, Metka ZUPANČIČ (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950*, Paris-Orléans [Ontario], L'Harmattan-David, 1998, p. 23.

² Cf. J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 450-453.

³ J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 452.

remarques et les affirmations qu'on peut lire d'abord dans sa correspondance, puis dans *Poésies*. Cependant, un détail d'importance paraît confirmer l'opinion réelle de Ducasse à l'égard des thèses de Naville. Dans la livraison de juillet-août 1870 de *L'Annuaire philosophique*, dirigé par le libre penseur Louis-Auguste Martin, les lecteurs pouvaient lire cette réclame : « Poésies, par Isidore Ducasse, broch. in-18°, librairie Dentu. »¹. Or, dans la livraison de janvier-février 1869, Martin avait sévèrement jugé le *Problème du Mal* de Naville. Il réfutait violemment la doctrine du philosophe protestant et concluait ainsi son compte-rendu : « *Le problème du mal s'explique par l'imperfection inhérente à la nature morale et physique ; il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de bien absolu.* »². Pour J.-J. Lefrère, la critique de Martin permet de comprendre la place qu'occupe véritablement Naville dans la pensée de Ducasse : « *Les réflexions de Martin sur Naville sont proches de celles de Ducasse suggérant [sic] qu'il n'y a peut-être pas à chercher bien loin la circonstance dans laquelle l'auteur de Poésies a découvert les écrits de Naville : les remarques de Ducasse dans la marge d'un exemplaire du Problème du Mal paraissent répondre en écho au compte-rendu de L'Annuaire philosophique.* »³. Partant de ces éléments, on peut supposer qu'en réalité, *Les Chants de Maldoror* procèdent, du moins en partie, d'une réfutation poétique de la pensée de Naville.

Dans les pages qui suivent, il s'agira de décrire la position de Ducasse face au problème du mal, de définir sa situation poétique, esthétique et éthique par rapport à cette question, mais aussi de dégager le sens que revêt ce thème dans sa poétique subjective.

Le moraliste

M. Watthee-Delmotte et M. Zupančič constatent que, durant « *la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les écrivains, héritiers de la notion romantique du poète éclairer des peuples, se considèrent comme les révélateurs du Mal dont ils ont acquis, par leur génie particulier ou leur volonté de comprendre, une perception aiguë.* »⁴. Pour sa part, le poète des *Chants de Maldoror* affirme avoir vu les hommes « *lasser les moralistes à découvrir leur cœur [...]* » (I, [5], 42). Or, ce poète se fait bel et bien moraliste dans le but de décrire et critiquer les mœurs de l'homme. Ce faisant, il construit son *éthos* ; mais dans le même temps, il évoque son propre comportement et donne à son discours une portée subjective, voire psychologique.

Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète énonce une morale subversive. Malgré cela, la correspondance de Ducasse met en exergue le but prétendument moralisateur de ses premiers

¹ J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 560.

² Cité par J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 563.

³ J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 536.

⁴ M. WATTHEE-DELMOTTE, M. ZUPANČIČ (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950, op. cit.*, p. 23.

écrits. Et pour ce qui est de *Poésies*, ce texte complexe n'illustre, du moins en apparence, qu'un changement de méthode censé s'appuyer sur une redéfinition de la figure du moraliste par rapport à celles du philosophe et du poète.

On remarque en premier lieu que *Les Chants de Maldoror* proposent une image singulière et transgressive du poète moraliste.

Au début du chant II, celui qui écrit évoque la disparition du chant précédent :

Où est-il passé ce premier chant de Maldoror [...] ? Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste. Ce ne sont pas les arbres, ni les vents qui l'ont gardé. Et la morale, qui passait en cet endroit, ne présageant pas qu'elle avait, dans ces pages incandescentes, un défenseur énergique, l'a vu se diriger, d'un pas ferme et droit, vers les recoins obscurs et les fibres secrètes des consciences. (II, [1], 75)

À première vue, Maldoror se présente comme un moraliseur, c'est-à-dire comme quelqu'un « *qui affecte de parler morale* »¹. L'hyperbole « *un défenseur énergique* » constitue cependant une marque d'ironie et invite à douter de cette affirmation pour le moins étonnante ; de même, les métaphores des « *recoins obscurs* » et des « *fibres secrètes des consciences* » décrivent davantage une exploration de l'âme humaine qu'un discours établissant des règles de conduite. Maldoror est moins un moralisateur qu'un moraliste, un écrivain « *qui traite des mœurs* »², de la « *manière de vivre, des usages, coutumes, préjugés, qui varient chez les différents peuples et dans les différents siècles* »³. Le discours du moraliste n'est pas prescriptif, mais critique.

En effet, le poète précise un peu plus loin son but, qui est de dévoiler le vrai visage de l'homme :

Je voudrais qu'il ne ressente pas, moi, qui ne lui apprends rien de nouveau, une honte éternelle pour mes amères vérités ; mais, la réalisation de ce souhait ne serait pas conforme aux lois de la nature. En effet, j'arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue, et je fais tomber un à un, comme des boules d'ivoire sur un bassin d'argent, les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même : il est alors compréhensible qu'il n'ordonne pas au calme d'imposer les mains sur son visage, même quand la raison disperse les ténèbres de l'orgueil. (II, [1], 75-76)

La prétériorité (« *Je voudrais qu'il ne ressente pas [...] une honte éternelle* ») a valeur d'antiphrase : c'est bien la honte que le poète cherche à provoquer chez l'homme ; et en invoquant le respect des lois de la nature, il transforme sa volonté de moraliste en inévitable fatalité. L'image du « *masque* »

¹ É. LITTRÉ, « Moraliseur », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² É. LITTRÉ, « Moraliste », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ É. LITTRÉ, « Mœurs », *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

présente l'homme comme un être de mensonge, un hypocrite au sens étymologique du terme¹, qui ment non seulement aux autres (« *figure traîtresse* ») mais aussi à lui-même (« *il se trompe lui-même* »). L'antithèse « *figure pleine de boue* »/« *mensonges sublimes* » met en relief sa vanité : l'homme cache sa laideur morale sous une beauté d'apparat. En renouvelant le lieu commun des lumières de la « *raison* » qui « *disperse les ténèbres de l'orgueil* », Maldoror s'affirme comme le révélateur moral de l'homme, celui qui met au jour ses « *amères vérités* ». Et en comparant les « *mensonges* » de l'homme à des « *boules d'ivoire* » qu'il ferait tomber « *sur un bassin d'argent* », le poète évoque une poésie sonore et dérangeante, une parole qui arrache l'homme de son sommeil coupable.

Cette visée non pas prescriptive mais critique s'affirme un peu plus à la strophe 2 du chant IV, où le poète assure que chacun se reconnaîtra dans sa poésie « *non pas tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est* »², inversant ainsi le principe de toute littérature moralisatrice, qui est de montrer à l'homme ce qu'il devrait être au lieu d'être ce qu'il est. À la fin cette strophe liminaire, Maldoror s'adresse directement à l'homme afin de lui expliquer le but de sa poésie :

Ne crois pas à l'intention qu'il fait reluire au soleil de te corriger ; car, tu l'intéresses médiocrement, pour ne pas dire moins ; encore n'approché-je pas, de la vérité totale, la bienveillante mesure de ma vérification. Mais, 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. (II, [1], 76)

L'ambition du poète n'est donc pas morale, et les premières affirmations n'étaient qu'un leurre, tout comme l'image méliorative des lumières de la raison. L'homme et le lecteur, pris au piège, sont victimes d'un persiflage qui leur montre leur médiocrité : la bienveillance de Maldoror n'est que l'antiphrase de sa cruauté. En tant que poète, il blesse l'homme par le verbe ; en tant que personnage, il l'atteint par ses gestes : de part et d'autre de la double scène poétique et fictionnelle, il s'abandonne à ce plaisir sadique (« *il aime à te faire du mal* ») dans l'espoir de pervertir l'homme et d'en faire son égal, son compagnon dans la chute.

Le moraliste des *Chants de Maldoror* est de toute évidence un être mauvais et corrupteur : en montrant l'homme tel qu'il est, il dévoile à son tour son vrai visage.

Si dans *Poésies I* Ducasse fait mine d'adopter la posture radicale du moralisateur, c'est davantage la figure du moraliste qu'il s'efforce de définir dans *Poésies II*.

¹ Selon Littré, « Hypocrite [...] vient du terme grec signifiant comédien, dérivé du verbe grec traduit par jouer un personnage, répondre, verbe provenant de deux mots : sous et juger. (É. LITTRÉ, « Hypocrite », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873]).

² Cette affirmation rappelle le mot fameux de La Bruyère : « [...] celui-là [à savoir Corneille] peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci [c'est-à-dire Racine] les peint tels qu'ils sont ». (LA BRUYÈRE, « Des ouvrages de l'esprit », dans *Caractères*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 84, cité par J.-L. Steinmetz dans *Œuvres complètes*, p. 644, strophe 2, note 12).

En premier lieu, Ducasse place le moraliste au-dessus du poète : « *Mettez une plume d'oie dans la main d'un moraliste qui soit écrivain de premier ordre. Il sera supérieur aux poètes.* » (P I, 286). L'impératif prend le lecteur à témoin et l'invite à tenter l'expérience ; le futur en annonce avec certitude le résultat : le poète et le moraliste appartiennent à une même classe, celle des écrivains, mais le moraliste est « *supérieur* » au poète, comme le précise le caractérisant « *de premier ordre* ». L'opposition du singulier (« *un moraliste* ») au pluriel (« *aux poètes* ») accentue cette différence de talent, faisant du moraliste un individu d'exception, alors que les poètes forment une masse confuse.

Mais après à peine quelques paragraphes, Ducasse réfute cette première affirmation : « *Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie. Je ne connais pas de moraliste qui soit poète de premier ordre. C'est étrange, dira quelqu'un.* » (P II, 287). Le poète commence par contredire une précédente affirmation dans laquelle il écrit que les « *jugements sur la poésie* » (P II, 287), en d'autres termes la critique, sont « *la philosophie de la poésie* ». Puis, par un enchaînement sophistique, il en déduit la supériorité des poètes sur les moralistes, associant par la même occasion ces derniers aux philosophes : le retournement argumentatif est mis en relief par la reprise du caractérisant « *de premier ordre* », cette fois-ci attribué au moraliste.

Enfin, en une sorte de synthèse paradoxale de ces contradictions, Ducasse redéfinit la hiérarchie des intellectuels :

Il y a de l'étoffe du poète dans les moralistes, les philosophes. Les poètes renferment le penseur. Chaque caste soupçonne l'autre, développe ses qualités au détriment de celles qui la rapprochent de l'autre caste. La jalousie des premiers ne veut pas avouer que les poètes sont plus forts qu'elle. L'orgueil des derniers se déclare incompetent à rendre justice à des cervelles plus tendres. Quelle que soit l'intelligence d'un homme, il faut que le procédé de penser soit le même pour tous. (P II, 289)

Ce qui rapproche le poète des philosophes et des moralistes, c'est que ces derniers sont également des penseurs ; ce qui rapproche les philosophes et les moralistes du poète, c'est que, comme lui, ils écrivent : la métaphore de l'« *étoffe* » désigne l'aptitude poétique, mais aussi la facture du texte, sa composition. Cependant, la notion de « *caste* » suggère qu'il existe une certaine rivalité entre ces penseurs : les moralistes jalourent le talent des poètes, tandis que les philosophes les sous-estiment en raison de leur intelligence trop sensible (« *cervelles plus tendres* »). Les poètes semblent dominer les deux autres groupes ; mais comme eux, ils sont soumis à la nécessité d'une pensée uniforme (« *il faut que le procédé de penser soit le même pour tous* »).

Dans une dernière mise en regard, Ducasse distingue le poète, en l'espèce de l'auteur de théâtre, et le moraliste : « *Un dramaturge peut donner au mot passion une signification d'utilité. Ce n'est plus*

un dramaturge. Un moraliste donne à n'importe quel mot une signification d'utilité. C'est encore le moraliste !» (P I, 294). Ducasse fait référence aux tragédiens classiques, qui décrivaient les dangers de la passion à des fins moralisatrices ; mais, à ses yeux, le poète qui assujettit son art à la morale trahit sa nature de créateur (« *ce n'est plus un dramaturge* »). À l'inverse, le moraliste qui agit de même ne sort pas de sa nature. Le groupe nominal indéfini « *n'importe quel mot* » dénote le caractère quelque peu arbitraire de ce discours : le moraliste exploite davantage le sens des mots qu'il n'exprime des vérités absolues, et en ce sens, il travaille la langue, comme le poète. Mais si le poète qui écrit pour être utile sur le plan moral n'est plus un poète, le moraliste qui le fait, lui, reste un moraliste. On peut en déduire que pour Ducasse, c'est l'absence de finalité pratique qui fonde l'essence de l'écriture poétique et la distingue de l'écriture moraliste.

Dans *Poésies*, Ducasse se démarque du moraliste en refusant d'assigner à son écriture toute utilité morale. Pourtant, poète et moraliste ont en partage le pouvoir de jouer avec les mots et les valeurs qu'ils véhiculent : c'est cette faculté qui lui permet, dans *Les Chants de Maldoror*, de chanter le mal en endossant le rôle d'un moraliste.

Le but éthique que se fixe Ducasse apparaît clairement dans la lettre du 23 octobre 1869, qu'il adresse à Poulet-Malassis :

Paris, 23 octobre. — Laissez-moi d'abord vous expliquer ma situation. J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants. Vendez, je ne vous en empêche pas : que faut-il que je fasse pour cela ? Faites vos conditions. Ce que je voudrais, c'est que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes. Eux seuls jugeront en 1^{er} et dernier ressort le commencement d'une publication qui ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque j'aurai vu la mienne. Ainsi donc, la morale de la fin n'est pas encore faite. [...]. (Lettre 4, 306)

À première vue, Ducasse livre ici la clé des *Chants de Maldoror* en exposant la thèse qu'il entendait illustrer. Mais il faut être prudent et considérer le contexte de cette lettre ainsi que sa finalité ; il faut surtout la confronter aux *Chants de Maldoror* et à leur leçon. Dans ces lignes, Ducasse formule la visée argumentative des *Chants de Maldoror*, mais il évoque de même ses influences et décrit sa démarche poétique. Il s'inscrit d'abord en filiation avec les grands romantiques ayant abordé la thématique du mal et se distingue de ceux qui l'ont évitée : « *Ducasse, écrit T. Hara, pense ici que la supériorité de l'œuvre littéraire réside dans l'originalité de ce qu'elle adopte comme moyen. Tandis que "l'ancienne école", que représente Hugo, chante le Bien pour le Bien, les poètes comme Byron ou Baudelaire ont découvert une*

nouvelle méthode plus "philosophique" : chanter le Mal pour le Bien. »¹. L'objectif reste le même, puisqu'en chantant le mal, « *c'est toujours le bien qu'on chante* » ; seule la méthode varie : il s'agit de toucher la sensibilité du lecteur, de le persuader que le mal est préférable au bien. Le verbe « *chanter* » rappelle le caractère poétique et musical de l'œuvre ; mais il souligne aussi la cohérence de sa stratégie argumentative : à l'imitation des Byron et des Milton, Ducasse entend mettre sa poésie au service d'un discours éthique. Cependant, en filant la métaphore musicale, le jeune poète affirme sa singularité tout en justifiant ses excès : *exagérer le diapason*, c'est innover par la surenchère, et non transgresser les règles de la morale. En somme, Ducasse travaille à persuader Poulet-Malassis en incarnant un personnage de poète conforme à ses critères éditoriaux. Ce n'est pas un hasard s'il cite Baudelaire, l'ami du même Poulet-Malassis. Et vraisemblablement, cette lettre a eu l'effet escompté, puisque deux jours plus tard, le 25 octobre, l'éditeur publie cette annonce dans *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger* :

10. LES CHANTS DE MALDOROR, par le comte de Lautréamont. (Chants I, II, III, IV, V, VI.) Paris, chez tous les libraires ; Bruxelles, imp. Lacroix et Verboeckhoven ; 1869, in-8 de 322 p.

« Il n'y a plus de manichéens, disait Panglos. — Il y a moi », répondait Martin. L'auteur de ce livre n'est pas d'une espèce moins rare. Comme Baudelaire, comme Flaubert, il croit que l'expression esthétique du mal implique la plus vive appétition du bien, la plus haute moralité. M. Isidore Ducasse (nous avons eu la curiosité de connaître son nom) a eu tort de ne pas faire imprimer en France Les Chants de Maldoror. Le sacrement de la sixième chambre ne lui eût pas manqué.²

Selon M. Pierssens, qui s'appuie sur la lettre du 23 octobre 1869, *Les Chants de Maldoror* et *Poésies* diffèrent sur la méthode, mais poursuivent le même but, qui est de « *moraliser l'écriture* », « *de faire qu'elle se voue à l'exaltation du Bien.* »³. T. Hara rappelle cependant que les lettres de Ducasse « *étant toutes écrites après la rédaction des Chants, il n'est pas certain qu'on puisse y voir le reflet direct de l'intention qu'a eue l'auteur lors de la création de l'œuvre.* »⁴. Dès lors, il faut considérer que Ducasse emploie le mot « *méthode* » à dessein : soit il cherche, comme l'explique T. Hara, « *à sauver les Chants en les faisant passer pour conformes à la convention littéraire* », soit il choisit de les « *condamner au profit de son inspiration renouvelée* ». Dans les deux cas, il ne formule en définitive qu'« *un jugement réflexif porté sur l'œuvre déjà faite, sans témoigner nécessairement de l'état d'esprit* » qui était le sien au moment de l'écriture. Ce qu'on sait de la rhétorique épistolaire de Ducasse tend à confirmer cette idée.⁵ De plus, il faut rappeler que *Les Chants de Maldoror* n'ont pu être publiés par Lacroix, lequel a sans doute invité

¹ Taichi HARA, *Lautréamont : vers l'autre, Étude sur la création et la communication littéraire*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006, p. 146.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 449.

³ M. PIERSSENS, *Lautréamont. Éthique à Maldoror, op. cit.*, p. 11.

⁴ T. HARA, *Lautréamont : vers l'autre, Étude sur la création et la communication littéraire, op. cit.*, p. 147.

⁵ Sur l'attitude de Ducasse dans sa correspondance, cf. *supra*, pp. 43-45.

Ducasse à prendre langue avec Poulet-Malassis. La lettre du jeune poète à l'éditeur belge visait sans doute à permettre la publication de son livre, quels qu'aient pu être les compromis financiers (« *Vendez, je ne vous en empêche pas : que faut-il que je fasse pour cela ? Faites vos conditions.* », Lettre IV, 306). Se faire connaître de la critique, faire son entrée sur la scène littéraire, telles sont ses priorités. En vue d'émouvoir son destinataire, Ducasse n'hésite pas à lier sa destinée à celle d'une œuvre dont la publication « *ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque [il aura] vu la [s]ienne.* ». En annonçant que « *la morale de la fin n'est pas encore faite* », le poète précise enfin que son travail n'est pas terminé : la promesse d'une conclusion morale fait office d'argument de vente, mais anticipe par la même occasion les réticences de l'éditeur belge.

Il faut bien admettre que la lecture des *Chants de Maldoror* va à l'encontre de l'image qu'en donne Ducasse dans sa lettre. Certes, Maldoror affirme chanter le mal ; mais il le fait pour corrompre l'homme, non pour le rendre meilleur. Ce que ce livre met en scène, c'est la victoire du mal sur le bien, c'est un héros malfaisant qui demeure impuni, c'est un Dieu cruel et vaincu par sa propre créature dans un monde où la morale n'est qu'un vain mot. Est-ce à dire que Ducasse a fait preuve de maladresse dans sa démonstration ? Une telle lecture serait par trop simpliste et arrangeante. On peut plutôt penser que c'est afin de les sauver que Ducasse s'est efforcé de moraliser *a posteriori* *Les Chants de Maldoror*.

Cette analyse confirme et affine celle de l'*éthos* ducassien. Les *Chants de Maldoror* se présentent comme l'œuvre d'un moraliste pervers qui étudie l'homme non pour le corriger, mais pour le rendre aussi méchant que lui. Le poète se place au-dessus des moralistes de convention, qui assujettissent leur art à la morale. Jouer les moralistes, pour le sujet ducassien, c'est tenter de duper tout à la fois, le lecteur des *Chants de Maldoror* et Poulet-Malassis, l'éditeur belge.

Le corrupteur

Si la figure du moraliste se prête si bien au détournement, c'est qu'elle est en soi problématique. Le plagiat de Pascal, de La Rochefoucauld et de Vauvenargues dans *Poésies* joue sur l'ambivalence éthique, l'apparent scepticisme et la rhétorique dissidente de ces auteurs.

Les moralistes classiques déplacent la frontière entre le bien et le mal, entre le vice et la vertu. C'est le cas par exemple de La Rochefoucauld, qui passe encore pour un auteur insaisissable au temps de Ducasse : « *Le XIX^e siècle*, écrit Bérengère Parmentier, *a vu apparaître le thème d'un La Rochefoucauld libertin. L'auteur des Maximes est-il catholique orthodoxe ou janséniste, esprit fort*

athée, penseur pré-nietzschéen, “théoricien de l’honnêteté”, défenseur pragmatique de la prudence, de l’habileté ? »¹. Certes, en corrigeant les moralistes comme il le fait, Ducasse semble les contredire. Mais si l’on considère le caractère ironique de *Poésies*, cette apparente réfutation prend la forme insidieuse d’un ralliement implicite. Les moralistes, de plus, avaient une solide réputation de sceptiques. N. Teramoto rappelle qu’« *au temps où Ducasse a été lycéen, [Pascal] était considéré comme un moraliste délibérément sceptique envers toutes les philosophies.* »². Or, dans *Poésies II*, Ducasse corrige Pascal dans le sens du bien : est-ce à dire que l’auteur des *Pensées* se situe du côté du mal aux yeux du poète ? Pour répondre à cette question, il convient de garder à l’esprit que la réécriture de Pascal va de pair avec celle de son double positif, Vauvenargues.

Dans *Poésies I*, Ducasse illustre le caractère néfaste de la poésie du mal en citant deux célèbres textes de Musset, la comparaison du pélican dans *La Nuit de mai* (1835) et l’épisode du laboureur, qu’il raconte dans sa « Lettre à M. de Lamartine » (*Poésies nouvelles*, 1850). Le poète repentí conclut sa démonstration en faisant le parallèle entre Pascal et Byron : « *À quoi bon regarder le mal ? N’est-il pas en minorité ? Pourquoi pencher la tête d’un lycéen sur des questions qui, faute de n’avoir pas été comprises, ont fait perdre la leur à des hommes tels que Pascal et Byron ?* » (P I, 272). Ironiques, les questions oratoires ont valeur d’antiphrases : le mal est majoritaire, et il est nécessaire d’interroger son existence, bien que la poésie du bien nie cette réalité. L’exemple du lycéen suggère des échos biographiques et place un souvenir scolaire à l’origine de cette réflexion sur le mal : imaginaire scolaire et imaginaire éthique se trouvent mis en relation. La mise en regard de Pascal, le moraliste et de Byron, le romantique, s’avère moins incongrue qu’il y paraît : « *Si, malgré cette plainte, Ducasse calque des textes de Pascal dans le fascicule suivant des Poésies, c’est bien sûr que [...] le texte du moraliste janséniste lui semble bien apte à une correction et à une rectification de la tendance malade de son siècle ; c’est dans ce sens-là que la combinaison des noms de Pascal et de Byron [...] devient significative.* »³. Rapprocher Pascal et Byron, c’est se placer implicitement sous le double patronage du scepticisme et de la révolte ; évoquer la folie légendaire du moraliste classique et du poète romantique, c’est affirmer la déraison comme moyen de connaissance du mal. Le moraliste ducassien marche sur les pas du penseur romantique.

La manière dont Ducasse s’approprie Vauvenargues pourrait laisser penser qu’il le choisit comme double positif de Pascal : en effet, comme le souligne N. Teramoto, « *Vauvenargues est non*

¹ Bérengère PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, Paris, Le Seuil, « Points », 2000, p. 65.

² N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les *Poésies*. La “poésie” à travers et au-delà de la maxime », pp. 289-303, dans J. J. LEFRÈRE (éd.), *Isidore Ducasse à Paris, Actes du troisième colloque international sur Laubréamont, Paris, 2-4 octobre 1996*, Tusson, Lérôt, 1997 (*Cahiers Laubréamont*, livraisons XXXIX et XXXX, 2^e semestre 1996), p. 290.

³ N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les *Poésies*. La “poésie” à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 291.

seulement connu comme étant aux antipodes de la morale dite janséniste, mais il arrive à avoir aussi, vers le milieu du XIX^e siècle, la renommée d'écrivain quasi irréprochable.»¹. De prime abord, la réécriture de Vauvenargues ne correspond chez Ducasse à une réfutation, mais à une amplification de sa pensée, notamment au moyen de la « double négation »². Dans « Le Piège de la maxime » (1995), Jean Dagen affirme ainsi que « le plagiat de Vauvenargues répond à une exigence de même sens [...] [qui] conduit à prolonger et à amplifier la thèse du moraliste. »³. Ainsi, là où Vauvenargues écrit : « On méprise les grands desseins, lorsqu'on ne se sent pas capable des grands succès. » (RM, 88, 382), Ducasse note : « On estime les grands desseins, lorsqu'on se sent capable des grands succès. » (P II, 294), ce qui revient à formuler la même idée tout en exprimant ses ambitions littéraires. Néanmoins, Ducasse va contredire Vauvenargues dans plusieurs passages. Quand le moraliste assure par exemple que « La modération des grands hommes ne borne que leurs vices » (RM, 72, 381), le poète affirme au contraire que « La modération des grands hommes ne borne que leurs vertus. » (P II, 293). Ducasse semble être plus pessimiste que Vauvenargues : en fait, lorsqu'il paraît aller dans son sens, il raisonne par l'absurde. Et d'une manière encore plus astucieuse, Ducasse dénigre le champion de l'optimisme alors même qu'il feint d'être son imitateur zélé.

Pourtant, en choisissant de plagier Pascal et Vauvenargues, Ducasse crée un curieux antagonisme au sein de *Poésies*. L'analyse de N. Teramoto est sur ce point des plus éclairantes : « [...] Ducasse va jusqu'à dépasser ce schéma : il réfute chacun des deux pôles, jugés aux antipodes l'un de l'autre au XIX^e siècle. »⁴. En somme, Ducasse renvoie les deux moralistes dos-à-dos, réfutant finalement l'idée d'une vérité une et définitive : à ses yeux, l'écriture moraliste est une écriture poétique où le fond est indissociable de la forme.

Le moraliste est un personnage en rupture, un fou qui pose les questions que l'on ne devrait pas poser. Pascal semble corrigé, mais il sert de modèle ; Vauvenargues subit le même sort, sans pour autant faire office de figure tutélaire. C'est la poéticité du discours moraliste qui intéresse Ducasse, et non sa valeur de vérité.

En outre, bien qu'ils soient considérés comme des orfèvres de la langue et du style, les moralistes transgressent également les règles de la rhétorique. Comme l'explique B. Parmentier, « les écritures des "moralistes" sont toutes des écritures novatrices, fondées sur le refus ou la subversion des modèles

¹ N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les Poésies. La "poésie" à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 293.

² G. GENETTE, « Rhétorique et enseignement », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, « Points », 1969, p. 48.

³ Jean DAGEN, « Le Piège de la maxime », pp. 90-102, dans *XVII^e Siècle*, n° 186, "Réécriture", janvier-mars 1995, p. 94, cité par N. Teramoto dans « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les Poésies. La "poésie" à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 294.

⁴ N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les Poésies. La "poésie" à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 295.

traditionnels. »¹. La plume moraliste conjugue souvent un discours de fond et des commentaires sur la forme originale, une forme originale qui, alors même qu'elle se réclame de l'éloquence, paraît s'affranchir des règles de la rhétorique.

En effet, le moraliste est un écrivain particulier, à mi-chemin des lettres et de la philosophie : « *Ce n'est pas un hasard si ces ouvrages semblent difficiles à classer, au confluent de la philosophie et de la littérature : ils inscrivent l'exercice intellectuel dans une pratique d'écriture.* »². À bien des égards, l'écriture d'un Pascal, par exemple, est performative, puisqu'elle est mimétique de son propos : à sujet fuyant, écriture insaisissable. Ainsi, de même que le moraliste classique qui, dans ses *Pensées*, expose ses idées à travers une prose se prenant elle-même pour exemple, de même Ducasse, dans *Poésies*, illustre ses théories à travers leur formulation même. Comme le fait remarquer T. Hara, c'est « [à] l'imitation des poètes qui chantent en vers leur Art poétique » qu'« il énonce sa poétique dans une nouvelle forme de poésie qu'il invente », ce qui explique, poursuit le critique, qu'« il nomme ses fascicules "*Poésies*". »³. On ajoutera que ce titre, *Pensées*, — qu'il soit ou non de Pascal ne change rien à la représentation que Ducasse a pu en avoir — met en avant la visée intellectuelle de cette écriture qui demeure par essence littéraire : avec un titre tel que *Poésies*, Ducasse, par un renversement des valeurs, éclaire la dimension poétique de sa démarche *a priori* intellectuelle.

Par ailleurs, les moralistes s'affranchissent non seulement de la pensée conventionnelle, mais aussi des formes traditionnelles qui lui servent de support : « [...] *les sagesses anciennes, constate B. Parmentier, offrent [...] à ces auteurs le modèle d'une philosophie morale détachée des institutions scolaires et des contraintes formelles qu'elles imposent.* »⁴. Les moralistes ont en commun une « *écriture friable, une écriture qui se fait et se défait par pièces et morceaux.* »⁵. Cette écriture du fragment est aussi bien celle des *Chants de Maldoror* que celle de *Poésies II*, qui se présente comme une succession de maximes sans ordre apparent. Ducasse paraît pourtant refuser aux moralistes cette singularité formelle qu'il pratique lui-même :

L'idéal de sa poésie changera. Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur de la maxime ! Du temps de Quinault, l'on aurait été capable de comprendre ce que je viens de dire. Grâce à quelques lueurs, éparses, depuis quelques années, dans les revues, les in-folios, j'en suis capable moi-même. Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède, que ce dernier ne l'est pas des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la strophe religieuse. Il n'y a pas le sentiment des luttes. (*P II*, 287)

¹ B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., p. 15.

² B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., p. 19.

³ T. HARA, *L'autrément : vers l'autre, Étude sur la création et la communication littéraire*, op. cit., p. 162.

⁴ B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., p. 12.

⁵ B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., p. 17

Le poète étend le sens du terme « *poésie* » à la création littéraire en général, dont il prétend changer l'« *idéal* ». À la tonalité pathétique ou élégiaque des pièces de théâtre ou des poèmes lyriques, il oppose la « *froidueur de la maxime* », préférant une poésie impersonnelle et objective à une poésie personnelle et subjective. La maxime est la forme de prédilection des moralistes. Ducasse se démarque cependant de ces derniers en affirmant que leur écriture ne diffère pas, sur le plan éthique, de celles des auteurs de « *mélodrames* », d'« *oraisons funèbres* » ou de toute autre forme destinée à exprimer des émotions : la poésie du sentiment, qui ne fait que constater le mal, se révèle incapable de lui opposer un « *remède* ». La poésie personnelle est donc associée à la poésie du mal, alors que la poésie idéale, celle de la maxime ducassienne, en serait affranchie. Elle n'exprime pas le « *sentiment des luttres* », c'est-à-dire l'antagonisme du bien et du mal : elle impose une vision du monde où le bien règnerait en maître. D'un point de vue formel, donc, la poésie que Ducasse annonce correspondrait à l'écriture moraliste, qui se fonde sur la maxime ; mais sur le plan éthique, elle s'en distingue par une apparente correction dont on peut cependant douter.

Ducasse affirme en effet que son écriture sera l'exact reflet de sa pensée, cette dernière étant elle-même en harmonie avec le sujet qu'elle aborde, celui de l'ordre : « *J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique. Je ferais trop de déshonneur à mon sujet, si je ne le traitais pas avec ordre. Je veux montrer qu'il en est capable.* » (P II, 277). Ce paragraphe est une réécriture d'une pensée de Pascal : « *J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein ; c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même. Je ferais trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec ordre, puisque je veux montrer qu'il en est incapable.* » (P, art. 4, I, p. 74 ; LG 475, p. 748). Pascal expose ici sa poétique. Le désordre apparent de son écriture a pour but d'épouser l'essence désordonnée de l'objet dont il traite, à savoir le monde tel qu'il est perçu par l'esprit humain : « *L'absence de lien logique et d'argumentation conséquente n'est pas une lacune, c'est une stratégie délibérée à l'échelle de la phrase comme à l'échelle du livre.* »¹. La correction de Ducasse semble montrer qu'il adopte une démarche contraire : il écrira de manière organisée afin de montrer que l'ordre est possible. Mais une fois de plus, l'ironie est ici évidente : dans les faits, *Poésies* ne développe aucune structure argumentative identifiable ; au contraire, les affirmations laconiques et les réfutations sans nuances se succèdent, et le texte se contredit d'une page sur l'autre.

Enfin, il est bon de rappeler que la pensée de Pascal prend appui sur une antithèse : « *c'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même.* » (P, art. 4, I, p. 74 ; LG 475, p.

¹ B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., pp. 208-209.

748). Chez Ducasse, la figure d'opposition prend un sens différent et se teinte d'ironie lorsqu'il avance que le « *désordre calligraphique* » (*P II*, 227) sera le signe du « *véritable ordre* » de sa pensée. Ce que le poète décrit, ce n'est plus un désordre argumentatif, ni même un désordre syntaxique, mais le désordre des lettres, celui du texte dans sa matérialité même : le désordre calligraphique, cette confusion visuelle objective des signes sur la page, véhicule pourtant un sens, ne serait-ce qu'au niveau du mot. L'image renvoie en fait à la nature de l'écriture poétique, où le fond et la forme font sens, de la lettre à la phrase, à ceci près que ce sens n'est pas logique, mais poétique.

Se trouve énoncé un principe poétique de discontinuité, qui définit en profondeur la création ducassienne¹ : dans *Les Chants de Maldoror*, le propos éclate en une multitude d'apologues pourtant liés les uns aux autres par des thèmes communs ; dans *Poésies*, la concaténation de ces maximes qui se contredisent sur des sujets divers contribue, en dernière instance, à refuser au langage poétique toute transitivity éthique et philosophique permanente.

L'autoportrait de Ducasse en moraliste reflète une écriture réflexive qui caractérise aussi bien *Les Chants de Maldoror* que *Poésies*. Il y a, d'une œuvre à l'autre, une continuité que l'ironie et l'amertume de l'échec viennent maquiller. La poésie ducassienne se définit sans cesse comme une écriture paradoxale qui allie, d'un côté, la discontinuité textuelle, et de l'autre, la continuité poétique du signifiant et du signifié. Écriture de la transgression éthique et rhétorique, mais aussi intellectuelle, elle traduit l'échec de toute entreprise visant à construire une vérité définitive : la création poétique est destruction de tout savoir objectif et absolu. Par la réécriture, le sujet ducassien incarne dans *Poésies* une figure nouvelle qui, loin de définir une éthique, brouille peut-être plus encore la frontière qui sépare le bien du mal.

L'idée du mal

Dans *Le Problème du mal*, Naville définit le bien en ces termes : « *Le bien est ce qui doit être ; il renferme toujours une obligation pour nous, pour les autres, ou pour la volonté suprême [...].* »². Il est « *l'objet commun de la raison, de la conscience et du cœur : de la raison comme ordre, de la conscience comme devoir, du cœur comme joie.* ». Le mal, au contraire, est « *ce qui ne doit pas être* », ce que « *Dieu ne veut [...]* pas [...]. »³. Dans le monde des hommes, les trois formes du mal sont « *l'erreur, qui est le mal de la*

¹ Sur la discontinuité chez Ducasse, cf. Jamel GUERMAZI, « Les Procédés de la discontinuité dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 189-203, dans *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Maison de la Recherche, 2004.

² Ernest NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours* [Genève, Cherbuliez, 1869], Whitefish, Kessinger publishing, 2010, p. 17.

³ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 58.

raison», « le péché, qui est le mal de la conscience » et « la souffrance, qui est le mal du cœur »¹. L'éthique de Naville est à la fois théiste et néo-platonicienne. Elle s'appuie, d'une part, sur la toute-puissance et la bonté absolue de la volonté divine, et d'autre part, sur l'unité traditionnelle du bien, du beau et du vrai. Le philosophe cite d'ailleurs Platon qui, au livre VII^e de *La République*, « présente le bien comme le soleil des esprits »². Si cette forme d'idéalisme a largement influencé le romantisme et la première moitié du XIX^e siècle, elle sera battue en brèche à partir des années 1850 par des auteurs tels que Gautier, Nerval, Balzac et surtout Baudelaire. Voilà comment M. Watthee-Delmotte décrit cette mutation :

En quête de repères, la littérature cherche ses figures signifiantes dans un imaginaire de l'altérité où la figure biblique de Satan fait ses offices avant de tomber en désuétude, soit par le recul de la foi, soit par l'adhésion au matérialisme positiviste. L'imaginaire du Mal intègre alors significativement les signes de l'indétermination, témoignant de l'impuissance à se fixer des définitions nettes du Bien et du Mal.³

Reflétant ces transformations profondes de l'imaginaire du mal, la poésie de Ducasse réfute les thèses défendues par Naville ; elle le fait tantôt sur le mode ironique, tantôt de manière explicite.

On ne peut nier cette évidence : l'univers des *Chants de Maldoror* est dominé par le mal.

À la strophe 5 du chant I, le poète en dénonce l'universalité, se rattachant ainsi, comme le fait remarquer Philippe Sellier, à la tradition des textes bibliques⁴ : « *J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire.* » (I, [5], 42). Le constat est sans appel : motivée par orgueil, la méchanceté de l'homme est perpétuelle (« *pendant toute ma vie* ») et générale (« *sans en excepter un seul* »). Au début du chant II, Maldoror s'en prend à l'image mensongère que l'homme a de lui-même : « *Dans tous 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. 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 législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer.* » (II, [1], 75). L'antiphrase des « *paupières ployant sous les résédas de la modestie* » dénonce l'orgueil de l'homme, qui s'imagine meilleur qu'il ne l'est. Le chiasme « *composé que de bien et d'une quantité minime de mal. [...] composé que de mal, et d'une quantité minime de bien* » rétablit la vérité en renversant le rapport entre le bien et le mal. Le cynisme de l'hyperbole finale (« *une quantité minime de bien que les*

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours*, op. cit., p. 71.

² E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours*, op. cit., p. 17.

³ M. WATTHEE-DELMOTTE, « Le Mal dans la littérature : un imaginaire en mutation (de 1850 à 1950, cent ans de lettres françaises) », pp. 143-152, dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, volume 95/3, juillet-septembre 2000, p. 151.

⁴ Cf. *Épître aux Romains*, III, 11-18, *Psaume* 53, 3, *Jérémie*, IV, 9 (Philippe SELLIER, dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, présentation et notes de Philippe Sellier, Paris, Bordas, « Les Classiques Contemporains », 1970, p. 23).

législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer) force le trait en offrant une vision pessimiste de l'humanité.

Mais Maldoror appartient lui-même à cette humanité qu'il attaque et qui le lui rend bien : « *Le mal que vous m'avez fait est trop grand, trop grand le mal que je vous ai fait, pour qu'il soit volontaire.* » (I, [10], 57-58). Le chiasme met en relief la réciprocité du mal en même temps que l'irresponsabilité probable des deux partis : si ce mal est « *trop grand* », c'est qu'il dépasse les capacités humaines et maldororiennes, c'est qu'il vient d'une puissance et d'une volonté toutes deux transcendantes.

Pourtant, ce n'est pas la raison qui pousse Maldoror à épargner la vie de Lohengrin au chant II : « *La douleur que tu me causeras ne sera pas comparable au bonheur de savoir, que celui qui me blesse, de ses mains meurtrières, est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables ! Oui, c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain, et de conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants, puisqu'il y en a eu un, enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances défiantes de ma sympathie amère !...* » (II, [3], 81). Un espoir se fait jour, celui de voir une exception parmi les hommes, mais cet espoir est pervers, puisque Maldoror souhaite être la victime consentante de cet humain hors norme : les antithèses « *douleur* »/« *bonheur* » et « *mains meurtrières* »/« *essence plus divine* » indiquent une confusion entre le plaisir et la douleur, mais aussi entre la violence, expression du mal, et la pureté divine, substance du bien. Au chant IV, cependant, Maldoror semble avoir fait le deuil de tout espoir et proclame « *que le mal qu'a fait l'homme ne peut plus se défaire* » (IV, [4], 71).

L'homme est un être mauvais, mais le poète paraît hésiter sur l'origine de ce mal, ainsi que sur sa nature : est-il inhérent ou transcendant à l'homme ? N'est-il pas lié, par ailleurs, à une certaine forme de volupté ?

De fait, dans l'imaginaire des *Chants de Maldoror*, le bien et le mal tendent à se confondre.

Le bien ne se manifeste qu'à travers des paroles ou des gestes qui se révèlent bien souvent illusoire. Ainsi à la strophe 4 du chant II, Lombano est consterné de voir que personne ne porte assistance à l'enfant qui poursuit son omnibus : « *Le coude appuyé sur ses genoux et la tête entre ses mains, il se demande, stupéfait, si c'est là vraiment ce qu'on appelle la charité humaine. Il reconnaît alors que ce n'est qu'un vain mot, qu'on ne trouve plus même dans le dictionnaire de la poésie, et avoue avec franchise son erreur* » (II, [4], 82). Les italiques désignent *la charité humaine* comme une expression toute faite, en d'autres termes « *un vain mot* ». Dans l'hymne à l'Océan déjà, Maldoror décrivait la charité comme une comédie à la portée de tout un chacun : « *J'ai été en relation avec des hommes qui ont été vertueux. Ils mouraient à soixante ans, et chacun ne manquait pas de s'écrier : "Ils ont fait le bien sur cette terre, c'est-à-dire qu'ils ont pratiqué la charité : voilà tout, ce n'est pas malin, chacun peut en faire autant."* » (I, [9], 53). Le

verbe *pratiquer* contribue à présenter l'exercice de la charité comme une activité parmi d'autres ; l'expression familière « *ce n'est pas très malin* » en fait même quelque chose de trivial et de banal. Maldoror ira jusqu'à donner lui-même l'exemple au chant VI : après avoir livré Mervyn à une mort qui se révélera incertaine, le criminel pousse « *l'audace* » et « *l'impiété* » jusqu'à donner « *l'aumône* » à « *une jeune fille en haillons qui lui tend la main* » (VI, [9], VII, 249).

Si le bien n'est qu'une affaire d'apparat, il arrive également qu'il soit mis au service du mal. Après avoir torturé l'adolescent du chant I, Maldoror joue les sauveurs et vient panser ses blessures : « *Comme alors le repentir est vrai ! L'étincelle divine qui est en nous, et paraît si rarement, se montre ; trop tard ! Comme le cœur déborde de pouvoir consoler l'innocent à qui l'on a fait du mal [...] !* » (I, [6], 44). L'exclamative « *Comme le repentir est vrai !* » est antiphrastique et dénote un humour cruel. L'antithèse « *consoler* »/« *fait du mal* » met en lumière l'aisance avec laquelle on peut passer d'un extrême à l'autre, du mal au bien. L'image de « *l'étincelle divine* » est le symbole implicite et sacrilège de cette duplicité : elle rattache le mal et la perversion à l'essence de Dieu. Les questions oratoires de Maldoror exprimeront cette ambivalence : « *Hélas ! qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ?* ».

Le balancement de l'homme entre le bien et le mal est lié à sa double quête de puissance et d'infini. Et ce sont l'infini et la puissance de Dieu lui-même qu'il cherche à obtenir.

Au fond, le mal ducassien reflète la vision qu'en a la modernité ; il est multiforme, intériorisé et esthétisé : « *Le Mal, en définitive, qu'il soit de nature circonstancielle (la maladie, la catastrophe) ou personnelle (la faute, le mal intentionnel), ne se comprend plus comme l'effet de l'action d'une puissance satanique extérieure, mais s'explique par la détermination d'un milieu, par le produit d'influences croisées dont le point de rencontre est l'obscur inconscient d'un individu.* »¹.

Les Chants de Maldoror traitent du mal éthique, mais aussi spirituel : en s'opposant à Dieu, Maldoror donne une couleur satanique à son épopée. L'œuvre aborde aussi les thèmes de la douleur physique et morale : elle fait la part belle aux souffrances du corps et de l'esprit, des affres de la torture au calvaire de la folie. Le mal se manifeste également sur le plan social à travers la violence, le crime et la guerre. Selon le poète, la racine de toutes ces horreurs se trouve dans le cœur de l'homme :

J'ai vu les hommes [...] surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de

¹ M. WATTHEE-DELMOTTE, M. ZUPANČIČ, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950, op. cit.*, p. 20

l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel [...]. (I, [5], 42)

Les comparaisons hyperboliques donnent l'étendue de la méchanceté humaine : on passe des attributs neutres et inanimés (« *dureté du roc* », « *rigidité de l'acier fondu* ») à des attributs animés et péjoratifs (« *cruauté du requin* », « *insolence de la jeunesse* », « *fureur insensée des criminels* », « *trahisons de l'hypocrite* ») ; on passe aussi de l'extériorité de la méchanceté vraie (« *fureur insensée des criminels* ») aux prestiges de la dissimulation et de l'artifice (« *trahisons de hypocrite* », « *comédiens* », « *la puissance des caractères des prêtres* », c'est-à-dire leur duplicité, « *les êtres les plus cachés en dehors* »). Le cœur de l'homme est noir et impénétrable : il n'est que perversité et faux semblants.

Enfin, comme chez Baudelaire, le mal devient un thème littéraire à part entière, un objet de fascination esthétique. À la strophe 3 du chant I, le poète définit le but et la singularité de son acte créateur :

Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains, au moyen de nobles qualités du cœur que l'imagination invente ou qu'ils peuvent avoir. Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! Délices non passagères, artificielles ; mais, qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. Le génie ne peut-il pas s'allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence ? ou, parce qu'on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie ? (I, [3], 41)

Le poète fait la distinction entre, d'un côté, une masse d'anonymes écrivains qui, pour avoir les faveurs du public, donnent à voir une bonté illusoire ou possible, mais toujours incertaine, et de l'autre, sa propre personne, mise en relief par la forme emphatique « *moi* ». Contre le romantisme hugolien, qui assimilait le « *génie* » et la toute-puissance à la bonté¹, Ducasse associe le génie à la cruauté, au mal. Le verbe « *peindre* » renvoie au *topos* de la peinture d'après nature, *l'ut pictura poesis*. Le poète se donne pour mission de décrire l'appétence naturelle de l'homme pour le mal ; mais il se demande si cette écriture n'accomplit pas quelque volonté providentielle : il s'approprie ainsi le génie divin, et attribue à Dieu des intentions cruelles.

Ducasse s'inscrit en filiation avec Baudelaire. Chez lui aussi, le mal est en l'homme ; mais le jeune poète innove en voyant le mal comme la preuve même de ses origines divines. C'est cette hérésie qui constitue l'objet même de sa poésie.

Et si le poète chante le mal, son double, le personnage de fiction, en sera l'incarnation, l'avatar.

¹ Hugo écrit ainsi dans William Shakespeare : « [...] si le granit avait un cœur, quelle bonté il aurait ! Eh bien, le génie est du granit bon. L'extrême puissance a le grand amour. » (V. HUGO, *William Shakespeare*, pp. 245-455, dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 377).

Le mal est contenu dans son nom même, *Maldoror* ; il est aussi étroitement lié à son histoire et à sa destinée. Tremdall dit de lui qu'« *il est maudit* » (III, [3], 142) et qu'« *il maudit* ». Si l'on se fie à l'étymologie de *maudire* — du latin *maledicere*, de *male*, « mal », et *dicere*, « dire »¹ — Maldoror serait donc celui à qui l'on a dit du mal et celui qui dit le mal. Autrement dit, le poète héros qui, blessé par le verbe, se venge par le verbe. À la strophe 4 du chant I, il affirme être « *né méchant* » (I, [4], 41) et avoir caché son caractère avant de pouvoir s'épanouir dans le crime ; à la strophe 11 du même chant, il déclare surpasser la méchanceté de tous les hommes réunis, lesquels l'admirent religieusement : « *Oui, je vous surpasse tous par ma cruauté innée, cruauté qu'il n'a pas dépendu de moi d'effacer. Est-ce pour ce motif que vous vous montrez devant moi dans cette prosternation ?* » (I, [11], 57). Au chant II, Maldoror soutient à l'inverse qu'il est né bon, et que ce sont les prières factices exigées par Dieu qui l'ont perverti² : « *Après ces commencements, étonnez-vous de me trouver tel que je suis !* » (II, [12], 113). Dans le même chant, c'est à l'homme qu'il attribue au contraire cette responsabilité : « *[...] je n'étais pas aussi cruel qu'on l'a raconté ensuite, parmi les hommes ; mais, des fois, leur méchanceté exerçait ses ravages persévérants pendant des années entières. Alors, je ne connaissais plus de borne à ma fureur ; il me prenait des accès de cruauté, et je devenais terrible pour celui qui s'approchait de mes yeux hagards, si toutefois il appartenait à ma race.* » (II, [13], 118). Mais quelques lignes plus loin, le voilà qui avoue son mensonge : « *Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous tromper. Et, quand je commets un crime, je sais ce que je fais : je ne voulais pas faire autre chose !* ». Maldoror éprouve une sorte de fascination narcissique pour sa méchanceté, comme lorsqu'il se parle à lui-même : « *Je ne suis pas si méchant que toi : voilà pourquoi ton génie s'incline de lui-même devant le mien... En effet, je ne suis pas si méchant que toi ! 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 !* » (IV, [5], 174). Il y a une contradiction apparente dans cette comparaison : si Maldoror n'est pas aussi « *méchant* » que son interlocuteur, pourquoi ce dernier s'inclinerait-il devant son « *génie* » ? La scène met en fait en abyme le dédoublement du poète en héros : celui-ci possède la méchanceté, c'est-à-dire la force destructrice, celui-là le génie, c'est-à-dire le pouvoir créateur. En définitive, méchanceté, génie et pouvoir se confondent de part et d'autre de la double scène fictionnelle et poétique.

Ce pouvoir créateur et destructeur, c'est aussi celui de cette divinité que le poète décrit implicitement comme l'origine du mal. Il y aurait par conséquent une synonymie entre l'acte créateur, la puissance et le mal.

Poésies représentent un renversement spectaculaire. Le poète passe en effet de l'éloge du mal à celui du bien. Pour Ré Soupault, la lecture du *Problème du mal* explique ce changement

¹ F. GAFFIOT, « Maledico », p. 941, dans *Dictionnaire Français-Latin*, Paris, Hachette, 1934.

² Sur les rapports entre prière et poésie, cf. *supra*, pp. 476-477, 107, 112.

brutal : « [...] *c'est l'étrange volte-face de Poésies, où Ducasse, après avoir chanté le mal dans Maldoror, ne veut plus chanter que le bien. C'est très nettement la thèse de Naville, dont la pensée fondamentale est une dialectique du bien et du mal. En effet, le mal n'est pas possible sans le bien, ni le bien sans le mal [...].* »¹. Cette affirmation doit être doublement nuancée. D'une part, la pensée de Naville ne saurait s'appuyer sur une dialectique, au sens hégélien du terme, du bien et du mal, puisque le bien est ce qui doit être et le mal ce qui ne doit pas être. D'autre part, cette palinodie s'avère être beaucoup plus ironique que sincère.

Dans *Poésies I*, le poète concède que le problème du bien et du mal est une question certes essentielle, mais dangereuse :

Tant on était rempli de stupeur et d'inquiétude, plutôt que d'admiration réfléchie, devant des ouvrages écrits d'une main perfide, mais qui révélaient, cependant, les manifestations imposantes d'une âme qui n'appartient pas au vulgaire des hommes, et qui se trouvait à son aise dans les conséquences dernières d'un des deux moins obscurs problèmes qui intéressent les cœurs non-solitaires : le bien, le mal. Il n'est pas donné à quiconque d'aborder les extrêmes, soit dans un sens, soit dans un autre. (*P I*, 265)

Malgré leur condamnation apparente, le poète ne nie pas la valeur de ceux qui ont abordé ces sujets délicats : « *Quelques caractères, excessivement intelligents, il n'y a pas lieu que vous l'infirmiez par des palinodies d'un goût douteux, se sont jetés, à tête perdue, dans les bras du mal.* » (*P I*, 264-265). Le terme de « *palinodies* » sert d'indice métapoétique : il fait allusion au texte même de *Poésies*, que le poète invite à lire au second degré. En effet, les affirmations absurdes, trop hyperboliques pour être sincères, apparaissent bientôt : « *À quoi bon regarder le mal ? N'est-il pas en minorité ?* » (*P I*, 272). À première vue, Ducasse offre un contrepoint au constat amer des *Chants de Maldoror* : le bien est universel et les exceptions sont si rares qu'elles ne valent pas qu'on s'y attarde. Les questions rhétoriques et l'exagération presque comique font cependant douter de cet optimisme. Vient la question du génie, nécessairement liée dans *Poésies II* à celle de la bonté : « *Le génie garantit les facultés du cœur.* » (*P II*, 277).² Le propos devient plus dogmatique, mais aussi plus caricatural, notamment lorsque le poète s'inscrit en faux contre l'existence même du mal : « *Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute.* » (*P II*, 277). On remarque toutefois que la seconde partie de cette liste d'affirmations péremptoires expriment une sorte de scepticisme qui, paradoxalement, accuse la foi religieuse d'être le fruit du doute, ce qui est contradictoire sous la plume d'un poète qui prétend défendre les « *axiomes éternels* » (*P I*, 271).

¹ Ré SOUPAULT, « Lautréamont et Ernest Naville : *Le Problème du mal* », pp. 80-84, dans *Cahiers Lautréamont*, livraisons V et VI, 1^{er} semestre 1988, p. 81.

² Ducasse réécrit ici cette maxime de Vauvenargues : « *La raison ne connaît pas les intérêts du cœur.* » (RM, 124).

Dans cet ironique éloge du bien survit insidieusement la haine de Dieu. En réalité, la négation du mal s'accompagne d'une contestation de sa réalité spirituelle et d'une mise en cause du fait religieux : « *La pensée n'est pas moins claire que le cristal. Une religion, dont les mensonges s'appuient sur elle, peut la troubler quelques minutes, pour parler de ces effets qui durent longtemps. Pour parler de ces effets qui durent peu de temps, un assassinat de huit personnes aux portes d'une capitale, la troublera — c'est certain, — jusqu'à la destruction du mal. La pensée ne tarde pas à reprendre sa limpidité.* » (P II, 279-280). Ducasse se fait le chantre de la pensée, de la raison, dans une perspective qui est celle du progrès. Deux choses troublent la raison : d'une part, les mensonges de la religion, qui se servent d'elle ; de l'autre, la réalité quotidienne, en la matière des faits divers. Le poète fait ici allusion au célèbre crime de Pantin : dans cette petite ville aux portes de Paris, une famille de huit personnes avait été massacrée par un dénommé Jean-Baptiste Troppman.¹ En dépit de leur horrible réalité, les crimes ne seraient que des accidents qui ne doivent en rien faire douter de la suprématie du bien : il s'agit de les ignorer, de nier leur existence, et la pensée sera en paix. En définitive, le reniement ironique ne change rien aux fondements de l'imaginaire ducassien :

Lorsqu'un prédécesseur emploie au bien un mot qui appartient au mal, il est dangereux que sa phrase subsiste à côté de l'autre. Il vaut mieux laisser au mot la signification du mal. Pour employer au bien un mot qui appartient au mal, il faut en avoir le droit. Celui qui emploie au mal les mots qui appartiennent au bien ne le possède pas. Il n'est pas cru. Personne ne voudrait se servir de la cravate de Gérard de Nerval. (P II, 284).

Comme le montre la répétition du verbe *employer*, la question du bien et du mal se résume en une affaire de mots que l'on manipule, que l'on emploie. Chanter le bien en chantant le mal, ce n'est pas un problème d'ordre éthique ou spirituel : c'est une question de « *droit* ». On ne peut chanter le mal en chantant le bien : c'est se destiner à n'être pas cru, et donc pas lu. Nerval sert ici d'image d'Épinal : il incarne le poète qui a transgressé la règle et qui, à cause cela, est mort de folie.

Le reniement de Ducasse n'est donc qu'une feintise, et sa révolte s'est changée en amertume : cynique et lucide, il parodie les idées d'une poésie du bien béate et hypocrite qui, pour oublier l'horreur du réel, s'enivre d'idées et se grise de mots.

L'homme est dominé par le mal, mais cette volupté perverse semble avoir été créée par Dieu. Son hésitation entre le bien et le mal est causée par sa recherche de pouvoir et d'infini, ces attributs divins. Mais il y a plus : le mal est révélateur de l'ascendance divine de l'homme. Par ailleurs, la poésie ducassienne combine le mal et le génie en une union à la fois créatrice et destructrice. Ainsi, dans l'imaginaire de Ducasse, la création, le mal et le pouvoir vont ensemble.

¹ Cf. Véronique GRAMFORT, « Les Crimes de Pantin : quand Troppmann défrayait la chronique », pp. 17-30, dans *Romantisme*, volume 27, n° 97, « Le Fait divers », 1997.

Le retournement de *Poésies* ne doit pas faire illusion : d'une certaine manière, Ducasse y parodie la thèse de Naville, dénonçant par là même sa mauvaise foi, ou sa naïveté.

Ordre et désordre

Dans le théisme néo-platonicien de Naville, le bien procède de la volonté de Dieu, qui a conçu l'univers de manière harmonieuse ; à l'inverse, le mal provient de la destruction de cette harmonie première : « *Le bien étant le plan fondamental, ou l'ordre de l'univers, le mal est une perturbation de ce plan, un désordre.* »¹. Sur le plan de la société humaine, le philosophe fait reposer l'ordre sur trois devoirs essentiels qui sont la dignité, la justice et la bienveillance : « *En effet, pour que le bien de la société spirituelle soit réalisé, il faut que chacun de ses membres se constitue esprit en se dégageant d'une vie animale (dignité) ; il faut que le respect de chaque membre de la communauté en fasse une société vraiment spirituelle, c'est-à-dire libre (justice) ; il faut enfin que chaque volonté soit dirigée par la réalisation du bien commun (bienveillance).* »². Le désordre résulte par conséquent du non-respect de ces trois devoirs, qui s'érigent en lois. Or, dans *Les Chants de Maldoror*, le poète entretient des rapports ambigus avec l'idée de la loi : sa conception en est pour le moins singulière. Contestant les devoirs imposés à l'homme, il se fait le chantre de la transgression. L'étonnante apologie de l'ordre à laquelle il se livre dans *Poésies* ne peut que sembler suspecte.

Le poète des *Chants de Maldoror* semble aussi bien fasciné par les lois que par leur transgression. Cette ambivalence est assez marquée dans l'imaginaire de Ducasse.

Alors qu'il a commencé le récit des crimes de Maldoror à la fin du chant I, le poète entend se soumettre à une certaine loi : « [...] *il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature [...].* » (I, [14], 72). On sait pourtant que ces lois naturelles sont transgressées tout au long des *Chants de Maldoror*, qui donnent la part belle au surnaturel : c'est que les lois naturelles dont parle Ducasse ne sont pas celles définies par l'homme, mais celles de la surnature.³ De même que la logique naturelle s'oppose à la logique du vrai⁴, ainsi les lois de la nature se distinguent des lois humaines. La leçon faite à l'enfant des Tuileries au chant II sur ce point est très claire :

[...] Ce que tu as de mieux à faire, c'est de ne pas penser à Dieu, et de te faire justice toi-même, puisqu'on te la refuse. Si un de tes camarades t'offensait, est-ce que tu ne serais pas heureux de le tuer ?

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 107.

² E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 23.

³ À propos de la science et du surnaturel, cf. *infra*, pp. 184, 483-487.

⁴ Sur la logique de Ducasse, cf. *infra*, pp. 204-213.

— Mais, c'est défendu.

— Ce n'est pas si défendu que tu crois. Il s'agit seulement de ne pas se laisser attraper. La justice qu'apportent les lois ne vaut rien ; c'est la jurisprudence de l'offensé qui compte. (II, [6], 87)

Les lois collectives sont dévaluées au profit de la justice individuelle : en vérité, il n'y a pas d'interdit, mais simplement une législation qu'il s'agit de tromper en opposant la ruse à la force.

Dans l'hymne aux pédérastes, ce sont les lois morales qui sont dénoncées : « *Législateurs d'institutions stupides, inventeurs d'une morale étroite, éloignez-vous de moi, car je suis une âme impartiale.* » (V, [5], 204). L'apostrophe aux législateurs vaut pour une accusation : les bonnes mœurs ne sont qu'une invention (« *inventeurs* ») ; les institutions qui les défendent sont fondées sur la bêtise et l'intolérance. Condamner la pédérastie, c'est être partial, c'est-à-dire injuste ; le poète, qui se dit être une « *âme impartiale* », se pose, comble de l'ironie et de la provocation, en défenseur de la vraie justice. Ce type de renversement, on le verra, est fréquent chez Ducasse.

Au chant V, le poète désigne les lois comme le plus grand obstacle à la réalisation de ses rêves génocidaires : « *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.* » (VI, [2], 224). L'hyperbate « *et les lois sont là* » présente les lois humaines comme un élément de trop dans la phrase, une institution de trop dans le monde. La force brute n'est pas suffisante : il faut faire preuve de « *patience* », c'est-à-dire de ruse. Se dessine ainsi un motif subjectif de la loi : dans l'imaginaire ducassien, la loi naturelle, qu'il faut aussi redéfinir, s'oppose à la législation humaine. Plus que la force, la ruse permet de contourner ces contraintes injustes. Et en les refusant, le poète parle en réformateur, nourrissant une rêverie alliant transgression et législation.

En outre, dans *Les Chants de Maldoror*, le devoir sous toutes ses formes est considéré comme désagréable et contestable.

Ainsi, à la strophe 11 du chant I, le chef de famille rappelle ses devoirs à chacun : « *Profitions des dernières lueurs de la lampe ; car, il n'y a presque plus d'huile, et achevons chacun notre travail... L'enfant s'est écrié : [§] — Si Dieu nous laisse vivre !* » (I, [11], 61). Maldoror, qui n'a pas encore parlé, a déjà instillé le doute dans le cœur d'Édouard : si Dieu peut ôter la vie à ceux qui accomplissent consciencieusement leur devoir, à quoi bon l'accomplir encore ?

À la strophe 2 du chant II, Maldoror plaint les orages qui l'ont pourtant foudroyé sur ordre du Très-Haut : « *Ces agents de la police céleste accomplissent avec zèle leur pénible devoir, si j'en juge sommairement par mon front blessé.* » (II, [2], 77). L'image de la police céleste associe les lois divines

aux lois humaines ; le complément circonstanciel de manière « *avec zèle* » dénote l'obéissance totale des serviteurs de Dieu, mais l'expression « *pénible devoir* » suggère qu'ils accomplissent leur tâche sous quelque contrainte et à contrecœur.

On retrouve cette même expression dans une strophe du même chant, où Maldoror évoque ses souvenirs d'enfance : « [...] *lorsque j'accomplis le pénible devoir, ordonné par mes parents, de t'adresser quotidiennement un cantique de louanges, accompagné de l'ennui inséparable que me cause sa laborieuse invention, alors, je suis triste et irrité, le reste de la journée, parce qu'il ne me semble pas logique et naturel de dire ce que je ne pense pas, et je recherche le recul des immenses solitudes.* » (II, [12], 111). Le respect du devoir entraîne cette fois-ci la tristesse (« *triste* »), la souffrance (« *ennui* » et « *laborieux* » sont à prendre au sens fort) et l'irritation (« *irrité* »). Prier par obligation, c'est mentir sur ordre de ses parents ; c'est obéir à leur loi, qui n'est autre que celle de Dieu. Et cette loi, comme toutes celles que conteste Maldoror, est à la fois contre-nature et antilogique (« *il ne me semble pas logique et naturel de dire ce que je ne pense pas* »). Ducasse réfute ici l'une des solutions que Naville propose au problème du mal, c'est-à-dire la prière : « *Si la prière est la respiration de l'âme, elle doit être incessamment renouvelée.* »¹.

Le devoir humain est donc régi par la loi divine, qui s'oppose à la loi naturelle et initie celui qui la respecte à la dissimulation.

Ces interdits appellent une désobéissance qui se réalise sur la double scène de l'œuvre. Maldoror désobéit à Dieu ; c'est même l'un de ses premiers faits d'armes : en effet, il refuse de tuer la Prostitution alors que le ver luisant, agent céleste, le lui ordonne.

Cette transgression en annonce une autre, celle qui fonde symboliquement l'acte créateur. Ainsi, à la strophe 2 du chant II, le poète tente d'écrire, mais il est pris de paralysie : « *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle...* » (II, [2], 77). Le poète se soumet à une « *loi naturelle* » ; mais il s'oppose ce faisant à la loi divine, et Dieu l'avertit en le foudroyant : « *Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose [...] ?* ». Le coup est rude, mais la volonté de Maldoror demeure inflexible : « *Je n'en persiste pas moins dans ma résolution d'écrire. Ces bandelettes m'embêtent, et l'atmosphère de ma chambre respire le sang...* » (79). Saisir la plume, c'est désobéir à Dieu ; c'est aussi remplacer la voix de la soumission par celle de la révolte ; c'est préférer la création poétique à la prière.

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 303.

Maldoror semblait y avoir songé dès l'enfance : « *Ô Créateur de l'univers, je ne manquerai pas, ce matin, de t'offrir l'encens de ma prière infantine. Quelquefois je l'oublie, et j'ai remarqué que, ces jours-là, je me sens plus heureux qu'à l'ordinaire ; ma poitrine s'épanouit, libre de toute contrainte, et je respire, plus à l'aise, l'air embaumé des champs [...].* » (II, [12], 110-111). La prière est bien une « *contrainte* », c'est-à-dire une « *violence exercée sur les actions* »¹ et le manquement au devoir est décrit comme une expérience libératrice (« *libre* »). Il faut encore citer le récit du rêve où Maldoror se voit changé en pourceau. Le héros pense d'abord qu'il est victime d'un châtement divin ; mais bientôt, sa métamorphose lui apparaît comme une véritable bénédiction : « *Là, plus de contrainte. Quand je voulais tuer, je tuais ; cela, même, m'arrivait souvent, et personne ne m'en empêchait.* » (IV, [6], 177). Le poète réutilise le mot « *contrainte* », comme pour montrer que les lois n'ont d'autres justifications que celle de la force ; et en l'absence de contrainte, Maldoror fait à son tour la loi, littéralement : « *Pendant la journée, je me battais avec mes nouveaux semblables, et le sol était parsemé de nombreuses couches de sang caillé. J'étais le plus fort, et je remportais toutes les victoires.* » (178). Naville n'écrit-il pas que l'homme accède à la « *dignité* » en se « *dégageant d'une vie animale* »² ? L'animal est le symbole même de la transgression : dans l'imaginaire ducassien, la régression animale est donc une libération qui ne peut cependant avoir lieu que dans l'espace et le temps du songe. La rêverie animale se profile comme une rêverie sur la violation des interdits.³

Et cette désobéissance est aussi celle du lecteur, qui n'écoute pas le poète lorsque ce dernier lui recommande, dès la première strophe de l'œuvre, de se détourner de la lecture. La métamorphose de Mervyn met en abyme l'insubordination du lecteur sur la scène fictionnelle. En effet, c'est après avoir lu la lettre de Maldoror que l'adolescent s'engage sur la voie de la transgression, doutant de ses parents et délaissant ses études : « *Il lui semble (ce n'est que depuis la lecture qu'il vient de terminer) que son père est un peu sévère et sa mère trop majestueuse. [...] Chaque professeur a rougi, de crainte de ne pas se trouver à la hauteur intellectuelle de son élève, et, cependant, celui-ci, pour la première fois, a négligé ses devoirs et n'a pas travaillé.* » (VI, [5], III, 233-234).

Face aux lois injustes, le poète et son double se révoltent, entraînant avec eux le lecteur et son ultime avatar, Mervyn.

Mais une fois encore, *Poésies* apparaît comme un brutal retour à l'ordre, au devoir, à l'obéissance, au respect des lois. Le mot *ordre* est utilisé bien des fois, et le ton rappelle étrangement celui de Naville dans *Le Problème du mal* : « *Le premier devoir de chacun, écrit le philosophe, est de se mettre dans l'ordre, de régler ses actions, ses sentiments, ses pensées d'une manière conforme*

¹ É. LITTRÉ, « *Contrainte* », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 23.

³ Au sujet de la violence animale, cf. *infra*, pp. 124-132.

à la loi. »¹. Si cette volte-face paraît douteuse, c'est que Ducasse caricature jusqu'à l'absurde le lieu rhétorique de l'ordre, qui permet « toutes les argumentations autour de la supériorité de l'antérieur sur le postérieur, de la cause sur la conséquence, etc. »². Le poète repentí commence par condamner son époque : « Nous respirons la violation du devoir par les pores. » (P I, 272). Il attaque de même le romantisme, et à travers lui ses écrits passés. On songe bien sûr à ce véritable poème que constitue la longue liste des dérèglements de *Poésies I*, mais aussi à cette formule qui, d'une certaine manière, la résume dans son entier : « Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, de ses fantasmagories, conduit imperturbablement le littéraire à l'abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique. En un mot, fait prédominer le derrière humain dans les raisonnements. » (P I, 268). La transgression s'origine ici dans le désespoir ; « l'abrogation des lois divines et sociales » mène au désordre, c'est-à-dire à la « méchanceté théorique et pratique » ; mais elle engendre également la lubricité, évoquée par la référence scabreuse au « derrière humain ». Ducasse refuse toute modernité au profit d'un retour au classicisme : « Ceux qui veulent faire de l'anarchie en littérature, sous prétexte de nouveau, tombent dans le contre-sens. » (P I, 270). La vraie nouveauté, c'est le respect de l'ordre : en somme, c'est l'imitation, et non l'invention.

Par la suite, le poète se livre à un plaidoyer en faveur des lois : « Il est bon qu'on obéisse aux lois. Le peuple comprend ce qui les rend justes. On ne les quitte pas. Quand on fait dépendre leur justice d'autre chose, il est aisé de la rendre douteuse. Les peuples ne sont pas sujets à se révolter. » (P II, 290). La juxtaposition des antiphrases est révélatrice d'une ironie féroce ; mais sur un mode plus cynique, Ducasse souligne le caractère totalement arbitraire de ces lois, qui n'ont d'autre justification qu'elles-mêmes : les faire dépendre d'une légitimité extérieure, c'est risquer de les remettre en question. De même, le poète réécrit une pensée de Pascal : « Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature. Ils croient le suivre. Il faut avoir un point fixe pour juger. Où ne trouverons-nous pas ce point dans la morale ? » (P II, 290). Le moraliste avait écrit : « Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils croient le suivre. Comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord s'éloignent. Le langage est pareil de tous côtés. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port règle ceux qui sont dans un vaisseau ; mais où trouverons-nous ce point dans la morale ? » (P, art. 5, XIX, p. 99 ; LG 469, p. 746). Le « langage » est le même, mais oppose en fait deux ordres : l'ordre naturel et l'ordre humain. Pascal conclue implicitement qu'en matière de morale, il n'est guère de point fixe, comme en navigation. Ducasse fait de même, mais il supprime la comparaison du port et du

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 266.

² J.-J. ROBRIEUX, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 205.

vaisseau et il transforme l'interrogation finale de Pascal en interrogation négative fautive : en rendant la question incompréhensible, il traduit l'impossibilité d'une morale absolue.

Enfin, Ducasse commente implicitement sa palinodie : « *Je ne chante pas ce qu'il ne faut pas faire. Je chante ce qu'il faut faire. Le premier ne contient pas le second. Le second contient le premier.* » (P II, 282). Ce paragraphe peut faire l'objet de deux lectures complémentaires. De prime abord, le poète affirme sur le ton de l'ironie qu'il ne chante plus la transgression, « *ce qu'il ne faut pas faire* », mais bien le respect des lois, « *ce qu'il faut faire* » : chanter la transgression, ce n'est pas inciter à respecter les lois ; chanter le respect des lois, c'est de fait interdire toute transgression et toute poésie de la transgression. On peut cependant saisir un message plus poétique en insérant des virgules aux bons emplacements : « *Je ne chante pas [,] ce qu'il ne faut pas faire. Je chante [,] ce qu'il faut faire. Le premier ne contient pas le second. Le second contient le premier.* »*. La compréhension du paragraphe est toute différente : ne pas chanter, c'est « *ce qu'il ne faut pas faire* », et chanter, c'est « *ce qu'il faut faire* », c'est-à-dire faire de la poésie.

Ce que Ducasse écrit à première vue, c'est bien la négation de l'acte créateur, lequel, dans son imaginaire et de son point de vue, ne peut être qu'une transgression ; mais ce qu'il écrit en filigrane, c'est l'affirmation même du devoir poétique, qui s'accomplit malgré tout sous la forme de la palinodie ironique.

Le poète se voit comme un transgresseur et un législateur : par la force et surtout la ruse, il enfreint les lois et en crée de nouvelles, plus conformes à ses désirs. Par ailleurs, la loi divine va à l'encontre de l'ordre naturel des choses et impose à l'homme un devoir contraignant et corrompateur qui le rend de surcroît hypocrite. Le poète héros se révolte donc contre l'ordre illégitime de Dieu, espérant persuader le lecteur de faire de même. Dans son apologie ironique, Ducasse développe jusqu'à l'absurde le lieu rhétorique de l'ordre afin de démontrer que le désordre et la transgression sont les véritables mobiles de l'acte créateur.

La pitié et la haine

Selon Naville, l'une des conditions nécessaires à la réalisation du bien commun est la charité, au sens premier du terme, c'est-à-dire l'amour du prochain : « [...] *le bien en ce qui concerne les relations des hommes entre eux, est la réalisation de la charité, ou la direction de la volonté de chacun vers le bonheur général.* »¹. De prime abord, *Les Chants de Maldoror* bafouent ce principe ; les choses

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 24.

pendant sont loin d'être aussi évidentes. En effet, Maldoror semble parfois partagé entre une charité déçue, mais persistante, et une haine tantôt frénétique, tantôt apathique.

On peut s'étonner que Maldoror puisse éprouver de la pitié pour ses semblables : en réalité, ce sentiment, comme souvent chez lui, est teinté d'hypocrisie et d'ambivalence.

À la strophe 7 chant I, il se confie à la Prostitution qu'il l'a sauvé parce qu'il a « *pitié des malheureux* » (I, [7], 46) ; mais à la strophe 7 du chant IV, il s'interdit de « *fabriquer d'avance les mélancoliques pillules [sic] de la pitié* » (IV, [7], pour l'amphibie qu'il aperçoit dans l'océan, un soir d'été. La métaphore des « *mélancoliques pillules [sic]* », renforcée par les connotations du verbe « *fabriquer* », présente la pitié comme une préparation médicamenteuse et artificielle que l'on ingère, et non comme un sentiment authentique venant du cœur. La compassion, de même, n'est qu'illusion ou mensonge : au début du chant IV, le poète évoque ainsi « *les rêves de compassion* » (IV, [1], 158) que lui font faire l'homme ; au chant VI, Maldoror console Aghone avec une « *compassion feinte* » (VI, [8], VI, 243). Quant à la charité, on a vu précédemment que ce n'était plus qu'un mot tombé en obsolescence.¹ Mais le fossoyeur, qui n'est pourtant pas dupe de l'hypocrisie du héros, croit déceler en lui des traces de charité : « *Quoiqu'il dise ce qu'il ne pense pas, je crois néanmoins qu'il a des raisons pour agir comme il l'a fait, excité par les restes en lambeaux d'une charité détruite en lui.* » (I, [12], 67). C'est encore cette étincelle de bonté qui éclaire le portrait quelque peu moqueur de l'hermaphrodite, ce marginal qui donne la moitié de son argent « *aux pauvres* » (II, [7], 91). D'une manière générale, comme toutes les manifestations de ce qu'on appelle le bien, la pitié est décrite comme un artifice dont on se sert pour tromper les autres, ou se tromper soi-même.

Maldoror semble toutefois garder en lui le souvenir d'une bonté native, une douceur que la douleur a détruite, la pitié réprimée d'un cœur profondément meurtri.

En effet, la haine viscérale que le héros éprouve à l'égard du genre humain paraît tirer son origine d'une blessure initiale. Mais Maldoror n'a pas toujours haï les hommes, bien au contraire.

Ainsi, à la strophe 8 du chant II, une vision révèle au héros que l'humanité est victime d'un Dieu cruel et anthropophage. Sa compassion spontanée est bientôt troublée par des sentiments plus noirs :

[...] les supplices exercés sur la faiblesse de l'homme, dans cette mer hideuse de pourpre, passaient devant mon front en rugissant comme des éléphants écorchés, et rasaient de leurs ailes de feu mes cheveux calcinés. Plus tard, quand je connus davantage l'humanité, à ce sentiment de pitié se joignit une fureur intense contre cette tigresse marâtre, dont les enfants endurcis ne savent que maudire et faire le mal. (II, [8], 96).

¹ Sur la notion de charité, cf. *supra*, p. 104.

Le verbe joindre est ici lourd de sens : la « *fureur intense* » de Maldoror ne remplace pas son « *sentiment de pitié* », mais s'unit à ce dernier. Ce qu'il ressent, c'est un mélange de pitié et de haine, où l'on trouve toutefois plus de haine que de pitié. Et pour cause, Maldoror est un homme, et chez les hommes, le mal l'emporte sur le bien tant en parole (« *maudire* ») qu'en action (« *faire le mal* »).¹ L'amphibie du chant IV, victime de la jalousie de son frère, présente une dualité analogue, mais inversée : « *Quelle devint ma haine générale contre l'humanité, tu le devines. L'étiollement progressif, la solitude du corps et de l'âme ne m'avaient pas fait perdre encore toute ma raison, au point de garder du ressentiment contre ceux que je n'avais cessé d'aimer : triple carcan dont j'étais l'esclave.* » (IV, [7], 184). Alors qu'il dit éprouver une « *haine générale contre l'humanité* », l'évadé misanthrope, que l'on peut considérer comme le double de Maldoror, n'a aucun « *ressentiment* » contre les siens, qu'il aime malgré tout : curieux paradoxe, c'est sa « *raison* » qui l'empêche d'être unanime dans sa colère et de condamner sa race entière.

Il faut aussi insister sur un point important : dans le monde de Maldoror, la haine de l'homme est d'abord, et peut-être surtout, la haine du *semblable*. Ce substantif revient de manière récurrente sous la plume du poète, qui l'utilise assez souvent dans un contexte lié à la haine, à la colère ou la violence. Ainsi de cette exclamation de dégoût, au début du chant IV : « *Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable !* » (IV, [1], 157). On trouve de même dans *Poésies II* cet aphorisme d'un pessimisme glaçant : « *Les hommes qui ont pris la résolution de détester leurs semblables ignorent qu'il faut commencer par se détester soi-même.* » (P II, 283). Ducasse livre ici l'une des clés pour comprendre son écriture de la haine : haïr l'humanité, c'est se haïr, puisque l'on fait corps avec cette humanité ; écrire contre l'homme, c'est donc aussi écrire contre soi. Ainsi peut se comprendre, en partie du moins, le dédoublement du poète ; ainsi se comprennent de même les protestations amusées du chant VI : « *Je ris à gorge déployée, quand je songe que vous me reprochez de répandre d'amères accusations contre l'humanité, dont je suis un des membres (cette seule remarque me donnerait raison !)* » (VI, [1], 223). Si Maldoror s'arroge le droit d'outrager l'humanité, c'est qu'il en fait partie, et qu'il a commencé par s'outrager lui-même.

En une sorte d'aveu, Ducasse évoque, parmi les dérèglements dont il fait la liste dans *Poésies I*, « *la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux* » (P I, 262-263). Ces mots éclairent la portée subjective des *Chants de Maldoror*, œuvre d'autodestruction et d'autodénigrement.

¹ On l'a vu, Maldoror est à la fois celui qui est maudit et qui maudit (cf. *supra*, p. 107).

L'autre ambivalence de la haine maldororienne est qu'elle est tantôt active et visible, tantôt cachée et en sommeil. C'est ce qu'explique le héros, paralysé depuis quatre siècles, à un voyageur qu'il prend à témoin : « *Va-t'en... que je ne t'inspire aucune pitié. La haine est plus bizarre que tu ne le penses ; sa conduite est inexplicable, comme l'apparence brisée d'un bâton enfoncé dans l'eau. Tel que tu me vois, je puis encore faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel, à la tête d'une légion d'assassins, et revenir prendre cette posture, pour méditer, de nouveau, sur les nobles projets de la vengeance.* » (IV, [4], 171). Le héros refuse la pitié pour lui comme pour ses semblables. La référence à l'illusion cartésienne du bâton trempé dans l'eau est une invitation au doute. Il faut se méfier des apparences : la faiblesse est parfois trompeuse ; elle peut cacher une vengeance qui attend son heure. La haine peut préférer la ruse à la force, le stratagème à la « *guerre ouverte* » (II, [6], 88).

Ainsi donc, la haine de l'autre est une réponse au mal ; mais elle demeure inséparable de la haine de soi. Elle peut employer la ruse, feindre la pitié, ou encore la faiblesse.

De là cet autoportrait contrasté et douteux du poète sous les traits de Maldoror. Parfois, le héros agit à la manière d'un bon samaritain : à la strophe 14 du chant II, il ranime son ami Holzer. Au chant V, il sauve le fils supplicié pendu par les cheveux ; mais à cette occasion, il éprouve le besoin impérieux de détromper ceux à qui il a confié le malheureux : « [...] *voilà qu'après avoir fait une centaine de mètres, je revins machinalement sur mes pas, j'entrai de nouveau dans la chaumière, et, m'adressant à leurs propriétaires naïfs, je m'écriai : "Non, non... ne croyez pas que cela m'étonne !" Cette fois-ci, je m'éloignai définitivement ; mais, la plante des pieds ne pouvait pas se poser d'une manière sûre : un autre aurait pu ne pas s'en apercevoir !* » (IV, [3], 169). La répétition de l'adverbe « *non* » et les points de suspension traduisent une émotion confuse : le sauveur se retire, mais il ne s'en va pas l'esprit tranquille. Si Maldoror a trouvé une nouvelle preuve à l'appui de ses théories malfaisantes, son cœur endurci n'a pas manqué de frémir face à ce redoutable exemple de la méchanceté humaine.

Il subsiste chez Maldoror une tension, même faible, entre d'un côté, une pitié résiduelle, et de l'autre, une haine hyperbolique et implacable. Voilà sans doute pourquoi Maldoror aime à jouer les anges exterminateurs : que l'on songe au plaisir qu'il ressent à l'idée d'anéantir l'humanité en la livrant à ses légions de poux. Vraisemblablement, il lui faut détruire les causes communes de sa haine et de sa faiblesse.

Si Maldoror n'est pas dupe du caractère illusoire de la charité humaine, il conserve au fond de son cœur blessé les reliefs d'une compassion sincère. Cependant, la haine du semblable le domine en prenant des formes diverses ; elle va de pair avec la haine de soi. Et malgré cette haine

sadique de l'humanité, le poète héros reste capable d'élan de charité qui ébranlent par instant son âme endurcie.

La douleur

Dans sa lettre du 23 octobre 1869, Ducasse, encore confiant dans la réussite de ses projets, explique à Poulet-Malassis que malgré l'absence de « morale » conclusive à la fin de son livre, « *il y a déjà une immense douleur à chaque page.* » (Lettre 4, 306). Le jeune poète distingue cette douleur du mal : « *Est-ce le mal, cela ? Non certes.* ». Trois jours plus tard, Ducasse désigne Naville et son *Problème du mal* comme la source de son inspiration philosophique. Il rattache alors sa « *poésie de révolte* » à ce qu'il nomme le « *courant insensible* » (Lettre 5, 307). Ces deux postures semblent se contredire : d'un côté, Ducasse s'inscrit en filiation avec un certain romantisme de la douleur, et de l'autre, il se réclame de Naville, aux yeux duquel la douleur constitue précisément l'une des principales formes du mal : « *Si la souffrance était un bien en soi, la loi suprême du devoir serait donc de détruire le bien. Si la charité est la loi du bien, la douleur doit être détruite, elle ne doit pas être ; elle est donc un mal.* »¹. Le philosophe dénonce dans ses conférences les apologistes de la souffrance, parmi lesquels Musset. S'agit-il des « *poètes maudits* » (Lettre 5, 307) qu'évoque Ducasse dans la seconde lettre ?² Si le jeune écrivain varie d'un courrier à l'autre, c'est moins par balancement philosophique que par pur pragmatisme : dans les faits, son livre renvoie les romantiques et Naville dos à dos. Il s'agit pour Ducasse de faire publier son livre sous le meilleur patronage possible. Cependant, se cache dans la seconde missive une vérité poétique, toute contenue dans l'expression « *courant insensible* ». Selon toute vraisemblance, cette appellation est propre à Ducasse ; elle ne saurait par ailleurs cadrer avec les idées de Naville. En effet, le philosophe considère la souffrance comme un mal qu'il faut détruire, mais il ne prône en aucun cas l'insensibilité physique ou morale : ce serait rendre impossible l'exercice de la charité. En revanche, il existe bien dans l'œuvre de Ducasse une tension réelle entre, d'une part, le dolorisme, et de l'autre, le refus de la sensibilité.

Qu'elle soit physique ou morale, la douleur participe de l'universalité du mal : Maldoror et les hommes évoluent dans une Création saturée de souffrance.

Cette souffrance plurielle apparaît presque toujours sous un jour à la fois excessif et énigmatique, comme à la strophe 3 du chant II, où Maldoror reproche à Dieu sa cruauté : « *Ce n'est pas assez que l'armée des douleurs physiques et morales, qui nous entoure, ait été enfantée : le secret de notre*

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 85.

² Sur la figure du poète maudit, cf. *infra*, p. 685.

destinée en baillons ne nous est pas divulgué. » (II, [3], 79). Sur un ton épique, les images militaires de « l'armée » et de l'encerclement (« *qui nous entoure* ») illustrent la violence et la prolifération implacable des souffrances de toutes sortes ; l'idée de « *secret* » renvoie aux mystères divins auxquels l'homme ne peut accéder. Ce thème du mystère douloureux de la destinée sera repris à la strophe 2 du chant V, où Maldoror contemple la « *quadruple infortune* » (V, [2], 197) de l'homme-pélican et de son frère, le scarabée géant, du vautour des agneaux et du grand-duc de Virginie, tous les quatre victimes des manœuvres d'une sorcière. De même, au chant VI, le poète hésite à rapporter la confession d'Aghone, le fou du Palais-Royal : « *Est-il nécessaire de rapporter le sens de ses paroles ? Pourquoi rouvrir, à une page quelconque, avec un empressement blasphématoire, l'in-folio des misères humaines ? Rien n'est d'un enseignement plus fécond.* » (VI, [7], v, 240). La métaphore de « *l'in-folio des misères humaines* » renouvelle le cliché du livre de la vie en lui ajoutant une touche pessimiste. Le complément circonstanciel de manière « *avec un empressement blasphématoire* » rappelle qu'il s'agit de vérités qui n'appartiennent qu'à Dieu : si cette lecture interdite est d'un « *enseignement fécond* », c'est qu'elle dévoile la réalité d'un monde livré à la douleur et abandonné par un Créateur mauvais ; c'est aussi qu'elle est la métaphore de la lecture des *Chants de Maldoror* eux-mêmes en tant qu'ils chantent le mal sous toutes ses formes.

La douleur est donc la substance même de cette Création divine que la création poétique s'attache à décrire sans concession.

Et dans ce monde où le bonheur n'est plus qu'un mot ou qu'un songe, la souffrance, du moins pour Maldoror, se confond avec le plaisir. Ce plaisir est d'abord sensuel et émotionnel, tantôt sadique, tantôt masochiste, et parfois les deux à la fois.

À la strophe 8 du chant I, on retrouve le héros retranché dans sa grotte : plongé dans « *un désespoir qui [l']enivre comme le vin* », il « *meurtri[t]* » de ses « *puissantes mains* » sa « *poitrine en lambeaux* » (I, [8], 49). Maldoror semble souffrir d'une sorte de masochisme naturel. Ainsi de la lutte qu'il mène contre le sommeil à la strophe 3 du chant V, combat que le poète décrit comme une passivité paradoxalement héroïque : « *Qui ne sait pas que, lorsque la lutte se prolonge entre le moi, plein de fierté, et l'accroissement terrible de la catalepsie, l'esprit halluciné perd le jugement ? Rongé par le désespoir, il se complait dans son mal [...].* » (V, [3], 200). On songe ici à ce que le poète dit de la haine, qui alterne passivité et passage à l'acte. Le désespoir, le mal, est nécessaire au scénario épique qu'il met en place. Le verbe *complaire* (« *il se complait* ») dénote une posture passive teintée de plaisir ; mais il renvoie aussi à une forme poétique inverse de l'épopée, la complainte, qui traite de sujets tragiques ou pathétiques. La posture masochiste du héros est aussi celle du poète, qui feint par

instant de se plaindre des douleurs qui l'accablent : l'un comme l'autre, poète et personnage prennent plaisir à souffrir.

De fait, ce plaisir des sens et du cœur se double d'une jouissance esthétique de l'ordre du sublime.¹ À la strophe 8 du chant I, par exemple, le poète utilise une série de comparaisons pour caractériser les aboiements effroyables de la horde de chiens : « *Tout à coup, [...] les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime [...].* » (I, [8], 47). Les quatre premiers comparants évoquent une souffrance physique ; le cinquième décrit au contraire les charmes d'un chant féminin. La figure d'analogie associe donc un sentiment négatif, la douleur, à une qualité, à savoir la beauté. L'adjectif « *sublime* » a valeur de signature esthétique : le hurlement de la meute, les cris pathétiques de ceux qui souffrent et la voix délicieuse de la jeune chanteuse se réfèrent par métaphore au chant du poète, qui revendique par l'exemple une écriture du sublime. La strophe du naufrage, au chant II, témoigne de la même filiation : « *La nuit est venue, épaisse, implacable, pour mettre le comble à ce spectacle gracieux.* » (II, [13], 115). Le cadre nocturne offre un décor de convention propice au renouvellement du *topos* lucrétien du *suave mari magno*, ce sentiment de sécurité qui augmente de manière perverse à la vue d'un danger qui épargne son observateur : « *Il est doux, écrit Lucrèce, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui ; non qu'on trouve si grand plaisir à regarder souffrir ; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent.* »². Dans la description ducassienne, l'expression « *spectacle gracieux* » esthétise le drame, et le tour verbal « *mettre le comble* » en rehausse le caractère paroxystique : il s'agit bien d'une scène relevant du sublime. Elle rappelle fortement la scène du naufrage au chapitre V de *Melmoth*, de Maturin : « — *Grand Dieu ! s'écria Melmoth, qui était au nombre des plus avancés ; quelle nuit et quel spectacle ! Élevez votre lanterne. N'entendez-vous pas des cris ? Faites-leur un signal ; faites-leur comprendre qu'ils peuvent espérer, que le secours est près d'eux. — Arrêtez, ajouta-t-il au bout d'un instant, laissez-moi monter sur cette roche ; ils entendront mes cris.* »³. Mais quelques lignes plus

¹ Concernant le sublime ducassien, cf. *infra*, pp. 161-167.

² LUCRÈCE, *De Natura Rerum*, traduction, introduction et notes par Henri Clouard, Paris, Flammarion, « GF », 1964, p. 53. Bernardin de Saint-Pierre a écrit sur cet étrange sentiment des pages très incisives dans ses *Études de la Nature* (1784). Il s'agit plus précisément de l'étude X, « Des Concerts », et de l'étude XII, « Du Sentiment de la mélancolie ». L'auteur exploite cette forme de sublime lors de la fameuse scène du naufrage du *Saint-Géran*, dans *Paul et Virginie* (1788). Cet épisode, on le devine, a pu inspirer Ducasse. À ce propos, cf. Marcelin PLEYNET, « Lautréamont et Lucrèce », pp. 128-146, dans *Art et littérature*, Seuil, « Tel Quel », 1977. Sur les réflexions de Bernardin de Saint-Pierre concernant le *suave mari magno*, cf. Michel DELON, « Le Bonheur négatif selon Bernardin de Saint-Pierre », pp. 791-801, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°5, 1989.

³ Charles Robert MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant*, traduction et notice biographique de Jean Cohen, pp. 625-943, dans François LACASSIN (éd.), *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984, p. 663. Dans cet extrait, il est question du jeune Melmoth, et non de son ancêtre démoniaque.

loin, Maldoror se démarque résolument le texte source et transforme son plaisir esthétique en plaisir sadomasochiste :

Chaque quart d'heure, quand un coup de vent, plus fort que les autres, rendant ses accents lugubres à travers le cri des pétrels effarés, disloquait le navire dans un craquement longitudinal, et augmentait les plaintes de ceux qui allaient être offerts en holocauste à la mort, je m'enfonçais dans la joue la pointe aiguë d'un fer, et je pensais secrètement : « Ils souffrent davantage ! » J'avais, au moins, ainsi, un terme de comparaison. (116)

Le spectateur savoure avec délice le plaisir de savoir que d'autres souffrent plus que lui. La comparaison lui permet de mettre en relief la différence de douleur. De même que la méchanceté de Maldoror surpasse celle des hommes, de même la souffrance des hommes surpasse celle de Maldoror, pour le bonheur de ce dernier : le *suave mari magno* devient un plaisir charnel, la plus jouissive des mortifications.

Dans la poésie ducassienne, la douleur est un bien plus qu'un thème littéraire : elle nourrit la rêverie poétique.

Cet aspect très baudelairien de l'écriture de Ducasse invite à mettre en regard la mélancolie de Maldoror et les thèmes du mal du siècle, du désespoir romantique et du spleen.

Le héros des *Chants de Maldoror* est en proie à une grande souffrance : à la strophe 11 du chant I, Édouard et les siens entendent « *dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante* » (I, [11], 59) ; à la strophe suivante, le fossoyeur, qui le trouve « *plus triste que les sentiments qu'inspire la vue d'un enfant au berceau* » (I, [12], 67), lui attribue des « *chagrins épouvantables* » (68). L'image du berceau situe les blessures de Maldoror dans son enfance. Dans ce chant I, la souffrance du héros s'apparente à celle des personnages romantiques torturés par le mal du siècle, l'obsession de l'infini et le sentiment de leur insuffisance ; mais elle reprend surtout la fascination des écrivains de la seconde moitié du XIX^e pour les infinis non plus seulement divins mais aussi et surtout sataniques : « *L'infini du Mal semble être une voie de réalisation possible pour sortir l'homme moderne de l'ennui où croupit son existence banalisée par le confort, dépoétisée par la science, dépourvue de motifs d'enthousiasme et de vision d'avenir.* »¹. Ainsi de la strophe 5 du chant I, où Maldoror se demande si le bien et le mal ne sont pas que des moyens « *d'atteindre à l'infini* » (I, [5], 44), ou de la strophe 8 du même chant, où sa mère défunte lui explique les raisons du carnage suicidaire auquel se livrent les chiens : « *[...] ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains [...].* » (I, [8], 49). Ce à quoi Maldoror répond, bien des années plus tard : « *Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne*

¹ M. WATTHEE-DELMOTTE, « Le Mal dans la littérature : un imaginaire en mutation (de 1850 à 1950, cent ans de lettres françaises) », *op. cit.*, p. 145.

puis, je ne puis contenter ce besoin ! ». Ainsi enfin de l'hymne à l'océan, dont la « *grandeur morale* » est l'« *image de l'infini* » (I, [9], 55).

Cependant, à partir de la strophe 3 du chant II, cette languissante soif d'infini se change en une curiosité sacrilège : « *Un jour, donc, fatigué de talonner du pied le sentier abrupt du voyage terrestre, et de m'en aller, en chancelant comme un homme ivre, à travers les catacombes obscures de la vie, je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques, cernés d'un grand cercle bleuâtre, vers la concavité du firmament, et j'osai pénétrer, moi, si jeune, les mystères du ciel !* » (II, [3], 94). L'adjectif « *spleenétiques* » rattache la mélancolie de Maldoror au spleen baudelairien ; mais le héros préfère la révolte à la neurasthénie : son désespoir sera héroïque. On peut ici faire un lien entre la personnalité de Maldoror, son goût du secret, et la psychologie hermétique telle que la définit Jacques Chabot dans « Hermétisme, esthétisme, désespoir » (2000) : « *C'est l'idée d'être transcendé par un autre (infini) que ne supporte pas le désespéré, car il ne supporte pas la misère d'être dépendant d'un autre, précisément cette misère que Pascal attribuait à l'homme "roi dépossédé" de l'infini.* »¹. On sait de plus que le désespoir baudelairien est inséparable de l'ennui. Or, cet ennui, comme l'explique encore J. Chabot, n'est qu'une forme déguisée de l'orgueil : « *L'ennui c'est la face cachée de l'orgueilleux désir d'être infiniment soi. Mais cet orgueil ne renonce jamais et il préfère se parer de son ennui plutôt que de s'en faire guérir.* »². Si Maldoror s'engage dans la voie du désespoir, il ne saurait pour autant donner prise à l'ennui, car son orgueil s'épanouit dans une souffrance héroïque : Maldoror est un hermétique en colère. Et c'est précisément au terme de son combat contre le dragon de l'Espérance au chant III qu'il se livrera tout entier au désespoir, au grand dam de Tremdall : « *Ainsi donc, Maldoror, tu as été vainqueur ! Ainsi donc, Maldoror, tu as vaincu l'Espérance ! Désormais, le désespoir se nourrira de ta substance la plus pure ! [...]* » (III, [3], 142).

À la lutte succède un sacrifice : au désespoir, Maldoror offre le repas de sa « *substance* » (142), au sens mystique du terme.³

Cette héroïsation de la douleur s'accompagne toutefois d'un rejet du lyrisme et de l'élégie : Maldoror est « *[c]elui qui ne sait pas pleurer (car, il a toujours refoulé la souffrance en dedans)* » (I, [12], 64). Une ambivalence subsiste cependant, jusque dans *Poésies*, entre l'expression de la souffrance, sa transmutation héroïque et le refus de toute sensibilité, ou plutôt de toute sensiblerie.

¹ Jacques CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », pp. 177-188, dans Myriam WATTHEE-DELMOTTE, Paul-Augustin DEPROOST (dir.), *Imaginaires du Mal*, Louvain, Université catholique de Louvain, Cerf, 2000, p. 180.

² J. CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », *op. cit.*, p. 181.

³ Sens 1° : « *Terme de philosophie. Ce qui subsiste par soi-même, à la différence de l'accident qui ne subsiste que dans un sujet.* » ; sens 2° : « *Par une déduction du sens philosophique, il se dit, avec une épithète ou un complément, des êtres spirituels, par opposition aux êtres matériels.* » (É. LITTRÉ, « Substance », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873]).

On assiste en effet dans le premier fascicule à une condamnation sans appel — et peut-être trop excessive pour n'être pas teintée d'amertume — de la souffrance, condamnation doublée d'un éloge de l'insensibilité, ou plutôt de la pudeur. Pour le nouveau poète, la douleur et son expression ne sont que l'apanage des faibles : « [...] *ils ne m'en imposent plus. Souffrir est une faiblesse, lorsqu'on peut s'en empêcher et faire quelque chose de mieux. Exhaler les souffrances d'une splendeur non équilibrée, c'est prouver, ô moribonds des maremme perverses ! moins de résistance et de courage, encore.* » (P I, 267). Désormais, c'est le silence qui est héroïque, et le poète doit faire preuve de pudeur : « *Le malheur devient auguste par la volonté impénétrable de Dieu qui le créa. Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un seul côté des choses. Ô hurleurs maniaques que vous êtes !* » (P I, 270). La douleur est une création de Dieu, mais elle fait partie de son plan secret (« *la volonté impénétrable de Dieu* ») : elle est donc forcément bonne. Alors même que ceux qui chantent le malheur sont accusés de partialité (« *C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un seul côté des choses* »), il est demandé au poète de ne chanter que les leçons qu'il tire de la douleur, sans la chanter elle-même : « *Ne transmettez à ceux qui vous lisent que l'expérience qui se dégage de la douleur, et qui n'est plus la douleur elle-même. Ne pleurez pas en public.* » (P I, 270). En clair, il lui est rigoureusement interdit de confier ses malheurs : « *Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous.* » (P I, 271). Il s'agit toujours, en somme, de refouler « *la douleur en dedans* » (I, [12], 64). La charge intime qui pèse sur *Les Chants de Maldoror* laisse entrevoir cependant un balancement entre le besoin de parler de soi — l'interlocution lyrique — et le refus de se montrer en souffrance : de là, sans doute, l'alliance de l'hermétisme et de l'héroïsme.

La radicalité du propos de *Poésies* traduit l'amertume d'un échec : celui de transcender la douleur intime par une écriture poétique qui ne soit pas une simple confession lyrique.

La création poétique révèle que la douleur est inhérente à l'existence, qu'elle fait partie intégrante de la Création. Dieu est responsable de cette forme du mal que le poète pervertit en plaisir sensuel et esthétique. Le désespoir nourrit cependant une posture à la fois héroïque et anti lyrique. Au fond, *Les Chants de Maldoror* témoignent d'une tentative de sublimation de la douleur subjective en poésie hermétique. L'ironie de *Poésies* met en lumière les motivations de cette intentionnalité première : il s'agissait pour le sujet de dire sa souffrance sans pour autant se dire.

La violence animale

« *Au commencement, il y a la violence.* »¹. C'est par cette formule que Donato Pelayo, dans « L'Homme aux lèvres de soufre » (1971), explique l'origine des *Chants de Maldoror*, la source de leur création. Il est vrai qu'à l'époque où écrit Ducasse, le mal et ses manifestations tendent à se confondre, chez de nombreux écrivains, avec l'acte créateur en ce qu'il a de plus intime : « *Le Mal*, écrivent M. Watthee-Delmotte et P.-A. Deproost, apparaît [...] *comme tautologique de l'acte créateur : crise en soi, vortex du créateur englouti dans ce qui lui procure la force même de son élan, broyé par sa propre forme d'expression.* »². Tel est le cas de la violence, cette forme presque première et supérieure du mal. L'écriture de la violence est toujours signifiante : elle parle de l'homme en général, mais aussi de l'artiste en particulier. Ce thème, assez évident dans l'œuvre de Ducasse, a été maintes fois traité : la violence sous sa plume est esthétique, poétique, érotique, et surtout animale.³ G. Bachelard est le premier à avoir montré le lien unissant la violence et l'animalité dans *Les Chants de Maldoror* : « *Quel est donc ce complexe qui nous paraît dispenser à l'œuvre de Lautréamont toute son énergie ? C'est le complexe de la vie animale ; c'est l'énergie d'agression. De sorte que l'œuvre de Lautréamont nous apparaît comme une véritable phénoménologie de l'agression. Elle est agression pure, dans le style même où l'on a parlé de poésie pure.* »⁴. L'animal est l'un des plus forts symboles du mal ; il est aussi et surtout celui des recoins les plus sombres de la nature humaine : « *Les animaux, qui interviennent si souvent dans les rêves et les arts, forment des identifications partielles à l'homme ; des aspects, des images de sa nature complexe ; des miroirs de ses pulsions profondes, de ses instincts domestiqués ou sauvages. Chacun d'eux correspond à une partie de nous-mêmes, intégrée ou à intégrer dans l'unité harmonisée de la personne.* »⁵. Sans doute Ducasse contacte-t-il un imaginaire archétypal à travers cette rêverie animale si particulière et si violente. Il y a cependant chez lui une démarche plus raisonnée qui consiste à interroger les natures respectives de l'homme et de la bête. La philosophie de Naville fait de la violence une loi naturelle. Dans *Les Chants de Maldoror*, Ducasse s'oppose au philosophe théiste en animalisant l'homme et en humanisant l'animal ; mais dans *Poésies*, il semble réaffirmer au contraire la supériorité de l'homme sur la bête.

L'agressivité animale que décrit Bachelard dans son livre illustre assez clairement la définition éthique des animaux selon Naville : « *Ce que nous appelons le péché existe-t-il chez les animaux ? Si on leur refuse la conscience morale, n'ont-ils pas du moins les instincts, les penchants qui deviennent*

¹ Donato PELAYO, « L'Homme aux lèvres de soufre », pp. 141-147, dans *Entretiens*, n°30, "Lautréamont", 1^{er} trimestre 1971, p. 141.

² M. WATTHEE-DELMOTTE, P.-A. DEPROOST (dir), *Imaginaires du Mal*, op. cit., p. 11.

³ Cf., entre autres, Alain PARIS, « Les Bestiaires des *Chants de Maldoror* », pp. 79-143, dans Philippe FÉDY, Alain PARIS, Jean-Marc POIRON, Lucienne ROCHON, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973 et Jean-Pierre LASSALLE, « Le Bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux », pp. 7-18, dans *Anthropozoologica*, volume XLII, n° 1, 2007.

⁴ G. BACHELARD, *Lautréamont*, op. cit., pp. 8-9.

⁵ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Animal », pp. 46-48, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 48.

*en nous les principes du mal moral ? Ne trouve-t-on pas chez eux la sensualité, la jalousie ? On y trouve la guerre, dans tous les cas. »*¹. Par « guerre », le philosophe désigne en réalité toutes les formes de la prédation ; il cite à l'appui de sa thèse ces réflexions de Joseph de Maistre :

« Dans chaque grande division de l'espèce animale, il existe un certain nombre d'animaux chargés de dévorer les autres ; il y a des insectes de proie, des reptiles de proie, des poissons de proie et des quadrupèdes de proie. Il n'y a pas un moment de la durée où l'être vivant ne soit pas dévoré par un autre. Au-dessus de ces nombreuses races d'animaux est placé l'homme, dont la main destructive n'épargne rien de ce qui vit : il tue pour se nourrir, il tue pour se vêtir, il tue pour se parer, il tue pour attaquer, il tue pour se défendre, il tue pour s'instruire, il tue pour s'amuser, il tue pour tuer ; roi superbe et terrible, il a besoin de tout et rien ne lui résiste. Mais la loi s'arrêtera-t-elle à l'homme ? Non, sans doute. Cependant quel être exterminera celui qui les extermine tous ? Lui. C'est l'homme qui est chargé d'égorger l'homme. Mais comment pourra-t-il accomplir la loi, lui qui est un être moral et miséricordieux, lui qui est né pour aimer, lui qui pleure sur les autres comme sur lui-même ? C'est la guerre qui accomplira le décret. »²

Pour Joseph de Maistre et Naville, il existe une loi naturelle qui fait que les forts dévorent les faibles. Cette loi s'étend à l'homme, être supérieur qui détruit les animaux et se détruit lui-même par la violence. Seule la volonté permet à l'homme de choisir le bien et de se distinguer ainsi de la bête. Toutefois, De Maistre insiste sur le fait que la violence guerrière n'est en rien liée à la haine ou à la colère et qu'il s'agit en quelque sorte d'un phénomène naturel et nécessaire : « *L'homme, saisi tout à coup d'une fureur étrangère à la haine et à la colère, s'avance sur le champ de bataille sans savoir ce qu'il veut ni même ce qu'il fait.* ». Cette idée d'une loi naturelle et animale de la violence séduit Ducasse, qui néanmoins s'en démarque sur plusieurs points.

Dans *Les Chants de Maldoror*, on relève plusieurs références et allusions à la violence exercée par l'homme sur les animaux. Au début du chant III, Maldoror et Mario déplorent le fait que les hommes « *se nourrissent d'êtres pleins de vie comme eux et placés quelques degrés plus bas dans l'échelle des existences.* » (III, [1], 131). À la strophe suivante, la fillette demande à sa mère pourquoi les oiseaux évitent tant les maisons humaines ; cette dernière, qui deviendra folle, s'empresse « *de détourner la conversation de ce sujet, pénible à traiter pour tout être appartenant à la race qui a étendu une domination injuste sur les autres animaux de la création.* » (III, [2], 136). Le chant I suggère de même un état de guerre entre l'humanité et les animaux. Mais ce conflit, les deux camps le dépasse afin de faire front commun face à Maldoror : « *Plus de haine réciproque ; les deux haines sont tournées contre l'ennemi commun, moi ; on se rapproche par un assentiment universel.* » (I, [10], 58). Le héros est paradoxalement celui qui, troublant l'ordre naturel, amène la paix entre les bêtes et les hommes.

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 62.

² Joseph DE MAISTRE, *Soirées de Saint-Petersbourg*, cité par E. Naville dans *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, pp. 63-64.

Par ailleurs, si le thème de la guerre revient souvent sous la plume de Ducasse, le poète étend la loi naturelle à toutes les formes de la violence humaine, qu'elle soit sociale, familiale ou même, on le verra, érotique.¹ Maldoror et Mario parcourent ainsi la terre, ce monde « *habité par des esprits cruels qui se massacrent entre eux dans les champs où rugit la bataille (quand ils ne se tuent pas perfidement, en secret, dans le centre des villes, avec le poignard de la haine ou de l'ambition) [...]* ». La violence ne se résume pas à la guerre entre les nations ; elle détruit aussi les familles humaines de l'intérieur (« *dans le centre des villes* »), non seulement par la force mais aussi par la ruse (« *perfidement* », « *en secret* ») Cette violence n'est pas neutre ; elle est toujours motivée par un sentiment ou une passion ; en somme, elle est toujours caractérisée (« *esprits cruels* », « *poignards de la haine ou de l'ambition* »). Mais Ducasse insiste particulièrement sur l'hypocrisie et l'orgueil de l'homme qui, contrairement aux animaux, prétend être meilleur qu'il ne l'est. Ainsi de ce triste constat, dans l'hymne à l'océan :

[...] les différentes espèces de poissons que tu nourris n'ont pas juré fraternité entre elles. Chaque espèce vit de son côté. Les tempéraments et les conformations qui varient dans chacune d'elles, expliquent [...] ce qui ne paraît d'abord qu'une anomalie. Il en est ainsi de l'homme, qui n'a pas les mêmes motifs d'excuse. Un morceau de terre est-il occupé par trente millions d'êtres humains, ceux-ci se croient obligés de ne pas se mêler de l'existence de leurs voisins, fixés comme des racines sur le morceau de terre qui suit. [...] chaque homme vit comme un sauvage dans sa tanière, et en sort rarement pour visiter son semblable, accroupi pareillement dans une autre tanière. (I, [9], 52)

Les hommes et les poissons vivent séparés les uns des autres. Les poissons se mangent les uns les autres et les hommes s'entre-tuent. Ce qui les distingue, c'est que les espèces de poissons, sous-entendu à l'inverse des hommes, n'ont pas « *juré fraternité entre elles* » : leur séparation s'explique par leur différence naturelle. L'« *anomalie* » n'est pas du côté des animaux mais des humains, qui n'ont pas l'« *excuse* » d'être d'espèces différentes : ces derniers se prétendent frères et proclament la moralité supérieure de leur espèce ; mais en réalité, ils vivent dans un état de guerre larvée qui rappelle leur nature primitive (« *comme un sauvage dans sa tanière* »). Par leur mauvaise foi, cette tendance à dissimuler le mal qui les anime, les hommes s'écartent de la loi naturelle.

Dans le même hymne, le poète évoque un combat naval qui se déroule sous les yeux moqueurs d'une cigogne de passage :

Voilà une centaine de léviathans qui sont sortis des mains de l'humanité. Les ordres emphatiques des supérieurs, les cris des blessés, les coups de canon, c'est du bruit fait exprès pour anéantir quelques secondes. Il paraît que le drame est fini, et que l'océan a tout mis dans son ventre. [...] Pour couronner enfin la stupide comédie, qui n'est pas même intéressante, on voit, au milieu des airs, quelque cigogne, attardée par la fatigue, qui

¹ Sur le sadisme, cf. *infra*, pp. 331-334.

se met à crier, sans arrêter l'envergure de son vol : « Tiens ! ... je la trouve mauvaise ! Il y avait en bas des points noirs ; j'ai fermé les yeux : ils ont disparu. » (I, [9], 55)

La bataille en elle-même est décrite sur le mode du bathos¹ héroï-comique. L'énumération d'éléments épiques (« *ordres emphatiques des supérieurs* », « *les cris des blessés* », « *les coups de canon* ») et sublimes (« *une centaine de léviathans* », « *mains de l'humanité* ») est interrompue par l'affirmation déceptive « *c'est du bruit fait exprès pour anéantir quelques secondes* ». Les expressions « *drame* » et « *stupide comédie [...] même pas intéressante* » soulignent le côté tragi-comique des combats. L'agitation guerrière des hommes contraste avec la fatigue sereine de la cigogne (« *attardé par la fatigue* », « *sans arrêter l'envergure de son vol* »). Cette dernière devient le témoin naïf de la scène. La nature et le ton familier de sa remarque (« *Tiens !... je la trouve mauvaise* ») contrastent avec la réalité du massacre. De sa position surplombante (« *au milieu des airs* »), les puissants « *léviathans* » ne sont guère que des « *points noirs* », et leur terrible affrontement s'achève en un battement de paupière (« *j'ai fermé les yeux : ils ont disparu.* »). Par ce déplacement stratégique du regard critique, le poète voit en l'animal un juge qui s'ignore : la différence de point de vue relativise de manière ironique l'importance de la bataille, révèle la vanité des hommes et tourne en dérision leur glorieuse violence.

Ce que Ducasse dénonce, c'est moins la loi naturelle de la violence que la mauvaise foi de l'homme, qui nie ou travestit sa part d'animalité, et donc de mal.

Si Naville tend à considérer l'homme comme un être à part dans la Création, Ducasse, au contraire, accentue son animalité.

La place des hommes dans la hiérarchie des êtres est pour le moins incertaine. Au début du chant III, Maldoror et Mario constatent qu'ils « *se nourrissent d'êtres pleins de vie comme eux et placés quelques degrés plus bas dans l'échelle des existences.* » (III, [1], 131). Ces « *quelques degrés* » semblent bien peu de choses, et l'écart entre les hommes et les animaux paraît bien ténu. Souvent, le poète emploie le terme de « *race* » ou d'« *espèce* » à propos des êtres humains. De nombreuses métaphores les animalisent : ce sont tantôt les « *kakatoès* » (131) ou les « *isards humains* » (134), tantôt les « *marcassins de l'humanité* » (V, [7], 217). Annonçant le thème décadent de la filiation simiesque de l'homme, idée issue du darwinisme², le poète qualifie la mère incestueuse et sa bru de « *femelles d'orang-outang* » (IV, [3], 165). D'autres images associent la civilisation, dont l'homme se vante tant, à une société animale : à la fin du chant V, Maldoror et Elsseneur évitent soigneusement une « *cité populeuse* », « *réunion solennelle d'animaux raisonnables, civilisés comme les*

¹ « *Gradation ascendante, brusquement rompue.* » (B. DUPRIEZ, « Bathos », p. 92, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*).

² « *Lié à l'origine de la vie et au crépuscule des nations, le singe est donc aussi une composante du climat fin de siècle. Il est tout aussi essentiel d'étudier le darwinisme en le confrontant à la notion de Décadence.* » (E. STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, op. cit., p. 294).

castors. » (V, [7], 218) ; l'adolescent se demande quelles sont les raisons qui poussent son ami à « *fuir les ruches humaines* ». Au fond, ce qui distingue réellement l'homme des animaux, c'est non seulement son orgueil, mais surtout son intelligence. Et ce privilège, hélas, fait également son malheur : « [...] *le degré d'intelligence qui les sépare des autres êtres de la création ne semble-t-il pas ne leur être accordé qu'au prix irrémédiable de souffrances incalculables ?* » (III, [1], 134). Si l'homme souffre, c'est qu'il est soumis à la loi morale, qui n'est pas la loi naturelle ; c'est, comme l'explique Henk Hillenaar, qu'il a l'intelligence coupable de ses crimes : « *L'animal, même s'il commet ce que la conscience humaine appellerait le mal, ne saurait être mauvais. Il vit sa nature sans réserve, sans arrière-pensée, généreusement, audacieusement. Aux yeux de l'auteur des Chants, l'homme n'est qu'un animal manqué qui essaie désespérément de réintégrer sa vraie nature.* »¹.

Dans la poésie de Ducasse, l'homme est déchu de son statut d'être supérieur. La conscience morale est pour lui une malédiction. De là cette fascination de Maldoror pour l'animalité, synonyme d'amoralité.

Si Naville ne tranche pas entre l'animal-machine de Descartes et l'animal-homme de Buffon, Ducasse rejoint ce dernier en humanisant les bêtes, le plus souvent de manière positive.

Dans *Les Chants de Maldoror*, il est assez courant qu'un animal puisse parler. Ce trait confirme l'influence de l'apologue et plus particulièrement de la fable animalière sur la poésie ducassienne. Il ne s'agit pas cependant d'une simple personnification à visée rhétorique. Aux funérailles, le poète explique ainsi qu'à l'image des humains, les bêtes ont sens et parole : « *Les grillons et les crapauds suivent à quelques pas la fête mortuaire [...]. Ils s'entretiennent à voix basse dans leur pittoresque langage (ne soyez pas assez présomptueux, permettez-moi de vous donner ce conseil non intéressé, pour croire que vous seul possédez la précieuse faculté de traduire les sentiments de votre pensée) [...].* » (V, [6], 209). L'adjectif « *pittoresque* » donne une vision positive et attendrie du langage animal ; le complément de manière « *à voix basse* » souligne l'humilité et la discrétion des bêtes. La parole se définit ici comme une « *précieuse faculté* » : elle permet à celui qui la possède de « *traduire les sentiments* » de sa « *pensée* », autrement dit de faire entendre les mouvements de son cœur et de sa raison ; elle prouve que, comme les hommes, les animaux sont dotés d'une âme et d'une intelligence. Victimes de leur orgueil et de leur prétention (« *ne soyez pas assez présomptueux* »), ces derniers ignorent que les animaux sont sur ce point leurs égaux.

¹ Henk HILLENAAR, « Maldoror, mal de mère, ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 105-119, dans Sandro BRIOSI, Jaap LINTVELT (dir.), *CRIN (Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises)*, n° 19, "L'Homme et l'animal", 1988, p. 106.

De toute évidence, Ducasse témoigne d'une forme de bienveillance à l'égard des bêtes. Ce sentiment n'est pas sans rappeler celui qu'exprime Hugo dans certaines pièces des *Contemplations*.¹ Les malheureuses créatures sont témoins des bassesses de l'homme — on l'a vu — et de Dieu — on le verra.² Et surtout, Maldoror ne leur fait presque jamais de mal. C'est du moins ce qu'il prétend lorsqu'il revient sur ses incidents criminels, dans la strophe du naufrage : « [...] *je ne connaissais plus de borne à ma fureur ; il me prenait des accès de cruauté, et je devenais terrible pour celui qui s'approchait de mes yeux hagards, si toutefois il appartenait à ma race. Si c'était un cheval ou un chien, je le laissais passer : avez-vous entendu ce que je viens de dire ?* » (II, [13], 118). De même, le poète s'incline devant la nécessité pour les animaux de se nourrir : au chant I, les chiens enragés aboient contre « *les chouettes [...] emportant un rat ou une grenouille dans le bec, nourriture vivante, douce pour les petits* » (I, [8], 47-48) ; au chant IV, le héros observe une famille de crapauds qui a élu domicile sous son aisselle gauche : « *Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon qui leur fait une chasse perpétuelle, afin de ne pas mourir de faim : il faut que chacun vive.* » (IV, [4], 170).

Comme l'écrit H. Hillenaar, il semble bien que, paradoxalement, pour Maldoror, « *les vraies valeurs, la liberté, la générosité et, si l'on peut dire, l'humanité se trouvent du côté de l'animal. L'homme en est plutôt dépourvu.* »³ Mais plus encore, le « *non qu'il oppose à la raison-conscience rousseauiste et romantique s'accompagne chez lui d'un oui sans restrictions adressé à la raison "cartésienne"* »⁴. Chez Ducasse, en effet, la rêverie animalière va de pair avec un rationalisme exacerbé. La « *vieille* » grue de l'exorde, « *personne raisonnable* », résume cette alliance *a priori* antinomique de l'animalité et de la rationalité : son grand âge convoque le lieu rhétorique de la sagesse des anciens, tandis que sa personnification en « *personne raisonnable* » lui confère une raison identique à celle des hommes. Ce qui rapproche l'animalité et la rationalité dans l'imaginaire ducassien, c'est que l'une comme l'autre se situent au-delà du bien et du mal et permettent à l'être de conserver son unité : « *Contrairement à la raison-conscience qui nous déchire et nous rend malheureux, la raison mathématique rejoint l'animalité qui, elle aussi, doit assurer à un être son unité et lui permettre de rester "toujours le même."* »⁵.

L'idéalisation de l'animalité ne contredit pas la fascination du poète pour la froide raison : toutes deux laissent espérer une existence libérée de la conscience morale et du poids de la culpabilité.

¹ Cf. V. HUGO, « La Chouette », Livre troisième, XIII, pp. 170-171, « *J'aime l'araignée et l'ortie...* », LIVRE TROISIÈME, XXVII, pp. 204-205, « Ponto », LIVRE QUATRIÈME, XI, pp. 320-321, « *Je payai le pêcheur qui passa son chemin...* », LIVRE QUATRIÈME, XXII, p. 341, dans *Les Contemplations*, Paris, Le livre de poche, 1965.

² Sur l'épisode du Créateur ivre, cf. *infra*, pp. 176-177.

³ H. HILLENAAR, « Maldoror, mal de mère, ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 106.

⁴ H. HILLENAAR, « Maldoror, mal de mère, ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 107.

⁵ H. HILLENAAR, « Maldoror, mal de mère, ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 106.

De prime abord, le rationalisme ironique de *Poésies* ne laisse que peu de place à l'animal, qui demeure le symbole du mal et de l'irrationnel. Comme l'a montré Sylvain-Christian David dans son article intitulé « L'Apocalypse des animaux » (2001), ce thème majeur des *Chants de Maldoror* se trouve progressivement exclu non seulement de la réflexion esthétique mais aussi et surtout du champ textuel : « *Et soudain, patatras ! Les Poésies détruisent ce bel ordre, et traquent désormais l'animal, la cause de tous les maux de l'homme pour, l'exterminer.* »¹. Ainsi, dans la longue énumération de *Poésies I* compte-t-on « *neuf allusions animales, toutes négatives* »², à savoir « *les grenouilles, les poulpes, les requins* » (P I, 262), la « *vermine et ses chatouillements insinuants* » (263), les « *obscurités à carapace de punaise* », les « *odeurs de poule mouillée* » (262), les « *singularités chimiques de vantour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte* » (262) — allusion à « Une Charogne » de Baudelaire, — et le « *phoque parlant* » (262) — réponse à la tirade de Perdican dans *On ne Badine pas avec l'amour*, de Musset.³ Certains surnoms injurieux constituent en fait des périphrases animalières : Lamartine devient « *la Cigogne-Larmoyante* » (P I, 271), Lermontoff, « *le Tigre-qui-rugit* » (272)⁴, et Byron, « *l'Hippotame-des-Jungles-Infernales* ». En définitive, c'est l'animal en tant qu'image de l'instinct, de la subjectivité et de l'humanité non rationnelle que condamne le poète repentant : « [...] *en qualifiant certains poèmes de "plaies de la nature animale et humaine" [P I, 272], Ducasse rejette dans la même exécration les créateurs et les animaux. Ne demeure plus alors qu'un univers composé d'idées et de formes, où "anima", au sens classique du terme, est définitivement chassé.* ».

Dans *Poésies*, l'animal sera exclu du tissu lexical lui-même. En effet, on dénombrait environ 190 vocables animaliers dans *Les Chants de Maldoror* ; *Poésies I* n'en mentionne qu'une trentaine et *Poésies II*, une douzaine, le plus souvent dans un usage abstrait, métaphorique ou lexicalisé. Deux pensées détournées de Pascal rappellent cependant dans le second fascicule les renversements homme/animal qu'on pouvait lire dans *Chants de Maldoror*. Ducasse écrit ainsi : « *La mouche ne raisonne pas bien à présent. Un homme bourdonne à ses oreilles. C'en est assez pour la rendre incapable de bon conseil. Si je veux qu'elle puisse trouver la vérité, je chasserai cet animal qui tient sa raison en échec, trouble cette intelligence qui gouverne les royaumes.* » (P II, 292). Pascal avait écrit : « *Ne vous étonnez pas s'il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à ses oreilles, c'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil. Si vous voulez qu'il puisse trouver la vérité, chassez cet animal qui tient sa raison en échec et trouble cette puissante intelligence qui gouverne les villes et les royaumes.* » (P, art. 6, XXI, pp. 121-122 ; LG 44, p. 556). Chez Ducasse, la mouche devient l'être rationnel, et l'homme, la bête nuisible. La première

¹ Sylvain-Christian DAVID, « L'Apocalypse des animaux », pp. 133-146, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, op. cit.* p. 134.

² S.-C. DAVID, « L'Apocalypse des animaux », *op. cit.*, p. 134.

³ « [L]e monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange. » (Alfred de MUSSET, *On ne Badine pas avec l'amour*, II, 5, cité par S.-C. David dans « L'Apocalypse des animaux », *op. cit.*, p. 135).

⁴ Mikhaïl Lermontov (1814-1841) est un écrivain russe, auteur d'*Un héros de notre temps* (1840) et du *Démon* (1841).

personne du singulier se substitue à la deuxième personne du pluriel, signe d'une appropriation poétique et subjective de la pensée originale. Chasser cet animal qu'est l'homme, c'est chasser symboliquement ce qui fonde l'humanité, c'est-à-dire la raison-conscience, pour ne garder que la raison naturelle et amoral de l'animal. Par la suite, Ducasse note à propos de ceux qu'il nomme les « *grands hommes* » (293) : « *S'ils sont plus grands que nous c'est qu'ils ont les pieds aussi haut que les nôtres. Ils sont tous à même niveau, s'appuient sur la même terre. Par cette extrémité, ils sont aussi relevés que nous, que les enfants, un peu plus que les bêtes.* ». Le texte de Pascal était le suivant : « [...] *s'ils sont plus grands que nous, c'est qu'ils ont les pieds aussi bas que les nôtres. Ils sont tous à même niveau, et s'appuient sur la même terre, et par cette extrémité ils sont aussi abaissés que nous, que les enfants, que les bêtes.* » (P, art. 11, *Pensées détachées*, XVI, pp. 190-191 ; LG 645, p. 803). À première vue, le propos de Ducasse inverse celui de Pascal. L'homme n'est plus abaissé, mais relevé. La distance qui le sépare de la bête reste cependant minime (« *un peu* ») : cette nuance rappelle que, sur l'échelle des êtres des *Chants de Maldoror*, l'homme n'est séparé des animaux que de quelques degrés.

Ces deux pensées dénoncent l'orgueil de l'homme et proclame une dernière fois l'idéal de naguère, celui d'une amoralité à la fois animale et rationnelle.

Dans une conférence de 1978 intitulée « Bestiaire spirituel et onirique dans la poésie moderne », Yves-Alain Favre explique l'intérêt des poètes de la modernité pour les animaux : « *La première fonction du bestiaire est d'interpréter la réalité ; le poète ne se contente pas de regarder et de décrire ; il cherche un sens second pour la réalité ; il souhaite pénétrer les apparences et comprendre le monde dans sa profondeur. Il peut aussi vouloir mettre en relation les éléments et les êtres, et établir de multiples réseaux à travers le cosmos. Le bestiaire permet de telles opérations et l'image-référence devient alors primordiale.* »¹. Dans la poésie moderne, l'animal est un symbole révélateur : moderne elle-aussi, la poésie de Ducasse se donne pour mission de révéler l'orgueil et l'hypocrisie de l'homme, qui nie son essence animale. Si la conscience morale distingue l'homme de la bête, elle fait aussi son malheur. *L'inconscience intellectuelle* des animaux n'a d'égale que la pensée rationnelle. L'idéal ducassien se profile comme l'alliance de la raison pure et de l'instinct. Sous l'amertume ironique de *Poésies* perce malgré tout la persistance désespérée de ce rêve décadent.

Le crime

À la suite de M. Blanchot, qui rapproche Sade et Lautréamont, Danielo Castillo Durante remarque que ces deux auteurs rompent l'un et l'autre avec la métaphysique occidentale, qui fait

¹ Yves-Alain FAVRE, « Bestiaire spirituel et bestiaire onirique dans la poésie moderne », pp. 45-58, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 31, « Première journée : Le Bestiaire dans la littérature française », 1979, p. 46.

« du principe de conformité entre l'énoncé et la chose la base même de son concept de vérité »¹ : « Chez Sade et Lautrémont ce principe de conformité est battu en brèche dans la mesure où il postule l'écriture, en dernière analyse, comme exercice stochastique au service du crime. »². En d'autres termes, l'écriture elle-même est envisagée comme une expérience, voire expérimentation, criminelle. Comparer Sade et Lautrémont ne va pas de soi, tant s'en faut : leurs motivations esthétiques, littéraires et surtout philosophiques ne sont pas les mêmes. Il est cependant indéniable que la poésie des *Chants de Maldoror* s'affirme comme une écriture du crime, c'est-à-dire comme une écriture qui, parlant du crime, devient elle-même criminelle. Comme l'a montré Michel Nathan dans *Lautrémont, feuilletoniste autophage* (1992), elle emprunte au roman-feuilleton sa mécanique, son imaginaire, ses personnages et sa logique narrative, mais dans une perspective plus pessimiste et subversive : « Toutes les ressources du feuilleton sont utilisées [...]. Mais tout est inversé et radicalisé : c'est le mal qui triomphe. »³. Le crime devient même une activité nécessaire et glorieuse et le restera malgré le réquisitoire dont il fait l'objet dans *Poésies*.⁴

Dans un article consacré aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, Claudie Bernard énumère les trois formes de justice à l'œuvre dans le roman-feuilleton, genre lui-même tributaire de la littérature gothique⁵ : premièrement, la « pénalité » et son « accessoire », la police, qui constituent « la forme institutionnelle » de la justice ; deuxièmement, la « vengeance individuelle » ; et troisièmement, « la Justice à majuscule, la Justice idéale, Justicia, qui s'immisce entre les opposants, sans rien attendre en échange, sous les traits d'un tiers à l'action imparable. »⁶. Pénalité, vengeance et Justice : ces trois formes de justice apparaissent dans *Les Chants de Maldoror*, mais d'une manière bien singulière.

D'une part, comme souvent dans le roman-feuilleton, la pénalité se révèle impuissante face à Maldoror. Avouant l'un de ses crimes aux pédérastes, le héros se vante d'avoir échappé à la justice humaine : « La justice humaine ne m'a pas encore surpris en flagrant délit, malgré l'incontestable habileté de ses agents. J'ai même assassiné [...] un pédéraste qui ne se prêtait pas suffisamment à ma passion ; j'ai jeté son cadavre dans un puits abandonné, et l'on n'a pas de preuves décisives contre moi. » (V, [5], 207). Le vocabulaire judiciaire (« justice humaine », « flagrant délit », « preuves décisives ») fait ici référence à la législation humaine. De même, au chant VI, le poète raconte comment son héros se joue des

¹ Daniel CASTILLO DURANTE, « De Sade à Lautrémont : L'Altérité et le problème du Mal », pp. 37-49, dans M. WATTHEE-DELMOTTE, M. ZUPANČIČ, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950*, op. cit., p. 37.

² M. WATTHEE-DELMOTTE, M. ZUPANČIČ, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950*, op. cit., p. 37.

³ Michel NATHAN, *Lautrémont, feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, « Champ poétique », 1992, p. 103. Sur l'écriture feuilletonesque et ses aspects industriels et mécaniques, cf. Gilles MICHEL, « Machines de romans-feuilletons », pp. 79-90, dans *Romantisme*, n°41, « La Machine fin-de-siècle », 1983.

⁴ Dans le cadre d'une lecture plus baudelairienne de l'écriture du crime chez Ducasse, cf. Claude ZISSMAN, « La Révolte du juif errant », pp. 205-214, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.

⁵ Joëlle PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 7, 1997, p. 158.

⁶ Claudie BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », pp. 403-22, dans *Poétique*, n°152, 2007.

forces de l'ordre avec brio : « *Il savait que la police, ce bouclier de la civilisation, le recherchait avec persévérance, depuis nombre d'années, et qu'une véritable armée d'agents et d'espions était continuellement à ses trousses. Sans, cependant, parvenir à le rencontrer.* » (VI, [2], 224). Courroucé par l'agression dont Mervyn se dit avoir été victime, son père vilipende l'incompétence de la police locale : « *Des lois préservatrices n'ont pas l'air d'exister dans cette contrée inhospitalière.* » (VI, [4], II, 229). Mais cette « *contrée* », ce n'est pas, et ce n'est plus, le Paris du monde réel, mais le Paris désormais halluciné des *Chants de Maldoror*.¹

D'autre part, quand la justice légale échoue, il faut revenir à sa forme la plus « *élémentaire* »², « *la vengeance, qui consiste à se faire justice soi-même, suivant ce que dictent son ressentiment, sa fureur* » : « *réaction spontanée de l'offensé contre l'offenseur, elle convertit l'offensé en offenseur, transforme la victime en agresseur et l'agresseur en victime, rétablissant ainsi l'équilibre et l'équation.* ». En somme, c'est l'ancestrale loi du Talion que Maldoror rappelle au bon souvenir de l'enfant des Tuileries : « *Chacun doit se faire justice lui-même, sinon il n'est qu'un imbécile.* » (II, [6], 87).

Enfin, il y a la *Justicia*, « *la Justice Idéale, espèce de préfiguration de la Justice divine.* »³. Cette justice transcendante agit à travers la figure du justicier tout puissant et omniscient, à l'image de Rodolphe dans le feuilleton d'Eugène Sue. Maldoror incarne cette figure héroïque, mais de manière perverse. En effet, le justicier est celui qui apaise, par ses manœuvres, la colère divine. Or, Maldoror ne fait que satisfaire sa propre haine, et surtout, il s'oppose à Dieu. Le justicier, de plus, « *ne veut en aucun cas avoir de sang sur les mains* » et « *agit par l'intermédiaire de subordonnés [...] qui seuls ont affaire aux corps.* »⁴. Maldoror, au contraire, aime le sang et fait justice lui-même — Aghone, au chant VI, n'est jamais qu'un subordonné, et non un exécutant. Et le justicier, surtout, cherche à rétablir une certaine justice sociale : Maldoror est un héros qui ne se préoccupe que de lui, un poète « *qui chante pour lui seul, et non pas pour ses semblables* » (IV, [2], 163). Et l'on serait tenté d'ajouter qu'il chante surtout *contre ses semblables*.

Maldoror donc enfreint les lois, et fait justice : dans ce monde où règne la loi du plus fort, il faut à la fois être criminel et justicier.

Par ailleurs, l'intrigue du roman-feuilleton met en scène trois personnages principaux, « *les protagonistes de toute histoire de crime et de châtement : le méchant, la victime, et le redresseur de torts.* »⁵. Ducasse adapte ces données romanesques aux intimations de son imaginaire. Le thème du

¹ Sur la ville hallucinée, cf. *infra*, pp. 654-655.

² C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, p. 406.

³ C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, p. 408.

⁴ C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, pp. 411-412.

⁵ C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, p. 403.

châtiment, de la punition, prend la forme du motif obsessionnel du condamné à mort.¹ Pour l'heure, il convient de s'intéresser à la manière dont Ducasse s'approprié et réorganise le personnel du roman-feuilleton.

D'une part, dans l'écriture feuilletonnesque, le redresseur de torts, en la personne du justicier, est presque toujours un ancien criminel qui fait pénitence² : que l'on songe à Rodolphe ou à Rocambole, auquel Ducasse compare précisément son héros. Maldoror a lui aussi un passé criminel ; mais les châtements qu'il applique ne sont que la réitération d'un crime initial et obscur : il réunit ainsi les deux figures du justicier et du méchant.

D'autre part, il faut généralement une victime expiatoire et innocente, dont la mort rachète les crimes du redresseur de torts ; c'est le cas de Fleur de Marie, la fille de Rodolphe, qui meurt pour expier la faute de son père : « *Une innocente pour un coupable : une telle conception, symbolique, voire magique, de la Justice, [...] suppose une solidarité [...] dans les peines.* »³. Cette dimension magique subsiste dans *Les Chants de Maldoror* ; cependant, l'identité et la fonction de la victime expiatoire sont tout à fait différentes : dans le monde de Maldoror, victime du méchant et victime expiatoire se confondent.

Mais il y a pire : cette victime se voit traitée en coupable. Le cas de Mervyn est le plus abouti et le plus explicite : « *Les mains liées derrière le dos, il marche devant lui, comme s'il allait à l'échafaud, et, cependant, il n'est coupable d'aucun forfait.* » (VI, [10], VIII, 253). La description de Mervyn est celle d'un condamné à mort (« *mains liées derrière le dos* », « *comme s'il allait à l'échafaud* »). L'adverbe « *cependant* », qui accentue la coordination introduite par « *et* », marque une forte opposition entre les deux mouvements de la phrase et met en relief l'injustice qui frappe le jeune homme (« *il n'est coupable d'aucun forfait* »). De manière cynique, le poète renverse le code feuilletonnesque.

Ducasse pervertit ainsi le schéma et le fonctionnement expiatoire du roman-feuilleton : le coupable devient un redresseur de torts qui punit les crimes imaginaires de ses victimes innocentes et les sacrifie sur l'autel de ses propres crimes.

En outre, dans le monde des *Chants de Maldoror*, le crime est omniprésent. Et le plus grand criminel — Dieu mis à part — c'est Maldoror lui-même.

¹ Sur le motif du condamné à mort, cf. *infra*, pp. 615-616.

² C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, pp. 418-419.

³ C. BERNARD, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », *op. cit.*, pp. 421-422

Ses forfaits sont nombreux, mais le plus horrible demeure sans doute le viol et le meurtre de la fillette du chant III. Cet épisode peut faire penser au sinistre Jack l'Éventreur, mais ce dernier ne s'est fait connaître qu'en 1888. Il faut d'abord avoir à l'esprit que les faits divers ont profondément influencé l'imaginaire criminel du XIX^e siècle.¹ Comme l'écrit J.-J. Steinmetz, les « *chroniques des tribunaux et les feuilles volantes commençaient à informer des crimes sexuels, dont certains, perpétrés à l'époque de Ducasse, sont restés célèbres.* »². Ce qui est singulier chez Maldoror, c'est que ses crimes s'inscrivent dans une série à l'origine mystérieuse ; mais c'est aussi qu'en tant que poète, il fait de l'acte poétique un acte criminel.

La conversation du Jardin des Tuileries, qu'il convient de citer un peu longuement, prend ainsi un sens allégorique. On se souvient que Maldoror y explique à son jeune interlocuteur les vertus de la vengeance individuelle : « *Celui qui remporte la victoire sur ses semblables, celui-là est le plus rusé et le plus fort. Est-ce que tu ne voudrais pas un jour dominer tes semblables ?* [§] — *Oui, oui.* [§] — *Sois donc le plus fort et le plus rusé.* » (II, [6], 87-88). La justice étant fondée sur la force, Maldoror l'associe sans ambages au pouvoir et à la domination. Mais il ne suffit pas d'être « *le plus fort* » : il faut aussi être « *le plus rusé* », c'est-à-dire combiner le pouvoir au savoir, deux facultés indissociablement liées par le chiasme « *le plus rusé et le plus fort* » / « *le plus fort et le plus rusé* ». Et lorsque la force fait défaut, c'est à la ruse qu'il faut faire appel :

Tu es encore trop jeune pour être le plus fort ; mais, dès aujourd'hui, tu peux employer la ruse, le plus bel instrument des hommes de génie. Lorsque le berger David atteignait au front le géant Goliath d'une pierre lancée par la fronde, est-ce qu'il n'est pas admirable de remarquer que c'est seulement par la ruse que David a vaincu son adversaire, et que si, au contraire, ils s'étaient pris à bras-le-corps, le géant l'aurait écrasé comme une mouche ? Il en est de même pour toi. À guerre ouverte, tu ne pourras jamais vaincre les hommes, sur lesquels tu es désireux d'étendre ta volonté ; mais, avec la ruse, tu pourras lutter seul contre tous.

Chez Ducasse, le génie est avant tout poétique : les grands écrivains se doivent donc d'être rusés. La référence au combat de David contre Goliath rappelle que la ruse peut surpasser la force brute : « *La fronde symbolise la force du faible, l'opposition au pouvoir établi.* »³. Mais plus important, l'exemple biblique érige la fronde, le geste fétiche de Maldoror, en métaphore de l'acte créateur. Le poète débutant doit d'abord faire preuve de ruse afin d'accéder au succès : « *Tu désires les richesses, les beaux palais et la gloire ? ou m'as-tu trompé quand tu m'as affirmé ces nobles prétentions ?* [§] — *Non, non, je ne vous trompais pas. Mais, je voudrais acquérir ce que je désire par d'autres moyens.* [§] — *Alors,*

¹ Cf. Philippe DÉSORMEAUX, « Les Assassins de Pierre Larousse : encyclopédisme et fait divers », pp. 31-46, dans *Romantisme*, volume 27, n° 97, «Le Fait divers», 1997.

² J.-L. STEINMETZ, dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 640, strophe 2, note 10.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Fronde », pp. 469-470, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, pp. 469-470.

tu n'acquerras rien du tout. Les moyens vertueux et bonasses ne mènent à rien. Il faut mettre à l'œuvre des leviers plus énergiques et des trames plus savantes. » (88). Bien évidemment, l'enfant n'a jamais rien prétendu : les ambitions que lui prête Maldoror, ce sont en fait les siennes, et la gloire qu'il évoque n'est autre que le succès littéraire. Pour parvenir à ses fins, le jeune littérateur doit oublier toute morale et faire preuve à la fois de force (« *leviers énergiques* ») et d'intelligence (« *des trames plus savantes* ») : « *Avant que tu deviennes célèbre par ta vertu et que tu atteignes le but, cent autres auront le temps de faire des cabrioles par-dessus ton dos, [...]. Il faut savoir embrasser, avec plus de grandeur, l'horizon du temps présent.* ». En d'autres termes, il est nécessaire d'avoir recours au crime, à la guerre, pour connaître la gloire :

N'as-tu jamais entendu parler, par exemple, de la gloire immense qu'apportent les victoires ? Et, cependant, les victoires ne se font pas seules. Il faut verser du sang, beaucoup de sang, pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants. Sans les cadavres et les membres épars que tu aperçois dans la plaine, où s'est opéré sagement le carnage, il n'y aurait pas de guerre, et, sans guerre, il n'y aurait pas de victoire. Tu vois que, lorsqu'on veut devenir célèbre, il faut se plonger avec grâce dans des fleuves de sang, alimentés par de la chair à canon. Le but excuse le moyen.

Cet éloge du sang entre en résonance avec la violence caractéristique des *Chants de Maldoror* : le mode de vie du héros correspond au style du poète.

Mais il faut aussi, premier principe, avoir de l'argent : « *La première chose, pour devenir célèbre, est d'avoir de l'argent.* » (II, [6], 89). On songe à la place qu'occupent l'argent et la célébrité dans la correspondance et la stratégie éditoriale de Ducasse.¹ Cependant, le jeune criminel n'est pas assez fort pour tuer, et le poète débutant trop faible pour affronter ses aînés : « *Or, comme tu n'en as pas, il faudra assassiner pour en acquérir ; mais, comme tu n'es pas assez fort pour manier le poignard, fais-toi voleur, en attendant que tes membres aient grossi. Et, pour qu'ils grossissent plus vite, je te conseille de faire de la gymnastique deux fois par jour, une heure le matin, une heure le soir.* » (89). Écrire beaucoup, et se faire voleur, c'est ce que fait Ducasse, en imitant, en parodiant et en plagiant, aussi bien dans *Les Chants de Maldoror* que dans *Poésies*.² C'est ainsi que les meilleurs criminels, comme les meilleurs poètes, peuvent entamer une carrière précoce : « *De cette manière, tu pourras essayer le crime, avec un certain succès, dès l'âge de quinze ans, au lieu d'attendre jusqu'à vingt. L'amour de la gloire excuse tout, et peut-être, plus tard, maître de tes semblables, leur feras-tu presque autant de bien que tu leur as fait du mal au commencement !...* ». On retrouve ici l'idée que le bien et le mal sont relatifs, que la fin justifie les moyens, mais aussi que le plaisir et la douleur finissent souvent par se rejoindre. Cette écriture du crime, on l'aura compris, n'a pas pour fin dernière la vengeance, mais la domination. Et en dernière instance, elle cherche à ébranler l'autorité divine — qui est aussi, on le verra, une autorité

¹ Sur l'argent et le succès, cf. *supra*, p. 43 *sq.*

² Concernant la réécriture, cf. *infra*, pp. 278-297.

poétique — en égalant le Créateur, comme le proclame le poète au chant VI : « *Je n'envie rien au Créateur ; mais, qu'il me laisse descendre le fleuve de ma destinée, à travers une série croissante de crimes glorieux.* » (VI, [6], VI, 238). La gloire est à la fois criminelle, démiurgique et poétique, puisque c'est par le crime que le héros poète entend devenir l'égal de Dieu.

Ce thème de la littérature criminelle sera repris dans *Poésies* : Ducasse y adopte cependant la posture d'un procureur et abandonne l'ambivalence du justicier maldororien.

L'une des nombreuses listes de *Poésies I* établit une synonymie entre assassins célèbres, criminels politiques et criminels littéraires : « *La révolte féroce des Troppmann, des Napoléon Ier, des Papavoine, des Byron, des Victor Noir et des Charlotte Corday sera contenue à distance de mon regard sévère. Ces grands criminels, à des titres si divers, je les écarte d'un geste.* » (P I, 265-266). Il s'agit en fait d'une liste d'antonomase du nom propre en tête de laquelle se trouve Troppman, le criminel par excellence¹ : tous les crimes, au fond, sont assimilés à des crimes de sang. Et la dernière phrase de *Poésies I* évoque un type de crime ineffaçable : « *Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle.* » (P I, 273). L'image hématique de la « *tache de sang intellectuelle* » sert de métaphore au crime poétique, et par homophonie, cette « *tache* » rappelle également la tâche poétique, le travail de l'écrivain, qui se sacrifie pour son œuvre. Au fond, ce crime que rien ne peut faire disparaître, c'est le « *sacré bouquin* » que Ducasse prétend renier, à savoir *Les Chants de Maldoror*.

À la fin de son repentir ironique et amer, le poète rend avec orgueil un dernier hommage à son œuvre, crime impardonnable, mais destiné à passer à la postérité, du moins aux yeux de son auteur.

L'écriture du crime chez Ducasse est exemplaire d'un climat esthétique bouleversé. La fin du roman-feuilleton est nécessairement optimiste : la justice y est toujours rendue. Or, la littérature décadente prive le genre de sa conclusion morale et en propose une réécriture pessimiste. La poésie ducassienne témoigne de cette métamorphose ; elle se caractérise également par une appropriation singulière des thèmes feuilletonnesques. Le criminel et le justicier se confondent, puisque l'application de la loi et sa transgression vont de pair. La victime innocente se change en victime sacrificielle.² L'écriture ne raconte plus l'expiation du crime, mais sa glorification cathartique et héroïque. En dernière analyse, les dénonciations ironiques de *Poésies* ne font que rappeler le lien qui unit le crime et la création dans l'imaginaire de Ducasse.

Le repentir

¹ Sur Troppman, Cf. *supra*, p. 109.

² Sur les liens entre le supplice et le sacrifice, cf. *infra*, p. 332.

« *Disons donc, et disons-le pour tous, que la conscience est la voix de Dieu, ou, pour éliminer toute figure, que la loi morale est l'expression du plan divin, et que l'obligation de la conscience est le sentiment immédiat de la puissance suprême.* »¹. C'est en ces termes que Naville définit la conscience morale, qui montre à l'homme la limite entre le bien et le mal, entre ce qui doit être et ce qui ne doit pas être. Dans plusieurs passages des *Chants de Maldoror*, le poète héros cherche à s'affranchir de cette autorité morale ; mais selon V. Hugotte, ce combat serait perdu d'avance : « *La révolte de Maldoror contre les différents avatars de la conscience s'avère finalement dérisoire : comment les coups portés aux divers représentants de la morale pourraient-ils délivrer le narrateur, dès lors que sa propre voix est sa plus vive accusatrice ?* »². Il est vrai que Maldoror s'accuse de ses crimes et que son combat pourrait sembler vain dans un monde où la distinction entre le bien et le mal serait clairement définie et où la loi divine aurait toute légitimité. Or, ce monde n'est pas l'univers subversif des *Chants de Maldoror*. Le mot *conscience* prend chez Ducasse un sens particulier. Le remords hante Maldoror, mais son orgueil le pousse à accepter son passé et ses crimes, qu'il tente de sublimer par l'écriture.

En langue, le terme *conscience* désigne, en premier lieu, le « [s]entiment de soi-même ou mode de la sensibilité générale qui nous permet de juger de notre existence » ; il s'agit de ce que la philosophie nomme la « *conscience du moi* »³. Le second sens est plus moral : « *Témoignage ou jugement secret de l'âme, qui donne l'approbation aux actions bonnes et qui fait reproche des mauvaises ; ou, autrement, mode d'émotion de l'ensemble des instincts bienveillants et désintéressés, ensemble qui porte aussi le nom de sens moral.* ». Ces deux significations se trouvent implicitement mises en regard à la strophe 9 du chant I. Maldoror y confie à l'océan les sentiments qu'il lui inspire :

Oh ! quand tu t'avances, la crête haute et terrible, entouré de tes replis tortueux comme d'une cour, magnétiseur et farouche, roulant tes ondes les unes sur les autres, avec la conscience de ce que tu es, pendant que tu pousses, des profondeurs de ta poitrine, comme accablé d'un remords intense que je ne puis pas découvrir, ce sourd mugissement perpétuel que les hommes redoutent tant [...]. (I, [9], 55-56)

Le nom « *conscience* » est ici utilisé dans son sens ontologique, auquel s'ajoute une nuance d'orgueil aristocratique. Le « *mugissement* » que pousse l'étendue marine fait chorus avec les fameux cris de douleur de Maldoror, ceux qui terrorisent Édouard dans la strophe 11.⁴ À la strophe 5 du même chant, le poète apostrophe la « *mer hypocrite* », l'« *image de [son] cœur* » (I, [5], 43) : le « *remords intense* » de l'océan se confondrait donc avec celui du poète hypocrite. Si ce dernier ne peut pas « *découvrir* » ce remords, c'est qu'en réalité il ne le veut pas : son ignorance est la forme déguisée du déni. Le

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 54.

² V. HUGOTTE, *L'autréamont. Les Chants de Maldoror, op. cit.*, pp. 34-35.

³ É. LITTRÉ, « Conscience », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

⁴ Sur les cris de Maldoror, cf. *infra*, p. 552 sq.

substantif « *remords* » fonctionne donc comme un pivot sylleptique et fait glisser le mot *conscience* de son sens métaphysique à son sens moral et religieux. À l'image de l'océan qu'il contemple comme son reflet, Maldoror se trouve tiraillé entre l'orgueil et la culpabilité, entre les exhortations de sa conscience de soi et les reproches de sa conscience morale. Son remords est à la fois incertain, hypocrite et passager.

Aux dires des racontars du chant I, les « *cris* » que Maldoror pousse dans le lointain témoigneraient de son « *repentir* » (I, [11], 61) ; mais ce ne sont peut-être que des rumeurs. Au même chant, on s'en souvient, Maldoror feint de venir en aide à l'adolescent qu'il a torturé et s'exclame ironiquement : « *Comme alors le repentir est vrai !* » (I, [6], 44). Suite à la réanimation d'Holzer, le héros rajeunit miraculeusement ; mais cela ne durera pas : « *Le noyé vit ! À ce moment suprême, on put remarquer que plusieurs rides disparurent du front du cavalier, et le rajeunirent de dix ans. Mais, hélas ! les rides reviendront, peut-être demain, peut-être aussitôt qu'il se sera éloigné des bords de la Seine.* » (II, [14], 121). Les rides associent le poids de l'âge à celui de la culpabilité ; mais sur un mode décadent, elles renvoient à la vieillesse précoce qui frappe les débauchés. En sauvant son ami Holzer, Maldoror expie une partie de ses crimes : « *Sauver la vie à quelqu'un, que c'est beau ! Et comme cette action rachète de fautes !* » (121-122). La nature perverse du héros le ramènera cependant bien assez tôt sur le chemin du mal. On songe à la confession d'Elsseneur, à la fin du chant V : le « *remords éphémère* » de Maldoror semble irrémédiablement le conduire à la récidive.

La question de la conscience se constitue en motif : le poète s'approprie le double sens du substantif afin de dépeindre un personnage tiraillé entre les séductions de la conscience de soi et les survivances de sa conscience morale. L'âme de Maldoror est le lieu d'un conflit entre un remords tenace et une recherche d'impunité.

Ce remords fragile, mais présent, se manifeste à travers le thème surnaturel de la hantise que C. Chelebourg décrit ainsi : « *Les phénomènes de hantise, et cela participe évidemment du sentiment de crainte qu'ils provoquent, sont liés en règle générale à des événements violents : crimes, suicides, accidents, autant de situations qui déstabilisent l'ordre du quotidien et dont les spectres perpétuent le souvenir traumatisant.* »¹. Sur sa route poétique, Maldoror rencontre des entités plus ou moins spectrales, qui lui rappellent ses fautes, les symbolisent en les personnifiant : ce sont autant d'avatars de sa conscience morale et de son sentiment de culpabilité.²

Au chant I, le père d'Édouard raconte « *que des spectres s'assoient au chevet de son lit, et lui jettent à la face, poussés malgré eux par une force inconnue, tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux*

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, « U », 2006, p. 160.

² À propos du monde hanté, cf. *infra*, pp. 478-483.

rugissements des combats, avec une persistance implacable, ce surnom toujours vivace, toujours hideux, et qui ne périra qu'avec l'univers. » (I, [11], 60). Ce surnom — *le vampire* — semble faire allusion aux crimes dont Maldoror s'est rendu coupable : il faut toutefois rappeler qu'à la fin du XIX^e siècle, les termes de vampire, loup-garou et autres monstres désignaient aussi bien les créatures surnaturelles que les assassins les plus abominables. Le thème de la hantise renouvelle le cliché de la voix de la conscience à travers sa personnification en fantômes ; mais ces revenants pourraient tout aussi bien être les victimes de Maldoror. Leur voix est par ailleurs ambivalente : avenante et agressive, elle alterne l'éloge et le blâme. Tout se passe comme si ce surnom de vampire n'était pas entièrement infamant pour celui qui le portait, comme si ce dernier en tirait quelque fierté. De plus, ces spectres agissent « *poussés malgré eux par une force inconnue* », c'est-à-dire par la volonté d'un autre : leur attitude double symbolise en fait le conflit qui agite la conscience du héros, tiraillé entre l'orgueil et le remords. La répétition de l'adverbe de temps « *toujours* » inscrit ce conflit dans une temporalité cyclique. Comme l'écrit C. Chelebourg, la « *réverie sur les fantômes est, pour le meilleur et pour le pire, une rêverie de l'éternel retour.* »¹. On verra la place qu'occupent les thèmes du temps et de l'éternel retour dans l'imaginaire ducassien.²

La strophe 11 du chant II fait également appel au thème de la hantise, mais sur un mode plus symbolique encore. Cette pièce poétique est une reprise parodique d'un poème de Lamartine, « *La Lampe du Temple, ou l'Âme devant Dieu* » (*Harmonies poétiques et religieuses*, 1830).³ Dans cette strophe, Maldoror affronte une lampe qui se métamorphose en ange. La lampe symbolise ici la conscience religieuse, qui éclaire le coupable. Remplissant une fonction morale, elle incite les pécheurs au repentir. Et l'on s'en doute, cette attention ne sied pas à Maldoror : « *On dit que tes lueurs éclairent, pendant la nuit, la tourbe de ceux qui viennent adorer le Tout-Puissant et que tu montres aux repentis le chemin qui mène à l'autel. Écoute, c'est fort possible ; mais... est-ce que tu as besoin de rendre de pareils services à ceux auxquels tu ne dois rien ?* » (II, [11], 105-106). En sa présence, l'objet de culte se met « *à briller d'une manière [...] extraordinaire* » (106). Par le truchement d'une question oratoire, le héros livre son explication du phénomène : « *Dis-moi, un peu ; serait-ce, parce que tu connais les détours de mon coeur, que, lorsqu'il m'arrive d'apparaître où tu veilles, tu t'empresses de désigner ma présence*

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, « U », 2006, p. 172.

² Concernant le temps, cf. *infra*, pp. 573-589.

³ Le poème de Lamartine débute ainsi :

Pâle lampe du sanctuaire
 Pourquoi, dans l'ombre du saint lieu,
 Inaperçue et solitaire,
 Te consumes-tu devant Dieu ?

(LAMARTINE, « *La Lampe du Temple, ou l'Âme présente à Dieu* », LIVRE PREMIER, IV, pp. 305-306, dans *Harmonies poétiques et religieuses*, texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 305).

pernicieuse, et de porter l'attention des adorateurs vers le côté où vient de se montrer l'ennemi des hommes ? ».

Cette lampe, c'est la conscience coupable de Maldoror qui se montre à lui, mais aussi aux hommes : elle représente cette infime part du héros qui éprouve encore de la charité et de la compassion pour l'humanité qu'elle tente d'avertir. Mais Maldoror attaque bientôt la lampe, dont la partie supérieure se change en ange. Entre l'étrange agent céleste et le héros s'engage alors une lutte surnaturelle et teintée d'érotisme : la lampe-ange à la fois personnifie la culpabilité du héros et incarne une figure idéale, ou première, de la victime. Vaincu, la moitié angélique monte vers les cieux, et Maldoror jette la lampe à la Seine. Cette victoire n'est qu'apparente, car la lampe hante désormais le fleuve, privant de sa lumière les cœurs coupables au lieu de les éclairer, ainsi qu'elle le faisait au commencement :

Quand il passe sur les ponts un être humain qui a quelque chose sur la conscience, elle éteint subitement ses reflets, et le passant, épouvanté, fouille en vain, d'un regard désespéré, la surface et le limon du fleuve. Il sait ce que cela signifie. Il voudrait croire qu'il a vu la céleste lueur ; mais, il se dit que la lumière venait du devant des bateaux ou de la réflexion des becs de gaz ; et il a raison... Il sait que, cette disparition, c'est lui qui en est la cause ; et, plongé dans de tristes réflexions, il hâte le pas pour gagner sa demeure. (110)

À la suite du sacrilège, le symbole de la lampe a été inversé : la lumière désignait auparavant le coupable et lui laissait espérer un possible Salut ; l'obscurité, ou plutôt l'extinction de la lumière divine, le livre désormais au désespoir et à la chute (« *un regard désespéré* »).

Mais l'affrontement le plus explicite se trouve à la strophe 14 du même chant. Le poète y raconte comment l'homme est harcelé par le « *fantôme* » (II, [15], 123) de la conscience. Cette allégorie du fantôme permet d'associer le thème de la hantise à celui du remords. Contre ce spectre, l'homme n'a aucun recours. Ne pouvant plus fuir, il tente de se tuer, mais la mer le rejette. Résigné, il reprend « *le front muet et penché, le chemin de la vie.* ». Il n'en sera pas de même pour Maldoror. Dieu — car tous les maux viennent de Dieu — lui envoie la conscience, mais Maldoror broie les griffes du fantôme, lui arrache la tête et l'expulse de chez lui : « *Je chassai ensuite, hors de ma maison, cette femme, à coups de fouet, et je ne la revis plus. J'ai gardé sa tête en souvenir de ma victoire...* » (125). Le combat était initiatique : le héros accède à un statut ontologique supérieur. Le poète en fait la démonstration poétique et encadre les différentes phases de ses exploits par la symproque « *Une tête à la main, dont je rongerais le crâne, [...] pendant que la peau de ma poitrine était immobile et calme, comme le couvercle d'une tombe !* ». La tête est ici le trophée de la victoire, mais aussi le symbole de la conscience morale vaincue. La sérénité nouvelle est décrite en termes macabres (« *immobile et calme, comme le couvercle d'une tombe* ») : Maldoror a tué une partie de lui-même, sa conscience morale. Comme l'homme, il se jette à la mer, et revient, armé d'une quiétude blasphématoire :

[...] j'ai nagé dans les gouffres les plus dangereux, longé les écueils mortels, et plongé plus bas que les courants, pour assister, comme un étranger, aux combats des monstres marins ; je me suis écarté du rivage, jusqu'à le perdre de ma vue perçante [...]. On m'a vu revenir, sain et sauf, dans la plage, pendant que la peau de ma poitrine était immobile et calme, comme le couvercle d'une tombe ! (126).

Il se lance ensuite du haut d'une tour : « *Les hommes entendirent le choc douloureux et retentissant qui résulta de la rencontre du sol avec la tête de la conscience, que j'avais abandonnée dans ma chute. On me vit descendre, avec la lenteur de l'oiseau, porté par un nuage invisible, et ramasser la tête, pour la forcer à être témoin d'un triple crime, que je devais commettre le jour même [...]* ». L'humanité est témoin de sa puissance renouvelée. La chute de Maldoror n'est pas que physique : elle est aussi spirituelle. Il se débarrasse de sa conscience morale, ce qui le rend plus fort : sa chute s'euphémisant en descente, la transgression nourrit une rêverie à la fois héroïque et mystique. Or, être plus fort, c'est, dans l'imaginaire ducassien, être plus méchant, moins sensible aux émotions, et par conséquent insensible au remords. Pour éprouver cette cruauté nouvelle, Maldoror s'empresse de commettre un « *triple crime* » : il guillotine trois jeunes filles innocentes qui le « *regardaient avec douceur* », avant d'exiger le même traitement. C'est alors qu'un horrible miracle se produit :

Je mis ensuite la mienne sous le rasoir pesant, et le bourreau prépara l'accomplissement de son devoir. Trois fois, le couperet redescendit entre les rainures avec une nouvelle vigueur ; trois fois, ma carcasse matérielle, surtout au siège du cou, fut remuée jusqu'en ses fondements, comme lorsqu'on se figure en rêve être écrasé par une maison qui s'effondre. Le peuple stupéfait me laissa passer, pour m'écarter de la place funèbre ; il m'a vu ouvrir avec mes coudes ses flots ondulatoires, et me remuer, plein de vie, avançant devant moi, la tête droite, pendant que la peau de ma poitrine était immobile et calme, comme le couvercle d'une tombe ! (126-127).

Maldoror se comporte comme un être désormais doté de pouvoirs surnaturels, supérieur et glorieux.¹ Le chiffre symbolique « *trois* » et la stupéfaction du peuple caractérisent une scène qui a tout du miracle.² Les antithèses « *remuer* »/« *immobile* » et « *plein de vie* »/« *comme une tombe* » suggèrent qu'il est à la fois mort et vivant, et qu'il a, par sa victoire, dépassé l'opposition entre ces deux conditions de l'être. Vaincre la conscience morale a non seulement permis au héros de domestiquer la pesanteur, c'est-à-dire d'adoucir la chute morale³, mais aussi de vaincre la mort : les êtres les plus mauvais sont bien les plus puissants.

Cette nouvelle victoire ne sera cependant pas suffisante — la chronologie fictionnelle dans *Les Chants de Maldoror* s'incline devant la linéarité d'un texte qui se réécrit et varie — et Maldoror doit faire face à deux expériences de hantise, étapes nécessaires à son expiation, si

¹ Sur la notion de miracle, cf. *infra*, pp. 472-473.

² Concernant le sens symbolique du chiffre trois, cf. *infra*, pp. 166 *sq.*

³ À propos du surnaturel et du thème de la chute, cf. *infra*, pp. 590.

expiation il y a. Ces deux épisodes se situent respectivement à la fin des chants IV et V, en position d'aboutissement. À la strophe 8 du chant IV, Maldoror évoque le souvenir de Falmer à travers un discours délirant et éclaté. Il sent « *le remords pénétrer dans [son] cœur* » à mesure qu'il ranime sa « *mémoire agonisante* » (IV, [8], 185). De bribe en bribe, le pénitent parvient à reconstituer le récit de son crime — mais ce crime, est-il seulement réel ? Dans un accès de colère, il aurait tué Falmer en le projetant contre un chêne. Une voix, celle de sa propre conscience, puisque c'est « *[lui]-même qui parle* », lui rappelle cet assassinat, encore et encore. La confession n'apaise pas son cœur et Maldoror s'enfuit « *au loin, avec une conscience désormais implacable* ». (187). Ce n'est qu'à la strophe 7 du chant V que le héros sera réellement délivré. En effet, Elsseneur et Réginald, chaque nuit pendant dix ans, ont hanté Maldoror sous la forme d'une araignée vampire, réincarnation de ses victimes et personnification de sa conscience coupable. Leur récit — confession par procuration du criminel lui-même — les présente tels deux avatars du *ghost* shakespearien¹ et s'achève sur la libération de Maldoror : « *Pendant près de dix ans, nous avons hanté ta couche. Dès aujourd'hui, tu es délivré de notre persécution.* » (V, [7], 220). Le héros contemple alors la ville par sa fenêtre, le « *cœur bouleversé* ». Bouleversement de courte durée, et quelque peu factice, car au chant VI, on retrouve un Maldoror totalement affranchi de toute conscience morale. Ainsi de la filature de Mervyn :

Tantôt Maldoror se rapproche de Mervyn, pour graver dans sa mémoire les traits de cet adolescent ; tantôt, [...] il recule sur lui-même [...]. Indécis sur ce qu'il doit faire. Mais, sa conscience n'éprouve aucun symptôme d'une émotion la plus embryogénique, comme à tort vous le supposeriez. Je le vis s'éloigner un instant dans une direction opposée ; était-il accablé par le remords ? Mais, il revint sur ses pas avec un nouvel acharnement. (VI, [3], I, 227-228)

L'hésitation de Maldoror n'a rien de morale. La circonlocution « *sa conscience n'éprouve aucun symptôme d'une émotion la plus embryogénique* » et la question rhétorique « *était-il accablé par le remords ?* » mettent en relief l'ironie du poète, qui se délecte de l'amoralité de son héros. Sans espérance et sans remords donc, Maldoror entame la dernière phase de son épopée criminelle. Seule survit désormais la conscience qu'il a de lui-même et de sa beauté maléfique, ce qui lui permet de faire jeu égal avec Dieu : « *[...] je me trouve beau ! [...] Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion. Je n'ai pas d'illusion présomptueuse, je m'en vante, et je ne trouverais aucun profit dans le mensonge ; donc, ce que j'ai dit, vous ne devez mettre aucune hésitation à le croire. Car, pourquoi m'inspirerais-je à moi-même de l'horreur, devant les témoignages élogieux qui partent de ma conscience ?* » (VI, [6], IV, 238). Maldoror se voit désormais tel qu'il est (« *pas d'illusion présomptueuse* », « *aucun profit dans le mensonge* »). Libéré de la conscience

¹ Sur le thème du ghost, cf. J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., p. 411.

morale, c'est-à-dire du jugement moral imposé par Dieu, il devient son seul juge et proclame sa beauté comme une vérité objective (« *assertion* », « *aucune hésitation à le croire* »). La conscience morale s'est effacée au profit de la conscience de soi, qui révèle au poète héros orgueilleux l'étendue de son pouvoir créateur.

La puissance est bien dans l'absence de conscience morale : il faut la tuer, par l'écriture, afin d'être plus fort. Dans le processus d'expiation pervers des *Chants de Maldoror*, la ritualisation du crime¹ s'accompagne d'un véritable exorcisme du remords.

Le motif de la conscience permet de dépeindre un personnage partagé entre l'orgueil et la culpabilité. Le thème de la hantise personnifie la conscience morale, que Maldoror parvient cependant à vaincre. La puissance et la liberté résident dans l'amoralité : pour être plus fort, il faut tuer la culpabilité par l'écriture. Dans *Les Chants de Maldoror*, la ritualisation du crime par l'écriture conduit à une sacralisation du moi et d'un véritable exorcisme de la conscience morale.

La folie

Pour se libérer de la conscience morale, il faut donc concilier animalité et rationalité. Une telle posture confine de toute évidence à la folie, mais une folie paradoxale et singulière. M. Blanchot constate que chez Ducasse, la raison demeure très prégnante. Mais cette raison « *est d'une telle étendue qu'elle semble aussi embrasser tous les mouvements de la déraison.* »². Parmi les nombreuses interprétations des *Chants de Maldoror*, les lectures psychologisantes, psychanalytiques voire psychiatriques tiennent une place notable.³ Hélas, dans ces études, il est surtout question de savoir si l'auteur était mélancolique, maniaque ou tout simplement fou. La poétique du sujet ne saurait statuer sur l'état psychique d'Isidore Ducasse. En revanche, elle permet de constater que, chez le jeune poète, la folie est aussi et peut-être surtout un thème hérité d'une tradition littéraire fortement influencée par l'imaginaire aliéniste de la seconde moitié du XIX^e siècle ainsi que par les interrogations que soulèvent les notions de civilisation et de sauvagerie.

¹ Sous la plume de Ducasse, le crime devient un rite, autrement dit une « *séquence temporelle conventionnellement définie comportant au moins un acte élémentaire de nature rituelle, c'est-à-dire appris, stéréotypé, sans cohérence pragmatique avec son contexte (ou un programme d'actions sans cohérence pragmatique interne) qui, en tant que moyen, est supposé avoir sur la fin visée une action empiriquement non certifiable.* » (Jean-Pierre ALBERT, Albert PIETTE, « Rite [rituel, ritualité] », pp. 1103-1109, dans Régine AZRIA, Danièle HERVIEU-LÉGER [dir.], *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, PUF, « Quadrige Dicos poche », 2010, p. 1105).

² Maurice BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1949, p. 277.

³ Cf., entre autres, Marcel JEAN, Arpad MEZEI, *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Le Pavois, 1974, Yvonne RISPAL, « Le Monde de Lautréamont à travers l'étude du langage », pp. 9-50, dans *Cahiers du groupe Françoise Minkovska*, octobre 1962, Raymond JEAN, « Le Cas Lautréamont : génie ou maladie mentale », p. 13, *Le Monde*, 2 octobre 1965, et surtout Jean-Pierre SOULIER, *Lautréamont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964, ouvrage résumé dans Jean-Pierre SOULIER, « Abord psychopathologique de l'œuvre de Lautréamont », pp. 29-36, dans *L'Arc*, n° 33, "Pour le centenaire de Maldoror", 1967.

Le thème de la folie dans *Les Chants de Maldoror* se manifeste à travers la démente de certains personnages ainsi que par un ensemble d'images récurrentes.

Maldoror, le premier, fait figure de fou dangereux : le héros se plaint « *des coups de barre de fer* », qu'un invisible inconnu lui assènerait, « *comme un marteau frappant l'enclume* » (I, [8], 50) ; on le dit atteint d'une « *espèce de folie originelle, depuis son enfance* » (I, [11], 60) ; il court à travers la campagne, serrant contre son cœur la chevelure du malheureux Falmer, « *dans un accès d'aliénation mentale* » (IV, [8], 186). Mais Maldoror n'est pas le seul à souffrir de démente : les chiens du chant I sont décrits « *en proie à la folie* » (I, [8], 47) ; sur le navire en détresse du chant II, on entend les cris d'une vieille devenue « *folle de peur* » (II, [13], 116) ; l'hermaphrodite, que l'on « *prend généralement pour un fou* » (II, [7], 90), manque d'être emmené à Bicêtre. Se distinguent bien sûr la « *folle* » (III, [2], 135), mère malheureuse de la fillette massacrée par Maldoror, et Aghone, le « *fou couronné* » (VI, [7], v, 237) du chant VI.

À ces figures de la folie s'ajoute le champ lexical de l'hystérie, du moins tel qu'il se présentait dans la langue de la fin du XIX^e siècle. À travers une étude lexicale rigoureuse¹, Hasumi Nishikawa-Tazaki a classé les images de l'hystérie dans *Les Chants de Maldoror* en deux groupes : la catalepsie et la convulsion. Le premier état concerne essentiellement Maldoror. Ainsi, à la strophe 6 du chant IV, le héros compare le sommeil qui prélude à sa métamorphose onirique en pourceau aux « *catalepsies léthargiques* » (IV, [6], 175). Dans sa dissertation sur le cauchemar, il décrit l'« *accroissement terrible de la catalepsie* » (V, [3], 200). Au chant VI, Maldoror plonge à la fois Mervyn et les grandes capitales dans un « *état léthargique* » (VI, [2], 224 ; VI, [4], II, 231). On trouve aussi une variante à la catalepsie, la paralysie : à la strophe 2 du chant II, les doigts du poète sont « *paralysés* » (II, [2], 77) ; à la strophe 4 du même chant, il assiste au repas de Dieu, « *les membres paralysés et la gorge muette* » (II, [4], 95) ; à la strophe 4 du chant IV, Maldoror n'a pas bougé ses « *membres depuis quatre siècles* » (IV, [4], 170) ; au même chant, sa métamorphose en pourceau prend fin alors que ses « *pièdes étaient paralysés* » (IV, [6], 178) ; à la fin du chant V enfin, ensorcelé par l'araignée vampire, Maldoror se sent « *paralysé dans la totalité de [son] corps* » (V, [8], 213). Le second état, la convulsion, se manifeste sous une forme plus diffuse et métaphorique. À la strophe 9 du chant II, Maldoror évoque la « *suprême convulsion* » d'un bloc de poux ; la même expression sera reprise à la strophe 7 du chant VI, où le canari moribond d'Aghone rend son dernier souffle, et « *le mouvement de ses ailes ne s'offr[e] plus à la vue, que comme le miroir de la suprême convulsion d'agonie.* » (VI, [7], v, 241). Le nom du jeune homme fait écho à cette ultime convulsion : *Aghone* répond à « *agonie* », et la folie du personnage reproduit les derniers instants de l'oiseau ; il

¹ Hasumi NISHIKAWA-TAZAKI, « Maldoror et l'hystérie », pp. 169-176, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 173 sq.

devient également l'auxiliaire de Maldoror dans son agôn, combat épique et poétique.¹ Si, au chant I, les mains du fossoyeur palpent « *convulsivement* » (I, [12], 66) le visage des défunts, celles de Maldoror, au chant II, sont « *crispées* » sur les saintes mamelles des « *mathématiques sévères* » (II, [10], 103). Après avoir décrit les « *mouvements saccadés et nerveux* » (II, [13], 115) de la mer tempétueuse, le poète dépeint au chant III les « *mouvements saccadés* » (III, [2], 135) de la robe de la folle : ces derniers anticipent les « *mouvements saccadés de la fuite* » (138) du bouledogue qui s'éloigne en courant alors même que la fillette qu'il a violée se trouve toujours unie à lui. De même, les « *soubresauts nerveux* » (III, [4], 142) qui agitent le Créateur dans son ivresse annoncent les « *soubresauts répétés* » (V, [3], 200) qui soulèvent la poitrine de Maldoror quand il lutte contre le sommeil. Ce motif de l'hystérie, partagé entre léthargie et convulsion, touche en fait à deux aspects de la folie poétique : la neurasthénie et l'excentricité. Or, Maldoror est plus excentrique que neurasthénique. De plus, le monde dans lequel il vit est lui-même un monde en proie à la démence : c'est le « *globe humain en délire* » (III, [1], 131) qu'il évoque au début du chant III. Se félicitant de la discrétion de Maldoror, Mervyn allègue « *un temps trop excentrique* » (237) où tout peut arriver. Comme le rappelle Juan Rigoli dans *Lire le délire* (2001), le terme *excentrique* est déjà chez Nodier l'équivalent de *fou*, et à plus d'un titre, la littérature frénétique s'est approprié, pour le renverser, le discours médical sur la folie : « *Les valeurs esthétiques, politiques ou sociales que les "frénétiques" récusent ne sont autres que celles dont l'aliénisme fait une norme.* »². On étudiera bientôt les prolongements esthétiques de l'excentricité maldororienne.³

Dans *Les Chants de Maldoror*, le thème de la folie s'illustre particulièrement dans le motif de l'hystérie, lequel articule deux préoccupations : l'une, intime, consistera à passer de l'atonie à la crise, et l'autre, esthétique et poétique, sera de préférer la poésie frénétique à la poésie spleenétique.

Les progrès de l'aliénisme permettent en effet de faire resurgir au XIX^e siècle, « *presque inchangé, le vieux thème des affinités de la folie avec la production esthétique* »⁴. Ducasse s'inscrit explicitement dans une double vogue, celle des écrits de fou et de la folie poétique⁵.

On se souvient qu'à la strophe 2 du chant IV, Maldoror annonçait que ses « *raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie* » (IV, [2], 160) et que dans son œuvre, le « *rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour* » (163). Il adopte ainsi la posture du poète bouffon et dément

¹ Sur l'agôn, cf. *supra*, p. 49.

² Juan RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 461.

³ Sur l'écriture excentrique de Ducasse, cf. *infra*, pp. 261-268.

⁴ J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 184.

⁵ Sur les écrits de fous, cf. Anouk CAPE, « De l'Aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », pp. 65-78, dans *Romantisme*, n° 141, "Asiles et fous", 2008.

(« *grelots de la folie* »). La place accordée à la folie dans son écriture est mise en abyme à la strophe 3 du chant III, où Maldoror rapporte le récit de la folle. Le poète renouvelle le *topos* du manuscrit trouvé en l'associant à la mode des écrits de fou, ces textes qui, selon J. Rigoli, suscitaient la fascination : « *Quelques cas, parfois retentissants, engagent l'évaluation de documents écrits — lettres, autobiographies, justifications d'aliénés présumés [...].* »¹. Sur le plan poétique, les choix de Ducasse — discontinuité diégétique et formelle, notamment — rappellent ceux des écrivains excentriques. Il n'est pas étonnant de voir sa recherche poétique aboutir à une forme proche de la forme romanesque. Le roman est le genre de l'imagination débridée — on se souvient des condamnations dont il a fait l'objet durant son histoire² — et de fait, les aliénistes n'hésitent pas à s'inspirer des procédés romanesques dans leur compte rendu, au point que le mot même de *roman* devient pour le sens commun une métaphore du délire : « *le terme [...], écrit J. Rigoli, peut désigner tout aussi bien, par métaphore, l'affabulation exubérante des maniaques [...].* »³.

Par ailleurs, Ducasse s'approprie l'un des lieux communs de l'aliénisme, à savoir l'analogie qu'Esquirol établit dès 1838 entre texte et pensée : « *Je crois plus que personne avoir appris à lire dans la pensée de ces malades.* »⁴. Comme l'explique J. Rigoli, cette métaphore de la lecture est fondatrice :

[...] la métaphore d'Esquirol alimente le mythe d'un clair alphabet de la folie auquel le regard aliéniste serait susceptible de recourir pour identifier, sans équivoque, dans chacune de ses combinaisons singulières, le syntagme d'une pathologie spécifique. En quête de signes motivés de ce qu'il ne peut voir opérant idéalement sur la « pensée » comme un support immédiatement déchiffrable, le regard aliéniste, ne peut que se rêver lecteur d'un texte plein, saturé de sens.⁵

Ducasse reprend cette métaphore à travers le manuscrit de la folle, bien sûr, mais aussi dans la lecture que Maldoror fait de la lettre de Mervyn, au chant VI : « *Il suit dans cette page singulière la trace des troubles intellectuels de celui qui l'écrivit, abandonné aux faibles forces de sa propre suggestion.* » (VI, [9], VII, 248). Le récit d'Aghone, ce double du héros, fait aussi l'objet d'un diagnostic : « *Il remarque que la folie n'est qu'intermittente ; l'accès a disparu ; son interlocuteur répond logiquement à toutes les questions.* » (VI, [7], v, 240). L'image du texte de la folie reparait alors dans la métaphore livresque de l'« *in-folio des*

¹ J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, op. cit., pp. 71-72.

² Sur l'histoire du genre romanesque, cf. Henri COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, « U », 2000, et Michel RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, « U », 1967.

³ J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, op. cit., p. 269.

⁴ J. E.-D. ESQUIROL, *Des Maladies mentales, considérées sous les rapports médicaux, hygiéniques et médico-légaux*, Paris, tome 1, p. 275, cité par J. Rigoli dans *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, op. cit., p. 19.

⁵ J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, op. cit., pp. 34-35.

misères humaines », analysée plus haut.¹ Et bien évidemment, il faut considérer cette métaphore comme une mise en abyme des *Chants de Maldoror* eux-mêmes en tant que poétisation de la folie.

En outre, l'écriture des fous oscille entre deux pôles : la dissolution du discours ou son hyper cohérence.² Ce qui distingue Maldoror des autres fous, c'est précisément que chez lui la folie et la raison se conjuguent. *Les Chants de Maldoror* procèdent en effet d'un équilibre paradoxal entre une forme en apparence éclatée et une exigence rationnelle certaine. Le poète fait son autoportrait en écrivain à la fois aliéné et aliéniste, à l'imitation de ces fous raisonnants qui s'attachent à décrire leur propre folie, et dont Brierre de Boismont conseillait l'étude en son temps : « [...] *la folie raisonnante est une mine inépuisable d'observation pour le médecin, elle a pour lui un intérêt bien autrement réel lorsqu'elle est faite par un malade intelligent, qui connaît son état et le décrit comme s'il faisait lui-même son autopsie.* »³.

La poésie de Ducasse emprunte ainsi à la vogue des écrits de fous ; cette filiation donne à voir le poète comme un aliéné partagé entre délire verbal et rigidité intellectuelle.

De même que Maldoror hésite entre la raison humaine et l'instinct animal, ainsi navigue-t-il également, et peut-être davantage, entre la sauvagerie et la civilisation, reflétant ainsi l'une des fascinations du siècle pour le sauvage, que les aliénistes considèrent alors comme le double du civilisé.⁴

Dans un article intitulé « De la Sensibilité des sauvages à l'époque romantique » (1998), Jacqueline Duvernay explique qu'aux yeux de la science du XIX^e siècle, le sauvage est à la fois insensible à la douleur et immature dans ses émotions : « *Oscillant entre l'insensibilité physique des fanatiques et l'inconstance morale des êtres immatures, les sauvages sont le jouet de flux nerveux incontrôlables qui réagissent alternativement en se rétractant au détriment de la sensibilité générale de l'individu ou au contraire en multipliant de manière anarchique les sensations provenant du monde extérieur.* »⁵. L'émotivité anarchique du sauvage relaye les représentations que les naturalistes se font de la femme et de l'enfant, qui ne savent que rire ou pleurer, au contraire de l'homme adulte et civilisé, qui se caractérise par son sang-froid : « *Au XIX^e siècle, les sauvages tombent du mauvais côté de l'humanité. Ils déchoient de la compagnie des grands hommes dont ils ont d'abord partagé le sang-froid, pour ensuite rejoindre [...] le camp des hommes médiocres où Diderot reléguait les êtres émotifs. Les naturalistes, comme les philosophes avant eux, restent méfiants*

¹ Sur la métaphore de l'in-folio, cf. *supra*, p. 120.

² J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 220.

³ A.-T.-F. BRIERRE DE BOISMONT, De la Responsabilité légale des aliénés, p. 386, cité par J. Rigoli dans *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, *op. cit.* p. 402.

⁴ J. RIGOLI, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 155.

⁵ Jacqueline DUVERNAY-BOLENS, « De la Sensibilité des sauvages à l'époque romantique », pp. 143-168, dans *L'Homme*, tome 38, n° 145, "De l'esclavage", 1998, p. 163.

à l'égard des êtres qui ne savent que rire et pleurer. »¹. Or, alors même que son comportement le rapproche de la sauvagerie, Maldoror refuse la sensibilité morale et n'a de cesse d'affirmer son sang-froid. Son but, au fond, est d'être un sauvage à la fois rationnel et insensible, mature et viril. De là cette périphrase du « *sauvage civilisé* » (VI, [10], VIII, 254), par laquelle il se désigne à la fin des *Chants de Maldoror*, lui qui est revenu en ville, à la fois pour se *civiliser*, au sens étymologique du terme², et pour imiter le style des sauvages : « *Pour le ratissage de mes phrases, j'emploierai forcément la méthode naturelle, en rétrogradant jusque chez les sauvages, afin qu'ils me donnent des leçons. Gentlemen simples et majestueux, leur bouche gracieuse ennoblit tout ce qui découle de leurs lèvres tatouées.* » (VI, [2], 225). L'antiphrase des « *Gentlemen simples et majestueux* » présente avec malice les « *sauvages* » comme des dandys civilisés. L'image des « *lèvres tatouées* » associe deux symboles : le mot « *lèvres* » évoque la parole poétique, tandis que l'adjectif « *tatouées* » symbolise l'union du corps et de l'écriture. En effet, le tatouage *sémiotise* le corps, le rend signifiant. Le style des sauvages ne se limite pas à une manière de parler : c'est aussi une manière d'être.

Le motif du sauvage combine ainsi l'insensibilité des sauvages et le sang-froid de l'homme adulte : c'est une affaire de style, au sens littéraire et identitaire du terme.

Dans sa lettre du 12 mars 1870, Ducasse affirme renouer « *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.* ». L'alliance du « *sang-froid* » et du « *bon sens* » marque une rupture explicite avec l'écriture de la folie raisonnée pratiquée dans *Les Chants de Maldoror*. Pourtant, ce n'est pas un exemple de cette écriture que cite Ducasse, mais l'opposition évidente et éculée des deux dramaturges classiques et des deux philosophes des Lumières. Tout se passe comme si le jeune poète dissimulait cette question pourtant centrale de la folie sous un problème d'esthétique et d'histoire littéraire.

Dans *Poésies* cependant, le sang-froid sera clairement opposé à la sensibilité puérile et féminine ; mais la sauvagerie et la folie sont explicitement — mais ironiquement encore — condamnées. La liste des dérèglements rejettera ainsi « *les larmes* », « *la démence* », et « *ce qui ne réfléchit pas comme l'enfant* », mais aussi « *la monomanie terrible de l'orgueil* », « *les névroses* », « *les anxiétés* », « *les épouvantements raisonnés* », « *le spleen* » et les « *affadissements* » (P I, 262). Les troubles mentaux, la souffrance morale, l'immaturation, la peur, la mélancolie, la neurasthénie se trouvent associés dans la même récrimination.

¹ J. DUVERNAY-BOLENS, « De la Sensibilité des sauvages à l'époque romantique », *op. cit.*, p. 164.

² Le verbe *civiliser* dérive de l'adjectif *civil*, qui vient du latin *civilis*, de *civis*, « citoyen », c'est-à-dire un habitant de la ville (É. LITTRÉ, « Civiliser » « Civil », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873]).

Les écrivains romantiques sont par ailleurs traités de fous, mais non sans malice : «

Il y a des écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombres mystificateurs, véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre. Leurs têtes crétinisantes, d'où une tuile a été enlevée, créent des fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter. Exercice scabreux ; gymnastique spécieuse. Passez donc, grotesque muscade. S'il vous plaît, retirez-vous de ma présence, fabricateurs, à la douzaine, de rébus défendus, dans lesquels je n'apercevais pas auparavant, du premier coup, comme aujourd'hui, le joint de la solution frivole. Cas pathologique d'un égoïsme formidable. Automates fantastiques : indiquez-vous du doigt, l'un à l'autre, mes enfants, l'épithète qui les remet à leur place. (*PI*, 266).

Les qualificatifs dévalorisants associent bel et bien la littérature qui s'inspire de la folie (« *écrivains ravalés* ») et la littérature des fous (« *véritables aliénés* », « *Cas pathologique d'un égoïsme formidable* »). La poésie dénoncée n'est que bêtise (« *têtes crétinisantes* »), illusion (« *sombres mystificateurs* », « *fantômes* ») et monomanie (« *Automates fantastiques* »). L'« *épithète* » évoquée semble bien être celle de *fou*. Les termes appartenant au registre familier invitent cependant à être prudent ; de même, le style nominal et impératif crée un effet ludique et suggère une mise à distance ironique. Et surtout, l'expression « *fabricateurs, à la douzaine, de rébus défendus* » présente ces écrivains déments non seulement comme des créateurs, mais aussi comme des explorateurs de l'inconnu, des transgresseurs d'interdits, des sondeurs du mystère. N'est-ce pas plutôt cette curiosité, cette folie-voyance qui vaut à ces artistes d'être malicieusement condamnés ?

Du reste, le propos de *Poésies* relève parfois d'un sang-froid et d'un bon sens presque obsessionnel. Les assertions arbitraires et sans nuance, les contradictions et autres incohérences et surtout les réécritures mécaniques des maximes classiques confèrent au style une sorte de rigidité intellectuelle. En somme, il s'agit d'une autre forme de folie poétique et raisonnante qui, toutefois, ne se dit plus.

Dans *Poésies* donc, le reniement ironique de la folie a toutes les apparences du délire rationaliste.

Le motif de l'hystérie rattache la poésie de Ducasse aux esthétiques frénétiques et excentriques. En pratiquant une écriture de la folie, le sujet fait son autoportrait en poète fou et raisonnant. Le motif du sauvage civilisé réalise l'alliance idéale de l'instinct animal, du sang-froid et de la raison civilisée. L'écriture ironique de *Poésies* offre un ultime exemple de cette folie poétique que le poète prétend avoir renié au nom du bon sens, de la maturité, et aussi de l'ignorance.

Réfutant insidieusement les thèses de Naville, Ducasse apporte une réponse moderne, poétique et personnelle au problème du mal.

En adoptant la posture du moraliste, le poète ne cherche pas à corriger l'homme, mais à le corrompre. Sur le plan esthétique, il vise également à libérer l'art de toute finalité morale ou sociale ; sur le plan poétique, il s'agit une fois encore de tromper le lecteur ; et sur le plan pragmatique, le but est d'incarner la figure du poète moraliste maudit aux yeux de Poulet-Malassis. Cet autoportrait en moraliste introduit l'idée d'une écriture spéculaire qui, des *Chants de Maldoror* à *Poésies*, s'affirme comme mimétique de son propos. Cette écriture combine également la discontinuité textuelle et la continuité du sens poétique. Transgressant les règles de l'éthique, de la rhétorique et du raisonnement, elle sape les fondements de toute vérité stable et empêche l'avènement d'un savoir objectif et définitif.

En outre, si l'homme a l'appétence du mal, c'est que la volonté divine l'a fait tel qu'il est, c'est-à-dire imparfait ; c'est que Dieu lui-même pourrait bien être mauvais. De plus, s'il hésite entre le bien et le mal, c'est que l'homme est en quête de pouvoir et d'infini, ces qualités propres au Créateur divin. Au fond, l'existence du mal en l'homme prouve qu'il est une créature d'ascendance divine. Par ailleurs, ce mal se confond avec la notion de génie poétique, lequel tend à se définir comme une puissance à la fois créatrice et destructrice. Le reniement de *Poésies* tourne en dérision le théisme de Naville ; il révèle surtout l'hypocrisie des apôtres du bien absolu. Ainsi, Maldoror est aussi bien fasciné par la transgression des lois existantes que par l'invention de lois qui lui sont propres. Par la ruse ou par la force, il dénonce et attaque une législation divine contre-nature. En effet, le devoir que Dieu impose à l'homme ne lui apprend que le mensonge et la dissimulation.

Malgré un repentir apparent, le poète de *Poésies* parodie le lieu rhétorique et moralisateur de l'ordre : il prouve par l'absurde que le mal et la transgression sont inhérents à toute création poétique. Le poète héros prétend de plus que la charité n'est qu'un vain mot ; mais on découvre chez lui des restes de pitié et de compassion, séquelles d'une blessure affective toujours vivace. Sa méchanceté se trouve ainsi tempérée par de brefs élans de charité. C'est toutefois sa haine de l'autre et de lui-même qui guide ses actes comme sa plume.

Autre forme du mal, la douleur imprègne toute la vie et toute la Création. Dans la poésie ducassienne, cette douleur peut s'associer au plaisir et à la Beauté. Le désespoir se change sous la plume du poète en énergie héroïque ; mais dans le même temps, il adopte une posture hermétique et peu encline à la confession lyrique. La méchanceté de l'homme et sa violence s'expliquent par

sa nature animale, qu'il rejette avec orgueil. Seule la conscience morale, qui procède de la volonté divine, lui permet de se distinguer des animaux ; mais c'est aussi une cause de grandes souffrances, car elle engendre l'étouffante culpabilité. Dans l'imaginaire ducassien, la pureté de l'instinct et la froideur de la raison converge vers un même idéal d'amoralité qui affleure à la surface de *Poésies*. Pour atteindre cet idéal, le poète héros doit se défaire de sa conscience morale. Le motif de la conscience joue ainsi sur le double sens du mot : il oppose conscience morale et conscience de soi, c'est-à-dire la connaissance métaphysique de son existence, mais également orgueil et amour-propre. Le recours au thème surnaturel de la hantise permet au poète héros de dramatiser dans la fiction son combat contre la culpabilité et le remords. Une fois la conscience morale vaincue, Maldoror libère sa conscience de soi : cette amoralité totale l'autorise à vivre sereinement avec l'intelligence de ses crimes et surtout lui permet de s'aimer tel qu'il est, c'est-à-dire mauvais. L'écriture de la folie est pour beaucoup dans la réalisation de cet idéal. Le motif de l'hystérie situe en effet la démence ducassienne à la rencontre des littératures frénétique et excentrique. Le poète héros incarne la double figure décadente du fou raisonnant et du sauvage civilisé, être de contraste conjuguant la puissance transgressive de l'instinct animal et de la folie au génie du sang-froid et de la raison. Alors même qu'il entend dénoncer cette folie poétique, le poète repent de *Poésies* l'illustre encore en pratiquant une écriture d'un rationalisme pathologique.

Pour répondre au problème du mal, le sujet ducassien fait son autoportrait en moraliste dévoyé, en poète souffrant, mais hermétique, en criminel justicier, en fou littéraire et raisonnant, en sauvage civilisé.¹ Cette figure plurielle synthétise en dernière instance celle du maudit : « *Si quelqu'un mérite d'être appelé "poète maudit", écrit Michel Décaudin, c'est bien lui, Isidore Ducasse [...].* »². Michael Kohlauer fait remonter la figure du maudit à Joseph de Maistre : « [...] *les véritables contemporains ou continuateurs de Maistre se recrutent, toute obédience idéologique abolie, dans cette longue lignée d'imprécateurs solitaires qui va de Sade à Baudelaire ou à Lautréamont.* »³. Comme pour la plupart des maudits, le sujet ducassien confère à l'écriture du mal une valeur à la fois poétique, révélatrice et surtout cathartique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le mal dans le monde est devenu un mal en soi et « *amène une réflexion sur la voie dite "gnostique" qui, en littérature, se manifeste par le biais du mythe orphique, car le travail poétique, à la façon d'un Orphée remontant des Enfers, rend visible le Mal enfoui dans une zone inaccessible.* »⁴. De même, l'acte créateur devient aux yeux du sujet ducassien le moyen

¹ Cf. Marcel JEAN, Arpad MEZEI, « L'Hermétisme rationnel de Lautréamont », p. 11, dans *Labyrinthe*, 2^e année, n° 21, juillet-août 1946.

² Michel DÉCAUDIN, dans Jacques ROGER (dir.), *Histoire de la littérature française. Tome 2 : du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 831.

³ Michael KOHLAUER, « L'Histoire-mal. Approches pour un (non-) lieu littéraire », pp. 188-207, dans M. WATTHEE-DELMOTTE, P.-A. DEPROOST (dir.), *Imaginaires du Mal, op. cit.*, p. 205.

⁴ M. WATTHEE-DELMOTTE, M. ZUPANČIČ, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950, op. cit.*, p. 21.

de sonder sa conscience, d'affronter toutes les formes du mal qu'il trouve en lui, mais aussi de se révolter contre l'autorité morale d'un Dieu qu'il voit comme autoritaire, injuste et mauvais. La poésie du mal chez Ducasse est une poésie de la transgression, mais aussi une poésie de la réparation et de l'affirmation narcissique.

Le beau

Dans un article intitulé « Du Beau et de l'art », publié en 1845 dans la *Revue des deux mondes*, V. Cousin déclare que la beauté morale et la beauté plastique sont essentiellement liées. Reprenant l'analyse consacrée par Winckelmann à l'Apollon du Belvédère, il affirme que « *la vraie beauté de l'admirable statue réside particulièrement dans l'expression de la beauté morale.* »¹. Ce postulat idéaliste marque en profondeur l'imaginaire romantique ; mais il faut se garder de toute caricature. Le romantisme frénétique n'a pas dédaigné les séductions du crime et de la violence ; la théorie hugolienne des contrastes tantôt oppose le sublime et le grotesque, tantôt les met en relation complémentaire ; le sublime lui-même, catégorie composite et ambivalente, induit une relative mise en question de la doctrine platonicienne. Balzac, Gautier et Nerval ont cherché et souvent trouvé la beauté ailleurs que dans la stricte moralité. Au-delà du romantisme, Baudelaire consacrera la beauté du mal.

Redéfinissant l'idée du beau, du sublime et de la monstruosité, la poésie de Ducasse raconte à sa manière cette évolution qui va de l'idéalisme romantique à l'esthétique baudelairienne. Plus encore, cette recherche esthétique touche à l'intimité profonde du sujet par le biais de son autoportrait symbolique.

L'idée du beau

Dominé par la sensibilité romantique et néo-platonicienne, la première moitié du XIX^e siècle attribut à l'idée du beau une place centrale. Dès lors, comme l'écrit M. Brix, l'artiste devient « *découvreur et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles.* »². Cet idéalisme esthétique sera battu en brèche par des écrivains tels que Gautier, avec sa préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) — citée dans *Poésies I* — et Baudelaire, avec *Les Fleurs du mal* (1857), tous initiateurs de l'esprit décadent. Ducasse marche sur les brisées de ces deux

¹ Victor COUSIN, « Du Beau et de l'art », pp. 773-811, dans *Revue des deux mondes*, tome 11, juillet-septembre 1845, p. 787. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) est un archéologue, antiquaire et historien de l'art allemand. Les deux descriptions qu'il livre de l'Apollon du Belvédère dans son *Histoire de l'Art chez les anciens* (1764) contribuent à rendre cette statue célèbre.

² M. BRIX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *op. cit.*, p. 46.

prédécesseurs ; puisant aux sources du romantisme noir, le jeune poète propose une esthétique moderne et personnelle qui rompt violemment avec l'idéalisme romantique. Dans sa poésie, le beau est pluriel, relatif et par-dessus tout, dissocié du bien et du vrai.

En premier lieu, on peut constater que *Les Chants de Maldoror* font éclater l'unicité du beau néo-platonicien.

D'une part, chez Ducasse l'idée du beau se trouve associée, par antithèse, à celle de la laideur. Au chant I, le poète écrit que le poulpe « *au regard de soie* » est « *le plus beau des habitants du globe terrestre* » (I, [9], 50). Le vieil océan « *aux vagues de cristal* » et aux « *vagues épouvantables* » est à la fois « *hideux* » et « *plus beau que la nuit* ». Il contemple également le « *beau* » crapaud, dont la figure « *plus qu'humaine* » lui semble à la fois « *triste comme l'univers* » et « *belle comme le suicide* » (I, [13], 70). Au chant IV, l'amphibie, victime d'un frère jumeau pourtant jaloux de sa beauté, compare son malheur à celui de la scolopendre, mot qu'il emploie cependant au masculin : « *Le scolopendre ne manque pas d'ennemis ; la beauté fantastique de ses pattes innombrables, au lieu de lui attirer la sympathie des animaux, n'est, peut-être, pour eux, que le puissant stimulant d'une jalouse irritation. Et, je ne serais pas étonné d'apprendre que cet insecte est en butte aux haines les plus intenses. [...]* » (IV, [7], 183). Cet animal que l'opinion commune trouve horrible est ici perçu comme beau. Si les autres animaux le jalouent, c'est qu'à la différence de l'homme, ils sont en mesure de percevoir sa « *beauté fantastique* », laquelle réside dans la conformation particulière de son organisme, ce qui, aux yeux du sens commun, fait justement sa laideur.

D'autre part, Ducasse introduit dans son texte poétique des termes apoétiques, autrement dit des mots qui se réfèrent à des réalités généralement étrangères au domaine de la poésie : on trouve des termes du quotidien — par exemple, à la fin de la strophe 2 du chant II, le « *linge* » et les « *seaux d'eau* » (II,[2], 79) — ainsi que de nombreux termes techniques et rares, empruntés à la zoologie, à la botanique, à la physiologie.¹ D'un point de vue lexical, on pourrait dire que ces termes inscrivent l'écriture dans un registre réaliste. Mais ces sont bien souvent des asémantèmes, des mots qui mettent en échec la compétence encyclopédique du lecteur. Et paradoxalement, c'est la rencontre du lexique poétique traditionnel et de ce lexique apoétique qui crée cet effet très moderne que l'on retrouvera chez les symbolistes et leurs successeurs. C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau constatent ainsi que « [...] *l'association de termes évoquant des référents très éloignés*

¹ Pour une liste non exhaustive, cf. François CARADEC, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, op. cit.*, pp. 225-226.

produit un fort effet de littérarité et de poéticité, la littérature devenant le lieu où le monde se structure, trouve une unité et un sens » et que « *trop de termes trop techniques métamorphosent le “réaliste” en “poétique”.* »¹.

Cet élargissement du champ de la beauté poétique à celui du monde moderne trouve enfin son point d'orgue dans les fameux *beau comme*. Ces comparaisons rapprochent comparés et comparants en vertu d'un prédicat commun, la beauté ; cependant, cette beauté n'est pas celle du sens commun, mais celle du poète. Le premier *beau comme* fait ainsi écho aux précédentes antithèses. Au début du chant III, Maldoror dit à Mario, son ami, que son visage est « *beau comme la fleur de cactus* » (III, [1], 133). Comme l'explique Pascal Durand dans « “Ou plutôt” : la métaphore exp(losée) » (2003), la fleur constitue un cliché pétrarquaisant. Ducasse renouvelle cependant ce cliché à l'aide du complément du nom « *de cactus* » : « “Fleur” sans doute, et beauté banale ; mais la “fleur de cactus”, introduisant au cœur de l'euphorie analogique le signe inquiétant, hérissé, du risque et de la douleur (et plus largement des valeurs privatives, celles de l'univers désertique, asséché). »². Pour l'essentiel, les *beau comme* découlent d'un collage, et les « *sources auxquelles Ducasse emprunte ses éléments de comparaison relèvent le plus souvent de domaines réputés apoétiques, au premier rang desquels le discours scientifique [...]* »³. Mais à ces emprunts techniques et scientifiques s'ajoutent des comparants qui semblent provenir de quelque réclame — on songe à la machine à coudre et au parapluie (VI, [3], I, 227) —, de choses vues. Parfois, au contraire, ces comparaisons aboutissent à des descriptions très étranges, tels ces « *squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas* » (IV, [5], 172). En outre, dans ces comparaisons qui ne cessent de gagner en amplitude, le comparé s'efface, comme dans les analogies baroques, au profit des comparants. Le but de ces figures est de donner une vision à la fois hétéroclite et totalisante du monde, ou plutôt de donner à voir un monde singulier. Par le truchement de la comparaison, l'esthétique de Ducasse associe le poétique, le technique, l'halluciné et le quotidien. Sur la valeur esthétique de ce dernier domaine, le poète s'explique au chant V et justifie le fait d'avoir comparé le visage d'un enfant inhumé au vol du milan royal. Certes, il ne s'agit pas ici d'une comparaison stylistique, mais plutôt d'une similitude, comparaison « *fondée sur l'existence de qualités communes à deux choses.* »⁴. Cependant, la description de l'oiseau constitue bel et bien un emprunt, puisque Ducasse reprend un passage de l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu, qui cite lui-même Buffon.⁵ C'est l'occasion pour le poète d'exposer avec malice l'un des principes de sa poésie :

¹ C. FROMILHAGUE, A. SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique, op. cit.*, p. 72.

² Pascal DURAND, « “Ou plutôt” : la métaphore exp(losée) », pp. 289-304, Yojiro ISHII, Hidehiro TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002*, Tusson, Lérôt, 2003 (*Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2002, livraisons LXIII et LXIV), p. 294.

³ P. DURAND, « “Ou plutôt” : la métaphore exp(losée) », *op. cit.*, p. 297.

⁴ B. DUPRIEZ, « Similitude », p. 417, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*.

⁵ J.-L. STEINMETZ, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 653, strophe 6, note 4.

Ce rapport de calme majesté entre les deux termes de ma narquoise comparaison n'est déjà que trop commun, et d'un symbole assez compréhensible, pour que je m'étonne davantage de ce qui ne peut avoir, comme seule excuse, que ce même caractère de vulgarité qui fait appeler, sur tout objet ou spectacle qui en est atteint, un profond sentiment d'indifférence injuste. Comme si ce qui se voit quotidiennement n'en devrait pas moins réveiller l'attention de notre admiration ! (V, [6], 211).

Le quotidien, lui aussi, a sa beauté, et il peut susciter l'admiration. Moderne, la comparaison ducassienne n'embellit pas le comparé, mais révèle l'univers du comparant, et en ce sens, elle est moins ornementale qu'herméneutique. En d'autres termes, elle « [...] *donne à voir un monde autre, elle devient outil d'exploration et de connaissance sensible et permet le dévoilement de l'obscur.* »¹.

Par l'antithèse, le lexique et la comparaison, Ducasse redéfinit l'idée du beau dans une perspective moderne, mais aussi plus intime : en effet, l'analogie est souvent révélatrice des préoccupations subjectives d'un poète.

En perdant son unicité, le beau perd aussi toute universalité : il n'est plus absolu, mais devient relatif. Comme l'explique le poète à son lecteur à l'ouverture du chant V, cela dépend du goût de chacun :

Ne généralisons pas des faits exceptionnels, je ne demande pas mieux : cependant mon caractère est dans l'ordre des choses possibles. Sans doute, entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions ; mais, il n'y aurait nulle utilité [...]. N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ? Or, qui t'empêche de franchir les autres degrés ? 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. (V, [1], 190).

Paraphrasant l'adage qui voudrait que tous les goûts soient dans la nature, Maldoror plaide ici en faveur d'un relativisme esthétique. Sans vouloir tomber dans le lieu commun, on peut dire qu'à ses yeux, la beauté est essentiellement subjective. L'idée du beau n'est pas une, ni même duelle : elle est au contraire multiple (« *une infinité d'intermédiaires* »). Et plus important, le poète associe son caractère singulier, son intimité (« *mon caractère est dans l'ordre des choses possibles* »), à cette conception transgressive de la beauté, signe de la valeur narcissique de ses préoccupations esthétiques. Mais pour singulière qu'elle soit, cette idée du beau n'en demeure pas moins communicable : si le lecteur lit le poème et persévère dans sa lecture malgré les obstacles (« *N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ?* »), c'est qu'il trouve un certain plaisir dans cette expérience artistique d'un genre nouveau.

¹ C. FROMILHAGUE, A. SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 129.

Dès lors, c'est l'harmonie unissant le beau au bien et au vrai qui se trouve ébranlée. Il ne s'agit toutefois pas d'un éclatement anarchique ou d'un renversement systématique, mais d'une modification de certains rapports. En effet, le poète conserve l'un des corollaires de l'harmonie platonicienne, à savoir l'identification du mal à la laideur. Il évoque par exemple ses propres « *malédiction, plus affreuses que la vue de panthères affamées* » (I, [13], 72) : ces « *malédiction* » — littéralement, *le fait de dire le mal* — désignent la parole poétique.¹ Renforcée par le symbole d'une animalité dévorante et plurielle (« *panthères affamées* »), la comparaison rapproche la poésie du mal à la description de la laideur. C'est bien plutôt la proportion de bien qui, réévaluée, va changer la donne. On l'a vu : l'homme est plus mauvais que bon, et par conséquent, il est plus laid que beau. La strophe consacrée à l'universalité du mal souligne cette équation : l'homme y est caractérisé par les épithètes de nature péjoratives « *aux épaules étroites* », « *à la tête laide* » et « *aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur [sic]* » (I, [5], 42). Dans l'hymne à l'océan, c'est son orgueil qui est attaqué : « [...] *l'homme s'est cru beau dans tous les siècles. Moi, je suppose plutôt que l'homme ne croit à sa beauté que par amour-propre ; mais, qu'il n'est pas beau réellement et qu'il s'en doute ; car, pourquoi regarde-t-il la figure de son semblable avec tant de mépris ?* » (I, [9], 51). Comme sa bonté, la beauté de l'homme n'est qu'un mensonge, une preuve de sa mauvaise foi et de sa vanité. Il ne cesse de voir son vrai visage chez son semblable, qu'il juge sans cesse : à la fois physique et moral, le jugement fonde toute relation humaine sur le mépris de l'autre et la haine de soi. C'est pourquoi, au début du récit de son rêve de métamorphose, Maldoror traite ses auditeurs d'« *inépuisables caricatures du beau* » : c'est une façon de leur rappeler que leur jugement n'a plus aucune légitimité.

Et le juge suprême, Dieu, n'échappe pas à la dénonciation. En effet, le Créateur est censé représenter la quintessence du bien, du vrai et du beau : « *Si le Beau équivaut au Bien et au Vrai, autant dire que ces trois idées pures constituent la manifestation, abordable et intelligible, d'une substance éternelle, que le Beau se confond, en dernière analyse, avec le "divin" et que le sentiment qui nous pousse à aimer le Beau est de nature religieuse.* »². La vision du chant II le montre cependant sous un jour tout autre. On peut citer les lignes les plus fortes de ce portrait à charge, construit sur une série d'antithèses : « *Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur !* » (II, [8], 94). Dieu se voit affublé du pire des péchés, l'« *orgueil idiot* ». Son trône associe le noble (« *or* ») à l'ignoble (« *excréments humains* »). Conjuguant matérialité triviale (« *corps* »), macabre (« *linceul* ») et morbide (« *draps non lavés d'hôpital* »), sa description revêt un caractère burlesque, blasphématoire et

¹ Sur le maudit, la malédiction et la parole poétique, cf. *supra*, p. 107.

² M. BRUX, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *op. cit.*, p. 49.

décadent. Au début du chant suivant, le voyant évoque encore « *l'aurole splendide de son horreur* » (III, [1], 132). Cette dernière antithèse achève d'assimiler la prétendue beauté divine à une laideur aussi bien physique que morale.

La redéfinition du beau correspond à une transgression à la fois esthétique et spirituelle ; mais de manière plus fondamentale, elle exprime une vision du monde personnelle et imaginaire.

Tout poète qui s'attache à définir sa conception de la beauté échafaude en dernière instance un idéal. La notion possède trois définitions complémentaires : elle désigne aussi bien un « *modèle de perfection, absolu et universel* », qu'une « *essence particulière, servant de modèle, ou de critère pour des jugements de goût* », ou encore une « *existence spirituelle, opposée à la réalité matérielle, et vers laquelle tend l'âme humaine* »¹. Dans un poème très connu, Baudelaire est revenu sur la question très platonicienne de l'idéal.² Pour comprendre le sens de cette notion dans la poésie de Ducasse, il faut avoir à l'esprit qu'à ses yeux, la critique juge moins l'œuvre d'art que la personne de l'artiste. Que l'on songe à ce paragraphe révélateur tiré de l'hymne à l'océan :

Vieil océan, tes eaux sont amères. C'est exactement le même goût que le fiel que distille la critique sur les beaux-arts, sur les sciences, sur tout. Si quelqu'un a du génie, on le fait passer pour un idiot ; si quelque autre est beau de corps, c'est un bossu affreux. Certes, il faut que l'homme sente avec force son imperfection, dont les trois quarts d'ailleurs ne sont dus qu'à lui-même, pour la critiquer ainsi ! (I, [9], 53)

L'amertume de l'océan désigne par métaphore une critique fondée sur le mépris et le ressentiment, une critique bilieuse. Cette haine rejoint celle que l'homme éprouve à la vue de son semblable : c'est encore lui qu'il dénigre à travers ce jugement. Mais cette critique, on le voit, dépasse le cadre de la création artistique : ce génie que l'on fait passer pour un imbécile désigne le poète que l'on déconsidère, de même le bel homme que l'on décrit comme contrefait se trouve jugé sur son physique, et non son talent ou sa création. Ce glissement de l'esprit au corps traduit semble-t-il une synonymie subjective entre la valeur artistique et la beauté du corps : associé à la question du regard et de la relation à l'autre, l'idéal esthétique apparaît être un enjeu narcissique d'importance dans la poétique du sujet ducassien. À la strophe 9 du chant I, le poète exprime ainsi son désir d'offrir son cœur à l'océan : « *C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste.* » (I, [9], 56). La recherche du beau est ici motivée par l'amour : l'idéal est à la fois esthétique et affectif.

¹ « Idéal », pp. 846-7, dans Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, « Quadrige Dicos poche », 2009.

² C. BAUDELAIRE, « L'Idéal », *Spleen et Idéal*, XVIII, pp. 33-35, dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, 1972

Cependant, l'océan s'avère être à l'image de l'homme : cet inacceptable reflet interdit toute véritable relation, et change l'amour en haine. Chez Ducasse, la création poétique semble poursuivre le fantasme d'une altérité idéale, d'un avatar parfait ; mais le refus de l'image humaine empêche l'accomplissement de ce rêve.

Au début du chant III, le poète évoque Léman, Lohengrin, Lombano et Holzer, ces personnages fugitifs auxquels vont succéder des créatures « *peut-être moins belles, qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine.* » (III, [1], 131). Apparaît alors Mario, « *l'image flottante du cinquième idéal* ». En définitive, ces jeunes personnages ne sont que des avatars de plus en plus imparfaits de l'idéal esthétique, ou du moins, de la partie la plus intime de cet idéal. En effet, au chant IV, le poète revient à des questions plus morales et annonce son programme de poésie transgressive : « *Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'exemple à la stupéfaction humaine : [...]. Et, peut-être que ce simple idéal, conçu par mon imagination, surpassera, cependant, tout ce que la poésie a trouvé jusqu'ici de plus grandiose et de plus sacré.* » (IV, [2], 163). Cette part affective de l'idéal esthétique, il semble que Maldoror veuille à la fois l'atteindre, la posséder et la détruire. On sait le sort réservé à la plupart des jeunes amis du héros ; on se souvient aussi de cet avertissement lancé aux pédérastes du chant V, ces « *cristallisations d'une beauté morale supérieure* » (V, [5], 205) : « [...] *méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau.* » (207). Les créatures du poète se révèlent de moins en moins idéales du fait qu'ils passent du monde des idées à celui de la matière. C'était le cas de Mario, ce sera aussi le cas de Mervyn : au chant VI, Maldoror se désigne comme « *Celui qui a tout renié, père, mère, Providence, amour, idéal, afin de ne plus penser qu'à lui seul* » (VI, [4], II, 229). La proximité de l'amour et de l'idéal rappelle et leur indissociabilité et leur rejet commun, ou plutôt devrait-on dire que cet idéal affectif change d'objet : c'est désormais lui-même que le poète va tâcher d'idéaliser, d'aimer, et par conséquent, de trouver beau. L'ancien idéal, celui de l'altérité, n'a plus qu'à disparaître définitivement : la mort de Mervyn, son meurtre, symbolise à la fois la mise à mort de l'autre et la sacralisation poétique de soi.

Ainsi, l'idéal esthétique de la poésie ducassienne abandonne l'idéal affectif au profit d'un idéal narcissique : l'écriture est donc liée à l'image de soi et se voit assigner une fonction réparatrice.

Le retour au néoplatonisme dans *Poésies* traduit cependant l'amertume d'un échec. Le poète prétend proclamer, contre la poésie du mal, le beau « *sur une lyre d'or* » (P I, 264). Ce retournement vire rapidement à la caricature, comme dans cette critique de *Paul et Virginie* : « *Paul et Virginie, choque nos aspirations les plus profondes au bonheur. Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la*

première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois. La description de la douleur est un contresens. Il faut faire voir tout en beau. » (P I, 270). Tout le sublime du roman de Bernardin se résume, aux yeux du poète, à un éloge délétère de la douleur, tout juste bon à émouvoir les petits enfants. L'illusion d'un monde dominé par le bien et la raison redevient un idéal de beauté, et plus encore, une nécessité (« *Il faut faire voir tout en beau* »). On se souvient que le poète repentí interdisait de renier « *la beauté corporelle* » (P I, 270) : tout se passe comme s'il s'agissait de nier l'existence de la laideur, comme si l'on pouvait postuler l'universalité du beau physique comme celle du beau moral, autrement dit le bien. Par son exagération absurde, cette condamnation ironique indique que la question du corps demeure essentielle dans la poésie ducassienne, et ce alors même que le poète entend tourner le dos à son passé.

Au fond, voilà un signe d'amertume et de dépit. La critique a châtié son génie bossu : refuser la poésie des *Chants de Maldoror*, c'est refuser le travail d'un poète maudit qui cherche à se transfigurer par l'écriture.

Dans l'imaginaire de Ducasse, l'idée du beau est étrange et antithétique : elle repose sur des analogies insolites ; elle allie transgression esthétique et blasphème en associant, d'une part, la beauté au mal, et de l'autre, Dieu à l'horreur ; elle procède enfin d'une représentation du monde profondément subjective. L'idéal esthétique du poète héros se confond d'abord avec un idéal affectif à la fois créateur et destructeur, avant de se réaliser en idéal narcissique. L'hymne à la beauté classique de *Poésies* sanctionne, non sans ironie, l'échec d'un art qui visait à sublimer le sentiment intime de sa laideur par une création singulière. Pour être beau dans la poétique du sujet ducassien, il faut révolutionner l'image de la beauté, la rendre moderne.

Le sublime

Le romantisme n'est pas tout entier platonicien. L'artiste romantique témoigne d'un certain intérêt pour la noirceur, la souffrance, la mort ; son tempérament l'emporte vers des émotions contraires, violentes, excessives et indicibles ; son art explore les contradictions du sublime.¹

¹ Sur la notion de sublime, cf. Baldine SAINT-GIRONS, « Sublime », pp. 757-770, dans *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia universalis », 1997, Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 86^e année, n° 1, « Le Sublime », janvier-février, 1986 et « Sublime », pp. 1317-1322, dans É. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*. Sur le sublime ducassien, cf. J.-L. STEINMETZ,

Cette notion remonte à la rhétorique antique, où le sublime désigne le style élevé, dont le but est d'émouvoir le public. Cependant, au I^{er} siècle, un auteur anonyme, que l'on a longtemps pensé être Longin, définit le sublime comme une qualité étrangère aux règles, un talent permettant à l'orateur de toucher son auditoire sans recourir à l'arsenal rhétorique. Pour Boileau, qui traduit *Du Sublime* du pseudo-Longin en 1674, l'éloquence trouve sa perfection non dans le style élevé, mais dans l'union du sublime et de la simplicité. Dans les deux cas, le sublime est l'expression d'une âme noble et exceptionnelle, qui n'a que faire des techniques oratoires. Durant les périodes fortement religieuses, la notion associe le ravissement artistique à la représentation du sacré, comme dans *Le Paradis perdu* (1667) de John Milton. Mais c'est au XVIII^e siècle que le sublime devient la pierre angulaire de la réflexion esthétique. Dans *A Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the sublime an Beautiful* (1757), Burke s'écarte des définitions classiques en opposant le beau et le sublime, ce dernier se distinguant par la violence des émotions qu'il suscite. Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant en fait l'idée fédératrice d'un système de pensée rassemblant esthétique, éthique et métaphysique. En dépit de ses fondements platoniciens, le romantisme préserve le sublime, qui figure une manière d'idéal de l'indicible. Comme l'écrit Dominique Peyrache-Leborgne, le « *bouleversement de l'histoire et des mentalités que l'on peut supposer être à l'origine du romantisme [...] conforte le double sentiment de l'effroi et de l'extase, d'un manque de l'ici-bas et d'une plénitude promise dans l'ailleurs.* »¹. Si Chateaubriand pratique un sublime sombre hérité du préromantisme, Hugo en fait le pendant positif du grotesque dans la *Préface de Cromwell* (1827). Dans sa réflexion sur le drame, l'auteur d'*Hernani* renouvelle le concept de sublime classique en l'intégrant à sa théorie des contraires : « *Fondé sur une rhétorique de l'antithèse, sur l'alliance dynamique de réalités opposées, le couple sublime-grotesque transcende les distinctions traditionnelles entre les genres : le noble et le vulgaire, le beau et le laid doivent coexister dans l'œuvre d'art comme ils coexistent dans la nature.* »². Il ne s'agit pas mélanger de beauté et laideur, car la fonction du grotesque est de révéler le sublime par contraste. Toutefois, la théorie hugolienne se démarque à la fois de l'esthétique classique et de l'orthodoxie platonicienne : « *Alors que le sublime classique postulait une identité idéale entre le beau et le bien (la beauté étant l'image de la grandeur et de la noblesse), le sublime hugolien, par l'intégration du grotesque [...] jette un regard de suspicion sur l'apparence matérielle. La forme, au sens d'apparence esthétique et sociale, est essentiellement trahison, et son imperfection même fait aspirer à une spiritualité plus grande.* »³. En dernière analyse, le mythe de la rédemption donc s'étend du mal à la laideur. De manière indirecte, la

« Le Sublime dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 355-368, dans Patrick MAROT (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2007.

¹ D. PEYRACHE-LEBORGNE, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, op. cit., p. 9.

² D. PEYRACHE-LEBORGNE, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, op. cit., p. 129.

³ D. PEYRACHE-LEBORGNE, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, op. cit., p. 132.

théorie hugolienne prépare l'esthétique de Baudelaire, où la rédemption spirituelle fera place à la transmutation esthétique.

Le sublime apparaît comme un concept complexe, plus philosophique que strictement artistique. Baldine Saint-Girons lui attribue néanmoins six traits définitoires :

1. Le sublime se caractérise par son instabilité [...] tout peut devenir sublime [...]. 2. La dynamique du sublime lui permet de métamorphoser ou de "sublimiser" tout ce avec quoi il entre en contact [...]. 3. À la différence du beau, qui se laisse contempler du dehors [...], le sublime exige une identification complète du spectateur [...]. 4. Si le beau et le sublime se reconnaissent dans l'instantanéité, le sublime exige la possibilité d'un travail sur soi qui permette de jouir du déséquilibre de l'intelligence et de la sensibilité. 5. De même qu'on distingue différentes modalités du beau — gracieux, expressif, idéal, réaliste —, on ne peut s'empêcher d'établir une véritable typologie du sublime [...]. 6. Alors que le beau peut devenir atroce, en tant qu'il laisse le spectateur en dehors, le sublime dont la dynamique est insuffisante et qui ne remplit pas la tâche d'arrachement, d'élévation et d'extase qu'on attendait de lui prend un aspect pathétique et suscite l'apitoiement, quand il ne sombre pas dans le dérisoire. Lorsqu'en revanche, il emporte le sujet dans un mouvement ascensionnel, ses vibrations semblent provenir d'un foyer inaccessible, d'où émane une nouvelle exigence.¹

En résumé, le sublime est un effet subjectif qui réside dans le regard que le spectateur porte sur l'objet qu'il contemple : s'il transporte l'intelligence et la sensibilité au-delà de toute compréhension, le sublime touche au sacré ; s'il déçoit, il s'abîme dans le kitch.

Du romantisme, Ducasse hérite le goût de l'énorme et de l'excès, des émotions fortes et ambiguës. Tout en restant attaché à la notion d'éloquence, le sublime ducassien se nourrit du spectacle de la violence et du sentiment de stupéfaction.

Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, Ducasse revendique, même en la reniant, sa dette à la notion de sublime, et particulièrement le sublime romantique.

Au chant I, le fossoyeur est ainsi charmé par le « langage sublime » (I, [12], 67) de Maldoror : « *Quelle beauté de musique dans la mélodie incomparable de sa voix ! Je préfère l'entendre parler, que chanter d'autres.* ». La métaphore musicale (« musique », « mélodie ») identifie la voix du héros à la parole d'un poète qui se distingue des autres poètes par son talent naturel : lorsque ceux-ci doivent « chanter », lui se contente de « parler ». À la strophe suivante, le crapaud admettra que les « paroles insensées » du héros sont « pleines d'une infernale grandeur » (I, [13], 71-72).

De même, dans sa correspondance, Ducasse se réclame de « cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. ». On a vu ce que

¹ Cf. B. SAINT-GIRONS, « Sublime », *op. cit.*, p. 770.

cette affirmation avait de trompeur. Cependant, la filiation esthétique est en partie sincère : cette définition éthique du sublime rejoint la théorie hugolienne des contrastes, qui entend chanter le bien par la description du mal.

Et c'est cette même littérature du doute et de la révolte que le poète prétend mettre à mort dans *Poésies* : « *Il paraît beau, sublime, sous prétexte d'humilité ou d'orgueil, de discuter les causes finales, d'en fausser les conséquences stables et connues. Détrompez-vous, parce qu'il n'y a rien de plus bête !* » (P I, 271).

Ce qui permet à Ducasse d'associer à cette poésie à la fois tout et son contraire, c'est précisément que le sublime est une catégorie esthétique marquée par l'ambivalence. Le sublime ducassien est d'abord une subversion du sublime antique et classique : il symbolise non plus la noblesse d'âme, mais la ruse et la tromperie.

Le sublime ducassien se caractérise à partir du chant I par les motifs de la guerre et de la tempête, que l'on peut en partie rattacher au gothique et au préromantisme. « *Le genre gothique, écrit D. Peyrache-Leborgne, contribue [...] à répandre les motifs de l'agression sadique et de l'indifférence de la nature, en révélant les désirs interdits de l'homme, ainsi que les grandes forces physiques qui semblent obscurément les gouverner — et finalement les autoriser —, en dépit des contraintes sociales.* »¹. La guerre et la tempête constituent ainsi deux puissantes images de la transgression dans la poésie de Ducasse.

La guerre est liée à la fascination du poète pour la violence. Ce motif nourrit thématiquement l'écriture, mais il en est aussi la métaphore : on se souvient du discours de Maldoror au Jardin des Tuileries ; on se souvient encore de la sanglante strophe du pourceau, où le rêveur accuse le Ciel d'avoir mis fin à sa métamorphose : « *La Providence me faisait ainsi comprendre, d'une manière qui n'est pas inexplicable, qu'elle ne voulait pas que, même en rêve, mes projets sublimes s'accomplissent.* » (IV, [6], 177) : ces projets sublimes désignent autant les rêves de guerre et de massacre du héros que l'ambition poétique de l'artiste. *Les Chants de Maldoror* comportent d'ailleurs de nombreux passages consacrés au thème de la guerre, cette forme hyperbolique et collective de la violence. Mais c'est surtout sa lutte contre l'homme que le poète décrit en termes épiques : « *Eh bien, soit ! que ma guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels. Que je doive remporter une victoire désastreuse ou succomber, le combat sera beau : moi, seul, contre l'humanité.* » (IV, [1], 159). La beauté sublime du combat tient à la solitude héroïque de Maldoror face à la race humaine entière, qu'il affronte sur la scène fictionnelle et poétique. De là ce registre épique reconnaissable dans certains passages des *Chants*

¹ D. PEYRACHE-LEBORGNE, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, op. cit., p. 30.

de Maldoror. Dans *Lautréamont et le style homérique* (1971), L. Rochon¹ a ainsi pu étudier l'influence de la poésie homérique sur l'écriture de Ducasse. De même, L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal ont montré qu'il s'est probablement inspiré de son édition espagnole de l'*Iliade*.² Au début de *Poésies*, Ducasse procèdera cependant à l'autocensure ironique de cette inspiration épique : « *Cache-toi, guerre.* » (P II, 286). L'absence d'exclamation ajoute l'amertume à la malice : si la guerre se trouve cachée, ce n'est pas par conviction, mais par contrainte.

Le motif du vent et de la tempête est lui aussi rattaché à l'idée de violence : essentiellement présent dans le chant I, il constitue à la fois une métaphore de l'écriture et une reprise du thème sublime de la nature bouleversée. Il faut se souvenir de l'ouverture des *Chants de Maldoror* : de même que la vieille grue perçoit « *pendant l'hiver* », un « *vent étrange et fort, précurseur de la tempête* » (I, [1], 39), ainsi le lecteur découvre-t-il cette première strophe, annonciatrice de la suite de l'œuvre. Le vent de la tempête est l'image antithétique de la poésie ducassienne, partagée entre la violence, la douleur et le sang-froid : en effet, les autres occurrences du motif associent le vent et le froid au gémissement poétique. Par exemple, après avoir sauvé la Prostitution à la fin de la strophe 7, Maldoror lance cet avertissement à l'humanité : « [...] *ô peuples, quand vous entendrez le vent d'hiver gémir sur la mer et près de ses bords, ou au-dessus des grandes villes, qui, depuis longtemps, ont pris le deuil pour moi, ou à travers les froides régions polaires, dites : "Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe : ce n'est que le soupir aigu de la prostitution, uni avec les gémissements graves du Montévidéen."* » (I, [7], 46-47). La dérivation « *gémir* »/« *gémissements* » rapproche ici le bruit du vent d'hiver des inflexions de la parole poétique : on retrouvera fréquemment cette variante du motif qui fait du gémissement une image de cette parole. De la même manière, à la strophe suivante, le poète crée une atmosphère angoissante dans laquelle se déroulera le carnage des chiens : « *Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave complainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent.* » (I, [8], 47). La personnification du vent au moyen du verbe *gémir* permet de reprendre l'image de la strophe précédente. La métaphore musicale des « *notes langoureuses* » invite à considérer ces feuilles comme celles du texte lui-même : le hibou qui « *chante* » devient le symbole du poète qui compose. L'antithèse « *notes langoureuses* »/« *grave complainte* » et l'allusion finale à la peur décrivent une poésie où la douleur se mêle au plaisir et à l'effroi, où le mal devient sublime par la médiation du poème. À la strophe 11 du même chant, les cris de Maldoror sont encore qualifiés de « *gémissements* » que l'on peut « *entendre [...] à trois lieues de distance, transportés par le vent d'une cité à une autre.* » (I, [11], 60). On trouve une variante pour ainsi dire océanique de ce motif du vent et de la tempête dans l'hymne à l'Océan, où le poète fait une fois encore appel au *topos* lucrétien du *suave*

¹ Lucienne ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », n° 123, 1971.

² L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, op. cit., pp. 33-35.

*mari magno*¹ : « ce sourd mugissement perpétuel » de l'étendue marine « que les hommes redoutent tant, même quand ils [la] contemplent, en sûreté, tremblants sur le rivage » (I, [13], 56) n'est autre que l'écho de la conscience du poète.² À la strophe du naufrage au chant II, il renouvelle le *topos* lucrétien en donnant au motif de la tempête une orientation sadomasochiste.

Quoique ces deux motifs de la guerre et du vent s'estompent quelque peu au fil de l'œuvre, il présente une appropriation de l'esthétique du sublime par le poète. Ducasse s'attache à introduire une insensibilité paradoxale dans ces violentes émotions : ainsi chantera-t-il les mathématiques sévères et leurs « conceptions sublimes, exemptes de passion. » (II, [10], 104). Le sublime ducassien semble reposer sur l'alliance de la violence et du sang-froid.

Le motif qui cependant va s'imposer sera celui de la stupéfaction, cet étonnement mêlé d'enthousiasme et de terreur qui saisit l'observateur face au sublime de type visionnaire.

À l'apparition du ver luisant envoyé par Dieu, Maldoror est pris de tremblements : « Une vaste lumière couleur de sang, à l'aspect de laquelle mes mâchoires claquèrent et mes bras tombèrent inertes, se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon. Je m'appuyai contre une muraille en ruine, car j'allais tomber [...] » (I, [7], 45-46). Le héros éprouve de la stupéfaction, comme celle qui saisit les personnages bibliques face aux miracles. La vision du créateur anthropophage provoque une réaction similaire : « Les membres paralysés, et la gorge muette, je contemplai quelque temps ce spectacle. Trois fois, je faillis tomber à la renverse, comme un homme qui subit une émotion trop forte ; trois fois, je parvins à me remettre sur les pieds. Pas une fibre de mon corps ne restait immobile ; et je tremblais, comme tremble la lave intérieure d'un volcan. » (II, [8], 95). Le terme de « spectacle » marque esthétiquement la scène ; l'émotion qui saisit Maldoror manque de lui faire perdre connaissance. La comparaison « comme la lave d'un volcan » traduit la force et la violence de cette stupéfaction. L'anaphore du complément de manière « trois fois » confère à l'épisode un sens sacré : comme l'a montré L. Rochon, « *Lautréamont, sensible aux signes, attribue au nombre trois sa fonction la plus ancienne dans notre culture occidentale. Trois est pour Homère le nombre des actes sacrés ou profanes [...]*. »³. On retrouve ce procédé à la strophe 15 du même chant, lorsque Maldoror, qui vient de décapiter le fantôme de la conscience, guillotine trois jeunes filles et se fait guillotiner à son tour : « Trois fois, le couperet redescendit entre les rainures avec une nouvelle vigueur ; trois fois, ma carcasse matérielle, surtout au siège du cou, fut remuée jusqu'en ses fondements, comme lorsqu'on se figure en rêve être écrasé par une maison qui s'effondre. Le peuple stupéfait me laissa passer, pour m'écarter de la place funèbre [...] ! » (II, [15], 127). La stupéfaction n'est plus celle du héros, mais celle du peuple. Il

¹ Sur le *suave mari magno*, cf. *infra*, pp. 121 *sq.*

² Sur l'Océan comme symbole du cœur et de l'intériorité, cf. *infra*, pp. 139 *sq.*

³ L. ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, *op. cit.*, p. 34. Sur le chiffre trois, cf. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Trois », pp. 972-976, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 972.

ne la subit plus, mais en est désormais l'agent ; il la provoque chez les personnages et chez le lecteur. Au chant VI, elle se confond en dernière instance avec l'idéal poétique : « [...] *ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire.* » (VI, [1], 223). Les réactions physiques associées à ce motif correspondent au *mysterium tremendum*, l'effroi mystique qui accompagne le spectacle du sacré et que Rudolf Otto rattache justement au sublime : « [...] *entre le numineux [c'est-à-dire la manifestation du sacré] et le sublime il existe une affinité intime et une secrète homogénéité qui sont plus qu'une ressemblance fortuite. [...] Dans le domaine artistique, c'est le sublime qui représente le numineux avec le plus de puissance.* »¹.

Il existe donc un lien dans la poésie ducassienne entre l'esthétique et le mystique : le motif de la stupéfaction articule le sublime visionnaire à la voyance poétique.

Si Ducasse s'approprie l'esthétique du sublime, c'est qu'elle favorise l'ambivalence et la dualité ; c'est qu'elle rend belle l'hypocrisie de Maldoror, belle l'alliance de la violence et de la froideur, et belle, surtout, l'apparition stupéfiante du sacré dans le poème. En somme, le sublime ducassien fait le lien entre l'héritage romantique, l'alchimie baudelairienne de la surprise et la poétique du sujet elle-même.

Le monstre

Dans *Poésies I*, Ducasse rappelle qu'il ne faut pas chanter « *les difformités physiques et intellectuelles* » (P I, 263). Cette interdiction révèle par contraste l'importance de la monstruosité dans la poétique du sujet ducassien. La périphrase révèle que cette monstruosité caractérise aussi bien l'esprit que le corps. Le monstre ducassien descend du monstre romantique ; mais il s'inscrit déjà dans la modernité poétique et la tératologie décadente.

En s'appropriant la figure du monstre, Ducasse respecte l'un des lieux communs de l'esthétique romantique, à savoir l'identification du mal et de la laideur : sous sa plume, en effet, les monstres physiques sont aussi des monstres moraux, au premier rang desquels se trouve l'homme lui-même.

À la fin de la strophe qu'il consacre à l'universalité du mal, Maldoror demande au cosmos et à Dieu de lui désigner un homme dénué de vice : « [...] *univers entier ; Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme qui soit bon !... Mais, que ta grâce décuple mes forces naturelles ; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement : on meurt à moins.* » (I, [5], 43). On

¹ Rudolf OTTO, *Le Sacré*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1969, pp. 100, 103.

relève ici une allusion à Naville, qui affirme qu'un homme ignorant la différence entre le bien et le mal « constituerait ce que les naturalistes appellent un monstre [...] »¹. L'apostrophe à Dieu révèle une déférence sarcastique qui sert d'amorce à un renversement ironique : dans ce monde où le mal est de règle, c'est la bonté qui se fait monstrueuse. Le substantif « spectacle », qui fait appel au motif de la stupéfaction, ravive l'étymologie commune du verbe « montrer » et du substantif « monstre ». Ces deux mots sont issus du verbe latin *monstrare*, qui signifie « montrer, désigner, indiquer », lui-même dénominateur de *monstrum*, « 1. fait prodigieux [avertissements des Dieux] [...] 2. tout ce qui sort de la nature, monstre, monstruosité [...] »². Comme l'explique Jean Céard dans « L'Énigme des monstres » (2004), le monstre entretient des liens profonds avec le miracle et le prodige : « *Venus du lexique de la divination antique, les termes de monstre, d'ostente, de portente et de prodige n'ont pas tout à fait rompu leur attache avec elle. En quelque sens, le monstre continue à monstrare, à montrer ; l'ostente, à ostendere, à avoir valeur ostensible ; le portente, à portendere, à tendre en avant, à tendre d'avance ; le prodige, à porro dicere, à dire de loin.* »³. Sur un ton moqueur, Maldoror demande à son Dieu de lui faire un signe, de lui envoyer un miracle — c'est-à-dire un *monstre* —, mais aussi d'affermir sa force et son courage, ce qui accentue la portée héroï-comique à sa prière. L'hyperbole finale (« *je puis mourir d'étonnement : on meurt à moins* ») achève de faire la bascule entre le sublime et le grotesque.

Au début du chant III, c'est encore par hyperbole que Maldoror dénonce la monstruosité morale de l'homme : il raconte ainsi comment son ami Mario et lui, dégoûtés de la race humaine, « *allaient se cacher [...] au fond de la mer, pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme, qui leur paraissaient des modèles de douceur, en comparaison des bâtards de l'humanité.* » (III, [1], 13). L'antithèse « *monstres les plus féroces* »/« *modèles de douceur* » accentue l'aspect abominable de la race humaine. Le mal lui-même est personnifié au chant II en une figure allégorique et monstrueuse tapie au sein de l'homme : en effet, à l'aide des mathématiques, Maldoror a découvert « *dans l'humanité, en nageant vers les bas-fonds, en face de l'écueil de la haine, la méchanceté noire et hideuse, qui croupissait au milieu de miasmes délétères, en s'admirant le nombril.* » (II, [10], 105). Ducasse parodie ici le lieu rhétorique des allégories en filant la métaphore de la plongée : l'humanité est comparée à un océan ayant ses « *bas-fonds* », la haine apparaît comme un « *écueil* » et la méchanceté se trouve personnifiée en créature « *noire et hideuse* ». La référence au nombril souligne que la déchéance de l'homme vient de son orgueil et de son amour-propre.

Le monstre, en somme, est la substance animée du mal, sa manifestation physique et esthétique.

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 27.

² F. GAFFIOT, « Monstrum », p. 993, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

³ Jean CÉARD, « L'Énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », pp. 17-26, dans *Imaginaire & Inconscient*, n° 13, « Les Représentations du monstrueux », 2004, p. 20.

La monstrosité dans *Les Chants de Maldoror* se manifeste également à travers de nombreuses créatures surnaturelles. Dans un article d'importance intitulé «Lautréamont et ses monstres» (1990), Ana Alonso classe ces monstres en trois groupes et s'inspire pour cela des terminologies de Gilbert Lascault et Claude Kappler.¹ Elle distingue ainsi les monstres par «*mélange des sexes*»² ou «*addition d'organes*»³, les monstres par «*transformation de grandeur*»⁴ et enfin les monstres «*composites*»⁵, issus d'une hybridation ou de combinaisons hétéroclites. Le premier groupe est représenté dans *Les Chants de Maldoror* par la figure de l'androgynie/hermaphrodite, à laquelle sera dédiée une étude approfondie.⁶ On peut néanmoins rappeler que le poète consacre à ce monstre la strophe 7 du chant II. Mais comme le fait très justement remarquer A. Alonso, «[...] le texte ne fait aucune allusion à la conformation de ses organes sexuels» et «se limite à souligner l'attraction corporelle qu'il ressent vers les deux sexes [...]»⁷. Monstre favori des décadents, l'androgynie/hermaphrodite apparaît sous la plume de Ducasse comme la métaphore révélatrice d'une ambivalence érotique.

Dans le deuxième groupe se rangent les monstres créés par gigantisation : c'est le cas du ver luisant, «*grand comme une maison*» (I, [7], 45), mais aussi celui de Maldoror, qui se métamorphose soit en poulpe cosmique dans son combat contre Dieu (II, [15], 124), soit en «*aigle immense*» (III, [3], 140) pour affronter le dragon de l'Espérance. Au chant III, le héros recueille les confidences d'un cheveu «*haut comme un homme*» (III, [5], 146). Au chant IV, il observe un scarabée «*qui n'était pas de beaucoup plus grand qu'une vache*» (V, [2], 193) et au chant VI, il a pour adversaire un crabe tourteau «*grand comme une vigogne*»⁸ (VI, [8], VI, 244). On doit également citer les poux qui, malgré leur taille microscopique, n'en demeurent pas moins des géants potentiels : ils seraient en effet «*capable[s], par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant*» et «*d'écraser les hommes comme des épis*» (II, [9], 97), bien que ces «*monstres à l'allure de sage*» soient «*incapables de commettre autant de mal que leur imagination en médite.*» (98). Ces monstres philosophes ne songent donc qu'à faire le mal («*médite*»), et leur gigantisation imaginaire donne la

¹ Cf. Gilbert LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973 et Claude KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.

² C. KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 144, cité par Ana Alonso dans «Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror*», pp. 73-94, dans *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1990, livraisons XV et XVI, p. 74.

³ G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, pp. 136-7, cité par A. Alonso dans «Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror*», *op. cit.*, p. 74.

⁴ G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, pp. 126-129, cité par A. Alonso dans «Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror*», *op. cit.*, p. 75.

⁵ G. LASCAULT, *Le Monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, pp. 139-162, cite par A. ALONSO, *op. cit.*, p. 75.

⁶ Sur l'androgynie, cf. *infra*, pp. 368-381.

⁷ A. ALONSO, «Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror*», *op. cit.*, p. 75.

⁸ La vigogne est un mammifère sud-américain proche du lama.

mesure de leur méchanceté : « *La petitesse réelle de l'insecte demeure occulte sous l'hyperbolisation de ses possibilités agressives.* »¹. La plupart de ces créatures géantes prennent vie dans un cadre guerrier où se manifeste la volonté de puissance du héros : en d'autres termes, elles sont issues d'une rêverie héroïque. C'est le cas de Maldoror sous sa forme de poulpe géant, mais également celui du pou, son allié lilliputien :

Centre autour duquel gravitent tous les autres, le poulpe devait être forcément le plus grand : sa taille serait en rapport avec la dimension de ses ambitions : ainsi, le poulpe peut embrasser le monde de ses tentacules, c'est-à-dire [sic] il peut mener à terme le grand projet de domination de Maldoror. À côté de lui dans cette entreprise se trouve le pou, autour duquel l'auteur construit une hyperbole qui s'étend également à ses actions pernicieuses.²

De même, la gigantisation des autres monstres correspond en réalité à un ajustement de leur taille par rapport à celle de Maldoror : « *Très souvent ces géants ne sont que des moyens de rehausser les triomphes du héros, et l'énormité fonctionne plutôt comme un mécanisme de compensation qui prétend équilibrer des personnages inégaux.* »³. Quand ils ne sont pas des adversaires du héros, les géants, tels le cheveu et le scarabée, participent de la mise en œuvre d'un univers qui enfreint les lois de la nature et du bon sens : « *Dans ce cas, le gigantisme ne domine pas sur les autres éléments de la fiction et devient un recours de création d'un microcosme onirique dans la tradition des impossibilia du monde classique.* »⁴. Le géant « *devient ainsi un autre procédé de transgression, par inversion de la vision naturelle de l'univers, et, en même temps, un système de représentation des obsessions lauréatamontiennes.* »⁵.

Enfin, le dernier groupe est celui des monstres « *dont la conformation présente un mélange d'éléments anatomiques hétérogènes.* »⁶. Ce sont l'homme-pélican (IV, [7]) et l'homme poisson (V, [2]), les « *poulpes ailés* » du chant II (II, [15], 122), le crapaud ailé du chant I (I, [13]), les chevaux ailés de Maldoror et Mario (III, [1]), le dragon de l'Espérance (III, [3]) et la queue de poisson dotée d'ailes (VI, [10], VIII, 251) et d'une certaine façon, Maldoror lui-même, changé en arbre vivant rongé par la vermine. Le trait commun à la plupart de ces créatures est l'archétype de l'aile, qui renvoie à la rêverie héroïque et au désir d'envol : « *Ainsi donc, la relation avec l'espace aérien devient le critère*

¹ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 78.

² A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 82.

³ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 82.

⁴ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 81.

⁵ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 83.

⁶ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 83.

fondamental de l'auteur pour la genèse de ses créatures anormales. L'hybride est l'être qui incarne une fois encore l'obsession de l'auteur de fuir les limites de la vie terrestre.»¹. On reviendra sur cette rêverie ascensionnelle.²

Le monstre surnaturel est le symbole même de l'écriture de la transgression, la forme matérielle de la révolte. Gigantesque ou minuscule, il incarne le délire de la conscience décadente : « *La conscience excessive*, écrit Jankélévitch dans « La Décadence » (1956), *fonce dans les deux directions à la fois, la tendance au colosse et la tendance au bibelot n'étant à cet égard qu'une seule et même tendance : la cathédrale flamboyante n'est-elle pas une sorte de bibelot colossal ?* »³.

Tous les monstres cependant ne relèvent pas de la surnature. Aussi, le poète des *Chants de Maldoror* a su trouver d'inquiétantes créatures dans le monde naturel, dans les manuels de zoologie et parmi les animaux nuisibles : on songe au crapaud, à l'escargot, à la scolopendre, à la tarentule et autres arthropodes.

Aux yeux du sens commun, ce qui fait la monstruosité de ces animaux, c'est qu'ils sont proprement ignobles, au contraire des animaux plus nobles tels que le cheval, pour ne citer que lui. Or, ce sont ces bêtes qui font l'originalité du bestiaire ducassien : en se souvenant des *Chants de Maldoror*, le lecteur ne songera guère aux chiens, aux chats et aux oiseaux ; il pensera plutôt aux pinces, aux pattes, aux tentacules et aux écailles que le poète fait se remuer de strophe en strophe. Ces monstres sont pourtant naturels : ils prouvent que la monstruosité fait partie de la nature et que la transgression est dans l'ordre des choses. A. Alonso écrit que Ducasse choisit le monstre surnaturel « *parce qu'il part de l'idée que celui-ci n'est pas une erreur de la nature, mais simplement une exception, et une exception enrichissante en tant que révélation d'une autre façon de percevoir le monde.* »⁴. Cette remarque, il faut l'étendre aux monstres naturels que Ducasse met en scène directement ou indirectement.

Lorsqu'à la fin du chant I, le poète prétend suivre « *la loi de la nature* » (I, [14], 71), il se réfère non plus à une nature constatée, mais à une nature révélée, suggérant ainsi que le surnaturel

¹ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 87.

² Sur l'envol, cf. *infra*, pp. 620-621.

³ Vladimir JANKÉLÉVITCH, « La Décadence », pp. 33-63, dans Sylvie THOREL-CAILLETEAU (dir.), *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 41. Il s'agit de la reproduction de l'article « La Décadence », pp. 337-369, dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 55, 4, 1956.

⁴ A. ALONSO, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 87.

ne serait qu'un naturel encore incompris : la monstruosité fait le lien entre une rêverie héroïque du pouvoir spectaculaire et une rêverie gnostique du savoir caché.¹

La poésie ducassienne offre enfin une dernière forme de monstruosité, qui n'est autre que la monstruosité poétique.

D'une part, d'un point de vue générique, l'œuvre de Ducasse est monstrueuse en ce qu'elle emprunte à plusieurs genres et registres à la fois. Mathias Kusnierz met en relief la relation qui unit dans *Les Chants de Maldoror* l'hybridation animale et l'hybridation poétique :

Les *Chants* sont [...] le lieu d'une double hybridation : d'une part la représentation, dans le cadre fictionnel du texte, de figures animales hybrides, d'autre part, une hybridation strictement formelle qui organise la concaténation des structures et des genres dont émerge le texte que nous lisons. Ces deux phénomènes avancent main dans la main et s'appuient mutuellement jusqu'à établir la nullité de toute frontière qui tenterait de les séparer : les formes animales sont alors comme l'artefact et la trace laissés par le texte à ses lecteurs, signalant l'existence d'un processus d'hybridation toujours déjà accompli, mais dont on peut retrouver ou supposer les étapes. Réciproquement, le processus d'hybridation tend à engendrer une œuvre hybride, dont les figures animales sont le signe d'hybridité le plus visible, les témoins du processus.²

D'autre part, sur le plan lexical, il arrive assez souvent que les animaux étranges qu'évoquent le poète portent des noms caractérisés par bizarrerie graphique et sonore : c'est le cas de l'« *acanthophorus serraticornis* » (IV, [3], 165), de l'« *acarus sarcopte* » (I, [14], 73), du « *fulgore portelanterne* » (V, [7], 218) ou encore du *rhinolophe* (I, [10], 58). De même que la monstruosité physique reflète la monstruosité morale, de même la monstruosité du référent a pour image la monstruosité du signifiant. Cependant, tous les animaux au nom exotique ne sont pas forcément monstrueux, et tous les monstres ne sont pas non plus des êtres animés. Ainsi, au chant IV cet autre monstre qu'est l'homme-amphibie évolue entouré d'une multitude de poissons, parmi lesquels Maldoror reconnaît « *entre autres habitants des eaux, la torpille, l'anarnak groënlandais et le scorpène-horrible [...].* » (IV, [7], 182). La torpille est une espèce de raie électrique — on songe à l'informe raie du chant I (I, [10], 57) —, tandis que la scorpène-horrible (le mot est féminin), au nom évocateur, est un poisson monstrueux proche de la rascasse. Mais l'anarnak groënlandais — la bonne orthographe serait *arnanak* selon Bescherelle³ — n'est rien de plus qu'un cousin du dauphin : on a vu plus monstrueux parmi les bêtes. Ce qui a retenu le poète, ce n'est pas l'animal en lui-même — qui est un mammifère, et non un poisson — mais la texture étrange du mot, de

¹ Sur la science révélée, cf. *infra*, pp. 596-598.

² Mathias KUSNIERZ, « Lautréamont et l'hybridation générique dans *Les Chants de Maldoror* : dévorations, aberrations et tératologies », dans *Loxias*, n°14, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?pid=1202> (consulté le 29 septembre 2011).

³ J.-L. STEINMETZ, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 647, strophe 7, note 3.

l'asémantème qui le désigne. Peu importe l'apparence de la bête : son nom fait de lui un monstre. Et sous ce signifiant monstrueux, le poète perçoit la possibilité d'un sens monstrueux, aussi bien pour lui que pour le lecteur. Et de fait, ces monstres morphologiques peuvent aussi désigner des objets ou des attributs inanimés, tels « *icosaèdre* » (VI, [10], VIII, 252), « *polyèdre* » (V, [2], 192) ou encore « *infundibuliforme* » (V, [5], 204). Au fond, le poète semble insuffler une inquiétante vie au lexique foisonnant de son écriture.

La modernité poétique est une monstruosité signifiante. Comme le montre E. Stead, l'une des tendances du style décadent sera « *l'attirance pour le mot insolite renvoyant au mélange des règnes, à l'empire de l'inanimé sur l'animé, aux formes gravides de l'anomalie, c'est-à-dire un travail de repérage et d'exploitation du dictionnaire.* »¹. De la même manière, la poésie ducassienne confond monstres naturels et monstres lexicaux.

La figure du monstre tient donc un rôle déterminant dans la poétique de Ducasse : incarnation du mal, il relaye l'idée romantique d'un lien essentiel entre laideur physique et laideur morale ; manifestation d'une conscience expansive, orgueilleuse et délirante, il donne vie à un imaginaire de transgression et de révolte ; symbole d'une esthétique moderne, il devient l'image même d'un verbe poétique proprement monstrueux. Mais ce mimétisme concerne également l'autoportrait du poète.

« *Et je me trouve beau !* »

Dans sa lettre du 22 mai 1869, Ducasse demande à son banquier de l'informer d'éventuel fonds en provenance de son père, et ce « *avant le 1^{er} septembre, époque à laquelle* », selon lui, son « *corps fera une apparition* » (Lettre 5, 304) devant la porte du banquier. Cette curieuse formule fait écho au dédoublement des *Chants de Maldoror* : de même que le poète, garant de la parole poétique, se dédouble en Maldoror, incarnation du corps poétique, de même Ducasse parle de lui à la troisième personne, ou plus précisément se dédouble en évoquant son « *corps* ». Or, comme l'explique Philip G. Hadlock, dans *Les Chants de Maldoror*, le poète héros incarne le monstre par excellence :

En effet, il s'agit [...] d'un (anti-)héros qui s'identifie à la monstruosité : Maldoror n'a aucune identité sinon celle que lui confèrent ses origines « monstrueuses ». La lecture des *Chants* prend son essor dans cette problématique que révèle la monstruosité de leur

¹ E. STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.*, p. 36.

héros ; elle ne peut être dissociée du mystère que nous posent son corps de monstre, son désir à lui, son besoin de raconter et notre besoin de l'écouter.¹

La poésie ducassienne exprime une nécessité profonde d'écrire sur la monstruosité, de décrire les monstres, de se décrire comme un corps monstrueux ; elle assouvit un besoin intime et mystérieux, celui d'expliquer la difformité et de la sublimer.

Maldoror, donc, est laid. C'est un monstre au sens figuré du terme, une personne dont le portrait épuré laisse deviner la laideur excessive : « *Tout au long des six Chants*, écrit Y. Ishii, *Maldoror présente un corps amorphe et invisible sans jamais s'approprier des attributs déterminés. Cela revient à dire qu'il n'est pas un personnage positif, défini par des caractéristiques constantes et substantielles, mais un personnage négatif, défini uniquement par ses défauts corporels.* »².

Cet autoportrait apparemment sans substance s'inspire des présupposés de la physiognomonie. Particulièrement en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, cette discipline, qui semble avoir intéressé le poète³, peut se définir comme l'art « *de juger le caractère, les inclinations par l'inspection du visage.* »⁴. S'imaginant sur son lit de mort à la strophe 10 du chant I, Maldoror s'adresse à ceux qui oseraient le déranger en cet instant fatal : « *Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison, quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé : qu'il s'approche.* » (I, [10], 57). Le héros moribond prétend n'exprimer aucun sentiment et aucune émotion sur son visage, lieu où se mirent les affections de l'âme et du corps. La métaphore du « *visage d'hyène* » associe la férocité, la laideur et le rire. La parenthèse introduit d'ailleurs une note d'autodérision. Mais la correction apportée par le poète (« *quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir*») place sa monstruosité morale au-dessus de sa difformité physique. S'il y a une correspondance entre l'âme et le visage, le visage de Maldoror ne reflète encore qu'imparfaitement la noirceur de son âme.

Visage, âme et laideur demeurent cependant indissociables. Ainsi, après que Dieu l'a foudroyé à la strophe 2 du chant II, Maldoror affirme que son « *visage était déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance* » (II, [2], 77). Comme sa méchanceté, la monstruosité du

¹ Philip G. HADLOCK, « Ce monstre de la modernité », pp. 171-177, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*, op. cit., pp. 171-172.

² Y. ISHII, « Le Corps de Maldoror », pp. 59-64, dans Paul ARON, Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND (éd.), *La Littérature Maldoror, actes du septième colloque international sur Lantreàmont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004*, Tusson, Léroto, 2005 (*Cahiers Lantreàmont*, 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII), pp. 60-61.

³ Au chant VI, le poète affirme pouvoir « *lire l'âge dans les lignes physiognomiques du front* » (VI, [3], I, 227).

⁴ É. LITTRÉ, « Physiognomonie », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

héros est native. L'expression définie « *la difformité* » — le mot, on l'a vu, sera repris dans *Poésies I* — désigne un défaut physique particulier qui demeurera toutefois mystérieux. Pourtant, il arrive que Maldoror s'attribue une forme de beauté. Au chant I, le crapaud raconte comment son commerce avec le héros lui a donné sens et parole : « *Je ne suis qu'un simple habitant des roseaux, c'est vrai ; mais, grâce à ton propre contact, ne prenant que ce qu'il y avait de beau en toi, ma raison s'est agrandie, et je puis te parler.* » (I, [13], 71). Mais ici, il est question d'une beauté intellectuelle et non physique ou morale. Au chant suivant, Maldoror se vante avec ironie de sa beauté, qui en aurait « *bouleversé plus d'une* » (II, [13], 114). S'adressant à son propre reflet, il s'accuse enfin de falsifier son apparence : « *Qui que tu sois, défends-toi ; car, je vais diriger vers toi la fronde d'une terrible accusation : ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris ? Un jour, je vis passer devant moi une femme blonde ; elle les avait pareils aux tiens : tu les lui as arrachés. Je vois que tu veux faire croire à ta beauté ; mais, personne ne s'y trompe ; et moi, moins qu'un autre.* » (IV, [5], 172). Les yeux de la femme blonde désignent en fait, de manière symbolique, le regard qu'elle porte sur elle lorsqu'elle se voit dans un miroir, c'est-à-dire la conscience qu'elle a de sa propre beauté. Cette femme blonde n'est en définitive qu'un autre avatar féminisé de l'adolescent blond, cette figure de l'altérité idéale qui obsède le poète. L'image de la fronde renvoie au geste fétiche du poète héros : il est toujours révélateur de ce qu'il est, et de ce qu'il cherche à être.² En volant son regard, Maldoror s'identifie à l'être désiré, et joue à se voir aussi beau que lui. Et en recouvrant ses esprits, il ne peut que constater et reconnaître son imposture : « *Le secret est découvert ; mais, ce n'est pas, je le dis avec franchise, à ma plus grande satisfaction. Tout est expliqué, les grands comme les plus petits détails ; ceux-ci sont indifférents à remettre devant l'esprit, comme, par exemple, l'arrachement des yeux à la femme blonde : cela n'est presque rien !...* » (175). L'arrachement de ces yeux traduit la violence faite par l'imaginaire à l'évidence du corps et symbolise sa révolte contre la dictature du reflet. Face au réel, hélas, le monstre dépité n'a d'autre choix que de détruire son miroir : « *Ce qui me reste à faire, c'est de briser cette glace, en éclats, à l'aide d'une pierre... Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand [...] il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image !* » (176). Le déni par l'hallucination n'était qu'une fuite sans espoir.

Selon Y. Ishii, « *le corps de Maldoror se trouve engagé dans un processus de transmutation successive sans jamais s'approprier une substance positive : d'où ce thème cher à Maldoror, celui de la métamorphose.* »³. Cette analyse est juste, mais il convient de la nuancer. En effet, malgré l'affirmation de sa méchanceté à travers sa laideur, Maldoror éprouve le désir d'être autre, de transcender le corps par l'intellect, l'illusion ou l'autodérision. Et au bout de son périple poétique, Maldoror

¹ Cf. *supra*, p. 167 *sq.*

² Sur le sens intime de la fronde, cf. *infra*, pp. 680 *sq.*

³ Y. ISHII, « Le Corps de Maldoror », *op. cit.*, p. 62

parviendra à changer la nature du beau, et par conséquent, à changer de regard sur sa propre image.

Par ailleurs, la laideur et la méchanceté étant indissociables, leur origine s'avère être la même : Dieu.

Au chant I, Maldoror confie qu'il « *couvre [sa] face flétrie, avec un morceau de velours, noir comme la suie qui remplit l'intérieur des cheminées* » afin que personne ne puisse voir « *la laideur que l'Être suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur [lui].* » (I, [8], 49). La question est de savoir si le mal est consubstantiel à la laideur, ou s'il en est la conséquence. Autrement dit, est-ce le fait d'être laid qui rend méchant ? La réponse à cette interrogation se trouve à la strophe 4 du chant III, sorte de fable allégorique où le Créateur, ivre mort, subit les insultes du pivert, de la chouette, de l'âne, du crapaud et de l'homme. On songe à une fable de La Fontaine, « *Le Lion devenu vieux* », où les animaux se révoltent contre leur roi vieillissant.¹ Mais chez Ducasse, Dieu remplace le lion et le lion prend sa défense. Parmi les animaux accusateurs, les deux plus virulents, l'âne et le crapaud, sont aussi les moins beaux :

L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe, et dit : « Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues ? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise. » Le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur son front, et dit : « Ça, pour toi. Si tu ne m'avais fait l'œil si gros, et que je t'eusse aperçu dans l'état où je te vois, j'aurais chastement caché la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias, afin que nul ne te vît. » (III, [4], 143).

Pour P. Sellier, cette strophe, qui rappelle « Chose vue un jour de printemps » de Hugo², est profondément parodique : l'ivresse et la nudité de Dieu font songer à celle de Noé³ ; le hérisson chez Bossuet symbolise le pécheur endurci qui se cherche des excuses⁴, l'âne et la chouette sont des animaux traditionnellement suppliciés et le crapaud rappelle encore Hugo.⁵ Chacun reproche à Dieu un défaut physique : les longues oreilles pour celui-ci, l'œil gros pour celui-là. Et chacun se venge à sa façon, en usant des attributs qui sont les siens : le sabot pour l'âne, la bave pour le crapaud. Mais l'intervention du lion tranchera radicalement avec les précédentes : « *Le lion, qui*

¹ LA FONTAINE, « Le Lion devenu vieux », p. 550, dans *Œuvres. Sources et postérité, d'Ésope à l'Oulipo*, édition établie et présentée par André Versailles, préface de Marc Fumaroli, Paris, Éditions Complexe, « Bibliothèque Complexe », 1995.

² V. HUGO, « Chose vue un jour de printemps », LIVRE TROISIÈME, XVII, pp. 181-183, dans *Les Contemplations*.

³ GENÈSE 9, 21-24, dans *La Bible, Ancien et Nouveau Testament*, Pierrefitte, Alliance biblique universelle, 1990, p. 13.

⁴ Cf. BOSSUET, *Sermon pour le premier dimanche de l'Avent*, pp. 117-130, dans *Œuvres de Bossuet : évêque de Meaux, revues sur les manuscrits originaux, et les éditions les plus correctes*, Paris, Vivès, 1862-1875, volume 8, p. 123, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4088286> (consulté le 02 février 2013).

⁵ V. HUGO, « Le Crapaud », XIII. MAINTENANT, II, pp. 451-457, dans *La Légende des siècles. Les Petites épopées*, présentation et notes par Claude Millet, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2000.

passait, inclina sa face royale, et dit : "Pour moi, je le respecte, quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclipsée. Vous autres, qui faites les orgueilleux, et n'êtes que des lâches, puisque vous l'avez attaqué quand il dormait, seriez-vous contents, si, mis à sa place, vous supportiez, de la part des passants, les injures que vous ne lui avez pas épargnées." ». Cette déférence s'explique peut-être par le fait le lion, le roi des animaux, symbole de force et de noblesse, est souvent considéré comme le plus bel animal de la Création. Le poète rappelle d'ailleurs sa souveraineté en évoquant « *sa face royale* » : de toute l'assemblée, il est seul à bénéficier d'un attribut positif. Il n'a rien, semble-t-il, à reprocher à Dieu. Ce qui n'est pas, tant s'en faut, le cas de l'homme. Ce dernier inflige au Créateur l'humiliation suprême : « *L'homme, qui passait, s'arrêta devant le Créateur méconnu ; et, aux applaudissements du morpion et de la vipère, fienta, pendant trois jours, sur son visage auguste !* ». Chef-d'œuvre de la Création, l'homme se fait le porte-parole des monstres et des méchants — la vipère et le morpion, le mal et la luxure, lui apportent son soutien.

En souillant de la pire manière le visage de Dieu, le symbole de sa beauté divine, l'homme lui fait payer l'injure faite à tous : le Créateur, en somme, récolte le mal qu'il a semé.

Le chemin qu'emprunte Maldoror est celui du mal et de sa transmutation esthétique ; c'est aussi celui de la dégradation de l'altérité idéale mais inaccessible ; c'est enfin la transfiguration poétique de sa monstruosité en beauté.

Étudiant les *beau comme*, P. Nesselroth les regroupe en deux catégories : « *celles où le comparé est soit un visage, soit un pronom personnel, je ou il, et celle où ce n'est pas un visage humain.* »¹. Les deux tiers de ces comparaisons jugent, explicitement ou implicitement, de la beauté d'un visage ; et les deux derniers *beau comme* ont très précisément pour comparé Mervyn, l'ultime avatar de l'ami idéal, et Maldoror lui-même. Ce qui compte ici, c'est que Maldoror et Mervyn sont caractérisés par le même procédé de transmutation du réel : la beauté de l'adolescent n'est pas celle du sens commun, mais celle de la poésie ; il est beau comme *tout et n'importe quoi*, pour reprendre le titre de P. Nesselroth, mais il est surtout beau comme Maldoror. Le héros, se mirant en ses miroirs d'argent, ne rejette désormais plus son reflet :

Aujourd'hui, sous l'impression des blessures que mon corps a reçues dans diverses circonstances, soit par la fatalité de ma naissance, soit par le fait de ma propre faute ; accablé par les conséquences de ma chute morale (quelques-unes ont été accomplies ; qui prévoira les autres ?) ; spectateur impassible des monstruosité acquises ou naturelles, qui décorent les aponévroses et l'intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau ! (VI, [6], IV, 238)

¹ P. NESSELROTH, « Beau comme tout, ou plutôt, comme n'importe quoi », pp. 39-49, dans P. ARON, J.-P. BERTRAND, P. DURAND (éd.), *La Littérature Maldoror, op. cit.*, p. 42.

Maldoror brosse en quelques lignes son nouvel autoportrait physique et moral : aux « *blessures* » de « *naissance* » se sont ajoutées celles des combats ; mais l'héroïsme du personnage l'a conduit sur le chemin de la damnation ; sa dualité, c'est cette monstruosité inscrite dans sa chair (« *aponévrose* ») et dans son âme (« *intellect* »). Ces dernières comparaisons, ainsi que l'explique Y. Ishii, « *ont d'abord pour fonction de présenter les éléments négatifs du héros, blessures et rides, comme composants indispensables de la beauté et de convertir les défauts corporels en attributs positifs.* »¹. Désormais, il peut contempler son image et son « *long regard de satisfaction* » — du latin *satisfacere*, « faire assez »² — exprime l'extase de celui qui en a *fait suffisamment*. En se qualifiant de « *spectateur impassible* » de lui-même, Maldoror devient l'objet d'une fascination esthétique qui ne provoque cependant ni émotion, ni souffrance : il est sublime, mais selon ses propres valeurs.

Affranchi de la législation morale et esthétique de Dieu, Maldoror peut s'intituler son égal : à la fois beau, méchant et puissant, conscient de lui et dénué de tout remords, il s'est confondu avec son idéal. Quant à l'autre idéal, il n'est plus nécessaire à présent d'essayer de lui ressembler : Mervyn peut être mis à mort.

Une ambivalence demeure néanmoins, entre, d'une part, l'affirmation de la monstruosité et le soin mis à la cacher, et de l'autre, l'éloge d'une beauté insaisissable, symbolisée par une chevelure blonde d'adolescent.

P. Nesselroth rattache cette question à celle de l'échange littéraire : « *Dans le texte même, il y a ce je invisible qui donne un nom à un tu, son autre et son lecteur, le bourreau et sa victime, le guérisseur et son malade, tout aussi invisibles et auxquels un nom imaginaire est parfois attribué, Mario ou Mervyn, "ce fils de la blonde Angleterre".* »³. Sur la scène fictionnelle, où Maldoror se cache le visage à l'aide d'un manteau ou d'un morceau de soie noire, les descriptions physiques sont à peu près inexistantes ; sur la scène poétique, c'est le texte même qui sert de masque à celui qui écrit, ainsi qu'il le fait remarquer au début de l'hymne à l'océan : « [...] *ne voyez devant vous qu'un monstre, dont je suis heureux que vous ne puissiez pas apercevoir la figure ; mais, moins horrible est-elle que son âme.* » (I, [9], 50). Maldoror écrit au lecteur que son visage n'est que le reflet affaibli de son âme perverse ; pourtant, il n'en fait pas la peinture et se réjouit que le poème ne soit qu'un poème. Sur le plan de la réalité biographique, enfin, il est pour le moins frappant que Ducasse, ce jeune poète ambitieux qui semble déterminé à se faire connaître, et qui investit de fortes sommes à cette seule fin, commence par se cacher, d'abord derrière l'anonymat, puis le pseudonymat.⁴ Mais il est encore

¹ Y. ISHII, « Le Corps de Maldoror », *op. cit.*, p. 62.

² F. GAFFIOT, « Satisfacio », p. 1395, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

³ P. NESSELROTH, « Beau comme tout, ou plutôt, comme n'importe quoi », *op. cit.*, p. 43.

⁴ Sur le polyonymat, cf. *infra*, pp. 671 *sq.*, 678-681.

plus étonnant qu'à une époque où la photographie est en vogue, en un temps où même un poète tel que Rimbaud, qui n'aspire sans doute pas à la même gloire, se fait photographe, Ducasse n'ait pas pris le soin d'immortaliser son image : on ne reviendra pas sur l'histoire de son unique photographie.¹ Toujours est-il qu'il y a une correspondance troublante entre la laideur invisible de Maldoror et l'invisible visage de Ducasse.

Tout se passe comme si le personnage de fiction avait permis au sujet de *sublim*er le sentiment de sa laideur physique, comme si son rejet probable de la photographie l'avait mis à l'abri de sa réalité corporelle. Ainsi que l'explique Charles Grivel dans son article intitulé « Luxures » (2000), l'apparition de la photographie bouleverse les représentations en identifiant empiriquement le moi et son image corporelle : « *En photographie, [...] le double-papier ressemblant est le garant de l'identité du représenté ; plus que son dépôt, il est son support : je suis ce que parais (là) et seulement cela.* »². Bien entendu, il ne s'agit pas ici d'émettre des jugements sur le physique réel de Ducasse. Du reste, le manque de documents, la faiblesse des témoignages ou leur absence ne changent rien en cette affaire. En effet, un homme peut se sentir laid, voire monstrueux, sans qu'il y ait de raison objective à ce sentiment : c'est ce que la psychologie nomme aujourd'hui la dysmorphophobie³, autrement dit la crainte obsédante d'être difforme, le plus souvent à cause d'une imperfection légère, réelle ou fantasmée — on se souvient de l'obscur difformité de naissance de Maldoror. Cette piste se confirme si l'on considère la relation qui unit le héros à ses amis adolescents : il est laid, ils sont beaux. Or, Georges Dazet, le jeune ami de Ducasse était doté d'un physique angélique⁴ : il est difficile de ne pas voir une coïncidence entre la situation de Maldoror et celle de l'écrivain. Tout semble montrer que la réécriture de Dazet en crapaud et autres monstres anticipe la conformation de ses autres avatars à un type de beauté tout à fait singulier ; elle prélude également la transformation finale de Maldoror. Au fond, Ducasse assigne à la poésie une fonction doublement alchimique : elle change la laideur en beauté et la beauté en laideur.

Par ailleurs, il faut avoir à l'esprit que l'invention de la photographie entraîne une seconde conséquence anthropologique et sociale : « *Si la reproduction (dont le cliché photographique constitue l'idéal accomplissement) contient le principe identitaire, alors l'hérédité par le biais de la reproduction peut se penser comme*

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 309-314. Cf. également J.-J. LEFRÈRE, *Le Visage de Lautréamont : Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, préface de Jean-Pierre Soulier, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1977.

² Charles GRIVEL, « Luxures », pp. 295-334, dans S. THOREL-CAILLETEAU (dir.), *Dieu, la chair et les livres, op. cit.*, p. 298.

³ La dysmorphophobie appartient au groupe des troubles somatoformes (qui touche la représentation psychique du corps) et se manifeste par une « *préoccupation obsédante à propos d'une prétendue disgrâce corporelle* » (Daniel WIDLÖCHER, « Somatoforme [Trouble] », p. 672, dans Roland DORON, Françoise PAROT [dir.], *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, « Quadrige-Dicos poche », 2009).

⁴ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 152.

la loi de la transmission des valeurs (des éléments génétiques, des contenus d'identité) : si je suis semblable à mon apparence, alors je suis semblable (mon semblable) à celui en lequel je me reproduis (ma lignée, mon père et mes enfants). »¹. Or, pour Maldoror, l'apparence renvoie à la filiation : sa laideur lui vient de Dieu, figure paternelle du Créateur. On peut dès lors supposer qu'en s'interdisant toute photographie, Ducasse a également censuré le lien héréditaire qui le liait physiquement et objectivement à son père.

En définitive, l'écriture de la laideur a permis au sujet ducassien de neutraliser par l'imaginaire l'opposition réelle entre Dazet, que l'on sait beau, et Ducasse, qui se croit laid. L'absence de photographie, à l'inverse, procéderait d'une stratégie visant à nier la filiation paternelle.

À travers le portrait de Maldoror, Ducasse conçoit un autoportrait symbolique où la laideur morale et la laideur physique sont en miroir. Cet autoportrait n'est pas arrêté : il s'agit d'un constat qui cependant promet un devenir. Comme le mal, la laideur vient de Dieu ; et de même que Maldoror cherche à s'affranchir de la conscience morale, de même travaille-t-il à accepter sa laideur, à n'en avoir plus honte. Au fond, dans le drame ducassien, deux figures idéales s'affrontent : d'une part, l'idéal affectif de la beauté adolescente, désir de possession, d'identification et de destruction, et d'autre part, l'idéal narcissique et monstrueux. Pour que l'idéal narcissique du monstre se réalise, il fallait détruire l'idéal érotique de l'adolescent. Cette sublimation du monstre par la mise à mort de l'éphèbe fait écho à la relation mystérieuse unissant Ducasse et Dazet. Elle éclaire peut-être également le néant photographique du sujet ducassien. La transmutation poétique du monstre ne se réduit pas à un changement d'identité : elle remet en question ses origines.

Le beau ducassien est moderne et subjectif. Fondée sur l'antithèse, l'étrangeté lexicale et l'audace métaphorique, la poésie de Ducasse rompt avec l'idéalisme esthétique, éthique et surtout spirituel : le mal peut être beau. Cet idéal négatif et antiplatonicien constitue également un idéal affectif. Mais conjuguant pulsion créatrice et pulsion destructrice, cet idéal se transforme et s'accomplit en idéal narcissique. L'échec des *Chants de Maldoror* équivaut à l'échec de cette transmutation très baudelairienne de la laideur à laquelle présidaient des motivations vraisemblablement subjectives. Le platonisme triomphant mais ironique de *Poésies* laisse donc entrevoir une nouvelle blessure intime.

¹ C. GRIVEL, « Luxures », *op. cit.*, p. 299.

De plus, le sublime des *Chants de Maldoror* contribue à esthétiser les émotions les plus violentes et les plus contradictoires, mais aussi les attitudes les moins sincères : double langage de Maldoror et du poète lui-même, fascination pour la violence et le sang-froid, stupéfaction face au sacré blasphématoire. Puisant aussi bien dans l'idéalisme romantique que dans la poésie baudelairienne, le sublime permet au sujet d'atteindre son idéal esthétique et surtout narcissique.

Figure liée au grotesque, le monstre chez Ducasse personnifie l'unité du mal et de la laideur par opposition à celle du beau et du bien. Il incarne également une conscience décadente en révolte et en expansion. Symbole moderne de la transgression, le monstre ducassien dicte sa forme à l'écriture poétique, au texte, qui sert de miroir du poète. L'autoportrait en monstre désigne Dieu comme responsable de la laideur physique et morale ; il annonce dans le même temps la transmutation de ces difformités en beauté poétique. Dans la fiction et dans le poème, l'idéal narcissique monstrueux l'emporte sur son contraire, l'idéal affectif de la beauté adolescente. La création littéraire offre un succédané imaginaire au couple antithétique et mystérieux formé par Ducasse et Dazet.

En outre, le caractère épuré, et pour ainsi dire synecdochique, de cet autoportrait, entre en résonance avec l'absence étonnante de photographie authentifiée dans les documents biographiques de Ducasse. Le non-visage de Maldoror symbolise vraisemblablement le visage du sujet. Ce visage, nécessairement ou symboliquement affilié à celui du père, Ducasse l'efface et le sublime par le même geste créateur. En définitive, dans la poétique du sujet ducassien, la recherche esthétique fait partie intégrante d'un processus de réparation et de construction narcissique.

Le vrai

Dans l'esthétique platonicienne, l'artiste représente le guide, celui qui mène ses concitoyens vers le bien et le beau, qui se conjugue dans le vrai. Comme l'écrit M. Brix, il est « *découvreur et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles.* »¹. Pour un esprit romantique, l'artiste est donc celui qui mène à la connaissance suprême. Si l'on considère l'ensemble du paysage intellectuel du XIX^e siècle, force est de constater que les notions de connaissance et de vérité s'incarnent moins dans le platonisme que dans le positivisme, qui marque le siècle de son empreinte.² Développé par Auguste Comte (1798-1857) dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1845), ce système philosophique de nature empirique repose sur un

¹ M. BRIX, « Platon et le platonisme dans la littérature romantique », *op. cit.*, p. 46.

² Sur le positivisme, cf., *Romantisme*, volume 8, n° 21-22, "Les Positivismes", 1978.

présupposé épistémologique et sociologique, la loi des trois états. Comte postule que chaque domaine de la connaissance passe nécessairement par trois phases : dans l'*état théologique* et initial, l'homme explique les phénomènes par des agents surnaturels ; dans l'*état métaphysique* et intermédiaire, des idées ou des entités abstraites se substituent à ces agents surnaturels ; dans l'*état positif* et final, l'homme renonce à la recherche des causes pour se concentrer sur l'observation des phénomènes et l'établissement des lois invariables qui les régissent. Ainsi défini, le positivisme entend rompre avec le sentiment religieux et la spéculation métaphysique pour ne plus considérer que la réalité, qu'il examine au moyen de la raison et de la logique. Rejetant les causes premières et finales des phénomènes, l'esprit positiviste renonce à l'absolu au profit du relatif et formule une épistémologie du progrès scientifique et humain.

De prime abord, platonisme et positivisme sont en contradiction : celui-ci correspondrait à l'empirisme, celui-là relèverait de l'idéalisme. Or, un examen plus détaillé de la doctrine comtienne amène à réviser ce jugement par trop caricatural. En premier lieu, Comte, qui refuse toute forme de finalisme, rejette dans le même temps la notion de hasard, en redécouvrant notamment les spéculations pythagoriciennes sur les nombres. En second lieu, le positivisme de Comte connaît deux phases : au positivisme strictement scientifique, exposé dans le *Cours* de 1830 à 1845, succède, à partir 1847, un positivisme religieux, que le philosophe défend jusqu'à sa mort en 1857. Durant ses dix dernières années, Comte s'oriente vers une religion de l'humanité fondée sur une sorte de culte des morts¹ : il écrit ainsi un *Système de politique positive* (1851-1854), un *Catéchisme positiviste* (1852) et le premier tome d'une *Synthèse subjective* (1856). Dans cette doctrine nouvelle et beaucoup plus idéaliste, Comte se donne le rôle de Grand-Prêtre et redéfinit l'Humanité comme un Grand-Être. Il décrit également une société utopique fondée sur des bases scientifiques et techniques, une société qui, occultant la question du sens de la vie, des origines et des fins dernières, garantit l'ordre, le progrès et l'amour altruiste. Ce positivisme religieux a probablement influencé les résurgences néo-chrétiennes de la seconde moitié du siècle. Naville, qui écrit que l'erreur est « *le mal de la raison* »², formule ainsi dans son *Problème du mal* une manière d'éthique positiviste qui n'est pas sans lien avec les dernières propositions de Comte.

L'esprit décadent se développe en réaction contre l'idéalisme romantique, mais aussi contre la pensée positiviste et ses dérives scientistes. Mais cette même décadence entretient, on le sait, d'étroits rapports avec cet autre idéalisme qu'est le symbolisme. De fait, la sensibilité décadente reflète les ambivalences d'une fin de siècle tiraillée entre rationalisme et spiritualisme. La poésie de Ducasse s'inscrit dans cet imaginaire antagoniste : à première vue, la science, les

¹ À propos de la religion positiviste, cf. Raquel CAPURRO, *Le Positivisme est un culte des morts*, Paris, Epel, 2001.

² E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours*, op. cit., p. 71

mathématiques et la logique constituent sous sa plume une réponse de nature positiviste à l'esthétique platonicienne ; mais, comme en témoigne son écriture de la folie, le rationnel et l'irrationnel se mêlent dans son œuvre. De même, positivisme et idéalisme s'articulent afin de formuler une définition essentiellement subjective de la connaissance et de la vérité. La question se pose de savoir comment s'effectue cette articulation et de comprendre sa finalité poétique. Dans sa création, Ducasse conteste non seulement les vérités platoniciennes, mais aussi les vérités positivistes. Il s'approprie les figures de la connaissance que sont le philosophe et le savant ; maniant une logique toute particulière, il propose une vision théâtrale et ésotérique du monde où dominant, d'une part, le doute et l'illusion, et de l'autre, le mystère et le secret.

« *Moi, aussi, je suis savant* »

L'œuvre de Ducasse aborde souvent le thème de la science, qu'il tient vraisemblablement en haute estime : « *Parmi tant d'ombres qui circulent dans les strophes des Chants de Maldoror, écrit Claude-Pierre Perez, celle de la science n'est ni la plus méconnue, ni la moins inquiétante.* »¹. Cette rêverie d'apparence positiviste repose sur une conception plurielle et mystérieuse de cette science, laquelle peut paradoxalement confiner à l'irrationnel. M. PleyNET écrit ainsi : « *La science qu'avec un génie sans égal entreprend Isidore Ducasse, il ne lui donne pas de nom, et nous nous sommes nous-mêmes jusqu'ici gardés de la nommer, quoique nous n'ayons en fait jamais cessé d'avoir recours à elle, d'en suggérer la complexité et la grandeur.* »². Comme le souligne J.-J. Lefrère, les études scientifiques occupent une place notable dans la biographie du jeune poète : « *[P]réparant, comme quelques-uns de ses condisciples de la section des lettres, un baccalauréat ès sciences après avoir décroché un baccalauréat ès lettres, Ducasse annulait la dichotomie entre littéraires et scientifiques en vigueur dans le système d'éducation des lycées de son temps.* »³. Dans la pensée positiviste, l'homme de science doit prendre le pouvoir et diriger la société⁴ ; le poète, au contraire, doit soumettre son art à l'esprit positif. Est-ce à dire que Ducasse cherchait à réconcilier le poète et le savant, le platonisme et le positivisme ? Il faut être prudent et considérer tout d'abord que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le scientifique s'avère être un personnage ambivalent : pour certains néo-chrétiens comme Naville, sa rationalité travaille à la négation du mal⁵ ; pour les scientifiques, les naturalistes et les chantres du progrès, il représente au contraire une sorte de prophète laïc ; aux yeux des symbolistes et surtout des décadents, enfin, il rejoint la

¹ Claude-Pierre PEREZ, « Dans la lumière même de l'Apocalypse » : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 38-52, dans *Littérature*, n° 117, « La Mise à distance », 2000, p. 38.

² M. PLEYNET, *Lautréamont par lui-même, op. cit.*, p. 175.

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 269.

⁴ Cf. Bernadette BENSUAUDE-VINCENT, « Les Savants au pouvoir », pp. 63-75, dans *Romantisme*, volume 8, n° 21-22, « Les Positivismes », 1978.

⁵ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 88.

figure inquiétante du fou au point de devenir l'un des avatars de la monstruosité fin-de-siècle¹. De plus, on l'a vu, le Crocodile de Saint-Martin, auquel le poète-héros s'identifie dans *Les Chants de Maldoror* détourne la parole scientifique afin d'en faire un outil rhétorique d'une grande puissance subversive. Au fond, c'est en poète de la modernité que Ducasse parle de la science. Cette science cependant renoue avec le mystère et l'enchantement ; elle rêve le monde autrement, mais elle sonde également les profondeurs de son moi.

Tout d'abord, le poète s'approprie la langue et le discours scientifique. Ce n'est cependant pas en homme de sciences qu'il s'exprime, mais bel et bien en poète.

Les pages précédentes ont montré que la poésie ducassienne s'inscrivait dans la modernité en poétisant les mots de la science.² On peut aussi déceler dans cette appropriation une intention parodique — analogue en ce sens à celle de Rimbaud — vis-à-vis de la poésie moderniste d'un Maxime Du camp, qui entendait répondre à l'Art pour l'Art au moyen d'un Art pour la Science.³ Mais l'union de la science et de la poésie n'est pas qu'une question d'esthétique ou de réaction littéraire : chez Ducasse, rêverie scientifique et connaissance poétique s'amalgament. Ainsi de ce passage dans lequel Maldoror tente d'expliquer sa métamorphose onirique en pourceau : « *Était-ce comme une récompense ? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! Pour moi, j'entendis l'interprétation ainsi, et j'en éprouvai une joie plus que profonde.* » (IV, [6], 117). Le nom « *interprétation* » prend ici le sens didactique d'« [e]xplication, par une induction positive, de certaines choses »⁴, mais il peut aussi avoir un sens artistique, celui de jouer, d'exécuter, notamment un rôle théâtral ou une pièce musicale. Or, aux yeux de Ducasse, poésie et chant sont synonymes : par syllepse, démarche scientifique et création poétique se trouvent confondues. La poétisation de la science a donc une finalité non seulement esthétique et parodique, mais aussi herméneutique : elle mène au savoir, à la connaissance, à l'explication du monde.

Face à l'essor du positivisme et du scientisme, nombre de poètes, naguère enthousiastes, ont fini par exprimer des réserves. Comme le rappelle C.-P. Perez, on sait « *qu'à un certain moment, vers la fin du Second Empire, semble-t-il, dans ces années justement où Ducasse écrit les Chants, le spiritualisme qui, un peu plus tôt, s'accommodait si bien de la science et s'enthousiasmait de son progrès, se met tout à coup à*

¹ Cf. J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 402-407.

² Sur les mots de la science et leur étrangeté poétique, cf. *supra*, pp. 155-157, 172-173.

³ Cf. Jean-Pierre BERTRAND, Pascal DURAND, *Les Poètes de la modernité*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2006, pp. 26-28.

⁴ É. LITTRÉ, « Interprétation », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

sonner l'alarme. »¹. Dans l'œuvre de Ducasse, la parodie se fait plus ludique que polémique. Le jeune poète, encore tributaire d'un contexte culturel où la frontière entre science et parascience est loin d'être claire, reprend à son compte les thèmes du magnétisme animal et de l'hypnose, qui appartiennent à ce champ de savoirs limitrophes que M. Pierssens appelle le « *merveilleux psychique* » : « *L'histoire de la formation d'une culture scientifique officielle au XIX^e siècle devrait donc être indissociable de l'histoire culturelle en général, et de l'histoire des parasciences en particulier. Ces dernières n'apparaissent en effet qu'au moment et dans la mesure où les sciences légitimes organisent leur territoire propre.* »². En outre, la nature telle que la présente Ducasse dans *Les Chants de Maldoror* est une nature à découvrir, régie par des lois qu'il reste à formuler : la science en ce monde est une science à parfaire.³

Ducasse se dépeint donc en poète savant. Cet autoportrait remplit une fonction parodique, persuasive, et ce qui est plus intéressant, cathartique.

En effet, toutes les fois où le poète parle en homme de sciences, il ne peut s'empêcher de faire sentir l'ironie et le comique de son rôle. Que l'on se souvienne, par exemple, de la longue description qu'il fait de l'homme pélican au chant V :

Mais qu'était-ce donc que la substance corporelle vers laquelle j'avais ? Je savais que la famille des pélicaninés comprend quatre genres distincts : le fou, le pélican, le cormoran, la frégate. La forme grisâtre qui m'apparaissait n'était pas un fou. Le bloc plastique que j'apercevais n'était pas une frégate. La chair cristallisée que j'observais n'était pas un cormoran. Je le voyais maintenant, l'homme à l'encéphale dépourvu de protubérance annulaire ! Je recherchais vaguement, dans les replis de ma mémoire, dans quelle contrée torride ou glacée, j'avais déjà remarqué ce bec très-long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très crochue à son extrémité ; ces bords dentelés, droits ; cette mandibule inférieure, à branches séparées jusqu'auprès de la pointe ; cet intervalle rempli par une peau membraneuse ; cette large poche, jaune et sacciforme, occupant toute la gorge et pouvant se distendre considérablement ; et ces narines très étroites, longitudinales, presque imperceptibles, creusées dans un sillon bazal ! (V, [2], 193-194).

Le héros propose une définition négative de la mystérieuse créature : il dit d'abord ce qu'elle n'est pas. Les passages sur la famille des pélicans et le bec de l'oiseau, extraits de l'encyclopédie du Docteur Chenu⁴, appartiennent au registre didactique ; mais les points d'exclamation, marques d'expressivité ironique, contribuent à la poétisation ludique du collage. L'étrangeté du lexique scientifique (« *encéphale* », « *protubérance annulaire* », « *convexe* », « *onguiculée* », « *mandibule inférieure* »,

¹ C.-P. PEREZ, « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », pp. 159-168, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 167.

² M. PIERSSENS, « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », pp. 351-363, dans *Ethnologie française, Science et parasciences. Preuves et épreuves*, Armand Colin, tome 23, septembre 1993, p. 351.

³ Sur la science révélée, cf. *infra*, p. 596-598.

⁴ Section « Oiseaux », *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Marescq, 1851-1861, pp. 261, 262-3, cité par J.-L. Steinmetz dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 648, notes 3 et 4.

« *peau membraneuse* », « *longitudinales* », « *sillon bazal* ») reflète la monstruosité de l'homme pélican. En déplorant son manque de moyen, le poète accentue encore la tonalité burlesque de sa digression encyclopédique : « [...] *pour la clarté de ma démonstration, j'aurais besoin qu'un de ces oiseaux fût placé sur ma table de travail, quand même il ne serait qu'empaillé. Or, je ne suis pas assez riche pour m'en procurer. Suivant pas à pas une hypothèse antérieure, j'aurais de suite assigné sa véritable nature et trouvé une place, dans les cadres d'histoire naturelle, à celui dont j'admira la noblesse dans sa pose malade.* » (V, [2], 195). Le poète utilise les mots du positivisme (« *démonstration* », « *hypothèse antérieure* », « *cadres d'histoire naturelle* ») et se décrit comme un naturaliste ; mais son manque d'argent, la référence à l'oiseau empaillé et l'allusion à la table de travail donnent à voir l'image décadente d'un savant reclus.¹ Quoique parodique, cette posture demeure celle d'une autorité détentrice d'un savoir. Sur le plan rhétorique, elle nourrit l'éthos du poète et renforce, ne serait-ce que sur le mode du jeu, la portée persuasive de son propos. Cl.-P. Perez écrit ainsi que « *les mots de la science participent d'une stratégie [...] visant à mettre l'auteur, l'auteur, dans la posture du maître* » et qu'« *ils permettent d'en imposer [...] pour intimider son lecteur.* »².

Cet autoportrait en savant revêt un sens symbolique plus profond qui se manifeste à travers le double motif du scalp et du scalpel. Dans son *Lautréamont*, Bachelard a mis en relief, d'une manière peut-être rapide, ce qu'il appelle le complexe du scalp, né selon lui du ressentiment de Ducasse envers l'institution scolaire.³ Au chant IV, Maldoror, qui reconnaît son reflet, se souvient avoir « *scalpé, quoique ce ne fût que pendant cinq ans* » : il aurait « *enfermé un être humain dans une prison, pour être témoin du spectacle de ses souffrances [...]* » (IV, [5], 175). Le scalp — aussi bien la chevelure que le fait d'être scalpé — rappelle le crime passé⁴ : le crâne mutilé symbolise la conscience morale marquée par le remord. Il faut rapprocher le verbe *scalper* (du latin *scalpellum*, de *scalpere*, « gratter, couper ») et le nom *scalpel* (de anglais *to scalpe*, de *scalp*, « péricrâne »)⁵, mot que le poète utilise plusieurs fois : le lien étymologique et/ou morphologique, entre les deux mots favorise leur association dans l'idiolecte ducassien. En un sens proche du sens figuré, *scalpel* apparaît à la strophe 3 du chant III, lorsque Maldoror, armé d'un canif, éviscère la fillette qu'il vient de violer : « *Il ouvre les pattes anguleuses de cet [sic] hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, [...]* s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. » (III, [2], 138). La métaphore désigne le canif comme un outil d'exploration : le scalpel renvoie symboliquement à la science expérimentale. En sens plus métaphorique, on trouve *scalpel* à la strophe 12 du chant II,

¹ Sur le thème de l'enfermé, cf. *infra*, p. 627 *sq.*

² C.-P. PEREZ, « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », *op. cit.*, p. 167.

³ G. BACHELARD, *Lautréamont*, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁴ Sur la chevelure, cf. *infra*, pp. 355-356.

⁵ É. LITTRÉ, « Scalp », « Scalpel », « Scalper », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

où le poète, encore enfant, reproche au Créateur de fouiller sa « conscience » à l'aide de son « scalpel qui ricane » (II, [12], 112) : intrusif, le regard inquisiteur de Dieu dissèque la conscience du héros. Ici, le scalpel est un outil qui permet au Créateur de violer l'intimité morale du jeune garçon. On retrouvera cette image à la strophe 3 du chant V, où Maldoror décrit comment Dieu inspecte la conscience des hommes durant leur sommeil : « *Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures.* » (V, [3], 119). L'image du « voile de la pudeur » déchiré traduit bel et bien l'idée d'une intimité violée.

Mais ce terrible outil qu'est le scalpel, Maldoror sait lui aussi l'utiliser afin de satisfaire sa quête de savoir. Ainsi justifie-t-il ses digressions en affirmant que ses longueurs « remplissent leur but », qui est de « *de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en leurs derniers retranchements [...].* » (IV, [3], 167). Dans ce dernier exemple, la démarche analytique permet au poète d'atteindre la vérité : l'instrument de dissection est bel et bien un outil herméneutique. Le double motif du scalp et du scalpel symbolise la connaissance de soi, la connaissance d'autrui et celle de la vérité : il réunit science et conscience.

La dernière strophe du chant IV insère ce motif dans l'autoportrait en savant. En proie au délire, Maldoror croit revoir avec horreur le crâne scalpé de Falmer : « *Éloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue.* » (IV, [8], 185). Adoptant d'abord un ton didactique, l'halluciné tente d'expliquer cette vision : « *Il existe plus d'un être humain qui a vu des têtes chauves : la vieillesse, la maladie, la douleur (les trois ensemble ou prises séparément) expliquent ce phénomène négatif d'une manière satisfaisante. Telle est, du moins, la réponse que me ferait un savant, si je l'interrogeais là-dessus. La vieillesse, la maladie, la douleur.* ». La tournure impersonnelle (« *Il existe* ») et les termes didactiques (« *phénomènes* », « *expliquent* ») convoquent l'autorité du discours scientifique à travers la parole du « *savant* ». Malgré cela, Maldoror révèle les véritables raisons qui ont fait que Falmer a perdu sa chevelure :

Mais je n'ignore pas (moi, aussi, je suis savant) qu'un jour, parce qu'il m'avait arrêté la main, au moment où je levais mon poignard pour percer le sein d'une femme, 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... Je n'ignore pas qu'un jour sa chevelure me resta dans la main. Moi, aussi, je suis savant. (IV, [7], 186).

Le héros poète affirme qu'il possède un savoir (« *je n'ignore pas* ») et se dit « *savant* » en racontant le crime qu'il a commis : par antanaclase, il rapproche le nom « *savant* » de l'adjectif verbal homonyme mais incorrect « *savant* », dont la forme admise est *sachant*. Ce glissement subtil est mis en relief par la reprise de la proposition « *Moi, aussi, je suis savant* ».

La conscience morale est la science que chacun a de ses actes : elle mène à la connaissance de soi. La science, en somme, se fait métaphore d'une exploration intime.

Le poète des *Chants de Maldoror* poétise la science dans un but à la fois esthétique, parodique et gnostique. Dans cette rêverie faussement positiviste où science et parascience se confondent, la connaissance du monde n'est encore qu'imparfaite. Être savant, c'est savoir cela, mais c'est aussi et surtout savoir ce que l'on a fait, c'est être conscient de ses crimes et de ses désirs. Il y a chez Ducasse une science intime qui se définit comme une exploration gnostique du moi.

Le philosophe

Le succès du platonisme à l'ère romantique témoigne du rapprochement qui s'opère alors entre les lettres et la philosophie. Dans *De la littérature* (1800), Madame de Staël prophétise l'avènement d'une littérature qu'elle appelle « *philosophie sensible* »¹. Dans les faits, le romantisme et les mouvements postérieurs accorderont une grande place à l'imagination ; mais il est aussi vrai que les grandes interrogations philosophiques du siècle se confondront bien souvent avec ses thèmes littéraires majeurs : c'est très précisément le cas du mal. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la philosophie se détourne de la métaphysique pour se tourner vers la psychologie avec les Idéologues, la spiritualité avec Maine de Biran ou le divin avec Lammenais, De Maistre et Bonald.² À partir des années 1850, l'essor du positivisme permet l'avènement d'une véritable philosophie des savants. Les questions spirituelles ne sont pourtant pas évacuées ; elles sont même relancées par la crise qui frappe peu à peu le rationalisme : c'est dans ce contexte que Naville interroge à nouveaux frais le problème du mal et que Ducasse écrit son œuvre. Dans *Les Chants de Maldoror*, le jeune poète adopte une position critique, voire satirique, à l'égard du discours philosophique, qu'il soit idéaliste ou positiviste ; dans *Poésies*, en revanche, il ironise de manière plus ambiguë sur les rapports qu'entretiennent la philosophie et la littérature. L'appropriation parodique des différentes formes que prend la philosophie sensible des romantiques revêt malgré tout un sens plus sérieux et plus subjectif.

Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, Ducasse propose une vision assez moqueuse de la philosophie et du philosophe.

¹ Germaine de STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec l'institution sociale*, édition d'Axel Blaeschke, Paris, Garnier, « Classiques », 1998, p. 69. Cf. Florence LOTTERIE « Madame de Staël. La littérature comme "philosophie sensible" », pp. 19-30, dans *Romantisme*, n° 124, "Littérature et philosophie mêlées", 2004.

² Sur les rapports entre philosophie et littérature au début du XIX^e siècle, cf. Alain VAILLANT, Jean-Pierre BERTRAND, Philippe RÉGNIER, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Nathan Université, « Réf », 1998, pp. 41-51.

Dès l'ouverture, où il inverse le lieu rhétorique de la *captatio benevolentiae*, le poète compare le lecteur qui se détourne de l'œuvre à une grue, étrange métaphore du penseur :

Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant [...] comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place), tandis que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus. Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, la première (car, c'est elle qui a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence), avec son cri vigilant de mélancolique sentinelle, pour repousser l'ennemi commun, elle vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique (c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage), soit à bâbord, soit à tribord, comme un habile capitaine ; et, manœuvrant avec des ailes qui ne paraissent pas plus grandes que celles d'un moineau, parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr. (I, [1], 39-40)

Cette longue comparaison rattache le passage au genre de la fable animalière, ce qui lui donne la force solennelle d'une allégorie. L'expression « *méditant beaucoup* » personnifie les oiseaux et en fait des philosophes. Pour la grue de tête, on retrouve l'association traditionnelle de l'âge (« *la plus vieille* », « *vieux cou* ») et de la sagesse (« *sang-froid* », « *des yeux qui renferment expérience* »). La précision finale (« *elle n'est pas bête* ») joue sur le sens de l'attribut du sujet « *bête* » et suggère que l'oiseau est doué de raison. La métaphore du chemin (« *un autre chemin* ») assimile la lecture de l'œuvre à un périple que même les philosophes les plus aguerris préfèrent éviter. L'image du « *vent étrange et fort* » désigne, on l'a montré, l'ouverture elle-même qui, par sa puissante originalité, annonce cette « *tempête* » qu'est le livre.

L'ironie ducassienne s'insinue cependant dans l'éloquence emphatique de ces premières lignes. Si la comparaison de la grue à « *une personne raisonnable* » accentue *a priori* la personnification, les expressions triviales ou familières (« *son vieux cou déplumé* ») ont quelque chose d'amusant, tout comme l'hyperbole burlesque des « *trois générations de grues* ». Ce comique se trouve rehaussé par les trois parenthèses : la première commente la gêne qu'éprouve la grue face au mauvais temps (« *moi, non plus, je ne le serai pas à sa place* ») ; la deuxième indique avec préciosité qu'elle montre son postérieur à ses camarades moins futées (« *elle a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence* ») ; la dernière conteste l'image de « *figure géométrique* », qui n'est pas complètement motivée selon le poète (« *c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté* »). De la même manière, la comparaison « *comme un habile capitaine* » amorce une métaphore maritime

immédiatement désamorcée par celle du « *chemin* ». La lecture est comparée ainsi à un voyage à la fois aérien, maritime et terrestre : cette superposition fait perdre sa cohérence à toute l'analogie, qui de majestueuse devient cocasse.

À travers cette comparaison didactique, c'est la philosophie elle-même qui est tournée en dérision : la vieille grue incarne une caricature du philosophe prudent effrayé par la lecture des *Chants de Maldoror*.

Ces mêmes *Chants de Maldoror*, on l'a montré, relèvent de l'apologue : ils illustrent par le biais de la fiction les thèses peu orthodoxes du poète, ce qui explique que le discours philosophique en lui-même soit à peu près absent de l'œuvre. En revanche, dans *Poésies*, Ducasse discute explicitement des relations qu'entretiennent la littérature et la philosophie : tout en autodérision, son ironie se fait alors plus satirique et plus corrosive.

Dans le *Système de politique positive* de Comte, les hommes de lettres, — principalement les romantiques de sensibilité platonicienne — sont décrits comme des êtres prétentieux et inaptes à gouverner, des rêveurs qu'il s'agit de réveiller, et surtout de corriger par la raison : « *Même aujourd'hui [...], les prétendus poètes qui se croient dispensés d'initiation philosophique ne font réellement qu'emprunter cette base indispensable à des systèmes arriérés, théologiques ou métaphysiques. Leur vaine éducation spéciale, bornée à cultiver le seul talent de formuler, est aussi nuisible à leur esprit qu'à leur cœur.* »¹. Du point de vue de Comte, la philosophie positive englobe à elle seule toute la philosophie : les doctrines théologiques, les systèmes métaphysiques et les écoles littéraires ne constituent en réalité que des états primitifs et imparfaits de la connaissance, si bien que la philosophie domine et subsume les autres disciplines. Dans son livre intitulé *Auguste Comte et la philosophie positive* (1864), Littré affirme ainsi que la « *philosophie positive est l'ensemble du savoir humain* » et qu'elle « *se distingue de la philosophie théologique et de la philosophie métaphysique en ce qu'elle est d'une même nature que les sciences dont elle procède, tandis que la théologie et la métaphysique sont d'une autre nature et ne peuvent ni guider les sciences ni en être guidées.* »². Cette thèse semble reprise par Ducasse, qui l'étend à la littérature dans *Poésies*. Le poète suggère tout d'abord que les philosophes sont supérieurs aux écrivains : « *Quelques philosophes sont plus intelligents que quelques poètes. Spinoza, Malebranche, Aristote, Platon, ne sont pas Hégésippe Moreau, Malfilatre, Gilbert, André Chénier.* » (P II, 285). L'usage du déterminant indéfini « *quelques* » nuance l'affirmation et lui enlève tout caractère absolu. La mise en regard de quatre philosophes reconnus — Spinoza, Malebranche, Aristote, Platon — et de quatre écrivains peu

¹ Auguste COMTE, *Système de politique positive, Discours préliminaire*. 5^e partie, « Aptitude esthétique du positivisme », p. 306, cité par Y. Vadé dans « Comte, les poètes et les nombres », pp. 105-116, dans *Romantisme*, n° 21-22, « Les Positivismes », 1978, p. 105.

² É. LITTRÉ, *Auguste Comte et la philosophie positive*, Paris, Librairie de L. Hachette et cie, Deuxième édition, 1864, p. 42.

connus ou oubliés — Hégésippe Moreau, Malfilatre, Gilbert André Chénier — peut paraître ironique : ne doit-on pas une fois encore, douter de la parole du poète ? Quelques paragraphes plus loin, voilà la poésie subordonnée à la philosophie : « *Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. La philosophie, ainsi comprise, englobe la poésie. La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie. La philosophie pourra se passer de la poésie.* ». Ducasse pose ici que la critique littéraire (« *Les jugements sur la poésie* ») prime sur la création poétique et qu'elle constitue une « *philosophie* » spécifique, celle « *de la poésie* ». En supprimant le complément du nom dans la phrase suivante, le poète étend son propos à toute la philosophie, dont la poésie ne serait ainsi qu'une des branches. De là, il conclut son sophisme en affirmant que si la philosophie est nécessaire à la poésie, cette dernière, à l'inverse, ne serait qu'une contingence de la philosophie. Peu après, Ducasse formule l'un des présupposés épistémologiques du positivisme : « *Le phénomène passe. Je cherche les lois.* ». Quelques pages plus loin, on peut lire une véritable définition de la philosophie positiviste, que le poète décrit en l'opposant à la poésie : « *Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie.* »¹ (P II, 287). On songe aux lignes écrites par Littré en 1864 et que l'on a citées plus haut. Mais toute cette hiérarchie déjà fragile se trouve bientôt renversée : « *Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie. Les philosophes ne sont pas autant que les poètes. Les poètes ont le droit de se considérer au-dessus des philosophes.* » (P II, 289). En attribuant à la poésie une logique distincte de celle de la philosophie, Ducasse semble aller à l'encontre de la pensée romantique, qui entend soumettre la raison au sentiment ; mais c'est aussi une manière de proclamer l'indépendance de la poésie et sa supériorité sur la philosophie positive : le chiasme « *philosophe* »/« *poète* »/« *poète* »/« *philosophe* » traduit le renversement hiérarchique et en souligne le caractère désormais absolu. Comme le note N. Teramoto, « *l'enchaînement de l'affirmation et de la réfutation est [...] toujours la force motrice principale dans les Poésies.* »².

Mais en définitive, il semble bien que ce soit un certain esprit scientifique que Ducasse attaque avec malice. Il raille à la fois les prétentions scientistes de certains poètes et l'orgueil des philosophes positivistes, ne prenant parti pour personne et se moquant de tout le monde. Ainsi de ce paragraphe loufoque tiré de *Poésies II* : « *Le régulateur de l'âme n'est pas le régulateur d'une âme. Le régulateur d'une âme est le régulateur de l'âme, lorsque ces deux espèces d'âmes sont assez confondues pour pouvoir affirmer qu'un régulateur n'est une régulatrice que dans l'imagination d'un fou qui plaisante.* ». Le passage se

¹ J.-L. STEINMETZ rapproche ce paragraphe d'un passage de l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale : « *Toute la philosophie naturelle se résume à cela : Connaître la loi des phénomènes. Tout le problème expérimental se réduit à ceci : Prévoir et diriger les phénomènes.* » (Claude BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [Paris, Baillière et fils, 1865], p. 100, cité par J.-L. Steinmetz dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 679, note 65).

² N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les *Poésies*. La "poésie" à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 295.

présente comme une définition fantaisiste de ce qu'est « *le régulateur de l'âme* », celui « *qui sert de règle, qui règle* »¹ l'âme : une fois encore, il s'agit implicitement d'opposer le bon ordre spirituel de *Poésies* au dérèglement général des *Chants de Maldoror*. Le jargon didactique (« *régulateur* », « *espèces* »), le présent gnominique et la phrase affirmative indiquent une visée explicative. La matière paraît sérieuse et profonde, comme tout sujet philosophique. Cependant, la première proposition semble *a priori* contredite par la seconde, qui ne fait que la reprendre sous forme de chiasme négatif : la figure de construction met en relief une structure bien plus poétique que logique. La justification apportée par le poète est modalisée par l'adverbe « *assez* » : le discours se fait approximatif. De plus, la répétition des termes brouille le sens du texte. En réalité, les distinctions opérées par le poète ne reposent que sur deux variations grammaticales, à savoir le changement de détermination (de l'article défini « *l'* » au déterminant indéfini « *un* ») et le changement de genre (de « *régulateur* » à « *régulatrice* »). La restriction finale (« *pour pouvoir affirmer qu'un régulateur n'est qu'une régulatrice* ») dévoile l'intention du poète, qui se dépeint comme un « *fou qui plaisante* ». Et l'on retrouve le thème de la folie raisonnante. En somme, tout cela n'est qu'affaire de jeu de mots et de jeu de sens : il s'agit moins de philosophie que de poésie. Ducasse caricature donc les poètes qui se voient philosophes et les philosophes qui se mêlent de poésie ; par la même occasion, il énonce sa conception de la poésie : au sérieux de la raison spéculative, il oppose le délire paradoxalement rationnel de sa création ludique.

Un élément biographique vient confirmer cet aspect de la philosophie ducassienne. En 1992, Jean-Pierre Lassalle découvre dans la bibliothèque du lycée de Pau un livre utilisé dans la classe de philosophie de Ducasse : il s'agit d'un exemplaire des *Esquisses de philosophie morale* de Dugald Stewart, traduit de l'anglais et préfacé par Théodore Jouffroy, et paru à Paris chez Johanneau en 1841.² Au recto et au verso sont inscrites quatre listes d'élèves, celles des promotions de philosophie des années 1858-59, 1859-60, 1864-65 et 1879-80. Le nom de Ducasse est l'avant-dernier sur la liste de 1864-65 :

Élèves de Philosophie, 1864-65

Lespès	philosophe déiste [sic]
Minvielle Georges	philosophe omnibus
Catalàa	philosophe sceptique
de Sabbathier	« fataliste
Lafont	philosophe quiétiste
Dupont [sic]	philosophe cynique

¹ É. LITTRÉ, « Régulateur », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 259.

Ducasse
Brun Émile

philosophe incompréhensibiliste
philosophe rustique¹

On peut raisonnablement penser, avec J.-J. Lefrère, qu'« *il s'agissait d'un jeu qu'on imagine pratiqué le dernier pour l'année scolaire avec la bénédiction du maître d'études ou du professeur de philosophie.* »². Le patronyme de chaque élève est complété par un adjectif caractérisant son appartenance à une école philosophique réelle ou fantaisiste. J.-J. Lefrère a sans doute raison d'écrire que « *ces adjectifs accolés au terme générique de philosophe à un trait de personnalité ou de caractère de l'élève.* »³. Si l'on se fie aux lois du lexique, « *incompréhensibiliste* » devrait qualifier ce qui ressort de l'*incompréhensibilisme*, un courant philosophique dont le principe serait d'être incompréhensible. Or, Ducasse a laissé à ses camarades le souvenir d'un élève au style obscur, dont les compositions se distinguaient par leur manque d'organisation. Ainsi de Paul Lespès, lequel aurait précisément utilisé l'adjectif *incompréhensible* dans son entretien avec Alicot : « *Pas une phrase où la pensée faite en quelque sorte d'images accumulées et de métaphores incompréhensibles ne fût encore obscurcie par des inventions verbales et des formes de style qui ne respectaient pas toujours la syntaxe.* »⁴. On peut penser aux strophes étranges des *Chants de Maldoror*, à leur style mystérieux et à leurs digressions compliquées, mais on peut également citer les contradictions logiques qui font et défont l'argumentation de *Poésies*.

Les Chants de Maldoror proposent au moins deux allusions à ces plaisanteries de potaches. Tout d'abord, les poux chantés par Maldoror dans la strophe 9 du chant II sont qualifiés de « *monstres à l'allure de sage* », puis d'« *adolescents philosophes* » (II, [9], 97). Le nom « *adolescents* » paraît faire allusion aux camarades philosophes de Ducasse. Quant à l'adjectif « *sage* », il rappelle l'origine grecque du mot « philosophie », formé des éléments *philo-*, qui signifie « aimer », et *-sophia*, qui veut dire « sagesse ». L'antithèse des « *monstres à l'allure de sage* » paraît expliquer le sens que revêt le terme *philosophe* dans l'idiote dialecte ducassien. L'association de l'amour et de la monstruosité donne à l'allusion biographique un relief érotique. L'hymne aux pédérastes, qui débute par l'apostrophe « *Ô pédérastes incompréhensibles !* » (V, [5], 204), apporte à cette lecture un éclaircissement décisif : on retrouve précisément le fameux adjectif *incompréhensible*. Le lien est donc établi entre les poux philosophes, les pédérastes incompréhensibles et le philosophe incompréhensibiliste. Ce groupe de plaisantins abritaient peut-être des amitiés bien particulières.

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 259.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 259.

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 260.

⁴ François ALICOT, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », cité par J.-J. Lefrère dans *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 260.

La philosophie pour le sujet ducassien relève du jeu poétique et de la plaisanterie de potache ; mais à un niveau plus profond, les souvenirs de lycée prennent une couleur beaucoup plus personnelle. Cette tension perceptible entre l'allusion intime et sa dissimulation rejoint ce que l'on a vu à propos de la douleur.¹ Elle invite le poéticien à interroger l'attitude de Ducasse face à la figure du penseur romantique.

Dans *De la littérature*, Madame de Staël appelle de ses vœux une « philosophie sensible »², une philosophie « où, ainsi que l'explique F. Lotterie, *la place de la pensée est tempérée par celle de la raison, de même que la raison est attendrie par la voix du cœur.* »³. Dans cette perspective, qui suppose un engagement littéraire, l'intime et le singulier doivent s'effacer devant l'impersonnel et le collectif : « *D'une façon générale, parler de soi, entrer dans l'intimité lyrique ne va pas de soi chez Madame de Staël ; elle oscille entre la nécessité, pour la littérature, d'exprimer la sensibilité souffrante et une sorte d'éthique de la retenue, du fait que la voix de l'écrivain doit entrer dans l'universel, vraie marque de la philosophie.* »⁴. Lamartine va cependant rompre avec cette double postulation et affirmer le primat des sentiments sur la raison, contribuant de cette façon à l'édification de la figure du penseur romantique. Incarnant aux yeux de Myriam Roman « *l'union du philosophique et du littéraire* »⁵, ce poète philosophe est un « *primitif* »⁶ et un marginal à mi-chemin de la mort et de la folie⁷ : Corinne chez Madame de Staël, Louis Lambert chez Balzac et Gilliatt chez Hugo en sont de parfaits avatars. D'une certaine manière, Maldoror ressemble à ces personnages. Néanmoins, il adopte une démarche poétique et philosophique à la fois plus égocentrique et moins lyrique.

Maldoror possède effectivement certains traits du penseur romantique. Ensauvagé, c'est un marginal qui vit à l'écart du commerce des hommes. D'un naturel instable, il tutoie la folie et son jugement paraît très souvent troublé. Immortel en apparence, il n'en demeure pas moins hanté par l'idée de la mort, et ce jusqu'à la fin des *Chants de Maldoror*.

Mais à la fin de *Poésies I*, le poète se démarque en prenant le parti de la raison contre les sentiments : « *Les sentiments sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer.* » (P I, 273). La tournure attributive formule par antithèse l'alliance des sentiments et de la raison. L'adjectif « *incomplète* » met en relief l'inefficacité de la philosophie sensible des romantiques ; le subjonctif « *se puisse* » et l'infinitif « *imaginer* » en traduisent la naïveté. Les *Chants de Maldoror*

¹ Sur le lyrisme de la douleur et son refus, cf. *supra*, pp. 123-124.

² Germaine de STAËL, *De la littérature considérée dans ses rapports avec l'institution sociale*, *op. cit.*, p. 69.

³ F. LOTTERIE, « Madame de Staël. La littérature comme "philosophie sensible" », *op. cit.*, p. 26.

⁴ F. LOTTERIE, « Madame de Staël. La littérature comme "philosophie sensible" », *op. cit.*, p. 29.

⁵ Myriam ROMAN, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », pp. 89-102, dans *Romantisme*, volume 34, n° 124, "Littérature et philosophie mêlées", 2004, p. 89.

⁶ M. ROMAN, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », *op. cit.*, p. 91.

⁷ M. ROMAN, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », *op. cit.*, pp. 99 et suivantes.

relevaient d'une écriture partagée entre le délire et l'éloge de l'intellect, entre la tentation, ou la tentative, de l'intime et la haine du sentiment. Dans *Poésies*, Ducasse paraît avoir un avis plus tranché. Malgré l'ironie de ces dernières pages, cette affirmation semble mélancolique et amère : à la suite de son échec, le poète penseur ducassien fait en dernière analyse le choix d'une philosophie insensible, d'une pensée sans cœur.

Rétrospectivement, ce choix final permet de mieux envisager la position de Ducasse face aux deux genres privilégiés par les poètes philosophes romantiques, à savoir la méditation et le roman philosophique.

C'est à Lamartine que revient le mérite d'avoir donné à la méditation poétique ses lettres de noblesse. « Dans les *Méditations*, écrit Aurélie Loiseleur, *le cogito cartésien s'éprouve réversible : je suis donc je pense. L'expérience de l'être, première, légitime l'exténuation de la pensée dans son impression pure.* »¹. La méditation poétique s'oppose la méditation proprement philosophique : c'est la raison en sommeil, et le poète en rêverie. Mais si Maldoror semble évoluer dans un songe, sa raison, elle, ne se repose jamais : la méditation ducassienne n'est exactement pas la méditation romantique. Les rares occurrences du mot *méditation* aident à comprendre cette singularité. À la strophe 10 du chant II, le poète décrit quelque penseur dont l'intelligence augmente douloureusement au contact des mathématiques : « *Alors, cet esprit supérieur, attristé, auquel la familiarité noble de vos conseils fait sentir davantage la petitesse de l'humanité et son incomparable folie, plonge sa tête, blanchie, sur une main décharnée et reste absorbé dans des méditations surnaturelles.* » (II, [10], 103). C'est bien la stimulation de l'intellect, et non son engourdissement, qui caractérise l'état méditatif. La notion apparaît ici en son sens philosophique et rationnel : la méditation est l'action de méditer, c'est-à-dire le fait de « *réfléchir avec force et maturité sur quelque chose.* »². À la strophe 12 du même chant, Maldoror se souvient de son enfance inquiète : « *Le jour, ma pensée se fatigue dans des méditations bizarres, pendant que mes yeux errent au hasard dans l'espace ; et, la nuit, je ne peux pas dormir.* » (II, [12], 110). Là encore, la méditation est décrite comme l'exercice le plus poussé de la raison. Mais, détail qui a son importance, l'adjectif « *bizarres* » qualifie un état peu commun, à mi-chemin du rêve éveillé (« *mes yeux errent au hasard dans l'espace* ») et de l'insomnie (« *la nuit, je ne peux pas dormir* »). Dans l'hymne aux pédérastes, Maldoror raconte comment sa semence magique engendre la violence et la guerre parmi les hommes : la lune, qui brille sur le champ de bataille, semble lui ordonner « *de prendre un instant, comme le sujet de méditatives réflexions, les conséquences funestes qu'entraîne, après lui, l'inexplicable talisman enchanteur que la Providence [lui] accorda.* » (V, [5], 208). Le cadre poétique de la vision crée

¹ Aurélie LOISELEUR, « Lamartine et le "philosophe mourant". Méditations poétiques, impressions philosophiques », pp. 43-52, dans *Romantisme*, volume 34, n° 124, "Littérature et philosophie mêlées", 2004.

² E. LITTRÉ, « Méditer », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

une atmosphère propice à la rêverie philosophique. En revanche, l'antéposition de l'adjectif « *méditatives* » révèle de manière hyperbolique et redondante la rationalité de l'examen de conscience auquel doit se livrer Maldoror. Au chant VI, enfin, Mervyn cache la lettre que lui a envoyée Maldoror : « [s]es *professeurs ont observé que ce jour-là il n'a pas ressemblé à lui-même* », que « *ses yeux se sont assombris démesurément* » et que « *le voile de la réflexion excessive s'est abaissé sur la région péri-orbitaire [sic].* » (VI, III, [5], 234). Il « *reste absorbé dans ses pensées comme un somnambule* » et se perd dans des « *méditations hors de propos* », comme s'il pensait profondément, mais en dormant les yeux ouverts.

La méditation ducassienne est donc une méditation paradoxale : de la méditation philosophique, elle reprend la rationalité ; de la méditation poétique, elle hérite l'état de rêverie.

La pensée romantique a développé une autre forme poétique, le roman philosophique. Dans ce type d'œuvre, le rôle du héros est « *d'incarner une certaine philosophie* »¹. On serait donc tenté, comme le note M. Roman, « *de voir les penseurs comme des doubles idéaux du créateur romantique, du "Poète"* ». Cependant, l'inévitable échec de cette aventure ne peut être que celui du personnage, ce qui « *maintient un certain dédoublement entre le penseur et le poète* »². Cette situation poétique ne rappelle que partiellement celle des *Chants de Maldoror*. D'une part, l'identification de Maldoror au poète ne découle pas d'un effet de miroir, mais d'un choix énonciatif volontaire et affiché. D'autre part, Maldoror n'échoue pas et parvient à ses fins en remportant une victoire décisive dans la croisade poétique qu'il mène contre Dieu et les hommes. Enfin, l'écriture romanesque n'apparaît véritablement qu'au chant VI, sous la forme d'un roman-feuilleton parodique : ce criminel qu'est Maldoror semble bien plus proche de Rocambole que de Louis Lambert.

En résumé, la méditation ducassienne conjugue le thème de la folie raisonnante et le motif du sang-froid ; le roman poétique rompt avec le roman philosophique romantique en confondant les destinées du penseur et de son personnage.

Les Chants de Maldoror s'ouvrent sur une comparaison didactique qui tourne la philosophie en ridicule. Philosophe rétive et platonicienne, la vieille grue se détourne avec prudence de l'œuvre transgressive qui s'annonce. Si la rêverie philosophique se présente de prime abord comme un jeu de potache, cette légèreté apparente pourrait bien faire allusion à certaines amitiés particulières nées dans le secret de la classe de philosophie. Partagé entre, d'une part, la folie et la raison, et d'autre part, la confession et la pudeur, le sujet ducassien se démarque du penseur romantique de manière significative : sous sa plume, la méditation réunit d'abord folie

¹ M. ROMAN, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », *op. cit.*, p. 94.

² M. ROMAN, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », *op. cit.*, p. 102.

raisonnante et sang-froid, puis le roman poétique, identifiant poète penseur et poète héros, s'achève non plus sur l'échec de ce dernier, mais sur son apothéose blasphématoire. Toutefois, l'échec bien réel des *Chants de Maldoror* conduit le sujet ducassien à se radicaliser : dans *Poésies*, il prône désormais une véritable caricature ironique de philosophie positive.

Scepticisme

Sur la page de garde de *Poésies I*, Ducasse dit remplacer le doute par la certitude et le scepticisme par la foi. Si l'on en croit ces deux fascicules, ce scepticisme, celui des *Chants de Maldoror*, toucherait aussi bien les vérités profanes que les vérités sacrées et se manifesterait dans les formes littéraires dominantes : « *C'est qu'en effet, écrit M. Pierssens, comme tous les pourfendeurs du "scepticisme", qui sont légion à cette époque, Ducasse voit lui aussi dans la littérature romanesque, le journal ou le "lyrisme" sentimental, des fourriers du désordre qu'il croit voir gagner simultanément la raison, la foi et les mœurs.* »¹. En revanche, si l'on tient compte de l'ironie de *Poésies* et du caractère postfaciel du texte, il apparaît alors assez clairement que la poésie transgressive des *Chants de Maldoror* relève non seulement du scepticisme — elle doute de ce qui est donné pour vrai —, mais aussi de la gnose² — elle suppose une réalité autre et plus vraie : « *L'élément est "cognitif" commun aux diverses tendances gnostiques ; il est compris comme une illumination réservée à quelques initiés en vertu de laquelle ceux-ci parviennent à la vision du divin et du vrai et à leur salut personnel.* »³.

Le poète des *Chants de Maldoror* se donne pour mission de combattre les vérités établies, et par le biais de Maldoror, il apparaît sous les traits d'un sceptique.

Aux yeux du crapaud du chant I, Maldoror n'est qu'« *une épave pourrie [...] ballottée par le scepticisme* », venue sur la terre « *pour tourner en dérision ceux qui l'habitent* » (I, [13], 72). L'adjectif « *ballotée* » dénote l'instabilité d'une vérité toujours mise en doute et d'un jugement toujours en alerte. Ce que Maldoror tourne en dérision chez les humains, c'est leur foi, l'espoir qu'il place en un Dieu qu'il n'aura de cesse de calomnier. À la strophe 2 du chant IV, il adopte la posture du moraliste afin de s'en prendre au sens commun, aux opinions préconçues : « *Il y aura, dans mes chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser ainsi les opinions reçues.* » (IV, [2], 163). Il s'attaque

¹ M. PIERSSENS, « Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche », pp. 53-59, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, "Lautréamont", 1987, p. 54.

² « *La gnose (du grec gnosîs, "connaissance") est une forme particulière de connaissance religieuse, révélée et salvatrice, qui contient en elle-même sa valeur et son fondement. Contrairement à la foi, la gnose s'enracine dans l'expérience, qui est celle de l'humanité en général, de la perception d'une division ou d'une scission entre soi et le monde, soi et dieu, entre le soi entendu comme réalité fondatrice et le moi empirique. [...] L'objet de la révélation gnostique est le Soi ontologique, la vraie réalité spirituelle, consubstantielle à la substance divine.* » (Giovanni FILORAMO, « Gnose », pp. 439-442, traduit de l'italien par Pierre Antoine Fabre, dans R. AZRIA, D. HERVIEU-LÉGER [dir.], *Dictionnaire des faits religieux*, op. cit., pp. 439-440).

³ « Gnosticisme », pp. 647-648, dans Jean MONTENOT (dir.), *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 2002, pp. 647-648.

pour cela aux valeurs éthiques et esthétiques, ce qui, en définitive, le conduit à remettre en question l'ordre du monde et l'autorité de Dieu. En conséquence, on peut dire que la pensée ducassienne se nourrit d'une sorte de scepticisme philosophique et religieux.

Cependant, il faut se souvenir que Ducasse poétise la philosophie plus qu'il ne la pratique : on se gardera donc de voir dans son œuvre véritable un scepticisme organisé en système. Sa pensée semble davantage partagée entre deux tendances : le doute rationnel et le doute romantique.

Dans *Les Chants de Maldoror*, c'est le doute rationnel qui se manifeste de façon explicite. L'éloge positiviste de la rationalité démystificatrice culmine dans l'hymne aux mathématiques, où le poète expose une méthode inspirée, selon toute vraisemblance, de la démarche cartésienne.

Dans son *Discours de la méthode* (1637), Descartes formule les quatre préceptes qui doivent conduire à la vérité grâce à l'intuition et à la déduction¹ : ne considérer comme vrai que ce que l'esprit a totalement intégré, c'est l'évidence ; trier les difficultés afin de mieux les appréhender et les résoudre, c'est l'analyse ; organiser sa pensée, des objets les plus simples aux plus complexes, afin de les retenir de façon globale et ordonnée, c'est la synthèse ; examiner tous les objets afin de n'en oublier aucun, c'est le dénombrement. Cette méthode permet de parvenir aux évidences premières que sont les vérités mathématiques. Or, les erreurs de calcul existent. Descartes suppose donc qu'un « *malin génie* »², distinct du vrai Dieu, a fait l'homme tel qu'il puisse se tromper.

Chez Comte, la doctrine positiviste renoue avec l'idéalisme de la mystique des nombres. Dans *La Synthèse subjective* (1856), le philosophe écrit que l'algèbre « *reste toujours subordonnée, au moins implicitement, soit à l'arithmétique, soit à la géométrie, ses deux sources nécessaires.* »³. Selon Y. Vadé, « [d]e tels jugements de valeur ne sont pas seulement en contradiction avec l'évolution de la science mathématique de Descartes à nos jours » mais « *témoignent aussi du refus de leur auteur de considérer le langage mathématique comme un ensemble de signes n'ayant d'autres valeurs qu'opérateur, et de sa volonté de maintenir la liaison héritée des cultures traditionnelles entre les nombres et les formes d'une part, et d'autre part l'harmonie du monde telle que l'homme peut subjectivement l'appréhender.* »⁴. C'est

¹ René DESCARTES, *Discours de la méthode*, notes et commentaires de Denis Huisman, préface de Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Nathan, « Les Intégrales de Philo », 1998, pp. 48-51.

² R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, présentation de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, « GF », 1979, pp. 75, 77.

³ A. COMTE, *La Synthèse subjective, ou système universel des conceptions propres à l'état normal de l'humanité*, Paris, [1856], 1900, deuxième édition, Fonds typographiques de l'exécution testamentaire d'Auguste Comte, p. 104, cité par Y. Vadé dans « Comte, les poètes et les nombres », *op. cit.*, p. 112. Pour une réflexion plus générale sur le rapport entre les lettres et les mathématiques, cf. Richard SAINT-GELAIS, « Littérature et mathématiques : jalons pour une approche perpendiculaire », pp. 9-21, dans *Tangence*, n° 68, 2002.

⁴ Y. VADÉ, « Comte, les poètes et les nombres », *op. cit.*, p. 112.

une correspondance à peu près analogue qu'évoque, non sans ironie, le poète des *Chants de Maldoror*. En effet, les mathématiques aident le penseur à faire le départ entre les prestiges du monde terrestre et les vérités du monde spirituel : « [...] celui qui vous connaît et vous apprécie ne veut plus rien des biens de la terre [...]. La terre ne lui montre que des illusions et des fantasmagories morales ; mais vous, ô mathématiques concises, par l'enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers. » (II, [10], 102). Le poète distingue ici l'ordre terrestre et illusoire de la morale (« des illusions et des fantasmagories morales ») de l'harmonie idéale, mathématique et invariable du cosmos (« vos propositions tenaces », « constance de vos lois de fer », « ordre de l'univers »). L'expression « vérité suprême » achève de concilier le platonisme et le positivisme le temps d'un poème. Par contraste, la majesté des mathématiques révèle à l'« imagination humaine » les artifices de l'homme : « Elle se demande, penchée vers le précipice d'un point d'interrogation fatal, comment se fait-il que les mathématiques contiennent tant d'imposante grandeur et tant de vérité incontestable, tandis que, si elle les compare à l'homme, elle ne trouve en ce dernier que faux orgueil et mensonge. » (103). Une fois encore, le poète moraliste récrimine la mauvaise foi de l'homme (« mensonge »). Mais surtout, Maldoror oppose implicitement le « faux orgueil » de ses semblables, l'idée qu'ils se font de leur grandeur, à son orgueil propre, qui s'appuie sur la conscience sublimée de ce qu'il est réellement. À la différence des humains, qui sont victimes du temps, du changement et de la mort, les vérités mathématiques demeurent éternelles et inébranlables : « Mais, vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité. » (104). Les métaphores topographiques intègrent l'« identité » des mathématiques au paysage cosmique. Leur étude permet au poète penseur de remplacer le « vague » de l'esprit par « une froideur excessive, une prudence consommée et une logique implacable », trois principes auxquels répondent les trois disciplines mathématiques, l'« [a]rithmétique », l'« algèbre » la « géométrie ». À l'image religieuse et idéaliste de la « trinité grandiose » répond l'image géométrique et positiviste du « triangle lumineux ». Les trois préceptes, la froideur, la prudence et la logique apparaissent comme une refonte poétique de la méthode cartésienne fondée sur le primat de la raison. La « froideur », d'une part, qui découle du motif du sang-froid, permet au poète de résister aux séductions du monde et du cœur : « Vous me donnâtes la froideur qui surgit de vos conceptions sublimes, exemptes de passion. Je m'en servis pour rejeter avec dédain les jouissances éphémères de mon court voyage et pour renvoyer de ma porte les offres sympathiques, mais trompeuses, de mes semblables. ». La « prudence opiniâtre », d'autre part, lui offre une triple méthode rationnelle reposant sur de « l'analyse, de la synthèse et de la déduction », démarche qu'il a mise à profit dans son combat contre l'homme : « Je m'en servis pour dérouter les ruses pernicieuses de mon ennemi mortel, pour l'attaquer, à mon tour, avec adresse, et plonger, dans les viscères de l'homme, un poignard aigu qui

restera à jamais enfoncé dans son corps ; car, c'est une blessure dont il ne se relèvera pas. ». La « logique » enfin, l'« âme » de l'enseignement mathématique, lui fournit, on le verra, des raisonnements déductifs, grâce auxquels il découvre la méchanceté de l'homme et ébranle le pouvoir de Dieu.¹

Dans le dernier mouvement de son hymne, le poète rend un hommage à Descartes : « *Le penseur Descartes faisait, une fois, cette réflexion que rien de solide n'avait été bâti sur vous. C'était une manière ingénieuse de faire comprendre que le premier venu ne pouvait pas sur le coup découvrir votre valeur inestimable.* » (II, [10], 105). La connaissance des mathématiques est donc un savoir d'élection ; cependant, leurs lois ne sont pas en elles-mêmes définitives : froideur, prudence et logique démasquent les illusions et guident vers la vérité transcendante. Leur pratique n'est pas sujette à l'erreur, comme chez Descartes : dans la gnose ducassienne, le malin génie devient Dieu lui-même, qui manipule la puissance des lois premières afin de faire et de défaire les univers. L'esprit mathématique est la voie qui conduit bien au-delà de la vérité terrestre du mal humain, celle qui permet de découvrir la vérité céleste du mal divin.

En ce sens, on peut définir le doute ducassien comme une appropriation subjective et blasphématoire du doute cartésien : en effet, la *froidueur*, qui n'était pas l'un des préceptes de la méthode chez Descartes, devient chez Ducasse un principe nécessaire au bon exercice de la raison ; la *prudence* est conservée, mais se change en ruse guerrière ; l'*analyse* et la *synthèse* se confondent dans une démarche logique mais moralement et spirituellement subversive.

Pour ce qui est du doute romantique, c'est à travers sa réfutation dans *Poésies* qu'il se trouve le mieux formulé.

Il faut garder à l'esprit que le reniement à la fois critique et ironique des *Chants de Maldoror* procède en grande partie d'une relecture *a posteriori* de l'œuvre. Dans *Poésies I*, le doute est décrit comme l'origine de tous les maux : « *La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté. Pour vous en convaincre, lisez la Confession d'un enfant du siècle.* » (P I, 269). L'exemple que donne le poète est fameux et fait référence à la première partie de ce roman autobiographique. Musset y dépeint le délabrement moral d'une jeunesse qui, nourrie des lectures de Byron et de Goethe, se laisse aller au désespoir et au doute :

Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux suivi d'une convulsion terrible. Car formuler des idées générales, c'est changer le salpêtre en poudre, et la cervelle homérique du grand Goethe avait sucé, comme un alambic, toute la liqueur du fruit défendu. Ceux qui ne le

¹ Sur la logique ducassienne, cf. *infra*, pp. 204-213.

lurent pas alors crurent n'en rien savoir. Pauvres créatures ! l'explosion les emporta comme des grains de poussière dans l'abîme du doute universel.

Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, désespérance ; comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. De même que ce soldat à qui l'on demanda jadis : À quoi crois-tu ? et qui le premier répondit : À moi ; ainsi la jeunesse de France, entendant cette question, répondit la première : À rien.¹

À partir de ce thème, qu'il adapte à l'esprit bourgeois de la seconde moitié du siècle, Ducasse énonce une série d'affirmations condamnant la poésie du doute. Ce ne sont que des « *crachats sérieux sur les axiomes sacrés* » (P I, 263), et bientôt il n'est plus question que d'hérésie sociale et spirituelle. Ainsi : « *La poésie qui discute les vérités nécessaires est moins belle que celle qui ne les discute pas.* » (P I, 270) ; mais aussi : « *Les vérités immuables et nécessaires, qui font la gloire des nations, et que le doute s'efforce en vain d'ébranler, ont commencé depuis les âges. Ce sont des choses auxquelles on ne devrait pas toucher.* » (P I, 263) ; ou encore : « *Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth, qui, répandant, dans une lutte mélancolique entre le bien et le mal, des larmes qui ne viennent pas du cœur, sans machine pneumatique, fait, partout, le vide universel.* » (P I, 263) ; et enfin : « *C'est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du scepticisme, qui n'ont pas leur motif d'être.* » (P I, 264). Ducasse caricature ici l'une des idées alors en vogue dans la pensée conformiste de l'époque, celle qui consiste à rejeter, comme l'écrit C. Bouché, « *toute possibilité, d'une remise en question des "fondements"* ». ²

Le poète parodie en fait le sens commun bourgeois, dont l'une des obsessions d'alors est, comme le rappelle M. Pierssens, l'épidémie de scepticisme qui gagne la société : « *Le "scepticisme" en était venu à représenter pour les milieux bien-pensants quelque chose comme un "phénomène de société" sur lequel il paraissait désormais urgent de s'interroger.* » ³. En effet, Ducasse semble porter un regard inquiet sur son siècle, qu'il juge décadent : « *Le doute a existé en tout temps en minorité. Dans ce siècle, il est en majorité.* » (P I, 272). Selon M. Pierssens, le jeune poète romprait en toute bonne foi avec la poésie du doute — prose et vers confondus — en rétrogradant jusqu'à la maxime classique :

Puisque tout se joue ainsi sur le terrain de la littérature, ou du moins de l'écrit, n'est-il pas logique que la réforme de l'esprit public ne puisse en passer que par une véritable guérilla qui devra toucher tous les genres ? [...] il faudra prendre les choses « d'un peu haut », et c'est pourquoi les *Poésies* vont réduire l'éventail des formes acceptables à une seule, l'ancienne vedette un peu oubliée de la pensée classique : la maxime.⁴

¹ A. de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1973, pp. 30-31.

² C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, *op. cit.*, p. 154.

³ M. PIERSSENS, « Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche », *op. cit.*, p. 54.

⁴ M. PIERSSENS, « Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche », *op. cit.*, pp. 54-55.

Le critique admet cependant que « *la pratique de la maxime représentée par Poésies II ressemble bien peu à ses modèles classiques* » et que la « *doctrine du plagiat, entre autres, en complique singulièrement à la fois l'usage et la théorie puisqu'elle instaure un rapport dangereusement équivoque entre le vrai et le faux* »¹. B. Parmentier a toutefois démontré que dans les faits, la maxime, et notamment chez les moralistes dont s'inspire Ducasse, constituait l'expression achevée du scepticisme :

Discours retors, contradictions, où s'entremêlent des principes divergents, discours obscurs qui n'expliquent pas mais compliquent, ces maximes aveuglent le lecteur en l'introduisant dans les ténèbres d'un moi dupeur et dupé, un moi qui ne se distingue pas même du monde qui l'entoure, où l'illusion est le seul réel et la réalité une feinte. Les tours et les détours du propos sont en un sens conséquents, puisque le texte énonce l'absence de toute vérité stable [...].²

Tout en corrigeant malicieusement ces maximes, Ducasse prolonge l'intention de leurs auteurs premiers : il va bel et bien dans le sens d'une vérité instable et fuyante et d'une remise en question des idées reçues. Et il le dit d'ailleurs avec une sincérité discrète : « *Je ne connais pas d'obstacle qui passe les forces de l'esprit humain, sauf la vérité.* » (P II, 282). La vérité ultime échappe à la raison, qui doit se complaire dans les illusions que lui offrent la société et les mœurs : celui qui rejette le scepticisme avoue son impuissance et sa soumission ; celui qui le pratique cherche le vrai au-delà de l'artifice.

De fait, il faut se souvenir que le doute cartésien n'est pas celui des philosophes de l'école sceptique : il ne vise ni l'ataraxie, ni le nihilisme et constitue au contraire une étape nécessaire vers le savoir authentique. De même que le doute romantique se doublait d'une soif d'infini et de connaissance, ainsi, chez Ducasse, le refus des vérités admises s'accompagne-t-il d'une quête de la vérité cachée.

Très présent dans *Les Chants de Maldoror*, le thème du mystère traduit un questionnement à la fois métaphysique et intime. Ce n'est pas le mystère du sens commun dont il questionne, mais du sacré, de cette vérité totalement étrangère aux choses de ce monde, de cet élément *mysterium* du numineux défini par R. Otto.³ *Les Chants de Maldoror* évoquent ainsi ces grands thèmes métaphysiques que sont la vie, la mort et l'âme : le fossoyeur du chant I « *voit, le soir, devant lui, écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme.* » (I, [12], 66). À l'homme qui, au même chant, fouille le ventre d'un chien mort, Maldoror avoue son échec sur un ton burlesque : « *Quel mystère cherches-tu ? Ni moi, ni les quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal, n'avons pu trouver le problème de la vie.* » (I,

¹ M. PIERSENS, « Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche », *op. cit.*, p. 55.

² B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Brière*, *op. cit.*, p. 249.

³ R. OTTO, *Le Sacré*, *op. cit.* p. 46.

[13], 70). Au chant II, le héros demande au Créateur de révéler à l'humanité « *les mystères au milieu desquels [son] existence étouffé, comme un poisson au fond d'une barque.* » (II, [3], 79). Au début du chant III, il constate que Mario porte sur son visage « *le poids des terribles impressions qu'y a gravées la réflexion, constamment penchée sur les sphynx [sic] qui déroutent, avec un œil oblique, les grandes angoisses de l'intelligence des mortels.* » (III, [1], 132). Au chant suivant, Maldoror affirme, avec une foi cependant plus profonde qu'au chant premier, que « *[r]ien n'est indigne pour une intelligence grande et simple* » et que « *le moindre phénomène de la nature, s'il y a mystère en lui, deviendra, pour le sage, inépuisable matière à réflexion.* » (IV, [2], 162).

L'hymne aux pédérastes du chant V révèle la double portée métaphysique et narcissique de cette quête de la vérité : « *Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter [sic] sanglant, [...] j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie [...] !* » (V, [5], 205). La violence sexuelle traduit un désir intime et homosexuel qui devient universel ; la connaissance érotique s'amplifie en connaissance cosmique ; le symbole initiatique de la caverne¹ (« *l'endroit souterrain* ») s'associe au thème du sommeil, fondamental dans l'imaginaire gnostique, où le salut passe par l'éveil de la conscience.² La quête de la vérité conjugue ainsi deux désirs : une *libido sciendi*, qui vise la connaissance cosmique, et une *libido sentiendi*, qui cherche la connaissance physique. L'expression de la *libido sciendi* prend la forme cathartique d'un aveu intime lié à la *libido sentiendi*, celui de la pulsion homosexuelle. Dans le désir poétique, la connaissance du Tout et la conscience de soi ne font qu'un.

On comprend mieux la vigueur avec laquelle Ducasse réfutera dans *Poésies* cette recherche gnostique qui cachait en fait une exploration de sa propre subjectivité ; mais là encore, les interdits, les condamnations et les affirmations dogmatiques permettent d'expliquer *Les Chants de Maldoror*. En premier lieu, les poètes doivent s'abstenir d'évoquer le trépas, qui doit demeurer un mystère : « *Les novissima verba font sourire superbement les gosses sans mouchoir de la quatrième. Nous n'avons pas le droit d'interroger le Créateur sur quoi que ce soit.* » (P I, 271). La locution latine *novissima verba* désigne chez les auteurs anciens les dernières paroles d'un mourant, mais il s'agit également d'un poème des *Harmonies religieuses* (1830) de Lamartine³ : de toute évidence, Ducasse tourne en dérision le thème lyrique des méditations sur la mort. De même, toute étude de l'homme et de son intériorité fait figure de profanation : « *Ne faites pas comme ces explorateurs sans pudeur, magnifiques, à leurs yeux, de mélancolie, qui trouvent des choses inconnues dans leur esprit et dans leurs corps !* » (P I, 271). La

¹ À propos de la caverne, cf. *infra*, pp. 346, 627-629.

² Sur l'éveil, cf. *infra*, pp. 638-645.

³ LAMARTINE, « *Novissima verba*, ou Mon Âme est triste jusqu'à la mort ! », LIVRE QUATRIÈME, XI, pp. 472-488, dans *Harmonies poétiques et religieuses*.

formule « *sans pudeur* » et la double allusion à l'« *esprit* » et au « *corps* » suggèrent le caractère à la fois psychologique et sensuel de cette exploration. La curiosité, en somme, est la première des transgressions, comme dans la *Genèse*, où Adam et Ève goûtent au fruit de l'Arbre de la connaissance : « *À bas, les pattes, à bas, chiennes cocasses, faiseurs d'embarras, poseurs ! Ce qui souffre, ce qui dissèque les mystères qui nous entourent, n'espère pas.* » (P I, 269). La foi et l'espoir passent par l'ignorance et la soumission ; la connaissance de soi et du monde empruntent la voie de la souffrance, autrement dit celle du mal. Souffrir est le signe du doute, le premier pas vers le désespoir et la révolte (« *Ce qui souffre, ce qui dissèque les mystères qui nous entourent, n'espère pas.* »)

Le doute ducassien s'impose comme le point de départ d'un cheminement gnostique qui mène à un savoir à la fois intime et spirituel. Cette entreprise ne peut être menée à terme qu'en transgressant les interdits liés à la connaissance de l'humain et du divin.

Le scepticisme de Ducasse associe le doute rationnel et le doute romantique. Dans *Les Chants de Maldoror*, ce scepticisme découle d'une refonte subjective et transgressive du doute cartésien, désormais sous la houlette du sang-froid : la prudence devient la ruse, tandis que l'analyse et la synthèse définissent une logique pervertie dont la fonction principale est d'attaquer l'ordre éthique et spirituel. Les récriminations contre le doute romantique que l'on peut lire dans *Poésies* constituent en réalité un éloge ironique de ce même doute. Scepticisme singulier et poétique, le doute ducassien motive une démarche gnostique et sacrilège : s'il conduit nécessairement à la transgression des interdits liés aux vérités humaines et divines, ce doute mène également à la connaissance de soi.

Logique

Selon E. Naville, l'erreur serait la manifestation intellectuelle du mal : « *L'erreur consiste à porter des jugements faux ; elle est un mal en soi, et dans tous les cas. On ne saurait contester que la destination de l'intelligence est de posséder la vérité ; par conséquent, l'erreur est un désordre et ce désordre est souvent fort grave.* »¹. Dans cette perspective à la fois néo-chrétienne, platonicienne et positiviste, c'est la logique qui est censée mener à la vérité. Or, le doute ducassien s'appuie, entre autres, sur la logique. Jacques Noizet écrit dans son article intitulé « *Genèse, dessein et devenir des Poésies* » (2000) : « [...] *c'est à la logique — bien plus qu'à la rhétorique — que ressortit l'invention ducassienne. Les logiciens n'étant pas censés étudier les poètes, ce développement leur a échappé.* »². Cette opposition de la logique et de la rhétorique s'avère peu pertinente en ce sens que la rhétorique fait elle-même

¹ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 73.

² Jacques NOIZET, « *Genèse, dessein et devenir des Poésies* », pp. 23-31, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 25.

appel au *logos* à travers ses stratégies argumentatives. Par ailleurs, Ducasse fait un usage bien personnel de la rationalité : il faut en effet rappeler qu'il est poète avant d'être logicien. Par la déduction sophistique et l'induction de l'exemple, de l'illustration et de l'analogie, le poète héros des *Chants de Maldoror*, et plus encore le poète repentant de *Poésies*, fait montre d'une logique beaucoup plus contraignante que démonstrative.

Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète affirme posséder une méthode positiviste fondée, on l'a vu, sur la froideur, la prudence et surtout la logique, c'est-à-dire le raisonnement logico-mathématique adapté au discours rhétorique — car enfin, Ducasse ne démontre rien de scientifique.

De fait, sa logique n'est pas celle de la nature, mais celle de la rhétorique. Comme le rappelle J. Gardes-Tamine, la distinction entre ces deux logiques est capitale : « [...] *c'est cette différence qui explique en partie l'opposition entre la logique du vrai, qui est universelle, et la logique rhétorique, qui ne l'est pas.* »¹. Le discours rhétorique s'inspire en effet de la logique naturelle à des fins argumentatives : « *Même si, comme on l'a dit, cette logique n'est pas la logique scientifique, mais une logique inflexible, assouplie par les lois du langage et par la nature des questions, qui ne concernent pas le vrai, mais le vraisemblable, il s'agit grâce au raisonnement de convaincre, de donner des raisons probantes qui entraîneront l'accord de l'auditoire par leur aspect rationnel.* »². En somme, le poète des *Chants de Maldoror* s'approprie la logique scientifique pour l'appliquer à des questions qui ne le sont pas, comme il le laisse entendre au chant IV en affirmant, au sujet de « *la loi des probabilités* », que « *l'analogie transporte facilement l'application de cette loi dans les autres domaines de l'intelligence* » (IV, [5], 173). La logique du poète est bien rhétorique, puisqu'elle applique la logique scientifique à des objets qui ne le sont pas.

Ainsi confond-il, de manière volontaire, ludique et parodique, la logique du vrai et la logique naturelle en pratiquant une poésie déductive et inductive.

Le premier type de raisonnement, la déduction, est le plus manifeste : il consiste à partir de la loi générale pour justifier le cas particulier.

Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète met en avant le syllogisme, argument déductif que Littré définit en ces termes : « *Argument composé de trois propositions telles que la conséquence est contenue dans une des deux premières, et l'autre fait voir qu'elle y est contenue ; ces trois propositions s'appellent la majeure,*

¹ J. GARDES-TAMINE, *La Rhétorique*, op. cit., p. 66.

² J. GARDES-TAMINE, *La Rhétorique*, op. cit., p. 80.

qui contient l'attribut de la conséquence ; la mineure, qui en contient le sujet ; et la conséquence ou conclusion. »¹. On a vu toutefois qu'en structure profonde l'écriture des *Chants de Maldoror* associait d'une part une thèse, qui n'est pas *a priori* une vérité, un axiome, mais une opinion, et d'autre part une fiction, et qu'en ce sens, elle était plus proche de l'apologue et du roman. Plus important, on a montré qu'elle oscillait entre le littéral et le symbolique.² En somme, il ne s'agit pas, comme dans le syllogisme d'un raisonnement à trois termes explicites, mais d'une argumentation à deux termes nécessitant un travail d'élucidation supplémentaire. La démarche déductive du sujet ducassien est donc plus proche de cet argument de mauvaise foi qu'est le sophisme, généralement défini comme un « *Faux raisonnement qui a quelque apparence de vérité.* »³.

Au début de *Poésies*, Ducasse entend remplacer le « *sophisme* » par « *la froideur du calme* » (P I, 257) : c'est caractériser rétrospectivement le raisonnement qui préside à l'écriture des *Chants de Maldoror* ; c'est aussi sous-entendre que ce raisonnement est en grande partie motivé par les passions. Par extension, en effet, les « *[s]ophismes d'amour-propre, d'intérêt, de passions* » désignent de « *faux raisonnements que suggèrent l'amour-propre, l'intérêt, les passions* ». En outre, la langue figurée évoque les « *sophismes du cœur* », qui sont les « *illusions* » et les « *égarements du cœur* ». Dans ses lettres, le poète reniera ainsi les « *gémissements poétiques* » de son siècle, qui ne sont à ses yeux que des « *sophismes hideux* » (Lettre 7, 309) : on retrouve ici le motif du gémissement, qui associe la parole poétique à la douleur.⁴ Dans *Poésies I*, il critiquera de même ce qu'il appelle les « *syllogismes démoralisateurs* » (P I, 262) : « *Si l'on se rappelle la vérité d'où déconlent toutes les autres, la bonté absolue de Dieu et son ignorance absolue du mal, les sophismes s'effondreront d'eux-mêmes. S'effondrera, dans un temps pareil, la littérature peu poétique qui s'est appuyée sur eux.* » (P I, 270-271). Ces propositions font écho à certaines idées de Naville, qui déclare : « [...] *le bien étant l'ordre établi par Dieu pour toutes les existences, Dieu est le principe personnel du bien qui est la manifestation directe de sa volonté éternelle. Sortez de là ; vous vous enfoncerez dans les ténèbres d'une métaphysique qui pourra vous sembler profonde parce qu'elle sera ténébreuse, mais qui ne sera ténébreuse que parce qu'elle sera fausse.* »⁵. Sous la plume de Ducasse, ces arguments se chargent d'une ironie féroce. Ce sont plutôt les thèses du néo-christianisme positiviste qui prennent appui sur des sophismes moralisateurs.

Le sophisme est le raisonnement des blasphémateurs qui refusent d'admettre la vérité première, c'est-à-dire le fait que Dieu soit la substance même du bien. Ce ne serait semble-t-il qu'une erreur de raisonnement qu'il suffirait de corriger : « *Si on corrigeait les sophismes dans le sens des*

¹ É. LITTRÉ, « Syllogisme », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² Sur le littéral et le symbolique, cf. *supra*, pp. 45-52.

³ É. LITTRÉ, « Sophisme », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

⁴ Sur le gémissement en tant qu'image de la parole poétique, cf. *supra*, p. 165.

⁵ E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours, op. cit.*, p. 49.

vérités correspondantes à ces sophismes, ce n'est que la correction qui serait vraie ; tandis que la pièce ainsi remaniée, aurait le droit de ne plus s'intituler fausse. Le reste serait hors du vrai, avec trace de faux, par conséquent nul, et considéré, forcément, comme non avvenu. » (P I, 271). Par la juxtaposition d'affirmations contradictoires, ce galimatias brouille la frontière entre le vrai et le faux : la correction du sophisme est considérée comme « vraie », mais c'est aussi le cas de « la pièce remaniée », autrement dit le sophisme lui-même, puisqu'elle peut « ne plus s'intituler fausse ». Quant à ce « reste », s'il ne renvoie ni à la maxime, ni à sa correction, à quoi correspond-il exactement, et comment pourrait-il être « hors du vrai », c'est-à-dire faux, tout en ne comprenant qu'une « trace de faux » ? L'amplification de la fameuse tautologie *nul et non avvenu* met en relief l'ironie de tout le raisonnement. Il n'y a, en définitive, rien de vrai ou de faux : le sophisme et sa correction se valent. Et Ducasse donne dans *Poésies II* des exemples de sophismes littéraires : « Une vérité banale renferme plus de génie que les ouvrages de Dickens, de Gustave Aymard, de Victor Hugo, de Landelle. Avec les derniers, un enfant, survivant à l'univers, ne pourrait pas reconstruire l'âme humaine. Avec la première, il le pourrait. Je suppose qu'il ne découvrirait pas tôt ou tard la définition du sophisme. » (P I, 283). Les romanciers qui chantent le désespoir font douter ; la banalité, au contraire, ne conteste rien des vérités établies. Le sophisme est la forme que prend le scepticisme des premiers : c'est un syllogisme abâtardi par le sentiment. La mise en regard d'auteurs majeurs et mineurs désamorce cependant le sérieux de la critique et la transforme en charge contre le discours conservateur et réactionnaire qu'elle caricature.

Le sophisme propose un raisonnement tendancieux : il caractérise une subjectivité qui s'impose aux autres et au monde en employant une démarche malgré tout rationnelle.

La seconde forme de raisonnement, l'induction, qui consiste à trouver la loi à partir d'un cas particulier, apparaît de manière ponctuelle, ici et là dans les poèmes des *Chants de Maldoror*. Les trois formes de l'induction sont l'exemple, l'illustration et l'analogie.

L'anecdote du capitaine et de son épouse infidèle fait office d'exemple ; les aventures de Maldoror illustrent la thèse du poète par une fiction. Mais la forme d'induction la plus visible est de toute évidence l'analogie, ou argument *ad simili*¹, le plus souvent introduit par les structures comparatives *De même...*, *De même que... de même*, et *De même que... ainsi*. La plupart des analogies ducassiennes sont amples : à l'imitation des *beau comme*, elles introduisent dans le poétique des fragments de discours non poétiques, procédé qui relève de la modernité esthétique ; et surtout, comme chez Homère et les grands poètes épiques, elles constituent de petits tableaux autonomes. Le raisonnement *ad simili* remplit une fonction à la fois pédagogique et heuristique en ce sens qu'il

¹ Cf. J.-J. ROBRIEUX, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, pp. 203-204.

explique et fait découvrir : « *L'analogie*, écrit J. Gardes-Tamine, *suppose en effet qu'on choisisse les domaines à rapprocher, elle est donc construite, au lieu d'être l'enregistrement d'une réalité.* »¹. Les raisonnements analogiques chez Ducasse ne sont pas à proprement parler didactiques : ils expriment en fait une vision subjective et poétique du monde.²

La rencontre de Maldoror et d'Aghone au chant VI livre sans doute l'ultime clé de la logique ducassienne. Le récit du fou offre au héros misanthrope un argument décisif en faveur de sa thèse : « *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. Telle est du moins la réflexion paradoxale qu'il cherche à introduire dans son esprit ; mais elle ne peut en chasser les enseignements importants de la grave expérience.* » (VI, [7], v, 243). La deuxième phrase de l'extrait constitue une forme de discours indirect libre par laquelle le poète, qui donne à lire les pensées de ce héros qui est un autre lui-même, réfute sa propre thèse. Cette « *réflexion est paradoxale* » en cela que Maldoror, poète, a le recul critique nécessaire pour reconnaître que le héros, son double, produit un argument de mauvaise foi — un paralogisme de l'accident³ qui lui permet, à partir d'un cas particulier, d'étendre la condamnation à tout le genre humain. Si Maldoror soutient cette thèse avec complaisance, c'est qu'il en a fait la « *grave expérience* », c'est qu'il a été blessé, lui aussi. Pour Maldoror, il est peut-être plus facile de haïr tous les hommes que d'en pardonner un seul : la logique de la raison délirante l'emporte sur le bon sens.

La logique ducassienne repose non pas sur des arguments fondés sur *la* structure du réel, mais sur des arguments qui, fondant eux-mêmes *une* structure du réel, « *supposent des mises en relation subjectives* »⁴ : en d'autres termes, la logique à l'œuvre chez Ducasse n'est autre que celle qui structure son propre imaginaire.

L'exemple et l'illustration indiquent une démarche argumentative qui consiste à argumenter par les faits, à passer de l'abstrait au concret. C'est dans cette voie que le poète s'engage semble-t-il avec résolution au début du dernier chant.

Il résume dans sa préface le travail accompli : les cinq premiers chants, la « *partie synthétique* », sont achevés ; il entame maintenant la « *partie analytique* » de son œuvre. Dans son article intitulé « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont »

¹ J. GARDES-TAMINE, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 93.

² Cf. entre autres Gérard LEGRAND, « De l'analogie comme pensée absolue chez Lautréamont », pp. 1-4, dans *L'Archibras*, n° 7, mars 1969 et Anne S. SCOTT, « Les Récits des possibles. La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », pp. 56-72, dans *Littérature*, n° 17, « Les Jeux de la métaphore », février 1975.

³ J.-J. ROBRIEUX, *Rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 229.

⁴ J. GARDES-TAMINE, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 91.

(2003), K. Tsukiyama met en évidence toute l'ambiguïté de ce mouvement argumentatif : « *Le fait qu'une rupture existe entre le Chant VI et les chants précédents est indéniable. Toujours est-il que l'opposition entre la partie synthétique et la partie analytique ne nous paraît pas tout à fait évidente, car on a tendance à penser que c'est généralement la synthèse qui succède à l'analyse.* »¹. De plus, on remarquera que le roman de Mervyn reprend les thèmes des autres chants et qu'il se présente plutôt comme « *la synthèse de tout ce qui précède* »². Le critique trouve un début de réponse chez Baudelaire. En effet, dans son article « *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* » (1861), l'auteur des *Fleurs du mal* écrit au sujet de Banville : « *L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse.* »³. Dans un article sur Théophile Gautier, il note de même à propos du peuple français :

[...] la France, le public français, veux-je dire (si nous en exceptons quelques artistes et quelques écrivains), n'est pas artiste, naturellement artiste ; ce public-là est philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d'anecdotes, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement.⁴

Synthétique, explique K. Tsukiyama, signifie poétique, artistique, tandis qu'*analytique* signifie prosaïque. Dans l'esprit de Baudelaire, le public français préfère la prose romanesque au vers : « *Hélas ! la France n'est guère poète non plus. [...] Parmi les écrivains qui se servent du vers, ceux qu'elle préférera toujours sont les plus prosaïques.* »⁵. Autrement dit, l'« *esprit synthétique s'apprête à découvrir le beau, alors que l'esprit analytique cherche toujours le vrai ; ces deux aptitudes forment la distinction entre le poète et le romancier.* »⁶. Cependant, il ne s'agit pas dans l'esprit de Ducasse d'opposer la forme romanesque au poème : le roman de Mervyn propose des « *strophes* » (VI, [9], VII, 250), des « *poèmes instructifs* » (VI, [2], 223). Ce que le poète nomme roman n'exclut donc pas la poésie : il convient donc d'affiner le sens des notions d'*analyse* et de *synthèse* en les plaçant dans la perspective, sinon du poème en prose, du moins de la prose poétique.

Dans son article consacré à Banville, Baudelaire, qui cherche comment qualifier le talent du poète, choisit le mot *lyre* : « *Ce mot, c'est le mot lyre, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer.* »⁷. Baudelaire distingue donc

¹ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », pp. 305-314, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 306.

² K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 306.

³ C. BAUDELAIRE, « Théodore de Banville », pp. 259-267, dans « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », pp. 227-286, dans *L'Art Romantique*, *op. cit.*, p. 263.

⁴ C. BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 174.

⁵ C. BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 175.

⁶ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 307.

⁷ C. BAUDELAIRE, « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 262.

« *l'âme lyrique* », qui cherche à exprimer un sentiment universel, et « *l'esprit du romancier* », qui s'intéresse aux détails de la réalité concrète. On a vu que le poète des cinq premiers chants de Maldoror cherchait à s'affranchir des thèmes lyriques et élégiaques. Mais en conservant les procédés d'écriture du registre lyrique, telles l'apostrophe, la question oratoire ou l'exclamation, il demeure résolument poète, musicien et orateur. Dès lors, on peut penser avec K. Tsukiyama, que le « *changement de registre intervient en ce sens pour se détacher de la notion traditionnelle de la poésie* » et que « *la partie analytique tente de poursuivre une nouvelle expression littéraire et poétique.* »¹. De fait, l'écriture du roman de Mervyn procède, du moins en partie, du registre réaliste. Le décor urbain crée ainsi un puissant effet de réel : « *C'est peut-être le réalisme qui caractérise la partie analytique où le paysage parisien est décrit le plus systématiquement. Analytique veut dire ici réaliste.* »². Le roman du chant VI associerait donc écriture réaliste et poésie en prose. Quels pourraient être les modèles de Ducasse ? On songe bien sûr à l'influence du roman-feuilleton, genre qui, de par sa structure épisodique, se rapproche du recueil de poèmes en prose ; mais K. Tsukiyama évoque avec justesse les récits d'Edgar Poe, lesquels avaient déjà profondément marqué Baudelaire. Ce dernier qui note dans son article sur Banville : « *L'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.* »³. À plus d'un titre, la poésie de Ducasse souscrit à cette définition de l'art moderne. Cela se vérifie dans le mélange des genres et des formes :

[...] le génie plastique, le sens philosophique, l'enthousiasme lyrique, l'esprit humoristique, s'y combinent et s'y mêlent suivant des dosages infiniment variés. La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique [...]. »⁴.

En outre, toujours selon Baudelaire, Poe s'est illustré dans « *la poésie et le roman analytique [...]* »⁵ « *Ce qu'il appelle le roman analytique, écrit K. Tsukiyama, renvoie certainement aux nouvelles de Poe, surtout celles dans lesquelles l'intrigue procède avec raisonnement. On pense tout de suite à ce genre policier dont le poète américain est le précurseur et qui a pour but la vérité.* »⁶. En effet, dans l'œuvre de Ducasse, surtout au sixième chant de Maldoror, le thème du mystère et du crime s'associent à celui de l'énigme. Le lecteur nourrit une « *passion connue pour les énigmes* » (V, [2], 193). Mervyn, se sentant suivi par Maldoror, s'applique « *à découvrir l'énigme* » (VI, [3], I, 228). Criminel recherché par toutes les polices humaines et divines, Maldoror note son adresse sous la forme d'un « *rébus* » (VI, [6], IV, 237). Et comme dans le roman-feuilleton, enfin, chaque chapitre du roman de Mervyn se termine

¹ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 309.

² K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 309.

³ C. BAUDELAIRE, « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 267.

⁴ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 266.

⁵ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 266.

⁶ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 310.

par une phrase énigmatique en rapport avec les futurs développements de l'intrigue. Poème en prose, roman analytique, synthèse poétique se conjuguent en ce dernier chant afin de réaliser une « *poétique future* » (VI, [1], 222) : « *La formule définitive de Ducasse, résume K. Tsukiyama, rejette l'expression poétique liée à l'exclamation subjective. Ce qui détermine la poésie ne réside plus dans telle ou telle manière de s'exprimer, mais dans la façon dont est analysé le monde prosaïque.* »¹.

Ce qui chez Baudelaire permet l'union du prosaïque et du poétique, de l'*analyse* et de la *synthèse*, c'est l'*imagination* telle qu'il la définit dans le « Salon de 1859 » : « *Elle est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées.* »². L'*imagination* pour Baudelaire est une faculté alliant l'*analyse* réaliste du réel à sa *synthèse* poétique. Dans la préface au roman de Mervyn, le poète annonce justement que ses personnages poseront désormais « *prosaïquement* »³ et qu'il va se « *mettre marche pour les contrées de l'imagination* » (VI, [1], 222). De la *synthèse* à l'*analyse*, donc, au moyen de l'*imagination* : la filiation baudelairienne est désormais incontestable. K. Tsukiyama peut ainsi conclure qu'avec « *le passage de la partie synthétique à la partie analytique, le "petit roman de trente pages" s'achemine vers cette modernité de la prose poétique [...].* »⁴. En résumé, le roman de Mervyn permet au poète d'argumenter par les faits en ce sens qu'il passe de l'imaginaire au réel grâce au travail de l'*imagination*. Sa démonstration se fait création, son argumentation se fait poétique : il s'agit moins de l'*illustration* de sa thèse que de la *mise en application* de ses « *dégoûtantes théories* » (VI, [7], v, 243).

La logique ducassienne est bien une argumentation de la contrainte : le poète transforme son opinion en vérité, son imaginaire en réalité. La modalité profonde de sa pensée est de fait l'*affirmation*, dont la formule ultime sera la maxime.

Dans sa digression sur les deux piliers au chant IV, le poète définit ce qu'est pour lui une affirmation tout en précisant ce qu'elle n'est pas : « [...] *cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui présentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier [...].* » (IV, [2], 159). Maldoror applique le deuxième principe de sa méthode, la

¹ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 311.

² C. BAUDELAIRE, « III. La Reine des facultés », pp. 257-261, dans « Salon de 1859 », pp. 245-321, dans *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 258.

³ Sur l'alliance du poétique et du prosaïque, cf. *infra*, pp. 254-255.

⁴ K. TSUKIYAMA, « Le Genre littéraire de la modernité : la "formule définitive" de Lautréamont », *op. cit.*, p. 313.

prudence, afin d'énoncer une affirmation accompagnée d'une nuance de certitude, « *sans crainte d'avoir tort* ». La parenthèse indique que ce mot renvoie à deux « *phénomènes* » qu'il ne faut cependant pas confondre : d'une part, l'affirmation verbale, qui consiste à dire qu'une chose est vraie, n'est jamais qu'une opinion sujette au doute et à l'erreur ; de l'autre, l'affirmation logique, qui énonce une proposition avec certitude. L'affirmation ducassienne se donne pour logique : succédant à l'étape nécessaire du doute, elle permet de changer l'opinion vraisemblable, mais contestable du poète en vérité absolue et incontestable ; elle est l'expression finale de la puissance assertive de l'imagination, la modalité héroïque du langage.

L'échec des *Chants de Maldoror* et leur reniement ironique entraîne une radicalisation amère de l'affirmation ducassienne, qui passe de la fiction illustrative à la maxime. Comme le fait remarquer Patrick Besnier, dans *Poésies*, Ducasse pratique jusqu'à la caricature une écriture interdisant toute remise en cause de son pouvoir assertif : « *On prend [...] conscience de l'aspect délibérément arbitraire des affirmations de Ducasse. Il n'expose pas des choses vraies, ou des choses fausses, mais décrit le fonctionnement de sa pensée, de ses constructions mentales.* »¹. La maxime dont s'inspire Ducasse, celle des moralistes, est une forme paradoxale : si elle s'inscrit dans une démarche sceptique, elle n'en adopte pas moins, sur le plan stylistique, la forme inattaquable de l'affirmation : le présent gnomique lui conférant en effet une valeur universelle et intemporelle, l'auteur de l'aphorisme impose son opinion personnelle comme une indéniable vérité héritée de la sagesse des nations. B. Parmentier rappelle que dès l'époque classique, le terme maxime « *désigne non seulement des préceptes de prudence laïque, adaptés aux désirs de puissance individuelle, mais aussi le genre d'écriture qui leur correspond* »² et que « *dans le milieu mondain que fréquentait La Rochefoucauld, on appelait "maximes" des pensées singulières et personnelles, qui ne visaient pas à la prescription, mais à la description et l'analyse raffinée des phénomènes psychiques et moraux.* »³. Tout en la parodiant, Ducasse accentue donc le caractère à la fois absolu et personnel de la maxime en supprimant toute expression de nuance dans les aphorismes qu'il écrit ou réécrit, au point que ces énoncés rappellent parfois la sécheresse des énoncés mathématiques. N. Teramoto met en relief cette « *tendance purificatrice qui vise à ce qu'on pourra nommer l'axiomatisation mathématique de la maxime [...]* »⁴. La science se fait bien poésie, et la poésie se fait science. Suite à la non-publication des *Chants de Maldoror*, Ducasse conçoit une écriture à la fois affirmative et négative qui interdit toute contestation et sape toute connaissance : ce qu'il énonce ironiquement dans *Poésies*, ce sont des vérités qui se détruisent au contact les unes

¹ Patrick BESNIER, « Du côté de chez Timocrate », pp. 33-39, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*, *op. cit.*, p. 37.

² B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, *op. cit.*, p. 60.

³ B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, *op. cit.*, p. 61.

⁴ N. TERAMOTO, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les Poésies. La "poésie" à travers et au-delà de la maxime », *op. cit.*, p. 298.

des autres. Dès lors, l'affirmation prend la forme capricieuse d'une tyrannie du non-sens : il n'y a d'autre vérité que l'amertume du poète.

La poésie de Ducasse confond à dessein logique rhétorique et logique naturelle. Il s'agit certes de jouer au logicien et de parodier son discours, mais il est surtout question d'imposer une vision subjective du monde. Ainsi, le sophisme persuade plus qu'il ne convainc ; l'exemple, l'illustration et l'analogie restructurent le réel en fonction de l'imaginaire subjectif. Au chant VI, le poète héros illustre ses théories en présentant une réalité perçue à travers le prisme de son imagination. Cette parole essentiellement affirmative intègre la négation de toute vérité dans *Poésies*. Après avoir affirmé un sens subjectif, elle produit un non-sens tout aussi personnel, désormais révélateur d'une profonde rupture narcissique.

Theatrum mundi

Dans *Poésies II*, Ducasse écrit : « Rien n'est faux qui soit vrai ; rien n'est vrai qui soit faux. Tout est le contraire de songe, de mensonge. » (*P II*, 294). Cette mystérieuse maxime, qui joue sur les mots, les renverse et les oppose, renvoie au lecteur l'image d'un monde d'illusion et de rêve, ce qui fait écho aux thèmes du songe de la vie et du théâtre de l'existence. Les pages qui suivent vont plus particulièrement s'intéresser au *theatrum mundi*. Hérité de l'antiquité stoïcienne et de l'allégorie platonicienne de la caverne¹, ce *topos* de la littérature baroque dépeint le réel comme une scène sur laquelle se joue la comédie de l'existence. Dans l'article intitulé « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis » (1977), Marian Hobson résume ce concept esthétique et philosophique :

Le mouvement du protagoniste dans des limites contraignantes, la succession en forme de mutation aussi soudaine qu'obligée réduisent l'action à la passion, l'être au paraître : le monde n'est qu'un théâtre, un lieu d'apparences. Le personnage renonce à ses illusions, se dégage de tout ce qui n'est que semblance. Mouvement de retrait qui pourtant s'inverse en une foi nouvelle : l'illusion est finalement acceptée comme figure d'une réalité plus haute. Le sens défectueux, l'irréalité de la vie humaine sont complétés par la signification transcendantale que confère le regard de Dieu [...].²

Le monde n'est donc qu'une illusion, mais la connaissance de cet état fait office de nouvelle vérité : elle fait en quelque sorte la promesse d'une réalité supérieure. Chez Descartes, ce théâtre du monde se transforme, par la force du doute méthodique, en un théâtre intérieur. Les idées devenant elles-mêmes contestables, la conscience de soi demeure l'unique certitude :

¹ Cf. Jean JACQUOT, « Le Théâtre du monde de Shakespeare à Calderon », pp. 341-372, dans *Revue de littérature comparée*, volume 31, 1957.

² Marian HOBSON, « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis », pp. 379-394, dans *Revue des sciences humaines*, n° 167, «Théâtralité hors théâtre», juillet-septembre 1977, pp. 382-383.

Dans le théâtre du monde, l'homme se retrouvait en acceptant qu'il créait ce qui pourtant lui était destiné. Ici l'esprit, en se tournant vers l'intérieur, se crée en retrouvant les idées innées. Le théâtre du monde totalisait les possibilités d'action : c'est dans le foyer intérieur de l'être que se passe désormais la focalisation des possibles. En somme, le parcours par le doute radicalisé débouche sur le Cogito et de là, sur la possibilité d'une action intellectuelle.¹

Enfin, dans le *Traité de la nature humaine* (1739), Hume décrit une conscience qui se désagrège en une succession d'états fragmentés. Il n'y a plus, en regard du théâtre du monde, de réel pouvant servir de point de repère. L'unité du sujet éclate, car son esprit lui-même est devenu un théâtre, un *theatrum mentis* :

Chez Descartes, la conscience fonde l'activité intellectuelle, origine du sens, résistant à l'épreuve de l'irréalité et d'une théâtralité généralisée. Chez Hume pareil parcours est évacué. Il ne reste qu'un glissement de perceptions, un théâtre spectral ; le « je » s'y est dissipé. Il n'en est pas le substrat ni le lieu centralisateur. Aucun spectateur ne fonde par sa réalité la série des perceptions qui se substituent l'une à l'autre. [...] Notre conscience est morcelée et successive, nous ne la possédons jamais que partiellement. Le « je » est un jeu de forces que personne ne dirige, un lieu clos où les impressions sont fondues aux « illusions », structures imaginaires, sans validation dans le réel. La théâtralité qui règne dans l'esprit n'implique pas de hors théâtre.²

Si Ducasse doit beaucoup à Descartes, on ne saurait dire s'il s'est directement inspiré de Hume. Toujours est-il que *Les Chants de Maldoror* se déroulent dans un univers dominé par l'illusion, le morcellement du moi, le doute, et on le verra, le rêve.³ L'œuvre se caractérise par une esthétique baroque à travers laquelle le poète renouvelle le thème du *theatrum mundi* en lui conférant cependant une portée résolument démiurgique.

Dans son *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Jean-Claude Tournand écrit à propos du baroque littéraire : « [...] le baroque aime les façades truquées. Quand on perçoit le monde comme un ensemble d'images en mouvement, il est bien tentant de se complaire au jeu de leurs rencontres et de leur liberté. Ainsi le reflet, l'illusion, l'artifice étrange, l'énigme, le mensonge sont-ils le champ de la création baroque. »⁴. Comme l'explique Pascaline Mourier-Casile dans « Modernités à rebours » (1983), ce thème de l'illusion est aussi une obsession décadente : « Pour les Décadents, population des miroirs, toujours en représentation, le réel n'existe pas. Il n'est jamais qu'un effet de fiction. Décor factice. Fabrique et truquage. Artifice

¹ M. HOBSON, « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis », *op. cit.*, p. 384.

² M. HOBSON, « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis », *op. cit.*, p. 394.

³ Sur le monde onirique, cf. *infra*, pp. 461-464.

⁴ Jean-Claude TOURNAND, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1984, p. 55.

et réécriture.»¹. Mais cette hantise du faux, ne la rencontre-t-on pas déjà dans *Les Chants de Maldoror* ?

Les apparences, en effet, y sont souvent trompeuses : la fillette innocente qui suit Maldoror dans les rues de la ville est en réalité une jeune prostituée (II, [5]) ; ce que le poète prend à première vue pour une boule excrémentielle poussée par un scarabée géant se révèle être le corps d'une femme rendu méconnaissable par l'usure du mouvement rotatoire (V, [2]). Lui-même ne reconnaît plus sa propre image dans le miroir (IV, [5]). Dans ce monde de fausseté, les hommes ne sont que des menteurs experts en dissimulation : Maldoror les a vus « *surpasser [...] les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors [...].* » (I, [5], 42). Et l'homme, déclare-t-il dans l'hymne à l'océan, dit « *hypocritement oui et pense non.* » (I, [9], 54). Les mots « *trahisons* », « *hypocrite* » et « *cachés* » renvoient au thème de la duplicité ; la référence aux « *comédiens* » fait le lien entre le mensonge et le théâtre ; la « *puissance de caractère des prêtres* » fait aussi bien allusion à la dissimulation des hommes de Dieu qu'à leur capacité à pénétrer l'âme de leurs semblables.

L'hypocrisie étant de règle, on retrouve dans la poésie de Ducasse deux symboles baroques du déguisement et de la tromperie : le masque et le manteau. Témoin privilégié de la vanité des hommes, le fossoyeur se souvient avoir vu plus d'une fois « *le masque de l'orgueilleux* » (I, [12], 69) au fond des tombes qu'il a creusées. Moraliste implacable, Maldoror débusque l'homme et « *arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue* » (II, [1], 75-76). Sincère lorsqu'il le faut, il reconnaît de bonne grâce n'avoir jamais porté « *le masque de la vertu* » (IV, [5], 174).² Personnage équivoque et mystificateur, le héros est « *l'homme au manteau* » (II, [11], 108). Mais les hommes ne mentent pas qu'aux autres et se bercent eux-mêmes de mensonges. Les passagers du navire en perdition témoignent d'une foi soudaine et suspecte à l'approche de la mort : « *Chacun s'enveloppe dans le manteau de la résignation, et remet son sort entre les mains de Dieu.* » (II, [13], 115). Dieu lui-même se rappelle avoir imposé aux hommes une morale de pur apparat : « *Chassez le mal de vos chaumières, et laissez entrer au foyer le manteau du bien.* » (III, [5], 153). Le motif se révèle dans toute sa transparence ironique lorsque le poète invite l'espoir, naguère répudié, à venir s' « *asseoir à [s]es côtés, enveloppé du manteau des illusions, sur le trépied raisonnable des apaisements.* » (P I, 267).

Chez Ducasse, tout ou presque est affaire de comédie, de trompe-l'œil et d'illusion.

¹ Pascaline MOURIER-CASILE, « Modernités à rebours », pp. 151-166, dans *Romantisme*, volume 13, n° 42, « La Décadence », 1983, p. 151.

² L'hermaphrodite est attaqué par « *quatre hommes masqués* » (II, [7], 90). Maldoror à la fin du chant IV évoque « *l'heure des dominos roses et des bals masqués.* » (IV, [8], 187).

À l'image cette poésie de l'artifice, Maldoror se présente comme un personnage proprement baroque, toujours changeant, toujours en mouvement, toujours suspect dans ses gestes et ses paroles.

Protée criminel, il incarne le thème baroque de la métamorphose¹ et se change tantôt en poulpe, tantôt en aigle ; il est aussi bien vampire que justicier ou samaritain. Son inconstance affective lui fait multiplier les amitiés particulières. Infatigable marcheur, il est hanté par le mouvement perpétuel, et lorsqu'il ne marche pas, il pense à marcher² ; sa voix, de même, est comparée au vent et à la tempête.³ Poète enfin, il manipule l'ironie, la duplicité et la mystification : dans ce monde où le mensonge est roi, Maldoror est le roi des menteurs. Charmé par ses paroles pleines de foi et d'amour, le fossoyeur ne peut s'empêcher de remarquer que sa « *figure n'est pas franche* » et que « *l'expression générale de ses traits* » — le visage est, on l'a vu, à l'image de l'âme — « *contraste singulièrement avec ces paroles que l'amour de Dieu seul a pu inspirer.* » (I, [12], 67). Sous sa plume ou dans ses actes, le vrai et le faux se confondent.

Comme l'explique J.-C. Tournand, la littérature baroque est une esthétique de la représentation, de la mise en scène : « *S'il y a plaisir à faire mentir les images, ou à les faire parler par le langage voilé de l'énigme, il y en a plus encore à utiliser leur pouvoir d'illusion afin de s'offrir à soi-même et d'imposer aux autres un dépaysement qui est la poésie même : [...] de tous les genres littéraires, le théâtre est celui qui va le plus loin dans ce sens.* »⁴. Or, dans la seconde moitié du siècle, le monde du spectacle et du théâtre se renouvelle et influence les artistes : toute l'époque est proprement fascinée par le thème de la représentation et du regard, par les liens qui unissent le conte merveilleux, le théâtre et l'opéra.⁵ Dans la thèse qu'il consacre au sujet, H. Saigusa montre comment cet imaginaire théâtral imprègne profondément l'écriture ducassienne et met en évidence « *le caractère extrêmement représentatif du texte ducassien* »⁶, particularité qui se manifeste dès la genèse de l'œuvre.

En effet, la première version du chant premier se termine par trois scènes de théâtre : l'épisode d'Édouard, le dialogue avec le fossoyeur et la rencontre de Dazet, futur crapaud. Ces trois strophes dramatiques présentent des didascalies, traits définitoires et formels de tout texte théâtral : des indications scéniques informent le lecteur sur le décor, les gestes et l'attitude des

¹ Sur la métamorphose, cf. *infra*, pp. 487-491.

² Concernant la marche, cf. *infra*, pp. 611-614.

³ À propos du motif du vent et de la tempête, cf. *supra*, pp. 165-166.

⁴ J.-C. TOURNAND, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Cf. à ce propos Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2004 ; Hélène LAPLACE-CALVERIE, « Spectacles optiques », pp. 447-487, dans Philippe TESSON (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, « Anthologie de l'avant-scène théâtre », 2008 ; Martial POIRSON, Jean-François PERRIN (dir.), *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, « L'Esprit des Lettres », 2011.

⁶ H. SAIGUSA, *Isidore Ducasse, dramaturge ? Étude de la théâtralité dans Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 142.

personnages, tandis que leurs paroles sont rapportées directement au moyen de répliques précédées de leur nom respectif.

De même, C. Bouché a mis en lumière différents procédés de dramatisation¹ apparaissant dans les autres chants. Le critique note ainsi que le poète se fait non seulement narrateur, mais aussi « *montreur de personnages et de choses* »² : « *de nombreuses notations textuelles traduisent, comme autant de “signes emphatiques”, cette tendance à l’exhibition, au dévoilement hyperbolique, qui fait de chaque description un véritable spectacle [...]* ». On relève donc un grand nombre de présentatifs et de tournures déictiques : « *Tenez, voyez, à travers les campagnes, l’éclair qui brille au loin.* » (II, [2], 77) ; « *Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte [...]* » (II, [4], 87) ; « *Oh ! voyez !... voyez donc !... la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon !* » (II, [11], 108) ; « *Voici la folle qui passe en dansant, tandis qu’elle se rappelle vaguement quelque chose.* » (III, [2], 135) ; « *Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d’un trou placé sur le sol, à l’une des intersections des angles de la chambre.* » (V, [7], 214). Le récit prend la forme d’une représentation dans laquelle Maldoror est à la fois spectateur, metteur en scène et acteur. On songe par exemple à la leçon de torture du chant I, où le poète, en s’adressant au lecteur, finit par jouer lui-même le rôle du bourreau hypocrite qui se repent : « [...] *non seulement Maldoror joue une comédie, mais, de plus, il joue à jouer cette comédie, il mime l’attitude d’un acteur qui jouerait effectivement une scène de théâtre. Signification littérale et signification symbolique se rejoignent sous le signe, éminemment lauréatmontien, de la duplicité.* »³. Mais la théâtralité touche également les actes et les paroles des personnages. Aux nombreuses marques de l’oralité — apostrophes, exclamations, emphase — s’ajoute une description hiératique des gestes et des postures. Ce procédé est particulièrement sensible au chant VI, où le personnel romanesque relève du stéréotype : « [...] *l’emphase des dialogues, le ralenti imposé à la narration, ce besoin qu’éprouvent les personnages de dire les choses en même temps qu’ils les font, contribue encore à les propulser au rang de héros de roman à celui d’acteurs d’une mise en scène théâtrale.* »⁴. Sur un plan plus métapoétique, on y trouve de même un grand nombre de termes appartenant au lexique du théâtre : le poète évoque des « *scènes* » (II, [1], 76 ; II, [13], 118, 119, ; IV, [3], 166 ; V, [2], 193 ; V, [7], 215 ; VI, [4], II, 229 ; VI, [9], VII, 249), des « *tableaux* » (I, [11], 59, 64 ; I, [12], 64 ; IV, [5], 172), ainsi que de « *dramatiques épisodes* » (VI, [2], 223). Le combat de Maldoror contre l’homme est qualifié de « *drame* » (IV, [1], 159), et les chants eux-mêmes reçoivent au seuil de l’œuvre le nom de « *cavatines* » (I, [4], 41).

¹ La dramatisation désigne l’« [a]ction de dramatiser, c’est-à-dire de donner à un texte ou à une autre forme de langage artistique une dimension théâtrale, une tension analogue à celle d’un drame ou d’une tragédie. Il peut s’agir d’un procédé stylistique qui reste dans le cadre d’un genre non dramatique mais aussi de l’adaptation d’un roman pour le théâtre. Ne pas confondre la dramatisation et la théâtralisation, c’est-à-dire la représentation effective d’un texte, sa transposition dans des éléments visuels, dans un jeu d’acteur. » (Pierre FRANTZ, « Dramatisation/théâtralisation », p. 140, dans M. JARRETY [dir.], *Lexique des termes littéraires*).

² C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 126.

³ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 124.

⁴ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 123.

Dans le langage de l'opéra, la cavatine désigne une « [s]orte d'air, d'ordinaire assez court, que l'on ne répète pas et qui se rencontre souvent dans un récitatif obligé. »¹. La métaphore associe donc la parole poétique et le chant d'opéra. Si l'on se souvient que Ducasse renouvelle l'image du chant poétique, on peut penser, en dernière analyse, que l'imaginaire théâtral des *Chants de Maldoror* est en fait un imaginaire opéradique. Cela explique, par exemple, que Lohengrin emprunte son nom à un personnage de Wagner. Mais il faut surtout songer à la fin de l'œuvre, qui se déroule « près du nouvel Opéra » (VI, [10], VIII, 255). Ici, le poète emploie précisément un procédé emblématique de l'esthétique baroque, à savoir la mise en abyme : le décor fonctionne comme la métaphore diégétique de la rêverie opéradique. La scène fictionnelle est une scène théâtrale. Dieu, cependant, n'est plus le grand illusionniste : déguisé — et plus exactement métamorphosé — en rhinocéros, il sera tourné en ridicule par Maldoror.

Marquée par la tentation théâtrale, l'écriture des *Chants de Maldoror* évolue très vite vers une poésie de la dramatisation signalée par un lexique et divers procédés hérités du théâtre et de l'univers des spectacles.

La création ducassienne mérite bien le qualificatif de *baroque*. Les êtres, les choses et les situations sont rarement ce qu'ils paraissent être. Héros et poète, Maldoror à la fois incarne et révèle cette illusion. Le héros dénonce la théâtralité d'un monde d'artifices régi par Dieu ; le poète prend la place du Créateur et fait jouer son propre drame sur la scène du poème. Par la rêverie opéradique, le théâtre du monde est vraiment devenu un théâtre intime.

« La curiosité naquit avec l'univers » — L'imaginaire ésotérique

La référence au *Crocodile* de Saint-Martin rattache secrètement l'œuvre de Ducasse à l'imaginaire ésotérique. On peut même considérer que le surnom de crocodile revêt un sens performatif, puisqu'il nécessite une interprétation : il renvoie au livre de Saint-Martin et de fait, se charge de connotation ésotérique. Il est évident que *Les Chants de Maldoror* recèlent des mystères triviaux, humains et terrestres ; mais on y trouve également des mystères sacrés, qui touchent aux vérités finales et célestes. Une relation sympathique existe entre ces deux ordres de mystères, mais elle n'est pas l'apanage des artistes : l'imaginaire perçoit cette association de manière instinctive. Selon R. Otto cette secrète homologie qui fascine l'esprit humain « tient à l'analogie que présente ce que l'on ne comprend pas bien, ce qui est insolite et singulier (en même temps que vénérable par son antiquité), avec le mystérieux lui-même, donc ces choses, grâce à la ressemblance qu'elles ont avec lui, deviennent des symboles

¹ É. LITTRÉ, « Cavatine », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

[...]. »¹. Les énigmes fascinent donc autant que les choses sacrées car elles cachent un secret. On comprend dès lors le lien génétique qui existe entre le genre fantastique et le genre policier : tout mystère profane peut servir de bascule vers le sacré et le non rationnel. C'est ainsi que le roman de Mervyn articule avec une relative souplesse une intrigue feuilletonesque et des événements surnaturels. Au fond, le mystère est une forme supérieure de secret : il appartient en dernière instance au domaine de l'ésotérisme. Cependant, l'ésotérisme ne se résume pas au seul secret. Le terme est issu de l'adjectif *ésotérique*, issu du grec *ésôterikós* (ἑσωτερικός), dérivé d'*esôteros* (εσωτερος), signifiant « intérieur » (lui-même dérivé de l'adverbe *ἔσω*, « en dedans »). Comme l'explique Antoine Faivre, le secret n'entre dans la définition de l'ésotérisme qu'en tant qu'il peut et doit être révélé au terme d'une initiation : « L'étymologie de "ésotérique" éclaire l'idée de secret en suggérant que l'on n'accède à la compréhension d'un symbole, d'un mythe ou du réel, que par un effort personnel d'élucidation progressive à plusieurs niveaux successifs, c'est-à-dire par une forme d'herméneutique. Il n'y a pas de secret ultime dès lors qu'on décide que tout, finalement, est secret. »². L'aspect personnel de ce cheminement explique la fréquente appropriation par les différentes formes d'écriture intime des thèmes initiatiques : à l'image de la connaissance de soi, le savoir ésotérique récompense l'effort d'exploration. A. Faivre dénombre quatre éléments fondamentaux dans l'imaginaire ésotérique : les *correspondances*, la *Nature vivante*, l'*imagination*, à laquelle s'associe la *médiation*, et enfin la *transmutation*. À ces éléments nécessaires peuvent s'ajouter deux éléments relatifs : la *concordance* et la *transmission*. Étudier l'imaginaire ésotérique dans la poésie ducassienne implique que l'on s'intéresse à la manière dont le poète s'approprie ces différents éléments.

Le postulat premier de la pensée ésotérique est l'existence de « *correspondances symboliques et réelles [...] entre toutes les parties de l'univers visible et invisible.* »³. Plus ou moins accessibles, ces correspondances et ces sympathies sont en attente de déchiffrement et contribuent à une vision harmonique de l'univers. Le monde est perçu comme un immense « *théâtre de miroirs* » où le sens s'affranchit de la logique, un « *ensemble de hiéroglyphes à décrypter* » dans lequel les « *principes de non-contradiction et de tiers exclu, de linéarité causale, [se] trouvent supplantés par ceux de tiers inclus et de synchronicité.* ». Ici, il faut distinguer deux types de correspondances : premièrement, celles qui traversent la nature visible ou invisible et qui relient, par exemple, les sept métaux aux sept planètes, ces mêmes planètes à l'homme, mais enfin le monde naturel au monde spirituel ; deuxièmement, celles qui rattachent le cosmos ou l'Histoire aux textes révélés et qui font du monde un « *phénomène linguistique* ». Ces deux formes de correspondances se trouvent dans *Les Chants de Maldoror*. D'une part, sur la scène fictionnelle, le symbolique se manifeste par une

¹ R. OTTO, *Le Sacré, op. cit.*, p. 103.

² Antoine FAIVRE, *L'Ésotérisme*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 1993, p. 6.

³ A. FAIVRE, *L'Ésotérisme, op. cit.*, p. 15.

narration oraculaire et fragmentée, et par la logique intime du poète, qui fonde une structure singulière du réel. La discontinuité fictionnelle apparente est en réalité compensée par une continuité signifiante souterraine : le sens se construit moins sur un axe linéaire, horizontal et dénotatif, que sur un plan elliptique, vertical et connotatif, où les unités de sens sont mises en coprésence. Un structuraliste dirait que l'axe paradigmatique est largement favorisé au détriment de l'axe syntagmatique.¹ Une telle configuration est favorable aux phénomènes cycliques, aux situations répétitives et aux personnages récurrents. D'autre part, le poète établit, aux moyens de métaphores évoquant l'écriture, des correspondances entre le monde décrit et le livre qui le décrit, entre la scène fictionnelle et la scène poétique. *Les Chants de Maldoror* s'ouvrent ainsi sur la métaphore des « marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » : l'espace fictionnel et le texte se trouvent en miroir par le jeu de l'analogie. Par ailleurs, le poète confère à sa parole une puissance à la fois démiurgique et révélatrice. L'écriture poétique acquiert donc sous sa plume une valeur résolument ésotérique, puisqu'elle nécessite un mode de lecture symbolique et non linéaire.

Le deuxième postulat de l'ésotérisme est de considérer la Nature à la fois comme un livre et un être complexe animé d'une énergie fondamentale, « une lumière ou un feu caché qui circule à travers elle. »² : « Ainsi comprise, la "magie" est tout à la fois connaissance des réseaux de sympathies ou d'antipathies qui relient les choses de la Nature, et la mise en œuvre concrète de ces connaissances [...] ». Cette idée première est reprise d'une tradition à l'autre, de l'alchimie à la poésie en passant par le magnétisme animal. Dans la lignée du panthéisme romantique, Ducasse décrit dans *Les Chants de Maldoror* un univers où tous les êtres, les choses et les mots sont proprement animés³ : les animaux pensent, la prosopopée est de règle et les allégories prennent vie. Force motrice et secrète de ce cosmos textuel, le magnétisme animal⁴ relie tous les acteurs de ce grand théâtre imaginaire où la monstruosité révèle une Nature chargée de mystères et régie par des lois supérieures et secrètes, lois qui, en définitive, sont celles de l'imaginaire subjectif.

Le troisième principe de l'ésotérisme repose sur la double notion d'*imagination* et de *médiation* : « L'idée de correspondance suppose déjà une forme d'imagination encline à déceler et à utiliser des

¹ C'est précisément ce qui caractérise la fonction poétique du langage telle que la définit Roman Jakobson : « Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ? En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique ? Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison. La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. » (Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, « Argument 14 », 1963, p. 220).

² A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, op. cit., p.16.

³ Sur les images animées, cf. *infra*, pp. 535-536.

⁴ Sur le magnétisme, cf. *infra*, pp. 504-507.

médiations de toute sorte, comme rituels, images symboliques, mandalas, esprits intermédiaires. »¹. Il peut être utile de faire la distinction entre la posture mystique et la posture ésotérique, en rappelant néanmoins que ces deux postures peuvent s'accorder :

[...] on pourrait considérer que le mystique — au sens très classique — aspire à la suppression plus ou moins complète des images et des intermédiaires car ils deviennent pour lui une entrave à l'union avec Dieu. Tandis que l'ésotériste paraît davantage s'intéresser aux intermédiaires révélés à son regard intérieur par la vertu de son imagination créatrice, que tendre essentiellement vers l'union avec le divin [...].²

L'*imagination* est la faculté qui permet l'utilisation de ces *médiations*, la lecture de ces symboles et le commerce avec les êtres intermédiaires. Elle constituerait une « *sorte d'organe de l'âme grâce auquel l'homme pourrait établir un rapport cognitif et visionnaire avec un monde intermédiaire, avec un mésocosme — ce que Henry Corbin a proposé d'appeler un mundus imaginalis.* »³. Plus encore, elle est

[...] l'outil de la connaissance de soi, du monde, du mythe, l'œil de feu perçant l'écorce des apparences pour faire jaillir des significations, des « rapports », pour rendre visible l'invisible, le « *mundus imaginalis* » auquel l'œil de chair seul ne donne point accès, et pour rapporter de là un trésor contribuant à un élargissement de notre vision prosaïque. L'accent est mis sur la vision et sur la certitude plutôt que sur la croyance et la foi. Cette imagination fonde une philosophie visionnaire.

Ainsi décrite, l'*imagination* ésotérique n'est pas sans lien avec cette imagination que les romantiques invoquent pour déceler les harmonies du monde, celle qui autorise le poète des *Fleurs du mal* à déchiffrer les correspondances de la Nature et aide celui du *Spleen de Paris* à saisir la beauté du monde en combinant esprit d'*analyse* et esprit de *synthèse*, celle enfin qui permet à Ducasse de poétiser le réel.⁴ *Les Chants de Maldoror* recèlent en effet différentes formes de médiations ésotériques. En les répétant, ou en les racontant, de manière compulsive, Maldoror ritualise ses crimes, ses forfaits et les récits qu'il en fait, comme pour leur donner une signification magique. De même, il perçoit, ou croit percevoir, des symboles et des signes dans la réalité qui l'entoure. Ainsi, les mathématiques et leurs « *chiffres cabalistiques* » (II, [10], 104) lui apparaissent comme une langue ésotérique destinée à être traduite : « *Aux époques antiques et dans les temps modernes, plus d'une grande imagination humaine vit son génie, épouvané, à la contemplation de vos figures symboliques tracées sur le papier brûlant, comme autant de signes mystérieux, vivants d'une baleine latente, que ne comprend pas le vulgaire profane et qui n'étaient que la révélation éclatante d'axiomes et d'hyéroglyphes [sic] [...] éternels, qui ont existé avant l'univers et qui se maintiendront après lui.* » (II, [10], 102-103). Fait intéressant,

¹ A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, *op. cit.*, p. 17.

² A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, *op. cit.*, p. 17.

³ A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Sur la puissance créatrice de l'imagination du point de vue de l'ésotérisme, cf. Annie BECQ, « L'Imagination créatrice et la tradition ésotérique », pp. 43-55, dans *Revue des sciences humaines*, n° 179, "Enjeux de l'occultisme", 1979.

c'est à l'« *imagination* » et non à la raison, que revient le privilège de contempler les mathématiques. Le langage mathématique est donc décrit comme une langue magique, hermétique (« *figures symboliques* », « *signes mystérieux* ») et surtout vivante (« *vivants d'une baleine latente* »). Personnage sacré, l'homme de « *génie* » incarne le voyant seul capable de déchiffrer ces formules (« *que le vulgaire ne comprend pas* ») et d'accéder à la vérité suprême (« *la révélation* »). Le mélange des « *axiomes* » et des « *hiéroglyphes* » confirme la réconciliation poétique du positivisme et de la spiritualité. Dans l'imaginaire ducassien, une mystique des nombres préside à la création et à la destruction des mondes : le poète qui la découvre acquiert par la même occasion un savoir et une puissance divine. Au chant III, le dragon de l'Espérance porte au front un mot écrit « *dans une langue symbolique* » et que Tremdall ne peut « *déchiffrer* » (III, [3], 140) ; à la dernière strophe du même chant, Maldoror découvre sur « *l'entablement d'un pilier* » une « *inscription, en caractères hébreux* » (III, [5], 145), langue sacrée. Au début du chant IV, le poète fait une allusion énigmatique au « *temple antique de Denderah* » (IV, [1], 175), célèbre pour son zodiaque¹, autre symbole ésotérique. En outre, on doit souligner l'importance dans *Les Chants de Maldoror* des anges, ces intermédiaires entre le monde terrestre et le monde céleste.² Quant à l'*imagination*, on a montré la place qu'elle occupait dans la poésie ducassienne : à la fois synthétique et analytique, elle fait surgir l'imaginaire subjectif dans le réel au moyen de l'écriture poétique.

Sceptique face au monde qu'on lui impose, le poète passe du doute à la certitude de ses illusions subjectives : il s'érige en visionnaire et en créateur de son propre cosmos.

Le quatrième et dernier principe fondamental de la pensée ésotérique est la *transmutation*, qui peut se comprendre comme une métamorphose, un changement ontologique et spirituel : « *Il s'agit de ne point séparer connaissance (gnose) et expérience intérieure, ou activité intellectuelle et imagination active, si l'on veut que le plomb devienne argent ou que l'argent devienne or. Ce que souvent dans les courants ésotériques occidentaux modernes on appelle "gnose" au sens général et moderne est cette connaissance illuminée qui favorise la "seconde naissance" [...].* »³. De même que Baudelaire disait changer la boue en or, de même Ducasse réussit une double métamorphose alchimique : d'une part, celle de la laideur en beauté, et d'autre part, celle de la conscience morale en conscience de soi. L'écriture poétique et le combat épique se confondent en une même aventure initiatique : au terme de son périple, le héros poète accède à un statut supérieur par l'accomplissement d'un idéal esthétique et narcissique.⁴

¹ Sur l'imagination comme faculté de poétiser le réel, cf. *supra*, 211-211.

² Concernant l'angélisme ducassien, cf. *infra*, pp. 372-377.

³ A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, op. cit. p. 19.

⁴ Sur ce parcours initiatique, cf. *infra*, pp. 608-658.

Le premier des deux éléments complémentaires de l'ésotérisme, la *pratique de la concordance*, se développe surtout au début des Temps modernes et connaît un regain d'intérêt à la fin du XIX^e siècle : « *Il s'agit, écrit A. Faivre, d'une tendance consistant à vouloir établir des dénominateurs communs entre deux traditions différentes ou davantage, voire entre toutes les traditions, dans l'espoir d'obtenir une illumination, une gnose, de qualité supérieure.* »¹. Dans l'œuvre de Ducasse, ce principe prend la forme d'une concordance parodique et ludique de différents domaines de savoirs entre lesquels se tissent des liens poétiques : les sciences naturelles et physiques rencontrent ainsi la poésie et le sacré par l'entremise du magnétisme animal.

Le second principe complémentaire est celui de la *transmission*, qui « *implique qu'un enseignement ésotérique peut ou doit être transmis de maître à disciple en suivant un canal préalablement creusé, en respectant un parcours déjà balisé* »² menant à une « seconde naissance. L'écriture Ducasse n'est pas d'un accès aisé : elle brise les codes rhétoriques, s'affranchit de toute construction linéaire du sens, brouille les repères génériques, elle exige un effort interprétatif de la part du lecteur, lequel, on le verra, apparaît comme un élève, et même davantage. Jean Decottignies résume ainsi le fonctionnement de cette écriture : « *Le code affiché est, en effet, concurrencé par un code autre, mais qui ne saurait se tirer d'ailleurs que de cette parole même.* »³. La poésie ducassienne cache donc les clés de sa propre compréhension ; mais plus encore, elle est mystérieuse dans sa matérialité même : on songe à ses curiosités lexicales, ainsi qu'à l'usage en apparence fautif que Ducasse fait de la lettre *y* dans l'orthographe de certains mots qui évoquent précisément le mystère ou le secret : c'est le cas de « *hyéroglyphes* » (II, [10], 103), « *stygmate* » (I, [12], 67 ; III, [5], 150), « *sphynx* » (III, [1], 132) et « *sphyncter* » (V, [5], 205). Ce qui motive cette démarche oraculaire, c'est la nature profondément intime et narcissique des vérités contenues dans l'œuvre, vérités que le poète cherche malgré tout à atteindre et à transmettre. La confession et la catharsis se font sur le mode de la transitivité indirecte : le refus du lyrisme confidentiel entraîne le choix de la parole ésotérique, et par conséquent, mystères sacrés et mystères personnels se conjuguent.

L'imaginaire ésotérique imprègne la poésie ducassienne, laquelle se définit comme un mode d'expression marqué au sceau du mystère et du secret. Toutefois, la vérité spirituelle se double d'une vérité intime d'égale importance. Quelque chose doit être révélé, mais non sur le mode profane et exotérique de la confession lyrique. La vérité subjective doit être transfigurée, sublimée au sens freudien du terme. Par cette sacralisation ésotérique de l'intime, le sujet ducassien forge une image plus satisfaisante de son moi.

¹ A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, *op. cit.*, p. 20.

² A. FAIVRE, *L'Ésotérisme*, *op. cit.* p. 21.

³ Jean DECOTTIGNIES, « Un Langage ésotérique », pp. 456-465, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, «Lautréamont», mai-juin 1974, p. 459.

Ce qui préside à l'acte créateur chez le sujet ducassien, c'est en grande partie le besoin de contester toutes les formes admises du vrai afin de leur substituer sa vérité intime et subjective, sa vision imaginaire du monde, ou, en d'autres termes, sa psychomythie.

La rêverie scientifique et le discours positiviste rencontrent l'esthétique platonicienne, mais aussi la parodie et la gnose. Dans l'épistémologie des *Chants de Maldoror*, l'univers reste à explorer : le rationnel et l'irrationnel se rejoignent dans le mystérieux. Par ailleurs, le poète savant étend sa connaissance du monde à celle de sa propre subjectivité. La science poétique intègre naturellement la conscience de soi.

La rêverie philosophique s'affiche comme une activité ludique et poétique ; elle semble cependant faire écho à certaines amitiés adolescentes nées dans la classe de philosophie. Mais à la différence du penseur romantique, le sujet ducassien adopte une posture beaucoup plus héroïque : chez lui, la méditation marie folie raisonnante et sang-froid, le roman poétique se démarque du roman philosophique en identifiant le poète penseur et son héros, et surtout leur aventure se conclue sur une victoire contre Dieu et les hommes. La publication des *Chants de Maldoror* ayant échoué, Ducasse choisit dans *Poésies* de défendre une philosophie résolument positiviste et insensible. Une fois encore, cette radicalisation semble trop excessive pour n'être pas profondément ironique.

De plus, cette rêverie philosophique s'accompagne d'un scepticisme singulier alliant doute rationnel et doute romantique. Dans *Les Chants de Maldoror*, le doute rationnel apparaît sous une forme subjective et subversive ; dans *Poésies*, le doute romantique fait l'objet d'une violente critique qui cache en réalité l'apologie d'une sorte de scepticisme gnostique.

Le scepticisme ducassien s'appuie sur un ensemble de raisonnements où se confondent logique rhétorique et logique naturelle. Parodiant le discours des logiciens, Ducasse propose sa vision du monde en utilisant le sophisme, l'exemple, l'illustration et l'analogie. Ces raisonnements ont pour but d'informer la réalité selon les intimations de son imaginaire. C'est ce qu'il accomplit grâce à son *imagination* à travers le roman de Mervyn. Ainsi, la logique de Ducasse se définit comme une parole de la contrainte essentiellement affirmative. Le reniement de *Poésies* se fera toutefois sur le double mode de l'affirmation et de la négation : il ne s'agira plus d'imposer un sens subjectif, mais de créer un non-sens subjectif, expression ultime d'un moi blessé et désespéré.

Placée sous le signe de l'illusion et de l'artifice, la création ducassienne se rattache à l'esthétique baroque et prélude à la décadence. Être du changement, de la duplicité et de l'incertitude, Maldoror personnifie cette poésie de l'inconstance et du trompe-l'œil. Ducasse retrouve ainsi le thème du *theatrum mundi* : la Création est une pièce de théâtre dirigée par Dieu, et, paradoxalement, l'écriture baroque dénonce cette illusion dramatique en la mimant par l'illusion poétique. L'acte créateur poétise le monde et le change en scène de théâtre intime. Réécrite et rejouée, la comédie universelle se métamorphose en rêverie opéradique.

Enfin, la poésie de Ducasse s'inscrit dans une rêverie que l'on peut qualifier d'ésotérique au sens premier du terme : par l'entrelacs des symboles et des correspondances, elle remet en cause l'apparence des êtres et des choses et suggère l'existence d'une vérité cachée. Ce secret concerne l'ordre véritable du monde mais aussi et peut-être surtout l'intimité du sujet ducassien. Le recours à l'imaginaire ésotérique témoigne d'une tension entre deux impératifs narcissiques : parler de soi tout en se préservant, indiquer le secret sans totalement le dévoiler, ou plutôt le sublimer par l'entremise du mystère poétique.

En conclusion, l'alliance poétique du positivisme et du platonisme se révèle à la fois destructrice et créatrice : l'écriture de la vérité ne peut qu'être une réécriture subjective du vrai. Par l'acte créateur, le sujet ducassien projette véritablement son imaginaire sur le monde. Le vrai, c'est le poétique, c'est-à-dire le moi.

La transgression chez Ducasse prend pour cible l'idéalisme platonicien et ses prolongements éthique, esthétique et métaphysique. Ce travail de sape s'accompagne toutefois d'une recherche d'idéal poétique et narcissique.

D'une part, dans le domaine éthique, le sujet ducassien choisit d'incarner la figure subversive du maudit : il est à la fois le poète qui souffre, le criminel justicier, l'artiste hermétique, le fou littéraire et le sauvage civilisé. Cette posture revêt une fonction non seulement transgressive, mais aussi gnostique et cathartique : explorant sa propre intériorité, le sujet intègre son mal et se révolte contre un Dieu injuste et coupable.

D'autre part, sur le plan esthétique, le sujet se décrit comme un monstre moderne. Il rêve d'une transmutation poétique de la laideur en beauté. Le sublime transcende chez lui les émotions contradictoires aussi bien qu'il magnifie les paroles les plus mensongères. La figure du monstre symbolise l'unité du mal et de la laideur ; elle personnifie également l'expansion délirante d'une conscience révoltée. Par le biais de cet autoportrait, le sujet rend Dieu responsable de toutes les difformités du monde. En outre, l'idéal érotique symbolisant se trouve remplacé par un idéal monstrueux incarné par Maldoror, et par la même occasion, le visage biographique s'efface au profit du visage poétique. L'esthétique ducassienne se fonde en réalité sur une entreprise de réparation narcissique.

Enfin, en endossant le rôle parodique du savant philosophe, le sujet ducassien concilie des rêveries scientifiques, philosophiques et opéradiques dans une perspective à la fois sceptique, logique et ésotérique. Il propose une représentation profondément subjective du vrai : par l'entremise de l'acte créateur, sa psychomythie s'impose comme une vérité suprême.

En résumé, le maudit et le monstre représentent la transgression et la révolte, tandis que le savant philosophe personnifie la construction poétique et ludique d'une réalité nouvelle, autrement dit une vision du monde conditionnée par l'imaginaire subjectif. La transgression met en place une éthique, une esthétique et une métaphysique personnelles. La poésie dans *Les Chants de Maldoror* découle d'un système de pensée centré sur le moi et la réparation narcissique. Si l'écriture conduit à la réalisation poétique de cet idéal intime, la non-publication du livre sanctionne au contraire un échec au plan du réel. Par son reniement ironique, *Poésies* marque une césure dans la poétique du sujet ducassien : certes, on croit assister à l'autodestruction d'un idéal, mais cette palinodie cache en réalité une dernière raillerie, un dernier sursaut d'orgueil : c'est l'ultime transgression et l'ultime création.

CHAPITRE III :

Le rire

Dans son travail polémique intitulé *A-t-on lu La Fontaine* (1972), R. Faurisson décrit l'œuvre d'Isidore Ducasse comme une vaste mystification : « *On peut, prétend-il, formuler l'hypothèse suivante : dans un premier temps, Ducasse s'amuse à écrire deux joyeuses bouffonneries ; dans un second temps, non content de s'être donné ce genre de récréations littéraires, il veut s'offrir un divertissement de plus ; ainsi en vient-il à présenter ses deux bouffonneries comme deux œuvres d'une haute signification morale et métaphysique !* »¹. Pour excessive qu'elle soit, la thèse de R. Faurisson prend appui sur un indéniable effet lecture, à savoir l'hésitation entre le sérieux et le rire. Avec raison et nuance, Jean-Pierre Goldenstein considère qu'il s'agit là de l'une des impasses de la poétique ducassienne : « *Je pose pour ma part que ce type d'interrogation relève lui aussi de l'indécidable. On ne saurait, sans exercer de dogmatique critique excessif, prendre parti une fois pour toutes en cette matière.* »². Il est vrai que la transgression chez Ducasse peut paraître trop excessive, trop hyperbolique, pour n'être pas ironique : jusqu'ici, on l'a vu, son œuvre balance entre le sérieux et le bouffon, que ce soit dans *Les Chants de Maldoror* ou *Poésies*.

Pour espérer comprendre ce balancement, il faut revenir sur deux passages importants. Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète expose, au début du chant IV, son projet poétique : « *Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice [...].* » (IV, [2], 163). Dans ce commentaire de son œuvre, le poète considère le rire comme un thème d'écriture, au même titre que le mal et l'orgueil. À dire vrai, Ducasse ne mystifie pas complètement son lecteur : il lui dit clairement que le rire tient une place décisive dans sa création. Il faut mettre cet extrait en rapport avec cet autre passage, tiré cette fois-ci de *Poésies I*, où le poète prend le parti de la tragédie classique : « *La tragédie est une erreur involontaire, admet la lutte, est le premier pas du bien, ne paraîtra pas dans cet ouvrage. Elle conserve son prestige. Il n'en est pas de même du sophisme, — après coup le gongorisme métaphysique des autoparodistes de mon temps héroïco-burlesque.* ». Genre sérieux, la « tragédie » s'oppose à la poésie moderne, genre ludique et mensonger ici qualifié de « sophisme ». Aussi appelé cultisme, le « gongorisme » est un style baroque introduit en littérature espagnole par Luis de

¹ Robert FAURISSON, *A-t-on lu La Fontaine*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1972, cité par C. BOUCHÉ, *La Fontaine, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 216-217.

² Jean-Pierre GOLDENSTEIN, « Du casse de Pascal », pp. 51-70, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*, op. cit., p. 64.

Góngora (1561-1627). L'adjectif « *métaphysique* » apporte quant à lui une nuance parodique et rappelle le caractère ludique de la philosophie ducassienne. Comme le suggère la référence aux « *autoparodistes* », le poète prétend ne pas se prendre au sérieux et se moquer de lui-même. En mentionnant le registre « *héroïco burlesque* », il témoigne d'une période littéraire marquée par l'ironie, la parodie et la réécriture, mais aussi dans une époque qui se vit elle-même comme ironique et parodique, partagée qu'elle est entre l'imitation de l'ancien et la création du moderne. À première vue, ces deux passages se font écho et suggèrent d'aborder la création ducassienne le sourire aux lèvres.

Comment alors expliquer que cette œuvre puisse susciter des lectures aussi antagonistes ? On peut ici formuler une autre hypothèse : l'écriture de Ducasse ne serait pas pleinement sérieuse, ni pleinement bouffonne ; elle ne serait pas non plus l'une *ou* l'autre, mais elle serait les deux à la fois. Le rire apparaît comme un principe unificateur de l'œuvre. Et dans le même temps, il se fonde sur différents contrastes : double émotion du bouffon et du sérieux, double parole du premier et second degré, double identité de celui qui se démarque du texte des autres et de son propre texte. Cette conjugaison du rire et du poétique se résume-t-elle à un simple travail de destruction, ou, au contraire, s'accompagne-t-elle, comme la remise en cause du platonisme, d'un processus créateur ? Pour répondre à cette nouvelle question, le poéticien va s'attacher à étudier les formes que prennent l'ironie, le rire — ou plutôt, l'humour—, et la réécriture dans la poétique du sujet ducassien.

L'ironie

Dans « L'Arsenal ironique » (1967), Jacques Raimbault écrit : « *Pour Lautréamont, posséder l'humour et l'ironie, c'est bien [...] tenter de retrouver, au-delà de la division morale, au-delà de toutes catégories, une unité bienheureuse entre le bien et le mal, le beau et le laid, le comique et le tragique cesseraient d'être perçus comme contradictoires tandis que l'humour noir, comme par mégarde, met en cause le monde physique, sape les données fondamentales de temps, de lieu, refuse le principe d'identité.* »¹. J. Raimbault rattache avec raison la question de l'ironie et de l'humour à celle de la transgression éthique et esthétique. Cependant, si l'ironie et l'humour sont voisins, voire complémentaires, on ne saurait faire l'économie d'un éclaircissement notionnel. Dans son *Dictionnaire de rhétorique* (2001), Michel Pougeoise concède que « *l'humour et l'ironie sont parfois très proches* », mais précise « *qu'à la différence de l'ironie, l'humour n'est pas une figure de rhétorique* » et qu'il « *correspond plutôt à un état d'esprit dépourvu d'intention persuasive et qui*

¹ Jacques RAIMBAULT, « L'Arsenal ironique », pp. 58-64, dans *L'Arc*, n° 33, « Pour le centenaire de Maldoror », 1967, p. 58.

consiste simplement à remettre en question l'apparente logique de notre monde en en dénonçant l'absurdité. »¹. Se situant du côté de la rhétorique, l'ironie offre donc un premier angle d'approche favorable pour celui qui s'intéresse au rire chez Ducasse.

Pour débiter, on empruntera cette définition de l'ironie à Georges Molinié :

L'ironie est une figure de type macro-structural, qui joue sur la caractérisation de l'énoncé : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l'ironie. Un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler formellement des termes spécifiquement porteurs d'ironie (mais en cas d'antiphrase, cela est possible) ; d'autre part, c'est tout l'entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement, l'ironie ne pouvait pas n'être pas perçue.²

Dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (1996), Philippe Hamon replace l'ironie dans le cadre spécifique de la sémiotique littéraire et la décrit non pas comme un acte de parole réduit à l'antiphrase, mais une énonciation épideictique complexe réunissant l'éloge et le blâme suivant trois démarches :

[...] on exprime explicitement une positivité (+), avec ou sans degrés, ou une neutralité (=) pour signifier implicitement une négativité (-) avec ou sans degrés ; on exprime explicitement une négativité (-), avec ou sans degrés, ou une neutralité (=) pour signifier implicitement une positivité (+), avec ou sans degrés ; on exprime explicitement une négativité (-) ou une positivité (+), avec ou sans degrés, pour signifier implicitement une neutralité (=).³

Prenant acte de cette fonction évaluative de l'ironie ainsi que de sa nature polyphonique et polymorphe, P. Hamon aboutit à une définition à la fois plus large et plus synthétique. Cette définition ne repose plus sur des oppositions binaires, mais sur un ensemble de décalages et de tensions :

[...] tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé (deux registres, deux champs sémantiques, deux termes d'une comparaison, mis en voisinage hétéroclite) ; tension entre le narrateur et son propre énoncé, dont il se désolidarise entièrement ou partiellement ; tension entre l'énoncé et un autre énoncé extérieur, cité, parodié, pastiché ou simplement mentionné en écho ("mimèse") ; tension entre le discontinu et le continu, par introduction de degrés là où il n'y en a pas, ou par neutralisation de degrés préexistants. Tous ces procédés, bien sûr, sont cumulables et compatibles.⁴

¹ Michel POU GEOISE, « Ironie », pp. 152-154, dans *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.

² Georges MOLINIÉ, « Ironie », dans Michèle AQUIEN, Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Le Livre de poche, « La Pochotèque. Encyclopédies d'Aujourd'hui », 1996, p. 210.

³ Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 1996, p. 30.

⁴ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 40.

Sur le plan discursif, le discours ironique, repérable à différents signaux¹, s'oppose au discours sérieux, fondé sur la pertinence entre les mots et les idées, l'unicité du sens et l'identification de l'émetteur². Les thèmes du discours sérieux sont ceux imposés par la réalité humaine : pour les thèmes concrets, le temps, la mort, le corps ; pour les thèmes abstraits, les règles et les systèmes de valeurs de toutes sortes. C'est un discours d'autorité, garant de l'ordre des choses : c'est le discours de la loi. À l'opposé, le discours ironique est celui de la transgression de ces règles, de cette législation perçue comme un fonctionnement mécanique.³ Ses thèmes favoris, c'est-à-dire ses cibles, ce sont les mécanismes de la société, du langage, de la pensée et de la machine elle-même. Phénomène poétique complexe, l'ironie s'appuie sur une véritable scénographie possédant son schéma actanciel propre.

En somme, l'ironie peut être définie comme un registre — c'est-à-dire un ensemble de procédés d'expression traduisant des attitudes et des sentiments premiers — mais aussi un jeu au sens théâtral du terme, et surtout, une relation de connivence entre auteur et lecteur. Elle met en rapport l'environnement du passage envisagé et le contexte de la création, qui regroupe des données esthétiques et poétiques ainsi que les circonstances biographiques et pragmatiques. On étudiera dans les pages suivantes les formes et les fonctions de l'ironie ducassienne : comment se définit-elle, quels sont ces traits distinctifs et en quoi est-elle essentielle à la théâtralité ducassienne ?

« *Je voulais rire* »

Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète expose implicitement sa conception personnelle de l'ironie. Invitant à une métalecture du texte, ce discours affleure dans des passages où l'on trouve le mot *ironie* ou ses dérivés ; mais il s'étend bien entendu à ceux où le poète glose le fonctionnement de son écriture. Ce dernier convoque ainsi implicitement le thème de l'ironie immanente, lequel rejoint celui de l'angoisse face à la mort. Cependant, cette ironie très particulière prend sa source dans les ambivalences du sujet : elle s'accorde en effet à sa conception plus générale mais tout aussi singulière du rire.

¹ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., pp. 71-118.

² P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., pp. 59-65.

³ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., pp. 66-68.

En premier lieu, le poète des *Chants de Maldoror* semble considérer l'ironie comme une forme de moquerie transcendante dont l'homme serait la cible. Il renouvelle en cela le thème classique de l'ironie immanente, dite aussi ironie dramatique.¹

Comme l'explique P. Hamon, l'ironie immanente demeure indissociable de l'ironie littéraire, « [...] toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet. Elle n'est pas une donnée préalable qui n'aurait ensuite qu'à être représentée, mais elle est un montage scénographique complexe qui informe ensuite le réel. »². De fait, c'est bien en termes de construction littéraire que le poète des *Chants de Maldoror* décrit la condition humaine. Au chant I, Maldoror refuse d'accorder son amour à l'Océan, car ce dernier forme avec l'homme « le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création [...] ». (I, [9], 56). Dieu est l'auteur d'un monde ironique où le sublime de l'Océan jure avec le grotesque de l'humanité ; le chiasme « ironique contraste/antithèse [...] bouffonne » assimile l'ironie de la création à une figure d'opposition provoquant le rire ; le double superlatif « le plus [...] »/« la plus [...] » renforce ce parallèle et accentue son acerbité.

Au chant II, l'homme subit « les ironiques huées » (II, [15], 122) d'un fantôme envoyé par Dieu pour torturer l'homme coupable ; mais cette voix est celle de sa propre conscience : les « huées » du spectre réactivent le cliché de la *voix de la conscience*.³ L'homme perçoit son existence et sa destinée comme ironique ; mais c'est par l'ironie même qu'il répond à ces railleries de l'immanence. Ainsi, au chant I, Maldoror tente d'imiter les humains, qui s'adonnent à l'autodérision en se moquant de leur déchéance universelle (I, [5], 42). De même, en un ultime geste d'orgueil, les futurs noyés du chant II, retiennent vainement leur respiration avant de mourir, espérant narguer la mort en lui adressant cette « ironie vengeresse » (II, [13], 115).

À l'ironie immanente répond donc une ironie teintée de philosophie et de révolte : victime, l'homme compose avec son malheur en le raillant.

Poursuivi par son obsession mélancolique de la mort, Maldoror semble lui aussi soumis à cette ironie immanente.

En effet, il se dépeint comme « celui qui ne paraissait pas s'inquiéter des maux, ni des biens de la vie présente, et s'en allait au hasard, avec une figure horriblement morte, les cheveux hérissés, la démarche chancelante, et les bras nageant aveuglément dans les eaux ironiques de l'éther [...] ». (II, [5], 85). Par cette dernière métaphore (« eaux ironiques de l'éther »), le poète reprend le symbole de l'océan ironique et

¹ Henri MORIER, « Ironie », pp. 555-595, dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, pp. 567-573.

² P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 18.

³ Sur cette personnification de la conscience, cf. *supra*, pp. 142-143.

l'associe au « *ciel ironique* »¹ hérité de Baudelaire. Comme les hommes, Maldoror subit l'ironie des deux infinis, c'est-à-dire le ciel et la mer, et comme eux, il répond à l'ironie par l'ironie.

Pourtant, de même que le rire des autres hommes n'est pas celui de Maldoror, ainsi l'ironie de Maldoror diffère de celle de ses semblables : bien plus qu'une simple réponse, elle devient un auxiliaire précieux dans sa lutte épique et poétique contre Dieu et l'humanité. Sur ce point, la menace qu'il adresse au Créateur à la strophe 3 du chant III tient lieu de commentaire métapoétique : « *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], 80). Le combat de Maldoror étant poétique et fictionnel, le verbe « *maniant* » confère à l'ironie un double sens abstrait et concret : dans l'idiote de sujet, l'ironie désigne la plume du poète et le poignard du héros. Plus encore, elle évoque l'ambivalence d'un geste partagé entre la froideur (« *d'une main ferme et froide* ») et la passion (« *mon cœur en contiendra suffisamment* »). Le pluriel « *ironies* » traduit une colère hyperbolique qui cependant se déchaîne de manière calculée et sournoise. Liée à l'alliance du sang-froid et de l'instinct, l'ironie de Maldoror lui permet d'exprimer indirectement sa haine et d'attaquer par la raillerie. Et ce faisant, le poète héros concilie la révolte et la ruse.

Son combat contre le dragon de l'Espérance représente de manière allégorique l'alliance de ces deux stratégies complémentaires. Changé en aigle et blessé à l'aile, Maldoror s'est « *assis solidement, dans une position inébranlable, sur l'aile restante, sur ses deux cuisses, et sur sa queue* » (III, [3], 141) et met en œuvre un « *nouveau plan stratégique de défense* » : « *Tantôt, il tourne aussi vite que le tigre, et n'a pas l'air de se fatiguer ; tantôt, il se couche sur le dos, avec ses deux fortes pattes en l'air, et, avec sang-froid, regarde ironiquement son adversaire.* ». Maldoror alterne une stratégie agressive et une stratégie faussement passive : avec la première, il fait face et jeu égal avec son adversaire ; avec la seconde, il adopte une attitude de repli et d'attente. Le complément de manière « *avec sang-froid* » caractérise une attitude froide et rationnelle² ; l'adverbe « *ironiquement* » indique que cette posture est à la fois railleuse et trompeuse : c'est une moquerie et une ruse. Ici, l'ironie de Maldoror prend pour cible l'envoyé de Dieu sur la scène fictionnelle. Mais au chant I, à travers Édouard et sa famille, c'est aussi l'homme et la Création divine que le poète héros attaque. L'adolescent meurt alors même que la modeste famille remet son destin, par la prière, entre les mains de Dieu : « — *Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer... Votre bénédiction !* [§] *Un cri d'ironie immense s'est élevé dans les airs. Voyez comme les aigles, étourdis, tombent du haut des nuages, en roulant sur eux-mêmes, littéralement foudroyés par la colonne d'air.* » (I, [11], 63-64). Mais chez Ducasse, la prière est un « *acte faux* » (P II, 281). Ce cri, qui fait écho aux cris de douleurs de Maldoror, met en relief l'ironie

¹ C. BAUDELAIRE, « Le Cygne », Tableaux parisiens, CXXIV, pp. 211-213, dans *Les Fleurs du mal*.

² Sur le sang-froid de Maldoror, cf. *supra*, pp. 149-150.

dramatique de la situation : alors même qu'il s'en remet aux auteurs de ses jours et à son Créateur bienveillant, Édouard meurt des mains du poète héros. Mais ce cri fait aussi écho à la parole poétique elle-même, qui engendre cette terrible scène. Bien plus qu'une simple attitude face à la Création, l'ironie de Maldoror acquiert une puissance démiurgique et transgressive : dans son monde poétique, le trajet qui mène de l'ironie sémiotique à l'ironie immanente se conclut en un acte créateur par lequel le poète héros façonne et dirige la destinée de ses personnages.

Face à l'ironie de la Création divine, Maldoror oppose l'ironie d'une création poétique où il joue lui-même le rôle de la providence.

Il convient ici de s'interroger sur le fonctionnement de cette création ironique : sur quels décalages repose l'ironie maldororienne, quelles sont les tensions qu'elle exprime ? La strophe du fossoyeur au chant I contient quelques éléments de réponse.

Si le passage concerné semble *a priori* dénué de toute portée ironique, il traduit en revanche un sentiment personnel, l'appétence de Maldoror pour la mort. Le héros, on le rappelle, a proposé au fossoyeur de le remplacer dans son pénible labeur. Sa tâche accomplie, Maldoror s'arrête et dit à son interlocuteur :

— Quoique je ne sois pas fatigué, il est inutile de creuser la fosse davantage. Maintenant, déshabille-moi ; puis, tu me mettras dedans.

— La conversation, que nous avons tous les deux, depuis quelques instants, est si étrange, que je ne sais que te répondre... Je crois qu'il veut rire.

— Oui, oui, c'est vrai, je voulais rire ; ne fais plus attention à ce que j'ai dit. Il s'est affaissé, et le fossoyeur s'est empressé de le soutenir !

— Qu'as-tu ?

— Oui, oui, c'est vrai, j'avais menti... j'étais fatigué quand j'ai abandonné la pioche... c'est la première fois que j'entreprenais ce travail... ne fais plus attention à ce que j'ai dit.

— Mon opinion prend de plus en plus de la consistance : c'est quelqu'un qui a des chagrins épouvantables. (I, [12], 68).

L'échange entre les deux personnages comprend six répliques. On remarque que le passage mélange le texte théâtral et la prose narrative : il n'y a pas de séparation claire entre les dialogues, les apartés et les didascalies. Formulée sur un ton laconique, la première réplique de Maldoror paraît grave et sincère. Effrayé, le fossoyeur tente de se rassurer en se disant, en apartés qu'il s'agit d'un trait d'humour noir et qu'en réalité son interlocuteur plaisante (« *Je crois qu'il veut rire.* »). Maldoror semble lui donner raison, mais la double affirmation « *Oui, oui* » traduit une insistance suspecte. Sa faiblesse, indiquée par une didascalie intégrée (« *Il s'est affaissé, et le fossoyeur s'est empressé de le soutenir !* »), achève de mettre en doute sa lucidité et sa dénégation. Au fossoyeur inquiet, le

héros visiblement troublé répète sa réponse, à quelques nuances près. On retrouve dans la cinquième réplique une construction identique à celle de la troisième réplique ; cependant, la proposition « *je voulais rire* » est remplacée par « *j'avais menti* ». Cette variation met la plaisanterie et le mensonge en relation d'équivalence : Maldoror a plaisanté et a menti, mais il faut se demander à quel propos. *A priori*, il a menti sur son état physique en déclarant dans sa première réplique qu'il n'était pas fatigué (« *Quoique je ne sois pas fatigué* ») ; or, la reprise de la double affirmation « *Oui, oui* » renforce l'effet de dissimulation : dès lors, il se pourrait très bien que Maldoror ait en fait menti en prétendant dans sa deuxième réplique qu'il voulait rire. L'affirmation « *c'est vrai* » prend ainsi dans la cinquième réplique un sens plus subtil : ce qui est vrai, c'est moins le fait d'avoir voulu rire que sa volonté d'être inhumé sur le champ. En évoquant la difficulté du travail à la pioche (« *c'est la première fois que j'entreprendais ce travail...* »), Maldoror semble vouloir brouiller les pistes ; mais dans le même temps, les points de suspension suggèrent la portée antiphrastique de l'injonction « *ne fais plus attention à ce que j'ai dit* », reprise dans l'avant-dernière réplique : ce qu'il demande implicitement au fossoyeur, ce double du lecteur, c'est au contraire de faire attention à ce qu'il a dit. Poète et personnage, Maldoror souhaite être enterré ; puis il prétend avoir plaisanté alors qu'il était sérieux et le fait comprendre à son interlocuteur, qui peut conclure que le héros est en proie à une grande souffrance.

La comédie de la légèreté permet à Maldoror d'exprimer cette douleur sur un mode non pas lyrique mais ironique, et autrement dit d'ouvrir son cœur d'une manière *ferme et froide*. Passage métapoétique, la scène du cimetière met en abyme le fonctionnement conjoint de l'humour et de l'ironie dans *Les Chants de Maldoror*.

Dans la préface au roman de Mervyn, le poète énonce sous forme de question rhétorique l'association poétique et épique de l'humour et de l'ironie : « *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 ?* » (VI, [1], 220). Le complément de manière « *comme en me jouant* » possède ici un sens sylleptique. S'il s'agit de la forme essentiellement pronominale et intransitive du verbe « *se jouer* », le poète veut dire que, jusqu'ici, il a fait semblant de plaisanter alors qu'il était sérieux en attaquant Dieu et les hommes. S'il s'agit de la forme elliptique de la proposition *comme en me jouant de moi-même*, réduite pour éviter la répétition avec le complément d'objet direct « *moi-même* », alors le poète signifie qu'il jouait à se moquer de lui-même en s'insultant. S'il s'agit enfin du tour verbal transitif *jouer quelqu'un, quelque chose*, c'est-à-dire interpréter au sens dramatique du terme, le poète révèle qu'il n'a fait jusqu'ici que se mettre en scène dans son propre rôle sans pour autant être dupe de cette illusion fictionnelle. En réalité, ces trois sens se rejoignent autour de l'idée de la

ruse ironique : la plaisanterie n'en était pas une, Maldoror se moquait ironiquement de lui-même pour mieux se moquer réellement de ses ennemis.

L'humour est bien au service de l'ironie créatrice et transgressive.

L'ironie immanente des *Chants de Maldoror* se double d'une ironie de la révolte face au destin et face à la mort. La création poétique s'oppose à l'ironie cruelle de la Création divine. Grâce à l'autodérision, la parole lyrique s'affermir en parole ironique. La préface au roman de Mervyn décrit enfin comment la ruse fait passer pour plaisant ce qui s'avère être sérieux. L'ironie ducassienne permet au sujet de concilier transgression et création, mais aussi de conjuguer confession et détachement.

Une scénographie ironique

Dans son ouvrage, P. Hamon rapproche l'ironie de la mise en scène dramatique : « [...] c'est surtout la référence au théâtre, art social par excellence et par excellence art de l'espace double, d'un espace à coulisses, à décors et à masques, qui semble privilégiée dans le discours ironique. »¹. S'inspirant d'un livre de Freud, *Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient* (1905), P. Hamon identifie les cinq différents actants symboliques de toute scène ironique² : le(s) *gardien(s) de la loi* fixe(nt) la norme que l'ironie transgresse ; l'*ironisant* est celui qui produit l'énoncé ironique ; l'*ironisé* constitue la cible de l'ironie ; le *complice* rit ou sourit de l'*ironisé* avec l'*ironisant* ; le *naïf* est celui qui ne saisit que le sens explicite du discours de l'*ironisé* ou des autres personnages de l'énoncé. Cette scénographie admet un grand nombre de combinaisons : les actants peuvent se dédoubler et un même personnage ou une même instance de l'énonciation peut incarner plusieurs actants. Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que cette distribution peut évoluer au cours du texte et que ces actants sont avant tout des concepts pouvant s'actualiser à tous les niveaux sémiotiques (éléments fictionnels, moyens lexicaux, séquences textuelles...). Pour chaque partie de la production ducassienne — *Les Chants de Maldoror*, *Poésies* et la correspondance —, il est possible de dégager une scénographie particulière et signifiante. Considérées dans leur ensemble, ces différentes distributions reflètent les césures qui structurent la poétique du sujet ducassien.

Autant les signaux ironiques sont nombreux et variés dans *Les Chants de Maldoror*, autant leur scénographie ironique apparaît comme complexe et mouvante.

¹ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 111.

² P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., pp. 122-124

On peut néanmoins dégager deux niveaux de scène ironique : à un premier niveau, extérieur au texte, se trouve la scène réelle de la communication littéraire ; à un second niveau, à l'intérieur du texte, se dessine une scène ironique encadrante correspondant à la scène poétique et une scène ironique encadrée, qui se superpose à la scène fictionnelle. On se souvient que les frontières séparant la scène réelle, la scène poétique et la scène fictionnelle sont très perméables : double de Ducasse, Maldoror est à la fois poète et personnage ; le lecteur réel se dédouble en lecteur poétique et en lecteur fictionnel. Cette porosité métaleptique affecte aussi la scénographie ironique des *Chants de Maldoror*.

Au niveau de l'échange réel, l'ironisant est bien évidemment Ducasse. L'ironisé s'incarne potentiellement dans tous les actants des scènes de niveau inférieur. Le *gardien de la loi* se confond avec la norme sociale et littéraire à laquelle Ducasse s'oppose ou feint de se soumettre, ainsi qu'à ses représentants implicites. Le lecteur d'exception ou quelques destinataires choisis pour déchiffrer l'ironie de Ducasse jouent le rôle du *complice*. Ce sont eux que désigne la fameuse restriction de l'exorde : « [...] *quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.* » (I, [1], 39). Quant au *naïf*, il se pourrait bien que ce rôle soit joué par les lecteurs qui ne saisissent pas toute l'ironie de l'œuvre.

Au niveau de la scène poétique, Maldoror-poète, en tant que garant de la parole poétique est celui qui ironise. Les différentes incarnations de l'ironisé sont le lecteur textuel — qui est aussi complice du poète —, les personnages fictionnels et Maldoror-personnage lui-même. Dieu, l'homme, la société, les normes rhétoriques, littéraires, éthiques, esthétiques et philosophiques sont les *gardiens de la loi*. Le *naïf* à ce niveau se confond avec le lecteur, qui peut tout aussi bien être *ironisé* ou *complice*, dans la mesure où il n'est jamais totalement sûr de savoir si le poète ironise ou non. Autrement dit, le lecteur ne sait jamais véritablement s'il n'est pas lui-même la cible d'une ironie qu'il croit lire clairement.

Sur la scène fictionnelle enfin, la mise en scène ironique se décline en une multitude de situations qui varient selon le contexte de chaque strophe et de chaque épisode. Le personnage de Maldoror apparaît souvent comme l'ironisant principal, mais d'autres personnages peuvent jouer ce rôle, notamment à l'occasion de passages dialogués. En conséquence, l'ironisé peut être n'importe quel personnage, incluant Dieu, l'homme, le lecteur et Maldoror lui-même. L'homme et Dieu représentent respectivement les gardiens de la loi humaine et de la loi divine, mais ils peuvent bien entendu endosser le rôle du naïf. Quant au *complice*, on retrouve une fois encore le lecteur, ainsi que divers personnages.

En résumé, la scénographie ironique des *Chants de Maldoror* ne s'inscrit pas dans une structure classique « où les cinq actants de la scène ironique seront clairement identifiables et incarnés dans des personnages individuels ou dans des instances séparées, tout en restant stables en cours de texte »¹ : elle réalise au contraire l'ironie moderne, où « les syncrétismes, les démultiplications et les changements » de position sont nombreux et fréquents.

Vues les contraintes qu'impose l'énonciation épistolaire, il est naturel que Ducasse mette en place dans sa correspondance une scénographie ironique beaucoup plus classique et par conséquent beaucoup plus stable.

Dans ces lettres, l'épistolier fait figure d'*ironisant*. L'*ironisé* principal est évidemment Darasse, mais il faut aussi ajouter le père de Ducasse, dont se moque le jeune homme, ainsi qu'Isidore lui-même, qui joue à renier son œuvre. Ducasse père et le banquier représentent des *gardiens de la loi*, c'est-à-dire l'autorité paternelle et son bras armé. Mais le reniement de Ducasse n'étant pas pleinement sincère, il récuse implicitement les valeurs positives qu'il prétend défendre explicitement, transgressant ainsi sa propre loi tout en intégrant de fait le groupe des *gardiens de loi*. En ce qui concerne les figures du *complice* et du *naïf*, elles sont tantôt incarnées par les destinataires, tantôt par le poète lui-même, qui se dédouble au moyen d'une auto-ironie perçue de lui seul.

Il est intéressant de constater que Ducasse transpose ici la complexité de l'ironie moderne et littéraire dans le cadre de l'échange épistolaire, autrement dit dans le réel. En agissant de la sorte, le sujet ducassien poétise son rapport linguistique aux autres et au monde : il met en scène dans sa correspondance un drame ironique où il incarne tous les rôles ; il finit par produire une parole double qu'il est le seul à saisir pleinement.

Dans une certaine mesure, *Poésies* contribue à accentuer cette tendance, à la mettre en œuvre.

Ducasse, qui signe de son nom un texte littéraire, est ici l'*ironisant*. Attrape qui peut, et tombe dans le piège qui veut. Les cibles sont à la fois les écrivains encensés et blâmés, le romantisme et le néo-classicisme, le scepticisme et le néo-christianisme de Naville, l'idéologie bourgeoise et les révoltés de tout bord, et enfin Ducasse lui-même, puisqu'il se caricature en poète repentant. *Ironisés* et *gardiens de la loi*, *complices* et *naïfs* se confondent, car en définitive, Ducasse entrelace deux postures évaluatives sans vraiment permettre de les distinguer clairement : d'une part, en tant qu'*ironisant* qualifié et signataire de son discours, il s'adonne à un

¹ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 125.

blâme excessif du désordre qui pourrait s'avérer être un faux blâme ou astéisme¹ ; d'autre part, en tant qu'*ironisé* disqualifié par le truchement de son autoparodie, il se livre à un éloge tout aussi excessif de l'ordre qui confinerait à l'éloge ironique, ou diasyrme². Certaines vérités affleurent cependant, pour peu que l'on replace *Poésies* dans la continuité des *Chants de Maldoror* et de la correspondance. Au-delà de l'horizon déceptif de cette ironie moderne, sous le non-sens apparent de *Poésies* se cache un sens sérieux qu'il s'agit de découvrir en recueillant les indices laissés ici et là par le poète.

Dans son œuvre ultime, l'ironie de Ducasse n'est plus une simple figure de pensée perpétuant malgré sa modernité la transitivité indirecte de l'antiphrase, mais un procédé poétique produisant une parole à double fond.

La scénographie ironique de Ducasse participe donc du fonctionnement ésotérique de son écriture : parmi les lecteurs de son œuvre, quelques-uns seulement *en savoureront le fruit*, si tant est qu'en dernière analyse, le sujet hermétique destine sa parole à qui que ce soit d'autre que lui-même. Dans cette ironie moderne, la scène ironique se confond avec la scène du théâtre intime, où le sujet est tout à la fois metteur en scène, acteur, personnage et spectateur.

Le registre ironique

Tout comme les autres figures de pensée, l'ironie pose le problème de sa perception : « *La question*, écrit P. Hamon, *est donc formulable ainsi : où se concentrent (thématiquement et textuellement), et quels sont les signaux de l'ironie.* »³. On relève ces signaux dans *Les Chants de Maldoror*, mais plus encore dans *Poésies*. La correspondance de Ducasse montre par ailleurs qu'il s'agit à la fois d'une posture littéraire et d'un trait de caractère.

Les Chants de Maldoror présentent donc un ensemble à la fois textuel et thématique de marqueurs d'ironie.

D'emblée, le paratexte établit une relation parodique à trois genres : l'épopée avec la notion de « *chant* », le conte avec l'homophone « *comte* », et le roman-feuilleton avec le pseudonyme de « *Lautréamont* ». Sur le plan stylistique, les procédés d'écriture marquant l'ironie sont si nombreux qu'ils mériteraient une étude particulière ; du reste, les analyses menées dans ce

¹ L'astéisme est un « [b]adinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du blâme et du reproche. » (B. DUPRIEZ, « Astéisme », pp. 83-84, dans *Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 83).

² Le diasyrme est une ironie « mordante, sarcastique et dédaigneuse. » (« Diasyrme », p. 369, dans H. MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*). Il s'agit en quelque sorte de l'inverse de l'astéisme.

³ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique, op. cit.*, p. 72.

travail fournissent à l'occasion des exemples de ces faits de style. On peut néanmoins citer les procédés les plus fréquents : les hyperboles et autres figures d'amplification, les tropes audacieux comme les analogies bouffonnes, le recours aux registres héroï-comique et burlesque, ainsi que les ruptures de niveau de langue et les locutions interjectives comme « *ma parole d'honneur* » (V, [6], 210).

Dans le domaine de la typographie et des types de phrases, l'exclamation se détache : on remarque chez Ducasse une utilisation parfois incongrue du point d'exclamation, surtout dans des contextes qui ne supposent pas d'émotion particulière. Dans le domaine thématique, enfin, Ducasse utilise dans son portrait du poète héros une technique assez fréquente au XIX^e siècle, celle de la mise en ironie du visage. Ce type de description ironique associe le plus souvent deux procédés : d'une part, « *l'exagération d'un détail du visage [...] qui constitue l'identité ou le "propre" de l'individu* », et d'autre part, « *l'effacement de ces traits distinctifs [...] par neutralisation ou défaut d'individuation de ces traits, du fait d'un mimétisme avec les traits d'un autre, animal, objet ou autre individu.* »¹.

On a vu comment le sujet ducassien mobilisait ces deux procédés dans la peinture de son autoportrait symbolique : par la mise en ironie de son visage poétique, le sujet évoque de manière oblique son visage réel et problématique.² L'écriture ironique participe donc à la reconstruction narcissique.

Souvent excessif, le propos de *Poésies* développe un dispositif ironique plus voyant. On peut cependant s'étonner que tant de fins lecteurs aient pris le reniement de Ducasse pour argent comptant. Le contraste entre l'horizon d'attente posé par le titre et le contenu effectif des fascicules constitue un premier signal invitant à la prudence. Il en va de même de la dédicace : l'adresse emphatique « *AUX AMIS passés, présents et futurs* » (P I, 259) paraît douteuse sous la plume d'un solitaire notoire comme Ducasse, tout comme la présence au terme de cette liste de « *Monsieur HINSTIN* », son ancien professeur de rhétorique, avec lequel il aurait entretenu des rapports difficiles. Les procédés ironiques employés dans le texte lui-même seront beaucoup plus visibles que ceux utilisés dans *Les Chants de Maldoror*. Sur le plan argumentatif, les négations et les contradictions entravent le fonctionnement mécanique de la démonstration didactique. Sur le plan stylistique, on trouve des accumulations, des ruptures de registre et de niveau de langue, la mise en relief de marqueurs lexicaux tels que les adverbes et les autres modalisateurs. Au chapitre des exagérations, le poète introduit des mesures là où il ne saurait il y en avoir, effectue des rapprochements incongrus ou compare ce qui n'est pas comparable : il déclare ainsi que

¹ P. HAMON, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 77.

² Sur le visage de Maldoror, cf. *supra*, pp. 173-180.

« *Villemain est trente-quatre fois plus intelligent qu'Eugène Sue et Frédéric Soulié* » (P I, 263).¹ On ne peut éviter de citer cette autre provocation ironique : « *Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruction de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. — Naturellement !* » (P I, 263). Le détachement de l'adverbe « *Naturellement* » après le tiret et la modalité exclamative qui l'accompagne souligne assez nettement la portée ironique de cet éloge du discours scolaire. Sur le plan textuel enfin, le plagiat et la parodie tiennent lieu de procédés éminemment ironiques en créant une tension, un décalage entre l'énoncé signé du poète et les textes déjà connus dont il se démarque. Texte ouvertement ironique et moderne, *Poésies* n'en demeure pas moins difficile d'accès : le poète signale que le sens littéral n'est pas le vrai, mais il ne dévoile pas pour autant le sens symbolique. En cela, les signaux d'ironie dans *Poésies* s'apparentent à une série d'hiéroglyphes verbaux.

En ce qui concerne la correspondance ducassienne, l'ironie se concentre pour l'essentiel dans trois missives.

La première est la lettre de mise au point qu'il adresse à Darasse le 22 mai 1869. Le jeune homme y pratique une ironie acerbe et déférente qui n'a sans doute pas échappé à son destinataire. La lettre de reproche débute par ce qui ressemble à des excuses : « *C'est hier même que j'ai reçu votre lettre datée du 21 mai ; c'était la vôtre. Eh bien, sachez que je ne puis pas malheureusement laisser passer ainsi l'occasion de vous exprimer mes excuses.* » (Lettre 3, 304). Le style ampoulé laisse entendre toute la raillerie que couve cette feinte politesse. Mais Ducasse n'en reste pas là et surenchérit en fournissant une explication aux demandes qu'il avait adressées à Darasse en toute bonne foi : « *Voici pourquoi : parce que, si vous m'aviez annoncé l'autre jour, dans l'ignorance de ce qui peut arriver de fâcheux aux circonstances où ma personne est placée, que les fonds s'épuisaient, je n'aurais eu garde d'y toucher ; mais certainement, j'aurais éprouvé autant de joie à ne pas écrire ces trois lettres que vous en auriez éprouvé vous-même à ne pas les lire.* ». Les litotes et les prétérations ne font que souligner la violence altière du propos, et Ducasse de réprimander le banquier insolent : « [...] *car je ne mets pas en ligne de compte la malsonnance de certaines observations mélancoliques [...] qui m'ont paru, à la première lecture, avoir eu l'air de vous imposer, à l'avenir peut-être, la nécessité de sortir de votre rôle strict de banquier [...]...* ». L'ironie permet ici au sujet d'affirmer son autorité et de contester symboliquement celle de son père à travers la personne de Darasse.

¹ Abel-François Villemain (1790-180) est un homme politique et un écrivain des plus spirituels : défenseur du goût classique, il s'y réfère abondamment dans sa préface à la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1835). Frédéric Soulié (1800-1847) est auteur de romans-feuilletons, célèbre pour ses *Mémoires du diable* (1837-1838).

Le trait que Ducasse s'adresse à lui-même à la fin de sa lettre à Poulet-Malassis en date du 21 février 1970 s'avère cependant plus riche de sens. Le poète repenté confie à l'éditeur son intention d'écrire un livre qu'il décrit comme l'exact contraire des *Chants de Maldoror* : « *J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin.* » (Lettre 6, 309). Ducasse est le seul à savoir ce que vaut vraiment cette correction : intérieurement et pour son plaisir seul — ou pour son désespoir —, il tourne à la fois en dérision la naïveté de son destinataire et le génie de sa propre duplicité. C'est un jeu analogue auquel il se livre dans l'ultime lettre qu'il destine à Darasse le 12 mars suivant : « *J'ai fait publier un ouvrage de poésies chez M. Lacroix (B. Montmartre, 15). Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur-général.* ». Ce qui aux yeux du banquier passera sans doute pour un simple jugement moral appliqué à un texte qu'il n'a pas même lu se change pour le poète en euphémisme jouissif : en écrivant que « *la vie y était peinte sous des couleurs trop amères* », il savoure en secret la puissance transgressive de son chef-d'œuvre.

On décèle par conséquent une véritable continuité entre l'ironie de cette correspondance retorse et celle du faux reniement de *Poésies*.

Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, l'acte créateur se joue bel et bien sur une scène ironique. L'ironie des *Chants de Maldoror* s'illustre par le style et les procédés d'écriture ; elle rejoint la question de l'autoportrait symbolique à travers la mise en ironie du visage de Maldoror. Dans *Poésies*, l'ironie sera beaucoup plus sensible : elle prendra une forme à la fois moderne et ésotérique, puisque le sens premier cache un sens symbolique difficilement accessible. Plus pragmatique, l'ironie de la correspondance permet au sujet d'accuser le coup d'une nouvelle blessure narcissique : elle s'accompagne en effet d'une auto-ironie réservée au sujet lui-même.

L'enjeu initial de ces analyses était de définir la nature et la fonction de l'ironie dans la poétique du sujet ducassien. L'écriture ironique des *Chants de Maldoror* conjugue ironie immanente et ironie de la révolte. La poésie se présente comme une réponse face à l'ironie de la Création. Par le biais de l'autodérision, le lyrisme se change également en ironie. Dans sa préface au roman de Mervyn, le poète héros définit cette ironie comme une ruse : il feint de plaisanter alors même qu'il aborde des sujets d'importance. Ainsi, la confession et la froideur, mais aussi la création et la transgression s'associent dans l'ironie ducassienne. Sur le plan du style même, elle se signale dans *Les Chants de Maldoror* par des procédés d'écriture relativement repérables. En outre, la mise en ironie du visage de Maldoror met en relief sa laideur muette et l'intègre à l'autoportrait

symbolique du sujet. C'est toutefois dans *Poésies* que le registre ironique sera le plus prégnant. Cette ironie n'est plus classique et transparente, mais moderne et hermétique : le premier degré se double d'un second degré beaucoup moins lisible. Dans sa correspondance, Ducasse pratique en revanche une ironie plus pragmatique à laquelle s'ajoute une certaine forme d'auto-ironie. Au fond, cette modernité se manifeste dès *Les Chants de Maldoror* : multipliant les changements de rôle, la scénographie ironique perturbe sans cesse les règles du jeu. Cette tendance subsiste dans la correspondance, ce qui confirme que, dans la poétique du sujet ducassien, il existe une analogie entre les relations humaines et le fonctionnement de l'échange littéraire. Toutefois, l'ironie moderne et l'auto-ironie enferment le sujet dans une sorte de solipsisme poétique qui, dans *Poésies*, l'amène à pratiquer une parole allusive, toujours amère et bien souvent intransitive, c'est-à-dire sans objet apparent : il devient hermétique. Pour l'essentiel, l'ironie de Ducasse se révèle à la fois moderne et singulière. Elle substitue le rire au lyrisme, l'autodérision à la plainte, mais aussi l'hermétisme à l'antiphrase.¹ En effet, le clivage qui s'opère après l'échec des *Chants de Maldoror* amplifie cette ironie tout en la rendant de moins en moins accessible, et de plus en plus désabusée.

L'humour

L'humour apparaît à l'époque romantique et se développe tout au long du XIX^e siècle. Adoptant un point de vue à la fois esthétique et pragmatique, Matthieu Liouville, dans *Les Rires de la poésie romantique* (2009), définit l'humour comme une forme de rire fondée non plus sur un mais sur deux contrastes :

Sérieux, ennui, mélancolie, horreur, parmi bien d'autres, en s'amalgamant au rire produisent l'humour, de telle sorte qu'il semble bien que l'humour ne soit finalement autre chose que cette synthèse du rire avec son contraire. [...] En se déclarant une synthèse du rire avec l'un de ses contraires, l'humour apparaît comme un processus englobant, et vient redoubler la théorie du contraste : un contraste soudain entre deux éléments produit le rire, et à un deuxième degré le contraste établi entre ce rire et son environnement immédiat produit l'humour.²

De fait, la littérature romantique permet la rencontre du poétique et de l'humour à travers l'harmonie du sublime et du grotesque : « [...] le romantisme, tout en continuant à utiliser des formes du comique de la poésie héritées du passé (le rire formel, burlesque ou satirique) cherche à produire le concept de rire poétique sous la forme de l'humour. »³ Comme le poétique, l'humour « est une transposition de la réalité,

¹ Sur l'hermétisme de Maldoror, cf. *supra*, pp. 123-124.

² Matthieu LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », n° 114, 2009, p. 32.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, p. 33.

le monde vu sous un certain regard», mais à la différence du comique, qui reste un registre regroupant dans les limites du texte un ensemble de procédés d'expressions, le registre humoristique concerne l'énonciation dans son entier et se décline en trois instances : « *l'humour de l'auteur qui, en tant que regard distancié sur la réalité, expression d'une réaction, est déjà un rire ; l'humour de l'œuvre, qui est l'expression de ce rire, sa forme ; enfin l'humour du récepteur comprenant l'humour en jeu, et qui constitue à nouveau un rire.* »¹. Dans le cas de l'humour noir, le rire cruel de l'énoncé fait écho au rire de l'énonciation :

Suivant les extensions de sens du mot *humour* qui en est venu à désigner tout phénomène comique, l'humour noir désigne désormais dans son sens étendu tout phénomène comique lié au macabre, à la souffrance, donc un rire cynique. L'humour noir est bien le rire noir transposé de l'énoncé jusqu'au cœur de l'énonciation, du niveau thématique (le rictus du monstre) jusqu'au niveau textuel (rire du texte, rire de l'auteur). Le considérer comme un « rire noir de l'énonciation » permet d'éclairer le lien qui existe entre les deux niveaux, et le mouvement qui s'est opéré de l'un à l'autre.²

Sur le plan poétique et rhétorique, H. Morier considère l'humour avant tout comme une posture, puis comme un ensemble de procédés d'écriture. En premier lieu, la posture de l'humoristique consiste à feindre la naïveté face à ce qui provoque le rire ou le sourire : « *Il feint donc, écrit H. Morier, de trouver normal l'anormal. Il soutient paradoxalement, avec un sérieux apparent et tranquille (flegme) que les situations aberrantes qu'il décrit n'ont rien que de très naturel. Il fait semblant d'approuver les écarts, de les justifier à l'occasion. Sa peinture, discrètement exagérée ou légèrement en retrait sur les points les plus irrationnels, fait entrevoir un anti-monde utopique, qui serait le monde de l'ordre et de l'intelligence.* »³. En second lieu, les procédés généraux de l'humour, découlant de cette posture, se partagent en deux attitudes : l'*understatement* consiste à ne pas « *en dire assez* » afin de « *faire ressortir l'énormité de la situation, la gravité de l'erreur ou du mal — alors même qu'on en prend son parti* »⁴ ; l'*overstatement*, où l'humoriste joue les naïfs, consiste au contraire à « *exagérer* » via l'accumulation, la caricature, l'hyperbole ou le registre héroï-comique. Dans un cas comme dans l'autre, l'humour repose sur la mise en scène d'une suspension du jugement physique, subjectif, affectif, moral ou intellectuel. Pour H. Morier, l'humour peut enfin se définir comme une « *ironie de conciliation* »⁵, par opposition à l'ironie d'opposition : « *L'ironie acerbe [...] dénonce un conflit ; elle est dans le beurt d'un jugement critique [...] et d'une imperfection de l'objet considéré [...]. L'humour [...] est une intersection du même objet avec un esprit de bienveillance et de conciliation. [...] L'envisagement fait office de filtre : l'humour supprime l'orgueil et*

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 34.

² M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 204.

³ « Ironie », pp. 583-623, dans H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 610.

⁴ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 617.

⁵ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 610.

rend l'homme sociable ; l'ironie refuse la bonhomie et fait naître un Pascal. »¹. On peut établir un parallèle entre cette notion d'envisagement conciliant ou non-conciliant et la distinction qui s'opère, en anthropologie de l'imaginaire, entre le régime diurne, fondé sur la lutte, et le régime nocturne, fondé sur la conciliation.² En somme, l'ironie serait du côté du régime diurne, tandis que l'humour se situerait du côté du régime nocturne.

Les pages précédentes ont montré que l'ironie et l'humour pouvaient se conjuguer dans la poésie de Ducasse. Le présent sous-chapitre sera consacré à la nature et à la fonction de cet humour ainsi qu'à la manière dont il s'associe au fil de la création ducassienne. Après avoir étudié ce que le poète dit de l'humour, on verra l'usage qu'il fait de la caricature, de l'excès et la provocation, pour enfin s'intéresser aux aspects plus stylistiques de la question.

Un humour gnostique

De même que le sujet ducassien tient un discours sur l'ironie, ainsi explique-t-il la signification et le fonctionnement de son humour — terme qu'il n'emploie jamais — à travers la description de son héros et son autoportrait en poète.

Sur la scène fictionnelle, le rire de Maldoror, du moins lorsque ce dernier incarne davantage le personnage que le poète, se définit comme une négation du rire : le héros semble incapable de rire, à l'inverse des hommes, qui s'épanouissent dans leur rictus démoniaque, stigmate de leur chute. Le poème consacré à l'universalité du mal, à la strophe 5 du chant premier, s'ouvre sur la vision d'une humanité malfaisante. La laideur physique des hommes (« *aux épaules étroites* », I, [5], 42) reflète leur laideur morale. Leur orgueil (« *la gloire* ») et leur bêtise sans limites (« *actes stupides et nombreux* ») les poussent non seulement à se corrompre les uns les autres, mais aussi à se railler mutuellement. On songe à ce passage de *Melmoth* (1820), le personnage de Maturin décrit à Stanton, enfermé dans un asile, le rire de ses compagnons :

Loin de toute société, entouré d'êtres dont les idées ne sont que les fantômes hideux de leur raison égarée, vous désirerez d'être semblable à eux, pour échapper à l'horrible conscience de votre misère. Quand vous les entendrez rire au sein de leurs plus terribles accès, vous vous direz : sans doute ces misérables éprouvent quelques consolations, tandis que je n'en ai aucune. Ma santé comble mon malheur dans ces horribles lieux. Ils dévorent avidement leurs mets grossiers, que je ne touche qu'avec répugnance. Ils dorment parfois profondément, et mon repos est pire que leurs veilles. J'éprouve tous leurs maux ; je n'ai aucun de leurs soulagements. Ils rient, je l'entends ; que ne puis-je rire comme eux ! Alors vous essayerez d'imiter leur folle joie, et cette tentative sera comme

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 611.

² « *Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme.* » (G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 220).

une invocation au démon de la folie, pour qu'il vienne dès ce moment prendre à jamais possession de votre esprit.¹

Ce rire, décrit par les romantiques puis par Baudelaire, Maldoror tente également de le singer : « *En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible.* ». Le verbe *vouloir* traduit la volonté qu'a le héros de s'identifier au reste de l'humanité, la volonté de faire corps avec elle dans le rire et dans la chute. L'antiphrase « *étrange imitation* » apporte cependant une nuance ironique au constat d'échec. Maldoror persiste néanmoins et se livre à une horrible opération de travestissement : « *J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint.* ». Comme le bouffon et le clown qui se griment afin d'afficher un rire artificiel et forcé, Maldoror trace un faux rictus dans sa propre chair et contemple le fruit de son travail : « *Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté !* ». On songe bien entendu au héros de *L'Homme qui rit* (1869) d'Hugo : or, à la différence de Gwynplaine, qui a subi cette mutilation qui cache sa nature et ses sentiments réels, Maldoror, lui, s'inflige ce supplice par sa « *propre volonté* » et tombe le masque. Ainsi, l'automutilation chez lui ne fait pas illusion, bien au contraire : « *C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.* ». Symbole révélateur de son identité, le miroir renvoie à Maldoror le reflet symbolique de sa véritable nature. Il ne rit pas comme les autres, et pourtant, il rit : son rire prend la forme d'un dessin, d'une gravure exécutée dans sa propre chair. La cicatrice associe le rire et la douleur, offrant une véritable illustration métaphorique de ce qu'est l'humour. Au fond, cette manifestation apparente de la souffrance physique n'est que l'incarnation d'une souffrance morale profondément enfouie.

La légende de Maldoror explique ce qui semble bien être à l'origine de cette douleur : « *Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse ; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve flagrante de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était le vampire !...* ». (I, [11], 60). Maldoror n'a donc pas été que témoin de la « *méchanceté des hommes* » : il a aussi été victime de leurs moqueries. Le ressentiment qu'il a conçu envers ses semblables l'empêche par conséquent de rire *comme eux* et *avec eux*. Et pourtant, il rit. Son rire, sur ce point, est à la fois celui de Gwynplaine et celui de Melmoth² : c'est le rire de la victime des hommes, qui se révolte en préférant le rire aux larmes,

¹ C. R. MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant*, op. cit., p. 659.

² Ainsi de ce passage où l'on emporte deux amants tués par la foudre : « *Bientôt parurent deux autres individus, portant aussi un cadavre noir et défiguré : c'était celui d'un jeune homme. Le même coup qui avait frappé l'amante avait fait périr son amant, tandis qu'il la couvrait de son corps. [S] Comme on allait éloigner les deux cadavres, un homme s'approcha d'un pas tranquille, et avec une physionomie impassible : on eût dit qu'aucun danger ne pouvait l'atteindre, et que la crainte lui était étrangère. Après avoir considéré*

mais également le rire du maudit, qui prend plaisir à tourmenter l'humanité. Dans *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo* (2002), Maxime Prévost distingue le rire dominant de l'opresseur du rire forcé de la victime.¹ M. Liouville montre que ces « deux rires noirs, distingués en rires de l'agression et rire de la soumission, en viennent à fusionner dans les figures de la littérature frénétique. »² :

Lorsque la poésie se veut expression d'une douleur, le rire devient un mode d'écriture privilégié, le poète se trouvant alors associé au supplicié, au condamné. Le rire est forcé par la situation, par une puissance extérieure qui fait office de créature malfaisante. [...] Le rire n'est pas pour autant un signe de consentement systématique ni un aveu de faiblesse unilatéral ; au contraire, là où les larmes signifieraient la victoire de l'opresseur, le rire reste finalement une marque de distance prise avec les conditions imposées par la force. [...] Là où les larmes seraient la marque de l'acceptation, voire de la contrition, le rire pourrait bien rester la dernière expression possible de la rébellion.

On peut dire que le rire de Maldoror est frénétique en ce qu'il répond au rire cruel des mauvais plaisants. Cependant, ce rire n'exprime ni l'adhésion pathétique de la victime, ni les remords du monstre qui « souffre de la souffrance qu'il inflige aux autres »³ ; il consacre plutôt la victoire orgueilleuse du poète, obtenue par cette ruse qu'est l'humour. Le rire de Maldoror est le souvenir d'une souffrance et l'expression d'une vengeance : à défaut de rire *comme* les hommes ou *avec* les hommes, il va rire *contre* les hommes.

Ce rire paradoxal du personnage de la scène fictionnelle fait écho à celui du poète. Et pour prendre la pleine mesure de ce rire, il faut s'intéresser à la strophe 2 du chant IV.

À partir d'une digression au cours de laquelle il justifie sa fameuse comparaison des deux piliers, Maldoror développe une théorie décousue mais capitale sur le rire. Son discours, rythmé par des coq-à-l'âne et entrecoupé de digressions sur l'art de tuer les mouches et les rhinocéros, se révélera être à l'étude une réécriture partielle du traité de Baudelaire intitulé *De l'Essence du rire* (1855). Dans ce texte consacré à la caricature, l'auteur des *Fleurs du mal* constate avec étonnement les relations qui se tissent souvent entre le beau, le laid et le rire :

Chose curieuse et généralement digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique ! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable

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. » (C. R. MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant*, op. cit., p. 644). Baudelaire évoque le rire dans son traité sur le rire : « Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. » (C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, pp. 189-208, dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 194).

¹ Maxime PRÉVOST, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2002, p. 19, cité par M. Liouville dans *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 239.

² M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 239.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 259.

excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible. Voilà donc le véritable sujet de cet article.¹

Le propos de Baudelaire présente deux particularités. D'une part, il distingue la caricature anecdotique et transitoire de la caricature artistique, dotée d'une beauté éternelle :

Dans la caricature, bien plus que dans les autres branches de l'art, il existe deux sortes d'œuvres précieuses et recommandables à des titres différents et presque contraires. Celles-ci ne valent que par le fait qu'elles représentent. [...] Comme les feuilles volantes du journalisme, elles disparaissent emportées par le souffle incessant qui en amène de nouvelles ; mais les autres, et ce sont celles dont je veux spécialement m'occuper, contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommande à l'attention des artistes.²

D'autre part, Baudelaire illustre sa thèse sur le grotesque en puisant ses arguments non seulement dans le domaine des lettres, mais aussi et surtout dans le domaine des spectacles, en citant notamment la pantomime anglaise. On songe bien sûr à la figure du bouffon Fanciouille, dans *Le Spleen de Paris*. C'est qu'aux yeux de Baudelaire, ainsi que l'écrit James Andrews Hiddleston dans « Baudelaire et le temps du grotesque » (1989), le rire est essentiellement lié à la vue : « [...] pour Baudelaire le grotesque est avant tout un phénomène visuel, soit spectacle, soit gravure. »³. De même, l'humour chez Ducasse se rattache clairement à l'univers de la représentation : « Mes raisonnements se choqueront quelquefois contre les grelots de la folie et l'apparence sérieuse de ce qui n'est en somme que grotesque (quoique, d'après certains philosophes, il soit assez difficile de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une comédie dramatique) [...]. » (IV, [2], 160). Folie et raison, on l'a vu, s'unissent à travers le thème de la folie raisonnante. Mais plus encore, la pensée du poète, qui se pare de l'« apparence sérieuse » de la rationalité, se révèle en réalité profondément « grotesque ». Il ne s'agit pas là d'une simple plaisanterie, car l'antithèse « sérieuse »/« grotesque » met en relief un paradoxe esthétique qui n'est autre que la théorie hugolienne du drame, que le poète reformule entre parenthèses. D'un côté, l'antithèse « bouffon »/« mélancolique » évoque le mélange des tonalités comique et tragique, de l'autre, le chiasme « un drame comique ou une comédie dramatique » résume la réunion dans le drame des deux genres théâtraux, la comédie et la tragédie. On se souvient de la préface de *Cromwell*, où Hugo écrit que le drame « fonde sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie [...] »⁴. Ducasse témoigne cependant d'un rapport au monde différent de celui de Hugo : chez le grand romantique, le drame reflète la vie, sans toutefois se confondre avec elle ; chez Ducasse, c'est la « vie » elle-même qui un drame, c'est-à-

¹ C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 190.

² C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 189.

³ James Andrews HIDDLESTON, « Baudelaire et le temps du grotesque », pp. 269-283, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, «Troisième journée : Baudelaire», 1989, p. 280.

⁴ V. HUGO, *Cromwell*, Paris, Flammarion, « GF », 1968, p. 75.

dire à la fois une comédie et une tragédie. En résumé, la folie raisonnante procure au poète un rire plus lucide que celui de ses semblables : sa poésie, à la fois sérieuse et grotesque, n'est autre que la mise en œuvre de sa vision humoristique du monde.

Quelques lignes plus loin, le texte revient à la question du rire : « *C'est ainsi que 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 !* » (IV, [2], 161). Cette fois, c'est le grotesque qui se révèle plus sérieux qu'il y paraît : la « *farce* », au double sens de blague et de mise en scène comique, permet d'énoncer une « *vérité importante* » par le truchement du « *coup d'esprit* ». C'est alors que, sans motif apparent, le poète fait allusion à l'anecdote du philosophe Chrysippe¹ : « *Oh ! 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 !* » (161). Bien qu'il affirme la supériorité du rire chrétien sur le rire antique, Baudelaire cite déjà la mésaventure de Chrysippe parmi plusieurs contre-exemples de comique païen : « *Permis aux contradicteurs jurés de citer la classique historiette du philosophe qui mourut de rire en voyant un âne qui mangeait des figues, et même les comédies d'Aristophane et celles de Plaute.* »². Pour Baudelaire, ce rire, bien que civilisé, n'est pas encore tout à fait celui des modernes : « *Il a même quelque chose de sauvage, et nous ne pouvons guère nous l'approprier que par un effort d'esprit à reculons, dont le résultat s'appelle pastiche.* ». Ducasse reprend pourtant cette petite légende et en tire une vérité éthique et poétique. Chrysippe riant de l'âne qui mange une figue s'enlaidit, et à terme, il devient aussi risible que la scène à laquelle il assiste. Ainsi que l'explique M. Liouville, le fait d'être grotesque est un mal contagieux qui s'attrape par le rire lui-même : « *Parce que le rire surgit du grotesque, mais a aussi pour effet de rendre le rieur grotesque, se crée une relation d'équivalence entre la scène représentée et l'effet produit. [...] Le rire surgissant à la vue de la déformation des corps est un phénomène qui fait du spectateur l'objet du nouveau spectacle grotesque. Pour cette raison, le corps grotesque par excellence est celui qui se trouve secoué, déformé par le rire.* »³. Cette dégradation physique qu'est le rire, Maldoror semble toutefois la refuser : « *Moi, je ne sais pas rire. Je n'ai jamais pu rire, quoique plusieurs fois j'aie essayé de le faire. 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.* ». En le qualifiant de « *monstruosité* », le poète associe le rire à la laideur physique, mobilisant implicitement la notion de grotesque ; or, on le sait, Maldoror est laid : est-ce à dire qu'il ne souhaite pas

¹ Chrysippe de Soles est un philosophe stoïcien né vers 281 à Soli et mort en 205 avant J.-C., à Athènes. Il est le second fondateur du stoïcisme et succède à Zénon de Citium (en 301 avant J.-C.). Fragmentaire, son œuvre porte sur les formes du raisonnement et recense les cinq manières de tirer une conséquence d'un fait ou d'une proposition. La légende dit qu'il sera mort de rire en voyant un âne manger une figue (Diogène LAËRCE, *Vie et mort des philosophes illustres*, VII, 185)

² C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 197.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 235

aggraver le grotesque de son propre corps en succombant au rire ? La répétition du verbe *rire* constitue ici une marque de distance ironique. Maldoror rit, mais sans que cela se manifeste sur son visage ; il rit en son âme, en ses mots, et non en son corps. En outre, son humour procède bien par suspension de différentes formes de jugements. Ainsi, l'écriture de la souffrance joue à abolir la sensibilité physique ou subjective du poète héros ; l'écriture du crime et de la violence nie avec ostentation la sensibilité morale et sentimentale ; l'écriture de la folie, enfin, suspend, ou plutôt perverti, son jugement intellectuel. En somme, le rire de Maldoror combine bel et bien le sérieux et le grotesque.

Se dépeignant donc comme un pince-sans-rire, pour reprendre la formule de Pascal Pia¹, Maldoror surenchérit dans cet autoportrait ironique et caricatural au moyen d'un *exemplum* fantaisiste :

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 ; franchement, aucune partie buccale n'a remué. Le besoin de pleurer s'empara de moi si fortement, que mes yeux laissèrent tomber une larme. « Nature ! nature ! m'écriai-je en sanglotant, l'épervier déchire le moineau, la figue mange l'âne et le ténia dévore l'homme ! » (IV, [2], 161)

Ici, Maldoror reprend et renouvelle sur le mode parodique le thème antique et baroque du monde renversé.² L'*adynaton*³ de l'âne mangé par la figue crée un effet comique qui n'affecte pas, à première vue, Maldoror. Cependant, l'adverbe d'insistance « *franchement* » et la tournure périphrastique « *aucune partie buccale n'a remué* » crée une distance ironique. De plus, si le poète prétend avoir été pris de sanglots (« *pleurer fortement* », « *sanglotant* »), il ne verse qu'une seule et unique « *larme* ». Son apostrophe à la nature n'est pas moins bouffonne et poétique. Certes, il est anormal que l'âne soit mangé par la figue ; en revanche, il est normal que le moineau soit victime de l'épervier ; et du reste, on peut dire, par hyperbole, que le ténia — l'exemple est scabreux — dévore l'homme. Le sérieux cache le rire ; mais le rire couve une vérité poétique. Le monde inversé est un monde totalement carnavalesque et ne saurait se constituer en univers stable et autonome ; le monde humoristique de Maldoror, au contraire, est une vision du monde où le rationnel côtoie l'irrationnel : c'est un monde déréglé où grotesque et surnaturel se rencontrent grâce au pouvoir alchimique de la poésie.

¹ Pascal PIA, « Schizophrénie ou pince-sans-rire ? », p. 18, *Carrefour*, 6 janvier 1964.

² Ernst Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, préface d'Alain Michel, traduction de Jean Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986, pp. 170-176.

³ L'*adynaton* est une hyperbole « *impossible à force d'exagération.* » (B. DUPRIEZ, « Adynaton », p. 28, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*).

En introduction à son article, Baudelaire décrit le rire comme un mystère non seulement esthétique mais aussi philosophique : « *En vérité, faut-il donc démontrer que rien de ce qui sort de l'homme n'est frivole aux yeux du philosophe ? À coup sûr ce sera, moins que tout autre, cet élément profond et mystérieux qu'aucune philosophie n'a jusqu'ici analysé à fond.* »¹. Le philosophe ducassien s'approprie cette idée en lui conférant des accents plus ésotériques :

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. Si quelqu'un voit un âne manger une figue ou une figue manger un âne (ces deux circonstances ne se présentent pas souvent, à moins que ce ne soit en poésie), 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 ! (162)

Le rire intègre ainsi la catégorie du mystère et du dérèglement : la poésie est bien le pays merveilleux de la transgression, où le rire côtoie la surnature, où les ânes mangent des figues, et inversement (« *ces deux circonstances ne se présentent pas souvent, à moins que ce ne soit en poésie* »). La comparaison « *rire comme un coq* » est transparente : par hyperbole, le rire de l'homme est comparé au rictus involontaire du coq, ainsi qu'à son chant sonore.

Mais Maldoror, fidèle à son rôle de comique froid, joue à prendre la formule au pied de la lettre et se lance dans un parallèle loufoque entre les oiseaux et les hommes : « *Encore, n'est-il pas exactement prouvé que les coqs ouvrent exprès leur bec pour imiter l'homme et faire une grimace tourmentée. J'appelle grimace dans les oiseaux ce qui porte le même nom dans l'humanité ! Le coq ne sort pas de sa nature, moins par incapacité, que par orgueil. Apprenez-leur à lire, ils se révoltent. Ce n'est pas un perroquet, qui s'extasierait ainsi devant sa faiblesse, ignorante et impardonnable !* » (IV, [2], 162). Ducasse oppose un contre-point parodique à Baudelaire, pour qui le rire « *est satanique* » et « *donc profondément humain* » : « *Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux.* »². Baudelaire illustre l'argument d'un rire propre à l'homme en donnant l'exemple de deux animaux qui, pour comiques qu'ils soient aux yeux des humains, n'en sont pas moins sérieux : « *Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux ; ainsi les singes et les perroquets. D'ailleurs, supposez l'homme ôté de la création, il n'y aura plus de comique, car les animaux ne se croient pas supérieurs aux végétaux, ni les végétaux aux minéraux.* »³. Par souci de cohérence et de transition, Ducasse remplace le singe par le coq, mais garde le perroquet. Chez les deux oiseaux, la grimace

¹ C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 190.

² C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 196.

³ C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 196.

n'est pas un rire, mais un attribut physique naturel ; chez l'homme, en revanche, il s'agit d'une « grimace tourmentée » et « volontaire ». De même que Baudelaire voit dans le rire un « symptôme de faiblesse », un spasme « intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale », ainsi Maldoror évoque-t-il une « faiblesse, ignorante et impardonnable ! ». Mais, tandis que pour Baudelaire l'absence d'orgueil est ce qui met le coq et le perroquet à l'abri du rire, pour Ducasse, c'est précisément leur « orgueil » qui les incite à la retenue. Coquille ou paronomase, on peut se demander par ailleurs s'il ne faut pas comprendre « Apprenez-leur à [rire], ils se révoltent. » à la place de « Apprenez-leur à lire, ils se révoltent. ». Toujours est-il que le poète se livre à un renversement paradoxal de la hiérarchie des êtres au moyen d'une série d'analogies animales peu flatteuses pour l'homme qui s'abandonne au rire : « Oh ! avilissement exécrable ! comme on ressemble à une chèvre quand on rit ! Le calme du front a disparu pour faire place à deux énormes yeux de poissons qui (n'est-ce pas déplorable ?)... qui... qui se mettent à briller comme des phares ! » (162). Si le sérieux et l'orgueil des animaux les rendent supérieurs à l'homme, le rire de l'homme l'enlaidit et révèle son essence animale. Et c'est bien à cette dégradation physique que Maldoror refuse de se soumettre : « 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 ! » (162). L'antithèse « solennité »/« bouffonnes » décrit une parole poétique d'apparence sérieuse, mais de fond comique. L'hyperbole « élargir la bouche » dépeint le rire comme une grimace exagérée — mais rétrospectivement, elle donne à lire l'automutilation du chant I comme une compréhension au pied de la lettre de cette même hyperbole : Maldoror a bel et bien tenté de rire, c'est-à-dire de s'élargir la bouche à l'aide d'un canif. Mimant une discussion polémique avec le lecteur, le poète expose au moyen d'une antéoccupation¹ les conditions sous lesquelles le rire aurait malgré tout le droit de se manifester : « Je ne puis m'empêcher de rire, me répondrez-vous ; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière. » (162-163). Dans la prolepse puis dans l'hypobole, Ducasse se démarque d'un passage du traité de Baudelaire où ce dernier rapproche le rire et la douleur sur les plans physiologique et spirituel :

Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal : les yeux et la bouche. [...] Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énervé manquait de force pour les

¹ L'antéoccupation est une figure qui prévient les objections de l'adversaire. Elle se compose de la prolepse, qui consiste à prévoir l'objection, à laquelle succède l'hypobole, qui répond par avance à l'objection prévue. (H. Morier, « Hypobole », p. 523 et « Prolepse », pp. 931-932, dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit.).

contraindre. Au point de vue de mon philosophe chrétien, le rire de ses lèvres est signe d'une aussi grande misère que les larmes de ses yeux.¹

Cette mise en relation prend cependant chez Ducasse une dimension à la fois plus transgressive, provocatrice et personnelle. Si l'on ne peut pleurer « *par les yeux* », il faut pleurer « *par la bouche* », c'est-à-dire crier sa souffrance tout en riant. À ce rire mélancolique, le poète propose toutefois une alternative : soit on rit en urinant, soit on émet un « *liquide quelconque* ». On songe au sperme, bien entendu ; mais il pourrait tout aussi bien s'agir du sang : les larmes, le sang et le sperme sont du reste des synonymes subjectifs dans l'imaginaire ducassien.² L'allégorie du rire « *aux traits fendus en arrière* » fait miroir au visage mutilé de Maldoror. Les larmes, l'urine, le sperme ou le sang ne sont en dernière instance que les images symboliques des émotions contraires (souffrance, désir, plaisir, violence) auxquelles l'humour du poète associe le rire. Mais le théoricien finit par ramener le propos à sa propre personne : « *Quant à moi, je ne me laisserai pas décontenancer 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, parce qu'il est une des innombrables modifications intellectuelles que Dieu, sans sortir d'un type primordial, créa pour gouverner les charpentes osseuses.* » (163). Les « *gloussements cocasses* » et les « *beuglements originaux* » comparent les railleries que Maldoror essuie, ou a essuyées, en raison de son « *caractère* », à de grotesques cris d'animaux. Et le poète de placer sa poésie sous les auspices de l'épopée satanique, de l'humour et de la revanche : « *Dans ses combats surnaturels, il attaquera l'homme et le Créateur, avec avantage, comme quand l'espadon enfonce son épée dans le ventre de la baleine : 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 !...* ». Les allégories animales personnifient le rire et la caricature, qui expriment sous une forme risible des vérités néanmoins profondes, et qu'il s'agit de « *comprendre* » : « *les kangourous* » évoquent les soubresauts de celui qui s'esclaffe, tandis que les poux renvoient à un imaginaire érotique et potachique.³ Ducasse reprend dans ces lignes la notion baudelairienne de *comique absolu* :

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition.⁴

¹ C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 192.

² À propos du sang, du sperme et des larmes, cf. 338-339.

³ Sur le pou comme caricature philosophique, cf. *supra*, pp. 193 sq. Sur le pou comme symbole érotique, cf. *infra*, pp. 354 sq.

⁴ C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 200.

De même, le rire de Maldoror diffère du rire « *stupidement railleur* » de l'homme ; assujetti à la logique intime du poète, il possède une finalité non seulement satirique, mais aussi gnostique. Ses objets, ce sont l'homme, Dieu, et le poète lui-même.

La théâtralité parodique des *Chants de Maldoror* met en œuvre un drame grotesque et fantastique : à la fois peinture et mise en scène, la caricature se profile en autoportrait.

Le rire de Maldoror dérive du rire de force des héros romantiques et frénétiques : il transforme la souffrance d'un personnage persécuté en la jouissance d'un personnage persécuteur, Forme d'*understatement*, il relève à la fois de la ruse ironique — c'est un rire qui se nie et suspend les différentes formes de jugement — et de l'humour — c'est un rire qui se confond avec la douleur et la haine. Ce rire de contraste, ce comique absolu, c'est également celui du poète qui sublime la laideur par l'alchimie grotesque de la caricature.

La caricature

La contestation du beau platonicien est motivée chez Ducasse par des considérations subjectives ; il en va de même de sa conception très baudelairienne de la caricature et de la pantomime, qu'il faut rattacher à l'*overstatement*. Son autoportrait s'inspire en effet de ces deux formes artistiques représentatives de la beauté moderne. Pantomime et caricature subliment le corps grotesque par la création artistique, et le rire vengeur se double d'un rire sur soi conduisant à la réconciliation du sujet avec sa propre image.

Formes les plus accomplies du grotesque, la caricature et la pantomime révèlent la beauté secrète du corps grotesque : « *Dans la caricature comme dans le mime, le rire est le facteur essentiel qui permet de rendre le corps artistique. Il est bien un principe conçu comme artistique ; il poétise le prosaïque.* »¹. Aux yeux de Baudelaire, la pantomime dépasse de loin les possibilités de l'écriture poétique : « *Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré.* »². Pour sa part, Ducasse tente de concilier poésie, caricature et mise en scène théâtrale : l'écriture de la caricature permet à Maldoror de poétiser sa laideur, de la rendre belle et de la représenter. Aux côtés du sublime, de la monstruosité et de l'ironie, l'humour est une autre voie d'accès à l'idéal. Le poète annonce cependant un changement de ton au début dans la préface au roman de Mervyn, glosant par la même occasion le registre humoristique des cinq premiers chants. Il n'est plus question, selon lui, d'infliger au lecteur « *des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième* », ou « *des*

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 236.

² C. BAUDELAIRE, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, op. cit., p. 204.

exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise, aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer», mais « *de prouver par des faits les propositions que l'on avance.* » (VI, [1], 220). La comparaison avec l'« élève de quatrième » assimile les cinq premiers chants à un jeu de potache où se mêlent lyrisme parodique (« *exclamations [...] inopportunes* ») et rire animal (« *gloussements sonores de poule cochinchinoise* »). Il s'agit de passer de l'imagination grotesque (« *grotesques* ») au sérieux positiviste (« *prouver par des faits* »).

Le réalisme argumentatif s'accompagnera donc d'un sérieux nouveau épuré de toute moquerie. On l'a vu, toutefois, et le retournement de *Poésies* le confirme, qu'un sage cache souvent un bouffon. En réalité, l'humour s'épanouit au chant VI à travers les hyperboles, la parodie feuilletonnesque et le final carnavalesque du dernier chapitre.

Sur un ton solennel, le futur romancier rappelle, en premier lieu, les trois principaux sujets de sa caricature poétique : « *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 ?* » (VI, [1], 220). La caricature excessive de l'homme et de Dieu se doublait d'un travail d'autodérision. Il ne s'agissait pas simplement de rire des autres ; il fallait aussi et surtout rire de soi-même.

Le roman de Mervyn marque néanmoins un changement dans le traitement de ces trois personnages :

Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut : il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite. [...] 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. (VI, [1], 220-221)

Le poète réactive le cliché des « *ficelles du roman* » : s'il désigne de manière parodique les artifices de l'illusion romanesque, il la rapproche aussi de cette forme dramatique qu'est le théâtre de marionnette, accréditant ainsi le thème du théâtre du monde.¹ Les personnages de la fiction se manifesteront sous une forme plus charnelle, moins idéale, et par là moins belle et encore plus grotesque. Or, c'est cette nature prosaïque (« *prosaïquement* ») qui sert de matériau à l'alchimie esthétique, puisque leur représentation engendrera un « *effet très-poétique* ». « Construit à partir de l'adjectif « *prosaïque* », l'adverbe « *prosaïquement* » peut avoir deux significations qui ne sont d'ailleurs pas contradictoires dans le cas présent : soit les personnages poseront d'une manière

¹ Sur le théâtre du monde, cf. *supra*, pp. 213-218.

« *vulgaire et sans éclat* »¹ qui correspond au sens second et figuré, soit, en tant qu'ils sont des êtres textuels, leur pose arborera un style « *qui tient trop de la prose* », ce qui est le sens propre et premier. Ce sens premier connote évidemment un jugement de valeur : le présumé déficit esthétique de la prose par rapport à la poésie versifiée, encore réputée supérieure. Or, la parenthèse vient infléchir ce jugement. D'une part, le groupe adjectival « *très-poétique* » (VI, [1], 222) confirme que l'adverbe « *prosaïquement* » est aussi utilisé en son sens propre et littéraire. D'autre part, il affirme que la prose dont il est question recherche un « *effet* » poétique, c'est-à-dire qu'elle revendique la valeur esthétique attribuée la poésie versifiée traditionnelle. Enfin, en introduisant une opposition, la conjonction de coordination « *mais* » annonce une conciliation des contraires, la création d'une forme d'écriture réunissant la prose et la poésie. Opposant ces nouveaux personnages aux anciens, le poète résume les traits essentiels de l'humour pratiqué dans la première partie des *Chants de Maldoror* : « *Mais, ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire ; des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur ; ou des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire. Remarquez que, par cela même, ma poésie n'en sera que plus belle.* » (220). L'écriture des chants précédents mettait donc en scène, dans une parodie de style satanique (« *anathèmes* »), des personnages grotesques et fantoches (« *personnalités fictives* ») dans des histoires effrayantes, mais à dormir debout (« *cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire* ») : en somme, il s'agissait d'une poésie frénétique. Cette protestation de sérieux sur laquelle s'ouvre le roman de Mervyn n'est bien sûr qu'une énième mystification : animé par des personnages toujours à mi-chemin du grotesque et du sublime, pourvu d'une intrigue à la fois sombre et cocasse, et agrémenté d'une fin tout aussi apocalyptique que potache, le chant VI va s'avérer être le plus décomplexé des six chants.

Étape ultime de son cheminement, le chant VI sera celui où Maldoror, poète et personnage, peut enfin rire à visage découvert.

C'est en acceptant sa nature humaine, sa part grotesque, que Maldoror parvient à rire : car en riant de l'homme, il rit aussi de lui-même.

Ainsi, dans la seconde partie de la préface présente-t-il le monde des hommes comme une œuvre moderne et caricaturale : « *Je viens de prouver que rien n'est risible dans cette planète. Planète cocasse, mais superbe.* » (VI, [2], 225). L'apposition « *Planète cocasse, mais superbe* » énonce doublement l'alliance du bouffon et du sérieux par le biais de l'humour : d'une part, elle contredit la première proposition selon laquelle « *rien n'est risible* » sur Terre ; d'autre part, elle consacre au moyen de l'antithèse « *cocasse* »/« *superbe* » l'alliance du grotesque et du sublime, c'est-à-dire la transmutation

¹ É. LITTRÉ, « *Prosaïque* » et « *Prosaïquement* », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

poétique de la laideur en beauté. Bien qu'il reconnaisse son humanité, Maldoror maintient une distinction entre son humour et le sourire des hommes : « *Mais, sachez que la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme, à la figure de canard.* ». La caractérisation négative (« *stupidement railleur*») rappelle que le rire de l'homme ne relève pas de l'humour et du comique absolu. Au contraire, il n'est que méchanceté, faiblesse et ignorance : la grimace humaine ressemble au bec du canard, alors même que l'orgueil du canard lui interdit de rire ; la grimace de Maldoror l'élève au-dessus de ses semblables.

On a montré plus haut que la conscience orgueilleuse de soi permettait à Maldoror de se trouver beau et par la même occasion de rivaliser avec Dieu. L'humour est à la fois le moyen et le résultat de cette élévation ontologique. C'est pourquoi le héros s'esclaffe après avoir écouté avec attention les injonctions du crabe-tourteau venu le mettre au pas :

Mais, enfin, chacun ne sera pas étonné si j'ajoute qu'il finit par éclater de rire. C'était plus fort que lui ! Il n'y mettait pas de la mauvaise intention ! Il ne voulait certes pas s'attirer les reproches du crabe tourteau ! Que d'efforts ne fit-il pas pour chasser l'hilarité ! Que de fois ne serra-t-il point ses lèvres l'une contre l'autre, afin de ne pas avoir l'air d'offenser son interlocuteur épaté ! Malheureusement son caractère participait de la nature de l'humanité, et il riait ainsi que font les brebis ! Enfin il s'arrêta ! Il était temps ! Il avait failli s'étouffer ! (VI, [8], VI, 245).

L'expression « *éclater de rire* » illustre la libération jouissive du poète héros. Cette épiphanie du rire se trouve accentuée par le martèlement exclamatif. L'humour de Maldoror a fait de lui un demi-dieu : son rire est à la fois humain et surhumain. Comme les autres hommes, il rit et ressemble à un animal (« *il riait ainsi que font les brebis* ») ; comme Chrysippe face à l'âne, il meurt de rire (« *Il avait failli s'étouffer* ») ; mais à la différence du philosophe trop humain, il sait se reprendre et survit à cette convulsion, conscient du grotesque de sa réaction.

La caricature et la pantomime sont bien l'aboutissement de la métamorphose romantique du rire. La poésie et l'art changent le regard que l'artiste porte sur le réel, le corps et ses trivialités : « *Le rire du corps au XIXe siècle ne saurait donc être maintenu dans le seul domaine du monstrueux ; le romantisme l'inscrit plutôt dans un parcours, menant du corps grotesque monstrueux au corps glorieux riant, qu'incarnent parfaitement le mime ou le funambule. [...] En somme, il apparaît que le corps grotesque et le corps glorieux se rejoignent pour se fondre dans ces figures paradoxales, et dont le paradoxe se situe précisément à la source du comique. Le corps comique n'est plus basement ridicule, le grotesque le pousse vers le haut.* »¹.

En riant de lui-même à travers son autoportrait en bouffon, le sujet ducassien poétise ce qu'il considère comme sa laideur. L'humour acquiert ainsi une vertu alchimique et ésotérique : en

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 238.

évitant la confession lyrique, le poète procède à la transmutation poétique de l'image négative qu'il semble avoir de son corps.

Le roman de Mervyn devait en théorie rompre avec l'humour et la caricature. Mais dans les faits, ce chant est celui où Maldoror accepte de rire ouvertement. Conscient du grotesque de son rictus, le poète héros transcende son humanité par l'autodérision. Comme le sublime, l'humour se voit assignée une fonction alchimique et ésotérique. Par le biais de l'ironie, il évite l'écueil de la complaisance lyrique et transcende poétiquement son image corporelle.

Excès et provocations

Comme l'écrit M. Liouville, le « ricanement romantique accompagne une poésie de l'excès, de façon particulièrement visible dans le cadre de l'esthétique frénétique. »¹. On sait que cette esthétique hérite en grande partie du genre gothique et que cette rhétorique de l'excès subsiste, mais renouvelée, dans la littérature fin-de-siècle.² Or, l'exagération constitue l'une des formes de l'*overstatement*. Œuvre charnière, *Les Chants de Maldoror* renouvellent par l'humour des thèmes gothiques et frénétiques tout en développant une fascination déjà décadente et néanmoins singulière pour l'horreur, le macabre et le dégoût.

D'une part, on retrouve dans *Les Chants de Maldoror* une topique de la violence abordant des sujets éculés et reprenant des situations conventionnelles. Les thèmes de la torture et de la séquestration, par exemple, sont clairement issus de la matière gothique. La question du crime, de la justice et de la vengeance est au centre des intrigues feuilletonnesques.³ La figure du vampire, enfin, est emblématique du fantastique frénétique. Cette accumulation ostentatoire crée un effet comique et parodique : lecteur profane et poéticien se rejoignent souvent pour dire que Ducasse en fait trop pour être vraiment sérieux. L'analyse a cependant montré, et elle le montrera encore, que la reprise de cette matière de convention se fait sur le mode du contraste humoristique : par le travail d'appropriation, chacun de ces thèmes entre en cohérence avec l'imaginaire subjectif. La visée ludique ou satirique de la parodie s'accompagne toujours d'une portée plus grave, poétique et intime.⁴

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., p. 244.

² Cf. J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 243-298.

³ Sur le crime et la justice, cf. *supra*, pp. 132-138.

⁴ Concernant la parodie, cf. *infra*, pp. 280-285.

D'autre part, le thème plus décadent de la perversion permet d'associer l'efficacité éprouvée du comique scabreux et l'inquiétante poésie des amours déviantes.¹ Le sadisme et le masochisme à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror* conjuguent ainsi surenchère parodique et recherche poétique.² Débauché de l'idéalisme romantique, la figure de l'androgynie se métamorphose à la fois en symbole d'une sensualité problématique et en caricature provocante de la pédérastie.³ À première vue, la perversion ducassienne fait penser aux plaisanteries de mauvais goût d'un adolescent littéraire : les allusions et autres périphrases coquines vont de pair avec une certaine crudité qui, néanmoins, ne cède jamais à la vulgarité. Autour de 1870, ce genre de provocations est pour ainsi dire dans l'air du temps — on songe par exemple à Rimbaud et à sa contribution à l'*Album zutique*. Mais le rire scabreux chez Ducasse — Rimbaud présente la même ambivalence — tourne en dérision des thèmes si *graves* aux yeux du sujet poétique qu'ils ne sauraient être traités sans une bonne part de légèreté. Le rire scabreux offre au sujet le moyen de transcender poétiquement une intimité douloureuse et délicate. Il est à la fois un rire de charge et de dé-charge.

En outre, l'écriture ducassienne affecte une certaine fascination pour les fluides corporels tels le sperme, la salive, l'urine ou le sang, ainsi que pour les matières fécales. Ducasse prolonge ainsi la tradition rabelaisienne du rire scatologique ; mais cet humour potache reste étroitement lié à une conception à la fois alchimique et satanique de l'acte créateur. Au chant II, le poète glose ce processus dans deux passages métapoétiques. Paralysé, puis foudroyé par la colère de Dieu, Maldoror interroge son persécuteur : « *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 ?* » (II, [2], 77). Le cliché de la « *bave* » désigne les calomnies que le poète lance vers Dieu et vers l'homme ; mais, comme Borel⁴, il fait de la poésie un fluide, une excrétion de son être. La réactivation du sens propre et péjoratif du terme « *bave* » crée un contraste humoristique et poétique qui enrichit le sens figuré d'une nuance plus positive : par son geste créateur, qui est à la fois un acte de rébellion amorçant sa propre dérision, le poète confère à ce liquide immonde tiré de lui-même une beauté neuve et singulière, qui acquiert à son tour une puissance non seulement alchimique, mais aussi démiurgique. Quelques strophes plus loin, il présente le Créateur grotesquement assis sur « *un trône, formé d'excréments humains et d'or* », « *le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés*

¹ À propos la perversion, cf. *infra*, pp. 326-330.

² Sur le sadisme et le masochisme, cf. *infra*, pp. 331-334, 334-337.

³ À propos de l'androgynie/hermaphrodite, cf. *infra*, pp. 368-381.

⁴ « *Il faut qu'un enfant jette sa bave avant de parler franc ; il faut que le poète jette la sienne, j'ai jeté la mienne : la voici !... il faut que le métal bouillonnant dans le creuset rejette sa scorie ; la poésie bouillonnant dans ma poitrine a rejeté la sienne : la voici !... — Donc, ces Rapsodies sont de la bave et de la scorie ? — Oui !* » (Pétrus BOREL, « Préface », *Rapsodies* [Bruxelles, Imprimerie J. H. Briard, 1865, p. i).

d'hôpital » (II, [8], 94). Cumulant les références à la mort (« *linceul* »), à la saleté (« *draps non lavés* ») et à la maladie (« *hôpital* »), ce tableau décadent et blasphématoire transmet un message symbolique fort : Dieu, l'esprit suprême, se voit affublé d'un « *corps* » ; essentiellement créatrice, sa puissance repose sur l'alliance antithétique de l'or et de l'excrément, ces deux matières étant unies par un rapport de transmutation : car c'est bien de la fange originelle que le Créateur a tiré toute chose créée.¹ Imitant ce Dieu alchimiste afin de le détrôner, le poète travaille à sublimer la matière ignoble en matière glorieuse. En somme, le rire scatologique exprime l'essence humoristique de la rêverie alchimique sur laquelle se fonde l'esthétique ducassienne.

Enfin, le motif de la chair déchirée conjugue violence et imaginaire organique dans une perspective à la fois horrifique, grotesque et poétique. Démembrés, mutilés, éviscérés, déchirés, dévorés ou décomposés, les corps dans *Les Chants de Maldoror* subissent les pires outrages. Cette rhétorique rappelle bien sûr les excès sanglants du gothique et du frénétique ; mais elle anticipe aussi bien sur les horreurs fin-de-siècle que sur les bouffonneries sanguinolentes du Grand-Guignol.² Chez Ducasse, en effet, le registre horrifique s'associe souvent au registre parodique, et le corps massacré n'est pas loin de se confondre avec le corps grotesque : ainsi, dans la strophe du naufrage, les requins s'affrontent « *pour se disputer les quelques membres palpitants qui flottent par-ci, par-là, sans rien dire, sur la surface de la crème rouge.* » (II, [13], 119). Mis à part la métaphore culinaire (« *sur la surface de la crème rouge.* »), on relève ici une personnification cocasse et négative : les restes humains restent « *sans rien dire* ». Cette personnification reparait sous une forme légèrement différente et inversée à la strophe 3 du chant III, où le cheveu de Dieu résume la conversation qu'il a eue avec des morceaux de viande humaine : « [...] *des lambeaux de chair tombèrent aux pieds du lit et vinrent se placer à mes côtés. Ils me racontaient tout bas que les griffes de mon maître les avaient détachés des épaules de l'adolescent.* » (III, [3], 148). De l'horreur à l'humour, il n'y a qu'un pas ; et de l'humour à la poésie, le chemin n'est guère plus long. Parce qu'elle est humoristique, l'écriture de l'horrible concilie le rire noir et la recherche d'une singularité poétique. L'évocation de la décomposition des corps, de la chair malade ou dégradée provoque un rire mélancolique où se mêlent vertige baroque, mélancolie préromantique et morbidité décadente.

On relève de plus l'association récurrente du nom *chair* et du verbe *déchirer*, notamment dans la strophe 6 du chant I : « *Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes* » (I, [6], 44) ; « *Adolescent, pardonne-moi ; c'est celui qui est devant ta figure noble et sacrée, qui a brisé tes os et déchiré les chairs qui pendent à différents endroits de ton corps.* » (45) ; « [...] *est-ce un instinct secret qui ne dépend pas de*

¹ On songe à la Genèse et à la création d'Adam à partir de la poussière issue de la glèbe (GENÈSE, 2, 7)

² À propos du théâtre du Grand-Guignol, cf. François RIVIÈRE, « Au Sang Pareil », pp. 77-79, dans *Romantisme*, volume 11, n°31, "Sangs" 1981.

mes raisonnements, pareil à celui de l'aigle déchirant sa proie [...] ! » ; « Alors, tu me déchireras, [...] et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche. »¹. Les deux premiers exemples associent le substantif *chair* et le verbe *déchirer* : la proximité sonore des termes crée un effet de dérivation fantaisiste traduisant une synonymie subjective entre corps et violence.

Par ailleurs, le champ lexical du corps est marqué par un réalisme froid, médical et saisissant. Point d'euphémisme ou de périphrase précieuse : le cynisme des mots engendre ce que l'on pourrait appeler une hypotypose de la chair.² Mais dans le même temps, l'usage répété de termes rares et scientifiques engendre un effet de surréalité paradoxal.³ Dotée d'une beauté moderne, la chair poétique paraît aussi monstrueuse et étrange que les mots qui la désignent. Elle provoque à la fois le rire et la fascination : elle est sublime et grotesque.

L'omniprésence de la chair dans le champ du texte s'accompagne d'une représentation charnelle de l'espace dans le cadre de la fiction : au chant II, l'homme, hanté par le fantôme de la conscience, « jette, l'œil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace » (II, [15], 122) ; de même, au début du chant III, les chevaux de Maldoror et de Mario, « le cou tendu, fend[ent] les membranes de l'espace, et arrachaient des étincelles aux galets de la plage. » (III, [1], 130). D'un point de vue ornemental et rhétorique, l'image des *membranes* est audacieuse, voire grotesque, puisqu'elle parodie les métaphores déterminatives du style classique. Mais d'un point de vue herméneutique, elle ne décrit plus l'espace comme une étendue rassurante ou un contenant abstrait aux limites indéfinies et néanmoins concevables, mais comme une véritable masse de chair verte. La rêverie organique concrétise ainsi le thème ésotérique du grand corps de la nature.⁴

Dans ses excès, le registre horrifique peut effectivement provoquer le rire tout en dénonçant l'orgueil de l'homme, en lui rappelant sa nature matérielle et ignoble ; mais il exprime surtout un véritable tempérament poétique au sens bachelardien du terme. Il semble bien que la chair soit perçue dans l'imaginaire de Ducasse comme un élément poétique au même titre que l'eau, l'air, le feu ou la terre.

La poésie des *Chants de Maldoror* concilie donc l'humour, l'excès et la provocation. La reprise des thèmes gothiques et frénétiques se fait sur un mode à la fois sérieux et bouffon. Par suspension de la sensibilité physique, le rire scabreux permet au poète d'évoquer avec

¹ Sur le motif de la cruauté, cf. *infra*, pp. 331-332.

² « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une espèce de scène vivante. » (B. DUPRIEZ, « Hypotypose », pp. 240-241, dans *Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 240).

³ Sur la poétisation des mots scientifiques, cf. *supra*, pp. 155-157, pp. 172-173.

⁴ Sur le thème ésotérique du corps de la nature, cf. *supra*, pp. 220 *sq.*

détachement des questions aux résonnances personnelles. De même, le rire scatologique rejoint la transmutation esthétique de la laideur en beauté. Enfin, le rire horrifique tourne en dérision les prétentions idéalistes de l'homme en lui rappelant qu'il est avant tout un corps. À l'inverse, le motif de la chair élève cette matière au rang d'élément poétique. L'humour éclaire par conséquent les obsessions du sujet — la sexualité, la violence, le corps — tout en affectant une sorte de détachement et de légèreté potachique.

Excentricité

Sur le plan de la forme, l'écriture des *Chants de Maldoror* se présente comme une recherche, une expérimentation à la fois ludique et poétique aboutissant à un texte qui, par bien des points, s'apparente au récit excentrique. C'est ainsi que Nodier qualifiait certaines œuvres inclassables au regard des critères rhétoriques traditionnels et des conventions narratives : « *J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant.* »¹. Les travaux de D. Sangsue ont permis de mieux cerner ce genre issu en partie de la tradition de l'antiroman et d'en établir les traits définitoires.² Les récits excentriques se fédèrent ainsi autour d'« *une communauté de dispositifs qui proviennent des figures parodiques traditionnelles* »³ :

[...] hypertrophie du discours narratorial (ironique), revendication d'une écriture non maîtrisée, aléatoire (arabesques sterniennes), digressions, métalepses (infractions à la perméabilité des niveaux narratifs : personnages censés échapper au narrateur, lecteur appelé à intervenir dans l'histoire, etc.), suspensions intempestives du récit, *dispositio* problématiques (ordre intervertible, pages ou chapitres en blanc, fantaisies typographiques), mise en question de l'appareil démarcatif (absence de fin, fin arbitraire, paratexte parodique), décomposition du personnage et de l'intrigue, refus de la description, etc.

Dans un article plus récent intitulé « L'Excentricité fin-de-siècle » (2000), D. Sangsue évoque la survivance de l'esprit excentrique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Si l'on met de côté la question de l'énonciation et de la métalepse, l'écriture excentrique d'une œuvre telle que *Les Chants de Maldoror* repose pour l'essentiel sur les motifs conjoints de l'ellipse, de la discontinuité et de la digression.

¹ Charles NODIER, « Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques », dans *Bulletin du Bibliophile*, supplément aux numéros 21 et 23, novembre 1835, p. 19, cité par D. Sangsue dans « Vous avez dit excentrique ? » pp. 41-58, dans *Romantisme*, volume 18, n° 59, « Marginalités », 1988.

² Cf. D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

³ D. SANGSUE, « Vous avez dit excentrique ? », *op. cit.*, p. 44.

Comme le montre M. Liouville, la figure de l'arabesque tisse un lien entre la poésie, l'excentricité et l'humour : « *La ligne courbe se donne comme image de la poésie humoristique ; qu'il s'agisse du fil du récit pour une nouvelle ou un roman, ou qu'il s'agisse de la logique d'un recueil pour la poésie, l'arabesque, le "sentier tortueux, excentrique"*¹, se trouve directement lié au caractère humoristique. [...] *La ligne courbe, principe poétique et humoristique, offre une image de l'intersection des deux notions.* »².

Dans *Les Chants de Maldoror*, l'image de la ligne courbe prend forme à travers le motif de l'ellipse, à la fois métaphore de l'écriture et principe présidant à la *dispositio* de l'œuvre. À l'ouverture du chant III, le poète annonce que son amour poétique engendrera des êtres de fictions qu'il « *entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.* » (III, [1], 129). Dans cette représentation du geste créateur où apparaît implicitement le motif du vent et de la tempête (« *qu'il fera tourbillonner autour de lui* »), on ne trouve pas l'image attendue de la ligne droite, symbole de la narration linéaire et chronologique, mais celle de l'ellipse, qui présente des poèmes, personnages, des situations et des événements apparemment sans relation et qui gravitent néanmoins autour de la figure centrale du poète. Cela rejoint ce que l'on a vu à propos de la construction paradigmatique du sens dans l'œuvre de Ducasse.³ *Les Chants de Maldoror* se construisent sur le plan d'une ellipse excentrique, ou pour être plus clair, sur le plan d'une ellipse dont le grand axe est beaucoup plus grand que le petit : d'un point à l'autre du livre, des scènes, des phrases, des images se font écho, des personnages se répondent. L'écriture poétique subordonne la logique narrative à une logique intime, qui se révèle être celle du sujet lui-même et de son imaginaire. L'ellipse symbolise ainsi une création où les motivations subjectives et l'entropie narcissique prennent le pas sur la notion d'organisation spatio-temporelle et de cohérence narrative.

Au commencement du chant V, le poète propose au lecteur une variante de cette image de l'écriture à travers la description du vol des étourneaux, qu'il emprunte au Docteur Chenu⁴ :

[...] cette multitude d'oiseaux, [...] forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant,

¹ Extrait de *Rimes humoristiques d'un Athénien du nord* (1850-1854), texte anonyme de 1854, cité par M. Liouville dans *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, p. 392.

² M. LIUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, p. 393.

³ Sur la construction paradigmatique du sens, cf. *supra*, pp. 219 *sq.*

⁴ Section « Oiseaux », *Encyclopédie d'histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 179, cité par J.-L. Steinmetz dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 647, strophe 1, note 1.

et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage. (V, [1], 189-190)

Le motif du vent et de la tempête apparaît à travers l'image du « *tourbillon fort agité* ». Le caractère aléatoire du phénomène fait référence à la manière dont le poète conduit l'écriture de son livre. Le mouvement centripète (« *un mouvement général d'évolution sur elle-même* ») découle de l'addition des mouvements de chaque partie (« *résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties* ») : en d'autres termes, chaque poème, par son mouvement propre, participe au mouvement d'ensemble de l'œuvre, qui s'organise autour d'un axe central (« *le centre* »). Ce centre n'est autre que le poète. Le double mouvement d'expansion et de concentration qui anime l'ensemble de la formation (« *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* ») sert de métaphore à l'ambivalence de la poésie ducassienne, qui balance entre l'expression du moi et le repli sur soi. Par ailleurs, comme l'explique le poète, le collage sert d'imageant à l'écriture en tant que cette dernière *dispose* le texte poétique à la manière d'une ellipse dont le mouvement circulaire fait néanmoins progresser l'œuvre vers son but : « *Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n'en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence.* » (190). L'adjectif « *bizarre* » qualifie l'excentricité formelle de l'écriture ducassienne. Mais, si cette œuvre transgresse les règles de la composition littéraire, elle n'en demeure pas moins fidèle aux fonctions cardinales de la poésie. En évoquant ses « *accents fondamentaux* », le poète ranime la métaphore du chant poétique et renouvelle sa fonction lyrique : quelque étrange qu'elle soit, la poésie ducassienne s'affirme toujours comme l'expression musicale d'une intériorité authentique. De même que Buffon écrit que le style est « *l'homme-même* »¹, ainsi, Ducasse suggère que le poète est à l'image de sa poésie : « *Ne généralisons pas des faits exceptionnels, je ne demande pas mieux : cependant mon caractère est dans l'ordre des choses possibles.* ». Dans le monde déréglé de l'imaginaire ducassien, le caractère excentrique devient une exception acceptable.

Ultime scène des *Chants de Maldoror*, l'exécution de Mervyn consacre une fois pour toutes l'excentricité narcissique et poétique du poète héros au moyen d'une dramatisation paroxystique du motif de l'ellipse, associée au motif de la fronde² :

¹ BUFFON, *Discours sur le style, Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753*, texte de l'édition de l'abbé J. Pierre Librairie Ch. Poussielgue, Paris, 1896

² Sur le motif de la fronde, cf. *infra*, pp. 680 *sq.*

Après avoir amoncelé à ses pieds, sous forme d'ellipses superposées, une grande partie du câble, de manière que Mervyn reste suspendu à moitié hauteur de l'obélisque de bronze, le forçat évadé fait prendre, de la main droite, à l'adolescent, un mouvement accéléré de rotation uniforme, dans un plan parallèle à l'axe de la colonne, et ramasse, de la main gauche, les enroulements serpentins du cordage, qui gisent à ses pieds. (VI, [10], VIII, 253-254)

On trouve ici, transposé sur la scène fictionnelle, le geste évoqué au début du chant III : les mètres de câble accumulés aux pieds de Maldoror « *sous forme d'ellipses superposées* » désignent par métaphore les *Chants* eux-mêmes, recueil de poèmes engendré par le mouvement elliptique de l'écriture. Dernier né des êtres de fiction, Mervyn tourne en suivant une orbite désormais circulaire (« *rotation uniforme, dans un plan parallèle de l'axe de la colonne* ») autour d'un centre où se trouve le poète héros. Le geste créateur de l'ellipse acquiert en ce dernier poème la perfection du cercle : l'excentricité devenant harmonieuse, la poésie et l'humour se conjuguent dans un double mouvement de destruction des formes passées et de création de formes neuves.

En termes d'économie textuelle, le motif de l'ellipse symbolise une écriture de la discontinuité. Mais l'ellipse, on le sait, désigne aussi une figure de style qui consiste à faire l'économie de certains, et dans un sens plus moderne, un procédé narratif par lequel le narrateur passe sous silence une partie de l'histoire : il se pourrait donc que le motif de l'ellipse affecte *Les Chants de Maldoror* sur les plans microstructurels et macrostructurels.

Dans leur configuration d'ensemble, *Les Chants de Maldoror* malmènent la structure canonique du récit.¹ Si l'on observe les strophes sous l'angle narratif, on remarque en premier lieu qu'elles déclinent une multitude d'aventures que l'on peut difficilement résumer, et, en second lieu, que ces péripéties n'ont d'autres véritables attaches entre elles qu'une intrigue centrale, la lutte de Maldoror contre Dieu et l'homme, lutte fondamentalement liée à l'écriture : « *Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.* » (II, [4], 83). Les *incipit* n'embranchent pas les récits sur un épisode antérieur, pas plus que les *explicit*s ne suggèrent de suite ; point de prolepse, d'analepse ou d'ellipse claires, d'où un manque de cohésion qui rappelle les rêves. On peut citer en exemple l'*incipit* de la strophe 13 du chant I : « *Le frère de la sangsue marchait à pas lents dans la forêt.* » (I, [13], 70). La périphrase désigne Maldoror, mais sous la forme d'une énigme verbale que l'article défini anaphorique « *le* » et les connotations vampiriques du substantif « *sangsue* » permettent de résoudre. Au contraire, dans le groupe nominal défini « *la forêt* », l'article « *la* » n'est pas anaphorique, mais actualise un référent générique ainsi que ses connotations ; l'aspect imperfectif

¹ Jean-Michel Adam la décrit ainsi : situation initiale → complication → action → résolution → situation finale (Jean-Michel ADAM, *Le Récit* [Paris, PUF, « Que sais-je », 1984], pp. 81-100).

de l'imparfait « *marchait* » présente le procès en cours de réalisation, sans envisager ses bornes temporelles¹ : le récit débute *in medias res*, mais aussi dans l'indécision du rêve. De même, les péripéties décrites dans *Les Chants de Maldoror* s'insèrent dans une temporalité particulière.² Au niveau microtextuel, les strophes sont plus homogènes : bien qu'elles ne s'inscrivent pas dans un projet plus large posant un horizon d'attente, elles constituent souvent des unités narratives ou discursives cohérentes et autonomes.

Microtextuellement et macrotextuellement, la discontinuité s'érige donc en principe poétique : les strophes peuvent être assimilées à des séquences oniriques³ organisées en manière de cycles qui constitueraient les chants. Pour autant, point de contrat de narratif explicite signalant la relation de rêves : les séquences ne sont pas clairement subordonnées, sinon de manière parodique⁴, à une narration principale, support d'un cadre fictionnel qui révélerait leur caractère onirique. En outre, la mise en avant de l'acte d'écriture par le discours métafictionnel atténue la frontière entre l'histoire et sa narration. L'organisation des cinq premiers chants en cycles suppose des récurrences, des phénomènes de retour dont le chant VI marquera l'ultime manifestation.

Enfin, il faut remarquer qu'au niveau macrotextuel l'incohérence et le manque de cohésion fictionnelle des cinq premiers chants contrastent avec une forte cohérence-cohésion structurale.

L'œuvre est partagée en chants, chaque « *Chant* » étant désigné comme tel par son titre, qui établit une relation pantonymique⁵ avec le titre de l'œuvre, où le pluriel des « *Chants* » proposait au lecteur un horizon d'attente sinon générique, du moins formel. De fait, le titre de chaque chant qualifie ce dernier par un adjectif numéral ordinal (« *premier* », « *deuxième* »...), ce qui a pour effet de le situer par rapport aux autres en l'inscrivant dans un ensemble cohérent supposant un début et une fin.

Au niveau du chant, la cohésion formelle est cependant mise en péril : si le découpage en strophes permet une meilleure lisibilité et suggère une organisation raisonnée, ces strophes sont sans ordre et ne sont séparées que par un filet typographique. La plupart des strophes offrent

¹ Sur la notion d'aspect verbal, cf. D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, pp. 33-35 et Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, pp. 291-297.

² Sur le temps, cf. *infra*, pp. 573-589.

³ Sur le rêve, cf. *infra*, 461-464.

⁴ Ainsi dans la strophe du pourceau : « *Mais arrivons tout de suite au rêve, afin que les impatients, affamés de ces sortes de lectures, ne se mettent pas à rugir, comme un banc de cachalots macrocéphales qui se battent entre eux pour une femelle enceinte.* » (IV, [6], 176).

⁵ En grammaire textuel, le pantonyme est la « *dénomination servant de terme à la fois régisseur, syncrétique, mis en facteur commun à l'ensemble du système.* » (P. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1983, p. 140).

néanmoins une cohésion graphique due à la rareté des paragraphes : elles forment des blocs où les plans énonciatifs et les types de séquences textuelles se confondent dans une même parole poétique.

Le chant VI rompt avec les cinq premiers sur ces mêmes points : la cohérence fictionnelle, quoique fragile, se double d'une cohésion entre les strophes, assurée par des effets d'annonce et de rappel. On observe aussi un clivage plus franc entre les plans énonciatifs et les types de séquences textuelles. De même, la cohérence-cohésion formelle est réalisée par la numérotation de chaque épisode du roman à partir de la strophe 3, les deux premières faisant figure de préface. Sans être totalement coupé des chants précédents, le chant VI intègre *a priori* une continuité fictionnelle ainsi qu'une cohérence-cohésion énonciative et structurale, changement qu'il situe en position finale comme un aboutissement de l'œuvre.

La discontinuité poétique s'écarte de la structure canonique du récit en lui substituant une structure cyclique en cohérence avec l'économie matérielle du texte.

Ce principe de discontinuité se répercute sur le plan générique et énonciatif : très tôt, la zone du « récit », non-embrayée sur la situation d'énonciation, est entrecoupée d'enclaves de « discours », embrayé. Le texte vacille d'un plan énonciatif à l'autre, faisant se rencontrer le temps de l'énoncé-récit et celui de l'énonciation-écriture : on retrouve la double scène fictionnelle et poétique. Le rapprochement est d'autant plus troublant qu'il constitue souvent une trace scripturale : « *Ô toi, dont je ne veux pas écrire le nom sur cette page qui consacre la sainteté du crime, je sais que ton pardon fut immense comme l'univers.* » (I, [6], 45). Ici, le présent déictique et le déterminant démonstratif « *cette* » situent les procès par rapport au temps de l'énonciation. Cette tendance s'affirme jusqu'à inverser les rapports au chant IV, où les digressions et les passages embrayés investissent le texte et minent la progression du récit non-embrayé. La strophe des deux piliers est sur ce point mémorable. Il est nécessaire d'en citer un long extrait à partir de l'*incipit* :

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'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui présentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives. Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab : que l'on sache bien que ce n'est pas, sans une joie mêlée d'orgueil, que j'en fais la remarque à ceux qui, après avoir relevé leurs paupières, ont pris la très-louable résolution de parcourir ces pages, pendant

que la bougie brûle, si c'est la nuit, pendant que le soleil éclaire, si c'est le jour. (IV, [2], 159-160)

Ce brouillage syntaxique relève de ce que la rhétorique classique appelle la synchise, « *défaut qui consiste à rompre le déroulement syntaxique par des sortes de parenthèses qui laissent en suspens les constructions.* »¹. Les imparfaits des deux premières phrases créent d'office un non-embayage de l'énoncé sur la situation d'énonciation. La troisième phrase, très longue, repose principalement sur un présent de vérité générale induisant un « autorepérage *de l'énoncé sur lui-même* »². La parenthèse qui sépare la proposition principale « *on peut affirmer* » de sa subordonnée complétive « *qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier* » introduit une nouvelle digression. La proposition subordonnée terminant cette troisième phrase est une adjonction syntaxiquement et sémantiquement isolée ; la série de corrections rythmée par les points de suspension et les quatre coordinations introduites par la conjonction « *ou* » confirment la dérive de la pensée et de l'écriture. La quatrième phrase présente un embayage de l'énoncé sur la situation d'énonciation. La première personne, le tour verbal « *Je viens de trouver* » et le passé composé « *ont pris* » permettent d'interpréter les présents de cette phrase comme des présents déictiques. La remarque sur le jour et la nuit confirme l'embayage sur la situation d'énonciation tout en mettant l'accent sur les conditions, inévitablement variables, de réception du message. Le groupe nominal déictique « *ces pages* » précise enfin que cette situation d'énonciation est scripturale. Ce long exemple illustre comment l'écriture ducassienne se fait digressive afin de se focaliser non plus sur le récit et la fiction, mais sur la narration, c'est-à-dire sur l'acte d'écriture en tant qu'il raconte une histoire destinée à être lue.³

La fin de ce poème montre enfin comment la discontinuité aboutit paradoxalement à l'amalgame métaleptique des langages et des niveaux textuels : « *Deux tours énormes s'apercevaient dans la vallée ; je l'ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique.* » (IV, [2], 163-164). La multiplication fait office d'opération à la fois humoristique, poétique et incantatoire : la digression initiale sur les deux tours entraîne l'épiphanie du langage mathématique sur la scène fictionnelle. La transposition du monologue intérieur (« *je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique* ») en discours direct transforme, en retour, l'élément de décor en donnée

¹ B. DUPRIEZ, « Brouillage syntaxique », p. 97, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*.

² D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 52.

³ La distinction entre récit et narration est ténue. De même que l'énonciation se différencie de l'énoncé, la narration se distingue du récit : la narration est un acte de production, le fait de raconter des événements, tandis que le récit est le texte produit par cette narration. Très souvent, l'analyse littéraire use de ces termes comme d'un couple de synonymes. Autant que faire se peut, on s'efforcera de les distinguer dans le cadre de ce travail.

algébrique : « *Je continuai ma route, avec la fièvre au visage, et je m'écriai sans cesse : " Non... non... je ne distingue pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique !"* ». L'idée de la marche articule la scène diégétique à la scène poétique : le travail d'écriture est semblable à un pèlerinage faussement hasardeux.¹ La digression franchit le seuil de la représentation et se manifeste sur la scène fictionnelle à travers le dérèglement du décor. Les deux tours sont devenues quatre. L'exclamation ironique du poète, qui répète et amplifie la réflexion du personnage, souligne la double fonction à la fois humoristique et métaleptique de la digression. Et cette digression met également en scène une poésie animée par un mouvement de réécriture qui la conduit peu à peu au roman de Mervyn, récit humoristique et poétique, c'est-à-dire excentrique.

L'excentricité ducassienne se manifeste donc à travers des motifs formels qui démantèlent les formes canoniques et structurent une forme originale. Image du geste créateur et emblème de l'écriture humoristique, le motif de l'ellipse illustre un principe de discontinuité remplaçant la linéarité narrative par une circularité poétique. À la cohérence matérielle du texte répond l'incohésion générique et énonciative. Enfin, la digression chez Ducasse procède de l'humour et de la métalepse : elle réalise le dédoublement du poète en héros et décrit le mouvement de réécriture qui s'achève avec le roman de Mervyn. Cette dernière partie du livre peut dès lors se définir comme une forme singulière de récit excentrique.

Le registre humoristique

Sur le plan du style, l'humour de Ducasse associe gongorisme parodique, burlesque et héroï-comique. Il s'appuie sur l'exagération, l'accumulation et les ruptures de tonalité.

Selon L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal, c'est dans l'*Arte de hablar* d'Hermosilla que Ducasse a puisé son inspiration baroque : « *Le fait est que, pour attaquer le baroque et en particulier Balbuena et Lope, Hermosilla cite abondamment ces deux poètes. Ces citations ont pu être, pour le jeune Isidoro, l'initiation à une poésie aux métaphores éblouissantes, une poésie qui joue avec les mots et exploite les tropes jusqu'au délire.* »². En effet, certains aspects de l'écriture ducassienne rappellent le baroque, style qui consiste à rechercher « *des idées, des figures et des mots les plus rares, les plus surprenants, les plus curieux.* »³. Il s'agit toutefois d'un baroque parodique et moderne se définissant par un ensemble de procédés récurrents.

¹ Sur le motif de la marche, cf. *infra*, pp. 611-614.

² L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ-MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, *op. cit.*, p. 83.

³ B. DUPRIEZ, « Baroque », pp. 90-92, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 90.

Dans le domaine du sens figuré, on relève bien entendu les métaphores et les comparaisons homériques¹ ou audacieuses qui ont fait le succès de la poésie ducassienne, mais il faut aussi mentionner les nombreuses métonymies et autres synecdoques, parmi lesquelles d'étonnantes synecdoques d'abstraction² (« *Inclinez la binarité de vos rotules vers la terre* », V, [6], 208). Pour leur part, L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal mettent en exergue les personnifications outrancières de Ducasse : « [...] *il a été noté que Lautréamont abusait des personnifications, parfois appliquées à des parties du corps ("mes dix doigts concentreront la totalité de leur attention", "l'avertissement solennel des aisselles", etc.) ou à des facultés psychiques ou morales ("beaucoup de consciences rougissent") [...].* »³.

Dans le domaine lexical, on l'a vu, le style ducassien se définit par la recherche de mots rares et étranges évoquant une certaine monstruosité. Mais le poète renouvelle également de nombreux clichés, comme *plonger dans le désespoir*, qui devient chez Ducasse : « *Quelque événement funeste nous plonge tous trois dans le lac du désespoir.* » (I, [11], 59).⁴ En outre, le jeune poète prise la périphrase précieuse, combinant ainsi la banalité rhétorique et modernité poétique en une même poésie hermétique.

Au niveau de la phrase, Ducasse pratique la période oratoire, la répétition et bien entendu l'hyperhypotaxe, qui consiste à multiplier les subordinées.⁵ En ce qui concerne la caractérisation, enfin, Ducasse pratique ouvertement l'épithétisme, c'est-à-dire l'emploi « *d'épithètes rhétoriques avant tout utiles à l'expressivité mais inutiles au sens* »⁶. Dans le *Gradus*, B. Dupriez donne l'exemple suivant, tiré de l'hymne aux mathématiques (les caractères gras sont de B. Dupriez) : « *Vous me donnâtes la prudence **opiniâtre** qu'on déchiffre à chaque pas dans vos méthodes **admirables** de l'analyse, de la synthèse et de la déduction. Je m'en servis pour dérouter les ruses **pernicieuses** de mon ennemi **mortel**...* » (II, [10], 104). Ici les adjectifs « *opiniâtre* », « *admirables* », « *pernicieuses* » et « *mortel* » participent plus de la prosodie que du sens : le rythme ainsi créé s'accompagne d'un effet parodique. À l'épithétisme s'ajoutent les épithètes homériques, ou de nature, très fréquentes dans *Les Chants de Maldoror*⁷ : « *Lève-toi sur tes chevilles musculeuses [...]. Remets tes armes quotidiennes dans l'armoire protectrices.* » (I, [11], 62). Ducasse utilise également la synonymie poétique : « *Il y a*

¹ Sur les comparaisons homériques, cf. L. ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, op. cit., pp. 13-17.

² « *Comme procédé, l'abstraction consiste à remplacer un adjectif de qualité par un substantif, ou un verbe d'action par une périphrase, de façon à isoler et à mettre en évidence un aspect abstrait.* » (B. DUPRIEZ, « Abstraction », p. 17, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*). On reprendra ici l'exemple donné par B. Dupriez : « *Inclinez la binarité de vos rotules vers la terre. Lautréamont* ».

³ L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ-MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, op. cit., p. 82.

⁴ Exemple cité par Michael Riffaterre dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 179.

⁵ B. DUPRIEZ, « Hyperhypotaxe », pp. 239-240, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 239.

⁶ B. DUPRIEZ, « Épithétisme », pp. 195-196, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 195.

⁷ Cf. L. ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, op. cit., pp. 17-22.

synonymie lorsque plusieurs termes désignent la même chose et qu'on peut en principe employer l'un à la place de l'autre. »¹. Ainsi de ce passage, toujours cité par B. Dupriez : « [...] *tu retombes assez souvent, toi et tes pensées, recouvertes de la lèpre noire de l'erreur, dans le lac funèbre des sombres malédictions.* »². Quasi synonymes, les épithètes « *noire* », « *funèbre* » et « *sombre* » provoquent une redondance humoristique.

Le baroquisme ducassien oscille donc entre écriture de convention et recherche avant-gardiste. Certes, il s'agit d'un exercice de style humoristique, mais Ducasse se démarque par sa modernité, son hermétisme et sa singularité.

La poésie des *Chants de Maldoror* s'inscrit également dans le registre héroï-comique. Fondé sur « *un décalage entre le fond et la forme* », ce registre « *présente de façon grandiloquente, sur un mode épique par exemple, des réalités quotidiennes ou basses.* »³. L'héroï-comique, que H. Morier range parmi les différentes manifestations de l'*overstatement*, connaît un grand succès au XVII^e du siècle, avec par exemple *Le Lutrin* (1683) de Boileau. Au cours du XVIII^e, il tombe en désuétude et sa perception se modifie à partir du romantisme : « *L'héroï-comique, explique M. Liouville, change de nature, puisque la surprise comique naît désormais de l'usage du beau style et non des notes prosaïques discordantes.* »⁴. En d'autres termes, ce n'est plus le décalage entre le fond et la forme qui suscite le rire, mais l'usage même d'une forme vieillie, le style « Grand siècle ». Dès lors, l'héroï-comique se rapproche « *du simple exercice de style, ou encore de la blague d'écolier.* »⁵. Il y a de cela dans la manière dont le poète des *Chants de Maldoror* évoque certains sujets somme toute assez terre à terre.

L'hymne au pou offre l'un des exemples les plus significatifs de l'héroï-comique ducassien. Le poème traite une matière non pas humble, mais ignoble — et on le verra, scabreuse. Riche en exclamations, en apostrophes et en hyperboles, le texte s'ouvre sur une oraison funèbre et se change par la suite en panégyrique : le pou apparaît successivement comme une personne royale (« *on lui donne la tête pour trône* », II, [9], 97), un personnage épique (« *comme un héros* ») et une divinité païenne (« *dieu inexorable* », 99). Cette parodie du style oratoire rappelle « *La Mort, l'apparition et les obsèques du capitaine Morpion* » (1866) de Gautier⁶, poème où l'on voit une armée de poux affronter une armée de morpions pour ensuite assister aux funérailles d'un capitaine morpion mort au combat.

¹ B. DUPRIEZ, « *Synonymie* », pp. 441-443, dans *Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 441.

² B. DUPRIEZ, « *Synonymie* », *op. cit.*, p. 441.

³ G. PHILIPPE, « *Héroï-comique* », pp. 206-207, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires, op. cit.*, p. 206.

⁴ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 135.

⁵ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 136.

⁶ Ce poème a été publié en 1864 dans *Le Nouveau Parnasse satyrique du XIX^e siècle*, ouvrage clandestin diffusé par Poulet-Malassis.

Le geste créateur est également décrit sur le mode héroï-comique. C'est le fameux « *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant* » (II, [2], 77). Le poète choisit *saisir* plutôt que *prendre*, ce qui confère à son acte une dimension épique et violente. Au chant VI, il écrira de même : « [...] *puissamment aidé par ma main, je reprendrai le porte-plume que mes doigts avaient laissé tomber.* » (VI, [2], 225). L'exagération humoristique de ces deux passages revêt un caractère métapoétique : elle est emblématique d'une poésie balancée entre le sérieux et le bouffon, et plus important, elle révèle la teneur de l'œuvre toute entière.

Dans les strophes qui mettent en scène les familles exemplaires, les pères s'adressent à leurs enfants sur un « *ton tout à la fois impératif et condescendant, édifiant et paternaliste [...]* »¹. Au chant I, le père d'Édouard prend des accents épiques lorsqu'il s'adresse à sa femme et à son fils. Au chant VI, c'est avec la solennité d'un orateur que le père de Mervyn propose de faire la lecture à ses enfants. La sacro-sainte famille, et plus particulièrement la figure paternelle, constitue l'une des cibles favorites de Maldoror, et cela, même lorsqu'il est question de style.

À première vue, l'héroï-comique des *Chants de Maldoror* sert à tourner en dérision des thèmes qui, en vérité, pèsent de tout leur poids sur l'imaginaire du poète : l'érotisme, l'écriture et la cellule familiale.

Issu du baroque, le burlesque est aussi un registre très pratiqué au XVII^e siècle et peut se définir comme l'inverse de l'héroï-comique. Emmanuel Bury rappelle l'origine de cette notion : « *Ce mot vient de l'italien burlesco, " comique plaisant " ; il désigne, au XVII^e siècle, un style reposant sur le contraste des tons : le poète fait parler des personnages tragiques ou épiques comme des personnages de comédie, utilisant un registre lexical bas et vulgaire par rapport à la langue traditionnelle.* »². Dépassé au XIX^e siècle, le burlesque connaît lui aussi une métamorphose : « *D'une certaine façon, note M. Liouville, le burlesque continue à faire rire, peut-être même plus qu'il ne l'a jamais fait, mais selon des modalités inverses : le rire qui se voulait gratuit et naïf devient un rire second, ne fonctionnant plus que dans la distance.* »³. S'il reste « *associé au passé* », le burlesque « *n'en ressurgit pas moins pour le plaisir de la dégradation et de la désacralisation.* »⁴. Chez Ducasse, le burlesque est l'arme du clown triste et blasphémateur qui pourtant n'oublie pas de se moquer de lui-même.

Le poète prend un plaisir évident à dégrader le sacré, à le faire descendre au niveau du prosaïque : on songe à Dieu, mais aussi à ses émissaires. À la strophe 7 du chant I, c'est un ver

¹ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lien commun à la parodie, op. cit.*, p. 121.

² Emmanuel BURY, « Burlesque », pp. 60-61, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires, op. cit.*, p. 60.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 142.

⁴ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 137.

luisant que le Créateur envoie à la rencontre de Maldoror. Dépeignant les affres du remords qui assaillent l'homme à la strophe 15 du chant II, le poète écrit que l'« ange du sommeil, lui-même, mortellement atteint au front d'une pierre inconnue, abandonne sa tâche, et remonte vers les cieux. » (II, [15], 124).¹ Au chant III, il écoute la plainte d'un cheveu divin. Dans le roman de Mervyn, le crabe tourteau, un ange, « monté sur un cheval fougueux » (VI, [10], VIII, 252), chevauche à bride abattue. La désacralisation burlesque dénote une attitude non seulement transgressive mais aussi ludique face au surnaturel.

Le burlesque enfin n'épargne pas Maldoror. Personnage surhumain et poète de génie, il lui arrive bien souvent d'allier le grandiose au ridicule, notamment dans le roman de Mervyn. Ainsi, c'est comme un simple voleur qu'il ressort de chez sa future proie : « *Il escalade la grille avec agilité, et s'embarrasse un instant dans les pointes de fer ; d'un bond, il est sur la chaussée.* » (VI, [4], II, 232). De même, suite à la mort du crabe tourteau, c'est en vulgaire assassin qu'il se met à réfléchir : « *Il craint qu'on ne lui demande compte du sang versé. Où cachera-t-il l'archange ? Et, en même temps, il se demande si la mort n'a pas été instantanée.* ». Crainte des représailles, dissimulation du corps, conjecture sur le meurtre : voilà des considérations dignes d'un brigand des bas-fonds. On le voit, le poète héros sait porter un regard amusé sur lui-même en attaquant sa propre statue.

Le registre burlesque rejoint donc la caricature : en l'employant, le poète tourne la sacralité en dérision tout en se moquant de sa propre personne.

En conclusion, on peut dire que la poésie ducassienne se singularise par un style humoristique à la fois baroque, héroï-comique et burlesque. Pratiquant une écriture à la fois kitch et moderne, le sujet aborde des thèmes cruciaux tout en maintenant, par le rire, une certaine distance de sécurité.

Poésie spéculaire

L'un des aspects les plus significatifs de la littérature excentrique réside dans son caractère spéculaire : l'auteur excentrique est un écrivain qui se regarde écrire et commente son écriture. Dans l'œuvre de Ducasse, ce travail auto commentatif, qui touche aussi bien la mise à distance

¹ Cet ange du sommeil semble être un emprunt à Hugo :

Ton lit, troublé la nuit de visions étranges,
Ferait fuir le sommeil, le plus craintif des anges !

(V. Hugo, « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons et les ombres*, IV, pp. 152-161, dans *Les Fenilles d'automne*, suivi de *Les Rayons et les ombres*, Paris, Grands Écrivains choisis par l'Académie Goncourt, 1984, p. 157.

auto ironique que la narration réflexive¹, concerne l'imagination, l'écriture du poème et la personne du poète-héros.

La poésie de l'excès favorise naturellement l'imagination excessive, qui s'épanouit en outre dans le surnaturel. On a vu à plusieurs occasions la fonction qu'occupe cette faculté dans l'imaginaire de Ducasse.² Le poète tourne pourtant en dérision sa propre imagination, il en dénonce les prestiges et les exagérations. Dans sa préface au roman de Mervyn, l'écrivain se moque ainsi du travail des chants précédents, qu'il qualifie d'« *explicables hyperboles* » (VI, [1], 220). Cette attitude s'inscrit en filiation avec la modernité romantique, relayant l'alliance à la fois fertile et novatrice qui se conclut au XIX^e siècle entre imagination et autodérision :

Le texte d'imagination s'enrichit d'un processus de contestation interne, qui légitime paradoxalement les pires excès de l'invention, détachée de toute soumission au principe de vraisemblance ou d'élaboration du doute fantastique. La présence de l'humour provoque à la fois une exacerbation et un anéantissement de l'imagination. Le fantastique ainsi produit, purement poétique, non canonique au regard du fantastique tel que la critique a pu le définir en visant essentiellement les structures des formes narratives, ce fantastique de l'humour poétique est un phénomène qui échappe aux théories.³

L'humour de Ducasse se rapproche du rire excentrique en ce qu'il conjure le réel à travers l'imagination décomplexée et son autodérision lucide, preuve une fois encore que dans son imaginaire, la transgression conjugue création et destruction.

Cette dénonciation amusée de l'imagination s'accompagne dans la poétique excentrique d'une mise à nu du processus créateur et de la matérialité textuelle : « *De même que le récit excentrique dévoile les coulisses de la narration et de l'énonciation, la poésie humoristique porte soudainement à la lumière les mécanismes, la matérialité située à l'origine du poétique. Les lettres, les signes de ponctuation sur lesquels repose la poésie, ce langage représenté comme un assemblage infini et fourmillant, constituent la face cachée du poétique [...].* »⁴. Dans *Les Chants de Maldoror*, mais aussi dans *Poésies*, Ducasse utilise un abondant lexique littéraire et grammatical. De plus, le poète brise plusieurs fois l'illusion narrative en subordonnant le temps de la fiction au temps poétique. Ainsi de cette digression du chant V où Maldoror propose une méditation humoristique sur la fugacité de l'existence humaine :

Et, quand je réfléchis sommairement à ces ténébreux mystères, par lesquels, un être humain disparaît de la terre [...] je me surprends à couvrir le vif regret de ne pas probablement pouvoir vivre assez longtemps, pour vous bien expliquer ce que je n'ai pas la prétention de comprendre moi-même. Mais, puisqu'il est prouvé que, par un hasard extraordinaire, je n'ai pas encore perdu la vie depuis ce temps lointain où je commençai,

¹ Sur la narration réflexive, cf. *supra*, pp. 62-63.

² Sur l'imagination, cf. *supra*, p. 211.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 383.

⁴ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, pp. 401-402.

plein de terreur, la phrase précédente, je calcule mentalement qu'il ne sera pas inutile ici, de construire l'aveu complet de mon impuissance radicale, quand il s'agit surtout, comme à présent, de cette imposante et inabordable question. (V, [6], 210)

En réfléchissant sur la mort, le héros est amené à s'interroger sur sa propre finitude. Sans doute ne pourra-t-il pas répondre à temps à cette question qu'il a lui-même soulevée (« *je me surprends à couvrir le vif regret de ne pas probablement pouvoir vivre assez longtemps, pour vous bien expliquer ce que je n'ai pas la prétention de comprendre moi-même.* »). Mais Maldoror n'est autre que le poète. Il est à lui-même son créateur en ce sens qu'il vit au rythme des phrases qu'il écrit. Et le « *hasard extraordinaire* » qu'il évoque n'est rien d'autre que sa propre volonté. Par ce dédoublement, il se soumet non plus aux contingences de la temporalité humaine, mais à celles de la temporalité poétique. L'étendue textuelle du poème se confond avec la durée fictionnelle, dont elle révèle en même temps la nature illusoire. L'« *impuissance radicale* » du poète désigne par antiphrase sa toute-puissance créatrice, l'acte créateur constituant ainsi une réponse à l'angoisse face à la mort. Cette fonction paraît s'inverser dans la strophe de l'homme pélican et du scarabée géant, où le poète tourmente avec malice la curiosité du lecteur : « *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.* » (V, [2], 193). Ici, c'est la fin du poème qui tend à se confondre avec la mort du lecteur, qui vit lui aussi à travers la lecture. La puissance créatrice n'est elle-même qu'une illusion qui ne subsiste que par le texte.

Des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, Ducasse rappelle par instant et avec cynisme que tout cela n'est toujours que de la littérature, c'est-à-dire un ensemble de lettres et de signes de ponctuation couchés sur du papier. Cette double dénonciation ludique de l'illusion poétique et de la réalité graphique du texte rappelle le lien que Ducasse établit entre la pantomime, la caricature et la gravure.¹ En dernière instance, le texte humoristique de Ducasse se définit comme une représentation picturale que l'échange littéraire transforme en représentation dramatique.

Enfin, grâce à ce métadiscours humoristique, le poète se livre à son autocritique ironique. Tantôt, c'est le lieu de la modestie affectée qui se trouve parodié, comme à la fin du chant I (« *Ne soyez pas trop sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre* », I, [14], 72) ; tantôt, ce sont des commentaires incongrus et cocasses qui transforment la scène poétique en scène comique, comme lorsque le poète se mouche au début du chant VI (VI, [2], 225).² Inhérente à la posture

¹ Concernant la caricature, cf. *supra*, pp. 253-257.

² Sur ce passage où le poète se mouche, cf. *supra*, pp. 65.

excentrique telle que la définit M. Liouville, cette entreprise d'autodérision aboutit paradoxalement à l'auto sacralisation du poète :

Le poème affiche ses défauts comme un appel à la punition mais, une fois le coup de grâce asséné, un processus de sanctification a lieu : le texte défectueux devient alors un pôle de ralliement, un modèle à suivre, un idéal. Le rire poétique du métadiscours inscrit le texte dans une logique sacrificielle ; une rédemption est attendue de ce processus de victimisation, finalement assez proche du dolorisme romantique [...].¹

Maldoror est un poète qui se dédouble en personnage, mais aussi un clown bourreau qui se fait bourreau de lui-même : ce rire masochiste érige le martyr en héros.² Et l'humour, une fois encore, transcende le grotesque en sublime.

La poésie spéculaire est un processus humoristique : elle provoque un rire destructeur et créateur, poétique et transgressif. L'imagination s'affirme comme une faculté ludique : c'est précisément parce qu'elle rompt avec la réalité et la vraisemblance qu'elle permet à l'imaginaire d'exister en tant qu'alternative à la vie. De même, ce support qu'est le texte n'existe qu'en tant qu'illusion poétique et produit de l'acte créateur. La pratique du métadiscours cadre bien avec la conception dramatique du réel sur laquelle se fonde la poésie ducassienne. L'artifice devient pour le sujet la seule et unique vérité : l'humour lui permet de vivre une illusion tout à la fois admise, révélée, recréée et consacrée.

Maldoror hérite du rictus romantique et du rire baudelairien. D'une part, son rire lui permet de passer du statut de victime de l'homme à celui de bourreau de ce dernier. De moqué, il devient moqueur. D'autre part, son humour pince-sans-rire concilie la joie, la haine et la souffrance, mais aussi le rire, les larmes et la révolte. Enfin, par la caricature, il confère à la laideur une valeur esthétique nouvelle.

Dès lors, le poète héros parvient à rire de lui-même et de ce qui fonde son humanité. De même que l'ironie se substitue à la tentation lyrique, ainsi l'humour transforme-t-il, par l'autodérision, le corps grotesque en corps sublime, ou plutôt en corps glorieux, au sens religieux du terme.³ Riant de lui-même, l'écrivain se fait œuvre d'art.

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, pp. 413-414.

² Sur l'autoportrait en martyr héroïque, cf. *infra*, pp. 336-337.

³ En théologie, le corps glorieux est celui dont disposent les bienheureux après leur résurrection. Il s'agit également du corps du Christ après sa résurrection. Sur la notion de « Gloire », cf. A.-M. GÉRARD, « Gloire », pp. 442-443, dans *Dictionnaire de la Bible*.

Ce travail de transmutation s'illustre par des motifs qui, selon toute vraisemblance, occupent une place centrale d'imaginaire ducassien. Les rires frénétiques, scabreux ou horribles, mettent aussi bien en relief qu'à distance l'obsession du sujet pour la violence, le corps et le sexe. Ces excès et ces provocations, dignes d'un potache, sont en fait loin d'être gratuits.

En outre, le motif de l'ellipse, le principe de discontinuité et les digressions établissent des liens entre la poésie ducassienne et la littérature excentrique. L'écriture spéculaire dénonce et consacre à la fois le mensonge poétique : l'imagination permet à l'imaginaire de s'imposer en tant qu'illusion poétique face au réel ; fruit de l'acte créateur, le texte témoigne de l'intentionnalité fabulatrice et artistique du poète ; révélateur des artifices du poème, le discours métapoétique souligne la théâtralité de cette création humoristique.

On peut à présent affirmer que dans la poétique du sujet ducassien, l'humour remplit une fonction esthétique, herméneutique et narcissique. Mais on peut également pousser un peu plus loin la réflexion.

Comme l'écrit M. Liouville, l'union de l'humour et du poétique constitue l'un des acquis de l'esthétique moderne : « *La contradiction suprême, finalement, repose sur cette alliance du contraste et de l'harmonie que l'humour et le poétique réalisent, et dont l'usage du paradoxe ou de l'antithèse offre une illustration idéale.* »¹. La logique pervertie et ésotérique qui régit la pensée ducassienne autorise, on l'a vu, l'épanouissement de cette contradiction. Le rire de Ducasse est philosophique en tant qu'il se nourrit du paradoxe et de l'antithèse, procédés qui deviennent systématiques dans *Poésies*. Érigeant la contradiction logique en mode de pensée, le paradoxe s'affirme plus particulièrement comme la dénégation de la réalité positive, ou du moins de la réalité *a priori*. Elle est l'arme révélatrice du scepticisme. Dans les textes des moralistes, rappelle B. Parmentier, l'écriture paradoxale s'attaque ainsi aux opinions reçues et met au jour les contradictions de l'homme et du monde : « *Les contradictions de ces textes ne sont dues ni au hasard ni à la négligence ; mais à la recherche d'un mode de pensée qui passe par la combinaison de formules plutôt que par la progression d'une argumentation.* »². Cependant, comme l'explique Jean-Jacques Robrieux, le paradoxe au XIX^e siècle se fait non seulement transgressif, mais aussi herméneutique, marque de fabrique d'une esthétique à la fois non conformiste et visionnaire : « *Le paradoxe est une forme d'expression privilégiée de ce non-conformisme, de cette insolence qui semble autorisée pour autant qu'elle amuse. Renverser la pensée commune est un jeu d'autant*

¹ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, op. cit., pp. 467-468.

² B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, op. cit., p. 303.

plus attrayant qu'il conduit à des vérités profondes. »¹. Et parce qu'il est paradoxal, l'humour confirme la dimension gnostique de la poésie ducassienne.

Par ailleurs, l'écriture humoristique conduit aussi bien à la mise en question du sujet poétique qu'à sa mise en œuvre. « *L'humour, écrit M. Liouville, contient paradoxalement dans son principe l'éclatement du sujet et sa reconquête.* »². L'éclatement du sujet ducassien en poète et personnage, en sage et en bouffon, en fou et en philosophe, bref, la complexité de son autoportrait symbolique exprime une crise identitaire qui tente de se résoudre par la construction d'une identité : « *L'humoriste est un être dont l'identité présente une faille, toujours en train d'éclater.* ». Par l'humour, la création poétique donne forme et sens à cette fragmentation du moi : [...] *L'humour du texte réside dans cette problématique directement issue de l'identité de l'auteur. En somme, la matière ambiguë par excellence, celle qui fonde le processus humoristique, est bien la personne de l'auteur. L'éclatement du moi de l'humoriste est le support instable sur lequel le texte va se fonder.* »³. Or, Ducasse s'inscrit dans la contestation du lyrisme romantique et dénonce, à la suite d'autres poètes, leur faiblesse, leur mauvaise foi et leur complaisance. Il s'agit de mener une introspection à la fois lucide, distanciée et créatrice : « *C'est le constat de l'hypocrisie ou du mensonge relatifs à l'unicité du sujet qui amène l'humoriste à chercher ses différents moi. C'est la distance désormais installée entre ces différents moi qui, en permettant le rire sur soi, aboutit à la définition d'un sujet. L'humoriste n'est pas un sujet lyrique paradoxal, il est un sujet lyrique en quête de lui-même, si ce n'est un pléonasse, le lyrisme étant toujours une parole "en quête d'identité" selon Dominique Rabaté.* »⁴. Le sujet rit de lui-même et de ses contradictions, déconstruisant et reconstruisant son identité. En conjuguant autodérision et autopromotion, l'autoportrait symbolique lui offre enfin la possibilité d'être non plus en opposition, mais en harmonie avec le monde :

Dans le regard qu'il porte sur lui-même, l'humoriste se divise en bourreau et victime, et ces deux figures font de lui un sujet et un objet. Ce rapport perpétuellement mobilisé au cœur du moi de l'humoriste œuvre à sa constitution en tant que sujet. L'éclatement du moi en processus distincts, en instances multiples et changeantes, fournit autant de regards et d'images de ce moi. Le rire suscité par ce processus est le signe d'un rapport dialectique qui se résout en joie.⁵

En riant de sa propre souffrance, le poète dédoublé en un bouffon protéiforme et cynique se démarque de ceux qui l'ont raillé, mais qu'il reconnaît néanmoins comme ses semblables. En se

¹ J.-J. ROBBIEUX, *Rhétorique et argumentation, op. cit.*, p. 225.

² M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 433.

³ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 437.

⁴ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 437. L'auteur cite Dominique RABATÉ, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 66.

⁵ M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique, op. cit.*, p. 442.

singularisant par l'humour, il échafaude une image plus douce de son moi. Par le truchement du geste créateur, l'humour propose la *re-conciliation* du sujet avec lui-même.

La réécriture

Sans doute convient-il d'ouvrir ce dernier sous-chapitre par quelques éclaircissements concernant les notions d'intertextualité et de réécriture.

Le concept d'intertextualité est lié au groupe Tel Quel et à la revue qui porte son nom. Le terme apparaît officiellement dans deux publications, *Théorie d'ensemble* (1968), ouvrage collectif et théorique, et *Séméiôtikè. Recherche pour une sémanalyse* (1969), de Julia Kristeva.¹ Barthes consacre sa reconnaissance officielle avec l'article « Texte (théorie du) » (1974) de l'*Encyclopædia Universalis*, mais de *Palimpseste* (1982) de Gérard Genette en passant par *La Seconde Main* (1979) d'Antoine Compagnon, le concept a beaucoup évolué et s'est diversifié. Ce sont cependant les vues de G. Genette qui ont pendant longtemps servi de référence. L'auteur de *Palimpseste* définit tout d'abord le concept plus général de *transtextualité*, qui désigne « *tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes.* »². G. Genette distingue ensuite cinq types de relations : l'*intertextualité*, qui se réduit à la présence d'un texte dans un autre ; la *paratextualité*, qui est la relation que le texte entretient avec son environnement immédiat ; la *métatextualité*, qui correspond à la relation critique ou de commentaire ; et enfin, l'*architextualité*, qui concerne les relations d'appartenance générique.

Ces questions théoriques dépassent de loin le cadre de ce travail. On empruntera donc à la critique génétique, à la didactique et à la poétique le concept plus souple de réécriture, que Georges Molinié définit en ces termes : « [...] elle définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style ».³

¹ La réécriture ducassienne sert d'exemple à la démonstration de J. Kristeva dans *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1974.

² G. GENETTE, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, « Points », 1982, p. 7.

³ Georges MOLINIÉ, « Les Lieux du discours littéraire », pp. 92-100, dans Christian PLANTIN (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, cité par Anne-Claire Gignoux dans « De l'Intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, n°13, "Nouvelles approches de l'intertextualité", 2006, en ligne : <http://narratologie.revues.org/329> (page consultée le 29 décembre 2012).

À la suite de G. Genette¹, M. Liouville insiste sur la dimension ludique des pratiques de réécriture, notamment dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « *Le rire, en tant que processus de distanciation textuelle, appelle cette écriture nouvelle d'un même texte, et se situe ainsi à l'origine d'un mouvement d'exploration poétique.* »². Dans *Lautréamont et Sade*, M. Blanchot écrit que l'« *imagination* » de Ducasse « *est environnée de livre* »³. Mais dans le même temps, il met en garde contre ce qu'il appelle le « *mirage des sources* »⁴. À son sens, cette imagination « *ne semble passer par les livres que pour rejoindre les grandes constellations dont les œuvres gardent l'influence, faisceaux d'imagination impersonnelle que nul volume d'auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit.* »⁵. D'un point de vue psychologique et anthropologique, la réécriture ducassienne servirait d'intermédiaire entre l'imaginaire du sujet et ce que Jung nomme l'inconscient collectif.⁶ On peut également considérer, dans une perspective plus bachelardienne, que cette réécriture fait le lien entre les complexes de culture⁷ et les complexes intimes.

Les réflexions de M. Blanchot sur la question ont sans nul doute fondé l'un des courants les plus fertiles de la critique ducassienne. Travaux universitaires, essais, articles ou éditions critiques : rares sont les commentateurs qui n'abordent pas cette question des sources à un moment de leur étude. En 1950, P. Capretz présente une thèse intitulée *Quelques sources de Lautréamont*⁸ ; en 2000 paraît celle de N. Teramoto, *Travail de réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*.⁹ La question date et demeure d'actualité.¹⁰ À dire vrai, le présent sous-chapitre ne vise pas l'érudition : l'enjeu sera plutôt de décrire le processus par lequel l'acte créateur conçoit une œuvre singulière à partir de textes antérieurs.

¹ Genette écrit : « [...] aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, qu'elle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc "indue". » (G. GENETTE, *Palimpseste*, op. cit., p. 557).

² M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 194.

³ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 261.

⁴ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 254.

⁵ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 261.

⁶ « Si elle dispose de sources de toute évidence personnelles, la fantaisie créatrice dispose aussi de l'esprit primitif oublié et depuis longtemps enfoui avec ses images particulières révélées dans les mythologies de tous les temps et de tous les peuples. L'ensemble de ces images forme l'inconscient collectif donné in potentia par hérédité à chaque individu. Il est le corrélatif de la différenciation cérébrale des humains. » (Carl Gustav JUNG, *Métamorphoses de l'âme ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, traduction d'Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie S. A., 1973, p. 42).

⁷ Pour Bachelard, il y a complexe de culture lorsque « le poète ordonne ses impressions en les associant à une tradition » (G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 2001, p. 26).

⁸ Pierre CAPRETZ, *Quelques sources de Lautréamont*, thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne, 1950.

⁹ N. TERAMOTO, *Travail de réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction de Guy Borelli, Nancy, Université de Nancy 2, 2000.

¹⁰ Sur la réécriture dans l'œuvre de Ducasse, cf., entre autres, Michel BERNARD, « Les Chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées », pp. 111-124, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse* et N. TERAMOTO, « Quelques "hypotextes" chez Lautréamont-Ducasse : l'identification des textes-matériaux réécrits dans les *Chants de Maldoror* et les *Poésies*. », pp. 177-187, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.

Cette problématique soulève néanmoins trois nouvelles questions. D'une part, l'avertissement de M. Blanchot n'a pas suffi à décourager les dérives de la recherche intertextuelle, laquelle a bien trop souvent souscrit à ce que R. Barthes a appelé la mort de l'auteur. On ne saurait souscrire à cette radicalisation qui s'opère dès 1970. En effet, ce qui fait question pour la poétique du sujet, c'est l'intentionnalité qui préside à l'acte créateur, en l'occurrence la réécriture. Du reste, on s'accordera avec Nicole Biagioli pour dire que « *depuis sa mort [...] l'auteur a eu le temps de ressusciter.* »¹. D'autre part, pour nuancer la thèse de M. Blanchot, si la réécriture touche l'imaginaire collectif, elle subit tout autant, sinon plus, l'influence de l'imaginaire subjectif selon le processus que C. Chelebourg désigne sous le nom d'*appropriation* : « *On appelle appropriation l'ensemble des procédures par lesquels un sujet intègre à son imaginaire un emprunt culturel.* »². Enfin, on l'a montré, l'écriture de Ducasse est excentrique et spéculaire : si son imagination est environnée de livres écrit par d'autres auteurs, elle se trouve de même hantée par ses propres écrits. Les pages qui suivent traiteront donc de la réécriture d'autrui mais aussi de la réécriture de soi.

L'allusion et la parodie

Souvent utilisé par les critiques, le terme de *source* demeure très vague. D'une part, il semble hésiter entre l'allusion et la parodie, que Yen Mai Tran Gervat définit ainsi : « [...] nous entendons donc par *parodie littéraire* la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique. »³ D'autre part, la notion de *source* fige l'œuvre dans son ascendance, masquant ce qui fonde sa singularité. Enfin, elle risque toujours d'amoindrir le travail de l'auteur. En effet, comme le note Michel Charles dans « *Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse* » (1971), « [...] le matériau importe moins que le traitement que *Lautréamont* lui fait subir [...]. *Lautréamont* répète, commente et prolonge. »⁴. Dans *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, C. Bouché reprend cette idée, mais dans une perspective plus idéologique qu'esthétique : en faisant de Ducasse une sorte d'auteur révolutionnaire et anti-bourgeois, il néglige toute la dimension

¹ Nicole BIAGIOLI, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », pp. 13-53, dans *Cahiers de Narratologie*, n° 4, "Nouvelles approches de l'intertextualité", 2001, p. 13. Pour une remise en cause de ce lieu commun de la mort de l'auteur, cf. Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

² C. CHELEBOURG, « Appropriation », dans « Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

³ Yen-Mai TRAN-GERVAT, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », dans *Cahiers de Narratologie*, n°13, "Nouvelles approches de l'intertextualité", 2006, en ligne : <http://narratologie.revues.org/372> (page consultée le 21 juillet 2012).

⁴ Michel CHARLES, « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », pp. 76-87, dans *Nouvelle Revue Française*, n° 217 janvier 1971, p. 80.

subjective de son œuvre ainsi que son contexte esthétique. Il s'agit de montrer ici comment le poète passe de l'inspiration à la création au moyen de l'appropriation allusive ou parodique.

Pour G. Genette, l'allusion correspond à « *un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.* »¹. Dans le cas présent, il est peu aisé d'étudier le mécanisme allusif de manière synthétique, car il nourrit bien souvent le travail herméneutique. Ce qui est notable dans *Les Chants de Maldoror*, et dans une moindre mesure *Poésies*, c'est que le caractère hermétique de la poésie ducassienne suggère des allusions de différentes sortes : en effet, le poète peut implicitement faire référence à des auteurs particuliers, à des groupes d'écrivains, à des œuvres plus ou moins identifiables, à des textes particuliers voire à des genres ou à des thèmes ; il peut aussi évoquer à demi-mot telle période littéraire ou telle problématique générale ; il peut enfin entrer en connivence avec le lecteur et faire des allusions, réelles ou fictives, à sa propre création comme à sa biographie. Cette réécriture allusive inscrit l'échange littéraire dans un cadre humoristique, à la fois sérieux et ludique. Si le lecteur n'entend pas toujours l'allusion, tant s'en faut, il la perçoit néanmoins tout au long du livre. Suscitant le mystère et attisant la curiosité, l'allusion contribue à créer un effet de mystère recherché par le poète.

La réécriture parodique chez Ducasse touche un corpus comprenant des sources esthétiques, thématiques et poétiques. Dans le domaine esthétique, le poète réécrit des textes précis ou reprend les sujets de prédilection de telle ou telle école ; dans le domaine thématique, il renouvelle et détourne des thèmes et des lieux communs traversant les périodes et les mouvements, ainsi que des mythes culturels et littéraires ; dans le domaine poétique enfin, il s'approprie différents genres, styles et registres. Ce travail de réécriture s'effectue sous un régime à la fois ludique, parodique et sérieux et permet au jeune poète de passer de l'imitation à l'invention par le biais de la transformation, ou, en d'autres termes, d'évoluer d'une écriture scolaire et respectueuse des modèles à une écriture transgressive en quête de singularité. Ducasse est en ce sens représentatif de cette génération des années 1860-1870, à la fois appliquée, érudite et turbulente, partagée entre tradition parodique et modernité iconoclaste, et qui annonce les parodistes de la décadence.²

La réécriture de textes précis suppose que l'on s'intéresse à la visibilité de cette réécriture, puis au rapport qu'elle établit entre le poète et l'auteur du texte source, et enfin à la fonction qu'elle remplit dans le projet poétique. Les exemples sont cependant trop nombreux et les cas de

¹ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 8.

² Sur la parodie décadente, cf. Tiphaine SAMOYAUULT, « Les P... irrespectueuses : pastiche, parodie, plagiat dans la poésie de la fin du dix-neuvième siècle », pp. 21-23, dans *Équinoxe*, n° 6, "Éclats fin-de-siècle", automne 1991.

figure trop variés pour que l'on se risque à une analyse qui éprouverait à coup sûr les limites de ce travail. On pourra néanmoins étudier particulièrement le fonctionnement onirique de la réécriture dans la troisième partie de cet ouvrage.¹

À défaut d'une étude minutieuse des sources, il est possible de tracer les grandes lignes de la réécriture ducassienne et de distinguer deux principaux ensembles : d'une part, les textes sacrés et fondateurs, principalement ceux de la *Bible*² ; et d'autre part les textes profanes appartenant pour l'essentiel au patrimoine littéraire, mais relevant aussi d'autres types de discours, parmi lesquels le discours scientifique. On se concentrera ici sur les textes profanes, réservant la matière biblique pour la suite de ce travail.

Parmi les sources littéraires, l'influence des épopées homériques, et dans une moindre mesure, celle de l'*Enfer* (1306-1321) de Dante, rattache l'œuvre à deux des textes fondateurs de la littérature occidentale. Sade et le roman gothique anglais sont aussi souvent cités par la critique : les tortures de l'adolescent (I, [6]) et le viol de la fillette (III, [2]) feraient écho à certaines scènes de l'*Histoire de Juliette* (1797) ; l'épisode du naufrage ressemble beaucoup à ceux du *Bertram* (1816) et du *Melmoth* (1820) de Maturin.³ Mais le substrat le plus important est formé par le romantisme européen : le *Manfred* (1817) de Byron, le *Paradis perdu* (1667) de Milton, les *Nuits* (1742-1745) de Young, ainsi que les *Chants d'expérience* (1789) et les *Chants d'innocence* (1794) de William Blake, aux titres peut-être inspirateurs ; *Le Roi des Aulnes* (1778) de Goethe, qui rappelle la tentation d'Édouard au chant I (I, [11]) ; Lohengrin, héros des légendes germaniques, des romans courtois, et aussi personnage éponyme d'un opéra de Wagner (1850), qui prête son nom à l'une des créatures du poète (II, [3]) ; et bien sûr le lyrisme de Lamartine, de Hugo, de Musset, la frénésie de Nodier et de Gautier, le spleen de Baudelaire et l'ombre de Bertrand. On peut encore citer le *Konrad* (1828)⁴ du romantique polonais Mickiewicz, et l'ancêtre Shakespeare, dont l'*Hamlet* semble avoir inspiré l'épisode du fossoyeur et le nom d'Elsseneur, personnage de la fin du chant V. Enfin, comment ne pas évoquer Eugène Sue et Ponson du Terrail, ces deux grandes figures du roman-feuilleton, lequel sert de patron générique au chant VI, où Maldoror est d'ailleurs qualifié de « *poétique Rocambole* » (VI, [2], 231), et dont l'influence poétique est annoncée — mais aussi nuancée du fait de la modification orthographique — par le pseudonyme même de

¹ Sur la réécriture onirique, cf. *infra*, pp. 519-523.

² Cf. à ce propos P. SELLIER, « L'autréamont et la Bible. Introduction à une recherche », pp. 402-418, dans *Revue d'histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n°3, "L'autréamont", mai-juin 1974.

³ Sur cette source probable, cf. *supra*, p. 121.

⁴ Sur les liens entre Konrad et Maldoror, cf. Liliane DURAND-DESSERT, « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », pp. 71-89, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.

« *Lautréamont* ». La réécriture chez Ducasse constitue une sorte de condensé d'histoire littéraire¹, et sans doute C. Bouché a-t-il raison de conclure que « *dans l'entreprise parodique de Lautréamont, c'est une époque tout entière qui se reflète et se parle.* »².

Les sources non littéraires des *Chants de Maldoror* sont principalement des textes scientifiques ou pseudo scientifiques. La plus connue de ces sources, découverte par Maurice Viroux³, est l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu, inspirée de Buffon, et publiée de 1850 à 1861 chez Marescq et C^{ie} à Paris. De cette encyclopédie sont extraits le vol des étourneaux (V, [1], 190-191), le passage sur des oiseaux appelés stercoraires (V, [2], 193), suivi des descriptions du pélican (V, [2], 193-194) et vol du milan royal (V, [6], 210-211) et enfin le passage sur la caroncule charnue (VI, [6], IV, 238). Dans son article intitulé « Lautréamont et Michelet » (1964)⁴, Marguerite Bonnet souligne des correspondances avec les textes de Michelet et de son informateur scientifique, F.-A Pouchet. P. Capretz cite quant à lui *Le Magasin pittoresque*. Pour sa part, Henri Béard découvre la source de la comparaison musicale du chant VI (VI, [6], IV, 238) dans la *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* de H. Helmholtz (1868).⁵ On peut encore mentionner un mémoire de physique intitulé *De la courbe que décrit un chien en courant après son maître* (1811), écrit par un ancien polytechnicien, Du Boisaymé, et dont Ducasse reprend le titre à la strophe 2 du chant V.⁶ En résumé, c'est tout le discours positiviste d'un siècle fasciné par la science que la réécriture ducassienne répercute par diffraction.

Sur le plan esthétique, Ducasse parodie l'école romantique, mais aussi le mouvement gothique à travers elle, et bien entendu la culture classique et scolaire, notamment à travers les moralistes dans *Poésies II*. Pour ce qui est du romantisme et du gothique, la parodie n'est pas aussi univoque qu'il y paraît. D'une part, le romantisme a toujours devancé ses opposants en produisant sa propre satire.⁷ D'autre part, il faut avoir à l'esprit qu'en tant qu'écriture de convention, le gothique conduit pour ainsi dire naturellement à son autoparodie. La pratique de la parodie de Ducasse repose par conséquent sur un contraste humoristique : elle est aussi bien

¹ *Poésies* et ce qui reste de la correspondance d'Isidore Ducasse témoignent ou du moins semblent témoigner de ses influences et de l'étendue de sa culture littéraire.

² C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lien commun à la parodie*, *op. cit.*, p. 195.

³ Maurice VIROUX, « Lautréamont et le docteur Chenu », pp. 632-642, dans *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1952.

⁴ Marguerite BONNET, « Lautréamont et Michelet », pp. 605-622, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64^e année, n°4, octobre-décembre 1964, citée par H. Juin dans Isidore DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 1973, pp. 397, 404, 406, 420, 427, 431.

⁵ Henri BÉARD, « Beau comme une théorie physiologique », pp. 51-55, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 2^e semestre 1990.

⁶ Ce mémoire est mentionné dans *La Jangada* (1881) de Jules Verne. (J.-L. STEINMETZ, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 649, strophe 2, note 11).

⁷ Cf. M. LIOUVILLE, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, pp. 169-174.

moquerie que reconnaissance d'un héritage littéraire que le jeune poète se charge de renouveler par le rire.

Sur le plan de la topique, la poésie ducassienne est un véritable trésor de thèmes lyriques, de *topoi* romantiques, mais aussi de lieux rhétoriques, de lieux communs et de stéréotypes que le poète s'approprie avec une évidente et irrévérencieuse jubilation. À ce matériau thématique s'ajoute un ensemble tout aussi riche de scénarios mythologiques, de figures mythiques et de mythes littéraires.¹ Par conséquent, on fera souvent appel au cours de ce travail à la notion d'idiomythe, que C. Chelebourg définit ainsi :

L'idiomythe est au mythe ce que l'idiote est à la langue vernaculaire. La mythocritique a bien établi que les mythes constituent des matériaux privilégiés de la création artistique, des canevas indéfiniment repris, qui irradiant au sein de l'œuvre et lui imposent leur structure. Mais cela conduit à rechercher dans un texte ce que l'on sait déjà du mythe qu'on y retrouve, et à considérer comme autant d'erreurs les entorses autoriales au récit originel. La poétique du sujet se refuse considère au contraire ces écarts comme autant de procédés d'appropriation, d'idiotismes révélateurs de l'imaginaire subjectif.²

Sur le plan poétique, Ducasse parodie les procédés de la rhétorique ainsi qu'un grand nombre de genres littéraires parmi lesquels l'épopée, le roman traditionnel, le roman-feuilleton, la nouvelle, le conte, la fable, l'épigramme, mais aussi la tragédie, le drame ou même le mélodrame. Son style protéiforme emprunte, comme le montre Claude Boucher, au registre lyrique, épique, oratoire ou encore didactique, auxquels s'ajoutent, on l'a montré, le baroquisme et les registres burlesque et héroï-comique.³ Le poète renouvelle enfin nombre de clichés, notamment des métaphores usées auxquelles ils offrent une véritable renaissance poétique.⁴

La réécriture de cet héritage littéraire est bien humoristique, car elle associe amusement, moquerie et création. En effet, elle ne remplit pas qu'une fonction ludique ou parodique, mais contribue en dernière instance à définir une écriture singulière, à signaler une posture esthétique tout en apportant une solution intime à l'inévitable querelle des anciens et des modernes. Dans cette perspective, la tradition se pose en équivalent symbolique, démultiplié et presque pléonastique de l'autorité paternelle. La réécriture acquiert donc une fonction prométhéenne et héroïque et se réalise à travers l'appropriation et le dépassement des œuvres antérieures : elle est à

¹ Sur la notion de mythe littéraire, cf. P. BRUNEL (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, *op. cit.*, pp. 7-15. Sur la réécriture et les mythes, cf. Maurice DOMINO, « La Réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture », dans *Semen*, n°3, «La Réécriture du texte littéraire», 1987, en ligne : <http://semen.revues.org/5383> (page consultée le 4 juillet 2012).

² C. CHELEBOURG, « Idiomythe », dans « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur ».

³ Sur le registre humoristique, le baroquisme, l'héroï-comique et le burlesque, cf. *supra*, pp. 268-272.

⁴ Sur les clichés, cf. *supra*, p. 269 *sq.*

la fois imitation et destruction, mais aussi création d'une esthétique moderne, d'une thématique singulière et d'une poésie subjective.

« *Fais-toi voleur* » — *La citation*

On a beaucoup écrit sur les citations effectuées par Ducasse dans *Les Chants de Maldoror* et surtout dans *Poésies*. Il importe de considérer non seulement les textes cités, mais aussi la manière dont ils sont repris. Dans « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation » (2001), N. Biagioli dénombre trois degrés de citation, de la plus fidèle à la moins fidèle : la citation réinstanciée, « actualisée avec tout son dispositif énonciatif », la citation référencée, « reprise du propos avec mention du nom de l'auteur »¹ et la citation modifiée, qui rassemble les transformations et les imitations définies par G. Genette.² C'est cette dernière configuration qui prévaut dans *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*. Ici, il s'agira, d'une part, d'étudier l'origine et la forme de ces citations, d'autre part, de dégager les modalités de leur insertion dans le texte et la fiction, et enfin, de mettre en relief leur fonction poétique et métapoétique.

On distingue deux groupes de citations dans *Les Chants de Maldoror* : les unes sont littéraires, les autres non-littéraires. Les sources littéraires étant les moins visibles, leur rendement poétique est plus difficilement perceptible. Il en existe toutefois un certain nombre : dans la strophe 10 du chant I, Pierre-Olivier Walzer retrouve ainsi mot pour mot un passage du *Manfred* de Byron, repris de la traduction d'Amédée Pichot : « *Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât.* » (I, [10], 56)³. Mais il demeure indéniable que la citation est le mode d'actualisation privilégié par les sources non littéraires des *Chants de Maldoror*.

Ces énoncés sont insérés *presque* sans modification dans le tissu textuel ; l'auteur et l'ouvrage d'origine ne sont pas mentionnés. Seule la citation sur les gammes se présente comme un fragment de discours rapporté encadré par des guillemets.⁴ La parole citée se confond avec la parole poétique de celui qui écrit. Par conséquent, la citation chez Ducasse tend résolument vers le plagiat.⁵ Dans *Poésie II*, l'écrivain valorise cette pratique et l'érige en un principe poétique de correction, source de renouveau littéraire : « *Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.* » (P I, 283).

¹ N. BIAGIOLI, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », *op. cit.*, p. 19.

² G. GENETTE, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 14.

³ Pierre-Olivier WALZER, dans LAUTRÉAMONT et Germain NOUVEAU, *Œuvres complètes*, p. 1092, p. 62, cité par H. Juin dans I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 401, p. 29, note 1.

⁴ Sur cette citation sur les gammes, cf. *infra*, 287-288.

⁵ Sur le plagiat chez Ducasse, cf. également Anne-Marie AMIOT, « Le Plagiat, soleil noir de l'écriture », pp. 14-26, dans *Europe*, n° 717-718, "Aragon romancier", volume 67, 1989.

D'un point de vue juridique, on peut effectivement parler de plagiat, mais dans une perspective poétique, il serait plus juste d'employer le terme de collage. On parlera même de collage excentrique, car l'ellipse et le plagiat vont ici de pair. P. Nesselroth remarque en effet que « [...] *c'est précisément au moment où Lautréamont comprend que son développement doit être circulaire qu'apparaissent les fameux plagiats* » ; il en déduit que l'ellipse « *représente le narcissisme car elle intègre elliptiquement dans son centre des fragments de textes extrinsèques.* »¹. Par ailleurs, il faut considérer que les références accompagnant toute citation en règle confortent l'autorité des auteurs cités. Biffer ces références, c'est refuser de rendre hommage à certaines figures tutélaires et commettre un acte de révolte ; mais c'est aussi s'appropriier la parole d'autrui et commettre un vol — « *fais-toi voleur* » (II, [6], 89), conseille Maldoror à l'enfant du jardin des Tuileries. Et en s'appropriant ces énoncés, le poète leur fait subir des modifications, discrètes dans *Les Chants de Maldoror*, visibles dans *Poésies*, mais signifiantes dans les deux œuvres. De plus, en provoquant une rupture, l'insertion du discours scientifique dans le discours littéraire étend le principe poétique de discontinuité² à la réécriture.

Toutefois, ces citations ne fonctionnent pas forcément comme des pièces rapportées. Leur sens se construit non pas sur l'axe dénotatif, mais connotatif : elles viennent s'indexer sur les grandes thématiques de l'œuvre. En effet, l'essentiel de ces sources non-littéraires, somme toute assez variées, convoque le discours des sciences naturelles. La réécriture nourrit ainsi l'imaginaire animal, organique et scientifique des *Chants de Maldoror*. De plus, si l'on observe le passage sur le vol des étourneaux, on s'aperçoit que la citation a subi des modifications, certes minimes au premier abord. L'une d'elles mérite cependant qu'on s'y attarde. Là où le docteur Chenu avait écrit : « [...] *en sorte que cette multitude d'Oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point, allant et venant sans cesse* »³, Ducasse écrit : « [...] *en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse* » (V, [1], 189-190). L'ajout de l'adjectif « *aimanté* » permet de rattacher l'extrait au thème du magnétisme qui traverse *Les Chants de Maldoror*. En plus d'être l'image du geste poétique, le vol des étourneaux est aussi celle du « magnétisme animal » au sens où pourrait l'entendre l'idiolecte de Ducasse, c'est-à-dire au pied de la lettre.⁴ La citation réécrite participe de fait au processus d'appropriation.

¹ P. NESSELROTH, « Lautréamont : le sens de la forme », pp. 73-83, dans *Littérature*, n° 17, « Les Jeux de la métaphore », février 1975, p. 78.

² Sur le principe poétique de discontinuité, cf. *supra*, p. 102.

³ Cité par H. Juin dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 430, p. 190, note 1.

⁴ Sur le magnétisme, cf. *infra*, pp. 504-507.

La citation musicale du chant VI, dont on a donné plus haut la source¹, théorise cette forme de réécriture. Apparaissant dans la dernière série des fameux *beau comme*, elle livre l'une des clés poétiques de l'œuvre :

[...] spectateur impassible des monstruosité acquises ou naturelles, qui décorent les aponévroses et l'intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau ! 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 ! (VI, [6], IV, 238)

Cette série de comparaisons échafaude une construction imageante où le comparé, le « *je* » poétique, est rapproché de plusieurs comparants, des citations de nature scientifique, artistique et même militaire ; le prédicat commun est l'adjectif axiologique « *beau* », le morphème introducteur est « *comme* ». Insérée dans une séquence où elle occupe l'avant-dernière place, la citation considérée se trouve mise en rapport avec la fonction poétique du langage. Cependant, par le détournement d'un embrayeur de poéticité, le cliché « *beau comme* », ces analogies aboutissent à une double subversion. D'une part, en portant un jugement esthétique, laudatif qui plus est, sur sa propre personne, celui qui écrit bafoue la réserve et la modestie que les institutions littéraires classiques assignent aux écrivains. Ce jugement est faux au regard des règles esthétiques classiques, puisqu'il est question de « *monstruosité* » ; mais il est vrai dans le cadre de l'esthétique ducassienne.² D'autre part, comparé et comparants convoquent deux univers référentiels assez éloignés, avec d'un côté, l'être humain, moral et physique, et de l'autre, le discours scientifique. Ce discours évoque en outre des réalités étrangères au discours poétique canonique. Enfin, de tels comparants paraissent échapper aux catégories esthétiques traditionnelles, ou tout au plus peuvent-ils, à l'image du comparé, être du ressort du laid : illustrant une conception narcissiquement orientée du beau, l'infraction constitue un coup de force poétique et esthétique.

Cette citation sur les gammes est intéressante en ce qu'elle est la seule dans toute l'œuvre à s'actualiser dans l'énoncé en tant que tel ; elle se présente surtout comme une « *vérité* » (VI, [6], IV, 247). Les deux points qui l'introduisent et les guillemets qui l'encadrent la présentent comme

¹ Cf. *supra*, p. 283.

² Sur les *beau comme*, cf. *supra*, pp. 156-157. Sur la monstruosité poétique, cf. *supra*, pp. 172-173.

un discours direct détaché du discours citant, une parole d'autrui différenciée de la parole du « je ». Or, le point-virgule final appartient à ce discours cité. Cela suppose que la phrase n'est pas terminée à l'origine : la présence de ce point-virgule et l'absence de point révèlent avec malice que le passage est le fruit d'un découpage. L'insertion dans un discours poétique de ce fragment anonyme et incomplet de discours théorique crée un effet de collage excentrique qui mime le coq-à-l'âne onirique. Ce qui est beau, c'est la rencontre des deux discours dans la même parole ; ce qui est vrai, c'est que la « dualité » (246) du « je » et la discontinuité de son texte se reflètent et sont identiquement *beaux*. La « satisfaction » du poète vient de la résolution de ses ambivalences passées : il est à la fois *créateur et créature* poétique. Par le mariage du style et de la citation, il s'affirme de plus comme consubstantiel à son écriture.

Le contenu de cette citation s'intègre au sens général des *Chants de Maldoror* si l'on conçoit que ce dernier repose non pas sur la dénotation et la linéarité, mais sur la connotation et les liens associatifs. D'une part, la thématique musicale connote le titre de l'œuvre et révèle la polysémie du mot « *chant* », qui désigne une division d'une œuvre poétique, mais aussi une poésie chantée, déclamée : le poète parle souvent de sa plume, mais aussi de sa musique et de son chant. Dans l'imaginaire ducassien, l'écrit et l'oral se résument au poétique. Au-dessus de la frontière qui sépare le littéraire du non-littéraire, ce qui est beau, c'est l'écriture en tant que signifiant graphique et sonore. Le passage sur les gammes décrit par ailleurs un progrès esthétique. Or, c'est précisément une redéfinition du beau que vise la construction imageante et hétéroclite dans laquelle s'insère cet extrait. En tant que fragment, la citation est l'illustration poétique de la vérité qu'elle énonce : elle est performative en ce sens qu'elle fait ce qu'elle dit. Son sens est cependant infléchi par le contexte et le jeu des connotations : citer, c'est déjà réécrire.

De même que *Les Chants de Maldoror* ne sauraient être réduits à un simple recueil de pastiches ou de parodies sans but aucun, ainsi *Poésies* ne se résume pas à un assemblage comique ou satirique de citations plagiées et détournées.

Dans ce texte mosaïque, Ducasse appliquerait à des maximes empruntées aux grands moralistes différents procédés de réécriture hérités, selon L. Perrone-Moisés, É. Rodríguez-Monegal, de la rhétorique d'Hermosilla.¹ Dans « Remarques sur les Poésies d'Isidore Ducasse » (1984), Jean Mourot insiste pour sa part sur la réécriture négative de ces emprunts et l'usage fréquent de l'inversion lexicale, autrement dit du « *remplacement d'un mot par son antonyme*. »². Il cite l'exemple de ce mot de Vauvenargues : « *Les grandes pensées viennent du cœur*. » (RM, 127), qui

¹ L. PERRONE-MOISÉS, É. RODRÍGUEZ-MONEGAL, *Lautréamont, l'identité culturelle*, op. cit., pp. 48-52.

² Jean MOUROT, « Remarques sur les *Poésies* d'Isidore Ducasse », pp. 375-382, dans *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 376

devient sous la plume de Ducasse : « *Les grandes pensées viennent de la raison !* » (P II, 277). J. Mourot souligne très justement que ces « *modifications tantôt produisent un sens plausible, même par rapport au contexte, tantôt aboutissent à un non-sens.* »¹. Force est de constater que le second cas se présente assez fréquemment et que la réécriture négative conduit bien souvent à un épuisement de la signification. Michel Charles note ainsi à propos de l'inversion des pensées de Pascal : « [...] *il ne dit pas "autre chose" qui soit cohérent ; il ne dit pas "la même chose". Il ne dit rien. D'une part son texte est illisible ; d'autre part et surtout il rend illisible le texte de Pascal, par un choc en retour.* »².

Mais dans le même temps, la réécriture dans *Poésies* confère aux emprunts une portée intime et ésotérique. « *L'homme, écrivait Pascal, n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature [...].* » (P, art. 6, V, p. 116 ; LG 186, p. 614). « *L'homme, écrit Ducasse, est un chêne. La nature n'en compte pas de plus robuste.* » (P II, 278). J.-P. Goldenstein procède à une lecture très pertinente de cette réécriture : « *Ducasse [...] rend la réécriture évidente en laissant clairement des indices de sa reformulation. Il exhibe le procédé, met l'accent sur les enjeux de sa démarche et motive aussi peut-être le choix d'un tel passage qui laisse lire une possible présence du sujet de l'énonciation, Ducasse signifiant — on le sait — "du chêne"...* »³. Le critique relève par ailleurs un autre passage de *Poésies* dans lequel Ducasse donne, toujours à partir de Pascal, un exemple ironique et performatif, ce qui ressemble fort à un exercice de cryptage : « *Les actions cachées sont les plus estimables. Lorsque j'en vois tant dans l'histoire, elles me plaisent beaucoup. Elles n'ont pas été tout à fait cachées. Elles ont été sues. Ce peu, par où elles ont paru, en augmente le mérite. C'est le plus beau de n'avoir pas pu les cacher.* » (P II, 279). Le texte original donne : « *Les belles actions cachées sont les plus estimables. Quand j'en vois quelques-unes dans l'Histoire, elles me plaisent fort. Mais enfin elles n'ont été tout à fait cachées, puisqu'elles ont été sues : ce peu, par où elles ont paru, en diminue le mérite ; car c'est là le plus beau, de les avoir voulu cacher* » (P, art. 6, XIV, p. 119 ; LG 544, p. 775-776). Chez Ducasse, il ne s'agit plus d'actions moralement belles, mais d'actions tout simplement cachées par celui qui parle lui-même. Le poète remplace la grande « *Histoire* » par l'« *histoire* » intime, celle que raconte la création poétique. L'adverbe « *fort* » s'infléchit en « *beaucoup* », qui possède un sens plus affectif. La mise au jour de ces actions cachées, autrement dit le travail de cryptage de *Poésies*, accentue la beauté du geste. Le poète avoue ironiquement n'avoir pas pu cacher ce travail : il s'agit là d'un trait d'humour par lequel il suggère précisément que quelque chose se cache sous le texte. La pratique du collage enrichit le sens des réécritures, qui entrent en résonance avec les secrets du poète : les maximes deviennent donc des clés hiéroglyphiques pouvant éventuellement éclairer la signification d'une œuvre poétique personnelle.

¹ J. MOUROT, « Remarques sur les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, p. 376.

² M. CHARLES, « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, pp. 82-84, cité par Michel Philip dans *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, « U2 — Lectures », 1971, p. 153.

³ J.-P. GOLDENSTEIN, « Du casse de Pascal », *op. cit.*, p. 58.

Sous le non-sens humoristique de la réécriture se cache un sens plus profond et mystérieux. La réécriture à l'œuvre dans *Poésies* participe donc de l'essence ésotérique de la poésie ducassienne ainsi que de son excentricité.

Dans *Les Chants de Maldoror*, la citation croise le principe de discontinuité : les effets de collage qui en résultent sont à l'image des constructions composites et des enchaînements gratuits de la poésie excentrique. Cette réécriture articule de plus l'imaginaire littéraire et collectif de l'époque à l'imaginaire intime et spécifique de l'œuvre : les complexes de culture s'informent au contact des motifs intimes. Les citations participent au projet des *Chants de Maldoror* : la technique du collage manifeste la volonté d'un progrès, d'un renouveau des critères esthétiques et poétiques qui doit s'accomplir par la révolte et la subversion. Mais cette technique se profile aussi comme l'expression parfaite (au sens de *parfaire*) des ambivalences d'un sujet qui se crée et se dit par son écriture. Paradoxalement, c'est alors même qu'il fait l'aveu du plagiat dans *Poésies* que ses citations se font résolument hermétiques : elles sont évidentes, lisibles, mais désormais, on ne les comprend plus, ou mal. Désespéré à la suite de son échec, le sujet ne parle presque plus qu'en détournant les paroles d'autrui, réduisant ainsi ses chances d'être *entendu*, c'est-à-dire ouï et compris.

Autotextualités

Ducasse ne joue pas qu'à réécrire les textes des autres : il réécrit également ses propres textes, pratiquant ainsi une forme singulière de l'autotextualité, que Lucien Dällenbach définit dans « Intertexte et autotexte » (1976) comme « une intertextualité interne comprise comme rapport d'un texte à lui-même. »¹. On distingue deux types d'autotextualité dans la poésie ducassienne : d'une part, l'autocitation, qui correspond au procédé de la répétition ; d'autre part, la réécriture du poète par lui-même. On mettra provisoirement la répétition de côté pour s'intéresser ici aux fonctions autoparodique, poétique et cathartique de la réécriture autotextuelle.

Dans *Lautréamont et la cohérence de l'écriture* (1977)², Jean Peytard étudie de manière exhaustive les variantes du chant I, dont on dénombre trois versions : celle de 1868, celle de Bordeaux, de la même année, et celle de 1869, publiée avec les cinq autres chants. L. Nathan reprend et affine ses recherches dans *Le Scripteur et ses signifiants en six chants* (2002). Cette

¹ Lucien DÄLLENBACH, « Intertexte et autotexte », pp. 282-296, dans *Poétique*, n° 27, "Intertextualités", septembre 1976, p. 282. L. Dällenbach emprunte cette définition de Jean RICARDOU dans *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, Paris Union générale d'éditions, « 10/18 », 1975, p. 17 sq.

² Cf. Jean PEYTARD, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture. Études structurelles des variantes du Chant Premier des Chants de Maldoror*, Paris, Didier Érudition, « Orientations », 1977.

réécriture génétique du chant I revêt une signification poétique profonde : « *Le “Chant premier” étant l'exemple même de la réécriture, il est celui qui instaure la réécriture dans l'écriture des autres “Chants”.* »¹. Le procédé concerne essentiellement l'écriture théâtrale, le nom de Dazet et les métaphores de l'écriture.

Dans la première version du chant I, les strophes 11, 12 et 13 adoptent une forme théâtrale. Les personnages sont présentés hors-texte, en lettres capitales et leur parole sont rapportées directement via leurs répliques ; des tirets et des signes typographiques désignent le rôle de chacun. Des didascalies figurent, en italiques et entre parenthèses à l'intérieur des répliques, en petits caractères et entre parenthèses, en dehors des répliques. Ce dispositif instaure une sorte de « *drame-dialogue* »² dont le poète est exclu. En revanche, il lève ce dispositif dans la version finale, faisant ainsi corps, par la parole poétique, avec son texte : « *Dans la dernière édition du “Chant premier”, l'expulsion de la théâtralité instaure l'écriture dans le genre du récit-poème. Le narrateur-scripteur pénètre dans le texte.* »³. On l'a vu, toutefois, il ne s'agit pas d'un effacement total du théâtre, mais plutôt du remplacement de l'écriture théâtrale par une forme de théâtralité.

La deuxième réécriture d'importance concerne le nom propre de *Dazet*. Présents dans la première version de 1868, il se réduit à l'initiale *D...* dans la deuxième version, pour être remplacé par les expressions animalières suivantes dans la version finale : « *poulpe, au regard de soie* » (I, [9], 50), « *rhinolophe [...] dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval* » (I, [10], 58), « *pou vénérable [...] dont le corps est dépourvu d'élytres* » (I, [12], 68), « *les quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'Océan Boréal* » (I, [13], 70), « *crapaud* » (I, [13], 70), « *acarus sarcopte qui produit la gale* » (I, [14], 73). Ces substituts font éclater l'unicité sémantique du nom propre *Dazet* et dissolvent le référent biographique en plusieurs images liées aux grandes rêveries de l'imaginaire ducassien : l'animalité, bien entendu, mais aussi le vampirisme, l'océan et la laideur.

À première vue, le biographique semble proprement exclu du poétique : « *Pour Lautréamont, le travail d'écriture et de réécriture est une activité qui l'éloigne de plus en plus de la biographie, de celui qu'il peut être comme auteur, et le rapproche de l'univers poétique qu'il choisit comme scripteur.* »⁴. Une nuance s'impose d'emblée : l'analyse a montré jusqu'ici que dans la poésie ducassienne, le biographique n'est pas à proprement écarté, mais poétisé, voire crypté par le biais de l'acte créateur.

¹ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, op. cit.*, p. 23.

² L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, op. cit.*, p. 34.

³ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, op. cit.*, p. 34.

⁴ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, op. cit.*, p. 38.

Un troisième ensemble de réécritures se détache et met en relief les rêveries principales de l'imaginaire subjectif ainsi que différentes métaphores de l'écriture. La réécriture de la strophe 6, par exemple, remplace la violence érotique de la première version par un sadisme beaucoup plus ostentatoire :

[Version de 1868] On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Ah ! qu'il est doux de se coucher avec un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, d'enfoncer ses ongles longs dans sa poitrine molle... (Chant premier, [6], 7)

[Version finale] : On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très-ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. (I, [6], 43)

L'érotisme du premier texte (« *se coucher avec un enfant* ») se change en brutalité dans la version finale (« *arracher brutalement de son lit un enfant* »). La locution « *faire semblant* » introduit l'idée d'une duplicité, tandis que le complément de manière « *avec les yeux très-ouverts* » dénote un certain cynisme. Selon L. Nathan, ces modifications établissent un lien entre l'écriture et le poète héros, qui se construit réciproquement : « *Par les différentes images qui s'installent, des liens se créent, le scripteur et l'écriture établissent leur similarité, se réfléchissent l'un l'autre, la réécriture renforçant cette réflexion.* »¹. Un mouvement de réécriture anime bel et bien le geste poétique, qui s'affirme comme une mise en relation spéculaire et mimétique du sujet et de son poème.

Cette réécriture du chant I opère la métamorphose du biographique, dont le symbole est la transformation du nom de Dazet. De plus, elle décrit le passage d'une théâtralité poétique à une poésie empreinte de théâtralité. Enfin, elle définit la création poétique comme un processus de construction et de projection narcissique toujours recommencée au cours de l'œuvre.

La poésie des *Chants de Maldoror* est fortement marquée par l'autoparodie et l'autopastiche, c'est-à-dire la parodie de son propre style. Cette pratique s'avère toujours présente, quoique plus subtilement, dans *Poésies*.

Sur le plan de la fiction, le poète développe un ensemble de thèmes récurrents qui fonctionnent comme autant de lieux communs de sa poésie personnelle. Ainsi du couple fraternel équivoque, relation affective au centre de l'œuvre : on songe aux rapports ambigus que Maldoror entretient avec Lohengrin, Holzer, Mario, Falmer, Mervyn, et enfin avec le lecteur lui-même ; aux scénarios alliant l'amour, la violence et la mort qui se réalisent en crimes passionnels,

¹ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, op. cit., p. 47.

vampiriques et sadomasochistes ; ou encore au thème du condamné à mort, qui revient fréquemment dans l'œuvre : il évoque le plus souvent des *topoi* frénétiques, la pendaison (IV, [3]) et surtout la guillotine (II, [15], 118-119), traumatisme culturel et littéraire depuis la Terreur. Sur le plan du style, le poète élabore un idiolecte marqué par l'utilisation volontairement abusive de certains procédés d'écriture qu'il consacre en clichés personnels. On peut citer entre autres : les métaphores déterminatives, les comparaisons audacieuses, les synecdoques d'abstraction et les mots et combinaisons lexicales qui mettent en relief les motifs de l'imaginaire subjectif. Or, l'écriture des *Chants de Maldoror* combine comique de répétition, comique de mot et comique de caractère : en pratiquant l'autoparodie et l'autopastiche, le poète contribue à son autodérision excentrique et incarne avec ironie une caricature de jeune plumitif sans talent. Dans *Poésies*, Ducasse parodie et pastiche *Les Chants de Maldoror* ; mais dans ce contexte profondément ironique, l'autoparodie et l'autopastiche se changent en hommage paradoxal.

D'un point de vue poétique, l'autoparodie et l'autopastiche supposent l'une comme l'autre que le poète ait conscience des tendances qui singularisent sa création et son style, autrement dit qu'il connaisse son propre imaginaire. Ces pratiques jumelles s'inscrivent dans un régime plus sérieux ; elles induisent une posture à la fois métapoétique et créatrice qui s'enracine, on l'a vu, dans la genèse même de l'œuvre. En contrepoint du principe de discontinuité se tisse en effet un réseau de reprises de thèmes, de personnages et de motifs originaux. Ces récurrences ne sont pas de simples répétitions : il s'agit de variations, les éléments apparaissant chaque fois sous une forme nouvelle, mais toujours mobilisant un même noyau sémantique, signifié stable par lequel chaque occurrence se trouve liée aux autres par des éléments communs. Parallèlement s'établissent entre ces différents signes des rapports de concomitance et de réciprocité : ils s'appellent, se convoquent mutuellement, si bien que se tissent entre eux des liens connotatifs. *Les Chants de Maldoror* consistent moins en l'écriture d'une histoire qu'en l'histoire d'une écriture en quête d'une forme parfaite : l'œuvre raconte sa naissance et sa renaissance perpétuelle jusqu'à atteindre la maturité du roman de Mervyn. L'exemple des *beau comme* montre comment la réécriture autoparodique se double d'une mise en scène de la recherche poétique : à première vue, ces comparaisons parodient les exercices de style d'un collégien sans talent et sans goût ; mais à l'analyse, elles représentent en fait la forge progressive et humoristique d'un cliché idiolectal, emblème d'une esthétique transgressive.

Cette fonction poétique va de pair avec une fonction cathartique par laquelle le poète conçoit en toute conscience une œuvre reflétant son imaginaire. Pour Ducasse, la création littéraire dépasse la simple expression des sentiments personnels ; elle constitue une véritable

émanation de sa personne poétique : « *La poésie, écrit-il dans Poésies II, doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et tics.* » (P II, 288). À travers cette condamnation ironique du lyrisme et de l'égoïsme — curieusement, le romantique Hugo côtoie les classiques Racine, Corneille et Boileau —, Ducasse offre une vision pathologique de l'écriture en considérant les singularités comme des tics : « *L'existence des tics étant constatée, que l'on ne s'étonne pas de voir les mêmes mots revenir plus souvent qu'à leur tour : dans Lamartine, les pleurs qui tombent des naseaux de son cheval, la couleur des cheveux de sa mère ; dans Hugo, l'ombre et le détraqué, font partie de la reliure.* » (289). Figures d'Épinal d'un certain lyrisme romantique, Hugo et Lamartine deviennent des exemples de fous littéraires travaillés par des idées fixes. Mais rétrospectivement, cette caricature éclaire le travail de réécriture autotextuelle des *Chants de Maldoror*.

Certains thèmes, apparaissant à tous les niveaux du texte, du fictionnel au stylistique, affirment leur caractère obsessionnel tout en suggérant une symbolique propre : ils s'agencent en véritables motifs.

G. Bachelard décrit ainsi ce qu'il nomme le *complexe du scalp*, lié à l'obsession de la chevelure, ainsi que le *complexe de Lautreámont*, qui motiverait la profusion animale dont le texte est le théâtre. Étudiant la circularité dynamique que l'on retrouve dans les cercles, les spirales, les crimes giratoires (ceux de la jeune prostituée, II, [5], 86 ; de Falmer, IV, [8], 186-188 ; et enfin de Mervyn, VI, [10], VIII, 253-255), l'image de l'ellipse des séraphins (III, [1], 129) et du vol des étourneaux (V, [1], 189-190), Paul Zweig conclut que ces images symbolisent la violence narcissique de Maldoror.¹ Robert Pickering y voit pour sa part un motif structurant.² On peut encore citer l'imaginaire aquatique, dont le symbole premier est l'océan (I, [9]), ainsi que certains objets-signes, tels les nombreuses ailes, les guirlandes (I, [6], 45 ; III, [1], 129 ; VI, [10], VIII, 253) ou le manteau. Sur le plan psychologique et onirologique, les répétitions peuvent se lire comme la traduction littéraire des phénomènes d'obsessions et de rêves récurrents. De même, les variations suggèrent une réécriture suivie des thèmes qui correspondrait à l'adaptation ou la simulation d'une affection mentale. En somme, le poète met en scène une poésie hantée par la compulsion. Mais cette réécriture ne se réduit pas à une répétition inconsciente : au contraire, elle procède d'un travail de mise en œuvre poétique et esthétique de l'imaginaire subjectif. À la fois crise et cure, la réécriture autoparodique permet une distanciation analogue à celle qui caractérise la folie raisonnée, l'ironie et l'humour.

¹ Paul ZWIG, *Lautreámont ou les violences du Narcisse*, Paris, Minard, « Archives des Lettres Modernes », n°74, 1967.

² Robert PICKERING, *Lautreámont/Ducasse – Thématique et écriture*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Situation », 1988, pp. 97-112.

Poéticien cynique de son propre imaginaire, le poète rit de ses blessures et de ses angoisses. Il les sublime en leur conférant une valeur artistique. Création excentrique, *Les Chants de Maldoror* sont bel et bien la caricature d'un livre de fou. Et leur critique ironique *via Poésies* ne fera que confirmer leur statut d'œuvre d'art en un ultime trait d'humour noir.

L'autotextualité affecte également la correspondance. En effet, les principales lettres de Ducasse remplissent une fonction métapoétique : le poète y commente la forme et le but de sa création, mais aussi son évolution et ses ruptures : à bien y regarder, ces missives ne sont que l'épanchement du poétique dans le réel. Et cette continuité emprunte bien souvent la voie de la réécriture.

D'une part, on relève dans cette correspondance des formules qui font écho au style des *Chants de Maldoror*. Ainsi de ces lignes, tirées de la lettre que Ducasse écrit à Darasse le 22 mai 1869, où les détours de la parole ne sont pas sans rappeler le baroquisme de la prose maldororienne : « *Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour ; mais vous n'auriez qu'à m'écrire un mot, et il est probable qu'alors je le recevrai presque aussitôt que la demoiselle qui tire le cordon, ou bien avant, si je me rencontre sur le vestibule [...].* » (Lettre 2, 305). Le pronom relatif « *qui [tire le cordon]* » crée une étrange anacoluthie, bizarrerie accentuée par la formule « *je me rencontre sur le vestibule* » : tout se passe comme si le poète parlait de lui comme d'un autre, comme s'il parlait de lui comme de Maldoror, son personnage, son double, cet autre lui-même.¹

D'autre part, de même que l'on retrouve dans *Poésies* des réécritures des *Chants de Maldoror*, ainsi existe-t-il des liens entre ces lettres et certains passages parmi les plus connus de *Poésies*. Dans la lettre du 21 février 1870, Ducasse donne entre parenthèses des exemples de ce qu'il appelle le « *doute de ce siècle* » (Lettre 6, 308) : « (*mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses etc., etc.*) ». Cette liste inachevée sera comme complétée par la fameuse énumération des dérèglements de *Poésies II*. Dans la lettre du 12 mars, Ducasse se moque avec virulence de Lamartine, Hugo et Musset : « *Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher.* » (Lettre 7, 309). Ce procès en virilité sera repris et développé dans un autre passage qu'il n'est même plus utile de citer, mais que l'on ne manquera pas de commenter.²

¹ Sur l'idiomythe du double, cf. *supra*, pp. 57-64.

² Sur cette charge contre les romantiques, cf. *infra*, p. 380.

On peut dès lors émettre l'hypothèse que ces deux dernières lettres aient été les « laboratoires d'une écriture »¹, pour reprendre le mot de J. Jovovic, qui définit ainsi un certain type de missive « n'ayant d'autre fonction que de "préparer l'œuvre" grâce à certains procédés thématiques et stylistiques, ou bien, par des déclarations portant sur les conceptions esthétiques d'un écrivain. »². Comme chez Rimbaud, la lettre devient l'espace où s'insère le poème : « Au XIX^e siècle, constate José-Luis Diaz, du fait de l'amenuisement de l'épître et des "lettres en vers semées", le dialogue lettre/poésie sera, [sic] moins évident ; il n'aura plus en tout cas de terrain mitoyen où se tenir. Il ne jouera plus que dans les lettres. En prose donc. »³. La démarche de Ducasse semble s'inscrire dans cette évolution, à ceci près qu'il pratique la prose dans son « ouvrage de poésies » (Lettre 7, 309), *Les Chants de Maldoror*. De là deux conséquences : la première est l'effacement de la frontière formelle entre l'épistolaire et le poétique, entre un discours considéré comme non-littéraire et un discours littéraire ; la seconde est la requalification par incidence de l'écriture de *Poésies* en prose poétique, ce qui permet de comprendre le titre des deux fascicules.

Il n'y a donc pas de solution de continuité entre *Les Chants de Maldoror*, la correspondance de Ducasse et *Poésies* : tous ces écrits découlent d'un même acte de réécriture, et par conséquent d'une même intentionnalité créatrice.

L'autotextualité apparaît comme un élément dynamique de la poétique du sujet ducassien. L'écriture est fondamentalement une réécriture de ses propres textes et de soi. Les différentes versions du chant I révèlent une poésie prise dans un mouvement de réparation narcissique à la fois théâtral et hermétique. *Les Chants de Maldoror* mettent en scène l'imaginaire subjectif par la compulsion/réurrence humoristique et excentrique. La réécriture de certains passages du livre avorté et de la correspondance dans *Poésies* — à moins que ce ne soit l'inverse ? — établit la preuve d'une continuité poétique fondée sur l'autotextualité. En résumé, écrire aux yeux du sujet ducassien, c'est toujours peu ou prou réécrire, et se réécrire.

Par quels moyens l'acte créateur peut-il aboutir à une œuvre originale alors même que cette œuvre découle en grande partie de différentes formes de réécriture ? Parodiant un patrimoine commun, Ducasse s'approprie un matériau littéraire et culturel afin de créer une poésie moderne, singulière et transgressive. Dans *Les Chants de Maldoror*, la citation rejoint le

¹ J. JOVOVIC, « Les Correspondances du XIX^e siècle. Questions de méthodologie », pp. 129-135, dans *Revue de l'AIRES*, n° 28, "Supercherries épistolaires, Faux et usages de faux", 2002, p. 131.

² J. JOVOVIC, « Les Correspondances du XIX^e siècle. Questions de méthodologie », *op. cit.*, p. 131.

³ José-Luis DIAZ, « Ce qu'Iris prête à Érato. Lettres de jeunes poètes du XIX^e siècle », pp. 73- 84, dans *Revue de l'AIRES*, n° 31, "Lettre et poésie", 2005, p. 75.

principe de discontinuité. Fragment de discours réel reproduit dans l'univers poétique, elle articule imaginaire subjectif, héritage culturel et imaginaire d'époque. Collage excentrique, elle symbolise une écriture en quête de renouveau poétique et esthétique. Dans *Poésies*, la citation remaniée est à la fois plus visible et moins lisible ; l'ironie prend le pas sur l'humour et la parole subjective se dissout dans une polyphonie hermétique faisant appel à un travail de décodage. Enfin, la réécriture autotextuelle motive et structure la création ducassienne. Pour le sujet, réécrire c'est se réécrire encore et toujours, c'est parfaire la mise en œuvre de sa singularité, des *Chants de Maldoror* à *Poésies*, au gré des succès et des échecs. Chez Ducasse, la réécriture favorise donc le travail de singularisation et nourrit l'invention poétique : elle donne à l'œuvre sa forme, son mouvement et sa cohérence tout en s'adaptant aux aléas de la réparation narcissique.

À propos du rire, le sens commun cite souvent cette définition qu'en donne Bergson : « *Du mécanique plaqué sur du vivant* »¹. Or, l'ouvrage a pour sous-titre *Essai sur la signification du comique*, ce qui restreint le propos du philosophe à une forme bien particulière de rire. En effet, si le comique peut être défini comme une mécanique, il n'en va pas de même du rire ironique, encore moins lorsque, comme chez Ducasse, l'humour et la réécriture s'y mêlent.

Par le truchement d'une ironie moderne et originale, le rire offre au sujet ducassien la possibilité d'évoquer sa difficulté à être non pas sur le mode du lamento, mais sur celui de l'autodérision. À partir de l'échec des *Chants de Maldoror*, l'emprise de l'ironie se fait plus forte sur l'écriture : dans la correspondance d'abord, puis dans *Poésies*, la parole subjective se fait de moins en moins fiable et de plus en plus hermétique. Secondaire dans *Les Chants de Maldoror*, l'ironie s'affirme dans *Poésies* comme une posture d'opposition.

L'humour, au contraire, occupe une place considérable dans les aventures fictionnelles et poétiques de Maldoror. En premier lieu, il s'associe au poétique pour créer un nouveau rapport au monde : grâce à l'alliance paradoxale du sérieux et du bouffon, mais aussi du rire et de ses contraires, l'humour pince-sans-rire de Ducasse confine à l'exercice gnostique en s'écartant du sens commun pour voir au-delà des illusions. En second lieu, cet humour se démarque du lyrisme en révélant l'éclatement d'un sujet qui, par le rire même, travaille à se déconstruire pour se reconstruire. Enfin, toujours dans cette perspective réparatrice, l'écriture humoristique rejoint l'autodérision ironique et excentrique afin de permettre au sujet de se réconcilier avec sa propre image, son propre visage. La non-publication des *Chants de Maldoror* entraîne une inversion des tendances : Ducasse passe de la conciliation humoristique à l'ironie intransitive. La sublimation par le rire ayant échoué, reste le cynisme d'un sujet qui, refusant le compromis de l'humour, n'en joue pas moins la comédie du reniement.

Unifiant ironie et humour, la réécriture donne son mouvement et sa cohérence à la création ducassienne. En écrivant, le sujet réécrit les autres, et surtout se réécrit : l'acte créateur est un geste d'appropriation et de singularisation ; c'est également un processus d'adaptation face aux cruelles contraintes du réel.

Le rire chez Ducasse se présente donc comme une attitude à la fois transgressive, créatrice et narcissique : on peut dire que dans *Les Chants de Maldoror*, le rire est principalement

¹ Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995, p. 29.

humoristique et réparateur, mais qu'il se change en rire essentiellement ironique et amer dans *Poésies*. Mais d'un bout à l'autre de l'œuvre, il marie le sérieux et la légèreté.

Conclusion

Poète et héros, Maldoror est l'incarnation même de la transgression. Il paraît donc naturel de donner son nom au complexe mis au jour dans cette première partie. Ce complexe connaît deux phases, celle des *Chants de Maldoror* et celle de *Poésies*.

Dans *Les Chants de Maldoror*, la transgression rhétorique repose sur l'appropriation de l'art oratoire, le détournement de ses procédés et la création de formes neuves. Le *logos* transgressif formule une problématique littérale, celle du mal, et suggère une problématique symbolique, celle du sujet et de sa difficulté à être. *L'éthos* décrit un poète orateur et musicien évoluant sur une double scène fictionnelle et poétique. Le *pathos* est révélateur d'une rhétorique manipulatrice obéissant néanmoins à un impératif d'interlocution : Dazet et François Ducasse s'affirment comme les deux actaires de la création ducassienne.

La remise en cause du platonisme romantique prélude aux transgressions de la décadence ; mais sur le plan subjectif, elle s'accompagne de la mise en œuvre d'un idéal intime, vision du monde centré sur le moi et la réparation de ses blessures. D'une part, le sujet se dépeint comme un personnage maudit, et comme un poète maudit : tout à la fois moraliste corrupteur, criminel cynique et justicier glacial, fou littéraire et sauvage civilisé, il s'affranchit de la conscience morale en développant la conscience de soi, glorifie ses crimes et se révolte, avec orgueil, contre l'autorité divine.¹ D'autre part, le sujet part en quête d'une monstruosité idéale, symbole d'une conscience de soi révoltée, mégalomaniacale et décadente, mais également symbole d'une laideur physique et morale devenue belle grâce au pouvoir alchimique de la poésie. Enfin, incarnant le rôle d'un savant philosophe sceptique guidé par une logique pervertie, le sujet décrit l'univers comme un grand théâtre où se joue la comédie de l'existence, et sur la scène duquel il donne sa propre représentation.

Tout cela se fait en riant, mais il s'agit d'un rire à la fois transgressif, poétique et réparateur. Dans *Les Chants de Maldoror*, l'ironie se subordonne à l'humour. Posture d'opposition face au monde, l'ironie offre au sujet la possibilité d'évoquer sa difficulté à être par l'autodérision, et non par le lyrisme. Posture de conciliation, l'humour pince-sans-rire lui permet d'allier le sérieux et le bouffon en instaurant un rapport gnostique au monde et au moi : l'écriture humoristique déconstruit l'unité illusoire du sujet pour la reconstruire suivant ses désirs, et par la

¹ Sur la figure du poète maudit, cf. *infra*, p. 685.

poésie. Imprimant son mouvement à la création ducassienne, la réécriture articule ces deux postures de manière parodique, autoparodique et poétique : la réécriture transgressive des textes d'autrui va de pair avec la réécriture créatrice et réparatrice du moi.

Avec la non-publication des *Chants de Maldoror*, un clivage intervient, signe d'une nouvelle blessure narcissique. Cet événement entraîne une restructuration de l'imaginaire ducassien.

Dans *Poésies*, Ducasse change de rhétorique, mais non de thèse. L'humour est plus rare, l'ironie devient la posture dominante, et le rire se fait amer. Le sujet passe de la conciliation à l'opposition. Le double fascicule peut se lire comme une postface ironique et parodique aux *Chants de Maldoror*, son explication rétrospective et son éloge paradoxal. Le reniement symbolise une mort, celle du moi construit par la poésie, celle de l'autoportrait du sujet en Maldoror. De plus en plus hermétique à force d'ironie, la parole paraît suspecte, trompeuse et sans objet, alors même qu'elle se présente comme un langage ésotérique appelant au déchiffrement. Les destinataires réels, fictionnels ou textuels se fondent en une seule et unique figure aussi spectrale que le « je » poétique lui-même. En apparence, *Poésies* condamne le romantisme, prône le néo-classicisme, le positivisme et le néo-christianisme ; en apparence encore, le texte rejette l'idéalisme intime et transgressif des *Chants de Maldoror*. Il s'agit en réalité d'un hommage cryptique au livre maudit, d'un hommage paradoxal et décadent à cet imaginaire dont il constituait l'expression poétique et sincère. Ainsi, dans sa dénégation même, l'écriture ducassienne demeure transgressive et créatrice, mais aussi romantique et décadente : le complexe de Maldoror survit malgré tout dans *Poésies*, ce chant du cygne qui ne s'avoue pas.

Deuxième partie :
Le Complexe de l'homme fatal

Introduction

Dans « La Science de Lautréamont » (1967), Ph. Sollers écrit ces lignes pour le moins troublantes : « *L'homosexualité (l'obsession d'un phallus comme signifiant ultime) est ainsi la coulisse agissante et complice de toute la civilisation platonicienne, chrétienne, antiscrupturale, celle du savoir, de la vérité, de l'homme, du père, du Créateur. C'est en somme le secret de Polichinelle de l'espèce humaine, ce qu'elle réprime par une législation "stupide" mais qui ne cesse de manœuvrer. Loin d'être une transgression de la loi, l'homosexualité en est la réalisation complémentaire, celle que la loi ne cesse de désirer.* »¹. Mélange de philosophie, de structuralisme et de psychanalyse, le propos de l'écrivain paraît brillant. D'un point de vue littéraire et poétique, il est contestable. En niant la nature transgressive de l'homosexualité décrite dans l'œuvre de Ducasse, Ph. Sollers fait abstraction de son contexte esthétique culturel : l'homosexualité n'a rien d'un thème allégorique dans les années 1860-1870. De plus, mettre l'accent sur son sens prétendument symbolique, c'est vider l'homosexualité, et partant de là, la sexualité elle-même, de leur sens littéral et concret. Or, on l'a démontré, la poésie de Ducasse se définit comme une poésie de la transgression. De plus, elle met en scène le processus créateur de manière spéculaire et comporte une part ombrageuse de subjectivité biographique. On ne peut qu'être d'accord avec K. Tsukiyama, qui écrit au terme de sa thèse très justement intitulée *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture* (1998) :

Il nous paraît évident que le texte s'écrit à partir d'une inspiration irrépissable vers l'autre, qui a pour son pivot un certain Georges Dazet et qui détermine tant les relations interpersonnelles dans le récit que le lien entre lecteur et auteur. Cette orientation vers l'autre fait écho au drame intérieur où le moi se trouve mis en cause. Les deux thèmes majeurs des *Chants* — révolte contre le Créateur et agression contre les adolescents — peuvent être discutés sur le même plan, si l'on se rend compte de ce qui est en jeu dans ce drame intérieur : culpabilité, ambivalence, homosexualité, mélancolie, etc...²

Tantôt lancinante, tantôt explicite, entre hermétisme et confiance, la question sexuelle s'impose comme la plus provocatrice, la plus délicate et la plus lourde de sens.

Pour un auteur, écrire sur le sexe n'est jamais neutre, à moins d'être un écrivain industriel et de produire sur commande : un tel choix implique le sujet écrivain, interroge sur sa propre

¹ P. SOLLERS, « La Science de Lautréamont », pp. 791-833, dans *Critique*, tome 23, n° 245, 1967, pp. 814-815.

² K. TSUKIYAMA, *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture*, op. cit., pp. 285-286.

intimité. Par ailleurs, envisager la sexualité comme un thème littéraire, c'est poser d'emblée plusieurs questions : quel rapport entretiennent le sexe et l'amour ? Que peut-on montrer et que doit-on cacher ? Et surtout, peut-on parler d'une écriture spécifiquement érotique en tant qu'elle utiliserait des procédés d'expression propres au sujet dont elle traite ?

Si le poéticien part du constat qu'il y a bien de l'érotisme chez Ducasse, il sera amené à s'interroger sur la nature de cet érotisme, sur les modalités de son écriture et sur la finalité de cette écriture. Cette dernière question peut servir de point de départ pour mieux aborder les deux premières. En matière de sexualité, les théories psychanalytiques sont souvent d'un grand secours, pour peu qu'on les manie avec souplesse. Il ne s'agit pas de s'attarder sur la complexe d'Œdipe, où le sujet désire sa mère et s'oppose à son père, mais de se demander en quoi la mort précoce de la mère du poète a pu influencer l'organisation psychique de son fils, et conséquemment sa poésie.

Dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (1983), le psychanalyste A. Green s'inspire de la notion freudienne de narcissisme primaire¹ pour établir l'existence de deux formes de narcissisme. Le premier est un narcissisme positif, un narcissisme de vie, mouvement qui mène le sujet vers « *le choix d'objet, choix de l'Autre* » :

Alter ego puis sans ego : *alter*. La différence était réduite à zéro dans le double, encore que la différence, au vrai, ne disparaisse jamais. Les mythes gémellaires la rétablissent sous une forme minimale, discrète, ou maximale (lorsque l'un est mortel, l'autre est immortel). Le double, la symétrie devient dissymétrie, similitude (le semblable n'est pas l'identique), différence. Toutefois, le *narcissisme secondaire* permet, lui, de retrouver son quant-à-soi en récupérant [...] aux objets les investissements qui lui sont attachés. Le *Un rentre en lui-même* [...].²

Le second est un « narcissisme négatif, « *double sombre de l'Éros unitaire du narcissisme positif, tout investissement d'objet, comme du Moi, impliquant son double inversé qui vise à un retour régressif au point zéro.* »³. Cependant, A. Green distingue ce narcissisme négatif du simple masochisme : « *La différence est que le masochisme [...] est un état douloureux visant à la douleur et à son entretien comme seule forme d'existence, de vie, de sensibilité possibles. À l'inverse, le narcissisme négatif va vers l'inexistence, l'anesthésie, le vide, le blanc (de l'anglais blank, qui se traduit par la catégorie du neutre), que ce blanc investisse l'affect (l'indifférence), la représentation (l'hallucination négative) ou la pensée (psychose blanche).* »⁴. On retrouve déjà

¹ « *Le narcissisme primaire désigne un état précoce où l'enfant investit toute sa libido sur lui-même. Le narcissisme secondaire désigne un retournement sur le moi de la libido, retirée de ses investissements objectaux.* » (« Narcissisme primaire, narcissisme secondaire », pp. 263-265, dans Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 263).

² A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 56.

³ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, *op. cit.*, p. 38.

⁴ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, *op. cit.*, p. 39.

certaines aspects de la psychologie maldororienne. Mais il y a plus, car ce narcissisme négatif se manifeste particulièrement dans ce qu'A. Green nomme le complexe de la mère morte. Cette structure psychique procède « d'une imago¹ qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant, source de vitalité de l'enfant, en figure lointaine, atone, quasi inanimée, imprégnant très profondément les investissements de certains sujets [...] et pesant sur le destin de leur devenir libidinal objectal et narcissique. »². À première vue, ce complexe ne saurait concerner Ducasse, puisque sa mère est morte alors qu'il était encore en bas âge. A. Green concède cependant qu'il peut y avoir des similitudes entre le complexe de la mère morte et certaines situations de deuil, notamment en cas de suicide :

Les conséquences de la mort réelle de la mère — surtout lorsque celle-ci est le fait d'un suicide — sont lourdement dommageables pour l'enfant qu'elle laisse derrière elle. La symptomatologie à laquelle elle donne lieu est immédiatement rattachable à cet événement, même si l'analyse devrait montrer ultérieurement que la catastrophe n'a été irréparable qu'en raison de la relation mère-enfant qui a précédé la mort. Il se pourrait en effet que l'on soit à même de décrire en ce cas des modes relationnels qui s'apparentent à ce que je m'appête à aborder. Mais la relation de la perte, son caractère définitif et irréversible auront modifié de manière mutative la relation d'objet antérieure.³

Il ne s'agit pas ici de valider l'hypothèse selon laquelle la mère de Ducasse se serait suicidée, mais d'émettre l'hypothèse suivante : du fait de son âge, Isidore n'a pu concevoir consciemment la mort réelle de sa mère, et l'on peut supposer qu'il a senti sa disparition comme une forme d'abandon similaire à celui de la mère psychiquement morte. En grandissant, le petit garçon a pris conscience de la mort réelle de cette mère et a pu entreprendre un travail de deuil plus intellectualisé. Il est toutefois probable que son organisation psychique ait conservé cette structure initiale et dépressive. En somme, il est très possible que Ducasse ait considéré sa mère comme *psychiquement* morte avant que de comprendre qu'elle était *réellement* morte.

À l'appui de cette hypothèse, il convient de citer les différentes phases du complexe de la mère morte. A. Green définit cette pathologie comme une *dépression de transfert* en ce sens qu'elle ne se manifeste que dans les relations du sujet avec autrui. Face à l'absence de la mère, l'enfant peut adopter deux postures : « [O]u bien [...] c'est à l'investissement du père par la mère qu'est attribué le retrait de l'amour maternel, ou bien ce retrait va provoquer un investissement particulièrement intense et prématuré du père comme sauveur du conflit qui se joue entre l'enfant et sa mère. »⁴. Le plus souvent, le père ne répond

¹ Une imago est « une image inconsciente d'objet, qui est forgée précocement et qui reste investie pulsionnellement. » (Jean-Michel PETOT, « Imago », p. 366, dans Roland DORON, Françoise PAROT [dir.], *Dictionnaire de psychologie*).

² A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., p. 222.

³ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., pp. 222-223.

⁴ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., p. 229.

pas à cette attente, et l'enfant se trouve pris entre « *une mère morte et un père inaccessible* ». Dès lors, se mettent en place deux séries de défenses, qui font généralement suite à divers troubles nocturnes.

La première s'établit sur deux fronts : le « *désinvestissement de l'objet maternel* » et « *l'identification inconsciente à la mère morte* ». D'une part, l'enfant procède au « *meurtre psychique* » de la mère, qui selon A. Green s'accomplit sans haine : un vide se forme à l'endroit de la figure maternelle. D'autre part, il s'identifie sur un mode primaire à sa mère afin de créer une relation d'ordre sympathique avec elle. Cette tentative échoue, car « *il n'y a pas de réparation véritable, mais mimétisme, dans le but, ne pouvant plus avoir l'objet de continuer à le posséder en devenant non pas comme lui, mais lui-même.* »¹. Cette identification, qui « *conditionne le renoncement à la mère* » tout en conduisant à sa « *conservation sur le mode cannibalique* », revêt un « *caractère aliénant* ». Ce double mouvement de désinvestissement et d'identification entraîne une « *perte du sens* ». Incapable d'expliquer et de réparer la disparition du sein maternel, l'enfant peut développer une forme d'agressivité qu'il dirige soit contre son père, soit contre lui-même. A. Green postule qu'il n'y a jamais de haine envers la mère, mais certains psychanalystes réfutent ce postulat : on s'accordera avec ces derniers pour dire que la mère peut elle aussi être la cible du ressentiment.²

Cette perte du sens crée une seconde ligne de défense. En premier lieu, se développe une haine secondaire qui met en jeu « *des désirs d'incorporations régressives, mais aussi des positions anales teintées d'un sadisme maniaque où il s'agit de dominer l'objet, de le souiller, de tirer vengeance de lui [...]* »³. Ces pulsions rappellent évidemment les comportements érotiques de Maldoror. En second lieu, l'enfant développe une « *excitation auto-érotique* » caractérisée par « *un plaisir sensuel pur, plaisir d'organe à la limite, sans tendresse, sans pitié, qui n'est pas nécessairement accompagné de fantasmes sadiques mais demeure marqué par une réticence à aimer l'objet.* »⁴. Là encore, on songe à la froideur de Maldoror, ainsi qu'à sa tendance à réifier autrui. Enfin, A. Green insiste sur le fait que la perte du sens « *structure le développement précoce des capacités fantasmatiques et intellectuelles du Moi* », ce qui se traduit par la « *contrainte d'imaginer* » et la projection des affects sur les autres et le monde extérieur. On perçoit ici une correspondance avec l'imagination ducassienne et le caractère théâtral, hermétique et ésotérique de son univers.

Enfin, conséquence dernière, chez le sujet atteint du complexe de la mère morte les relations amoureuses sont généralement vouées à l'échec, car « *les objets restent toujours à la limite du*

¹ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit.*, p. 232.

² Cf. Isabelle LEVERT, « Le Complexe de la mère morte ou l'appel du vide. Une pathologie du narcissisme », en ligne : <http://www.la-psychologie.com/complexe%20mere%20morte.htm> (page consultée le 7 avril 2012).

³ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit.*, p. 232.

⁴ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit.*, pp. 232-233.

moi, ni complètement dedans, ni tout à fait dehors. Et pour cause, puisque la place est prise, au centre, par la mère morte. »¹.

L'enjeu de cette partie n'est pas de procéder à l'analyse psychanalytique et spéculative de l'hypothétique vie amoureuse du sujet ducassien, mais de mettre en évidence ce que son œuvre dit de cette intimité. Ce que l'on sait de sa biographie tend à prouver que l'absence de sa mère a joué un rôle important dans la formation de sa personnalité. À cette figure centrale, il paraît normal d'ajouter deux autres figures : d'une part, celle de Dazet, que l'on rattache intuitivement à la question de l'homosexualité, et d'autre part, celle du père, François Ducasse, figure de l'autorité qui motive en grande partie le complexe de Maldoror. La psychomythie ducassienne semble être le théâtre d'un drame érotique impliquant Maldoror, qui est double du sujet, et ces trois personnages que sont la mère, l'adolescent et le père. Deux mouvements animent cette création : un narcissisme de vie, qui pousse le sujet à rechercher l'unité perdue avec le sein maternel, et un narcissisme de mort, qui l'excite à la vengeance et à la flagellation, à la destruction de l'autre et de lui-même.

Comme l'explique O. Rank, l'art est précisément ce qui distingue l'artiste du malade démuné : « *La réaction de l'artiste se distingue de celle du névrosé par une maîtrise du trauma ou de la puissance d'inhibition qui en découle, peu importe que cette maîtrise soit le résultat d'un effort ponctuel ou qu'elle s'étende au labeur de toute une vie.* »². En conséquence, on partira du postulat que l'acte créateur sublime les pathologies du narcissisme pour se demander comment la poésie ducassienne parvient à résoudre cette tension qui existe entre narcissisme de vie et narcissisme de mort, entre création et destruction. Il s'agit donc de mettre en lumière le complexe érotique qui anime la poétique du sujet ducassien. Le premier chapitre sera consacré à la singularité de son imaginaire érotique. Le deuxième chapitre analysera les formes idiomythiques du narcissisme de vie. Enfin, le dernier chapitre étudiera les scénarios ayant trait au narcissisme de mort.

¹ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., p. 234.

² O. RANK, *L'Art et l'artiste*, op. cit., p. 75.

CHAPITRE PREMIER :

L'imaginaire érotique

Dans sa longue liste de dérèglements de *Poésies I*, Ducasse énumère un certain nombre de termes en rapport avec l'amour et la sexualité. Il mentionne ainsi « *les expériences précoces et avortées* », « *les envies* », « *les passions* » (P I, 262), autrement dit les échecs amoureux, le désir physique et la passion amoureuse. Plus loin et de manière plus terre-à-terre, il évoque ce qui est « *poitrinaire, spasmodique, aphrodisiaque, anémique, borgne, hermaphrodite, bâtard, albinos, pédéraste, phénomène d'aquarium et femme à barbe* ». Maladie de la débauche, maladie nerveuse, maladie du sang, enfant adultérin, mutilation, anomalies génitales et hirsutisme, stimulant sexuel, défaut de pigmentation, attrait pour les jeunes garçons et curiosités aquatiques : cette liste renvoie implicitement à quelques-unes des grandes thématiques qui structurent l'imaginaire érotique des *Chants de Maldoror*, c'est-à-dire la dégénérescence, le vampirisme, la bisexualité, la pédérastie, l'animalité aquatique, la vigueur et la faiblesse, mais également la filiation et la question du genre. Comment se structure cet imaginaire érotique et quel est précisément son rôle dans la poétique du sujet ducassien ?

Pour décrire cet imaginaire d'une très grande richesse, il convient d'abord de situer *Les Chants de Maldoror* dans l'évolution du langage amoureux au XIX^e siècle. Suite à cette première approche esthétique, il s'agira d'étudier l'érotisme ducassien en partant de ses principaux thèmes, à savoir la violence, le secret et le sacré.

Amour romantique et sexualité décadente

L'amour romantique s'est imposé dans la première moitié du XIX^e siècle comme un thème littéraire majeur, si bien qu'on a pu réduire abusivement le romantisme à ce seul pan de son histoire.

D'une part, cet amour se définit principalement comme une mystique à la fois tributaire du néo-platonisme, du renouveau de la religion chrétienne et d'une forme de sensibilité propre au romantisme. En tant qu'aspiration à l'amour divin par le biais de l'amour humain, il se réclame de la troisième vertu théologale, la charité. En tant qu'amour éthéré, il fait l'éloge de la chasteté : nombreux sont les romantiques qui, à la suite de Hugo, n'ont pas manqué, comme le note M.

Brix dans *Éros et littérature* (2001), « de clamer — ou de considérer comme évidente — la supériorité de l'âme et de l'esprit — qui appartiennent à Dieu — sur le corps, triste attribut du monde d'en bas qui apparente l'homme à la bête. »¹. L'éros romantique apparaît donc comme une forme d'idéalisme doublé d'une mystique du salut : en effet, selon C. Chelebourg, l'amour constitue « le principe de la foi dans le progrès qui anime toute la mystique romantique. »².

Mais d'autre part, loin d'être totalement occulté, l'amour physique occupe une place notable dans la création romantique. Confronté au réel, l'idéalisme engendre l'inconstance amoureuse : en témoigne la fascination de l'époque pour la figure de Dom Juan. L'amour étant une passion, la réalisation violente du désir s'accompagne bien souvent d'une violence liée à la jalousie ou au dépit amoureux : on songe à l'érotisme criminel tant prisé des frénétiques, à la tentative d'assassinat sur Madame de Rênal dans *Le Rouge et le noir* (1830) et aux crimes passionnels qui réjouiront les décadents dans les dernières décennies du siècle. Il arrive donc que l'amour romantique fasse preuve de réalisme, voire de cynisme : alors, la chasteté cède le pas à la luxure, et la charité se mue en égoïsme.

De fait, il n'y a pas de clivage absolu entre la chair et l'idée : il s'agit plutôt d'une tension inhérente à cet imaginaire amoureux. En premier lieu, il faut garder à l'esprit que la vision de l'amour est inséparable de l'esthétique romantique et de sa conception du beau. Ainsi, dans le commentaire accompagnant sa traduction du *Phèdre* de Platon, V. Cousin définit l'amour comme le « mouvement de l'âme vers l'idée du beau, c'est-à-dire vers une des idées éternelles. »³. Or, la pensée romantique se présente par bien des aspects comme une conciliation des contraires : de même que le sublime et le grotesque se côtoient, ainsi l'amour éthéré et la chair coupable se rejoignent. En second lieu, chez les mêmes auteurs, l'amour mystique et l'amour charnel sont en relation dialectique : tel héros devra choisir entre la femme idéale et la femme de chair ; telle courtisane au corps souillé mais au cœur pur se verra rédimée par l'amour spirituel.

À la suite de Baudelaire, les auteurs de la seconde moitié du siècle se sont attachés à donner une vision beaucoup plus pessimiste de l'amour. Le discours décadent peut ainsi apparaître comme un renversement des valeurs chères à l'idéalisme romantique : « *Serait spécifiquement fin de siècle, donc décadente, la propension à renverser le modèle néo-platonicien, ou à en montrer les dérives plus ou moins monstrueuses : par exemple la peinture de la femme fatale, surnaturelle mais malfaisante, promesse de mort mais non de rédemption, qui damne au lieu de conduire au royaume des Idées, séduit pour*

¹ M. BRIX, *Éros et littérature, le discours amoureux en France au XIXe siècle*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, Petters, « La République des Lettres », n° 4, 2001, p. 4.

² C. CHELEBOURG, *Le Romantisme*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005, p. 88.

³ Victor COUSIN, dans PLATON, *Œuvres*, traduction de Victor Cousin, Paris, Pichon et Didier, 1831, tome 6, p. 455.

détruire et non pour sauver. »¹. Mais, comme le souligne M. Brix, ces thèmes s'enracinent dans l'anti-platonisme du romantisme noir et apparaissent également chez Gautier. En effet, ce qui distingue l'amour romantique de l'amour décadent, c'est une affaire de point de vue et de recul : « *La différence fondamentale entre l'idéalisme romantique et l'idéalisme fin de siècle résiderait tout entièrement dans cet écart, vecteur de décadence : les poètes lamartiniens, lorsqu'ils indiquaient que leur amour pur était la voie du Ciel, pouvaient ne pas savoir qu'ils se trompaient et qu'ils trompaient leur lecteur ; Villiers, par contre, qui repasse les mêmes plats à la fin du siècle, ne pouvait, lui, ignorer qu'il se faisait ainsi le prophète d'une contre-vérité.* »². Dès lors, on peut considérer que l'amour fin-de-siècle se définit comme un idéalisme négatif et distancié, à la fois nostalgique et parodique.

On a vu que Ducasse occupait une position intermédiaire entre l'esthétique romantique et l'esthétique décadente. Afin de comprendre ce qui fait à la fois la complexité et la singularité de son imaginaire amoureux, on étudiera les thèmes de la dualité platonicienne, de la prostitution et enfin de la perversion.

Dualités

L'amour romantique est à l'image du romantisme lui-même, c'est-à-dire ambivalent. L'opposition de la chair et de l'esprit nourrit cependant la création littéraire en tant qu'elle s'inscrit dans un questionnement à la fois esthétique, poétique et spirituel : elle interroge les rapports qui se nouent entre l'idéal et le réel. Si Ducasse reprend les fondements de ce dualisme, c'est sur le mode de l'hyperbole, de la parodie et de la subversion.

Le jeune poète procède de toute évidence à la caricature des thèmes romantiques.

En quête d'un inaccessible idéal affectif, qu'il faut à présent considérer comme érotique, Maldoror incarne l'amant mystique réduit à l'inconstance et à la misanthropie : « *Que me fallait-il donc, à moi, qui rejetais, avec tant de dégoût, ce qu'il y avait de plus beau dans l'humanité ! ce qu'il me fallait, je n'aurais pas su le dire.* » (II, 13, 114). À l'imitation de ses ancêtres romantiques, le héros cache en son cœur quelque lourd secret, comme le suggèrent les racontars qui circulent à son propos : « *Quelques-uns [...] ont affirmé que l'amour l'a réduit dans cet état ; ou que ces cris témoignent du repentir de quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux.* » (I, 11, 60-61). La légende convoque ici deux lieux communs de l'amour romantique : la blessure et le crime d'amour. De fait, ces deux thèmes apparaissent fréquemment dans les fictions qui mettent en scène un érotisme criminel.

¹ M. BRUX, *Éros et littérature*, *op. cit.*, p. 385.

² M. BRUX, *Éros et littérature*, *op. cit.*, p. 390.

Ducasse parodie également le langage de la religion amoureuse. Son héros s'approprie ainsi la phraséologie des amants mystiques afin de séduire le jeune Édouard :

Ange radieux, viens à moi ; tu te promèneras dans la prairie, du matin jusqu'au soir ; tu ne travailleras point. Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamants. Tu te coucheras quand tu voudras, au son d'une musique céleste, sans faire ta prière. Quand, au matin, le soleil montrera ses rayons resplendissants et que l'alouette joyeuse emportera, avec elle, son cri, à perte de vue, dans les airs, tu pourras rester encore au lit, jusqu'à ce que cela te fatigue. Tu marcheras sur les tapis les plus précieux ; tu seras constamment enveloppé dans une atmosphère composée des essences parfumées des fleurs les plus odorantes. (I, 11, 61)

L'imagerie éthérée de l'amour mystique (« *Ange* », « *musique céleste* ») rehausse une description féérique, digne des contes de fées (« *palais magnifique* », « *murailles d'argent* », « *colonnes d'or* », « *portes de diamants* »). Cependant, le raffinement olfactif (« *essences parfumées des fleurs les plus odorantes* ») et la précision « *sans faire ta prière* » soulignent la sensualité coupable et sacrilège qui émane de cette évocation où la luxure se marie à la paresse.

Plus parodique encore sera la rencontre de Maldoror et de son ultime victime, Mervyn : « *Les deux passants débouchent en même temps de chaque côté du pont du Carrousel. Quoiqu'ils ne se fussent jamais vus, ils se reconnurent ! Vrai, c'était touchant de voir ces deux êtres, séparés par l'âge, rapprocher leurs âmes par la grandeur des sentiments.* » (VI, [9], VII, 248). La scène conjugue dans une perspective mystique et pédérastique les poncifs romanesques de la première rencontre et de la reconnaissance : si Maldoror et Mervyn se reconnaissent au premier regard, et cela en dépit de toute vraisemblance, c'est que leurs « *âmes* », prédestinées, sont rapprochées « *par la grandeur des sentiments.* ». La phrase exclamative « *ils se reconnurent !* » et la tournure familière « *Vrai* » créent une distance parodique renforcée par le commentaire narquois du poète : « *Du moins, c'eût été l'opinion de ceux qui se seraient arrêtés devant ce spectacle, que plus d'un, même avec un esprit mathématique, aurait trouvé émouvant.* ». Dans les lignes qui suivent, il oppose avec cynisme les réactions de chaque personnage : « *Mervyn, le visage en pleurs, réfléchissait qu'il rencontrait, pour ainsi dire à l'entrée de la vie, un soutien précieux dans les futures adversités. Soyez persuadé que l'autre ne disait rien.* ». Si le point de vue omniscient permet au lecteur de saisir les transports romantiques qui agitent l'âme de Mervyn, l'apostrophe que lui adresse le poète le met en revanche dans la confidence. Maldoror n'est pas là pour conter fleurette, bien au contraire. Ses premiers gestes font brutalement basculer le roman d'amour dans le roman noir :

Voici ce qu[e Maldoror] fit : il déplia le sac qu'il portait, dégagea l'ouverture, et, saisissant l'adolescent par la tête, il fit passer le corps entier dans l'enveloppe de toile. Il noua, avec son mouchoir, l'extrémité qui servait d'introduction. Comme Mervyn poussait des cris aigus, il enleva le sac, ainsi qu'un paquet de linges, et en frapper, à plusieurs reprises, le

parapet du pont. Alors, le patient, s'étant aperçu du craquement de ses os, se tut. Scène unique, qu'aucun romancier ne retrouvera ! (248-249)

Marquée par la modalité assertive, la succession mécanique des verbes d'action, la trivialité du lexique (« *sac* », « *mouchoir* », « *paquet de linges* ») et la froideur de l'exécution contrastent avec le lyrisme caricatural des premiers instants. Le présent de narration du verbe « *frappe* » accentue finalement l'extraordinaire brutalité de la scène : Maldoror et Mervyn ne sont plus deux « *âmes* » destinées à s'unir, mais deux corps (« *tête* », « *os* ») dont l'un agresse l'autre. Les personnages ne sont plus dans l'idéal, ils sont dans le réel. L'amour mystique s'incarne dans le crime, car l'amour charnel ne peut qu'être criminel. Si cette scène est « *unique* », c'est qu'elle échappe aux lieux communs du roman d'amour, qu'elle parodie et dépasse de manière proprement frénétique ; c'est aussi qu'elle singularise un geste créateur marqué au sceau de la violence érotique et poétique.

En renversant les postulats idéalistes de la mystique amoureuse, Ducasse marche sur les brisées du romantisme noir qui, comme le rappelle M. Brix, « *parodie le culte de la bien-aimée morte* », « *exploite les liens établis par le néo-platonisme entre l'Amour et la Mort* » et fait « *périr les belles fiancées de toutes les façons et, surtout si elles ont un air angélique, avec un raffinement extrême de cruauté.* »¹. On verra que sous la plume de Ducasse, la misogynie frénétique s'accompagne d'une rêverie iconoclaste où se mêlent violence sexuelle, pédérastie et sacré. La caricature, la parodie et la subversion lui permettent de s'inscrire en filiation avec le romantisme frénétique. Cependant, il ne s'agit pas là d'un simple travail de sape, et à la suite de Gautier et de Baudelaire, Ducasse propose une conception moderne et originale de l'amour.

L'amour ducassien se singularise en ce qu'il réduit le hiatus entre la chair et l'esprit tout en interrogeant à nouveaux frais les rapports qui existent entre, d'une part, l'amour et la haine, et d'autre part, la passion et la raison.

L'un des aspects les plus frappants de l'amour ducassien réside dans ses ambivalences affectives et psychologiques, qui se manifestent sur le plan aussi bien fictionnel que sur le plan métafictionnel. Le sentiment amoureux chez Ducasse est pour ainsi dire inséparable de la haine. Méditant sur le cœur de l'homme dans l'hymne à l'océan, le poète s'interroge sur les bizarreries qu'il recèle : « *Qui comprendra pourquoi deux amants qui s'idolâtraient la veille, pour un mot mal interprété, s'écartent, l'un vers l'orient, l'autre vers l'occident, avec les aiguillons de la haine, de la vengeance, de l'amour et du remords, et ne se revoient plus, chacun drapé dans sa fierté solitaire.* » (I, 9, 53). Si l'amour est une religion (« *s'idolâtraient* »), son culte n'est qu'inconstance, incompréhension (« *pour un mot mal interprété* ») et

¹ M. BRIX, *Éros et littérature*, op. cit., p. 155.

souffrance (« *aiguillons* »). Le parallélisme antithétique « *haine* »/« *amour*, « *vengeance* »/« *remords* » sur lequel se fonde l'énumération souligne une ambivalence affective ; il fait surtout allusion à un thème romanesque et romantique dramatique : si l'amour se confond avec la haine, alors toute blessure entraîne une « *vengeance* ». Mais c'est précisément parce que la haine se confond avec l'amour que toute vengeance ne peut que conduire au « *remords* ». Le fossoyeur formule ainsi l'une des tensions les plus fortes de la psychologie ducassienne, c'est-à-dire la question du crime et du remords, toute l'entreprise de Maldoror étant, on l'a vu, de vaincre sa conscience morale.¹

Cette première dualité se double d'un second antagonisme opposant la passion à la raison. Si le nom *passion* apparaît dans le lexique ducassien comme synonyme probable d'*amour*, il convient cependant de fixer le sens idiolectal de ce mot chargé de connotations romantiques. Effet, Ducasse propose dans *Poésies II* une définition de l'amour qui semble aller à contre-courant de l'idéalisme romantique. À bien y regarder, les choses sont plus nuancées :

Les passions diminuent avec l'âge. L'amour, qu'il ne faut pas classer parmi les passions, diminue de même. Ce qu'il perd d'un côté, il le regagne de l'autre. Il n'est plus sévère pour l'objet de ses vœux, se rendant justice à lui-même : l'expansion est acceptée. Les sens n'ont plus leur aiguillon pour exciter les sexes de la chair. L'amour de l'humanité commence. Dans ces jours où l'homme sent qu'il devient un autel que parent ses vertus, fait le compte de chaque douleur qui a relevé l'âme, dans un repli du cœur où tout semble prendre naissance, sent quelque chose qui ne palpète plus. J'ai nommé le souvenir. (*P II*, 288.)

Dans ce court paragraphe, Ducasse s'inscrit à la fois en filiation et en rupture avec l'idéalisme romantique. Comme le remarque H. Juin², le texte s'ouvre et se conclut sur des références à « Tristesse d'Olympio » poème de V. Hugo, daté du 21 octobre 1837. Au début de son paragraphe, Ducasse semble simplement reformuler le propos de son modèle, qui écrit :

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histriens en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.³

Dès la deuxième phrase, cependant, la réécriture devient négative. Là où Hugo déclare à la strophe 34 de son poème :

Mais toi, rien ne t'efface, amour ! toi qui nous charmes,
Toi qui, torche ou flambeau, luis dans notre brouillard !
Tu nous tiens par la joie, et surtout par les larmes ;

¹ Sur le repentir, cf. *supra*, pp. 138-145.

² H. Juin dans I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes, op.cit.*, pp. 478-479, p. 308, note 3.

³ V. Hugo, « Tristesse d'Olympio », *Les Rayons et les ombres*, XXXIV, pp. 216-222, dans *Les Feuilles d'automne*, suivi de *Les Rayons et les ombres, op. cit.*, p. 221.

Jeune homme on te maudit, on t'adore vieillard.

Ducasse rétorque que l'amour n'est pas une passion et qu'il disparaît avec l'âge, introduisant ainsi une réflexion absente du texte original. Décrit comme tyrannique (« *sévère pour l'objet de ses vœux* »), physique et égoïste, l'amour humain s'efface en réalité pour faire place à « *l'amour de l'humanité* », autrement dit la charité, notion qui désigne l'amour de Dieu réalisé à travers l'abnégation (« *se rendant justice à lui-même* ») et l'amour du prochain (« *l'expansion est acceptée* »). Le poète insiste sur la nature charnelle de cet amour humain, expliquant que la diminution physiologique du désir permet à la charité de naître (« *Les sens n'ont plus leur aiguillon pour exciter les sexes de la chair* »). Dès lors, on assiste à une inversion de plusieurs strophes hugoliennes. On peut lire dans la strophe 35 de « Tristesse d'Olympio » :

Dans ces jours où la tête au poids des ans s'incline,
Où l'homme, sans projets, sans but, sans visions,
Sent qu'il n'est déjà plus qu'une tombe en ruine
Où gisent ses vertus et ses illusions¹

Chez Ducasse, l'amorce de la strophe est conservée (« *Dans ces jours* »), mais le contenu est en simplifié et retourné : l'homme n'est plus comparé à une « *tombe* », mais à « *un autel que parent ses vertus* ». Dans la strophe 36 du poème d'Hugo, la mort est décrite comme une descente vers l'abîme :

Quand notre âme en rêvant descend dans nos entrailles,
Comptant dans notre cœur, qu'enfin la glace atteint,
Comme on compte les morts sur un champ de batailles,
Chaque douleur tombée et chaque songe éteint²

Ducasse réécrit ce passage en évoquant au contraire l'élévation de l'âme délestée des désirs charnels : la douleur ne fait pas descendre l'âme, mais l'élève (« *chaque douleur qui a relevé l'âme* »). Enfin, Hugo chante la survivance de l'amour au fond de l'âme mourante dans la dernière strophe de son poème :

Et là, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile,
L'âme, en un repli sombre où tout semble finir,
Sent quelque chose encor palpiter sous un voile...
C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir !³

¹ V. Hugo, « Tristesse d'Olympio », *op. cit.*, p. 221.

² V. Hugo, « Tristesse d'Olympio », *op. cit.*, p. 221.

³ V. Hugo, « Tristesse d'Olympio », *op. cit.*, p. 222.

En réponse à cela, Ducasse proclame la renaissance de l'âme et la négation du souvenir amoureux « *dans un repli du cœur où tout semble prendre naissance, sent quelque chose qui ne palpète plus.* ». Si l'on prend cette réécriture au pied de la lettre, l'auteur de *Poésies* semble offrir une vision néo-chrétienne et anti romantique de l'amour. Or, il y a dans ce paragraphe des marques d'ironie : négation mécanique, anacoluthie due à la juxtaposition des vers remaniés (« *l'homme sent qu'il devient un autel que parent ses vertus, fait le compte de chaque douleur qui a relevé l'âme, dans un repli du cœur où tout semble prendre naissance, sent quelque chose qui ne palpète plus.* »), conclusion sur un ton désinvolte (« *J'ai nommé le souvenir.* »). Bien qu'ironique, cette réécriture ne constitue pas pour autant un éloge déguisé de l'idéalisme hugolien. En effet, Ducasse rattache de manière explicite l'amour humain au désir physique, ce que Hugo ne fait que très subtilement à la fin de son poème évoquant « *ce quelque chose qui palpète* » : en réalité, Ducasse prend le contre-pied de l'idéalisme en fondant l'amour humain sur le désir égoïste, et non sur le dévouement à l'autre.

Un passage de la strophe 6 du chant V confirme de manière explicite cette inflexion pessimiste. Au cours d'un enterrement, un prêtre brandit un « *emblème d'or qui représente les parties de l'homme et de la femme* » afin de rappeler « *que ces membres charnels sont [...] des instruments très dangereux entre les mains de ceux qui s'en servent, quand ils les manipulent aveuglément [...] au lieu d'engendrer une opportune réaction contre la passion connue qui cause presque tous nos maux.* » (IV, 6, 209). Cet exemple met en relief les penchants à la fois sadique et masochiste de la passion, ravivant ainsi le sens étymologique du mot, qui vient du latin *pati, passus*, « souffrir, supporter », « être patient ou passif »¹. La passion prend l'homme au piège de l'illusion amoureuse. C'est le sexe en ce qu'il a de plus égoïste et de plus destructeur qui anime le sentiment amoureux. Aimer, c'est aimer souffrir et faire souffrir, physiquement et moralement : aimer, c'est aimer le mal.

Dans l'imaginaire de Ducasse, l'amour n'est donc plus spirituel et vertueux, mais charnel et vicieux. Cependant, cet amour se distingue encore de la passion mystique en ce qu'il conjugue l'enthousiasme brûlant de l'amant et les froids calculs du bourreau. Au chant V, Maldoror met ainsi en garde les pédérastes auxquels il adresse pourtant un éloge incandescent : « *tenez-vous à une convenable distance, car, moi non plus, je ne sais pas résister à mes passions.* » (V, [5], 204). Néanmoins, il affirmera plus contracter sa bouche afin de faire croire qu'il possède « *un caractère froid* ». Mais les malheureux adolescents n'ignorent pas qu'en réalité, Maldoror est d'un naturel « *diamétralement opposé* ». De même, répondant à la lettre que le héros lui a fait parvenir, Mervyn s'interroge sur l'âge véritable de son prétendant et se demande comment « *concilier la froideur de [ses] syllogismes avec la passion qui s'en dégage.* » (VI, [5], IV, 236). Le langage amoureux de Maldoror

¹ Jacqueline PICOCHÉ, « Passion », dans *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, « Les Usuels », 2002, p. 373.

est ambivalent : il est à la fois passionné et d'une froide rationalité. Or, ces deux qualités constituent également les symptômes de sa folie délirante et sa logique pervertie. Utilisé dans ces deux exemples, le terme de « *sylogismes* » renvoie effectivement aux détours perfides de la pensée. Le passage extrait de la lettre de Mervyn revêt une ironie dramatique : le lecteur sait ce qui se cache sous ces paroles où passion et froideur se mêlent, et le poète le lui rappelle avec malice. La froideur de Maldoror est une affectation, un jeu de rôle qui cache en réalité un puissant désir transgressif et violent.

Entre d'un côté, l'amour et la haine, et de l'autre, la passion et la raison, cette double dualité entre en résonance avec la bestialité qui caractérise les amours ducassiennes. Cette synonymie entre sexualité et animalité s'exprime à travers le symbole, la métaphore et la métamorphose.

Le prêtre du chant V officie avec une queue de cheval attachée au bas de son dos, symbole qui, suivant le poète, rappelle aux hommes leur devoir : « *Elle signifie de pendre garde de ne pas nous ravalier par notre conduite au rang des animaux.* » (V, [6], 209). Au chant IV, Maldoror décrit l'horrible métamorphose dont il a été victime :

Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place : elle m'a rendu eunuque, cette infâme. [...] Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules : l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe ; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et me fait beaucoup de mal ! Deux méduses ont franchi les mers, immédiatement alléchées par un espoir qui ne fut pas trompé. Elles ont regardé avec attention les deux parties charnues qui forment le derrière humain, et, se cramponnant à leur galbe convexe, elles les ont tellement écrasées par une pression constante, que les deux morceaux de chair ont disparu, tandis qu'il est resté deux monstres, sortis du royaume de la viscosité, égaux par la couleur, la forme et la férocité. (IV, [4], 170-171)

L'animalisation se concentre de manière significative sur les parties honteuses du corps humain. Symbole phallique évoquant le péché originel, la « *vipère* » s'inverse ici en symbole de la castration (« *elle m'a rendu eunuque* »). On devine que les deux « *petits hérissons* » qui remplacent les testicules doivent infliger au héros une douleur piquante. La présence du « *crabe* » au niveau de l'anus suggère des allusions homosexuelles et sadomasochistes. Tout le tableau est placé sous le signe de l'humour noir : l'adjectif « *méchant* » et la tournure « *me fait beaucoup de mal* » illustrent une certaine naïveté, tandis que la pâture donnée au chien constitue une exagération volontairement provocatrice. On peut également relever la périphrase « *les deux parties charnues qui forment le derrière humain* » ainsi que la parodie du style élevé (« *Deux ont franchi les mers* »). Mais il faut aller au-delà du simple lien entre sexualité et animalité : l'« *inertie* » de Maldoror se lit comme la métaphore d'une

posture sexuelle passive : la douleur que Maldoror éprouve est celle du possédé, et non celle du possédant.

Au chant IV, Dieu en personne, qui s'est compromis avec une femme de petite vertu, reconnaît que son « *Âme royale* » s'est « *livrée, dans un moment d'oubli, au crabe de la débauche, au poulpe de la faiblesse de caractère, au requin de l'abjection individuelle, au boa de la morale absente, et au colimaçon monstrueux de l'idiotisme !* » (III, [5], 152-153). Les animaux marins dominent cette liste d'allégories : le « *crabe* » est associé à la « *débauche* », autrement dit la sexualité déviante, le « *poulpe* » symbolise une forme de « *faiblesse* » érotique et le « *requin* » représente la dégradation par le vice — ces deux animaux sont, on le verra, très importants pour l'érotisme de Ducasse.¹ Le « *boa* » fait écho à la « *vipère* » de l'extrait précédent mais tous deux font surtout référence au serpent de la chute. Le « *colimaçon monstrueux de l'idiotisme* » (il faut comprendre : *idiotie*) suggère enfin une sorte d'abrutissement. Toutes ces images animales mettent en relief la désacralisation de Dieu, sa déchéance par le sexe.

Par le truchement du symbole, de la métaphore et de la métamorphose, l'humanité ou la divinité régressent au niveau de l'animalité : réconciliant la chair et l'esprit, l'érotisme ducassien remplace la mystique romantique du salut par une mystique déjà décadente de la chute.

Au fond, Ducasse confond l'amour physique et l'amour divin en une vision prédatrice du désir. Le geste créateur est à la fois érotique et satanique : Dieu est un rival en poésie comme en amour. Et de strophe en strophe et de chant en chant, le poète tisse une métaphore offrant une image cynégétique des rapports amoureux. Au chant I, Maldoror s'interroge ainsi sur les mobiles qui l'ont poussé à torturer sa jeune victime : « *Est-ce un délire de ma raison malade, est-ce un instinct secret qui ne dépend pas de mes raisonnements, pareil à celui de l'aigle déchirant sa proie, qui m'a poussé à commettre ce crime [...] !* » (I, [6], 45). Dans les rues parisiennes, il « *guette* » Mervyn et « *le suit par derrière comme sa future proie* » (VI, [3], I, 227), et avant le grand final de l'œuvre, le révolté s'apprête à retrouver Dieu « *pour [lui] disputer la proie qui s'appelle Mervyn.* » (VI, [6], IV, 239). Cette rivalité amoureuse et prédatrice peut paraître burlesque, mais il y a plus. De même que Maldoror est à la fois auteur et personnage de sa propre histoire, ainsi les aspirations amoureuses et sacrilèges du héros vont se confondre avec l'inspiration du poète. En congédiant, à l'ouverture du chant III, les personnages fictifs des deux premiers chants, Maldoror met en évidence cette homologie

Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé ; mais, je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur. Vous n'en sortirez plus. Il me suffit que j'aie

¹ Sur le requin et le poulpe, cf. *infra*, pp. 354-355.

gardé votre souvenir ; vous devez céder la place à d'autres substances, peut-être moins belles, qu'enfantera le débordement orageux d'un amour qui a résolu de ne pas apaiser sa soif auprès de la race humaine. Amour affamé, qui se dévorerait lui-même, s'il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes [...]. (III, [1], 130)

Dans ce passage, Ducasse renouvelle le lieu commun de la nourriture amoureuse. Son manque d'amour, qui s'origine pourtant dans sa misanthropie, est métaphoriquement décrit comme un besoin nutritif (« *soif* », « *affamé* », « *nourriture* »). Le verbe « *dévorait* » souligne la bestialité de cet appétit qui trouve une forme de satisfaction dans l'écriture fictionnelle. Dans *L'Amour et l'Occident*, Denis de Rougemont relève « "*chez les mystiques les plus christocentriques*" une propension à s'adresser à Dieu dans le langage des affections humaines : *attrait sexuel, faim et soif, volonté.* »¹. L'écrivain considère ce lexique symbolique comme une « [e]xaltation en termes humains de l'amour de Dieu. ». Si Ducasse reprend ce symbolisme de l'aliment mystique, c'est pour mieux le pervertir et lui donner un sens nouveau, érotique et criminel. À ses yeux, l'amour constitue à la fois le but et le moyen du geste poétique : écrire, c'est créer par amour des personnages de fiction destinés à être aimés. Mais l'amour et la haine étant synonymes, ces êtres sont destinés à « *retomber dans le chaos* », anéantis par la main même du Pygmalion qui les a amoureusement façonnés : l'image du « *chaos* » renvoie de toute évidence au chaos mythique, au tohu-bohu de la Genèse.² Et si Ducasse associe la création et la destruction, c'est à l'imitation du Créateur lui-même. En effet, au chant II, ce dernier dévore ses propres créatures en s'écriant : « *Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir.* » (II, [8], 95). Si l'amour divin est sadique et prédateur, alors la poésie, dont la mission est d'usurper le pouvoir démiurgique, ne peut qu'être à son image.

Dans la poésie de Ducasse, l'amour charnel et l'amour de Dieu se confondent en un amour poétique, animal et carnassier.

En résumé, l'amour ducassien peut être considéré comme une exaspération parodique et subversive de l'idéalisme romantique et de son contrepoint frénétique. Cependant, le jeune poète se singularise : ce qui anime son écriture érotique, ce n'est plus l'antagonisme de la chair et de l'esprit, mais d'une part, une dialectique de l'amour à la haine, et d'autre part, une dialectique de la passion et de la raison. Et ce qui définit encore cette poésie, c'est qu'elle prend pour modèle une Création divine envisagée comme prédatrice.

Poésie et prostitution

¹ Denis de ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, « Bibliothèques », 1974, p. 168.

² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Chaos », pp. 206-207, dans *Dictionnaire des symboles*.

Dans son édition des œuvres de Ducasse, H. Juin écrit : « *Des rapports que pouvait avoir réellement Ducasse avec le monde de la prostitution, nous ignorons tout.* »¹. Plutôt que d'emprunter un raccourci biographique qui, de toute évidence, mènerait à une impasse, le poéticien doit se déniaiser en se souvenant qu'aux yeux d'un jeune poète des années 1870, la prostitution est aussi et peut-être avant tout un thème romantique déjà repris par Baudelaire — il le sera également par les décadents. Chez les écrivains de la première moitié du siècle, la catin hérite de la « *figure littéraire et picturale de la prostituée repentie, rédimée par l'amour et la foi* », des « *honest whores du théâtre élisabéthain [...]* »². Chez le poète des *Fleurs du mal*, la courtisane sacralisée redevient néanmoins une figure de la transgression, l'objet d'une fascination sensuelle et satanique, le motif de la chute. Dans les œuvres décadentes, elle incarnera, à l'opposé de la « *jeune fille pure, idéale et angélique, inaccessible* », la « *femme dangereuse, vicieuse et attirante, sphinge ou démon, qui persécute le héros.* »³. Comme l'a montré Jean de Palacio dans *Les Perversions du merveilleux* (1993), les décadents peuvent aussi voir la prostituée comme une fée ou une muse.⁴ Sous la plume de Ducasse, elle représente une figure biblique, un thème littéraire et un mot au sens malléable.

Dans *Les Chants de Maldoror*, la prostitution apparaît d'abord comme un personnage allégorique, surnaturel et tutélaire.

C'est sans ambages que Ducasse l'introduit à la strophe 7 du chant premier. Provocateur, Maldoror déclare : « *J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles.* » (I, [7], 45). À ces mots, le lecteur peut penser que cette ouverture laconique convoque simplement le thème de la prostitution féminine, si fréquent dans *Les Chants de Maldoror*. Mais le récit que le héros fait de cette alliance suggère une lecture plus nuancée :

Je vis devant moi un tombeau. J'entendis un ver luisant, grand comme une maison, qui me dit : « Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême. » Une vaste lumière couleur de sang, à l'aspect de laquelle mes mâchoires claquèrent et mes bras tombèrent inertes, se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon. Je m'appuyai contre une muraille en ruine, car j'allais tomber, et je lus : « Ci-gît un adolescent qui mourut poitrinaire : vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui. » (45-46)

Les éléments du décor (« *un tombeau* », « *Une vaste lumière de sang* », « *une muraille en ruine* ») créent un climat à la fois gothique et visionnaire. Comme le fait remarquer P. Sellier, la réaction physique de Maldoror rappelle l'émotion qui saisit les prophètes bibliques lors de leurs visions.⁵ Cependant, le

¹ H. Juin dans I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 399, p. 25, note 1.

² Christophe BOULA, Vincent FORTIN, « Prostituée sacrée », pp. 1590-1598, dans P. BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Le Rocher, 2002, p. 1592.

³ C. BOULA, V. FORTIN, « Prostituée sacrée », *op. cit.*, p. 1596

⁴ Jean de PALACIO, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 75.

⁵ Cf. P. SELLIER, « Lautréamont et la Bible. Introduction à une recherche », *op. cit.*, p. 411.

ver luisant constitue un élément parodique et l'hyperbole « *grand comme une maison* » accentue cette mise à distance.

L'inscription que lit Maldoror semble confirmer l'*a priori* du lecteur : comme l'explique J.-L. Steinmetz, elle fait référence à une idée en vogue au XIX^e : « *À l'époque de Ducasse, la maladie de poitrine était souvent attribuée à une vie dérégulée par la débauche et le noctambulisme.* »¹. Survient une « *belle femme nue* », qui s'allonge aux pieds de Maldoror. Le héros tente de la relever, mais le ver luisant lui ordonne de se saisir d'une pierre afin de l'immoler. Face à ses hésitations, le commanditaire hausse le ton : « *Prends garde à toi ; le plus faible, parce que je suis le plus fort. Celle-ci s'appelle Prostitution.* » (I, [7], 46). Et voilà que les « *larmes aux yeux* » et « *la rage au cœur* », Maldoror écrase la tête du ver à l'aide d'une « *grosse pierre* » :

« Hélas ! hélas ! s'écria la belle femme nue ; qu'as-tu fait ? » Moi, à elle : « Je te préfère à lui ; parce que j'ai pitié des malheureux. Ce n'est pas ta faute, si la justice éternelle t'a créée. » Elle, à moi : « Un jour, les hommes me rendront justice ; je ne t'en dis pas davantage. Laisse-moi partir, pour aller cacher au fond de la mer ma tristesse infinie. Il n'y a que toi et les monstres hideux qui grouillent [sic] dans ces noirs abîmes, qui ne me méprisent pas. Tu es bon. Adieu, toi qui m'as aimée ! » Moi, à elle : « Adieu ! Encore une fois : adieu ! Je t'aimerai toujours !... Dès aujourd'hui, j'abandonne la vertu. »

Ce dialogue a quelque chose de théâtral. Chaque parole rapportée au discours direct est introduite par une formule précisant qui parle et à qui (« *Moi, à elle* », « *Elle, à moi* », « *Moi, à elle* »). Selon J.-L. Steinmetz, Ducasse s'inspire de Dante, ce qui confirmerait qu'il propose ici une parodie de poème visionnaire.² Dans la reformulation de « *la prostitution* » en « *Prostitution* », la majuscule allégorise un nom sans détermination mis en valeur par les italiques. Ce soulignement accrédite le sens à la fois humoristique et mystique de l'épisode : le poète passe du nom commun au nom propre, du thème littéraire à l'allégorie biblique. Mais ce pacte énoncé à la première personne laisse cependant entrevoir un sens autre, plus subjectif.

À la rencontre de l'écriture littéraire, des saintes Écritures, du modèle dantesque et de l'écriture de soi, la figure de la Prostitution remplit une fonction à la fois fictionnelle, mystique et intime.

Les Chants de Maldoror marquent par ailleurs une transition entre romantisme et décadence. Le personnage de la prostituée ne se représente plus sous les traits de la courtisane rédimée : elle incarne au contraire la quintessence de la femme dénaturée. Au chant III, Maldoror trouve sur sa route un couvent servant de « *demeure de toutes ces femmes qui montraient chaque jour, à ceux qui entraient,*

¹ J. L. STEINMETZ, dans *Œuvres complètes*, p. 625, strophe 7, note 2.

² Cf. J.-L. STEINMETZ dans *Œuvres complètes*, p. 625, strophe 7, note 3.

l'intérieur de leur vagin, en échange d'un peu d'or. » (III, [5], 144). Mêlant le vice à la saleté, l'endroit suscite le dégoût et relaye les angoisses hygiénistes de l'époque :

Quelquefois, la grille d'un guichet s'élevait sur elle-même en grinçant [...] : un homme présentait sa tête à l'ouverture dégagée à moitié, avançait ses épaules, sur lesquelles tombait le plâtre écaillé, faisait suivre, dans cette extraction laborieuse, son corps couvert de toiles d'araignées. Mettant ses mains, ainsi qu'une couronne, sur les immondices de toutes sortes qui pressaient le sol de leur poids, tandis qu'il avait encore la jambe engagée dans les torsions de la grille, il reprenait ainsi sa posture naturelle [...] et s'éloignait ensuite, le plus vite possible, de ces ruelles faubouriennes, pour aller respirer l'air pur vers le centre de la ville. (145)

La description mobilise les thèmes décadents de la saleté (« *les immondices de toutes sortes* ») et de la décrépitude (« *en grinçant* », « *le plâtre écaillé* », « *toiles d'araignées* »). Elle met en scène un homme non plus prisonnier d'une demeure gothique, mais aliéné par vice, symbolisé par « *les torsions de la grille* ». L'antithèse « *couronne* »/« *immondices* » renforce avec ironie l'idée de déchéance. Au chant II, le héros croise dans les rues de la ville une fillette à l'air innocent. Mais sous cette « *enveloppe naïve* », il croit déceler « *une immense ruse, le poids de dix-huit années, et le charme du vice.* » (II, [5], 85). Peut-être cette apparence première cache-t-elle en effet une réalité plus triviale : « *On a vu des vendeuses d'amour s'expatrier avec gaieté des îles Britanniques, et franchir le détroit. Elles rayonnaient leurs ailes, en tournoyant, en essais dorés, devant la lumière parisienne ; et, quand vous les aperceviez, vous disiez : "Mais elles sont encore enfants ; elles n'ont pas plus de dix ou douze ans." En réalité elles en avaient vingt. Oh ! dans cette supposition, maudits soient-ils les détours de cette rue obscure !* ». L'image solaire des « *essais dorés* », rehaussée par la « *lumière parisienne* », s'assombrit lorsque l'œil s'aventure dans « *les détours* » de la rue « *obscur* ». Maldoror tente cependant de se rattacher aux derniers oripeaux de l'idéal romantique : « [...] *je ne veux pas croire à cette supposition, qui n'est qu'une hypothèse, et je préfère aimer, dans ce caractère romanesque, une âme qui se dévoile trop tôt...* ». Mais l'enfant n'est pas Cosette, et l'âme angélique disparaîtra sous la chair coupable. De là cette prédiction désabusée : « *Jenne fille, tu n'es pas un ange, et tu deviendras, en somme, comme les autres femmes.* ». Au dernier chant, quelques « *vendeuses d'amour* » papillonneront encore à la lueur des « *becs de gaz* » (VI, [3], I, 226), avant que la ville ne sombre dans les ténèbres de la nuit maldororienne. Et la prostituée redevient chez Ducasse une figure de la transgression.

Le « *couvent-lupanar* » évoqué plus haut est le lieu de l'interdit, de la tentation et de la chute : sur « *l'entablement d'un pilier* » (III, [5], 145), Maldoror peut lire ce nouvel avertissement inscrit « *en caractères hébreux* » : « *"Vous, qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice ; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale."* ». Il n'en faut pas plus pour intriguer ce personnage héros chez qui, bien souvent, la « *curiosité l'emport[e] sur la*

crainte [...]. ». Mais en scrutant l'intérieur du bâtiment, Maldoror perce l'obscurité d'un terrible secret : Dieu en personne a connu une courtisane. L'un de ses cheveux, tombé lors des ébats, raconte, à qui veut l'entendre, la corruption de son maître. L'allégorie est ici sacrilège, le « *couvent-lupanar* » constituant — l'oxymore est ici parlant — le lieu d'une double « *profanation* » (148) : comme souvent dans le roman gothique, le lieu de prière s'est changé en lieu de débauche, et la chute du cheveu, dont la racine s'est « *affaires[ée] sur elle-même, comme un soldat blessé par une balle* », symbolise la double chute de l'homme et de son Créateur.¹

La prostitution dans l'univers des *Chants de Maldoror* est donc universelle et acquiert une puissance désacralisatrice : les jeunes filles peuvent se prostituer, et Dieu peut aller au lupanar.

L'allégorisation du nom *prostitution* incite le poéticien à comprendre cette notion non seulement en son acception profane, mais aussi en son sens théologique. Comme le rappelle Danièle Chauvin dans l'article « Prostituée biblique » (2002), la prostitution symbolise dans les textes prophétiques et visionnaires une faute de nature plus religieuse qu'érotique : « [...] *c'est bien d'idolâtrie, et donc du paganisme, dont il est question ; en témoignent la proximité souvent redondante des termes, et l'association systématique de la prostitution et des rituels païens.* »². Cette analogie s'enracine dans la notion même de péché de chair, qui représentait déjà, « *aux origines de l'humanité, une première manifestation de la rupture de l'alliance.* ». D. Chauvin ajoute enfin que les « *récits des prostitutions d'Israël redisent, dans des temps et des situations divers mais sous des catégories comparables (le sexe, le mal, la mort), ce que le récit mythique de la perte de l'Éden posait à l'origine de l'humanité : la Transgression.* ».

Le pacte que Maldoror conclut avec la Prostitution constituerait donc à la fois un acte de désobéissance et une profession de foi blasphématoire fondée sur le vice et l'idolâtrie. S'ébauche ainsi une religion de la débauche, un culte s'opposant à la religion de Dieu. Et c'est dans la perspective encore confuse de ce culte que Ducasse, se souvenant des pratiques antiques et orientales, resacralise la prostitution.

Dans l'hymne au pou du chant II, le poète rappelle en effet « *que, dans chaque pays, existent des dieux divers, ici, le crocodile, là, la vendeuse d'amour.* » (II, [9], 99). On a vu que le crocodile était le symbole du mal, de l'ésotérisme et de la manipulation.³ Mais ce qu'il faut observer ici, c'est que le mystique et le profane, la religion et l'argent, se confondent : la prostitution est une déesse (« *dieux* »), mais qui vend de l'amour (« *vendeuse* »). Au chant suivant, c'est dans la peinture pathétique que Maldoror fait de sa propre déchéance que réapparaît cette pseudo divinité païenne : « [...] *les*

¹ On pourrait aussi y voir une allusion à quelque poil pubien.

² Danièle CHAUVIN, « Prostituée biblique », pp. 1580-1589, dans *Dictionnaire des mythes féminins, op.cit.*, p. 1583.

³ Sur le crocodile, cf. *supra*, pp. 35-36.

années de mon propre printemps ont passé, tristes et glaciales, comme un rêve implacable qui promène, sur les tables des banquets, et sur les lits de satin, où sommeille la pâle prêtresse d'amour, payée avec les miroitements de l'or, les voluptés amères du désenchantement, les rides pestilentiennes de la vieillesse, les effarements de la solitude et les flambeaux de la douleur. » (III, [1], 132). Dans un décor d'orgie romaine suggéré par les « *tables des banquets* » et « *les lits de satin* » — on songe au tableau de Thomas Couture, *Les Romains de la décadence* (1847)¹ — la prostitution est personnifiée en officiant sacré (« *prêtresse* »). Cependant, l'offrande qui lui est faite est non seulement pécuniaire mais aussi physique et morale : comme chez Musset, le plaisir se paie au prix de la vieillesse précoce, de la désillusion et du spleen. L'allégorie fait le lien entre l'ordre spirituel et l'ordre séculier, témoignant ainsi d'une rescrualisation du profane qui cadre bien avec cette mystique de la chute sur laquelle se fonde l'érotisme ducassien. La religion du vice, c'est le sacre de la chair, mais aussi celui du mal.

Cette sacralisation de la prostitution s'accompagne en outre d'une inversion des données bibliques. Dans son édition des œuvres de Ducasse, P. Sellier rapproche très justement la strophe du chant premier de certains passages de la Bible, dont Ézéchiel 16 : « *Je passai près de toi... Je fis un pacte avec toi... Tu devins de plus en plus belle... Tu t'es infatuée de ta beauté, tu as profité de ta renommée pour te prostituer... Tes amants te laisseront toute nue... On te lapidera.* »². Le texte ducassien conserve l'idée du pacte, de la beauté et de la nudité, notamment à travers la figuration de la prostitution en « *belle femme nue* » (I, [6], 46). Ducasse inverse toutefois le sens du châtiment : le bourreau lapide l'accusateur, et non l'accusée. C'est toute la justice divine qui se trouve ainsi ébranlée. Du reste, Ducasse ne fait qu'exploiter une ambiguïté présente dans la Bible : de même que Jésus sauve Marie-Madeleine, ainsi Maldoror sauve la Prostitution ; de même que Maldoror s'unit à cette dernière, ainsi Dieu s' « *accouple* avec une femme dégradée. » (III, [5], 147).

Comme on pouvait le pressentir, le personnage de la Prostitution et la figure de la prostituée remplissent dans l'écriture ducassienne une fonction à la fois tutélaire et intime. Si Maldoror élève la courtisane sacrée au rang de divinité, Ducasse en fait une véritable muse et en avertit l'humanité entière, à laquelle il destine sa poésie :

C'est pourquoi, ô peuples, quand vous entendrez le vent d'hiver gémir sur la mer et près de ses bords, ou au-dessus des grandes villes, qui, depuis longtemps, ont pris le deuil pour moi, ou à travers les froides régions polaires, dites : « Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe : ce n'est que le soupir aigu de la prostitution, uni avec les gémissements graves du Montévidéen. » Enfants, c'est moi qui vous le dis. Alors, pleins de miséricorde, agenouillez-vous ; et que les hommes, plus nombreux que les poux, fassent de longues prières. (I, [7], 46-47)

¹ Thomas COUTURE (1815-1879), *Romains de la décadence*, 1847, Huile sur toile, H. 472 ; L. 772 cm © RMN, Musée d'Orsay.

² P. Sellier dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 27.

On retrouve ici le motif du vent et de la tempête. Mais si le « *vent d'hiver* » peut être confondu avec l'« *esprit de Dieu* », c'est qu'ils sont l'un comme l'autre des *souffles* de vie. En effet, *esprit* vient du latin *spiritus*, « souffle », terme qui, selon Anne-Marie Gérard, « traduit pertinemment en bien des cas la rouach des textes hébreux ou le pneuma des textes grecs. »¹. Le premier chant de la Genèse évoque ainsi à maintes reprises « *l'esprit de Dieu planant au-dessus des eaux* ». ² Mais il faut surtout se souvenir que la création divine est avant tout un acte de parole : « *Dieu dit : "Que la lumière paraisse !" et la lumière parut.* ». Si le « *vent d'hiver* » n'est pas l'image de la parole divine, c'est qu'il désigne une autre parole tout aussi démiurgique, à savoir la parole poétique. Image de l'écriture, le vent est un chant révolté où les plaisirs ambigus de la chair (« *soupir aigu* ») se mêlent à la souffrance des amours interdites à travers le motif du gémissement (« *gémissements graves* »).³ Toutefois, ce chant est aussi et surtout celui du « *Montévidéen* » : le substantif constitue d'abord une marque biographique faisant ressortir le sens intime de cette parole. Mais par analogie avec « le Nazaréen » du Nouveau Testament, il confère aussi au poète une dimension messianique et antichristique qui pourrait expliquer la pitié et l'amour qu'il éprouve à l'endroit de la Prostitution. Par ailleurs, dans la strophe qu'il consacre « *aux pédérastes incompréhensibles* », Maldoror admire le fait que la « *prostitution* » de ces éphèbes « *s'offr[e] au premier venu* » (V, [5], 204). Ici, le mot *prostitution* est à prendre en son sens classique et métonymique, encore en vogue au XIX^e siècle, où il dénote « *la relation sexuelle elle-même* »⁴. Son emploi dans cette strophe permet au poète de faire un éloge appuyé et paradoxal de la pédérastie, qu'il dépeint comme une pratique louable, car transgressive. Cette occurrence du terme jette en retour un éclairage nouveau sur certains mots de la parabole initiale : « *semer le désordre dans les familles* » (I, [7], 45), c'est ce que fait Maldoror en tentant de corrompre le jeune Édouard à la strophe 11 du chant premier ; c'est encore ce qu'il parvient à faire au chant VI en séduisant Mervyn, qui se dit, après avoir lu la lettre de son prétendant, que « *son père est un peu sévère* », « *sa mère trop majestueuse* », et « *que ses frères ne lui conviennent pas non plus.* » (VI, [5], III, 233). Du père aux frères en passant par la mère, la gradation évolue du jugement moral mais pondéré (« *un peu sévère* ») au rejet pur et simple (« *trop majestueuse* », « *ne lui conviennent pas non plus* »). Mais semer le désordre dans les familles, c'est aussi et peut-être surtout le but que poursuit Ducasse à travers la peinture troublante qu'il fait de son amitié avec le jeune George Dazet dans la première version du chant premier.

¹ A.-M. GÉRARD, « Esprit », pp. 347-349, dans *Dictionnaire de la Bible, op. cit.*, p. 347.

² GENÈSE, 1, 2, cité par A.-M. Gérard dans *Dictionnaire de la Bible, op. cit.*, p. 347.

³ Sur le motif du gémissement, cf. *supra*, p. 165.

⁴ « Prostitution », dans *Trésor de la langue Française*, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/> (site consulté le 19 mars 2012).

En s'appropriant le thème de la prostitution, Ducasse retourne l'un des principes de l'amour romantique : Maldoror fait le choix de la damnation, et non celui de la rédemption. En ce sens, son érotisme ne procède pas d'une mystique du salut mais d'une mystique de la chute. Figure tutélaire, la Prostitution incarne la transgression elle-même, qui s'origine dans le péché de la chair. Lui restituant son caractère sacré, Ducasse renoue avec les croyances païennes et réduit le hiatus entre le monde profane et le monde spirituel, entre la chair et l'esprit. Le pacte de Maldoror conclut une alliance nouvelle, fondatrice d'une religion idolâtre, blasphématoire et subversive. Véritable muse, la Prostitution symbolise toute l'hérésie érotique d'une poésie de la révolte, de la confession et du scandale. Son choix comme thème reflète de plus la portée narcissique du geste créateur. En mêlant sa voix à celle du personnage biblique, le poète entend par le verbe désobéir à Dieu, le calomnier et prendre sa place : au fond, dans sa religion du vice, le sujet ducassien est à lui-même sa propre idole.

Poésie et perversion

Cette appropriation invite le poéticien à s'interroger sur les rapports qu'y entretiennent la morale et la sexualité. Or, l'éthique ducassienne est, on l'a vu, transgressive, si bien qu'il renouvelle la notion de perversion. Les termes *vice* et *vertu* prennent ainsi un sens tout à fait particulier sous la plume de Ducasse, lequel réorganise par ailleurs leur champ sémantique.

En langue, les mots *vice* et *vertu* peuvent être pris comme synonymes de *bien* et de *mal*. Mais ils renvoient aussi à ce qui se fait et à ce qui ne se fait pas en matière de sexualité : on dira d'un libertin qu'il s'adonne au vice, et d'une vierge qu'elle est vertueuse. Le couple *vice/vertu* serait donc l'hyponyme érotique du couple *bien/mal*. Cependant, on remarque que l'écriture ducassienne met précisément les connotations sexuelles de ces hyponymes en avant. Au chant II, Maldoror perçoit le « *charme du vice* » (II, [5], 85) sous l'apparence innocente d'une fillette. Au chant III, la lanterne du lupanar est qualifiée de « *drapeau du vice* » (III, [5], 144). À la même strophe, le héros médite sur le « *grand vice* » (1555) du Créateur débauché, auquel Satan se dit « *supérieur [...] non par le vice, mais par la vertu et la pudeur ; non par le crime, mais par la justice* » : associant d'un côté le « *vice* » au « *crime* », de l'autre la « *vertu* » à la « *pudeur* », le parallélisme de ce dernier exemple situe la faute de Dieu au chapitre de la morale sexuelle. Que l'on se souvienne de l'hymne aux pédérastes, où Maldoror évoque « *ses organes, affaiblis par le vice* » (V, [5], 266), ainsi que de la parabole du chant premier où, déclarant sa flamme à la Prostitution, il décide d'abandonner « *la vertu* » (I, [7], 46).

S'il paraît si aisé à Maldoror de passer du *vice* à la *vertu*, c'est que chez Ducasse la distinction entre ces deux notions est tout sauf absolue. Ainsi de ce passage extrait de *Poésies II* :

« *Il ne faut pas croire que ce que la nature a fait aimable soit vicieux. Il n'y a pas de siècle, de peuple qui ait établi des vertus, des vices imaginaires.* » (P II, 295). Ces lignes se démarquent de la maxime 122 de Vauvenargues, lequel avait écrit : « *Il ne faut pas croire aisément que ce que la nature a fait aimable soit vicieux : il n'y a point de siècle et de peuple qui n'aient établi des vertus et des vices imaginaires.* » (RM, 122). Le remplacement des deux points par le point, la suppression de l'adverbe « *aisément* » et le passage de « *point* » à sa forme moderne « *pas* » ne modifient en rien le sens de la maxime. En revanche, la disparition de la négation « *n'* » prend le contrepied de la thèse initiale : pour Vauvenargues, tous les peuples, dans tous les siècles, ont établi des vices et des vertus qui étaient imaginaires ; pour Ducasse, au contraire, aucun peuple, en aucun pays, n'a jamais établi de vices et de vertus qui l'aient été réellement. Par ailleurs, le poète remplace la coordination « *des vertus et des vices* » par la juxtaposition « *des vertus, des vices* », ce qui a pour effet de changer l'accord du verbe (« *aient établi* » devient « *ait établi* ») ainsi que d'atténuer l'opposition des deux termes : si les vices et les vertus existent bien, leur distinction dans l'imaginaire ducassien, elle, demeure délicate. C'est pourtant le vice, et non la vertu, qui fait le lien entre les hommes, comme l'explique Ducasse dans cet autre extrait de *Poésies II* : « *On peut aimer de tout son cœur ceux en qui on reconnaît de grands défauts. Il y aurait de l'impertinence à croire que l'imperfection a seule le droit de nous plaire. Nos faiblesses nous attachent les uns aux autres autant que pourrait le faire ce qui n'est pas la vertu.* » (294). Là encore, le poète s'est inspiré de Vauvenargues en réécrivant sa maxime 176 : « *On peut aimer de tout son cœur ceux en qui on reconnaît de grands défauts. Il y aurait de l'impertinence à croire que la perfection a seule le droit de nous plaire : nos faiblesses nous attachent quelques fois les uns aux autres autant que [le] pourrait faire la vertu.* » (RM 176). Si la première phrase reste inchangée, la seconde se partage une fois encore en deux phrases séparées par une ponctuation forte. La substitution de « *imperfection* » à « *perfection* » dénote une inversion lexicale qui ne constitue pas pour autant une véritable inversion sémantique : la thèse est la même, seule la formulation change. En fait, Ducasse complète la pensée de Vauvenargues : perfection et imperfection plaisent également. Dans sa troisième phrase, le plagiaire renforce la tonalité assertive de la maxime en biffant la modalisation « *quelques fois* ». La proposition subordonnée relative périphrastique « *ce qui n'est pas la vertu* » désigne le vice : c'est dire, de manière détournée, que les liens qui unissent les hommes sont aussi bien tissés par la faiblesse que par le vice, ce qui les rend d'autant plus solides, pervers et coupables.

De plus, sous la plume de Ducasse *vice* et *vertu* deviennent, à la faveur d'un travail idiolectal, les hyperonymes de *bien* et de *mal* : au chant II, Maldoror, découvre dans « *les entrailles de la méchanceté* », « *ce vice néfaste, le mal ! supérieur en lui au bien* » (II, [11], 105). L'apposition « *ce vice néfaste* » désigne le mal comme une espèce de vice, et non le contraire, c'est-à-dire le vice comme une espèce de mal. En ce sens, on peut dire que l'éthique découle de l'érotique, ce qui, du reste,

entre en cohérence avec le fait que du point de vue de la *doxa* théologique, la première transgression ait été le péché de la chair. Aux yeux du sujet ducassien, le mal n'est donc qu'un cas particulier de la débauche.

Ce balancement entre le *vice* et la *vertu* pris dans leur acception érotique appelle naturellement la notion de perversion, ou de paraphilie, qui désigne en psychologie « *tout comportement psychosexuel dont les modalités d'obtention orgasmique nécessitent soit d'autres objets sexuels que le partenaire de sexe opposé, soit d'autres zones ou fonctions physiologiques, soit encore la présence de stimulus ou de conditions extrinsèques exclusives ou prévalentes (traumatisme, sadomasochisme, etc.) susceptibles de produire à elles seules le plaisir sexuel.* »¹. C'est vers le milieu du XIX^e siècle que le nom *perversion* se charge de connotations sexuelles. Ce sens se renforce durant les décennies suivantes grâce à l'essor de la psychiatrie.² Littré désigne la perversion comme le « [c]hangement de bien moral en mal moral », la « corruption de ce qui est moralement bon », puis donne l'exemple de « *perversion des mœurs* » ; dans son second sens, le terme renvoie au « [d]érangement », au « trouble qui donne à certaines fonctions une fausse direction. »³. Cette idée de dysfonctionnement permet au lexicographe pudibond d'évoquer implicitement les comportements amoureux perçus comme contre-nature. Le champ sémantique de *perversion* se situe encore, à l'époque des *Chants de Maldoror*, à la croisée de l'éthique, de la psychologie et de la morale sexuelle. Il est à noter que Ducasse n'utilise jamais le mot *perversion*. En revanche, il emploie les formes *pervers*, *perversité* et *pervertir*, qui appartiennent à la même famille lexicale : ce choix confirme que son idiolecte conçoit une synonymie subjective entre les perversions morales et sexuelles.

Dans l'évocation flamboyante qu'il fait au chant premier de l'universalité du mal, Maldoror raconte avoir vu les hommes, « *tous à la fois [...] le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère.* » (I, [5], 42). Cette vision d'apocalypse fait écho à cette étrange phrase de l'exorde, dans laquelle Maldoror conseille au lecteur de ne point s'aventurer davantage dans l'espace périlleux de son livre : « *Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle [...].* » (I, [1], 39). Ces deux comparaisons s'éclairent en tant qu'elles illustrent deux transgressions mises en miroir : dans celle de l'exorde, la lecture est associée à un interdit, celui consistant à ne pas poser les yeux sur la « *face maternelle* » ; dans celle de la strophe 5,

¹ Jean-François ALLILAIRE, « Paraphilie », pp. 520, dans Roland DORON, Françoise PAROT [dir.], *Dictionnaire de psychologie*.

² Sylvie CHAPERON, « Les Fondements du savoir psychiatrique sur la sexualité déviante au XIX^e siècle », dans *Recherches en Psychanalyse*, n°10, 2010, en ligne : <http://recherchespsychanalyse.revues.org/1881> (pages consultée le 10 août 2012).

³ É. LITTRÉ, « Perversion », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

la désobéissance envers la figure paternelle de Dieu (« *le ciel* ») est comparée à l'attitude d'un enfant « *pervers* », c'est-à-dire méchant, « *dont l'âme est tournée vers le mal.* »¹. Dans les deux cas, l'enfant transgresse la relation qui l'unit à sa mère. Les connotations sexuelles que véhicule l'adjectif « *pervers* » suggèrent une lecture incestueuse de la première image : en vertu du lien symbolique qui existe entre le visage féminin et la vulve², la « *face maternelle* » désigne par périphrase le sexe de la mère ; et en retour, la violence de ce poing dirigé contre le père céleste se double de la promesse d'un inceste à venir. Ce parallèle présente la lecture — et par inférence, l'écriture —, la révolte spirituelle et la transgression érotique comme des synonymes subjectifs : la poésie est perverse parce qu'elle est déicide — donc parricide — et incestueuse. Elle associe l'acte créateur au fantasme œdipien. Du reste, l'éthique étant dans l'imaginaire ducassien subordonnée à l'érotique, il faut probablement considérer que les autres emplois de l'adjectif *pervers* articulent ces deux sens. Ducasse mentionne ainsi : « [...] *vous avez marché dans votre voie, moi, dans la mienne, pareilles toutes les deux, toutes les deux perverses.* » (I, [10], 58), « *Que ta destinée perverse s'accomplisse !* » (III, [3], 142), « [...] *l'essence de notre âme perverse* » (IV, [1], 158), « [...] *le minotaure de ses instincts pervers* » (VI, [2], 224), « [...] *ô moribonds des marmottes perverses !* » (P I, 267). Il en va sans doute de même du nom *perversité* — désignant l'« [é]tat de ce qui est pervers »³ —, employé dans la scène d'autospection du chant IV, au cours de laquelle Maldoror, suite à la mise à mort d'une ville entière, fait l'éloge spéculaire de sa propre cruauté : « [...] *si tu remarques mes traits avec attention, tu me reconnaîtras comme ton disciple respectueux dans la perversité, mais, non pas, comme ton rival redoutable.* » (IV, [5], 174). On peut rappeler que dans « Le Démon de la perversité » (1845) de Poe et traduit par Baudelaire, « l'esprit de *perversité* »⁴ désigne l'élan qui pousse certains hommes à commettre des actions mauvaises justement parce qu'elles sont mauvaises : « *Nous les perpétons simplement à cause que nous sentons que nous ne le devrions pas.* ». De par ses liens morphologiques avec *pervers*, le mot *perversité* permet au poète de souligner la nature sexuelle de la violence qu'il expose dans son œuvre.

Cette violence si caractéristique ne concerne pas que la morale ou les corps : autour des rêveries sadiques et masochistes constellent d'autres formes de déviance. De la pédérastie à l'inceste, de la nécrophilie à la zoophilie, Ducasse offre au lecteur stupéfait, de page en page et de strophe en strophe, une véritable parade sauvage. Ici, une vieille mère insensée veut s'unir à son fils ; là, de jeunes garçons violent dans un cimetière les « *cadavres des belles femmes mortes depuis peu* »

¹ É. LITTRÉ, « Pervers », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² À ce propos, cf. Claire MARGAT, « Les Deux visages de l'érotisme », pp. 170-183, dans François AUBRAL, Michel MAKARIUS (dir.), *Érotique, esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2001, p. 181.

³ É. LITTRÉ, « Perversité », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

⁴ Edgar Allan POE, « Le Démon de la perversité », pp. 49-57, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de C. Baudelaire, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

(I, [12], 64). Entre deux détournements de mineur ou deux actes de barbarie raffinés, Maldoror copule avec une femelle de requin dans un « *accouplement long, chaste et hideux* » (II, [13], 120), couche avec un pou femelle « *pendant trois nuits consécutives* » (II, [9], 100), ou fantasme à l'idée de sodomiser l'univers avec la dernière des brutalités (V, [5], 205). La fameuse comparaison du chant VI où le poète se dit « *beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme* » (VI, [6], IV, 238) constitue le symbole, pour reprendre V. Hugotte, de cette sexualité « *ressentie comme anormale* »¹. Le nom « *vice* » fait syllepse, dénotant à la fois le défaut physique et le dérèglement lubrique. Le prédicat « *beau* » révèle par ailleurs que cette perversion n'est pas qu'érotique, mais qu'elle est aussi, on l'a montré, esthétique.²

Les mots *vice* et *vertu* se chargent dans l'idiolecte ducassien de fortes connotations sexuelles. Cependant, la frontière entre ce qui est vertueux et vicieux tend à s'estomper. De plus, le couple *vice/vertu* ne se réduit pas à une simple variante érotique du couple *bien/mal* : c'est au contraire l'éthique qui se mesure à l'aune d'un érotisme pervers. Dans cette confusion des normes et des valeurs, la poésie s'affirme comme un acte de violence non seulement éthique, mais aussi œdipienne : écrire, c'est voler le pouvoir du père, et c'est aller vers la mère.

La poésie ducassienne caricature l'idéalisme romantique ainsi que son antithèse frénétique. Le dualisme chair/esprit s'efface au profit d'une double dialectique de l'amour/haine et de la passion/raison. Se développe ainsi une vision carnassière de l'amour inspirée d'un amour divin lui-même perçu comme prédateur. De plus, Ducasse renverse le thème romantique de la prostituée : elle mène non plus à la rédemption, mais à la damnation. En sacralisation cette allégorie de la transgression qu'est la Prostitution, le poète rapproche la chair et l'esprit, le profane et le spirituel. Il fonde sa poésie sur une religion du vice et du scandale ; il mêle sa voix à celle de sa muse maudite, idolâtrant sa propre personne par le caractère blasphématoire de sa création. En outre, dans l'idiolecte ducassien, le bien et le mal deviennent des cas particuliers du vice et de la vertu, qui tendent d'ailleurs à se confondre. L'éthique se subordonne à l'érotique. Enfin, présidant à l'acte créateur, les perversions ducassiennes découlent d'un fantasme œdipien premier qu'il s'agira de mettre en lumière.

Le sexe et la violence

¹ V. HUGOTTE, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror, op. cit.*, p. 62.

² Sur les *beau comme*, cf. *supra*, pp. 156-157.

Les Chants de Maldoror fascinent par leur violence sexualisée, à moins qu'il s'agisse d'une sexualité violente. De nombreux commentateurs, parmi lesquels M. Blanchot, ont étudié le lien troublant que cette poésie tisse entre l'agressivité et l'érotisme. On a très souvent vu en Ducasse l'un des plus dignes héritiers de Sade. Certes, *Les Chants de Maldoror* dépeignent des violences sexuelles d'une rare intensité, mais ce qui relève du sadisme au regard de la psychologie n'est pas forcément sadien du point de vue littéraire. Le sexe chez Sade est placé sous le signe de la violence et de la raison ; sa perversion presque mécanique est le fruit d'une construction intellectuelle. À l'inverse, même si la raison n'est pas entièrement absente, le sexe chez Ducasse associe la violence à l'animalité, à l'instinct, à l'irrationnel. Cette conjugaison du sexe et de la violence prend la forme de deux rêveries, l'une sadique et l'autre masochiste.

Sadisme

De la perversion au sadisme, il n'y a qu'un pas que la lecture des *Chants de Maldoror* ne peut que pousser à franchir. Mais chez Ducasse, le sadisme ne se résume pas à l'actualisation dans l'écriture de cette perversion sexuelle que Gérard Bonnet définit en ces termes : « On parle perversion sadique quand un sujet ne peut accéder à la jouissance sexuelle sans infliger à son partenaire quel qu'il soit une souffrance réelle, tout en se conformant à un certain nombre d'habitudes ou de rites qui n'appartiennent qu'à lui. »¹. Cette rêverie revêt aussi un sens esthétique et métapoétique ; elle se décline à travers les motifs de la cruauté, du supplice et de l'entravement.

Les actes sadiques sont nombreux dans *Les Chants de Maldoror*. Cependant, ils ne sont pas le fait du seul personnage principal : certes, Maldoror torture, éventre et tue avec délectation, mais le reste de l'humanité n'est pas en reste, et Dieu lui-même n'est qu'une brute sanguinaire. En tant qu'expression de l'érotisme ducassien, cette rêverie se manifeste d'abord à travers le motif lexical de la cruauté. Selon Littré, le nom *cruauté* dénote ce « [p]enchant à infliger des souffrances et la mort », toute « action cruelle », « chose fâcheuse » ou encore un « acte rigoureux »². Dans son sens galant et au pluriel, le terme désigne l'« indifférence » et les « rigueurs » d'une « maîtresse ». L'adjectif *cruel* quant à lui qualifie en première acception ce qui « aime à infliger des souffrances, la mort »³. Les deux mots sont issus de la racine latine *crudelis*, « dur, cruel, inhumain », de *crudus*, « rouge », « encore cru, saignant, non cuit »⁴. Étymologiquement, la cruauté renvoie au goût pour la viande crue, et au

¹ Gérard BONNET, *Les Perversions sexuelles*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 1993, p. 59.

² É. LITTRÉ, « Cruauté », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ É. LITTRÉ, « Cruel », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

⁴ F. GAFFIOT, « Crudus », p. 447, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

sens figuré, au plaisir de faire le mal. Ducasse s'approprie cette image alimentaire, mais en la renouvelant.

À la strophe 4 du chant premier, Maldoror affirme faire « *servir son génie à peindre les délices de la cruauté* » et s'interroge sur son rapport à la création poétique : « *Le génie ne peut-il pas s'allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence ? ou, parce qu'on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie ?* » (I, [4], 41). Question rhétorique, à laquelle il répond en définissant clairement sa poésie comme une écriture de la cruauté : « *On en verra la preuve dans mes paroles* ». À la strophe suivante, la méchanceté des hommes est comparée à « *la cruauté du requin* » (I, [8], 4) ; puis, au chant II, Maldoror est témoin du « *repas cruel* » (II, [8], 95) d'un Dieu dévorant des hommes, ses propres créatures. Or, à la strophe 8 du chant I, Maldoror rêve sur ses origines et déclare qu'il aurait « *voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue* » (I, [8], 49). Et le héros de conclure ironiquement qu'alors il « *ne sera[t] pas si méchant* ». Au chant V, il assimilera de même la cruauté du Créateur à celle du tigre : « *Lorsque tu passeras près de la tanière du tigre, il s'empressera de fuir, pour ne pas regarder, comme dans un miroir, son caractère exhaussé sur le socle de la perversité idéale*. » (V, [4], 203). La perversion rejoint la cruauté. Maldoror choisit une ascendance doublement dévorante et animale à travers la figure maternelle de la femelle de requin et la figure paternelle du Dieu-tigre : sa cruauté est donc un héritage, de même que sa conception carnassière de l'amour et de la création. La poésie est cruelle en ce qu'elle imite la perversion sadique de l'amour divin.

La rêverie sadique revêt une signification tout aussi complexe à travers le motif du supplice. La souffrance d'autrui fournit une forme de jouissance plus ou moins grande, que ce soit à Maldoror ou à d'autres.

Témoin d'un naufrage au chant II, Maldoror s'étonne d'avoir survécu à ce spectacle sublime : « *Ô ciel ! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables*. » (II, [13], 116). Le terme « *volupté* » désigne explicitement une sensation proche des « *plaisirs de l'amour* »¹. Mais ce sentiment se précise comme étant une émotion à mi-chemin de l'abandon sensuel, de la contemplation esthétique et de la jouissance mystique : « *Debout sur le rocher, pendant que l'ouragan fouettait mes cheveux et mon manteau, j'épiais dans l'extase cette force de la tempête, s'acharnant sur un navire, sous un ciel sans étoiles*. » (118). Cette phrase résume à elle seule tout le sublime de l'épisode : on y trouve en effet réunis les

¹ É. LITTRÉ, « Volupté », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873]. Maldoror emploie le même terme après l'assassinat du naufragé et lors du supplice du pendu : « *Je me suis préservé de la tentation de trouver de la volupté dans ce spectacle excessivement curieux, mais moins profondément comique qu'on n'était en droit de l'attendre*. » (IV, [3], 166). Le désir sadique, on le voit, se double d'une envie de rire et rejoint l'humour noir.

thèmes préromantiques de la tempête, du navire en perdition, du paysage escarpé et du *suave mari magno*.¹ Le terme « *extase* » résume la nature à la fois érotique, esthétique et mystique des transports qui agitent du héros.

L'usage récurrent du terme *supplice* sous la plume de Ducasse concentre ces trois significations. Au chant II, Maldoror, frappé par la foudre du Créateur, qualifie sa punition de « *supplice* » (I, [3], 79). Au chant III, le même Dieu fait périr un jeune débauché en lui infligeant un « *supplice, exercé sur lui par une main divine* » (III, [5], 149) ; plus loin, le Créateur lui-même reconnaît l'avoir « *broyé dans l'engrenage de [s]es supplices raffinés* » (151). Au chant IV, une mère incestueuse, aidée de sa bru, inflige à son fils réticent un « *supplice raffiné* » (IV, [3], 168). Si le plaisir qu'elle suscite traduit l'essence sadique de la torture, le *raffinement* dont cette torture fait l'objet suppose sa stylisation, et de fait, son esthétisation. Cependant, si l'on se fie à l'étymologie de *supplice*, d'intéressantes potentialités sémantiques apparaissent : Littré rappelle en effet que *supplice*, comme *supplier*, dérive du « latin *supplicium, supplice, proprement offrande, prière, de supplicare [...], ainsi dit parce que, quand on allait exécuter à mort un citoyen romain, le rex sacrorum dévouait le coupable aux dieux au moyen d'une prière et d'un sacrifice, afin de laver le peuple romain des suites du sang versé.* »². Étymologiquement, le supplice a donc partie liée avec le sacré. René Girard ne dit pas autre chose dans *Le Bouc-émissaire* (1982) : à travers ce motif, la rêverie sadique s'inscrit à la fois dans un érotisme de la douleur, une esthétique du sublime et une mystique du sacrifice.

Le dernier motif de cette rêverie sadique est le motif de l'entravement.³ On remarque en effet que pour désigner l'union amoureuse, Ducasse parle d'*entrelacement* ou d'*enlacement* mais non d'*embrassement*.

Au chant II, Maldoror et la femelle du requin s'accouplent « *les bras et les nageoires entrelacés* » (II, [13], 120). Au chant VI, Mervyn, qui répond aux avances de Maldoror, s'impatiente à l'idée de se jeter dans « *l'entrelacement hideux de [ses] bras pestiférés [...]* » (VI, [5], III, 237). Cette préférence lexicale met l'accent sur la force du lien et de l'étreinte ; elle en souligne également le caractère sadique. La même idée est reprise au chant IV, où le fils récalcitrant est suspendu par les cheveux à une potence élevée par « *les mains entrelacées d'une épouse et d'une mère [...]* » (IV, [4], 169). Comble du raffinement, le malheureux a les jambes « *libres, pour accroître ses tortures, et lui faire désirer davantage n'importe quoi de contraire à l'enlacement de ses bras.* » (164). La force de l'entravement ne réside plus dans l'étreinte musculaire mais dans la combinaison savante des nœuds et des liens.

¹ Sur ce naufrage et son caractère sublime, cf. *supra*, pp. 121 *sq.*

² É. LITTRÉ, « Supplice », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ On préférera le français *entravement* à l'anglais *bondage*.

Ce dernier exemple met le poéticien sur la voie d'un sens métapoétique, qui se fait jour au début du chant III. On se souvient que dans cette ouverture, Maldoror décrivait sa création poétique en des termes imagés : « [...] *créant, à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.* » (III, [1], 130). On a montré que le motif de l'ellipse constituait une métaphore de l'écriture.¹ De même, le verbe *entrelacer* renvoie métaphoriquement à ce tissage qu'est l'écriture du texte poétique. Entrelacer ses « *séraphins* », ses « *fictiones célestes* », c'est tisser et écrire un texte en collectionnant ses créatures comme le criminel sadique collectionne ses victimes.

Le motif de l'entravement rejoint donc celui de l'ellipse en tant que métaphore de l'acte créateur. Il se rattache également à la deuxième structure mystique du régime nocturne chez Durand, celui du lien, de la « viscosité » et de l'« adhésivité »².

L'écriture de Ducasse s'affirme donc comme une écriture sadique : le motif de la cruauté se rattache à la nature prédatrice de l'éros ducassien ; le motif du supplice en souligne la portée sacrificielle et mystique ; le motif de l'entravement enfin met en évidence sa finalité esthétique et poétique.

Masochisme

À cette rêverie sadique répond une rêverie que l'on qualifiera de masochiste par analogie avec la perversion du même nom, dans laquelle le sujet « ne peut accéder à la jouissance sexuelle sans éprouver une souffrance physique effective, résultant de traitements extrêmement divers, dont il décide lui-même par avance les modalités d'exécution. »³. Dans le masochisme ducassien toutefois, l'accent porte moins sur l'érotisme que sur la mystique et l'héroïsme.

D'une part, les relations qui unissent Maldoror à ses proies n'obéissent pas à une véritable structure sadomasochiste. Après avoir torturé l'adolescent du chant premier, le héros tente d'expliquer son geste en soulignant sa portée sadomasochiste : « “[...] et *pourtant, autant que ma victime, je souffrais !*” » (I, [6], 45). C'est alors qu'en inversant les rôles, il réclame au supplicié un châtement à la mesure de son crime. Fait important, le passage est au discours direct :

“Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité ; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche. Même, de cette manière, ma punition ne sera pas complète. Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. Je parerai mon corps de guirlandes embaumées, pour

¹ Sur le motif de l'ellipse, cf. *supra*, pp. 262-264.

² G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 310.

³ G. BONNET, *Les Perversions sexuelles*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 1993, p. 64.

cet holocauste expiatoire ; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche."

La répétition du parallélisme « *ma bouche collée à ta bouche* », l'alternance de la première et de la seconde personne ainsi que le polyptote « *déchiré* »/« *déchirer* » traduisent l'union à la fois douce et violente de la victime et de son bourreau. Le mythe de l'androgynat (« *ne former qu'un seul être* »)¹ revêt une forme perverse à travers le motif sadique de l'entravement. Ce motif est renforcé par l'image de la guirlande, qui renvoie à la symbolique du lien et de l'attachement. Le motif de l'amour carnassier rejoint le thème plus commun de la lacération (« *avec les dents et les ongles à la fois* »). La qualification d'« *holocauste expiatoire* » sanctifie la scène en lui conférant une dimension sacrificielle. Mais il ne faut pas être dupe : ce passage n'est qu'une mise en situation au cours de laquelle Maldoror explique au lecteur comment torturer un adolescent et ce qu'il faut lui dire afin de mieux le tromper. Les guillemets qui démarquent ce passage au style direct disqualifient de fait toute possibilité de remords sincère. Le discours rapporté se conclut, le poète s'adresse à nouveau au lecteur, et le rideau tombe. Tout ceci n'était finalement qu'une sombre mascarade sadique, comme le révèle ces lignes empreintes d'un humour noir et glaçant : « *Après avoir parlé ainsi, en même temps tu auras fait le mal à un être humain, et tu seras aimé du même être : c'est le bonheur le plus grand que l'on puisse concevoir. Plus tard, tu pourras le mettre à l'hôpital ; car, le perclus ne pourra pas gagner sa vie. On l'appellera bon, et les couronnes de laurier et les médailles d'or cacheront tes pieds nus, épars sur la grande tombe, à la figure vieille.* ». Le bien ou le mal, le vice ou la vertu : tout cela n'est bien qu'une affaire de comédie pour Maldoror.

Différent sera l'exemple de la strophe 3 du chant II, où Maldoror, après lui avoir avoué une tentative d'assassinat avorté sur sa personne, propose à Lohengrin de se venger :

Donc, Lohengrin, fais ce que tu voudras, agis comme il te plaira, enferme-moi toute la vie dans une prison obscure, avec des scorpions pour compagnons de ma captivité, ou arrache-moi un œil jusqu'à ce qu'il tombe à terre, je ne te ferai jamais le moindre reproche ; je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi. La douleur que tu me causeras ne sera pas comparable au bonheur de savoir, que celui qui me blesse, de ses mains meurtrières, est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables !
(II, [3], 81)

La juxtaposition des propositions de la première phrase et la modalité exclamative de la seconde marquent syntaxiquement l'ironie du propos. Maldoror utilise ici un procédé de dissimulation que la rhétorique appelle chleuisme² : en feignant de réclamer sa punition et en jouant les amants

¹ Sur l'androgynie, cf. *infra*, pp. 368-381.

² « Ironie tournée vers soi. Moquerie, persiflage, sarcasme dont on fait soi-même les frais, mais en attendant de l'interlocuteur au moins un geste de protestation... » (B. DUPRIEZ, « Chleuisme », pp. 111-112, dans *Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 111).

romantiques et dévoués (« *je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi* »), le criminel plaide pour la clémence. Au réquisitoire du démon contre lui-même succède un éloge appuyé de l'angélique Lohengrin. Et la strophe se termine sur la réhabilitation de Maldoror, qui a su renoncer à ses projets meurtriers : « *Oui, c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain, et de conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants, puisqu'il y en a eu un, enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances défiantes de ma sympathie amère !...* ». En apparence, le poète héros se fait le chantre d'un sacrifice amoureux (« *c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain* ») ; il serait de plus motivé par un certain optimisme (« *conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants* »). Son amertume invite cependant à douter de sa sincérité. En effet, l'antithèse « *répugnance défiantes* »/« *sympathie amère* » révèle l'ironie et l'humour noir de ses paroles. La référence à la « *force* » suggère une contrainte qui n'a rien de naturel : au fond, Maldoror craint par-dessus tout d'être attendri, mais il concède qu'il a pu l'être à son corps défendant.

Et si Maldoror endosse parfois le rôle de la victime, c'est moins par réelle perversion que par ruse : il s'agit d'une feinte rhétorique par laquelle le poète héros se met à l'abri d'un réel attendrissement, synonyme de passivité et de faiblesse.

D'autre part, il faut avoir à l'esprit que la perversion masochiste, comme le sadisme, peut s'apparenter aux pratiques sacrées. Selon G. Bonnet, le masochisme, qui « *intériorise le rite destructeur, en retourne les effets sur le sujet lui-même et le codifie soigneusement pour que la vie soit toujours sauve* », serait « *un rite actualisé* » à l'image des « *rites d'ascèse et d'expiation* »¹. Et l'on peut dire que, dans cette perspective, le dolorisme serait la forme religieusement valorisée du masochisme. De toute évidence, Ducasse perçoit la similitude qui existe entre le masochiste et le martyr. Au chant II, déjà, l'hermaphrodite reçoit en souriant les coups de ses agresseurs. Au chant V, Maldoror appelle de ses vœux un homme « *qui croirait accomplir un acte juste, en priant quelque bourreau de l'écorcher vivant* » : il assure qu'un tel homme, « *amant d'un pareil martyr, ne se trouverait pas dans l'univers entier* » (V, [3], 97-98). L'apposition « *amant d'un pareil martyr* » résume en une seule formule les pulsions masochistes et les ambitions doloristes.

Toutefois, chez Ducasse, la figure du martyr se rapproche également de celle du héros révolté contre la divinité. Au début du chant III, Mario, le compagnon de Maldoror, refuse de fermer la bouche et de se préserver ainsi des atteintes de la gerçure, afin de se « *conformer* » ironiquement à la « *volonté de la Providence* », qui « *aurait pu être meilleure* » (III, [1], 133) : silencieux, Maldoror « *admire cette vengeance noble* ». Solennel, Mario déclarera par la suite : « *J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure*

¹ G. BONNET, *Les Perversions sexuelles*, op.cit., p. 39.

de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtement que je lui inflige. » (134). La naissance n'est plus un don bénéfique, mais une malédiction. La vie est une « *cicatrice* » qui ne guérit réellement que par la mort naturelle ou volontaire. Mario inverse la signification du martyr : s'il demeure un spectacle (« *contemple* »), il ne s'agit plus d'un sacrifice à la gloire de Dieu, mais d'une condamnation infligée à ce dernier (« *châtement* »). Celui qui châtie est à son tour châtié. Dans l'écriture de la douleur telle que la conçoit Ducasse, le martyr n'est plus un saint qui donne sa vie au nom de son Dieu, mais un héros dont l'existence même est un acte de rébellion contre l'injustice divine.

Si Maldoror endosse le rôle de la victime, c'est moins par perversion que par feintise. La rêverie masochiste procède d'une rhétorique de la ruse et d'une attitude héroïque : en exploitant les ressources du verbe, elle s'inscrit dans le registre de la séduction sadique ; en s'associant à la mystique de la douleur, elle fait du révolté un martyr qui s'enorgueillit de ses propres souffrances.

Le motif de la lutte

Ces deux rêveries sadique et masochiste trouvent une expression commune à travers le motif héroïque de la lutte, qui associe volupté et violence guerrière.

Souvent, dans des combats de Maldoror, l'héroïsme se teinte d'érotisme. On étudiera particulièrement la strophe 6 du chant IV.

Changé en pourceau, le héros s'engage dans une épopée sanglante et frénétique :

J'essayais mes dents sur l'écorce des arbres ; mon groin, je le contemplais avec délice. Il ne restait plus la moindre parcelle de divinité ; je sus élever mon âme jusqu'à l'excessive hauteur de cette volupté ineffable. [...] Quand je voulais tuer, je tuais ; cela, même, m'arrivait souvent, et personne ne m'en empêchait. Les lois humaines me poursuivaient encore de leur vengeance, quoique je n'attaquasse pas la race que j'avais abandonnée si tranquillement [...]. Pendant la journée, je me battais avec mes nouveaux semblables, et le sol était parsemé de nombreuses couches de sang caillé. J'étais le plus fort, et je remportais toutes les victoires. Des blessures cuisantes couvraient mon corps ; je faisais semblant de ne pas m'en apercevoir. Les animaux terrestres s'éloignaient de moi, et je restais seul dans ma resplendissante grandeur. (IV, [6], 177-178)

Les exactions de Maldoror s'inscrivent dans le double registre de la sensualité et de la violence guerrière. D'une part, la métamorphose lui procure un plaisir à la fois esthétique et érotique qui se rattache au motif de l'amour carnassier (« *je contemplais* », « *mes dents* », « *mon groin* », « *délice* », « *volupté ineffable* »). D'autre part, cette violence animale (« *dents* », « *tuer* », « *tuait* »), en même temps qu'elle est décrite comme une transgression (« *Les lois humaines me poursuivaient de leur vengeance* »), fait l'objet d'une glorification épique (« *le plus fort* », « *victoires* », « *resplendissante grandeur* ») qui transcende les violences subies (« *des blessures cuisantes couvraient mon corps ; je faisais semblant de ne pas*

m'en apercevoir»). Depuis son réveil, hélas, Maldoror ne fait que vivre dans la nostalgie de sa « *métamorphose détruite* » (178). Sa douleur est telle que « [ses] *draps sont constamment mouillés, comme s'ils avaient été passés dans l'eau* » et qu'il « *les fai[t] changer* » chaque jour. Dans son désespoir, il ne lui reste qu'à se remémorer « *ces souvenirs glorieux, qui ne laissent, après leur suite, que la pâle voie lactée des regrets éternels* ». Le détail des draps mouillés n'est pas si cocasse qu'il en a l'air : il amorce en fait une lecture scabreuse de l'image finale. Cette métaphore déterminative de « *la pâle voie lactée des regrets éternels* » désigne à première vue les larmes de Maldoror. Or, l'analogie ne saurait être motivée : si le lait peut être comparé à quelque fluide, c'est bien à la semence humaine, cet autre fluide de vie, et non aux larmes.

Par le biais de cette dernière image, l'écriture ducassienne révèle le sens véritable de l'épisode : rêver d'être un pourceau héroïque, c'est donner une forme épique à sa rêverie sadomasochiste et à son érotisme carnassier. Se souvenir de ce rêve, c'est se livrer à un onanisme des plus pervers, et des plus poétiques.

Ce lien entre sadomasochisme, violence épique et sperme prend une forme collective et génocidaire dans l'hymne aux pédéastes. Dans ce poème, Maldoror évoque le sinistre pouvoir de ses « *gouttes séminales* » (V, [5], 207) :

Je change de vêtements deux fois par semaine, la propreté n'étant pas le principal motif de ma détermination. Si je n'agissais pas ainsi, les membres de l'humanité disparaîtraient au bout de quelques jours, dans des combats prolongés. [...] Ils viennent des bords des Amazones, ils traversent les vallées qu'arrose le Gange, ils abandonnent le lichen polaire, pour accomplir de longs voyages à ma recherche, et demander aux cités immobiles, si elles n'ont pas vu passer, un instant, le long de leurs remparts, celui dont le sperme sacré embaume les montagnes, les lacs, les bruyères, les forêts, les promontoires et la vastitude des mers ! [...] Le désespoir de ne pas pouvoir me rencontrer [...] les porte aux actes les plus regrettables. Ils se mettent trois cent mille de chaque côté, et les mugissements des canons servent de prélude à la bataille. [...] Me montrant du doigt un espace de plusieurs lieues recouvert de cadavres, le croissant vapoureux de cet astre m'ordonne de prendre un instant, comme le sujet de méditatives réflexions, les conséquences funestes qu'entraîne, après lui, l'inexplicable talisman enchanteur que la Providence m'accorda. Malheureusement que de siècles ne faudra-t-il pas encore, avant que la race humaine périsse entièrement par mon piège perfide ! (207-208)

Excités par la semence de Maldoror, les hommes s'entretuent : soif de sang et soif de sperme se confondent. La lutte est marquée au sceau de l'hyperbole épique : elle s'étend dans l'espace (« *bords des Amazones* », « *vallées qu'arrose le Gange* », « *lichen polaire* », « *un espace de plusieurs lieues recouvert de cadavres* »), dans le temps (« *que de siècles ne faudra-t-il pas encore [...] !* ») et implique un nombre considérable de combattants (« *trois cent mille de chaque côté* »). Le sexe et le sperme de

Maldoror sont ici sacralisés (« *sperme sacré* », « *inexplicable talisman enchanteur* ») : l'humanité est proprement ensorcelée (« *piège perfide* »).

À la faveur d'une manière de sadomasochisme par procuration, Maldoror satisfait sa misanthropie au moyen d'un véritable holocauste érotique. Le sang des combats et le sperme des ébats se confondent.

Enfin, lutte individuelle et lutte collective se marient en deux formes d'affrontement : l'alliance de circonstance et le duel singulier. La première combinaison est illustrée au chant II dans la strophe du naufrage. Le navire englouti, les survivants du désastre réapparaissent à la surface des flots en furie — *apparent rari naves in gurgite vasto*¹ — et se prennent à bras le corps afin de surnager, en vain. Un groupe de six squales surgit et « [d]e tous ces êtres humains, qui remuent les quatre membres dans ce continent peu ferme, [ils] ne font bientôt qu'une omelette sans œufs, et se la partagent d'après la loi du plus fort. » (II, [13], 119). Une « *énorme femelle de requin* » se joint à la meute : elle est « *furieuse* » et « *affamée* ». Le combat s'engage alors : la femelle tue trois de ses adversaires, mais « *trois requins vivants l'entourent encore, et elle est obligée de tourner en tous sens, pour déjouer leurs manœuvres.* ». Témoin de cette lutte désormais inégale, Maldoror se décide à intervenir : il abat l'un des requins et en poignarde un second. La femelle de requin « *se débarrasse facilement du dernier adversaire...* ». Les deux alliés de circonstance se retrouvent face à face et l'on assiste à l'une des scènes les plus marquantes des *Chants de Maldoror* :

Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes ; et chacun s'étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l'autre. [...] Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour [...] !... (119-120)

Le combat contre les requins a servi de préliminaires amoureux : le désir naît la violence et trouve sa justification dans la reconnaissance d'une « *férocité* » commune. L'accouplement contre nature a lieu sans attendre (« *brusquement* ») : l'embrassement (« *s'embrassèrent* ») se fait « *étreinte* », puis entrelacement (« *les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour* »). Les compagnons d'armes s'aiment et ne font qu'un : la violence des combats précédents est réinvestie dans une pulsion érotique et brutale.

¹ VIRGILE, *Énéide*, livre I, v. 118, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 9. Ce vers est généralement traduit par : « *Quelques naufragés apparaissent çà et là, nageant sur l'immense gouffre.* ».

L'histoire d'Elsseneur et Réginald connaît des commencements différents, mais trouve une conclusion analogue : tous deux ont été victimes de Maldoror, tous deux se sont résolus à prendre « *la carrière des armes* » (V, [7], 220). La destinée finit par les faire s'affronter sur un champ de bataille :

Cependant, un jour que les obus tonnaient beaucoup plus fort qu'à l'ordinaire, et que les escadrons, enlevés de leur base, tourbillonnaient, comme des pailles, sous l'influence du cyclone de la mort, un cavalier, à la démarche hardie, s'avança devant moi, pour me disputer la palme de la victoire. Les deux armées s'arrêtèrent, immobiles, pour nous contempler en silence. Nous combattîmes longtemps, criblés de blessures, et les casques brisés. D'un commun accord, nous cessâmes la lutte, afin de nous reposer, et la reprendre ensuite avec plus d'énergie. Plein d'admiration pour son adversaire, chacun lève sa propre visière : « Elsseneur !... », « Réginald !... », telles furent les simples paroles que nos gorges haletantes prononcèrent en même temps. (219-220)

La scène de reconnaissance se déroule dans un contexte épique marqué par le champ lexical de la guerre (« *obus* », « *escadrons* », « *lutte* », « *adversaire* ») et les expressions toutes faites (« *cyclone de la mort* », « *tourbillonnaient, comme des pailles* », « *un cavalier à la démarche hardi* », « *la palme de la gloire* »). Le combat se déroule dans une atmosphère presque religieuse (« *les deux armées s'arrêtèrent, immobiles, pour nous contempler en silence* »). Les blessures subies par les deux combattants confèrent à leur duel une valeur expiatoire (« *Nous combattîmes longtemps, criblés de blessures, et les casques brisés* ») : par les souffrances endurées au combat, Réginald et Elsseneur expient leur amour passé pour Maldoror. Les adversaires se lient d'amitié dans leur martyr, et cette amitié se perfectionne en amour mystique lors de leur apothéose finale, qui s'accomplit sous les yeux effarés de Maldoror : « *Il se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés.* » (220). Le motif de l'entravement apparaît ici sous une forme plus douce. Une fois encore, la lutte fait office de préliminaire sadomasochiste : elle prend la forme d'une initiation qui prélude à l'union mystique des amants.

Ces deux épisodes associent la lutte à la réalisation de deux fantasmes d'union androgynique. Le premier, qui implique un objet de désir féminin, est assouvi et fait participer Maldoror. Le second, qui implique deux objets de désir masculins, n'est qu'observé et l'exclut de la scène. Deux scénarios parallèles semblent se dessiner dans l'imaginaire érotique du sujet ducassien. La mise à distance de l'union des deux adolescents au chant VI suggère que cette apothéose constitue une sorte de substitut imparfait de l'union de Maldoror avec la femelle du requin au chant II.

Le motif de la lutte confirme le sens héroïque et mystique du sadomasochisme ducassien. Si la poésie de l'amour est une écriture de la violence et de la souffrance, c'est qu'elle est

foncièrement sacrificielle et initiatique : le crime est toujours une étape nécessaire et à jamais recommencée vers la réalisation d'un fantasme qui apparaît sous la forme de deux variantes.

Les motifs sadiques de la cruauté, du supplice et de l'entravement font de l'objet de désir une proie destinée à être sacrifiée sur l'autel de la création poétique. La rêverie masochiste vise à faire du poète un héros et un martyr qui n'adopte la posture doloriste que pour donner le change, tromper ou se glorifier. Sadisme et masochisme se conjuguent à travers le motif de la lutte, où se rejoignent l'érotisme, l'héroïsme et la mystique sacrificielle. En somme la poésie ducassienne concilie plaisir et souffrance mais également destruction de l'objet de désir et construction narcissique du sujet. Un double scénario pervers et initiatique se fait jour, dans lequel l'homosexualité perverse se profile comme le substitut éventuel d'une hétérosexualité plus profonde et toute aussi perversie.

Le sexe et le secret

À lire trop prestement *Les Chants de Maldoror*, on pourrait tout aussi prestement conclure que le sexe et la violence y sont représentés sans aucune retenue, alors qu'à bien y regarder, l'érotisme de Ducasse développe un véritable imaginaire du secret qui correspond à la dimension hermétique et ésotérique de son écriture. Dans *L'Homme révolté* (1951), Camus s'interroge sur l'existence d'un secret commun à l'œuvre et la vie de Ducasse : « *Il y a, en effet, un crime, ou l'illusion d'un crime (est-ce l'homosexualité ?) dans cette vie mal connue de Lantreámont. Aucun lecteur des Chants ne peut se défendre de l'idée qu'il manque au livre une Confession de Stavroguine.* »¹.

L'œuvre elle-même incite à son décryptage. On se souvient qu'au chant II, Maldoror s'est retenu de tuer Lohengrin. Ce personnage fait référence à un opéra éponyme que Wagner donne en 1850 et que Baudelaire commente dans « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », article publié le 1^{er} avril 1861 dans la *Revue européenne*. Venu dans le Brabant, dans la région d'Anvers, pour lever des troupes, Henri l'Oiseleur, roi de Germanie, doit trancher un litige. Le comte Friedrich de Telramund accuse Elsa, fille du Duc de Brabant, d'avoir tué son propre frère, Gottfried, mystérieusement disparu alors qu'ils n'étaient encore qu'enfants. Il prétend également qu'elle a un amant. Un chevalier sans nom, accompagné d'un cygne, prend la défense d'Elsa et vainc Friedrich en combat singulier. Il promet d'épouser sa protégée à condition qu'elle ne lui pose aucune question sur son identité ou sur ses origines. Par félonie, Friedrich et son épouse

¹ Albert CAMUS, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 112.

Ortrud poussent la malheureuse à transgresser l'interdit. Le chevalier tue Friedrich en légitime défense, puis livre ses secrets : il s'appelle Lohengrin, fils de Parsifal, détenteur du Graal. C'est par la volonté du Graal qu'il est venu porter secours au duché. Le cygne se révèle être Gottfried, victime des sortilèges d'Ortrud, et retrouve sa forme humaine. Lohengrin quitte alors le pays et laisse Elsa et les siens dans l'affliction.

Comme l'a montré Pierre Brunel dans «Trois visages de Lohengrin» (1998), le personnage wagnérien est l'incarnation du secret. Il en va de même chez Ducasse, où il devient le symbole des secrets que recèle Maldoror, à propos duquel P. Brunel écrit : « *L'imaginaire du secret est moins ici celui du miroir, du miroir magique, que la projection sur l'Autre de l'image du noir héros.* »¹. Lohengrin est la personnification des identités secrètes : celle de l'adolescent idéal dont il n'est qu'un avatar, mais aussi celle de Maldoror lui-même, le double du poète.

Secrets à cacher

De prime abord, le secret dans *Les Chants de Maldoror* concerne l'intimité du poète héros. À son image, en effet, sa sexualité se présente comme monstrueuse et criminelle. Mais de quelle monstruosité est-il question ? Et de quel crime s'est-il rendu responsable ?

La question de l'orientation sexuelle de Maldoror se trouve marquée au sceau du mystère ; mais *a priori*, force est de constater qu'il s'agit d'un mystère qui souvent se résout de lui-même.

Ainsi de la strophe consacrée à l'hermaphrodite au chant II, personnage dont la particularité est moins d'être physiquement bisexué que d'être sexuellement ambivalent. Ducasse le décrit « *le bras recourbé sur le front, l'autre main appuyée contre la poitrine, comme pour comprimer les battements d'un cœur fermé à toutes les confidences, et chargé du pesant fardeau d'un secret éternel.* » (II, [7], 89-90). Le cœur, siège des sentiments, souligne la nature amoureuse de ce « *secret* ». L'image doloriste du « *fardeau* » élève l'hermaphrodite au rang de martyr d'amour ; mais son incapacité à se confier semble interdire toute possibilité d'une révélation par la parole. Même découvert, ce secret demeurera protégé des regards indiscrets : « [...] *son secret fut deviné par chacun, mais on paraît l'ignorer, pour ne pas augmenter ses souffrances.* » (91). Le poème en livre la clé peu après : « *Quand il voit un homme et une femme qui se promènent dans quelque allée de platanes, il sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneurs ; mais, ce n'est qu'une hallucination, et la raison ne tarde pas à reprendre son empire.* ». Le terme d'« *hallucination* » invite à une lecture métaphorique de l'allusion au mythe de la séparation androgynique (« *il sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et*

¹ P. BRUNEL, «Trois visages de Lohengrin», pp. 155-180, dans P. BRUNEL (dir.), *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, «Atelier de l'imaginaire», 1998, p. 172.

chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneurs») : l'hermaphrodite incarne le symbole de la bisexualité, l'allégorie d'un désir qui se porte à la fois sur les hommes et sur les femmes.

Cependant, dans l'hymne aux pédérastes, Maldoror se restreint à l'homosexualité. Il tient à ce que ses tendances, qu'il affirme pourtant de manière explicite, soient gardées secrètes : « Mais, 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. » (V, [5], 206). Cette dénégation n'est pas qu'une clause de style, et le balancement est réel entre les révélations de la confiance et la nécessité d'en taire le contenu : l'expression « prestige du secret » constitue une métaphore de la parole poétique en tant qu'elle révèle et dissimule tout à la fois une intimité sexuelle. Et ce double sens qui prend au piège la curiosité du lecteur (« l'électricité de l'inconnu »).

Le silence paradoxal qui enveloppe la question bisexuelle illustre donc métaphoriquement l'enjeu narcissique que revêt l'écriture du secret aux yeux du sujet ducassien.

Mais l'intimité sexuelle prend aussi la forme d'un crime à cacher. Et sur ce point, l'affaire paraît beaucoup plus ténébreuse.

On se souvient qu'au chant premier, le père d'Édouard relayait l'hypothèse selon laquelle Maldoror aurait connu un terrible chagrin d'amour. Cette blessure l'aurait conduit aux dernières extrémités : « Quelques-uns même ont affirmé que l'amour l'a réduit dans cet état ; ou que ces cris témoignent du repentir de quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux. » (I, [11], 60-61). Le déterminant indéfini « quelque » ne permet pas de s'arrêter sur la nature véritable d'un « crime » dont le mystère se trouve encore renforcé par l'expression redondante « nuit de son passé mystérieux ». Et ce n'est pas un hasard si c'est un fossoyeur qui croit deviner en Maldoror « un criminel, qui n'a pas eu la précaution de laver sa main droite, avec du savon, après avoir commis son forfait, et facile à reconnaître, par l'inspection de cette main. » (I, [12], 69). Le fossoyeur est celui qui creuse et fouille la terre criminelle : or, ici, au lieu d'enterrer des morts, il déterre des secrets. Le criminel est démasqué, mais non le crime : s'il est question d'un « forfait », ce dernier n'est pas si aisé à « reconnaître ». Tout juste peut-on conjecturer que la souillure peut aussi bien être sanglante que séminale, la mention du « savon » donnant une touche triviale à un tableau dont la théâtralité était tragique : on a vu précédemment un exemple des liens qui unissent le sang et le sperme dans l'érotisme ducassien.¹ Là encore, la poésie dit le crime sans le dire ; elle pointe un secret, mais ne le dévoile pas complètement. Enfin, la strophe de clôture du chant IV confirme, une fois pour toutes, les doubles tendances sadiques

¹ Sur le sang et le sperme, cf. *supra*, pp. 338-339.

et bisexuelles de Maldoror : « *Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon cœur... c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle.* » (IV, [8], 185). La confession se fait délation et aveu : aux prises avec sa conscience morale, Maldoror se dédouble en coupable et en juge. Le cœur est le siège des sentiments, mais aussi la prison du passé et l'ancre du crime : il est le symbole même de l'intimité et du secret. Si Maldoror a tué Falmer, c'est en raison des conflits qui animent son propre désir : « *Mais [...] un jour, parce qu'il m'avait arrêté la main, au moment où je levais mon poignard pour percer le sein d'une femme, 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...* » (186). La bisexualité de Maldoror ne peut que le conduire à la violence sadique : « *percer le sein d'une femme* » avec « *un poignard* », c'est la pénétrer pour la faire mourir ; empêcher ce crime comme l'a fait Falmer, c'est détourner vers soi le désir sadique.

Le crime de Maldoror paraît renvoyer à un puissant fantasme de possession sexuelle. En structure profonde, il semble s'agir d'un transfert du désir sadique d'un objet initial et féminin vers un objet second et masculin. Le secret serait donc double : à un premier niveau, l'adolescent semble être la cible secrète d'un désir sadique et criminel ; à un second niveau, ce crime fantasmatique apparaît comme que la reformulation d'une pulsion première mais frustrée.

Enfin, il faut souligner que le secret est également l'apanage des victimes de Maldoror. Mais ces victimes, qui sont-elles ?

La première, l'adolescent du chant liminaire, demeure anonyme, ou, plus exactement, Maldoror refuse de livrer son nom : « *Ô toi, dont je ne veux pas écrire le nom sur cette page qui consacre la sainteté du crime, je sais que ton pardon fut immense comme l'univers.* » (I, [6], 45). La deuxième personne du singulier et l'expression déictique « *cette page* » ancrent l'énoncé sur une situation d'énonciation scripturale et mettent en avant son écriture et sa lecture : sur le plan de l'échange littéraire, l'apostrophe à la victime s'adresse finalement au lecteur lui-même. Cette censure du nom entre en résonance avec deux données d'importance : d'une part, la disparition progressive du nom de Dazet dans les versions successives du chant I, et d'autre part, la disparition réelle ou textuelle des compagnons fictifs de Maldoror, lesquels ne forment au fond que les blonds avatars d'un même idéal. Or, comme on le sait, le jeune ami de Ducasse est l'un des actaires de l'œuvre. En définitive, le refus d'écrire le nom de la victime ou son travestissement en personnage de fiction semble souligner la portée intime de ces choix poétiques différents.

Il y a donc une convergence entre le refus d'écrire le nom de la victime, la disparition des avatars fictionnels de l'idéal et l'effacement du nom de Dazet au fil des réécritures du chant I. Tout se passe comme si, dans l'imaginaire ducassien, une ligne tangentielle et secrète reliait graduellement, du réel à la fiction, les figures de l'actaire, du lecteur et de la victime : le motif du crime sexuel se profile comme la poétisation d'un violent désir appartenant au domaine du biographique.

L'écriture ducassienne est décidément théâtrale : le sujet s'y propose nu, mais porte un masque. Il joue un rôle de composition. Écrire que quelque chose est caché, c'est écrire que l'on cache quelque chose. En cela, l'écriture du secret explique la position paradoxale d'un poète partagé entre confession et hermétisme.¹ Par le poème, Ducasse représente une intimité sexuelle problématique mise en drame à travers le motif narratif du crime mystérieux. La poésie dissimule et révèle un triple secret : la bisexualité violente, le désir sadique transféré de la femme à l'adolescent, et surtout, l'identification de cet adolescent à la figure de Dazet.

Secrets à découvrir

Le sexe ne concerne pas seulement les secrets à cacher, mais également ceux que l'on cherche à découvrir. C'est le cas dans trois épisodes marquants des *Chants de Maldoror*.

Le meurtre et le viol de la fillette au chant III introduisent ainsi une homologie entre violence sexuelle et recherche d'une vérité cachée. Maldoror fait route avec son bouledogue lorsqu'il aperçoit une fillette à l'ombre d'un arbre. Sans balancer, il entreprend d'abuser de la malheureuse, puis ordonne à son chien de la tuer. Hélas, l'animal se trompe, imite son maître, et finit par prendre la fuite. Maldoror décide alors d'immoler lui-même la petite :

Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cet [sic] hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. (III, [2], 138)

La scène est décrite à la fois comme une profanation, une opération chirurgicale et un rite sadique. L'image de l'« *hydre d'acier* » étend l'animalité sexuelle du criminel au symbole phallique de son canif. On remarquera qu'ici le nom hydre est employé au masculin (« *cet* [sic] *hydre d'acier* ») : le héros affirme sa virilité *via* le monstre-canif. Les connotations médicales véhiculées

¹ Sur ce lyrisme négatif, cf. *supra*, pp. 123-124.

par l'image du « *scalpel* » associent l'éventrement à une investigation scientifique.¹ L'énumération des organes et l'emploi du verbe « *fouiller* » renforce cette idée. L'adverbe « *courageusement* » décrit cette entreprise comme à la fois dangereuse et héroïque. La liste des « *organes intérieurs* » mène par gradation jusqu'au « *cœur* », symbole de la personnalité, de l'intimité et de la connaissance.² À travers l'image toute faite mais spectaculaire de « *la lumière du jour* », l'éviscération prend les allures d'une révélation mystique. Les périphrases du « *trou élargi* » et de l'« *ouverture épouvantable* » convoquent implicitement le thème initiatique de la caverne : « *Archétype de la matrice maternelle, la caverne figure dans les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation de nombreux peuples.* »³ Maldoror cherche quelque chose dans sa victime, mais ne semble pas trouver ce qu'il cherche. Là encore, il y a une vérité cachée, mais cette vérité n'est pas formulée.

Le combat qui oppose l'aigle Maldoror au dragon de l'Espérance à la strophe suivante reprend cette idée en l'associant au motif de la lutte. Ami du héros, Tremdall assiste à l'affrontement et commente la défaite de l'envoyé céleste :

« Comment le dragon s'est laissé prendre à la poitrine ? Il a beau user de la ruse et de la force ; je m'aperçois que l'aigle, collé à lui par tous ses membres, comme une sangsue, enfonce de plus en plus son bec, malgré de nouvelles blessures qu'il reçoit, jusqu'à la racine du cou, dans le ventre du dragon. On ne lui voit que le corps. Il paraît être à l'aise ; il ne se presse pas d'en sortir. Il cherche sans doute quelque chose, tandis que le dragon, à la tête de tigre, pousse des beuglements qui réveillent les forêts. Voilà l'aigle, qui sort de cette caverne. Aigle, comme tu es horrible ! Tu es plus rouge qu'une mare de sang ! Quoique tu tiennes dans ton bec nerveux un cœur palpitant, tu es si couvert de blessures, que tu peux à peine te soutenir sur tes pattes emplumées ; et que tu chancelles, sans desserrer le bec, à côté du dragon qui meurt dans d'effroyables agonies. La victoire a été difficile ; n'importe, tu l'as remportée : il faut, au moins, dire la vérité... » (III, [3], 144)

Le caractérisant « *à son aise* » traduit le confort sadique qu'éprouve Maldoror à l'intérieur de son adversaire : dans « *le ventre du dragon* », cette intimité rassurante et presque maternelle (« *il ne se presse pas d'en sortir* »), il semble « *chercher* », un trésor mystérieux vaguement désigné par le pronom indéfini « *quelque chose* ». L'image de la « *caverne* » souligne le sens initiatique de cette pénétration symbolique, mais douloureuse (« *tu es si couvert de blessures, que tu peux à peine te soutenir sur tes pattes* »). Le combat était bien une épreuve : cette « *victoire [...] difficile* » est une seconde naissance, le vainqueur est un héros martyr qui accède à la vérité au prix de sa souffrance, et le perdant une victime sacrificielle nécessaire au rite initiatique. Les « *agonies* » du dragon rappellent que dans l'imaginaire ducassien, le combat relève toujours de l'agôn, de la lutte à la fois épique et

¹ Sur le motif du scalp et du scalpel, cf. *supra*, pp. 186-187.

² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Cœur », pp. 263-266, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 263.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Caverne », pp. 180-184, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 180.

rhétorique, c'est-à-dire poétique.¹ Une nouvelle fois, l'objet de la quête se révèle être un « *cœur* » symbolisant une vérité intime qui ne saurait se dire autrement que dans le langage de la violence poétique et sadique.

Le dernier passage auquel on doit s'intéresser se trouve dans l'hymne aux pédérastes, strophe décidément riche d'enseignements. Maldoror confie au lecteur l'un de ses fantasmes les plus saisissants, celui d'une sodomie cosmique :

Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphincter [sic] sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin ! Le malheur n'aurait pas alors soufflé, sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant ; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter ! (V, [5], 205)

Le champ lexical de la violence décrit cette union comme un viol authentique (« *j'aurais enfoncé ma verge* », « *fracassant* », « *mouvements impétueux* »). Le sang et le sperme se rencontrent une fois de plus (« *sphincter [sic] sanglant* », « *les fleuves de mon sperme visqueux* »). De manière significative, la jouissance est envisagée comme une solution au « *malheur* ». Cette souffrance est comparée à un aveuglement (« *mes yeux aveuglés* ») et implicitement à un sommeil (« *vérité endormie* »). On retrouve ici les thèmes gnostiques de l'illumination et l'éveil.² L'image chthonienne de « *l'endroit souterrain* » est une variation sur le thème de la caverne. Le viol s'apparente ainsi à une exploration mystique, une expérience initiatique censée mener à la connaissance et à la plénitude.

Il y a dans l'imaginaire érotique de Ducasse un lien entre le viol, le sacrifice et le dévoilement. La quête du plaisir sadique est analogue à la quête de savoir et de la vérité : l'une comme l'autre ne peuvent s'accomplir que par la transgression violente d'un interdit ; mais ni l'une ni l'autre ne se peuvent toujours formuler clairement. L'image du trou, de la caverne, de la pénétration et de l'intrusion dans les corps donne à voir ce rite comme une régression violente et sexualisée vers le secret du giron maternel, symbolisé par le motif du cœur.

L'écriture du dévoilement

Comment concilier une telle frénésie dans la violence érotique, et cette écriture lourde de secrets ? Comment être aussi impudique et mettre en œuvre, et de façon cynique, une forme bien réelle de pudeur ? L'érotisme ducassien semble obéir à une dialectique du voile et du dévoilement.

¹ Sur la notion d'agôn, cf. *supra*, p. 49.

² Sur l'illumination et l'éveil, cf. *infra*, pp. 636-638, 638-645.

On peut s'étonner justement de la fréquence du terme *pudeur* sous la plume d'un poète qui pratique, on l'a vu, une écriture de la perversion. Selon Littré, le nom *pudeur* dérive du latin *pudor*, qui dénote un « sentiment de pudeur, de honte, de réserve », ainsi que le « sentiment moral », la « moralité », l'« honneur »¹. Il désigne en premier lieu la « [h]onte honnête causée par l'appréhension de ce qui peut blesser la décence », « la modestie, l'honnêteté », puis la « [c]hasteté, en parlant d'une femme », et enfin une « [s]orte de discrétion, de retenue, de modestie qui empêche de dire, d'entendre ou de faire certaines choses sans embarras ». Le mot renvoie donc à une conduite morale et sexuelle ; il pourrait avoir pour synonymes *honte* et *retenu* ou *chasteté*, *décence* et *vertu*, et pour antonymes *impudence* ou *débauche* et *vice*. Dans *Les Chants de Maldoror*, il semblerait que le sens sexuel soit mis en relief. Au chant I, Maldoror accuse les hommes de « prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur » (I, [8], 43). Au chant II, il rappelle à l'allégorie de la Saleté qu'elle peut s'accoupler avec l'homme « sans inconvénient pour la pudeur, puisque, tous les deux [sont] mariés depuis longtemps » (II, [9], 100). Au même chant, il décrit l'hermaphrodite comme une « incarnation de la pudeur » (II, [7], 92). Au chant III, la « [p]oitrine divine » du Créateur a été « souillée [...] par l'amer contact des tétons d'une femme sans pudeur » (III, [5], 152). Au chant V, enfin, Maldoror rappelle aux pédérastes que sa bouche s'est suspendue « aux insignes de [leur] pudeur. » (V, [5], 205). Les premier et dernier exemples de cette liste permettent d'aller dans le sens de Jean-Luc Steinmetz, lequel écrit qu'à travers le terme *pudeur*, « Ducasse donne l'équivalent du mot latin *pudenda* »², qui désigne les « parties honteuses »³. Au chant V, cependant, le poète, montrant Dieu fouillant dans la conscience de l'homme endormi, évoque bel et bien les « cruelles déchirures » que reçoit « le voile de sa pudeur » (V, [3], 199) : on relève ici l'image gnostique du voile. Enfin, il convient de noter que dans *Poésies II*, Ducasse fustige les poètes romantiques, « ces explorateurs sans pudeur, magnifiques, à leurs yeux, de mélancolie, qui trouvent des choses inconnues dans leur esprit et dans leur corps ! » (269). Dans l'imaginaire ducassien, le motif de la pudeur, qui renvoie au thème du regard, désigne en somme une retenue et un interdit à la fois moral, sexuel et métaphysique : l'intimité psychologique et érotique se confondent avec les mystères de la transcendance.

Cette équivalence nourrit une forme très particulière de rêverie articulant sadisme et exhibitionnisme.⁴ Tout d'abord, il faut remarquer que dans *Les Chants de Maldoror*, les actes sexuels véritables sont plutôt rares en comparaison du nombre relativement important de

¹ É. LITTRÉ, « Pudeur », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² J.-L. Steinmetz dans Isidore DUCASSE, Le Comte DE LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror, suivis de Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaires de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2001, p. 88, note 2.

³ F. GAFFIOT, « Pudenda », p. 1273, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

⁴ « On parle d'exhibitionnisme quand un sujet trouve l'essentiel de sa satisfaction dans le simple fait d'imposer la vision de son sexe, ou de son corps sexué, dans des circonstances décidées par lui plus ou moins consciemment, et qui se situent toujours hors des convenances courantes. » (G. BONNET, *Les Perversions sexuelles, op. cit.*, p. 87).

passages sadiques et masochistes. Maldoror n'affirme-t-il pas au chant IV n'être pas « *assez hypocrite pour cacher [s]es vices* » (IV, [1], 163) ? C'est que dans les faits, l'écriture de la perversion, en tant qu'elle est précisément perverse, déplace la charge érotique de l'acte sexuel aux rites qui le précèdent ou auxquels il finit par se réduire. G. Bonnet écrit justement que la perversion « *ressemble de très près à l'un ou l'autre des préliminaires couramment présents dans le coït* »¹. Dans l'érotisme ducassien, c'est davantage la violence sadomasochiste que l'acte sexuel qui se trouve mise en avant. Il faut revenir au viol et au meurtre de la fillette au chant III, épisode qui se déroule en trois temps. Dans le premier mouvement, Maldoror aperçoit sa victime et s'empresse d'abuser d'elle : « *Il se déshabille rapidement, comme un homme qui sait ce qu'il va faire. Nu comme une pierre, il s'est jeté sur le corps de la jeune fille, et lui a levé la robe pour commettre un attentat à la pudeur... à la clarté du soleil ! Il ne se gênera pas, allez !... N'insistons pas sur cette action impure.* » (III, [2], 137). Le récit ne fait que quelques lignes et semble sacrifier aux règles de la bienséance. Stylistiquement, la périphrase « *commettre un attentat à la pudeur* » tente d'euphémiser la réalité du viol ; les points de suspension paraissent traduire la gêne, le malaise du poète qui se dérobe grossièrement et justifie sa frilosité au moyen d'un jugement moral (« *action impure* »). Il y a dans ce court passage comme une forme de censure. Dans le deuxième mouvement, Maldoror se rhabille « *avec précipitation* », « *l'esprit mécontent* » : son corps est satisfait, mais pas son esprit ; il a assouvi sa *libido sentiendi*, mais non sa *libido sciendi*. Il se résout alors à se débarrasser de sa victime et ordonne à son chien de l'étrangler. L'animal répète le geste de son maître : « *Il crut qu'on lui demanda [sic] ce qui avait été déjà fait, et se contenta, ce loup, au museau monstrueux, de violer à son tour la virginité de cette enfant délicate. De son ventre déchiré, le sang coule de nouveau le long de ses jambes, à travers la prairie. Ses gémissements se joignent aux pleurs de l'animal.* ». Le motif du gémissement apparaît ici sous une forme ironique : c'est la fillette qui est censée pleurer, et non l'animal.² En outre, le terme gémissement est ambigu, puisqu'il peut évoquer une certaine volupté : tout se passe comme si le poète jouait avec les émotions et les sensations de ses personnages, à la manière d'un marionnettiste pervers. La narration ralentit et l'on passe d'un résumé à une scène. Dans le troisième mouvement, déjà cité plus haut, Maldoror éventre la fillette.³ La description est froide et minutieuse : point d'euphémisme, mais un champ lexical de l'anatomie qui désigne les choses telles qu'elles sont. Le contraste est saisissant entre la pudeur expéditive des premières lignes et le réalisme quasi médical de cette scène sadique. Dans la poésie ducassienne, l'accent est mis non pas sur l'acte sexuel, mais sur la violence qui lui succède, ou la précède.

¹ G. BONNET, *Les Perversions sexuelles, op. cit.*, p. 9.

² À propos du motif du gémissement, cf. *supra*, p. 165.

³ Sur l'éventrement de la fillette, cf. *supra*, pp. 345-346.

L'écriture du secret procède d'une érotique du regard. La dernière strophe du chant III propose une variante voyeuriste de cette rêverie spectaculaire.¹ En observant l'intérieur du couvent-lupanar, Maldoror découvre le cheveu de Dieu et écoute le récit que ce dernier fait des errements de son maître. On assiste ici à une série de mises à distance : sur le plan narratif, le récit des aventures de Dieu parvient à Maldoror par l'entremise du discours rapporté du cheveu ; ce récit secondaire vient s'enchâsser dans le récit encadrant d'un narrateur qui se révèle être Maldoror lui-même ; sur le plan fictionnel, Maldoror est séparé de la scène par la grille du guichet, ainsi que par le temps qui s'est écoulé depuis les événements de cette terrible nuit. Cette véritable scénographie se rapproche des raffinements que l'on trouve dans les scénarios voyeuristes.² Par ailleurs, la strophe est scandée par un refrain qui se focalise sur la curiosité scopique et impatiente de Maldoror, double du lecteur : « *Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie !...* » (III, [3], 147, 148, 149, 150).³ La révélation du secret — ce maître n'est autre que Dieu, qui a couché avec une femme et écorché un jeune homme — se fait sous une forme à la fois verbale et visuelle, à l'imitation des visions bibliques et prophétiques. La double nature du décor — ancien couvent et lupanar de fortune — confère à cette révélation un sens à la fois mystique et érotique. Dans les deux cas, il s'agit d'une transgression qui en met à jour une autre : découvrir la déchéance de Dieu, c'est dévoiler son identité ontologique et son intimité sexuelle. Le voyeur se fait visionnaire, et l'érotisme prend une fois encore une coloration mystique.

La poésie du secret est une écriture du voile et du dévoilement. Elle est exhibitionniste et voyeuriste, visionnaire et apocalyptique. Elle met le lecteur sur la voie tortueuse de tous les mystères et de toutes les révélations : le monde intérieur et le monde spirituel se rencontrent et se masquent mutuellement.

Dans l'imaginaire érotique de Ducasse, cacher, c'est déjà suggérer que l'on cache. Les secrets du sujet ne sont pas à proprement parler révélés, ni complètement dissimulés, mais plutôt suggérés. Par la fiction, celui qui écrit évoque une bisexualité animée par la violence. Ce désir criminel et monstrueux investit un objet initialement féminin et maternel, mais se déporte sur un substitut masculin et adolescent, figure qui renvoie dans l'ordre du biographique à Georges

¹ Selon G. Bonnet, le voyeurisme est « la pratique qui consiste à épier autrui, souvent à son insu, dans son intimité quotidienne : habillage, déshabillage, défécation et miction, soins intimes, flirt et rapports sexuels. » (G. BONNET, *Les Perversions sexuelles*, op. cit., p. 95)

² G. BONNET, *Les Perversions sexuelles*, op. cit., p. 96

³ Sur ce refrain, cf. *infra*, pp. 524-525.

Dazet. La pulsion sadique équivaut par ailleurs à un puissant désir de découvrir ce qui se cache au plus profond des êtres. Le viol, le meurtre sacrificiel et le dévoilement constellent autour de la transgression violente d'un interdit qui, en définitive, correspond à un fantasme de régression et de renaissance. Le noyau, c'est le désir incestueux de la mère, désir de possession et de fusion. Dans l'imaginaire ducassien, la figure castratrice du père semble incarnée par celle de Dieu, si bien que l'érotisme et la mystique sacrilège s'associent en une rêverie tout à la fois exhibitionniste, voyeuriste et visionnaire.

Le sexe et le sacré

Le caractère rituel et sacrificiel de l'érotisme ducassien tend à prouver qu'il associe le sexe non seulement à la violence et au secret, mais également au sacré. Nombre d'épisodes des *Chants de Maldoror* découlent en effet de la mise en œuvre d'une imagination désirante et terrifiante où la perversion va de pair avec le blasphème. Ce détournement du sacré prend des formes hiérophiles et fétichistes.

La rêverie hiérophile

Dieu, le sexe et les anges : association qui peut choquer, et qui veut choquer. En effet, l'érotisme ducassien développe une rêverie hiérophile qui entre en résonance malsaine avec le merveilleux chrétien à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror*. L'hiérophilie est une perversion sexuelle qui consiste à érotiser les choses sacrées et inversement à sacraliser les choses du sexe.

D'une part, cette rêverie prend la forme d'une sacralisation de la violence sadomasochiste à travers le motif du supplice.¹ Au chant I, Maldoror propose à sa victime de s'unir à lui en un « *holocauste expiatoire* » et refuse d'écrire son nom sur une page « *qui consacre la sainteté du crime* » (I, [6], 45). Le terme « *holocauste* » renvoie au sacrifice en général et l'adjectif « *expiatoire* » souligne ici qu'il est question d'expier ses fautes. L'antithèse « *la sainteté du crime* », tout en révélant la portée sacrificielle et sacrilège du supplice, en souligne le caractère ésotérique et intime. On peut encore citer les actes de barbarie exercés à l'encontre la fillette du chant III : violée par Maldoror, puis par son bouledogue sur l'« *autel sacrificatoire* » de la prairie, la victime est vidée par son vagin tel un « *poulet* » (III, [2], 139). Le héros, accomplit « *sans pâlir* » sa tâche de « *sacrificateur* ». Au-delà de l'humour noir, la référence explicite à l'aruspicine, art divinatoire qui consiste à lire l'avenir dans des entrailles animales, achève de donner un sens mystique au crime sadique.

¹ Sur le motif du supplice, cf. *supra*, pp. 332-333.

D'autre part, l'hiérophilie entre en cohérence avec le dépassement du dualisme de la chair et de l'esprit. Après avoir été fouetté, l'hermaphrodite reçoit de ses bourreaux une « *vénération qui ne s'accorde pas ordinairement aux hommes* » (II, [7], 90). Sa personne et tout ce qui l'entoure sont désormais sacrés : « *Le bois est devenu auguste comme une tombe, par la présence nocturne de l'hermaphrodite infortuné.* » (91). Conscient de sa différence, il combat toute velléité amoureuse : en cédant à ses désirs, il « *croirait se profaner, et il croirait profaner les autres.* ». Le verbe « *profaner* » indique le caractère sacré — et interdit — du personnage. Son supplice fait de lui un martyr, sa solitude volontaire l'assimile à l'ermite, et sa chasteté forcée le rapproche de l'ascète. Si la retraite de l'hermaphrodite est comparée à une « *tombe* », c'est que son sommeil ne relève pas du repos ordinaire, mais de la dormition, cette douce mort qui emporte les saints.

Symbole monstrueux de la bisexualité, l'hermaphrodite, de par sa mise au secret, devient l'incarnation d'une sorte de sacralité blasphématoire.

À l'inverse, les êtres spirituels se matérialisent dans le crime. Dieu, le premier, se fait chair au contact de la prostituée : la femme lui « *embrass[e] le cou avec frénésie* », tandis qu'il baise, « *avec ses lèvres, ce front couvert de boue, sur lequel les hommes ont marché avec le talon, plein de poussière* », et qu'il « *aspire, avec des narines effrontées, les émanations de ces deux aisselles humides [...]* » (III ? [5], 147-148). La « *boue* » et la « *poussière* » souillent le « *front* » de la catin, symbole de la pureté dégradée. Dieu goûte aux trivialités de la chair : la sueur et ses odeurs. L'un de ses cheveux, « *obligé d'être le spectateur de ce débanchement inouï* » et « *d'assister à l'alliage forcé de ces deux êtres, dont un abîme incommensurable séparait les natures diverses* » (148), regrette pour sa part que son maître n'ait pas plutôt choisi d'« *entour[er] de son âme le sein innocent d'une vierge* » (147) : cette référence ironique au dogme de l'Immaculée Conception ne fait que confirmer la totale dépravation d'un Dieu qui a compromis sa nature divine — ou plutôt devrait-on dire que c'est dans la débauche et le crime que s'est dévoilée sa nature véritable : « *[...] mes archanges ont retrouvé, pendus aux balliers de l'espace, les débris flamboyants de ma tunique d'opale, qui flottaient sur les peuples béants. Ils n'ont pas pu la reconstruire, et mon corps reste nu devant leur innocence ; châtiment mémorable de la vertu abandonnée.* » (150). Tel Noé, Dieu se retrouve sans pudeur face à ses enfants. Maldoror enfin, lui-même à moitié humain et divin, manipule la substance de ses victimes, leur substance au sens théologique du terme : par sa violence, il fait prendre corps aux anges qu'il combat ; par son désir, il angélise ses jeunes hommes qu'il convoite.

De par ses orientations sadomasochistes, la rêverie hiérophile conduit à la sacralisation des corps et à l'incarnation des esprits, consacrant ainsi la rupture avec l'idéalisme romantique.

La rêverie fétichiste

Dans le prolongement de la rêverie hiérophile, l'érotisme ducassien verse dans la poésie fétichiste, rêverie se caractérisent par une perversion d'objet qui, dans l'imaginaire du poète, se fixe sur différents supports métonymiques, animés ou inanimés.¹

Les poignards et les couteaux sont les armes favorites de Maldoror. Leur récurrence s'organise en motif. Dans le combat qui l'oppose aux requins du chant II, il se sert « *de ce couteau d'acier qui ne l'abandonne jamais.* » (II, [13], 119) ; projetant de tuer Lohengrin, il s'achète une petite lame : « *Ce stylet était mignon, car j'aime la grâce jusque dans les appareils de la mort ; mais il était long et pointu.* » (II, [3], 81). Au chant III, c'est à l'aide d'un « *canif américain* » que Maldoror massacre la fillette qu'il a violée. À la fin du chant V, il blesse Réginald au flanc avec la lame « *tranchante* » d'un « *stylet* » et mutile Elsseneur avec un « *couteau* » « *sorti [...] de la gaine appendu à sa ceinture.* ». Si l'on souhaite comprendre cet attrait pour les armes blanches, on doit d'abord revenir à ce passage du chant V où le « *prêtre des religions* » tient « *un emblème d'or qui représente les parties de l'homme et de la femme, comme pour indiquer que ces membres charnels sont la plupart du temps, abstraction faite de toute métaphore, des instruments très dangereux entre les mains de ceux qui s'en servent [...].* » (V, [6], 209). Comme l'écrit très justement V. Hugotte, la modalisation « *abstraction faite de toute métaphore* » constitue pour le poète « *la plus sûre manière d'indiquer, inversement, la nature métaphorique des multiples armes qui traversent les Chants.* »². En d'autres termes, les armes blanches sont autant de métaphores du sexe masculin. On peut ajouter que la « *grâce* » (II, [3], 81) qui guide le choix de Maldoror relèvent du jugement esthétique et invitent à une lecture sylleptique du nom *stylet* : symbole à la fois phallique, sadique et métopoétique, ce poignard évoque métaphoriquement et étymologiquement la plume³, elle-même symbole du geste créateur, ainsi que le style proprement tranchant du poète.

L'écriture de Ducasse met aussi en scène de façon récurrente des animaux qui incarnent les principales tendances de son imaginaire érotique : ce bestiaire se compose principalement du pou, du poulpe et du requin.

¹ « On parle *stricto sensu* de perversion fétichiste dans tous les cas où un sujet ne peut accéder à la jouissance sexuelle sans la présence effective d'un objet, auquel il attribue un pouvoir mystérieux : *on insiste tantôt sur son caractère de nécessité [...], tantôt sur sa relation symbolique au sexe [...], mais les deux sont également significatifs.* » (G. BONNET, *Les Perversions sexuelles*, op. cit., pp. 73-74)

² V. HUGOTTE, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 57.

³ « 1° Sorte de poignard dont la lame est triangulaire et très menue. [...] Fig. Fournissez-vous souvent de ces petits stylets mortels à poignées d'or enrichies de pierreries [de petits écrits philosophiques], ID. Lett. D'Alembert, 16 avr. 1765. [...] 2° Terme de botanique. Division du style. 3° Terme de chirurgie. Petite tige métallique très fine et flexible, terminée à l'une de ses extrémités par un petit bouton olivaire, et quelquefois percée à l'autre d'un chas ; cet instrument sert à sonder les plaies fistuleuses, à passer des mèches de séton. » (É. LITTRÉ, « Stylet », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], op. cit.). Il faut encore préciser que le mot vient de l'italien *stiletto*, de *stilo* « poignard », hérité du latin *stilus* « poinçon servant à écrire ».

Le premier symbolise une souillure non seulement physique mais aussi spirituelle. Dans l'hymne qui lui est consacré, le parasite est l'objet d'un véritable culte¹ : « *filz de la saleté* », cette « *grande impudique* » (II, [9], 99), le pou, « *idole informe et sanguinaire* » (99), reçoit des « *prières* » et des « *offrandes généreuses* » en « *holocauste expiatoire* » (98) — la même expression est utilisée lors de la torture de l'adolescent au chant I : on retrouve ici l'idée du sacrifice rituel. Si l'on considère la synonymie symbolique que l'imaginaire érotique perçoit entre le visage/tête et les parties génitales², le pou devient la forme euphémisée du morpion : cette équivalence s'autorise de la langue commune, dans laquelle ce fâcheux animal peut être désigné au moyen de la périphrase *pou du pubis*. En outre, on peut considérer le pou ou le morpion comme une réécriture décadente et parodique du thème galant de la puce que l'on trouve dans la poésie baroque.³ Et si l'on tient compte du fait qu'à la strophe 12 du chant I le nom de Dazet est finalement remplacé par l'expression « *pou vénérable* » (I, [12], 68), on réalise que le pou, avatar poétique d'un personnage biographique, fétichise la relation érotique qui unit le sujet à son actaire : il est l'animal totem de la transgression sexuelle et du secret intime.

Autre animal fétiche, autre réécriture de Dazet, le « *poulpe au regard de soie* » (I, [9], 50) se présente à la fois comme la variante aquatique du pou et la forme animalisée du motif de l'entravement : la proximité quasi paronymique de leur signifiant (*pou/poulpe*) souligne leur ressemblance, qui réside dans le vampirisme présumé du céphalopode.⁴ Dans l'imaginaire ducassien, le poulpe incarne l'étreinte sadique tout en évoquant, de façon cryptique, les tendances homosexuelles du jeune poète.

Enfin, dans les mêmes eaux, le requin sera l'animal de la dévoration érotique et mystique. Michelet avait décrit les amours brutales et lascives des squales, ainsi que leur étonnant instinct maternel.⁵ Fasciné par sa cruauté, Maldoror rêve d'être « *le filz de la femelle du requin* » (I, [8], 49). Son vœu sera exaucé à la fin de la strophe du naufrage : « [...] *ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers les*

¹ Sur l'hymne au pou, cf. *supra*, pp. 270 *sq.*

² Cf. Claire MARGAT, « Les Deux visages de l'érotisme », *op. cit.*, p. 181.

³ Sur l'érotisme animal de la poésie baroque, cf. Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Les Bestiaires dans la poésie amoureuse de l'âge baroque », pp. 17-34, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°31, 1979. Sur la puce en particulier, cf. Camille LE DOZE, *La Puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*, Paris, Arkhè, « Histoire », 2010.

⁴ Au XIX^e siècle nombreux sont ceux qui pensent que le poulpe boit le sang de ses victimes : que l'on songe aux *Travailleurs de la mer* d'Hugo (cf. *infra*, p. 520).

⁵ « *Baiser terrible et suspect. Habitué à dévorer, engoulir tout à l'aveugle (animaux, bois, pierres, n'importe), cette fois, chose admirable ! ils s'abstiennent. Quelque appétissants qu'ils puissent être l'un pour l'autre, impunément, ils s'approchent de leur scie, de leurs dents mortelles. La femelle, intrépidement, se laisse accrocher, maîtriser, par les terribles grappins qu'il lui jette. Et, en effet, elle n'est pas dévorée. C'est elle qui l'absorbe et l'emporte. Mêlés, les monstres furieux roulent des semaines entières, ne pouvant, quoique affamés, se résigner au divorce, ni s'arracher l'un de l'autre, et, même en pleine tempête, invincibles, invariables dans leur farouche embrassement.* » (MICHELET, *La Mer*, Livre II, chapitre XI).

profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... » (II, [13], 120). Les images du « *lit d'hyménée* » et du « *berceau* » consacrent l'océan comme lieu de confusion entre l'amour conjugal et l'amour filial. Mais à la strophe 2 du chant I, le requin apparaît aussi comme étant le symbole d'une écriture également assoiffée d'amour, de sang et d'infini, de création et de destruction :

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ? Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens ; car, elles seront rassasiées d'un bonheur complet, comme les anges qui habitent dans la magnificence et la paix des agréables cieux. (I, [2], 40)

À l'inverse de la Bible, où la Création est le fruit d'un geste d'amour, l'« *ouvrage* » de Ducasse s'origine dans la haine ; cette haine se confondant avec l'amour, l'enthousiasme du lecteur est décrit en des termes qui proposent une variante olfactive du thème de l'amour carnassier (« *innombrables voluptés* », « *appétit légitime* », « *rassasiée* »). Le nom « *extase* » sert de pivot syllephtique entre la jouissance charnelle et la jouissance mystique. La lecture devient une promesse de chute, et non de salut : à l'opposé des anges qui nagent dans la béatitude céleste, le lecteur-requin ne peut que sombrer avec délectation dans « *l'air beau et noir* ». Le motif du requin est le symbole même d'une écriture de la transgression où rêverie incestueuse, rêverie sadique et rêverie mystique se marient.

Les deux derniers motifs fétichistes de l'érotisme ducassien prennent les formes synecdochiques de la chevelure et de la main.

La critique a beaucoup insisté sur la place qu'occupait la chevelure dans *Les Chants de Maldoror*. En tant qu'elle entretient et conserve des « *rappports intimes* »¹ avec son propriétaire même après leur séparation, la chevelure est un symbole *sympathique*. Pour l'homme, elle représente la « *force* » et la « *virilité* » ; pour la femme, « *le fait que celle-ci soit montrée ou cachée, nouée ou dénouée est fréquemment signe de la disponibilité du don ou de [sa] réserve.* »². La coupe des cheveux signifie aussi bien le sacrifice que la « *renonciation [...] à sa propre personnalité* »³. D'un point de vue magique, la

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Chevelure », pp. 234-237, dans *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 234.

² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Chevelure », *op. cit.*, p. 236.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Chevelure », *op. cit.*, p. 234.

chevelure constitue un lien « *d'appropriation, voire d'identification* »¹. L'imaginaire ducassien donne à ce champ symbolique une orientation homosexuelle et sadique. Ainsi, selon ses propres vœux, la chevelure de l'hermaphrodite devient, comme son corps, « *sacrée* » (II, 7, 92). Au chant II, Maldoror évoque la « *chevelure pouilleuse* » (II, [15], 122) de l'homme, expression qui résume toute la culpabilité humaine. À la fin du chant IV, le héros court « *à travers les champs, en tenant, pressée sur [s]on cœur, une chose sanglante [qu'il] conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée* » (IV, [8], 186) : cette chose, c'est le scalp de Falmer. De manière plus ou moins subtile, et plus ou moins violente, le motif de la chevelure croise aussi celui de l'entravement. Au début du chant III, le vent, fouettant les visages de Mario et Maldoror, fait « *voltiger en arrière les cheveux de [leurs] têtes jumelles* » (III, [1], 130) ; au chant IV, le fils qui a refusé l'inceste est « *suspendu par les cheveux* », « *les bras [...] attachés par derrière* » (IV, [3], 164) ; au chant suivant, Maldoror et Réginald reparassent à la surface de la mer, leurs « *cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants du liquide salé* » (V, [7], 216). Enfin, le trait récurrent de la chevelure blonde tisse un lien fétichiste entre les amants fictifs de Maldoror et l'inévitable Dazet de la réalité biographique, qui était blond.²

La main, enfin, est un symbole très riche exprimant « *les idées d'activité, en même temps que de puissance et de domination* »³. Cette signification est propice à l'alliance de l'amour et de la violence, l'un comme l'autre instaurant des rapports précisément fondés sur la domination et la puissance. La main symbolique peut être caressante ou criminelle ; elle peut consacrer ou profaner ; elle peut signifier l'accord amoureux ou au contraire le refus. La main ducassienne manifeste cette polysémie tout en se combinant à d'autres motifs. Sur le plan amoureux, elle traduit de manière explicite le refus de l'amour humain ; mais de façon plus subtile, elle peut symboliser l'engagement érotique et homosexuel. Ainsi de ce passage du chant II, où Maldoror affirme sa misanthropie tout en repoussant, du moins en imagination, la fillette qui le poursuit : « *On verra les mondes se détruire, et le granit glisser, comme un cormoran, sur la surface des flots, avant que je touche la main infâme d'un être humain. Arrière... arrière, cette main !...* » (II, [5], 85). De même, si l'hermaphrodite se résout parfois à parler « *avec ceux qui ont le caractère sensible* » (II, [7], 90), c'est toujours « *sans leur toucher la main* » et en se tenant à « *distance, dans la crainte d'un danger imaginaire.* »⁴. Au contraire, au même chant un jeune homme s'approche de Maldoror afin de s'offrir à lui « *en [lui] tendant la main* » (II, [13], 113). Ce geste est aussi celui qu'envisage Mervyn dans sa lettre : « *Dans le cas que j'y*

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Chevelure », *op. cit.*, p. 235.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op.cit.*, p. 152.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, Main », pp. 599-603, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 603.

⁴ On peut également citer ce passage, au début du chant IV : « *Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le cœur d'un requin, mort depuis une heure, palpite encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement.* » (IV, [1], 157).

*... passe, j'ai une certitude, à nulle autre pareille, de vous y rencontrer et de vous toucher la main [...] » (VI, [5], III, 236).¹ Sur le plan magique, de plus, la main se charge d'un véritable pouvoir de sacralisation ou de désacralisation : c'est pourquoi Maldoror interdit au « voyageur égaré » de profaner la « chevelure sacrée » de l'hermaphrodite : « [...] ne touche pas avec ta main, comme avec un frémissement de la brise, ces boucles de cheveux, répandues sur le sol, et qui se mêlent à l'herbe verte. » (II, [7], 92). La redondance grammaticale « *toucher avec ta main* » permet de souligner la portée sacrilège de tout attouchement. De manière plus subversive, Maldoror répandra sa bénédiction sur les pédérastes au chant V en s'inspirant de la gestuelle christique : « *Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite, anges protégés par mon amour universel.* » (V, [5], 205). La main cumule ici une double signification érotique et mystique : elle apporte une plénitude non seulement spirituelle, mais aussi charnelle. Sur un plan plus concret, la main ducassienne totalise les liens entre violence et sexualité. On se souvient par exemple que le fossoyeur voyait en Maldoror un criminel « *qui n'a pas eu la précaution de laver sa main droite* » et que le « *forfait* » (I, [12], 69) dont il se rendait responsable pouvait tout aussi bien être un crime de sang qu'une transgression sexuelle, voire les deux à la fois. Au chant IV, la strophe qui raconte le meurtre de Falmer est scandée par le refrain « *[la/sa] chevelure me resta dans la main* » (IV, [8], 186) : le verbe *rester*, qui évoque à la fois le résultat immédiat du geste et la persévérance obsessionnelle de son souvenir, articule le motif de la main à celui de la chevelure. Dans la leçon de sadisme du chant premier, enfin, c'est au motif de l'entravement que la main se trouve associée : « *Tu lui délieras les mains, aux nerfs et aux veines gonflées, tu rendras la vue à ses yeux égarés, en te remettant à lécher ses larmes et son sang.* » (I, [6], 44). La fin de l'œuvre fait écho à cette scène originelle en décrivant le dernier instant de Mervyn : « *Les mains liées derrière le dos, il marche devant lui [...]* » (VI, [10], VIII, 253).*

Le motif du poignard symbolise la double portée érotique et criminelle de l'écriture poétique. Incarnations métonymiques de l'amour carnassier, les motifs animaliers du pou, du poulpe et du requin répercutent dans la fiction les échos biographiques auxquels répond ce geste créateur. La main et la chevelure, enfin, qui se rejoignent autour du motif de l'entravement, fédèrent les rêveries sadomasochistes et hiérophile, consacrant ainsi le lien ésotérique que l'écriture subjective établit entre la vie et la poésie.

Le motif du vagin

Au croisement des rêveries hiérophile et fétichiste, se situe le motif du vagin.

¹ Dans la même lettre, Mervyn écrira : « *Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel.* » (VI, [5], III, 237).

En comparant deux passages clés du chant premier, on a vu que la lecture et l'écriture des *Chants de Maldoror* se présentaient comme une seule et même transgression incestueuse.¹ Si l'on étudie avec un regard neuf la strophe d'ouverture où s'inverse le lieu de la *captatio benevolentiae*, il est possible de mettre en lumière la dimension mystique de cette rêverie : « *Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle.* » (I, [5], 42). Le lexique de la vue (« *les yeux* », « *contemplation* ») associe le voyeur incestueux au visionnaire impudent : voyeurisme et voyance se confondent. L'adverbe « *respectueusement* » et l'adjectif « *auguste* » attestent le caractère profanatoire de ce regard audacieux. Cependant, par hypallage, la sacralité se déplace de l'objet de contemplation (« *la face maternelle* ») à la contemplation elle-même : quoique sacrilège, la littérature n'en demeure pas moins une pratique divinatoire. Dès lors, l'éviscération rituelle de la fillette du chant III acquiert un statut métapoétique : elle sert d'allégorie à une poésie de la violence qui entreprend de violer les secrets d'une intimité féminine, et surtout maternelle, symbolisée par le vagin.

Ce sens symbolique se fait encore plus clair à la fin du chant II, moment que Maldoror choisit pour faire une halte dans son périple poétique :

Il est temps de serrer les freins à mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route, comme quand on regarde le vagin d'une femme ; il est bon d'examiner la carrière parcourue, et de s'élancer, ensuite, les membres reposés, d'un bond impétueux. Fournir une traite d'une seule haleine n'est pas facile ; et les ailes se fatiguent beaucoup, dans un vol élevé, sans espérance et sans remords. Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie ! (II, [16], 127)

Si l'écriture est comparée à une marche, cette marche est à son tour comparée à un rituel érotique. La halte équivaut à un moment de contemplation de la face maternelle, c'est-à-dire du vagin : c'est le prélude à une appréhension plus profonde des choses. À l'image du voyage pédestre succède la métaphore du voyage aérien (« *ailes* », « *vol élevé* »). Le terme pivot « *traite* » permet de passer souplement de l'idée de voyage à celle de travail, une traite désignant non seulement l'« [é]tendue de chemin qu'un voyageur fait d'un lieu à un autre sans se reposer », mais aussi l'« action de tirer, de transporter certaines marchandises d'une province à une autre, ou d'un État à un autre. »². L'image de l'exploration souterraine de la dernière phrase convoque le thème initiatique de la caverne. La métaphore de « *la meute hagarde des pioches et des fouilles* » animalise une entreprise poétique qui s'apparente à une dangereuse exploration minière (« *les mines explosibles* »).

¹ Sur la lecture et l'écriture comme tentations incestueuses, cf. *supra*, pp. 328-329.

² É. LITTRÉ, « Traite », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], *op. cit.*

L'expression déictique « *ce chant impie* » pointe la portée sacrilège de l'acte créateur : la création est inceste et profanation.

Ce sens à la fois érotique, poétique et mystique se manifeste pleinement au chant II, à l'occasion d'un saisissant prodige au cours duquel le poète aperçoit, dans un ciel de fin du monde, « *les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur 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.* » (II, [15], 123). Le « *vagin d'ombre* » est un démarquage explicite de « Ce que dit la bouche d'ombre », grand poème apocalyptique des *Contemplations* de Victor Hugo.¹ Substituer le « *vagin* » à la « *bouche* », c'est passer du visage véritable au visage sexuel ; c'est aussi préférer le mystère visuel de la chair à la révélation verbale de l'esprit ; mais c'est aussi et surtout situer l'origine du monde dans l'ici-bas de la mère, et non dans l'au-delà de Dieu. Symboles à la fois nocturnes et animaux, les « *spermatozoïdes ténébreux [...] aux ailes de chauves-souris* » incarnent l'angoisse sacrée saisissant un voyant qui, précisément, ne fait que *voir sans comprendre*. Ils suggèrent également qu'un *autre* a déjà possédé ce sexe sacré. En outre, on se souvient que le poulpe chez Ducasse symbolisait la sexualité perverse. Les « *légions solitaires de poulpes* » représentent métonymiquement, mais sur le mode de l'hyperbole, un désir sexuel fauché en plein élan par « *ces fulgurations sourdes et inexprimables.* ». Là encore, une lecture allégorique est possible : l'objet de l'écriture, c'est le désir incestueux de la mère, qui est aussi un désir de retour à l'intimité des origines. Mais cette mère, représentée par sa matrice, est mortifère et effrayante : elle ne permet pas la formulation claire de ce désir. Elle se montre, mais ne se dévoile pas, ne s'explique pas. Et surtout, elle appartient à un autre, une entité aussi céleste qu'elle, autrement dit Dieu.

Ce désir mêlé de crainte, nostalgie incestueuse et macabre, entre en résonance avec la disparition prématurée de la mère d'Isidore Ducasse. Il y a un gouffre dans l'histoire affective du sujet, et se gouffre respire la mort. On sait de plus que dans le complexe de la mère morte tel que le décrit A. Green, le sujet rend le père responsable de cette absence, ajoutant le désir de vengeance au désir œdipien. Le motif du vagin tend à prouver qu'aux yeux du sujet ducassien la poésie est une entreprise de réparation narcissique visant à retrouver la mère et à affronter le père par le biais de la sublimation artistique.

¹ V. HUGO, « Ce que dit la bouche d'ombre », LIVRE SIXIÈME, XXVI, pp. 462-487, dans *Les Contemplations*.

L'érotisme des *Chants de Maldoror* s'inscrit en filiation avec la poésie baudelairienne et annonce l'esthétique décadente en tant qu'elle reste attachée à une forme d'idéalisme pervers. Par l'hierophilie, la chair devient sacrée et l'esprit jouit dans la matière. Par le fétichisme, le sadomasochisme et la bestialité se rejoignent dans une perspective ésotérique et intime. Les rêveries hierophile et fétichiste s'amalgament dans le motif du vagin, qui permet d'identifier la poésie visionnaire et la poésie incestueuse. Par le sexe, en somme, l'interdit mystique et l'interdit érotique se confondent en un même élan transgressif et créateur.

Tout en parodiant l'idéalisme amoureux du romantisme et son envers frénétique, l'érotisme ducassien forge son originalité. Il repose en effet sur deux couples de relation dialectique — l'amour/haine et la passion/raison — et développe une rêverie carnassière prenant pour modèle l'amour divin. Le sujet s'approprie le thème romantique de la prostitution en lui donnant une tournure beaucoup plus décadente. Personnifiée en muse, la Prostitution biblique devient la figure tutélaire d'une poésie réconciliant la chair et l'esprit. Écrivant sous son patronage, le poète mêle sa parole à son souffle corrupteur. Par ailleurs, l'idiolecte ducassien tend à prouver que la transgression éthique découle de la transgression érotique. Dans le même ordre d'idée, la notion de perversion s'enracine au sein d'un fantasme de violence œdipienne visant aussi bien la figure paternelle que la figure maternelle. Cette violence nourrit les rêveries sadique et masochiste qui caractérisent l'imaginaire de Ducasse. Son sadisme considère l'objet de désir comme une victime sacrificielle, tandis que son masochisme, tantôt feint, tantôt réel, le range aux côtés des martyrs et des héros. Par la lutte, le sujet concilie ces deux perversions dans une perspective mystique et initiatique où, pour avancer, le sujet doit détruire l'objet de son désir. Ce processus prend la forme d'une dialectique du voile et du dévoilement : écrire, c'est cacher et dire que l'on cache quelque chose. C'est sous-entendre plutôt que confesser. Se profile ainsi un désir bisexuel et violent qui passe d'un objet maternel initial, recherché mais inaccessible, à un objet masculin efféminé, à savoir l'adolescent blond, avatar poétique de Dazet. Cet élan sadique se manifeste par le besoin de connaître l'intérieur des corps. Meurtre, viol et sacrifice sont des synonymes subjectifs : le dévoilement révèle un fantasme de régression violente vers le giron maternel. La poésie érotique confond ainsi l'exhibitionnisme de l'aveu, le voyeurisme incestueux et la divination sacrilège. Le sexe rejoint donc le sacré par le truchement de l'hiérophilie et du fétichisme poétique : la transgression érotique équivaut à une transgression mystique.

La psychomythie ducassienne semble dès lors s'organiser autour d'un récit fantasmatique où le sujet désire posséder et détruire sa mère morte, qui appartient cependant à Dieu, père jaloux et violent. La révolte satanique et la frustration œdipienne sont en miroir : impuissant à posséder la mère, le sujet part en quête d'un substitut, qu'il trouve en la figure idéale de l'adolescent, double de Dazet. Répété, le crime mystérieux devient un rite sacrificiel : le sujet rejoue encore et encore le transfert initial. Ce qu'il découvre, c'est la raison du transfert et le sens du rite lui-même.

Et ce désir et cette frustration, le sujet ducassien les sublime par l'acte créateur.

CHAPITRE II :

La quête narcissique

Au début de la strophe du naufrage, on s'en souvient, Maldoror écrit : « *Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver.* » (II, [13], 113). Cette phrase résume à elle seule ce qui anime l'érotisme ducassien : la quête de l'amour en la personne d'un autre lui-même. Le mode subjonctif (« *ressemblât* ») situe cette quête, que l'on peut qualifier de narcissique, dans une perspective incertaine et idéaliste. Deux objets du désir se distinguent dans l'imaginaire érotique de Ducasse : un objet explicite, l'adolescent du même sexe, et un objet implicite, l'entité maternelle. L'objet de ce chapitre sera de déterminer le rôle de ces deux figures dans la fantasmagorie du poète. Pour mener cette quête, Ducasse s'approprie deux ordres de mythes : les mythes de l'unité perdue ou convoitée, avec Narcisse et l'Androgyne, et les mythes de la dualité, avec celui de Caïn et Abel et celui des Gémeaux. À ces réécritures mythiques s'ajoute une puissante rêverie sur la féminité et la maternité.

Narcisse

Si l'on se fie à Ovide, Narcisse est le fils du fleuve Céphise et de la nymphe Liriope. L'histoire est connue. À sa naissance, Tirésias prédit que l'enfant mourrait à la seule condition qu'il ne connaisse pas sa propre image. En grandissant, Narcisse se révèle d'une très grande beauté, mais aussi d'un orgueil à proportion de ses charmes. Prétendants et prétendantes sont éconduits tour à tour. Un jour, cependant, le jeune homme découvre son visage dans le miroir d'une source et s'en éprend. Incapable d'embrasser son reflet, il se résout à le contempler désespérément et finit par mourir. On découvre sous son corps ces fleurs blanches qu'on appelle les narcisses.

Au-delà de sa compréhension étiologique, le mythe de Narcisse se présente comme l'un de ces nombreux mythes de la transgression punie. Narcisse refuse d'aimer quiconque : son châtiment sera de s'aimer à en mourir. Dans l'article « Narcisse » du *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Yves-Alain Favre écrit ainsi : « *Le sens originel du mythe se dégage clairement ; il illustre le pouvoir de Némésis qui rétablit la justice universelle. Narcisse est puni d'avoir voulu se dérober à la loi commune et de*

n'avoir consenti à aimer personne. »¹. Il lui était impossible d'aimer, et sa punition aura été d'éprouver la douleur d'un amour impossible.

Si, comme l'explique P. Zweig dans *Lautréamont et les violences du Narcisse* (1967), Ducasse convoque ce mythe, il est nécessaire de montrer qu'il se singularise en s'écartant du scénario initial. En effet, en refusant d'aimer les êtres humains, Maldoror transgresse les lois naturelles. Cependant, son refus s'origine moins dans un orgueil exagéré que dans la quête de l'amour idéal. D'ailleurs, à la différence de Narcisse, dont la beauté était exceptionnelle, Maldoror est affublé d'une laideur redoutable, du moins au regard de l'esthétique classique. Sans doute fait-il preuve d'ironie en reconnaissant que « [sa] beauté [...] a bouleversé plus d'une. » (II, [13], 114). Car si Maldoror se trouve beau, ce n'est qu'en vertu des critères de sa propre esthétique.² Enfin, en dépit de l'échec *apparent* de sa quête, le héros ne fait l'objet d'aucune véritable punition. Il semble trouver l'amour en la femelle du requin, ou même en sa propre image. *Les Chants de Maldoror* proposent donc une forme singulière et retravaillée du mythe de Narcisse.

La quête du reflet

La quête narcissique est une quête du reflet. Comme l'explique G. Genette, « *le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un autre et un même.* »³. Tenter de résoudre dans l'absolu cette dualité de l'autre et du même dans le domaine amoureux, c'est faire le choix de la transgression érotique au détriment de l'amour conventionnel.

Tout le problème et toute la solution à ce problème se trouvent formulés au chant II, dans la strophe du naufrage.

Il n'est pas inutile d'en rappeler l'ouverture : « *Cependant, je ne pouvais pas rester seul. Il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère ; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi.* » (II, [13], 113). Fait notable, ce que Maldoror cherche, ce n'est pas uniquement la présence d'un autre, c'est encore un autre qui lui ressemble. Cet idéal de départ est l'argument d'un petit drame démarqué de l'histoire de Narcisse, avec Maldoror dans le rôle principal.

Un premier prétendant, figure masculine et solaire, se propose à Maldoror : « *C'était le matin ; le soleil se leva à l'horizon, dans toute sa magnificence, et voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait des fleurs sur son passage. Il s'approcha de moi, et, me tendant la main : "Je*

¹ Yves-Alain FAVRE, « Narcisse », pp. 1071-1075, dans P. BRUNEL (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, op. cit., p. 1072.

² Sur la beauté de Maldoror, cf. *supra*, pp. 173-180.

³ G. GENETTE, « Le Complexe de Narcisse », pp. 21-28, dans *Figures I*, Paris, Le Seuil, « Points », 1966, p. 21.

suis venu vers toi, toi, qui me cherches. Bénissons ce jour heureux.” Mais, moi : “*Va-t’en ; je ne t’ai pas appelé ; je n’ai pas besoin de ton amitié...*” ». On retrouve ici cette forme de dialogue hérité de Dante que Ducasse utilise dans la strophe de la Prostitution.¹ À considérer les goûts de Maldoror, on peut s’étonner qu’il repousse cet éphèbe à l’allure divine. On se souvient en effet de quelle manière il affirme sa stricte homosexualité dans l’hymne aux pédérastes : « *Moi, je n’aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables ! Êtes-vous certain que celles qui portent de longs cheveux, soient de la même nature que la mienne ? Je ne le crois pas, et je ne déserterais pas mon opinion.* » (V, [5], 206). Le poète héros repousse l’hermaphrodite : il refuse les êtres au double sexe, réel ou symbolique. Or, les relations de Maldoror sont foncièrement homosexuelles et sadiques : ses proies et lui n’ont pour ainsi dire que leur genre en commun. Il est mauvais, ils sont doux ; il est — ou paraît être — plus âgé et plus fort, alors qu’ils sont plus jeunes et plus faibles. En somme, leurs âmes ne se ressemblent pas. Ce fait pourrait expliquer la destinée plus ou moins sanglante de ses amours, elles-mêmes plus ou moins théâtrales et factices.

Le second prétendant s’avère être une prétendante, incarnation de la féminité nocturne : « *Dès que je la vis : “Je vois que la bonté et la justice ont fait résidence dans ton cœur : nous ne pourrions pas vivre ensemble. [...] tôt ou tard, tu te repentirais de m’avoir consacré ton amour ; car, tu ne connais pas mon âme. [...]”* » (II, [13], 114). Ce qui prime ici, c’est moins la différence de genre que la différence de caractère : si Maldoror refuse la femme, c’est parce que sa « *bonté* » et sa « *justice* » ne sauraient s’accorder à la noirceur de son cœur. « *Le monde imaginaire des Chants, écrit P. Zweig, est pénétré de cette angoisse que lui causent des “semblables” qui ne lui ressemblent pas ! Mais la soif des ressemblances mène Lautréamont encore plus loin : car, au-delà des similitudes, il ne cesse de chercher l’ “identité”.* »². La quête inquiète du même ne saurait se contenter d’une simple ressemblance ; elle vise l’identité, une identité non pas physique, ni même biologique, mais morale et spirituelle.

Jusqu’à ce moment du récit, Maldoror marche sur les brisées de son modèle mythique en repoussant les deux sexes de l’humanité. Cependant, la fin de la strophe, où Maldoror s’accouple avec la femelle du requin, répond à son ouverture et se démarque résolument de la conclusion mythique. Ce passage a déjà été cité, mais il est bon d’y revenir avec un œil nouveau :

Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes ; et chacun s’étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l’autre. Ils [...] se disent à part soi : « Je me suis trompé jusqu’ici ; en voilà un qui est plus méchant. » Alors, d’un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l’un vers l’autre, avec une admiration mutuelle [...] et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la

¹ Sur ce dialogue, cf. *supra*, p. 321.

² P. Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, op. cit., p. 24.

première fois, son portrait vivant. [...] [I]ls se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour ! (II, [13], 120)

L'union amoureuse est ici possible car la ressemblance n'est que morale : Maldoror est un homme, le requin une femelle ; mais l'un comme l'autre rivalise de méchanceté (« *en voilà un qui est plus méchant* »). Peu importe qu'ils soient de genre et d'espèces différents — c'est même mieux : seul un amour cruel, au sens ducassien du terme¹, peut contenter ces cœurs assoiffés de sang. L'image du « *portrait vivant* » fait explicitement référence au motif du reflet de Narcisse. Ducasse, toutefois, prend clairement ses distances avec le scénario mythique.

L'attente a certes été longue, mais la conclusion est heureuse : à la différence de Narcisse, Maldoror peut étreindre son image, embrasser son reflet. S'il sombre dans les profondeurs de l'océan, c'est pour mourir dans l'extase d'une unité retrouvée. Cette scène de première rencontre pourrait bien cacher une scène de reconnaissance : l'expression « *premier amour* » peut désigner la première personne qu'il *parvient à aimer*, mais également la première personne *qu'il a aimée* dans sa vie passée, c'est-à-dire la mère idéale du « *fils de la femelle du requin, dont la faim est ami des tempêtes.* » (II, [8], 49).

Le Narcisse ducassien est en quête d'une similitude morale et ontologique, un idéal d'amoralité et de cruauté qu'il ne trouve que dans l'image d'une mère dévorante et mauvaise, c'est-à-dire à son image. L'écriture poétique est incestueuse et narcissique : c'est bien en cherchant à connaître la mère que le sujet se construit, ou se reconstruit.

Narcisse en colère

Dans *L'Eau et les rêves*, G. Bachelard met en lumière un aspect souvent négligé de la rêverie narcissique :

Qu'il nous suffise, au début de nos études, de marquer l'ambivalence profonde du narcissisme qui passe de traits masochistes à des traits sadiques, qui vit une contemplation qui regrette et une contemplation qui espère, une contemplation qui console et une contemplation qui attaque. À l'être devant le miroir on peut toujours poser la double question : Pour qui te mires-tu ? Contre qui te mires-tu ? Prends-tu conscience de ta beauté ou de ta force ?²

¹ Sur le motif de la cruauté, cf. *supra*, pp. 331-332.

² G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 31.

Narcisse est partagé entre la souffrance et le désir de faire souffrir ; fasciné, il recherche un autre lui-même tout en mesurant son propre pouvoir de fascination destructrice. Il peut être victime de son reflet, ou être ce reflet lui-même. Cette double valence du Narcisse se manifeste dans l'écriture ducassienne sous une forme originale et complexe.

On a vu précédemment que la quête amoureuse de Maldoror se fondait d'abord sur la recherche d'une identité, et qu'en somme, il lui fallait un *autre* qui soit aussi méchant que lui. Mais, curieusement, ce même Maldoror n'a de cesse de fustiger la méchanceté des hommes, par sa voix propre ou celle d'un personnage lui servant de porte-parole. Ainsi de l'amphibie du chant IV, auquel l'humanité fait profondément horreur : « *Dégoûté des habitants du continent, qui, quoiqu'ils s'intitulassent mes semblables, ne paraissaient pas jusqu'ici me ressembler en rien (s'ils trouvaient que je leur ressemblasse, pourquoi me faisaient-ils du mal ?), je dirigeai ma course vers les galets de la plage, fermement résolu à me donner la mort [...].* » (IV, [7], 184). Cette répulsion fait écho à celle qu'éprouve Maldoror à la vue de la mystérieuse fillette qui le poursuit au chant II : « *Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables ! Non, non ! Je l'ai résolu depuis le jour de ma naissance ! Ils ne m'aiment pas, eux !* ». En définitive, tout se passe comme si la méchanceté des hommes légitimait en retour celle de Maldoror, et que, dans le même temps, il refusait de s'identifier à ses semblables à cause de quelque blessure secrète, et, précisément, narcissique. Comme l'écrit P. Zweig, Maldoror est « *obsédé non seulement par la "méchanceté" des hommes, mais [sic] par cette ressemblance douloureusement trompée.* »¹. Il repousse ses semblables à cause d'une blessure passée, mais il recherche son image parmi eux, en vain. Cette impossibilité à aimer rappelle fortement le complexe de la mère morte. Le narcissisme maldororien est donc primitivement masochiste et doloriste : au commencement, Maldoror est un Narcisse martyr.

Primitivement, car dans sa réalisation, ce narcissisme est résolument sadique. La contemplation maldororienne ne se complait pas dans le regret, la déception ou l'espérance mélancolique : elle passe à l'acte, riposte avec la mise en scène de *sa* force et de *sa* méchanceté. Les relations de Maldoror ne doivent pas être vues comme des échecs : elles accomplissent au contraire un scénario de renversement cathartique au cours duquel la victime devient le bourreau. Tuer le plus faible — l'adolescent ou la fillette —, c'est affirmer sa différence en retournant contre un bouc-émissaire la violence d'autrui — que cette dernière ait été réelle ou symbolique. Un épisode du chant V symbolise l'orientation agressive du narcissisme maldororien. Il s'agit de ce passage terrifiant dans lequel Maldoror raconte comment il a causé la mort d'une petite fille au moyen de son seul regard :

¹ P. ZWEIG, *Lautréamont ou les violences du Narcisse op.cit.*, p. 24.

[...] un matin, que je vis une petite fille qui se penchait sur un lac, pour cueillir un lotus rose, elle affermit ses pas, avec une expérience précoce ; elle se penchait vers les eaux, quand ses yeux rencontrèrent mon regard (il est vrai que, de mon côté, ce n'était pas sans préméditation). Aussitôt, elle chancela comme le tourbillon qu'engendre la marée autour d'un roc, ses jambes fléchirent, et, chose merveilleuse à voir, phénomène qui s'accomplit avec autant de véracité que je cause avec toi, elle tomba jusqu'au fond du lac [...]. (IV, [5], 174)

On se souvient que l'expression « *expérience précoce* » apparaît au pluriel dans la liste de dérèglements de *Poésies I* (« *les expériences précoces et avortées* », P I, 262). On peut émettre l'hypothèse que cet épisode renvoie à quelque évènement de l'histoire amoureuse du sujet : faut-il relier cet épisode au surnom moqueur — le vampire — dont Maldoror se venge en se moquant des hommes ? Cette flétrissure qu'évoque le père d'Édouard se confondrait-elle avec la blessure amoureuse à laquelle il semble faire allusion ? Il n'y aurait pas d'incohérence à cela, mais il faut poursuivre l'analyse du présent passage en espérant y trouver une confirmation. La scène reprend donc le décor aquatique du mythe de Narcisse, mais ici, ce dernier est incarné par l'innocente enfant. Le récit de Maldoror est ambigu et laisse imaginer que c'est le reflet du monstre que la fillette voit sur l'eau — la parenthèse du reste met le lecteur sur cette voie (« *il est vrai que, de mon côté, ce n'était pas sans préméditation* »). Pour être plus clair, ce que voit la jeune fille dans l'eau, c'est le visage et le regard de Maldoror à la place de son propre visage et de son propre regard. La chute et la disparition de la malheureuse reprennent par ailleurs le thème baroque de la fuite en profondeur : « *La fin qui menace le reflet dans l'eau*, écrit G. Genette, *et qui exprime son existence paradoxale, c'est la mort par engloutissement, où l'image imprudente s'abîme dans sa propre profondeur.* »¹. Maldoror mêle son image à l'eau du lac, et l'on pourrait dire, en terme bachelardien, qu'il la *stymphalise*.² Il cherchait son reflet, mais devient le reflet de l'autre. Il n'est plus le Narcisse victime, mais le Narcisse aquatique, tentateur et fatal. Tout se passe comme si l'épisode inversait l'expérience précoce et douloureuse du rejet amoureux : le Narcisse blessé du biographique se venge en devenant le Narcisse assassin dans le monde poétique.

Maldoror est passé de la contemplation masochiste au regard meurtrier : littéralement, il devient le reflet de l'homme et lui renvoie l'image idéalisée de sa propre méchanceté — tout reflet suggérant, suivant Bachelard, une « *idéalisation* »³. Cela tend à prouver que cette méchanceté première de l'homme résiderait dans le fait d'avoir repoussé — et peut-être raillé ? — le désir du sujet.

¹ G. GENETTE, « Le Complexe de Narcisse », *op.cit.*, p. 24.

² G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, *op.cit.*, p. 118.

³ G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, *op.cit.*, p. 32.

Ducasse se livre à une réécriture idiomythique du mythe de Narcisse : la misanthropie de son héros rappelle l'impossibilité qu'éprouve le personnage mythique à aimer un autre que lui-même. Mais cette haine prend également sa source dans la douleur d'une « *expérience précoce et avortée* ». La souffrance devient alors une force destructrice et vengeresse. Maldoror passe de l'autre côté du miroir et devient à son tour le reflet assassin de l'homme. On assiste ainsi à la perversion héroïque et sadique d'un mythe initialement masochiste.

L'androgynie

Le mythe de Narcisse est à rapprocher d'un autre mythe, celui de l'androgynie. Dans l'article « Androgynes » (1988) du *Dictionnaire des mythes littéraires*, Marie Miguët rappelle que nombreuses sont les cultures qui « *fondent l'origine du monde sur l'idée d'un chaos ou d'un œuf primordial contenant, unis, les principes du masculin et du féminin, douent de bisexualité les ancêtres de l'humanité.* »¹. Dans la culture occidentale, le mythe de l'androgynie s'inspire de trois mythes fondateurs. D'une part, le premier récit de la Genèse suggère un « *créateur et une créature androgynes* »² : « *Dieu créa les êtres humains à sa propre ressemblance ; il les créa homme et femme.* » (Genèse 1, 27). D'autre part, dans *Le Banquet*, Platon décrit trois races antérieures à l'humanité : les uns sont doublement masculins, les autres doublement féminins et les derniers sont à la fois masculins et féminins. La séparation de ces êtres doubles en individus distincts dotés d'un sexe unique explique de manière étiologique « *la souffrance des amants séparés, qu'ils soient homosexuels ou hétérosexuels* »³. Enfin, au livre IV des *Métamorphoses*, Ovide raconte l'histoire d'Hermaphrodite et de Salmacis, qui s'unissent pour ne faire qu'un.

Au XIX^e siècle, l'idéalisme romantique renouvelle le mythe de l'androgynie.⁴ Par le détour d'une interrogation sur l'identité sexuelle et psychologique, il incarne le rêve d'une unité perdue et de la réunion des contraires : l'esprit et la chair, le masculin et le féminin, le réel et l'idéal. Mais convoquer l'androgynie dans le cadre de la fiction, lui accorder le statut de personnage romanesque, c'est faire descendre le mythe dans la matière au risque de lui ôter la dualité qui fait sa force : « [...] *cette incarnation, écrit Frédéric Monneyron dans L'Androgynie romantique (1994), aurait pour résultat de réduire les deux niveaux ontologiques (Idée/Réalité ou Esprit/Matière) sur lesquels reposent la structure ternaire du mythe, et, en annulant, par suite, la transcendance qui le fonde, de détruire ipso*

¹ Marie MIGUËT, avec la participation de Françoise GRAZIANI et d'Anne LONGUËT-MARX, « Androgynes », pp. 57-77, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 57.

² M. MIGUËT, « Androgynes », *op. cit.*, p. 57.

³ M. MIGUËT, « Androgynes », *op. cit.*, p. 58.

⁴ Cf. M. BRUX, *Éros et littérature*, *op. cit.*, pp. 103-109.

facto le mythe lui-même. »¹. Or, ce qui différencie l'androgynisme décadent de l'androgynisme romantique, c'est précisément qu'il est pleinement corporel et qu'il formule une problématique plus psychologique que métaphysique : celui-là est une figure de la perfection et de l'idéal, celui-ci est l'image fin-de-siècle de la transgression et du scandale. L'androgynisme décadent manifeste au plus haut point le clivage qui s'opère, suivant G. Durand, dans l'imaginaire du XIX^e siècle aux alentours de 1850.² Sous sa forme masculine, explique F. Monneyron dans *L'Androgynisme décadent* (1996), il prend soit les traits du dandy qui « [b]ien qu'il emprunte à la femme son aspect physique, garde des réflexes psychologiques traditionnellement identifiés comme masculins », soit ceux de l'éphèbe, « tout aussi profondément ancré dans la féminité par son aspect physique » que par « son psychisme, si bien qu'il apparaît vite comme une victime »³. Sous sa forme féminine, il prendra au contraire le visage de la gynandre, femme saphique ou femme fatale à l'allure virile.⁴ Sous sa forme réalisée, il devient l'hermaphrodite, le monstre génital. Figure de la transgression par excellence, l'androgynisme polarise non seulement les fantasmes homosexuels ou bisexuels mais aussi toutes sortes de perversions : « [...] zoophile, mais aussi vampire, le pédéraste est encore un sado-masochiste et un nécrophile. »⁵. Bouc-émissaire au sens girardien du terme, il « porte toute la violence d'une société en lui », étant « à la fois réaction contre les mœurs et ultime caution de ces mœurs »⁶. Par son intermédiaire, « c'est toute une sexualité bridée par les normes qu'impose la société et, par conséquent, nécessairement perverse, qui se donne libre cours. »⁷.

Bien que tributaire de la mystique romantique, la rêverie androgynique de Ducasse, s'inscrit dans le champ de l'imaginaire décadent en tant que ce dernier s'oppose à l'idéalisme et au spiritualisme de la première moitié du siècle. Cette réécriture du thème romantique s'étend par ailleurs aux figures de l'ange et de l'hermaphrodite.

Un thème romantique

L'androgynisme est au centre de la mystique amoureuse des écrivains romantiques : il représente la réalisation éthérée de l'amour, la victoire de l'esprit sur la matière. Ducasse reprend ce thème en lui faisant subir un traitement assez particulier.

¹ Frédéric Monneyron, *L'Androgynisme romantique, Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, p. 135.

² G. DURAND, *Beaux-Arts et archétypes, La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989, cité par F. Monneyron dans *L'Androgynisme romantique, Du mythe au mythe littéraire, op. cit.*, p. 9.

³ F. MONNEYRON, *L'Androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, [désormais *L'Androgynisme décadent*], p. 18.

⁴ F. MONNEYRON, *L'Androgynisme décadent, op. cit.*, pp. 38 sq.

⁵ P. HAHN, *Nos Ancêtres les pervers. La vie des homosexuels sous le Second Empire*, Paris, Olivier Orlan, 1979, p. 74, cité par F. Monneyron dans *L'Androgynisme décadent, op. cit.*, p. 77.

⁶ F. MONNEYRON, *L'Androgynisme décadent, op. cit.*, p. 77.

⁷ F. MONNEYRON, *L'Androgynisme décadent, op. cit.*, p. 78.

L'androgynisme apparaît pour la première fois à la strophe 6 du chant premier, dans le discours lyrique que Maldoror adresse à l'adolescent qu'il vient de torturer.¹ Convoqué de manière implicite, l'androgynisme romantique fait l'objet d'une double perversion. D'une part, comme on l'a montré, Ducasse associe le sadomasochisme à l'extase mystique avec le motif de l'entravement. D'autre part, cette évocation se révèle n'être qu'une mise en scène purement verbale : l'image de l'androgynisme est détournée au profit d'une rhétorique galante, mais perverse. À la fin du chant V, le thème est repris sous une forme parodique dans le récit qu'Elsseneur fait des amours de Réginald et de Maldoror :

« Tu lui demandas, un jour, s'il voulait aller se baigner avec toi, sur le rivage de la mer. Tous les deux, comme deux cygnes, vous vous élançâtes en même temps d'une roche à pic. Plongeurs éminents, vous glissâtes dans la masse aqueuse, les bras étendus entre [sic] la tête, et se réunissant aux mains. Pendant quelques minutes, vous nageâtes entre deux courants. Vous reparâtes à une grande distance, vos cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants du liquide salé. Mais quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçût à travers les vagues ? Revenus à la surface, toi, tu continuais de nager, et tu faisais semblant de ne pas remarquer la faiblesse croissante de ton compagnon. » (V, [7], 216)

La dualité des corps (« *Tous les deux, comme deux cygnes* ») se réduit très vite à l'unité ontologique et pronominale (« *vous* ») ; la préciosité des passés simples (« *vous vous élançâtes* », « *vous glissâtes* ») crée cependant une distanciation ironique. L'ascension androgynique s'inverse d'ailleurs en engloutissement aquatique : l'expression « *entre deux courants* » traduit l'union apparente des contraires, de même que le motif de la chevelure (« *vos cheveux entremêlés* »). Le changement énonciatif — de « *vous* » à « *tu* »/« *toi* » — révèle le caractère factice de cette fusion. Il s'agissait bien d'un « *mystère* » au sens théâtral et liturgique du terme : quelque chose de sacré s'est joué sous les flots, comme le dénouement d'une comédie sadique. Enfin, c'est avec une réécriture sadomasochiste du thème de l'androgynisme que Maldoror entreprend de séduire le lecteur de l'hymne aux pédérastes : « *Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles.* » (V, [5], 206). Ces lignes entrent en résonance avec l'« holocauste expiatoire » (I, [6], 45) du chant premier. Le lecteur reprend ici le rôle de l'adolescent supplicié : l'évocation fantasmagorique de l'unité retrouvée (« *notre complète jonction* ») se combine une fois encore au motif de l'entravement (« *rétrécissons progressivement les liens de nos muscles* »), ce qui confère à cette union son caractère sadomasochiste. La relation poétique entre le poète et son lecteur symbolise la reformation de l'androgynisme, et le geste créateur acquiert une portée érotique.

¹ Sur le thème de l'androgynisme dans l'épisode de la torture de l'adolescent, cf. *supra*, pp. 335 *sq.*

Le rêve romantique de la réunion androgynique se trouve perverti. Dégradé, le thème se réduit à un jeu de rôle destiné à séduire les jeunes invertis, parmi lesquels le lecteur idéal.

Mais, même sous la plume de Ducasse, l'alliance androgynique peut aussi conserver un semblant d'idéalisme.

C'est le cas au début de l'hymne à l'océan, dans ces lignes où Maldoror déplore l'absence de son tendre compagnon :

Ô poulpe, au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses ; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore ! (I, [9], 50-51)

À la dimension mystique de l'image romantique se superpose une vision plus charnelle teintée d'alchimie parodique (« *ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium* »), d'érotisme vampirique (« *un sérail de quatre cents ventouses* ») et de bestialité fétichiste. La modalité exclamative souligne tout l'illusoire de cette syzygie burlesque.¹ Mais c'est en cette irréalité même que se réfugie la réalité biographique. En effet, on sait que, par réécriture, l'expression « *poulpe au regard de soie* » remplace Dazet² : c'est en ce passage, sans nul doute, que se love l'affirmation la plus franche du désir de Ducasse à l'endroit de son ami. La poétisation du biographique déguise en rêverie transgressive et fantaisiste cet aveu d'un amour interdit. Par ailleurs, le thème de l'androgynat se mélancolise dans l'accouplement de Maldoror et de la femelle du requin : « [...] *les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon* [...] » (II, [13], 120). L'indistinction spirituelle du mythe originel disparaît dans la confusion monstrueuse des corps (« *masse glauque aux exhalaisons de goémon* ») : le monstre et la bête cruels ne font qu'un. La nostalgie romantique de l'unité perdue de l'homme et la femme se change chez Ducasse en un rêve décadent, celui de l'union incestueuse de la mère et du fils.

Le thème conserve donc une trace d'idéalisme, mais il s'agit désormais d'idéalisme perverti par la pédérastie criminelle et la nostalgie œdipienne.

La réécriture ducassienne offre une version décadente du thème romantique. L'union androgynique devient une mise en scène sadomasochiste. Subsistent cependant le rêve d'une

¹ Définition de « Syzygie »

² Cf. *supra*, p. 291.

union idéale avec le lecteur, figuration poétique de Dazet, et surtout avec la mère morte, la première aimée à jamais perdue.

Angélisme

Comme l'écrit Max Milner dans son article intitulé « Le Sexe des anges » (1976), les romantiques « demandent à l'image de l'ange d'exprimer les postulations contradictoires de l'âme et du corps [...] »¹. C'est souligner le lien qui existe dans l'idéalisme amoureux entre la figure de l'ange et le mythe de l'androgynie. Les sources de l'angélisme romantique sont anglaises : dans *The Loves of the Angels* (1823), Thomas Moore (1779-1852) pose les fondements d'une mystique du salut passant par la perfection de l'amour terrestre. Dans *Heaven and Earth* (1823), au contraire, Byron chante un idéalisme de la révolte, allégorie du refus de la condition humaine. L'angélisme remplit trois fonctions dans l'amour romantique : il donne une forme épurée aux émotions humaines, justifie l'idéalisme platonicien et sert d'assise à une religion plus sentimentale que dogmatique. On distingue deux phases principales dans l'histoire de l'angélisme romantique. Si, dans le *Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand décrit les anges comme des gardiens et des intermédiaires entre Dieu et les hommes, Vigny dans *Éloa ou la Sœur des anges* (1824) marque une rupture et raconte les amours d'un couple angélique formé par un ange déchu dans lequel on reconnaît Satan, et Éloa, créature céleste qui tente de sauver le réprouvé. Le thème des amours angéliques a connu un grand succès à l'époque romantique et nourrit encore aujourd'hui le lexique amoureux.² Ce thème conserve cependant l'idée d'une incomplétude, d'une unité céleste perdue, ce qui le rattache à la figure de l'androgynie. Ducasse procède à une relecture décadente du thème et de ses motifs.

De par sa pureté, sa jeunesse et son ambigüité sexuelle, l'adolescent représente dans *Les Chants de Maldoror* la double image de la transcendance et de l'idéal amoureux. Divinisé, cet « Ange radieux » (I, [11], 61), arbore une « figure noble et sacrée » (I, [6], 45). À la croisée des genres, l'hermaphrodite du chant II concentre en lui « l'énergie la plus virile » et « la grâce d'une vierge céleste », les « muscles de son corps » se « fray[ant] un passage à travers les contours harmonieux de [ses] formes féminines » (II, [7], 89). Il incarne en sa dualité même « l'image parfaite de l'innocence des anges » (92). À l'imitation de ces derniers, il est la créature d'un demiurge ; mais à leur différence, il est sorti des mains non pas de Dieu, mais de son rival, Maldoror, créateur d'« êtres imaginaires, à la nature

¹ Max MILNER, « Le Sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », pp. 55–67, dans *Romantisme*, volume 6, n° 11, « Au-delà du visible », 1976, p. 63.

² Cf. M. BRIX, *Éros et littérature*, *op. cit.*, pp. 97-103

d'ange » (III, [1], 129). C'est que le geste poétique se veut à la mesure du geste divin, et que la création ducassienne est essentiellement une création de personnages.

Si Maldoror apparaît tel un ange, c'est en ange déchu, à l'image de Lucifer et de ses acolytes romantiques, tous candidats à la rédemption. Sa chute peut s'interpréter de deux façons, l'une littérale, l'autre métaphorique.

En première instance, donc, Maldoror serait un exilé du ciel. C'est en tout cas ce que suggèrent les propos du crapaud au chant I : « *Eh bien, va-t'en !... retire-toi de ce sol mobile !... montre enfin ton essence divine, que tu as cachée jusqu'ici ; et, le plus tôt possible, dirige ton vol ascendant vers ta sphère, que nous n'envions point, orgueilleux que tu es !* » (I, [13], 72). On relève ici l'allusion à l'orgueil luciférien. Et Maldoror lui-même livre quelques indices quant à sa véritable nature : « *Comme alors je pensais à l'infini, en même temps qu'à ma faiblesse.* » (71). Cette double aspiration à la puissance (« *ma faiblesse* ») et à la transcendance (« *infini* ») range *de facto* Maldoror parmi les anges révoltés, lesquels jalourent et calomnient l'omnipotence d'un Dieu colérique et destructeur : « *Est-il insensé, le Créateur ; cependant le plus fort, dont la colère est terrible !* ». Mais s'agit-il d'un exil volontaire ou d'un véritable bannissement ? En effet, le crapaud semble dire que Maldoror est aussi libre de revenir au ciel qu'il a été libre d'en partir. À la fin du dernier chant, le crabe tourteau évoque encore son passé céleste : « *Tu sais toi-même et tu n'as pas oublié qu'une époque existait où tu avais ta première place parmi nous. Ton nom volait de bouche en bouche ; tu es actuellement le sujet de nos solitaires conversations. [...]* » (VI, [8], VI, 246). Comme Lucifer donc, Maldoror est passé de la gloire à l'opprobre : reste à déterminer les raisons de cette chute.

En seconde instance, la lecture de la strophe 8 du chant II propose au lecteur une compréhension plus métaphorique de la chute de Maldoror :

On raconte que je naquis entre les bras de la surdité ! Aux premières époques de mon enfance, je n'entendais pas ce qu'on me disait. Quand, avec les plus grandes difficultés, on parvint à m'apprendre à parler, c'était seulement, après avoir lu sur une feuille ce que quelqu'un écrivait, que je pouvais communiquer, à mon tour, le fil de mes raisonnements. Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence ; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent. [...] On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on remarquait dans ses yeux le regard d'un ange. [...] Il commençait à me sembler que l'univers, avec sa voûte étoilée de globes impassibles et agaçants, n'était peut-être pas ce que j'avais rêvé de plus grandiose. (II, [8], 93-94)

La comparaison du jeune Maldoror à un ange est explicite (« *l'intelligence et la bonté du divin adolescent* », « *le regard d'un ange* »). Sa surdité de naissance marque symboliquement sa jeunesse au sceau de l'ignorance, condition du bonheur. De manière significative, c'est par la lecture que le futur poète apprend à communiquer. L'adolescent est cependant rongé par le spleen (« *mes yeux*

spleenétiques »). Son intuition lui suggère que la réalité n'est peut-être pas telle qu'elle lui apparaît. En sondant les profondeurs du ciel, Maldoror découvre un Dieu cruel et anthropophage. Et la stupeur première cède le pas à l'horreur :

À la fin, ma poitrine oppressée, ne pouvant chasser avec assez de vitesse l'air qui donne la vie, les lèvres de ma bouche s'entr'ouvrirent, et je poussai un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis ! Les entraves de mon oreille se délièrent d'une manière brusque, [...] il se passa un phénomène nouveau dans l'organe condamné par la nature. Je venais d'entendre un son ! Un cinquième sens se révélait en moi ! (95)

L'adolescent renaît, poussant un cri tel un nouveau-né qui prend son premier souffle. Sa nature change. À la suite de cette vision apocalyptique, il devient non seulement voyant, mais aussi entendant.¹ Ce qu'il découvre par la vue, c'est le mal en Dieu. Et ce qu'il découvre par l'ouïe, c'est le mal en l'homme, pour lequel il avait d'abord éprouvé une réelle compassion : « *Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice.* ». Mais bientôt l'homme, par sa voix, révèle le mal qui siège en lui :

Oh ! quand vous entendez l'avalanche de neige tomber du haut de la froide montagne ; la lionne se plaindre, au désert aride, de la disparition de ses petits ; la tempête accomplir sa destinée ; le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine ; et le poulpe féroce raconter, aux vagues de la mer, ses victoires sur les nageurs et les naufragés, dites-le, ces voix majestueuses ne sont-elles pas plus belles que le ricanement de l'homme ! (96)

Le rire, c'est l'expression verbale et première du mal, et, on l'a montré, le poète héros a appris ce qu'était la moquerie.² Maldoror serait donc un adolescent ayant perdu son innocence et son ignorance en perçant les secrets du ciel et de l'homme ; il aurait ainsi accédé à la connaissance du mal, et par conséquent, à la maturité, cette sagesse douloureuse.

Si l'on se place dans le cadre de la relation pédérastique, la différence d'âge est en fait la métaphore d'une différence de savoir : le jeune homme ignorant est innocent, le séducteur corrompé est savant. Savoir, c'est chuter, mais c'est aussi crier. C'est être poète : c'est voir et entendre ; mais aussi faire entendre et montrer. Dès lors, le couple formé par l'ange déchu et l'ange céleste apparaît comme le reflet de cet autre couple constitué de l'adolescent et de l'homme mûr : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'évoquer la domination du coupable sur l'innocent, de celui qui sait sur celui qui ne sait pas.³

¹ Sur le voyant entendant, cf. *infra*, pp. 552-554.

² Sur Maldoror victime du rire, cf. *supra*, pp. 245 *sq.*

³ Sur la pédérastie et le savoir, cf. *infra*, pp. 424-426.

L'une des clés de ce mystère se trouve, semble-t-il, dans ces quelques phrases extraites de *Poésies II* :

L'homme est le vainqueur des chimères, la nouveauté de demain, la régularité dont gémit le chaos, le sujet de la conciliation. Il juge de toutes choses. Il n'est pas imbécile. Il n'est pas ver de terre. C'est le dépositaire du vrai, l'amas de certitude, la gloire, non le rebut de l'univers. S'il s'abaisse, je le vante. S'il se vante, je le vante davantage. Je le concilie. Il parvient à comprendre qu'il est la sœur de l'ange.

Il n'y a rien d'incompréhensible. (*P II*, 279)

Ces deux paragraphes se démarquent de ce passage des *Pensées* de Pascal :

Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction ? Juge de toutes choses, imbécile, ver de terre, dépositaire du vrai, amas d'incertitude, gloire et rebut de l'univers ; s'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante, et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible. (*P art. 6, III*, pp. 111-112 ; *LG 122*, p. 580)

De deux phrases formées de propositions juxtaposées, l'énoncé passe à sept phrases séparées par une ponctuation forte. Les questions rhétoriques d'ouverture sont réécrites en une affirmative unique qui renverse le sens initial : l'homme n'est plus un être désordonné et contradictoire, mais l'image même de la vérité (« *le vainqueur des chimères* ») et de l'harmonie des contraires (« *le sujet de la conciliation* »). L'énumération antithétique nominale de Pascal se change en une phrase verbale qui réfute point par point la dualité première l'homme est grand et savant. Le chiasme de Pascal (« *s'il se vante, je l'abaisse ; s'il s'abaisse, je le vante* ») traduisait son ambivalence, partagé qu'il était entre gloire et médiocrité, humilité et vanité, et soulignait la nécessité pour le moraliste de lui montrer ses inconséquences (« *et le contredis toujours* »). En rompant avec l'équilibre du chiasme initial (« *S'il s'abaisse, je le vante. S'il se vante, je le vante davantage* »), Ducasse confère à l'énoncé une dimension moralement et spirituellement transgressive : c'est un plaidoyer en faveur de l'orgueil et un réquisitoire contre la modestie ; c'est l'éloge d'une apothéose dans la déchéance, la réconciliation en l'homme de la grâce et de la damnation.

La conclusion de Maldoror se divise en deux assertions distinctes. Dans la première, l'homme n'est plus « *un monstre incompréhensible* », mais la « *sœur de l'ange* » (*P II*, 279). Cette périphrase poétique fait justement référence au fameux mystère de Vigny intitulée *Éloa ou la Sœur des anges*. Dans le contexte de l'écriture ducassienne, une telle expression ne peut qu'entrer en résonance cryptique avec d'une part, la pédérastie maldororienne, qui se grime en amour androgynique, angélique et adelphique, et de l'autre, la philosophie *incompréhensibiliste* du potache,

définie précédemment¹ : ainsi, la « *sœur de l'ange* » constituerait moins une inversion qu'une reformulation de « *monstre incompréhensible* ». Le détachement de ce constat — « *Il n'y a rien d'incompréhensible* » — prend tout son sens si l'on se souvient des premiers mots de l'hymne aux pédérastes : « *Ô pédérastes incompréhensibles* » (V, [5], 204). Désormais, en effet, tout est compréhensible : les expressions « *monstre incompréhensible* », « *Pédérastes incompréhensibles* » et « *Sœur de l'ange* » sont en relation paradigmatique et s'éclairent mutuellement : ce monstre, cette sœur, c'est le garçon, la part féminine du couple pédérastique, et c'est peut-être aussi le camarade de classe du philosophe incompréhensibiliste.

L'angélisme maldororien, c'est la sacralisation perverse de la pédérastie par le truchement de la poésie.

C'est donc en l'inscrivant dans une démarche de séduction que Maldoror parodie le thème de la rédemption angélique.

La première variante de cette reprise est celle de l'ange céleste chargé de sauver l'ange déchu par la force de son amour. La situation est esquissée à la strophe 13 du chant premier : le crapaud, figure parodique de l'ange gardien, était « *descend[u] d'en haut, par un ordre supérieur, avec la mission de consoler les diverses races d'êtres existants* » (I, [13], 70-71), quand il fait la rencontre de Maldoror, qu'il n'a qu'« *en partie consolé* ». Malgré cet échec, l'angélique batracien, dont le héros aurait causé « *la mort* » (72), l'incite une dernière fois au repentir. Il repart finalement pour « *l'éternité* » afin « *d'implorer [le] pardon* » pour l'ange déchu. En dépit de cet apparent second échec, le crapaud, conscient de la damnation de Maldoror, espère encore obtenir sa grâce. Vœu pieux, lorsqu'on sait qu'à ses yeux, l'enfer est le plus doux des refuges !² L'antithèse parodique ange/crapaud permet à Ducasse de rompre avec l'orthodoxie du lieu commun : les Satan romantiques peuvent être sauvés, pas Maldoror. Toute tentative de rédemption par l'amour prend des allures de farce grotesque. Cependant, la première version de cette strophe mettait en scène, dans le rôle du rédempteur, non pas le crapaud, mais Dazet : la réécriture parodique raillerait-elle le lyrisme initial et peut-être sincère du texte de 1868 ?

Sur un mode plus héroïque et moins érotique — l'érotisme et l'héroïsme étant de toute manière étroitement liés dans l'imaginaire ducassien — Maldoror affronte au chant II la figure rédemptrice mais parodique de la lampe-ange. Dans sa défaite, cette dernière saura allumer une étincelle de compassion dans le cœur glacé de son vainqueur : « *Il est un instant touché du sort qui attend cet être céleste, dont il aurait volontiers fait son ami.* » (II, [11], 108). Si la victoire de l'ange déchu

¹ Sur le philosophe incompréhensibiliste, cf. *supra*, pp. 192-193.

² Sur la vision réjouissante que Maldoror se fait de la damnation, cf. *infra*, pp. 422-423

consacre sa damnation future, elle scelle aussi une amitié singulière avec l'ange rédempteur : « *Ils se regardent tous les deux, pendant que l'ange monte vers les hauteurs sereines du bien, et que lui, Maldoror, au contraire, descend vers les abîmes vertigineux du mal... Quel regard ! [...] Ce regard les noua d'une amitié éternelle.* » (108-109). Cette amitié éternelle, c'est l'amour angélique perversi, métaphore de la relation pédérastique.¹ Dans sa chute même, Maldoror *ravit* le cœur de l'envoyé céleste : l'étreinte violente des combattants, faisant appel aux motifs de l'entravement et de la lutte, préludait à ce nœud sacrilège (« *noua* »). La rédemption de Maldoror ne fait que le conforter dans son projet satanique, qu'il dévoile avec enthousiasme : « *Il s'étonne que le Créateur puisse avoir des missionnaires d'une âme si noble. Un instant, il croit s'être trompé, et se demande s'il aurait dû suivre la route du mal, comme il l'a fait. Le trouble est passé ; il persévère dans sa résolution ; et il est glorieux, d'après lui, de vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur l'univers entier, et sur des légions d'anges aussi beaux.* » (109). Malgré ses doutes, la chute de Maldoror se terminera inexorablement en ascension. Prendre la place de Dieu à la tête de l'univers et de son sérail angélique (« *des légions d'anges aussi beaux* »), tel est son souhait.

Le couple formé par Réginald et Elsseneur constitue l'unique exemple d'un mariage angélique réussi ; par contraste, il met en lumière toutes les tromperies de Maldoror. Initiés à la violence par leur ami commun, ayant tous les deux subi l'épreuve de la guerre, Elsseneur et Réginald reviennent sous la forme d'une araignée unique lui infliger, chaque nuit, le châtimeut d'une succion vampirique. Leur tâche accomplie, les deux anges sortent du ventre de l'araignée, révèlent à Maldoror le mystère de leur présence et s'en vont au ciel, couple éphébique des plus parfaits. Maldoror aurait-il enfin été puni ? Non, car là encore, quoique bouleversé, il se sauve à *sa* façon. Ne dit-il pas se souvenir confusément avoir lui-même autorisé l'araignée à venir lui sucer le sang ? Certes, en tant que personnage, il est victime d'une punition expiatoire ; mais en tant que poète écrivant de sa propre histoire, il est celui qui s'inflige cette macération.² Tout l'épisode revêt dès lors une valeur moins expiatoire que cathartique. Si rédemption il y a, elle est moins spirituelle qu'intime. Quelque chose, la violence du désir, devait être dit, non pour se faire pardonner une faute, mais pour anéantir toute culpabilité.

Le thème de la rédemption angélique et l'idée d'un salut par l'amour sont donc tournés en dérision. L'ange corrupteur entraîne l'ange rédempteur. Cette réécriture parodique participe d'un refus du lyrisme amoureux : en se moquant des amours angéliques, le sujet semble dénigrer ses propres amours avortées. Son écriture n'est pas rédemptrice, mais cathartique : elle tend à détruire le remords et à sacraliser le crime.

¹ Sur les rapports entre l'amour et l'amitié, cf. *infra*, pp. 382-383.

² Maldoror aurait en effet donné sa permission à l'araignée (cf. *infra*, pp. 643 *sq.*).

Hermaphrodite

La figure d'Hermaphrodite incarne la face pessimiste du mythe de l'androgynisme. Fils d'Hermès et d'Aphrodite, Hermaphrodite, né sur le mont Ida de Troade, hérite de la beauté de ses deux parents. Un jour qu'il se baigne dans le lac de Carie, la naïade Salmacis s'éprend de lui. Il repousse la déesse mais elle l'enlace contre son gré et demande à son père, Poséidon, de les unir à jamais. Le Dieu des mers accède à sa demande : Hermaphrodite et Salmacis forment désormais un seul être, à la fois mâle et femelle. Affligé, Hermaphrodite demande à son tour que tout homme qui se baigne dans le lac acquière lui aussi des attributs féminins. Ce mythe n'est pas sans rappeler celui de Narcisse : il se déroule lui aussi dans un cadre aquatique. De plus, comme le souligne Marie Miguet, le récit d'Ovide, à la différence de la *Genèse* et du *Banquet*, présente la fusion des deux personnages sous un jour négatif : « [...] *l'unité duelle est pour ceux-ci un commencement paradisiaque, pour Ovide un aboutissement malheureux (si l'on admet le point de vue d'Hermaphrodite).* »¹. C'est cet aspect négatif qui prédomine dans la réécriture ducassienne du mythe. L'accouplement aquatique du héros et de la femelle de requin fait écho à l'étreinte d'Hermaphrodite et Salmacis, à ceci près qu'elle est acceptée de part et d'autre. Mais on peut s'étonner de voir le poète affirmer dans son hymne aux pédérastes qu'il n'aime pas les hermaphrodites. Ce qu'il faut montrer ici, c'est que dans l'imaginaire ducassien, l'hermaphrodite symbolise non seulement la bisexualité secrète (*orientation sexuelle*) et aussi l'hésitation entre les genres (*identité sexuelle*).

En dépit de ses penchants homosexuels, Maldoror ne doit pas être vu comme un inverti. L'idée d'être féminin, c'est-à-dire faible au regard de la *doxa*, l'effraie. Il est l'homme mûr, le plus fort, le plus savant ; il est l'abuseur, le séducteur violent et violeur. Héros protestant de sa virilité, il condamne toute forme de sensibilité, marque à ses yeux — comme du reste à ceux du sens commun — d'une déficience propre aux femmes. Ainsi s'étonne-t-il des sanglots du fossoyeur : « [...] *pourquoi pleures-tu ? Pourquoi ces larmes, pareilles à celles d'une femme ?* » (II, [12], 66). Il se révolte de même contre l'émotion qui le saisit face au sort tragiquement kitsch de l'hermaphrodite : « *Je suis indigné de n'avoir pas plus de nerfs qu'une femme, et de m'évanouir, comme une petite fille, chaque fois que je réfléchis à ta grande misère.* ». Et c'est encore un exemple édifiant de la fragilité féminine qu'il évoque dans l'anecdote du capitaine de Saint-Malo, dont l'épouse meurt après avoir assisté au suicide de son mari : « *Elle expira dans la nuit. Mais, ce n'était qu'une femme.* » (V, [2] 195). La féminité, la vraie, ce sont les larmes, les transports et les pâmoisons : en somme, c'est un stéréotype romanesque et sexiste que Ducasse choisit comme illustration de la faiblesse en général.

¹ M. MIGUET, « Androgynes », *op. cit.*, p. 61.

Cependant, la sexualité de Maldoror se révèle être beaucoup plus complexe qu'il y paraît. Certes, la pédérastie y occupe une place essentielle. Maldoror semble pourtant être capable de concevoir du désir pour le sexe faible — quand bien même ce désir s'étancherait dans la violence et l'horreur. Bien entendu, il dira ne pas aimer les femmes dans l'hymne aux pédérastes ; mais il faut rappeler que c'est en raison de sa bonté et non de son sexe que la femme nocturne du chant II se voit éconduite par le héros (II, [13], 114). En outre, ce monstre s'avère tout à fait capable de violer une fillette (III, [2], 137) et d'éprouver l'envie coupable de pénétrer dans le couvent-lupanar (III, [5], 145). Tout se passe comme si Maldoror était confronté à une double problématique : celle de son *orientation* sexuelle — la bisexualité sadomasochiste — et celle de son *identité* sexuelle. S'il désire les hommes et femmes, est-ce à dire qu'il est un homme ou une femme ou les deux à la fois ? Ce conflit sera formulé dans la strophe de l'hermaphrodite. Comme le rappelle Luc Brison dans son article intitulé « Hermaphrodite chez Ovide » (1990), il faut rappeler que l'auteur des *Métamorphoses* est le seul à avoir traité le mythe de l'unité sexuelle sous l'angle de la bisexualité et de la déchéance : en fusionnant avec Salmacis, Hermaphrodite gagne en féminité, mais perd en virilité : « *Il résulte de cette fusion un être double, à la fois mâle et femelle. Par suite, Hermaphrodite, qui auparavant était un garçon, [...] n'est plus qu'une moitié de mâle.* »¹. Dès l'origine donc, la bisexualité d'Hermaphrodite s'incarne non dans la perfection du double sexe, mais dans cette dégradation qu'est la féminisation. Il est vrai que la monstruosité de l'hermaphrodite ducassien paraît moins physique que psychique : tous le croient fou et veulent le mettre à Bicêtre (II, [7], 90) ! En ce sens, Cette monstruosité cadre avec l'autoportrait en fou littéraire de Maldoror ; elle reflète également la mentalité de l'époque, qui considérait l'homosexualité comme une maladie mentale. Toutefois, on aurait tort d'interpréter cette strophe comme la simple confession mélancolique d'une bisexualité évidemment problématique. C. Bouché a montré qu'il fallait faire preuve de prudence face à cet hymne chantant, cette « [...] fameuse strophe de l'hermaphrodite, souvent considérée comme une des plus poétiques et des plus achevées des Chants, dont on a peut-être sous-estimé, à plusieurs égards, la portée parodique. »². En effet, tout ce poème repose sur des changements de registre incongrus : l'on passe sans ambages des clichés lyriques les plus usés aux notations réalistes les plus triviales, des lieux communs de l'élegie romantique aux remarques pince-sans-rire d'un poète espiègle : « [...] l'ironie, voire le burlesque, qui apparaissent çà et là, suffisent à englober de tels passages dans le même projet caricatural, les désignant au lecteur sous le couvert d'imperceptibles guillemets. »³. De plus, comme le fait remarquer M. Miguet, l'hermaphrodite ducassien est « [p]lus généreux que son modèle ovidien » et « ne

¹ Luc BRISSON, « Hermaphrodite chez Ovide », pp. 24-37, dans A. FAIVRE (dir.), *L'Androgyne dans la littérature*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1990, p. 32.

² C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 94.

³ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 95.

tourne son amertume que contre lui-même, refusant toute agressivité envers ses semblables ou la providence.»¹. Mais force est de constater que Maldoror adopte l'attitude inverse. Dès lors, il n'est plus possible de parler d'identification de sa part ; au contraire, il s'agit d'une réelle mise en sommeil, d'une mise à distance qui est aussi une mise à mort s'accomplissant par le truchement d'une écriture tape-à-l'œil et datée. Cette lecture ne contredit ni la strophe des pédérastes, où le héros dit ne pas aimer les hermaphrodites, ni *Poésies I*, où le mot voisine, dans le poème de la transgression, les termes « borgne », « bâtard », « albinos » et « pédéraste » (*P I*, 262). Emprisonner l'hermaphrodite dans sa dormition, ce sommeil mystique qui emporte les saints à leur mort, c'est réduire au silence une bisexualité qui fait courir au héros le risque de la féminisation. C'est faire le choix de réduire la pédérastie à la seule posture virile et dominatrice.

Au regard du sujet ducassien, cette posture identitaire se double d'une prise de position esthétique : rejeter l'hermaphroditisme, c'est refuser d'adhérer à une certaine image déformée du poète romantique châtré par sa sensibilité excessive et infantilisé par des émotions qu'il cultive lui-même. On se souvient de ces lignes de la lettre que Ducasse adresse à Darasse le 12 mars 1870 : « *Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux. Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher.* » (Lettre 7, 309). Le jeune poète associe clairement l'esthétique romantique à la puérilité, à la féminité (« femmelettes »), au manque de virilité et à la faiblesse de caractère (« Grandes-Têtes-Molles »). Dès lors, on comprend encore mieux sa réécriture de « Tristesse d'Olympio » d'Hugo.² Cette diatribe envers ses aînés — et ses modèles — reparaitra sévèrement amplifiée dans *Poésies I* :

Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui ? aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué ; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool ; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres ; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; Théophile Gautier, l'Incomparable-Épicier ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échallas-Vert ; Miśkiéwicz, l'Imitateur-de-Satan ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle ; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales. (*P I*, 271-272)

Cette énumération cocasse de sobriquets présente les romantiques comme une parade d'originaux : on y trouve des vieux fous (« Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur », « Mathurin,

¹ M. MIGUET, « Androgynes », *op. cit.*, p. 64.

² Sur cette réécriture de « Tristesse d'Olympio » dans *Poésies II*, cf. *supra*, pp. 314-316.

le *Compère-des-Ténèbres* », « *Victor Hugo, le Funèbre-Échallas-Vert* »), des mélancoliques (« *Châteaubriand, le Mohican – Mélancolique* », « *Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer* », « *Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire* », « *Lamartine, la Cigogne-Larmoyante* »), des androgynes et des gynandres (« *Sénancourt, l'Homme-en-Jupon* », « *Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis* ») ou tout simplement des gamins (« *Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle* »). La poésie romantique est une poésie d'hystériques immatures. En affirmant sa virilité et sa force à travers Maldoror, le sujet ducassien entend rompre avec l'emphase tape-à-l'œil de ces poètes qui ont pourtant été les modèles — on songe à Hugo — de toute une génération.

La figure de l'hermaphrodite représente la face anxieuse de la rêverie androgynique. Certes, il symbolise la bisexualité, mais il induit également une part de féminité perçue comme une faiblesse, une dégradation. Il soulève chez le sujet un problème d'identité sexuelle : sa mise au secret s'accompagne, comme souvent chez Ducasse, d'une mise à distance par l'humour. Cette attitude permet d'expliquer le positionnement esthétique du jeune écrivain, qui oppose sa virilité poétique à la sensibilité romantique.

L'idiomythe de l'androgynie¹ se définit par un détournement et une perversion des amours androgyniques et angéliques. Il acquiert une dimension scandaleuse et décadente à travers la figure de l'hermaphrodite. Cette réécriture parodique revêt cependant un sens plus intime. L'androgynie demeure le symbole de l'union idéale, soit du sujet avec la mère, soit du sujet avec l'adolescent. Si l'angélisme inverse la mystique de la rédemption en mystique de la corruption, ce thème dramatise également une entreprise cathartique : par l'écriture, le sujet se libère de sa culpabilité sans pour autant condamner sa faute ou son désir. L'hermaphrodite, enfin, symbolise une angoisse identitaire : aux yeux du sujet, il incarne non seulement la bisexualité, mais aussi le risque de la féminité, de la sensibilité et de la faiblesse. Il en va de même en littérature, où Ducasse affirme sa virilité poétique face à la poésie de *femmelettes* des romantiques. Pour résumer, l'idiomythe de l'androgynie exprime à la fois le désir de fusion érotique, la volonté d'abolir toute culpabilité et celui de dominer sa sensibilité.

Amitiés incestueuses

Dans *Le Mythe de l'androgynie* (1980), Jean Libis explique qu'il existe un lien génétique entre l'androgynat, l'inceste et la gémellité : « *Chacun de ces termes, d'une certaine manière, transgresse un ordre,*

¹ Sur la notion d'idiomythe et son rapport à la réécriture, cf. *supra*, p. 284.

s'oppose à ce qui est donné, s'érige en fantasmagorie. Chacun d'eux abolit une distance et gomme, dans une certaine mesure, une dualité. Chacun d'eux restitue une intimité perdue. »¹. L'imaginaire ducassien tend à prouver que ces thèmes sont bel et bien parents. En effet, sous couvert de fraternité caïnique et de gémellité, Ducasse tisse entre Maldoror et ses victimes un lien à la fois ontologique et destructeur.

Les faux amis

Souvent, Ducasse écrit à propos de l'amitié, et souvent sous sa plume ce mot devient synonyme d'amour. C'est d'ailleurs l'un de ses sens argotiques, comme l'écrit Alfred Delvau dans son *Dictionnaire érotique moderne* (1850) : « *Dans tout vocabulaire érotique, amitié est le synonyme d'amour.* »². De toute évidence, Ducasse emploie ce nom de manière syllephtique afin d'évoquer l'amour sous le masque de l'amitié.

En témoigne la juxtaposition des deux termes dans ce passage du chant premier : « [...] *j'ignore ce que c'est que l'amour, que l'amitié* » (I, [6], 44). À la strophe 13 du chant II, Maldoror, toujours en quête de l'âme sœur, repousse les avances de l'éphèbe solaire en lui répondant qu'il n'a pas « *besoin de son amitié* » (II, [13], 113-114). Les lignes que le séducteur démoniaque adresse à Mervyn confirment ce sens érotique : « *Mervyn, tu sais que je t'aime ; et je n'ai pas besoin de te le prouver. Tu m'accorderas ton amitié.* » (VI, [5], III, 233). De la même manière, le poète remarquera plus tard et non sans ironie que Mervyn « *aurait mieux fait de consulter ses parents, avant de répondre à l'amitié d'un inconnu* » (VI, [9], VII, 248). Dans la langue intime de Ducasse, *amitié* est bien synonyme d'*amour*.

Le nom *ami* est l'objet d'une syllepse analogue : dans plus d'une occurrence, Ducasse l'utilise en effet comme « [s]ynonyme décent d'amant »³, sens mentionné par Delvau. De façon significative, le nom *amant* se trouve toujours employé dans un sens soit métaphorique, soit clairement hétérosexuel : il ne désigne jamais Maldoror ou ses mignons. *Ami*, au contraire, apparaît dans des passages où la pédérastie est très fortement suggérée. C'est le cas à la strophe 14 du chant II, où le héros réanime un noyé d'une manière plus que douteuse (« *Il frotte les tempes ; il frictionne ce membre-ci, ce membre-là ; il souffle pendant une heure, dans la bouche, en pressant ses lèvres contre les lèvres de l'inconnu* », II, [14], 121). Ayant reconnu Holzer, il s'enfuit avec le jeune garçon dans une sorte de chevauchée fraternelle : « *Sans rien dire, il prend son ami qu'il met en croupe, et le coursier s'éloigne au galop* » (122). L'expression « *mettre en croupe* » peut aisément revêtir un sens scabreux. Mais le poète se fait encore plus éloquent à la fin du chant IV : Maldoror y décrit en effet Falmer comme un « *ami* » qu'il « *possédai[t] dans les temps passés* » (IV, [8], 185). « *Posséder* » est ici employé en son

¹ Jean LIBIS, *Le Mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, 1980, cité par M. MIGUET, « Androgynes », *op. cit.*, p. 71.

² « Amitié », dans Alfred DELVAU, *Dictionnaire érotique moderne*, Bâle, Karl Schimdt, 1850, p. 19.

³ « Ami », dans A. DELVAU, p. 19.

sens sexuel.¹ Posséder ami, c'est moins entretenir une saine amitié que d'avoir des relations intimes avec lui.

Le poète va s'approprier le mot *sympathie* de manière plus subtile. Dans le domaine des sentiments, le nom dénote le « [p]enchant instinctif qui attire deux personnes l'une vers l'autre »². Si le terme peut être pris comme synonyme atténué d'*amitié*, il prend chez Ducasse un sens particulier. À la strophe 7 du chant II, par exemple, le poète déclare que l'« hermaphrodite ne peut accorder sa sympathie brûlante à qui que ce soit » (II, [7], 91). L'adjectif « brûlante » véhicule des connotations bien plus sensuelles que simplement amicales. De même, au chant VI, Mervyn remercie Maldoror de la « sympathie » (VI, [5], III, 235) qu'il lui témoigne dans sa lettre galante. Il faut par ailleurs rappeler que *sympathie* définit aussi, en philosophie morale, la « faculté que nous avons de participer aux peines et aux plaisirs des autres » : si l'on considère les aspects résolument sadomasochistes de la passion ducassienne, on comprend le parti pris que l'idiolecte du poète peut tirer de cette dernière acception. En outre, *sympathie* se réfère, dans les sciences antiques puis ésotériques, à cette « [s]orte de penchant supposé par les anciens entre différents corps », à leur « aptitude à s'unir, à se pénétrer », et de façon plus général, au « [r]apport », à la « convenance que certaines choses ont entre elles ». Or, on a montré que l'imaginaire ducassien héritait de l'imaginaire ésotérique et qu'il reprenait notamment le thème des correspondances et des liens sympathiques.³ Par conséquent, il semble bien que chez Ducasse, *sympathie* désigne en dernière instance la prédestination androgynique, le lien magnétique qui unit des amants censés présenter une certaine identité.

À la faveur de ces jeux sylleptiques, le lexique de l'amitié nourrit la langue érotique du poète : *amitié* et *sympathie* prennent le sens cryptique d'amour pédérastique. Le motif de l'amitié érotique doit donc être rattaché au thème galant et sulfureux des amitiés particulières.

Les faux frères

Dans une tragédie en trois actes intitulée *La Mort d'Abel* qu'il fait représenter en 1792, Gabriel Marie Legouvé (1764-1812) écrit ce fameux vers : « Un frère est un ami donné par la nature. »⁴. La devise de Ducasse pourrait être : « Un ami est un frère donné par la vie. ».

L'histoire de Caïn et Abel, qui n'est plus à raconter, forme un mythe étiologique expliquant l'origine de la violence. C'est sous le romantisme que la figure de Caïn connaît son renouveau : comme Prométhée, il incarne la révolte humaine contre la divinité. Il s'agit en fait

¹ É. LITTRÉ, « Posséder », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], *op. cit.*

² É. LITTRÉ, « Sympathie », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], *op. cit.*

³ Sur le thème des correspondances ésotériques, cf. *supra*, pp. 219-220.

⁴ Gabriel Marie LEGOUVÉ, *La Mort d'Abel*, Paris, J. G. Merigot, 1793, p. 57.

d'un sujet hérité du XVIII^e siècle. Le préromantisme mettait le personnage d'Abel en avant. Chez les romantiques, Caïn redevient le personnage principal : « *Avec le romantisme et le Mystère de Byron*, explique Pierre Albouy, *trois actes parus à la fin de 1821, traduits par Amédée Pinchot dès 1822, l'intérêt passe d'Abel, victime insignifiante, à Caïn, qui accuse Dieu d'être l'auteur du mal.* »¹. Dans « Caïn et Abel » (*Les Fleurs du mal*, 1857) Baudelaire exaltera la race de Caïn, qui s'est opposé au Père, au détriment des descendants d'Abel, le fils soumis et obéissant. Dans « Antéros » (*Les Chimères*, 1854), Nerval s'identifie au fratricide. Toutefois, si l'on considère le mythe romantique de la rédemption, Caïn est éclipsé par l'imposante figure de Satan. L'histoire littéraire retient surtout le fameux poème d'Hugo, « La Conscience » (*La Légende des siècles*, 1854).² Ainsi que le résume P. Albouy, Prométhée représente la révolte collective, tandis que Caïn se fait l'emblème de la révolte individuelle. On parle beaucoup moins du versant sentimentaliste du mythe littéraire. En effet, l'écrivain suisse Salomon Gessner publie en 1758 *La Mort d'Abel* (*Der Tod Abels*) idylle en cinq chants qui se démarque quelque peu de la leçon biblique. Dans ce poème élégiaque, les hommes vénèrent Dieu dans un Éden champêtre. Caïn tue son frère après avoir fait un cauchemar, dans un moment de colère. Il se repent et pleure son frère. L'œuvre de Gessner a connu un grand succès en son temps et sa renommée se maintient au XIX^e siècle, notamment dans les milieux scolaires : « *Cette évocation à l'eau de rose*, écrit P. Sellier, *fit beaucoup pleurer l'Europe et devint au XIX^e siècle une lecture favorite des pensionnats.* »³. On peut supposer que Ducasse connaissait cette œuvre et les reprises qu'elle avait défrayées. Ce qui est plus intéressant, ce sont les similitudes et les différences entre le Caïn de Gessner et Maldoror. Ainsi, comme le fratricide biblique, le héros criminel, en proie au cauchemar, tue souvent ses victimes dans un moment de délire ; il est également hanté par le remords. Il se distingue pourtant de son modèle en ce qu'il refuse tout véritable repentir. Au contraire, son but est de s'affranchir de toute conscience morale.

Le mythe de Caïn offre à l'imagination un terreau fertile : « *Comme inducteur de rêverie, le scénario caïnique se révèle d'une richesse déconcertante : révolte contre le Père, rivalité des frères ennemis, désir pour la mère (comme l'illustre ce chapiteau du XIII^e siècle, dans la cathédrale de Tarragone, où Caïn arrache Abel des bras d'Ève qui l'allaitait) ; imprécision du meurtre, mystère du signe ; vague de l'errance [...]* »⁴. La psychanalyse a ainsi pu décrire le complexe de Caïn. Par ailleurs, en désobéissant au Père céleste, Caïn donne à son geste une troublante coloration œdipienne. De façon peut-être moins évidente au regard du sens commun, le thème de la rivalité fraternelle offre d'intéressantes possibilités à la rêverie pédérastique. Caïn, le plus âgé et le plus fort, tue Abel, le plus faible et le plus jeune. Il est

¹ Pierre ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, « U », 1998, p. 110.

² V. HUGO, « La Conscience », I. D'ÈVE À JÉSUS, II, pp. 65-68, dans *La Légende des siècles. Les Petites épopées*.

³ P. SELLIER, « Caïn », pp. 254-264, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 259.

⁴ P. SELLIER, « Caïn », op. cit., p. 263.

difficile de ne pas penser aux amours de Maldoror, qui reproduisent de poème en poème l'emprise prédatrice du séducteur sur l'adolescent. Afin de dégager la singularité de l'idiomythe de Caïn, on étudiera ici les motifs du crime fraternel, celui du stigmaté et celui de l'errance.

En premier lieu, il apparaît que le motif de la fraternité constitue une variante du motif de l'amitié érotique. Au sens figuré, *frère* est synonyme d'« *ami intime* », d'« *ami de cœur* » et « *d'élection* »¹ : on peut deviner le glissement de sens qui peut s'opérer de la langue commune à la langue érotique. Et si l'on suit la logique de l'idiotele ducassien, *frère* devient alors le synonyme métaphorique d'*amant*. Couple angélique et légendaire, Maldoror et Mario sont ainsi appelés les « deux frères mystérieux » (III, [1], 130) — Ducasse souligne. Les italiques suggèrent une lecture syllepique, l'adjectif *mystérieux* dénotant un double sens ésotérique et théâtral : ce qui est *mystérieux*, c'est non seulement l'identité de ces cavaliers surnaturels, mais aussi le sens véritable de cette comédie de la fraternité. Et c'est dans le silence que ce non-dit en dira le plus : « *Nous ne parlions pas. Que disent deux cœurs qui s'aiment ? Rien.* » (132). Ici, le verbe *aimer* désigne moins des sentiments purement amicaux et fraternels que la passion pédérastique et coupable. D'ailleurs, le poète évoque l'étreinte affectueuse et mélancolique de Maldoror et de Mario, qui fuient devant le mépris des hommes : « *Alors, chagrinés de leur tentative infructueuse, au milieu des étoiles qui compatissaient à leur douleur et sous l'œil de Dieu, s'embrassaient, en pleurant, l'ange de la terre et l'ange de la mer ! ...* » (131). Il est significatif que les deux amants s'enlacent « *sous l'œil de Dieu* » : si l'on se souvient de la rivalité qui existe entre Maldoror et Dieu, on comprend que cette démonstration ne cherche pas sa bénédiction mais fait office de provocation.² Mais on constatera bientôt la nature faussement conjugale et réellement hypocrite de cette amitié fraternelle.³ De même, c'est afin de séduire Mervyn que Maldoror promet dans sa lettre de le traiter en ami, et plus encore, en cadet : « *Je serai pour toi un frère, et les bons conseils ne te manqueront pas.* » (VI, [5], III, 233). Le motif du frère établit une synonymie entre les noms *amant*, *ami* et *frère* : dans la langue érotique d'un Maldoror, ces mots ont peu ou prou le même sens.

On ne sait pas exactement comment Caïn tue son frère, et les versions évoluent d'œuvre en œuvre, depuis l'indécision biblique jusqu'aux reprises les plus modernes du thème. Comme par mimétisme, le caïnisme maldororien est marqué par le retour compulsif du motif du crime fraternel, qu'il faut rattacher au motif du crime mystérieux⁴ : sous sa forme la plus aboutie, il se réalise dans le meurtre véritable ; sous sa forme intermédiaire, il s'accomplit par le biais de l'agression ; et sous sa forme la plus atténuée, il s'euphémise par le truchement du fantasme. Si le

¹ É. LITTRÉ, « Frère », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], *op. cit.*

² Sur la rivalité érotique entre Maldoror et Dieu, cf. *supra*, pp. 318-319.

³ Sur le manteau comme symbole du mensonge, cf. *supra*, p. 215. Sur le thème du faux mariage, cf. *infra*, p. 416.

⁴ Sur le motif du crime mystérieux, cf. *supra*, pp. 342-345.

modus operandi varie plus ou moins d'un épisode à l'autre, la victimologie, elle, demeure à peu près la même. Maldoror ne s'en prend pratiquement qu'à des éphèbes : l'adolescent naïf du chant premier est torturé, Lohengrin échappe de peu à la mort ; le crapaud, avatar monstrueux de Dazet, rend Maldoror responsable de sa disparition, même s'il ne livre aucun indice quant aux circonstances exactes du drame ; Réginald et Elsseneur manquent de mourir par le fer ; moins chanceux, Falmer et Mervyn subissent le supplice mortel de la fronde. Si l'on considère cette liste d'actes de violence pédérastique, ces forfaits semblent s'inscrire dans la réitération pathologique d'un crime premier. Mais quelle serait cette faute ? Est-elle seulement réelle, ne serait-ce qu'au plan de la fiction ? Et surtout, serait-ce par ce crime que Maldoror aurait répondu à sa blessure d'amour. Le récit des tortures de l'adolescent balance entre la chose à faire et la chose déjà faite, le crime commis et le crime à commettre, le projet et l'aveu. Est-ce ce crime qu'évoque le fossoyeur, qui verra en Maldoror « *un criminel* » (I, [12], 69).¹ Ce qui est reconnaissable, à la rigueur, c'est le caractère sexuel du forfait, et non sa nature même. Il n'est rien de moins évident, au fond, que cette évidence. Au regard de la subjectivité poétique, ces crimes réels, ces crimes manqués et ces crimes rêvés n'évoqueraient-ils pas quelque donnée biographique qui, une fois encore, échapperait au poéticien, tel le fantasme inassouvi d'une violence adelphique, l'hyperbole poétique d'un désir coupable, ou la métaphore de quelque offense faite à un compagnon plus jeune et plus faible ? Une fois encore, la figure angélique de Georges Dazet sert de masque au visage insaisissable de son inquiétant ami Isidore Ducasse. Ce qui est clair, c'est qu'à travers la réécriture compulsive de ce motif, quelque chose est dit, qui ne peut pas ne pas l'être, mais qui, dans le même temps, ne saurait se dire en la langue commune. Si la récurrence prend un sens confusément intime, la variation, elle, relève du travail esthétique et de la création fictionnelle. Et l'on touche peut-être ici à l'une des fins dernières de l'écriture ducassienne : poétiser la pulsion, sublimer la faute, pour faire du beau avec le mal.

Comme Caïn, Maldoror est un homme proprement stigmatisé. Mais à la différence de son modèle biblique, sa stigmatisation prend une signification complexe et subversive. C'est le fossoyeur qui le premier s'aperçoit que le front de Maldoror est marqué d'un signe mystérieux : « *Son front, ridé de quelques plis, est marqué d'un stygmate [sic] indélébile. Ce stygmate [sic], qui l'a vieilli avant l'âge, est-il honorable ou est-il infâme ?* » (I, [12], 67). Ducasse reprend le symbole diaïrétique de la marque frontale ; sous sa plume, cependant, le stygmate, qui désigne par métaphore les rides précoces de Maldoror (« *vieilli avant l'âge* »), apparaît comme un symbole ambivalent (ce qui est presque un oxymore) : s'il est « *honorable* », il glorifie Maldoror, qui se trouve ainsi marqué au sceau de la sagesse transcendante, l'âge étant synonyme de savoir ; s'il est « *infâme* », au contraire, il

¹ Sur ce passage et les mains souillées de Maldoror, cf. *supra*, pp. 343 sq.

devient le signe d'une abjection, celle de l'aîné criminel qui a employé sa force et son savoir afin d'abuser de l'ignorance et de la faiblesse de son cadet. Cette ambiguïté symbolique confère au héros un statut proche du sacré, et ce au sens plein du terme : « *Ses rides doivent-elles être regardées avec vénération ? Je l'ignore, et je crains de le savoir.* ». L'interrogation oratoire du fossoyeur traduit chez lui une émotion partagée entre la fascination et l'effroi ; mais sa réponse, elle, se révèle moins antithétique et modalisée qu'il y paraît : au moyen du verbe *craindre*, il n'exprime pas un savoir incertain, mais une véritable peur de savoir. La strophe 2 du chant II accentue cette stigmatisation déjà pesante. Alors qu'il s'apprête à composer la deuxième partie de son ouvrage, Maldoror se retrouve soudain dans l'incapacité surnaturelle d'écrire :

Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! [...] Mais non, mais non, la plume reste inerte !... [...] Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme ! ton visage était déjà assez maquillé par les rides précoces et la difformité de naissance, pour ne pas avoir besoin, en outre, de cette longue cicatrice sulfureuse ! (Je viens de supposer que la blessure est guérie, ce qui n'arrivera pas de sitôt.). (II, [2], 77)

Au stigmate de la maturité infamante (« *les rides précoces* ») s'ajoute, d'une part, un certain défaut physique (« *la difformité de naissance* »), qu'on peut rapprocher de l'angoisse dysmorphophobique du sujet¹, et de l'autre, une terrible blessure que Maldoror reçoit comme un châtement divin : « *Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire [...] ? Mais, cet orage ne m'a pas causé la crainte. [...] Mais, les orages attaquent quelqu'un de plus fort qu'eux.* ». J.-L. Steinmetz note avec une raison que cette cicatrice rappelle celle de nombreux réprouvés, tel le Satan de Milton.² Plus riche et plus transgressive, la balafre ducassienne revêt un sens à la fois érotique, mystique et poétique. Loin de l'amoindrir, la triple stigmatisation de Maldoror héroïse sa révolte, magnifie son caïnisme pédérastique et sublime, par la recherche esthétique, sa laideur native. Dieu entravant les projets poétiques de Maldoror, c'est le vieux pédéraste qui punit la fougue du nouveau venu ; c'est le démiurge qui refuse toute autre puissance créatrice ; c'est le père enfin qui se sent menacé par son fils contrefait. Pour Maldoror, la révolte prométhéenne et satanique se double d'une crise œdipienne d'un genre particulier : elle incarne en l'écriture elle-même un acte de rébellion filiale et de réparation narcissique.

Le dernier point commun entre Maldoror et Caïn est le motif de l'errance rédemptrice. « *Harcelé par sa pensée sombre* » (II, [14], 121), Maldoror est le voyageur perpétuel. À pieds ou à cheval, par les rues et par les champs, il est presque toujours en mouvement, picaro criminel d'un

¹ Concernant cette dysmorphophobie, cf. *supra*, pp. 178-180.

² J.-L. Steinmetz dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 631, strophe 2, note 1.

monde halluciné dont il est lui-même le créateur.¹ Condamné au nomadisme, Caïn va d'une contrée à l'autre, tourmenté par le remords : on songe aux cent vers qu'Hugo lui consacre dans *La Légende des Siècles*. À la strophe 15 du chant II, Ducasse propose une réécriture de ce poème : l'homme, poursuivi par l'allégorie de la conscience, tente d'échapper au fantôme implacable, mais c'est en vain qu'il ruse ou s'enfuit. Nul refuge pour le coupable, auquel la mort même se refuse :

Il enfonce la tête jusqu'aux épaules dans les complications terreuses d'un trou ; mais, la conscience volatilise cette ruse d'autruche [...] et l'homme se retrouve en face de lui-même, les yeux ouverts et blêmes. Je l'ai vu se diriger du côté de la mer, monter sur un promontoire [...] 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 chair. L'homme se dégageait du moule que son corps avait creusé dans le sable, exprimait l'eau de ses cheveux mouillés, et, reprenait, le front muet et penché, le chemin de la vie. (II, [15], 123)

La conscience est celle qui rappelle ses fautes à tout un chacun : « [Elle] *juge sévèrement nos pensées et nos actes les plus secrets, et ne se trompe pas*. ». Et elle ne saurait se tromper au sujet de Maldoror, l'homme des sombres mystères et des crimes obscurs. Mais dans cette strophe allégorique, il l'affronte et remporte sur elle une victoire humiliante.² Cet apologue baroque met en abyme la démarche héroïque et poétique sur laquelle se fonde l'œuvre elle-même : de chant en chant, l'errance infamante de Maldoror s'affirme à la fois comme une croisade satanique et un cheminement un cathartique.

L'écriture déleste le fratricide du poids de sa culpabilité, et libère le poète de l'emprise de sa propre conscience : la pratique de la poésie fait du criminel un héros.

En résumé, le motif du crime fraternel renvoie à une faute érotique sublimée par sa ritualisation poétique : il dramatise la culpabilité qui découle du désir pédérastique. Maldoror se distingue de Caïn en ce qu'il se venge d'avoir été repoussé et raillé. Le motif du stigmatisme transforme la marque de Caïn en signe héroïque : le stigmatisé est celui qui se révolte contre l'autorité du Père. Il est à la fois Prométhée, Satan et Œdipe, mais armé d'une plume. L'errance enfin se change en marche cathartique destinée à libérer le fratricide en en faisant un héros criminel. L'idiomythe de Caïn rompt ainsi avec le mythe romantique : il ne s'oriente plus vers la rédemption, mais vers la glorification du crime, de la vengeance et du désir.

Les faux jumeaux

¹ Sur le motif de la marche, cf. *infra*, pp. 611-614.

² Sur le combat contre la conscience, cf., *supra*, pp. 142-143.

L'idiomythe de Caïn et l'idiomythe de Narcisse se retrouvent naturellement dans l'idiomythe de la gémellité. Dans « Gémeaux : quadratures et syzygies » (1988), Jean Perrot explique en effet que le mythe littéraire des Gémeaux « [p]roche du mythe de Sosie ou du double qu'il renforce tout en l'enfermant dans un cadre strictement familial, [...] n'est pas sans rapport avec celui de l'androgynie dont il offre l'image inversée dans le cas des jumeaux de sexes différents. »¹. Dans *Les Chants de Maldoror*, l'idiomythe de la gémellité informe la nomination des personnages, la matière fictionnelle et l'écriture elle-même.

Maldoror et ses éromènes sont les seuls personnages, ou presque, à être dotés d'un nom propre. Cette particularité leur permet d'incarner de grandes oppositions symboliques : le bien et le mal, la beauté et la laideur, le masculin et le féminin, la force et la faiblesse, mais aussi la maturité et la jeunesse. C'est sur ce dernier point que le mythe des Gémeaux se trouve essentiellement perverti : réelle ou fantasmée, la différence d'âge interdit toute véritable symétrie. La gémellité maldororienne ne saurait par ailleurs s'achever en syzygie parfaite : elle tend naturellement à se conclure dans l'anéantissement, fictionnel ou poétique, du jumeau positif. Édouard, Mario, ou Mervyn ne sont que des passants, des marionnettes manipulées par le poète ; Maldoror, lui, personnage principal et récurrent, a l'avantage ontologique du pouvoir créateur.

Au fond, la dualité première est celle qui oppose Maldoror, celui qui ne peut que subsister, à l'adolescent, celui qui ne peut que disparaître. Caïn et Abel, encore et toujours.

Si par sa récurrence le mythe des Gémeaux se place au centre de la matière fictionnelle, il se détache aussi clairement de la surface signifiante. Jean Perrot souligne en effet que « l'association gémellaire » semble appeler « tout particulièrement un type de redoublement nominal servant à exprimer la répétition de l'identité dans ces êtres pourtant différents que sont les jumeaux. »². Que ce soit au moyen de la flexion du radical (Romulus/Remus), de l'identité des terminaisons (Héraclès, Iphiclès), de la paronomase ou de la métathèse, la gémellité se manifeste au niveau sonore « par une recherche d'homophonie traduisant une équivalence de significations. ». Dans la version définitive des *Chants de Maldoror*, le nom de Maldoror s'accouple successivement, dans l'espace fictionnel et textuel, aux noms suivants : Édouard, Léman, Lohengrin, Holzer, Lombano, Mario, Tremdall, Falmer, Elsseneur, Réginald et enfin Mervyn.³ Cette suite de combinaisons suggère trois lectures complémentaires. On relève d'une part entre le nom du héros et ceux des adolescents des échos sonores plus ou moins marqués, signalés ici en caractère gras : **Maldoror**/Édouard, **Maldoror**/Léman, **Maldoror**/Lohengrin, **Maldoror**/Holzer, **Maldoror**/Lombano,

¹ Jean PERROT, « Gémeaux : quadratures et syzygies », pp. 635-645, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 635.

² J. PERROT, « Gémeaux : quadratures et syzygies », op. cit., p. 638.

³ Sur le nom d'Aghone, cf. *supra*, p. 146.

Maldoror/Mario, Maldoror/Tremdall, Maldoror/Falmer, Maldoror/Elsseneur, Maldoror/Réginald, Maldoror/Mervyn. D'autre part, on perçoit une certaine euphonie linéaire entre les noms de ces différents garçons : outre le fait d'échapper à la mort dans la fiction, Léman, Lohengrin et Lombano partagent aussi la même consonne initiale [l] ; les noms de Tremdall et de Falmer offrent pour leur part une remarquable oscillation embrassée mixte ([r e m a l / a l m e r]). Ces liens euphoniques confirment que ces adolescents sont autant de variations d'un même type intime. Enfin, ces éphèbes de papier peuvent se répartir en deux groupes : ceux dont les noms rappellent le froid des pays du Nord — Léman, Lohengrin, Tremdall, Falmer, Elsseneur, Réginald, Mervyn —, et ceux, moins nombreux, qui sentent le Sud et les pays latins. Or, ces aires géolinguistiques sont précisément celles des romans gothiques et rappelle leurs titres si caractéristiques :

Les noms propres tiennent une place de choix dans la titrologie gothique : noms de lieux ou de personnage, le plus souvent à consonance étrangère, ils sont chargés d'évoquer de lointaines contrées dont les mœurs glacent d'effroi l'abonné des cabinets de lecture britanniques. Les sonorités germaniques sont sollicitées, comme dans ces deux exemples : *The Forest of Hohenbelbe, a Tale*, (1803) ; *Constance de Lindendorf ; or, The Force of Bigotry, a Tale*, (1807). Cependant, les pays latins et catholiques sont les plus représentés : la France (*Hubert de Sevrac, a Romance of the Eighteenth Century* ou *Salvator ; or, Baron de Montbéliard*) ; l'Italie, (*Barozzi, or The Venitian Sorceress, a Romance of the sixteenth century* ou *Angelo Guicciardini ; or The Alpine Bandit*) ; enfin, l'Espagne, (*The Cavern of Astolpho, a Spanish Romance*).¹

L'appartenance de Ducasse à la culture franco-hispanique explique sans doute sa préférence pour l'exotisme nordique. Par le jeu des connotations, la nomination embraye la fiction sur un paradigme générique propice aux exercices de réécriture. Les noms d'Édouard et de Maldoror se distinguent toutefois et paraissent plus problématiques. Leur particularité se fait signifiante si l'on se souvient qu'Édouard n'est autre que l'un des autres prénoms de Georges Dazet² : trace biographique, le mot apparaît donc comme la résurgence de la réalité biographique dans le fictionnel. Quant au nom de Maldoror, il peut se comprendre soit par dénotation francophone — entendre, comme la plupart des lecteurs et des critiques, « mal d'aurore » —, soit par connotation hispanophone — on songe aux nombreuses terminaisons nominales en *-or* de la langue espagnole. Cette dualité linguistique et phonétique, le sujet pouvait la retrouver dans son propre nom, Isidore Ducasse : si le patronyme dénote une origine on ne peut plus francophone, le prénom, lui, en revanche, rime avec Maldoror. Le nom du personnage de fiction fait donc écho au nom de famille réel de l'auteur, reflétant ainsi la double identité culturelle du sujet ducassien.

¹ J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., p. 111.

² Le nom complet de Dazet est Georges Édouard Alexis Dazet (J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse*, op. cit., p. 138)

En définitive, on voit se dessiner deux formes de relation gémellaires : une gémellité horizontale, touchant les personnages de la fiction, et une gémellité verticale, par le truchement de laquelle le couple formé par Ducasse et Dazet — le hasard a voulu que leurs patronymes commencent par la même consonne [d] — se projette de manière récursive dans l'univers fictionnel. Personnage et narrateur de sa propre histoire, Maldoror est bien le jumeau poétique de Ducasse. Avatars pluriels de l'adolescent idéal, Édouard et ses doubles s'affirment comme les jumeaux poétiques de Dazet.

Dans *Les Chants de Maldoror*, cependant, la gémellité n'est pas qu'un simple mythe littéraire : il s'agit d'un véritable procédé poétique qui s'actualise à la fois sur l'axe syntagmatique des contenus fictionnels et celui paradigmatique de l'acte narratif. V. Hugotte a bien perçu cette dimension doublement spéculaire de l'écriture ducassienne : « *À la manière de Maldoror apparaissant fréquemment comme le spectateur d'une scène dans laquelle une certaine ressemblance l'incite à intervenir, l'écrivain décline dans ses Chants diverses fictions qui le renvoient à lui-même.* »¹. Le sujet ducassien se projette en Maldoror, qui lui-même se diffracte en d'autres personnages : « [...] *l'enjeu des diverses strophes des Chants de Maldoror* » serait donc de permettre « *à un sujet d'endosser de multiples identités et d'assumer les rôles les plus variés, afin de progresser librement dans le dévoilement de son récit.* »². Cette multiplicité identitaire entre en résonance avec l'éclatement subjectif qui affecte l'humoriste³ et sa projection prend une forme pour le moins fascinante dans trois épisodes des *Chants de Maldoror*.

Un soir d'été, au bord de l'océan, Maldoror rencontre un homme-poisson qui lui fait l'édifiant récit de sa terrible destinée : par jalousie, son frère jumeau l'a calomnié auprès de leurs parents. Enfermé dans un cachot, le malheureux a connu les affres de la faim et les souffrances de la torture. Par la ruse, cependant, il réussit à s'échapper. Désespéré, il s'est jeté dans l'océan qui, au lieu d'une mort prématurée, lui a offert une existence et une apparence nouvelles.

Pour comprendre ce poème, il faut en premier lieu procéder à sa lecture linéaire. L'ouverture du récit est tout d'abord marquée par un certain merveilleux : « *Mon père et ma mère (que Dieu leur pardonne !), après un an d'attente, virent le ciel exaucer leurs vœux : deux jumeaux, mon frère et moi, parurent à la lumière. Raison de plus pour s'aimer.* » (IV, [7], 183). Malgré cette raison, l'amour fraternel ne se réalise pas. Le thème de la naissance providentielle inscrit l'épisode dans le genre de la fable mythique. L'amphibie et son frère sont de plus les seuls jumeaux véritables de l'œuvre. Le mythe de la gémellité sera pourtant traité sur le mode de la rivalité caïnique :

¹ V. HUGOTTE, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror, op. cit.*, p. 27.

² V. HUGOTTE, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror, op. cit.*, p. 36.

³ Sur l'éclatement de l'humoriste, cf. *supra*, pp. 277-278.

Parce que j'étais le plus beau des deux, et le plus intelligent, mon frère me prit en haine, et ne se donna pas la peine de cacher ses sentiments : c'est pourquoi, mon père et ma mère firent rejaillir sur moi la plus grande partie de leur amour, tandis que, par mon amitié sincère et constante, j'efforçai d'apaiser une âme, qui n'avait pas le droit de se révolter, contre celui qui avait été tiré de la même chair.

La dualité gémellaire se réalise en écart esthétique (« *le plus beau* ») et intellectuel (« *le plus intelligent* »). Mais les menées du mauvais frère vont toutefois faire évoluer le texte vers un tout autre registre :

Alors, mon frère ne connut plus de bornes à sa fureur, et me perdit, dans le cœur de nos parents communs, par les calomnies les plus invraisemblables. J'ai vécu, pendant quinze ans, dans un cachot, avec des larves et de l'eau fangeuse pour toute nourriture. Je ne te raconterai pas en détail les tourments inouïs que j'ai éprouvés, dans cette longue séquestration injuste. Quelquefois, dans un moment de la journée, un des trois bourreaux, à tour de rôle, entrait brusquement, chargé de pinces, de tenailles et de divers instruments de supplice. Les cris que m'arrachaient les tortures les laissaient inébranlables ; la perte abondante de mon sang les faisait sourire. (183-184)

Jalousie, complot, mensonge odieux, séquestration sans fin, emprisonnement indigne, tortures sadiques : ces thèmes rappellent ceux des romans gothiques, noirs et sadiens. Mais la fuite et l'exil du prisonnier loin des hommes viennent clôturer cette concaténation de lieux communs :

Je parvins, par la ruse, à recouvrer ma liberté ! [...] je dirigeai ma course vers les galets de la plage, fermement résolu à me donner la mort, si la mer devait m'offrir les réminiscences antérieures d'une existence fatalement vécue. En croiras-tu tes propres yeux ? Depuis le jour que je m'enfuis de la maison paternelle, je ne me plains pas autant que tu le penses d'habiter la mer et ses grottes de cristal. La Providence, comme tu le vois, m'a donné en partie l'organisation du cygne.

En convoquant le mythe majeur de la métamorphose, ce dernier mouvement renouvelle l'ancrage du poème dans le surnaturel : la clôture du récit de l'amphibie fait écho à son ouverture, offrant ainsi à l'intrigue gothique un encadrement mythologique. Au mythe des Gémeaux répond celui de la métamorphose¹. Et à la dualité problématique des deux frères se substitue la dualité essentielle de l'exilé : le pardon accordé au mauvais jumeau (« *Ô mon frère, je t'ai pardonné, toi la cause première de tous mes maux !* ») équivaut à la rupture du lien gémellaire. Le bon jumeau est désormais un monstre alliant l'humain et l'animal, la souffrance et la noblesse, mais aussi la beauté et la laideur. Syzygie poétique : la figure de l'amphibie est représentative d'une esthétique du sublime partagée entre la peur et la stupeur, entre l'« *épouvante* » et la « *stupéfaction* » (179).²

¹ Concernant la métamorphose, cf. *infra*, pp. 487-491.

² Sur le sublime, cf. *supra*, pp. 161-167.

Une seconde lecture, plus synthétique, permettra de mieux saisir la double signification de ce poème. En effet, à la gémellité horizontale et fictionnelle se superpose une gémellité verticale et poétique : il s'agit cependant de trouver qui est le double de qui. Certes, Maldoror et l'amphibie ont une aversion commune pour l'humanité ; certes, ils possèdent tous les deux une grande intelligence. En revanche, si l'amphibie était un bel enfant, Maldoror, lui, s'est souvent distingué par sa laideur native ; si l'amphibie a pardonné aux siens, Maldoror, lui, ne fait que rarement preuve d'une telle clémence. Enfin, force est de constater que les actes méprisables du mauvais jumeau rappellent fâcheusement ceux de Maldoror lui-même. Le thème de la séquestration, par exemple, est utilisé quelques pages avant, à la strophe 5 du même chant, dans un poème où le héros peine à se souvenir de ce qu'il a fait subir à un ami trop peu docile : « *Ne me rappelais-je donc pas que, moi, aussi, j'avais [...] enfermé un être humain dans une prison, pour être témoin du spectacle de ses souffrances, parce qu'il m'avait refusé, à juste titre, une amitié qui ne s'accorde pas à des êtres comme moi ?* » (IV, [5], 175-176). Au moyen d'un déplacement stratégique du point de vue — c'est la victime qui s'exprime — le récit de l'amphibie reflète la souffrance misanthropique de Maldoror tout en redoublant un obscur épisode de son passé criminel. Si le bon frère est l'image inversée du calomniateur, Maldoror, lui, retrouve son image en chacun des jumeaux. Maldoror se distingue pourtant du mauvais frère, et cette distinction révèle précisément la nature réelle de son fameux crime : quelqu'un lui a refusé son amitié, et il l'a séquestré. Or, on sait ce que désigne l'amitié dans l'idiote ducassien : l'hypothèse qu'en réalité Maldoror se venge encore et encore d'avoir été éconduit et raillé, par le rire, le reflet meurtrier et le crime fraternel, tend à se vérifier.¹ Et les dernières lignes du poème, où le héros suit avec une longue vue l'éloignement du monstre, soulignent la portée métafictionnelle du récit enchâssé : « *Je rejetai l'instrument révélateur contre l'escarpement à pic ; il bondit de roche en roche, et ses fragments épars, ce sont les vagues qui le reçurent : tels furent la dernière démonstration et le suprême adieu, par lesquels, je m'inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence ! Cependant, tout était réel dans ce qui s'était passé, pendant ce soir d'été.* » (IV, [7], 185).² La longue vue est ici le symbole d'une vision proprement amplifiée³ : la rencontre est vécue comme une expérience à égale distance du rêve et de la réalité. Le surnaturel s'inscrit dès lors dans un univers poétiquement signifiant : ce qu'a vécu Maldoror, c'est un songe allégorique dévoilant le fonctionnement gémellaire et performatif de sa propre écriture.

La strophe 2 du chant V offre une structure en trois mouvements encore plus complexe et plus raffinée. On y retrouve les thèmes du drame familial, de la vengeance et de la métamorphose. Dans les premières lignes, Maldoror aperçoit au loin « *un objet debout sur un tertre* »

¹ Sur cette vengeance par le rire, le reflet assassin et le crime fraternel, cf. *supra*, pp. 245 *sq.*, 367 *sq.* et 388 *sq.*

² À propos de ce passage, cf. *infra*, p. 498.

³ Sur le thème de la vue amplifiée, cf. *infra*, pp. 559-561.

(V, [2], 192) et un scarabée presque « *plus grand qu'une vache* » (193) faisant rouler une boule excrémentielle en direction de l'éminence. Curieux, comme à son habitude, Maldoror avance vers ce qu'il appelle, en s'exprimant moins en personnage qu'en écrivain, « *le lieu de la scène* ». La formule métapoétique qui amorce une lecture en abyme de l'épisode : il s'agit d'une fiction dans la fiction, et, on le verra, d'une fiction sur la fiction. À l'aide d'un raisonnement d'ornithologue amateur, le héros arrive à la conclusion que l'objet mystérieux est un homme à tête de pélican. Suit l'anecdote du capitaine, qui vise à illustrer le danger que représentent les émotions fortes.¹ La comparaison faite, Maldoror reprend le cours de son récit. Quand le scarabée atteint l'homme-pélican, ce dernier lève « *son bras vers l'ouest* », où « *un vautour des agneaux et un grand Duc de Virginie [ont] engagé un combat dans les airs.* » (195). Un dialogue houleux s'engage de même entre le scarabée et l'homme-pélican, et l'on apprend que tous deux sont frères et qu'ils ont aimé la même femme, laquelle les a trahis l'un et l'autre. Pour se venger, le scarabée a attaché ses membres et l'a fait rouler comme une boule, tant et si bien qu'elle en a pris la forme. L'homme-pélican plaide en sa faveur, mais le bousier, intraitable, réclame la poursuite du châtement et reprend sa sinistre pérégrination. Et le pélican de livrer la clé de cette première énigme : « *Cette femme, par son pouvoir magique, m'a donné une tête de palmipède, et a changé mon frère en scarabée : peut-être qu'elle mérite même de pires traitements que ceux que je viens d'énumérer.* » (196). Pendant cet échange, les deux oiseaux de proie ont rapproché leur combat de la scène. Le colloque fraternel terminé, Maldoror s'adresse aux deux rapaces :

« Vous autres, cessez votre discorde. Vous avez raison tous les deux ; car, à chacun elle avait promis son amour ; par conséquent, elle vous a trompés ensemble. Mais, vous n'êtes pas les seuls. En outre, elle vous dépouilla de votre forme humaine, se faisant un jeu cruel de vos plus saintes douleurs. Et, vous hésiteriez à me croire ! D'ailleurs elle est morte ; et le scarabée lui a fait subir un châtement d'ineffaçable empreinte, malgré la pitié du premier trahi. » (196-197)

Les deux combattants semblent le comprendre, et l'écouter : « *À ces mots, ils mirent fin à leur querelle, et ne s'arrachèrent plus les plumes, ni les lambeaux de chair : ils avaient raison d'agir ainsi.* » (197). L'écriture ducassienne atteint ici des sommets de raffinement. Mais que veut dire Ducasse ?

Le récit principal conjugue une fois encore les thèmes de la gemellité et de la rivalité fraternelle. Ce que les deux frères ont en commun, c'est la faute et sa punition, c'est d'avoir aimé la même femme et d'en avoir subi le même sort. Ce qui les différencie — et sur ce point, leur rivalité reparait — c'est leur attitude face à la criminelle : immobile, l'homme-pélican plaide pour un pardon qui émeut Maldoror ; Sisyphe rancunier et vengeur, le scarabée, au contraire, réclame

¹ Concernant l'anecdote du capitaine, cf. *supra*, p. 378.

la perpétuité d'un châtement marqué au sceau symbolique de la roue et de l'éternel retour.¹ Et aux yeux de Maldoror, ce châtement est un « *manège* » (V, [3], 196), métaphore qui traduit la cyclicité à la fois infernale et grotesque du supplice. Au plan de l'œuvre, ce poème résonne comme un écho déformé et lointain de la strophe de clôture du chant IV : c'est en partie à cause d'une femme que Maldoror a tué Falmer, et que leur couple gémellaire s'est séparé. Il y a de plus dans cette strophe des accents misogynes non négligeables que rehausse l'anecdote du capitaine trompé. En effet, le petit drame de Saint-Malo n'est pas tant exemplaire des suites d'une peur excessive que de la félonie des femmes : le court récit enchâssé met en abyme la tromperie des deux frères, lesquels trouvent un double malheureux en la figure unique du marin cocufié.

De prime abord, le combat des deux vautours peut être vu comme la métaphore fictionnelle et guerrière de l'affrontement verbal de l'homme-pélican et du scarabée, le dialogue fraternel se dédoublant dans un duel fratricide. Mais l'intervention de Maldoror vient transgresser la limite séparant le fictionnel du rhétorique. Le héros ne fait pas que lire l'analogie en poète : il l'interprète aussi en personnage. Identifiant les univers référentiels de l'imageant et de l'imagé, Maldoror devine une coïncidence des destinées. Les deux rapaces ont été victime de la même sorcière et ont connu le même sort (« *Mais, vous n'êtes pas les seuls : ils sont à la fois jumeaux, et jumeaux des deux frères* », V, [3], 197)). La construction rhétorique du poème revêt ainsi un sens ésotérique : il ne s'agit pas d'un texte littéraire classique, mais d'un espace poétique parcouru de correspondances horizontales et verticales, un monde régi par un surnaturel des mots. En cette dimension imaginaire qu'est la poésie, l'analogie est plus qu'une figure : elle est une loi universelle.

Cette gémellité récursive, cette dualité au carré, s'exprime pleinement dans les dernières lignes de la strophe :

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 [...], se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. Le pélican, dont le généreux pardon m'avait causé beaucoup d'impression, parce que je ne le trouvais pas naturel, reprenant sur son tertre l'impassibilité majestueuse d'un phare, comme pour avertir les navigateurs humains de faire attention à son exemple, et de préserver leur sort de l'amour des magiciennes sombres, regardait toujours devant lui. Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon. Quatre existences de plus que l'on pouvait rayer du livre de vie. Je m'arrachai un muscle entier dans le bras gauche, car je ne savais plus ce que je faisais, tant je me trouvais ému devant cette quadruple infortune. (V, [3], 197)

¹ Sur le thème de l'éternel retour, cf. *infra*, pp. 573-589.

Accentué par la reprise des « *beau comme* », le parallélisme syntaxique traduit stylistiquement une communauté de destin, celle des quatre dupes. Cette « *quadruple infortune* » prend un sens dramatiquement édifiant et résolument littéraire : comme toutes les créatures de Maldoror, ces personnages jumeaux étaient destinés à disparaître. Elle entre également en résonance avec la sensibilité du sujet. L'image du « *livre de la vie* » révèle l'essence poétique de ces existences fugaces ; mais elle désigne aussi *Les Chants de Maldoror* eux-mêmes : aux contingences de la vie réelle, le sujet oppose la toute-puissance qu'il exerce, lui, sur la vie poétique de son ouvrage. Il faut noter par ailleurs que les *beau comme* mettent en évidence la visée profondément esthétique de cette entreprise : la sublimation de l'intime passe, chez Ducasse, par l'appropriation et la relecture subjectives du concept de beauté.¹

Le poème de Réginald et d'Elsseneur constitue la forme la plus aboutie du procédé gémellaire. De par leur destinée commune, les deux éphèbes apparaissent comme le reflet l'un de l'autre, et c'est presque naturellement qu'ils s'unissent, d'abord en une araignée vampirique, puis en une hiérogamie angélique, antithèse parfaite des couples initiaux qu'ils ont formés avec Maldoror. Sur le plan métafictionnel, la strophe iconise la dynamique gémellaire de l'écriture ducassienne : d'une part, les couples Maldoror/Elsseneur et Maldoror/Réginald redoublent le thème de la relation pédérastique ; de l'autre, les vrais Gémeaux que sont Réginald et Elsseneur symbolisent l'identité profonde qui unit tous les adolescents des *Chants de Maldoror*.

L'idiomythe de la gémellité apparaît donc comme une variante de l'idiomythe de l'androgynie. De même que l'androgynat n'est qu'une comédie dont profite Maldoror, de même les jumeaux ducassiens sont en réalité de faux jumeaux. La gémellité structure néanmoins l'œuvre et la fiction en créant deux ordres de relations. Sur l'axe horizontal, les adolescents de la fiction sont les doubles les uns des autres, et chacun d'eux sert de double positif à Maldoror. Sur l'axe vertical, la relation unissant Dazet à Ducasse, du moins telle qu'elle est représentée par le sujet, se reflète, mais inversée, dans la fiction. En effet, comme on l'a montré en étudiant l'idiomythe de Narcisse, le sujet se voit, dans l'ordre du biographique, comme la victime de celui qui l'a rejeté et se venge par l'acte créateur, qui constitue à la fois un éclat de rire vengeur, un miroir assassin et un crime fraternel. La gémellité sert ainsi de modèle à une poésie de l'analogie, de la correspondance, du dédoublement et du renversement. La fiction se construit comme l'image inversée du réel. L'acte créateur est un acte de duplication, de révélation et de correction mise au service de la réparation narcissique. La personne moquée se rit de son moqueur, la victime amoureuse devient le bourreau, le bon jumeau devient le mauvais frère.

¹ Sur les *beau comme* et leur rapport au narcissisme, cf. *supra*, pp. 156-157 et 177-178.

Le fantasme de l'amitié incestueuse réunit ainsi le motif de l'amitié érotique, l'idiomythe de Caïn et l'idiomythe de la gémellité. D'une part, l'amitié érotique donne à voir les amitiés pédérastiques de Maldoror comme une projection dans la fiction de l'amitié réelle de Ducasse et Dazet. D'autre part, l'idiomythe de Caïn prend à rebours le thème romantique de la rédemption en faisant de Maldoror un héros cynique poétisant ses crimes non pour s'en amender, mais pour se glorifier. Ce faisant, sa révolte contre le Père peut se lire comme un conflit œdipien dont l'enjeu n'est plus la mère mais le frère. Enfin, articulant les idiomythes de Narcisse et de Caïn, l'idiomythe de la gémellité tisse un réseau de correspondances horizontales et verticales. Au plan de la fiction, la figure de l'adolescent constitue le frère positif opposé à Maldoror, qui est le frère négatif, et dans le même temps, cette figure idéale se dédouble en plusieurs avatars. La scène fictionnelle entretient par ailleurs une relation gémellaire avec la scène poétique, toutes deux formant le reflet inversé du biographique : le couple Maldoror/adolescent reflète et renverse le couple Ducasse/Dazet. En passant de Ducasse à Maldoror, le sujet passe du statut de victime à celui de bourreau et fait jouer à Dazet le rôle de la victime. L'idiomythe de la gémellité enracine la violence caïnique non plus dans la jalousie, mais dans la vengeance. La psychomythie ducassienne organise donc l'imaginaire érotique autour d'un fantasme d'amitié incestueuse répondant à une blessure narcissique : face au refus de l'objet de son désir, le sujet éprouve de la culpabilité, et ce en raison de la nature de ce désir, il ressent de la frustration mais il conçoit aussi de la haine. Cette seconde blessure narcissique entre en résonance avec la première, infligée par l'abandon maternel. Dans sa thèse, K. Tsukiyama affirme ainsi : « [...] *on ne peut pas s'étonner si le sacrifice de Meryn recèle un certain traumatisme de ce genre. En tout cas, le fantasme du meurtre de l'enfant se lie étroitement à la relation originare avec la mère, dont l'absence, qu'elle soit provisoire ou définitive, peut entraîner le dédoublement projectif du sujet.* »¹. Afin de réparer ces deux blessures et travestir le réel, ce sujet entreprend de s'investir dans l'acte créateur. L'élément incestueux de ce fantasme suggère enfin que Ducasse mette en œuvre un scénario secondaire découlant d'un scénario premier impliquant l'objet maternel.

La femme et la mère

Il convient à présent d'étudier ce fantasme premier afin de déterminer comment il s'articule au fantasme second et surtout comment l'acte créateur permet au sujet de leur faire un sort. On s'intéressa pour cela aux représentations de la féminité dans *Les Chants de Maldoror*. Sur

¹ K. TSUKIYAMA, *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture, op. cit.*, p. 283.

ce sujet précis, Tania Farah a soutenu en 1992 une thèse intitulée *L'Univers féminin dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*.¹ Quelle est l'image de la femme, de la mère et de la relation mère/fils dans l'imaginaire ducassien ?

Ce que c'est qu'une femme

Bisexuel, Maldoror préfère les adolescents ; cependant, il peut également désirer des personnes du sexe dit faible, quoiqu'il le nie. Ce désir correspond en fait à un double sentiment d'attraction et de répulsion qui révèle une vision ambivalente de la féminité. Dans la poésie ducassienne, en effet, la figure féminine est à la fois méprisable et fascinante.

Dans *Les Chants de Maldoror*, mais également dans *Poésies*, la femme commune est un être faible, une victime réelle, potentielle ou rêvée. Un danger la guette, toujours. Ce péril, c'est Maldoror : ainsi de la belle femme nue du chant II, en qui le héros voit un agneau, de la petite prostituée des rues, qu'il menace de tuer, et de la fillette du chant III, que son regard maudit précipite au fond de l'eau. Cette menace, c'est encore le poète, qui persécute le sexe faible jusqu'en ses analogies, comme à l'occasion de cette macabre comparaison du chant II : « *L'Éternel a créé le monde tel qu'il est : il montrerait beaucoup de sagesse si, pendant le temps strictement nécessaire pour briser d'un coup de marteau la tête d'une femme, il oubliait sa majesté sidérale, afin de nous révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe, comme un poisson au fond d'une barque.* » (II, [3], 79). Le contraste est fort entre, d'une part, le caractère métaphysique du sujet abordé (« *les mystères au milieu desquels notre existence étouffe* »), et d'autre part, la trivialité barbare des comparaisons (« *briser d'un coup de marteau la tête d'une femme* », « *comme un poisson au fond d'une barque* »). L'un et l'autre sont cependant traités avec la même froideur analytique, d'où l'humour noir de ce passage, qui n'en demeure pas moins essentiel pour comprendre ce qu'est une femme dans l'imaginaire ducassien.

C'est que la femme est également un être impur, dégradé, ou dégradable. La prostituée, on l'a vu, occupe dans le personnel ducassien une place de choix : incarnation du vice et de la débauche, la courtisane est le visage humain de la transgression.² Elle fascine pourtant. Et lorsque la femme n'est pas une femme-objet, elle est une femme-chose, le symbole même de la matière et du corps. Être angélique, la fillette du chant II se trouve réduite, après son massacre, à un tas d'organes épars, « *décombres humains* » que sa mère devenue folle enterrera avec une « *résignation muette* » (III [2], 139). Femme fatale, la sorcière du chant V n'est plus qu'une masse de chair que

¹ Tania FARAH, *L'Univers féminin dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction de dirigée par Claude Debon, Université Paris III, 1992.

² Sur la prostituée et la prostitution, cf. *supra*, pp. 319-326.

Maldoror a d'abord prise pour une boule d'ordures : « *Et, moi, qui croyais que c'étaient des matières excrémentielles. Grande bête que je suis, va.* » (V, [2], 197)).

Mais cette chose qu'est la femme peut encore se résumer aux parties les plus honteuses et les plus effrayantes de sa nature. Le « *vagin d'ombre* » (II, [15], 123)¹, le « *clitoris de [la] mère impure* » (III, [5], 154) qu'exècrent les hommes, un « *kyste pileux de l'ovaire* » comme ingrédient de la « *potion [...] lénitive* » (V, [1], 192) que Maldoror conseille au lecteur à l'ouverture du chant V : ce sont autant de synecdoques d'une féminité perçue comme inquiétante, malsaine et morbide, mais aussi obsédante. En ce même début du chant V, quelques lignes grinçantes suffisent à profaner à la fois la maternité et la virginité : « *Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère [...] et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion. Si ta mère était trop vieille, choisis un autre sujet chirurgical [sic], plus jeune et plus frais [...] : ta sœur, par exemple. [...] Toi et moi, nous verserons pour elle, pour cette vierge aimée (mais, je n'ai pas de preuves pour établir qu'elle soit vierge), deux larmes incoercibles, deux larmes de plomb.* ». L'incitation au cannibalisme symbolise un fantasme de dévoration incestueuse qui rejoint également le motif de la cruauté. L'expression « *vierge aimée* » peut faire office d'oxymore si l'on considère les connotations sexuelles du verbe *aimer* : les doutes émis sur la virginité effective de la jeune sœur (« *je n'ai pas de preuves pour établir qu'elle soit vierge* ») peuvent dès lors s'interpréter comme une suspicion d'inceste fraternel. On voit ainsi que la consommation érotique de la mère rétablit la nature initialement hétérosexuelle du fantasme de fraternité érotique. Manière cynique et noire sans doute, aussi, de rappeler ce qu'est une mère, ce qu'est une sœur, et ce qu'est une femme : un être de chair, l'envers d'un ange, mais surtout une chose que l'on désire.

Il est cependant des femmes dotées d'un réel pouvoir dans *Les Chants de Maldoror*. C'est par exemple celle qui « *aime le plus* » et « *qui trahit tôt ou tard...* » (I, [7], 44). C'est aussi l'infidèle qu'un jeune homme découvre parfois « *dans les bras de son ami* », et que pourtant il « *idolâtrait la veille* » (II, [12], 65). C'est encore l'épouse du capitaine qui mène son mari au suicide. C'est enfin la séduisante sorcière, qui a jeté un sort aux frères rivaux du chant V. Avec la mère incestueuse et sa bru, qui flagellent leur fils et époux, la femme se virilise en même temps qu'elle prend les rênes du désir. À les voir, Maldoror se demande si ces deux créatures, qu'il compare à « *deux femelles d'orang-outang* », appartiennent réellement à son « *espèce* », avant de confirmer qu'elles représentent « *les deux spécimens les plus hideux de la race humaine* » (IV, [3], 165). Le héros s'extasie cependant devant « *la force de ces femmes* » et « *les muscles de leurs bras* » (166). En outre, la femme étant, dans l'imaginaire ducassien, à la fois objet de dégoût viscéral, de crainte obscure et de fascination esthétique, il est

¹ Sur le motif du vagin, cf. *supra*, pp. 359-361.

poétiquement cohérent de voir se multiplier les allégories féminines et ambiguës sous la plume du poète : ainsi, aux côtés de la Prostitution apparaissent l'humanité, « *cette tigresse marâtre* » (II, [8], 96), la « *saleté, reine des empires* » (II, [9], 99), le « *fantôme* » (II, [15], 122) de la conscience, spectre cracheur de feu, et les « *mathématiques saintes* » (II [10], 105), déesses maternelles, froides et terribles. Infidèle, traîtresse, semant la discorde, mais en même temps admirée voire divinisée, la femme terrible arbore une forme de virilité qui peut expliquer les tendances homosexuelles de Maldoror. Ce qu'il recherche, c'est moins l'homme lui-même que la femme virile.

Le sujet ducassien désacralise l'image romantique de la femme idéale et lui substitue une figure beaucoup plus décadente. Son refus de la douceur féminine va de pair avec son désir pour la féminité violente, voire virile, idéalement incarnée par la femelle du requin. Tout se passe comme si le sujet travaillait à viriliser sa propre image à travers ces figures de femmes phalliques, comme s'il détruisait sa part de féminité en attaquant ces femmes trop féminines. Dans les deux cas il s'agit de négocier son identification à la figure duelle de la mère morte, cette entité à la fois mortifère et protectrice.

« Ce qu'on appelle une mère »

De même que la femme est ambivalente, de même on trouve dans *Les Chants de Maldoror* deux types de mère : la bonne mère et la mère méchante. Cette dualité illustre la tension inhérente à l'imago maternelle dans l'imaginaire de Ducasse.

Dans *Les Chants de Maldoror*, la plupart des mères représentent une maternité positive et rassurante.

On se souvient de la « *bonne mère* » (I, [11], 59) d'Édouard, au chant premier, et de celle de l'enfant des Tuileries que Maldoror évoque au chant II : « *Plût au ciel que le contact maternel amène la paix dans cette fleur sensible, fragile enveloppe d'une belle âme !* » (II, [6], 89). On se souvient également de la mère de la fillette sacrifiée du chant III, mais aussi et surtout de celle de Mervyn, la « *sensible Londonienne* » (VI, [4], II, 231), à laquelle son époux s'adresse avec une sévérité parodique : « *Femme, ôte-toi de là, et va t'accroupir dans un coin ; tes yeux m'attendrissent, et tu ferais mieux de refermer le conduit de tes glandes lacrymales.* ». Toutes ces mères aimantes, parfaites épouses soumises à leur maître de mari¹, sont affublées d'une sensibilité excessive qui paraît agacer Maldoror. Et toutes échoueront à protéger leur enfant de ses attaques. Tout se passe comme si le fait d'avoir une mère dévouée semble constituer une circonstance aggravante, comme si l'amour maternel était

¹ Les mères d'Édouard et de Mervyn utilisent la même apostrophe pour s'adresser à leur mari : « [m]on doux maître » (I, [11], 58 ; VI, [4], II, 231),

une richesse exposant aux pires convoitises, et aux pires dangers. Il y a de la *mater dolorosa* hystérique en ces femmes que frappe le malheur, et dont Maldoror aime à se moquer.

C'est ainsi qu'il ironise sur la mère de l'adolescent supplicié au chant premier : « *Et si votre mère savait cela, elle ne serait pas plus près de la mort, si abhorrée par les coupables, que je ne le suis maintenant.* » (I, [6], 44). À la strophe 11 du même chant, les parents d'Édouard parlent de leur fils comme d'un don du ciel : « *Te rappelles-tu cette époque, mon doux maître, où nous faisons des vœux, pour avoir un enfant, dans lequel nous renaîtrions une seconde fois, et qui serait le soutien de notre vieillesse ?* » (I, [11], 58-59). À la fin de la scène, le père ne peut que déplorer la mort de son fils et de son épouse : « *Son cœur ne bat plus... Et celle-ci est morte, en même temps que le fruit de ses entrailles, fruit que je ne reconnais plus, tant il est défiguré...* » (64). Le détournement du *Je vous salue Marie* est ici évident ; et il est tout aussi évident que, dans ces deux exemples, Maldoror vise à la fois la mère et l'enfant : la relation filiale paraît se situer au centre de son complexe criminel. Mais le plus intéressant est la défaillance du père et l'idée parodique d'une génération immaculée.

Cette configuration sera reprise de manière plus radicale au chant III : en effet, la folle de la strophe 2 ne fait à aucun moment allusion au père de sa fille. Est-ce à dire que cette dernière serait le fruit de quelque parthénogenèse miraculeuse, ou que Dieu serait le véritable père de la petite ainsi que d'Édouard ? Le début de son récit le suggère en tout cas fortement : « *Après bien des années stériles, la Providence m'envoya une fille. Pendant trois jours, je m'agenouillai dans les églises, et ne cessai de remercier le grand nom de Celui qui avait enfin exaucé mes vœux.* » (III, [2], 136). Hélas, la pauvre femme ne jouira pas longtemps de cette grâce divine : Maldoror lui prendra et sa fille et sa raison. On reviendra cependant sur l'origine de ces enfants.¹

Mettant l'accent au chant VI sur l'émotivité malade de la mère de Mervyn, le poète tourne en dérision une inquiétude qui, à la vue des circonstances, paraît bien naturelle : « *Sa mère, à la robe longue et traînante, s'empresse autour de lui, et l'entoure de ses bras. [...] pour obéir aux ordres de son maître, elle a pris un livre entre ses mains, et s'efforce de demeurer tranquille, en présence du danger que court celui que sa matrice enfanta.* » (VI, [4], II, 229-230). L'incongruité du geste prête à sourire, mais cruellement : la scène donne à lire toute la mécanique névrotique d'une âme sensible, soumise et réprimée.² On retrouvera ce personnage pathétique, accompagné de son tout aussi pathétique époux, à la fin du roman, lorsque Dieu, changé en rhinocéros, tente d'empêcher le meurtre de Mervyn : « *Le commodore [...] et la mère, qu'on avait appelée la fille de neige, à cause de son extrême pâleur, portèrent en avant leur poitrine pour protéger le rhinocéros. Inutile soin. La balle troua sa peau, comme un [sic]*

¹ Sur la paternité divine, cf. *infra*, p. 661 *sq.*

² Comme en écho, Aghone évoquera quelques strophes plus loin « *les exagérations malsaines de la peur maternelle* » (VI, [7], V, 242).

vrille. » (VI, [10], VIII, 253). Procédé hérité du roman-feuilleton, la périphrase « *fille de neige* » accentue le côté pathétique du personnage. En définitive, toutes ces femmes paraissent découler d'un même type intime, celui d'une mère victime de l'amour qu'elle porte à son enfant. Par ailleurs, il est intéressant de constater que certaines proies de Maldoror entretiennent une relation fusionnelle avec leur mère. En attaquant le fils, le héros atteint sa mère, accomplissant ainsi les deux vengeances du sujet : se venger de la mère défaillante et se venger de l'ami récalcitrant. Cette manière de faire coup double confirme que dans l'imaginaire ducassien, l'adolescent apparaît comme un substitut de la mère.

De même qu'il est dans l'œuvre des femmes fortes, mais terribles, de même il est des mères mauvaises et puissantes. Responsable de la corruption de sa fille, la mère de la petite prostituée du chant II est non seulement indigne, mais aussi violente : « *Un jour, elle me suivait comme de coutume ; les bras musculeux d'une femme du peuple la saisit par les cheveux, comme le tourbillon saisit la feuille, appliqua deux gifles brutales sur une joue fière et muette, et ramena dans la maison cette conscience égarée.* » (II, [5], 84). Les adjectifs « *musculeux* » et « *brutales* », ainsi que la comparaison « *comme le tourbillon saisit la feuille* » caractérisent une force physique qui, loin de servir l'amour maternel, nourrit au contraire une violence coercitive : « *Je crois que sa mère la frappa parce qu'elle ne faisait pas son métier avec assez d'adresse. Il est possible que ce ne fût qu'un enfant, et alors la mère est plus coupable encore.* » (85). Au lieu de mettre son enfant à l'abri du mal, la mauvaise mère l'y précipite et l'y maintient. Si la mère maquerelle est un « *tourbillon* » (84), la mère incestueuse du chant IV, elle, sera comparée à la « *marée* » (IV, 3], 165) : ces deux femmes sont de véritables forces de la nature, mais des forces perverses. D'autres procèdent différemment et tirent leur puissance de l'endurcissement même de leur cœur, de leur manque absolu de tendresse maternelle : ce sont celles qui délaissent leurs enfants, les abandonnant à leur triste sort. Contemplant les « *mamelles fécondes* » de l'océan, Maldoror ne manque pas de songer à « *ces parents nombreux, assez ingrats envers le Créateur, pour abandonner le fruit de leur misérable union* » (I, [9], 52). Poursuivant un omnibus indifférent à son malheur, l'enfant de la strophe 4 du chant II confesse que ses parents l'ont « *abandonné* » (II, [4], 81). Finalement, ces mères ne sont pas seulement, comme on l'a écrit, puissantes et mauvaises : elles sont puissantes car mauvaises. Le mal constitue décidément une véritable force dans l'imaginaire ducassien.

Il existe cependant une figure maternelle intermédiaire, qui suscite à la fois la crainte et la vénération. Cette mère sacrée, c'est celle de Maldoror, celle qu'il aurait connu, ou aimerait connaître.

L'ouverture de l'œuvre compare l'échange littéraire à la « *contemplation auguste de la face maternelle* » (I, [1], 39) : on a vu le sens que revêtait « *la face maternelle* » dans la langue de Ducasse, ainsi que la portée incestueuse de cette formule liminaire.¹ C'est cependant à la strophe 8 du chant premier que Maldoror évoque explicitement le souvenir de celle qui lui aurait donné la vie. Cette strophe, qui décrit le carnage auquel se livrent des hordes de chiens sanguinaires, présente une ouverture remarquable : « *Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques.* » (I, [8], 47). Le complément circonstanciel de temps « *Au clair de la lune* » est repris d'une chanson populaire connue de bien des mères. Le contraste est toutefois saisissant entre les inflexions lyriques de la berceuse et l'atmosphère inquiétante du passage, l'adjectif « *fantastiques* » faisant par ailleurs office d'embrasseur générique. Après avoir décrit la violence frénétique des chiens, qui finissent par s'entre-dévorer, Maldoror rapporte ce que sa mère lui a révélé au sujet de cet étrange phénomène :

Un jour, avec des yeux vitreux, ma mère me dit : « Lorsque tu seras dans ton lit, que tu entendras les aboiements des chiens dans la campagne, cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils font : ils ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue. Même, je te permets de te mettre devant la fenêtre pour contempler ce spectacle, qui est assez sublime. » (48-49)

Le caractérisant « *avec des yeux vitreux* » et la qualification de « *défunte* » attribuent à la mère encore vivante du souvenir le regard déjà livide d'une morte-vivante. Hantise sourde et obsédante, la mère de Maldoror fait très fortement songer à la défunte mère du sujet ducassien : à jamais absente car déjà morte, elle initie l'enfant au sublime de la violence, de la cruauté cannibale et de la mort tout en incarnant son incomplétude métaphysique et affective. Elle arme le bras du héros et nourrit sa verve de poète.

Cette figure auguste reparait furtivement à la strophe 13 du chant premier, où Maldoror, effrayé, croise le regard d'une créature en laquelle il reconnaît bientôt son ami le crapaud : « *En fixant ses yeux monstrueux, mon corps tremble ; c'est la première fois, depuis que j'ai sucé les sèches mamelles de ce qu'on appelle une mère* » (I, [13], 70). Ces « *yeux monstrueux* » rappellent les « *yeux vitreux* » de la mère défunte : le regard du crapaud, avatar de Dazet, renvoie à une peur profonde et originelle, celle de la mère rêvée, ou peut-être cauchemardée. Cette similitude des regards suggère l'équivalence imparfaite qui existe entre les figures de l'ami et de la mère. L'expression « *sèches mamelles* » symbolise une maternité aride et le tour périphrastique « *ce qu'on appelle une mère* » prive cette inquiétante figure de son humanité. Mais cette mère n'est pas uniquement liée à une fascination

¹ Sur la face maternelle, cf. *supra*, 328-329.

esthétique et spirituelle. Elle est aussi rattachée à l'angoisse et au désir de la mort, comme l'illustre la strophe consacrée au fantôme de la conscience : « *Sa voix de condamné s'entend jusque dans les couches les plus lointaines de l'espace ; et, lorsque son hurlement épouvantable pénètre dans le cœur humain, celui-ci préférerait avoir, dit-on, la mort pour mère que le remords pour fils.* » (II, [15], 123). La formule oppose implicitement deux unions allégoriques : d'une part, celle de l'homme avec la conscience, et d'autre part, celle de l'homme avec la mort assimilée à une mère. La première engendre « *le remords* » ; la seconde est la promesse d'un anéantissement salvateur. En énonçant la préférence de l'homme pour la mort, le poète avoue son propre désir, paraphrasant ainsi l'essence même d'une poésie transgressive aux ambitions amORAles, mortifères et incestueuses.

La quête de la mère est aussi celle d'une éthique affranchie de toute conscience, et cette maternité auguste et macabre s'incarne dans le motif de la mer, dont le symbolisme maternel n'est plus à démontrer : Bachelard a écrit des lignes déterminantes à ce propos¹, et les poètes de langue française ont très souvent joué de l'homophonie *mère/mer*. Chez Ducasse, ce complexe se singularise en se chargeant d'un sémantisme à la fois androgynique, pédérastique et macabre. D'une part, à la strophe 9 du chant premier, le poète chante les « *mamelles fécondes* » (I, [9], 52) de l'océan tout en le qualifiant, sans doute à l'imitation de Chateaubriand, de « *grand célibataire* » (55)² : de toute évidence, Ducasse exploite la dualité du doublon lexical *océan* (masculin)/*mer* (féminin) afin de présenter l'étendue marine comme une entité androgyne. Alors même qu'il l'estime « *immense comme l'amour de la femme* », il demande à cet océan au double sexe si elle veut être son « *frère* » (55) — on sait ce que peut signifier ce terme sous la plume de Ducasse. Et tout en témoignant son amour à l'océan, il proteste de la haine qu'il lui inspire : « *C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste.* » (56). L'océan est une source d'inspiration affective et esthétique (« *nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau* ») ; mais par contraste, il se charge d'une valeur éthique et narcissique en rappelant au poète les inconséquences de l'homme, ainsi que ses « *rudes commencements* ». Cette périphrase désigne ici la naissance, ce moment de sa propre histoire que Maldoror semble avoir en horreur : au chant V le poète n'évoque-t-il pas « *l'imprononçable jour de [sa] naissance ?* » (V, [3], 198). D'autre part, à la strophe 10 du chant premier, le héros émet le vœu

¹ Cf. G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, op. cit., pp. 132-152.

² Reprenant un article de Pierre Moreau intitulé « En marge de quelques auteurs » et paru dans le numéro 61 de la Revue universitaire en 1952, H. Juin souligne que dans *Génie du Christianisme*, Chateaubriand avait écrit : « *Dieu est lui-même le grand Solitaire de l'Univers, l'éternel Célibataire des mondes.* ». Le mot lui avait valu tant de moqueries qu'il avait été supprimé dans les éditions ultérieures. La mémoire cependant en était restée. (H. Juin, dans I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, op.cit., pp. 405-406, p. 36, note 1.

de « *mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse [...]...* » (I, [10], 57). Le participe passé « *bercé* » symbolise les douceurs désirées de la prime enfance, cependant que le complément d'agent « *par la vague de la mer tempétueuse* » associe les forces naturelles, la violence maternelle et le motif du vent et de la tempête, métaphore de l'écriture.¹ L'antithèse « *bercé* »/« *tempétueuse* » exprime toute l'ambivalence de la maternité ducassienne ainsi que son rôle d'inspirateur. Pour celui que Mario appelle au chant III le « *fils aimé de l'océan* » (III, [1], 134), mourir par la mer, c'est trouver, ou retrouver, la mère terrible, la mère disparue, et la mort elle-même. S'accoupler à la femelle du requin, cette incarnation de l'océan que Maldoror compare significativement à une « *trombe* » (II, [13], 119), cette réincarnation idéalement carnassière de la mère, c'est atteindre l'extase par la régression dans le néant.

La mère de Maldoror constitue une représentation fantasmatique de la mère du sujet. Cette mère mortifère motive l'acte créateur et le désir incestueux qu'elle suscite se confond avec un désir de mort. Représentant à la fois la mère et la mort, l'océan symbolise l'indistinction et la plénitude d'une intimité retrouvée dans l'extase et l'anéantissement.

La figure maternelle s'incarne donc dans la mère douloureuse et la mère terrible. La première se présente comme le double de la victime adolescente ; elle confirme que les désirs incestueux et les désirs pédérastiques découlent d'un même besoin de vengeance. La seconde est une entité puissante, qui effraye, oppresse et anéantit sa progéniture. On peut à présent décrire ce qu'on a appelé le scénario primaire de la fantasmatique ducassienne. Ce scénario se fonde sur un double désir : d'une part, le sujet veut se venger de la mère douce qui néanmoins l'a abandonné ; de l'autre, il désire renouer avec la mère terrible et la rejoindre dans la mort.

« Mère bien-aimée » — L'amour filial

Au chant VI, Maldoror promet à Aghone qu'il remplacera ses trois sœurs, et il ajoute : « [...] *sans compter que je serai ta mère.* » (VI, [7], v, 243). Comment comprendre cette promesse et cette précision ? Aghone se démarque des autres amis de Maldoror en ce qu'il survit et lui sert de complice dans la séduction/destruction de Mervyn. On peut émettre l'hypothèse que cette ultime variante opère la réunion des scénarios primaire et secondaire qui structurent l'imaginaire érotique de Ducasse.

Pour Maldoror, la relation qui unit la mère et son fils est à la fois idéale et troublante : sa peinture de l'amour filial prend souvent des teintes d'un érotisme subtil.

¹ Sur le motif du vent et de la tempête, cf. *supra*, pp. 165-166.

Ainsi, à la strophe 11 du chant premier, c'est en séducteur perfide et corrupteur qu'il promet à Édouard de lui fournir des petites courtisanes à l'aspect féérique :

— Tu n'aimes donc pas les ruisseaux limpides, où glissent des milliers de petits poissons, rouges, bleus et argentés ? [...] Tu t'y baigneras avec de petites filles, qui t'enlaceront de leurs bras. Une fois sortis [sic] bain, elles te tresseront des couronnes de roses et d'œillets. Elles auront des ailes transparentes de papillon et des cheveux d'une longueur ondulée, qui flottent autour de la gentillesse de leur front. (I, [11], 62)

La cadre aquatique rappelle l'idiomythe de Narcisse (« bain »). Les gestes des petites filles évoquent le motif de l'entravement (« avec de petites filles, qui t'enlaceront de leurs bras », « elles te tresseront des couronnes de roses et d'œillets. »). Si leurs « ailes transparentes de papillon » fait allusion aux fées du folklore européen, l'expression « cheveux d'une longueur ondulée » et le verbe « flottent » introduisent plutôt des connotations aquatiques : on songe à des naïades, telle la Salmacis du mythe d'Hermaphrodite. Mais Édouard, en bon fils, n'a d'yeux que pour sa mère : « Abandonner ses parents est une mauvaise action. Ce n'est pas moi qui serais fils ingrat. Quant à tes petites filles, elles ne sont pas si belles que les yeux de ma mère. » (I, [11], 63). Le regard maternel prend ici une forme non pas anxieuse mais euphorique : il y a un abîme entre d'un côté, la beauté merveilleuse mais enfantine de ces « petites filles » de contes de fées, et de l'autre, le regard sublime et proprement fascinant de la mère « bien-aimée » (61). Au chant II, Maldoror espère que « le contact maternel » (II, [6], 89) apaise l'innocent petit garçon que ses paroles perverses ont troublé. L'évocation de ce lien physique semble mettre en lumière un fantasme de promiscuité, quelque nostalgie creuse du corps de la mère nourrie par les frustrations sourdes du sujet. Au chant VI, enfin, Mervyn vérifie que Maldoror ne lui a pas pris le « médaillon qui contient le portrait de [sa] mère » (VI, [4], II, 231) et qu'il porte à son cou. Pour l'adolescent, la présence de Maldoror met en péril le lien très particulier qui l'unit à sa mère : la valeur symbolique du médaillon donne une coloration galante à la relation filiale. C'est faire implicitement de Maldoror le rival terrible de la « sensible Londonienne » (231). Mervyn dit de Maldoror qu'il est un « malfaiteur ». Ce terme signifie étymologiquement « celui qui fait le mal ». Or, Maldoror n'est-il pas précisément celui qui est maudit et surtout celui qui maudit, celui à qui l'on a fait du mal et celui qui fait le mal, l'homme aux malédictions ?¹ Dire et faire, pour un poète héros de sa propre histoire, c'est peu ou prou la même chose : Maldoror, maudit et malfaiteur sont synonymes, et l'on pourrait même dire que dans la langue intime de Ducasse, ces mots appartiennent à une même famille morphologique dont la base serait *mal*. Et si l'on considère que Mervyn cède par la suite aux séductions du héros, le terme « malfaiteur » cache peut-

¹ Sur les termes de *maudit* et de *malédiction*, cf. *supra*, pp. 107 sq et 158 sq.

être un sens érotique : la peur du rapt ou du vol ne masquerait-elle pas l'angoisse confuse, ou l'envie coupable d'un viol consenti ?

Ces trois visions de la relation mère/fils dramatisent l'articulation dans l'imaginaire ducassien de la rêverie pédérastique et du désir mélancolique de la mère absente. En séduisant l'adolescent, Maldoror cherche à se substituer à sa mère. En la concevant telle une rivale, il s'identifie à elle. On voit que la réalisation du scénario secondaire conduit à la réalisation partielle du scénario primaire.

Cependant, l'épisode de la mère sadique du chant IV met en scène un fils repoussant une proposition d'inceste totalement explicite. D'une part, l'épouse et la mère apparaissent comme des doubles l'une de l'autre :

L'une dit : « Est-ce possible que tu sois encore respirant ? Tu as la vie dure, mon mari bien-aimé. » Comme quand deux chantres, dans une cathédrale, entonnent alternativement les versets d'un psaume, la deuxième répondit : « Tu ne veux donc pas mourir, ô mon gracieux fils ? Dis-moi donc comment tu as fait (sûrement c'est par quelque maléfice) pour épouvanter les vautours ? En effet, ta carcasse est devenue si maigre ! Le zéphyr la balance comme une lanterne. » Chacune prit un pinceau et goudronna le corps du pendu... chacune prit un fouet et leva les bras... (IV, [3], 165)

L'organisation binaire du discours direct, la comparaison avec les « *chantres* » et le parallélisme « *Chacune [...] chacune* » campent deux personnages dont les paroles et les gestes sont parfaitement symétriques et coordonnés. Par déplacement, le motif de la gémellité permet ici de confondre l'épouse et la mère, l'amour filial et l'amour conjugal.¹ D'autre part, le fils décrit à Maldoror la tentative de séduction de sa mère comme une répugnante scène d'exhibitionnisme : « *Il me raconta que sa mère l'avait, un soir, appelé dans sa chambre, et lui avait ordonné de se déshabiller, pour passer la nuit avec elle dans un lit, et que, sans attendre aucune réponse, la maternité s'était dépouillée de tous ses vêtements, en entre-croisant, devant lui, les gestes les plus impudiques.* » (168). L'inceste une fois encore emprunte la voie du regard (« *en entre-croisant, devant lui, les gestes les plus impudiques* »), et en refusant sa mère, le fils accomplit sur le plan fictionnel ce que le poète conseillait au lecteur de faire dans la première strophe des *Chants*, à savoir se détourner « *respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle* » (I, [1], 39). Ce personnage de fils réticent serait donc l'image d'un lecteur qui refuserait d'accompagner le poète dans son aventure poétique et transgressive, refus qui le condamne à être pendu par les cheveux, recouvert de goudron, et copieusement fouetté ; mais il peut également représenter le sujet qui refuserait le désir incestueux : « *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*

¹ Sur le motif de la gémellité, cf. *supra*, pp. 388-396.

de raconter la totale vérité ! » (166). Cette *précision* est lourde de sens, car l'équivalence symbolique du visage et des parties honteuses (« *le visage et le bas-ventre* ») confère au supplice une fonction à la fois castigatrice et castratrice, ce que confirme le diagnostic qu'émet Maldoror après avoir libéré le malheureux : « [...] *mon opinion était, quoique je ne fusse pas médecin, que l'hémorragie s'était déclarée au visage et au bas-ventre [...]*. » (168). L'attitude du héros face à ce crime est difficile à cerner. Après avoir admiré la force des deux tortionnaires, il porte secours au supplicié ; après avoir fait en sorte que les paysans auxquels il a confié le blessé prennent soin de lui comme s'il s'agissait de « *leur propre fils* » (169), le bon samaritain s'assure qu'on ne se fasse pas d'idées fausses à son endroit :

À mon tour, je leur racontai l'événement, et je m'approchai de la porte, pour remettre le pied sur le sentier ; mais, voilà qu'après avoir fait une centaine de mètres, je revins machinalement sur mes pas, j'entrai de nouveau dans la chaumière, et, m'adressant à leurs propriétaires naïfs, je m'écriai : « Non, non... ne croyez pas que cela m'étonne ! » Cette fois-ci, je m'éloignai définitivement ; mais, la plante des pieds ne pouvait pas se poser d'une manière sûre : un autre aurait pu ne pas s'en apercevoir !

Maldoror est troublé, mais il tient à garder sa contenance et son fameux sang-froid. Ce qu'il éprouve confusément, c'est une fois encore le sentiment du sublime que suscite la vision de la mère terrible.

Pour connaître cette mère par la chair et par les mots, il faut être aussi fort, aussi mauvais, et aussi viril qu'elle. Il faut pratiquer une poésie d'homme au sens phallique du terme : la poésie des « *femmelettes* » (Lettre 7, 309) ne sera jamais qu'un inceste entravé.¹

Seule la strophe du naufrage réalise la rencontre du fils pervers, Maldoror, et de la mère terrible, la femelle du requin.² Le combat avec les autres requins a permis à chacun de montrer à l'autre sa force et sa férocité. Leur accouplement contre-nature consomme l'inceste sur la scène fictionnelle tout en symbolisant l'inceste poétique qu'incarne l'écriture de l'œuvre elle-même. Cette union se conclut sur l'anéantissement de la dyade. Sa précocité suggère son insuffisance aux yeux du sujet : le scénario primaire est achevé, mais reste le scénario secondaire. Il fallait donc échafauder un scénario conciliant ces deux intrigues. Le roman de Mervyn réalise ce scénario par la réécriture des principaux épisodes des *Chants de Maldoror*. S'y mêlent en fait deux trames. D'un côté, Maldoror s'en prend à Mervyn et aux siens, rejouant ainsi la destruction d'Édouard et de sa famille au chant premier. De l'autre, Maldoror séduit Aghone en lui portant secours : il devient son ami et son frère — il remplace ses sœurs et sa mère. En faisant du fou le complice de son futur crime Maldoror incarne une figure maternelle à la fois mortifère et protectrice et se confond

¹ Sur la sensibilité féminine des romantiques, cf. *supra*, pp. 380 *sq.*

² Concernant l'union de Maldoror et de la femelle du requin, cf. *supra*, pp. 333 *sq.*, 339-339 et 364-365.

avec sa propre mère idéale. En séduisant Mervyn, il l'enlève à sa mère et à son père, commettant ainsi un rapt œdipien total ; en tuant l'adolescent, il assouvit son double désir de vengeance. Maldoror, et à travers lui le sujet, se venge de la mère défaillante et de l'ami rétif. Par la même occasion, il fait un sort à sa sensibilité, à sa féminité et à sa faiblesse, personnifiée par les deux victimes. Quant au père de Mervyn, il ne représente qu'une doublure du père céleste, Dieu. En faisant mourir l'un et en humiliant l'autre, le sujet révèle le sens de la substitution gémellaire : tuer le père dans la fiction, c'est tuer symboliquement la figure du père réel.¹ Le roman de Mervyn conjugue bel et bien les scénarios primaire et secondaire qui dynamisent l'imaginaire érotique de Ducasse. Par l'acte créateur et l'aboutissement de son œuvre, le sujet sublime son complexe de la mère morte.

Dans l'imaginaire ducassien, la femme ne correspond plus à la représentation idéale qu'en avait le romantisme amoureux. La femme réelle est dégoûtante et faible ; son destin est d'être une esclave ou une victime. Il existe cependant dans cet univers des femmes dangereuses, proches de la femme fatale décadente. Ces créatures exercent une certaine attraction sur le poète héros, qui tend à se reconnaître en elles. La figure maternelle accentue cette ambivalence. D'un côté, le poète héros décrit des mères dévouées, mais incapables de sauver leur enfant des griffes de Maldoror, qui semble se venger de sa propre mère à travers elles. De l'autre, il trouve des mères terribles qui frappent, tuent ou abandonnent leur enfant. Si elles réveillent le passé douloureux du poète héros, elles suscitent également chez lui une sorte de fascination macabre. Entre ces deux types de femme apparaît la figure fantasmatique de la mère à la fois protectrice, virile et mortifère. C'est à cette dernière que le poète héros doit son goût poétique pour la violence ; c'est elle qu'il croit voir en l'océan, et c'est elle qu'il rêve de rejoindre en s'unissant avec son alter ego, la femelle du requin. Ce scénario primaire semble avoir engendré un scénario secondaire où l'échec amoureux réitère la blessure narcissique initiale et redouble le besoin de vengeance du sujet. Il s'agit d'enlever l'adolescent à sa mère pour la punir d'être morte et de voler ce substitut maternel au père afin de prendre sa place et de lui faire payer la mort de la mère. Le roman de Mervyn réintègre ces deux scénarios dans un même mouvement de sublimation poétique. Par l'entremise de Maldoror, le sujet devient la mère terrible et mortifère et châtie la bonne mère. Il sauve Aghone en remplaçant sa mère, prend la place des parents de Mervyn en le séduisant et accomplit le geste de la mère terrible qui fait périr son fils.

¹ Au sujet du meurtre symbolique de Dieu au chant VI, cf. *infra*, p. 658.

En somme, c'est en devenant une mère que le sujet retrouve sa mère et se dresse contre le Père. Ce récit révèle le sens intime de l'acte créateur : le poète héros est celui qui, par amour, c'est-à-dire aussi par haine, à l'imitation de Dieu, engendre et détruit ses créatures.

L'enjeu initial de ce chapitre était de définir la nature et le fonctionnement de la fantasmatique ducassienne. Comme on pouvait l'envisager, cette fantasmatique se trouve étroitement liée à l'acte créateur.

En premier lieu, l'idiomythe de Narcisse explique en partie la haine de Maldoror pour les hommes, ses semblables : s'il affirme être incapable d'aimer autre chose que sa propre image, il semble également se venger d'avoir été éconduit. De Narcisse passif et masochiste, il devient Narcisse assassin, reflet aquatique et fatal de ses victimes.

En second lieu, l'idiomythe de l'androgyne constitue sur le plan esthétique une parodie des grands thèmes de la mystique amoureuse. Il conserve cependant un sens plus fort et plus intime, car il évoque malgré tout le rêve d'une union idéale. Cette fusion est envisagée avec deux objets, la figure maternelle et la figure de l'adolescent. La subversion de l'angélisme romantique prend à rebours le thème de la rédemption : Maldoror glorifie ses fautes, met fin à son sentiment de culpabilité et assume ses pulsions malsaines. La figure de l'hermaphrodite symbolise à la fois la bisexualité du poète héros et le refus de sa part féminine. Ce machisme entre en cohérence avec la condamnation du lyrisme romantique, ou plutôt de sa caricature.

Le thème récurrent de l'amitié incestueuse formule l'un des fantasmes qui animent l'érotisme ducassien. Ainsi, le motif de l'amitié projette dans la fiction la relation réelle et amicale qu'entretenaient Ducasse et Dazet. Comme la variante angélique de l'idiomythe androgynique, l'idiomythe de Caïn remplace la rédemption par la sacralisation du crime. Il met cependant l'accent sur le fratricide érotique. Par ses attaches mythiques, ce caïnisme singulier renvoie à l'idée d'une révolte contre le père et donne une inflexion œdipienne au fantasme de l'amitié incestueuse. Associant les idiomythes de Narcisse et Caïn, l'idiomythe des Gémeaux instaure un principe de dédoublement dans la fiction : Maldoror est le double négatif de ses amis, qui sont eux-mêmes les doubles de l'ami idéal, figure dont le modèle s'avère être Dazet. Ainsi, l'œuvre apparaît comme le reflet inversé, ou si l'on veut, corrigé, de la réalité biographique. Le caïnisme n'est plus motivé par la rivalité fraternelle mais par le dépit amoureux, lequel s'est mu en vengeance. Au fond, Maldoror rend justice au sujet : victime de Dazet, ce dernier devient le bourreau de ses avatars poétiques. Se dessine donc un fantasme impliquant la culpabilité homosexuelle, le dépit amoureux et le sentiment de vengeance. La mise en œuvre de ce fantasme par l'écriture fait office de réponse à la blessure narcissique provoquée par le refus probable de Dazet. Les connotations incestueuses de ce scénario tissent néanmoins un lien avec un fantasme primaire impliquant la figure maternelle.

Ce fantasme développe une vision complexe de la féminité et de la maternité. En effet, la femme chez Ducasse est double : elle est tantôt faible et méprisable, tantôt forte et terrible. Il en est de même, et peut-être plus encore, des mères : les unes sont douces, mais incapables de sauver leur enfant ; les autres sont mauvaises et dangereuses pour le fruit de leurs entrailles. Si d'une manière ou d'une autre, toutes ces mères rappellent à Maldoror le souvenir de sa mère absente, seules les mères terribles parviennent à susciter chez lui cette sorte de fascination malsaine qui confine au désir incestueux. De poème en poème se dégage une figure intermédiaire et idéale, celle d'une mère mortifère à la fois féminine et masculine, maternelle et violente. C'est à cette mère rêvée que le poète doit sa vocation poétique et criminelle. C'est elle qu'il croit voir dans le puissant océan, et c'est encore elle qu'il étreint en possédant la femelle du requin. Le fantasme primaire de l'érotisme ducassien consiste à guérir la blessure de l'absence en retrouvant sexuellement, physiquement et spirituellement la mère, entité à l'image de laquelle se construit le sujet. L'échec amoureux et homosexuel aura provoqué une deuxième blessure narcissique ravivant la première, si bien que le fantasme primaire de la maternité fatale a engendré le fantasme secondaire de l'amitié érotique, compliquant par la même occasion l'éventuelle réparation narcissique. Ce second scénario devient plus lisible : Maldoror enlève un adolescent à sa mère afin de punir sa propre mère ; dans le même temps, il le prend à son père et le tue en tant que substitut de sa mère.

Le roman de Mervyn réunit ces deux fantasmes. Devenu la mère protectrice d'Aghone, Maldoror punit par la même occasion la bonne mère de Mervyn. En le séduisant, il remplace symboliquement les parents de l'adolescent ; en l'assassinant, il s'identifie à la mère mortifère tout en se vengeant de son échec amoureux. La création poétique sublime ainsi la fantasmagorie ducassienne dans son entier : par l'écriture des *Chants de Maldoror*, le sujet transmute son narcissisme de mort en narcissisme de vie.

Au fond, la quête narcissique s'avère être une quête du pouvoir créateur, lequel se définit comme le pouvoir d'enfanter des créatures, de les séduire, de les sauver ou de les détruire, comme le ferait la mère idéale.

CHAPITRE III :

Le séducteur

Dans *Les Chants de Maldoror*, la quête narcissique épouse le mouvement de réécriture de l'œuvre. De chant en chant et de poème en poème, Ducasse répète, corrige et sublime sa fantasmatique. Ce travail implique la répétition, mais sur le plan esthétique, il induit également la variation. Ainsi, autour du noyau idiomythique racontant l'identification à la mère morte constellent d'autres emprunts mythiques et littéraires, sans doute plus conscients, qui viennent enrichir la psychomythie ducassienne. Procédant d'une identification au père de la scène primitive, ces différentes figures entrent dans la composition d'un autoportrait symbolique en séducteur.

Mais peut-on réellement parler de séduction dans le cas de Maldoror ? On se souvient de cette phrase ironique prononcée au chant II : « [...] *tu admires ma beauté, qui a bouleversé plus d'une [...].* » (II, [13], 114). Certes, Maldoror en a bouleversé plus d'un — et non plus d'une —, mais ce n'est pas grâce à ses charmes, tant s'en faut. Un personnage tel que lui se doit d'employer des leviers plus énergiques, comme le donjuanisme, la pédérastie et le vampirisme.

Don Juan

Dans son article intitulé « Tendresse de Lautréamont » (1987), Bruno Guitard décrit le chant VI des *Chants de Maldoror* comme un « *joli petit roman homosexuel* » : « *Nouveau Don Juan, Maldoror séduit Mervyn d'emblée amoureux* »¹. Comme les grandes figures mythiques et littéraires, Don Juan incite à l'identification, soit qu'on s'identifie au séducteur, soit qu'on attribue son nom à un séducteur. L'antonimase de B. Guitard pourrait s'avérer plus pertinente que prévu. En effet, dans *Poésies I*, « *les Don Juan* » apparaissent, entre « *les Werther* » et « *les Faust* », dans la « *série bruyante des diables en carton* » (P I, 266), où Ducasse énumère un grand nombre de types littéraires associés au romantisme. Le séducteur côtoie deux créatures de Goethe : Werther est l'emblème de l'amour qui tue et Faust celui de l'amour qui damne. Au regard de l'érotisme ducassien, cette référence à

¹ Bruno GUITARD, « Tendresse de Lautréamont », pp. 68-77, *Europe*, volume 64, n° 700-701, "Lautréamont", 1987, p. 75.

Don Juan ne saurait être innocent. On peut émettre l'hypothèse que ce mythe littéraire entre dans la composition d'un autoportrait symbolique en séducteur fatal.

Selon P. Brunel, le mythe littéraire de Don Juan connaît trois phases¹. Le héros fait sa première apparition à l'époque classique dans *L'Abuseur de Séville* (*El Burlador de Sevilla*, 1630), une comédie de l'espagnol Tirso de Molina. Il incarne alors un personnage qui, malgré ses félonies, demeure divertissant. Chez Molière (*Dom Juan*, 1665), il représente la moquerie et le défi ; avec Mozart et Da Ponte (*Don Giovanni*, 1787), il préfigure les héros romantiques de l'individualité, de la révolte, de la liberté et du désir. Les différentes versions de cette période suivent scrupuleusement le canevas de départ : l'histoire repose sur la réduplication — Don Juan réitère conquêtes et tromperies — et la réversibilité — le séducteur est finalement puni pour ses crimes. À partir de « Don Juan, rêverie d'un voyageur enthousiaste » (1812) d'E. T. A Hoffmann, le *burlador* se transforme en personnage romantique : pour la première fois, Don Juan dialogue réellement avec l'une de ses victimes, Donna Anna. Tous les deux aspirent à l'infini, mais il est trop tard pour Don Juan et trop tard pour elle. Par amour, elle l'accompagne en enfer. Dès lors, comme chez Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844) ou Dumas père (*Don Juan de Marana ou la Chute d'un ange*, 1836), Don Juan peut rejoindre Satan et Caïn au nombre des candidats au salut : « Si le mouvement du drame donjuanesque change, explique P. Brunel, c'est parce qu'il est modelé par le grand thème romantique de la rédemption, par un schème ascensionnel. »². En outre, il arrive que Don Juan s'aventure hors du seul théâtre, notamment chez Byron (*Don Juan*, 1819-1824). À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le mythe prend une dimension plus décadente. Dans « Don Juan aux Enfers » (*Les Fleurs du mal*, 1857), Baudelaire décrit un dandy froid et blasé. En 1867, Barbey d'Aurevilly publie « Le Plus bel amour de Don Juan », nouvelle désabusée dans laquelle un avatar fin-de-siècle du héros raconte sa plus belle conquête.

Le mythe littéraire de Don Juan a fait l'objet de très nombreuses interprétations. Plusieurs aspects de ce mythe extrêmement riche entrent en résonance avec la psychomythie ducassienne : séduction compulsive, recherche de l'alliance de l'amour et de la mort, opposition au père terrestre et à Dieu le père, absence de la mère, transgression et culpabilité. Selon toute vraisemblance, Don Juan procède de mythes plus essentiels, tels ceux de Narcisse, de l'Androgyne, des Gémeaux et surtout du Double. Ainsi, dans *Don Juan et le double* (1932), O. Rank établit que, dans l'histoire de Don Juan, le dédoublement lui-même est double : d'une part, Don Juan, « *personnification du Diable* », se dédouble dans son valet, qui représente les « *scrupules de*

¹ P. BRUNEL, « Don Juan », pp. 484-491, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, pp. 489-490.

² P. BRUNEL, « Don Juan », *op. cit.*, p. 490.

conscience, principes du bien »¹ ; de l'autre, il se dédouble dans la figure du Commandeur, personnification de sa culpabilité envers les morts.² De plus, l'aspect sexuel du mythe suscite plusieurs lectures. Selon O. Rank, « les nombreuses femmes que Don Juan doit conquérir constamment représenteraient l'unique mère irremplaçable », tandis que ses rivaux « trompés, bafoués, combattus et finalement tués, représenteraient l'unique ennemi mortel invincible, le père. »³. Pour certains, comme Wilhelm Stekel, Don Juan serait au contraire un homosexuel refoulé. Exposée dans *Onanisme et homosexualité. La Paraphobie homosexuelle* (1951), cette thèse est intéressante en ce qu'elle décrit Don Juan comme un type fondamental organisé autour d'une triade : Don Juan serait un passionné chez qui le désir est spontané ; il ne choisit pas ; il se lasse rapidement. W. Stekel explique son inconstance en ces termes : « Il cherche toujours, parce qu'au fond il veut l'homme. Son but sexuel est l'homme. Dans chaque femme nouvelle, il voudrait trouver enfin la satisfaction de son grand désir. Il les abandonne toutes successivement, déçu, parce qu'aucune ne lui apporte ce qu'il demande. »⁴. Dans l'absolu, les thèses d'O. Rank et W. Stekel ne sont pas contradictoires et l'on peut admettre que selon les versions du mythe, Don Juan peut être homosexuel ou hétérosexuel. On peut imaginer qu'en structure profonde, c'est le refoulement et le transfert qui déterminent l'attitude sexuelle du héros. De fait, dans *Les Chants de Maldoror*, les deux cas de figure se trouvent associés : le poète héros désire sa mère mais refoulant ce désir, le transfert sur des objets masculins. Le donjuanisme de Maldoror repose donc sur le fantasme secondaire de la fantasmagorie ducassienne. Il se singularise en renouvelant les thèmes de l'inconstance, de l'amour fatal et de la damnation.

L'inconstant

Don Juan est l'hypocrite au sens plein, l'homme des masques, l'expert en mensonge et en dissimulation. Pour parvenir à ses fins, le Don Juan baroque dispose de différents types de *burla*, c'est-à-dire de tromperie. Maldoror est un *burlador* à sa façon, même si ses manœuvres s'inscrivent dans un registre plus inquiétant.

Le héros de Ducasse recourt d'abord à ce que P. Brunel nomme la « *burla de substitution* »⁵, qui consiste à se faire passer pour ce que l'on n'est pas. C'est le cas au chant premier, lorsqu'il s' imagine, lui, le bourreau, venir jouer les sauveurs auprès de l'adolescent supplicié : « *Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes ; et, après avoir entendu de longues heures ses cris sublimes,*

¹ O. RANK, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1973, p. 132.

² O. RANK, *Don Juan et le double*, *op. cit.*, pp. 133-149.

³ O. RANK, *Don Juan et le double*, *op. cit.*, p. 124.

⁴ Wilhelm STEKEL, *Onanisme et homosexualité. La Paraphobie sexuelle*, traduction de Paul Émile Mornardt, Paris, Gallimard, « Psychologie », 1951, p. 232.

⁵ P. BRUNEL, « Burla/Burlador », pp. 135-137, dans P. BRUNEL (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 135.

semblables aux râles perçants que poussent dans une bataille les gosiers des blessés agonisants, alors, t'ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiteras de la chambre voisine, et tu feras semblant d'arriver à son secours. » (I, [6], 44). C'est encore le cas au début du chant III, où Mario lui rapporte naïvement la mystérieuse agression dont il a été victime : « *Cependant, je suis d'avis, avec toi, que le sang, qui remplit la cuve, a été extrait de mes veines par un bourreau invisible, pendant le sommeil de la dernière nuit. Je t'ai attendu longtemps, fils aimé de l'océan ; et mes bras assoupis ont engagé un vain combat avec Celui qui s'était introduit dans le vestibule de ma maison...* » (III, [1], 134). Le mode opératoire, si l'on ose dire, oriente les doutes vers Maldoror lui-même, qui agit souvent à la manière des vampires.¹ Le pronom démonstratif « *Celui* » fait contrepoint à l'apposition « *fils aimé de l'océan* ». La majuscule met cependant le lecteur dans la confiance et l'invite à identifier le « *bourreau invisible* » à Maldoror lui-même.

Mais, comme Réginald, Elsseneur et Mervyn, Mario est victime d'une autre duperie, celle de l'engagement amoureux fictif, ou « *burla du faux mariage* »². Au début de la strophe, Maldoror évoque la « *bise* » qui « [les frappait] *en plein visage* », « *s'engouffrait dans [leurs] manteaux et faisait voltiger les cheveux de [leurs] têtes jumelles* » (III, [1], 130) : la symétrie syntaxique suggère un lien entre les « *manteaux* » et « *cheveux* » — on se souvient du sens fétichiste de ce motif de la chevelure.³ Plus loin, le Don Juan pédéraste « *averti[t]* » son ami « *de serrer davantage son manteau autour de lui* » (132). Ce dernier lui dit enfin : « *Je vais te prêter mon manteau, pour te garantir du froid ; je n'en ai pas besoin* » (133). Ce à quoi Maldoror réplique : « *Malheur à toi, si tu fais ce que tu dis. Je ne veux pas qu'un autre souffre à ma place, et surtout toi.* ». Dans le langage biblique, le don du manteau « *exprimait non seulement une protection mais aussi un engagement de mariage.* »⁴. Maldoror et Mario sont donc liés par des liens conjugaux ; le refus de Maldoror suggère, avec une ironie dramatique, que toute sa compassion n'est qu'une feintise, et que son engagement n'est qu'un leurre. De fait, le motif manteau convoque dans le champ de la fiction le thème baroque du déguisement et des illusions, que l'on a étudié précédemment.⁵ Comme le rappelle Lise Revol, « *la nuit et le manteau sont les accessoires indispensables au double jeu donjuanesque.* »⁶. Or, c'est précisément avec la complicité de la nuit que Maldoror s'en prend à Mario — ce qui explique logiquement son invisibilité. Et c'est aussi la nuit que « *l'homme au manteau* » (II, [11], 108) commet la plupart de ses méfaits.⁷ C'est dire si le manteau et la nuit sont indissociables de Maldoror, personnage à la fois gothique et baroque.

¹ Sur l'idiomythe du vampire, cf. *infra*, pp. 435-443.

² P. BRUNEL, « Burla/Burlador », *op. cit.*, pp. 136-137.

³ Sur le motif de la chevelure, cf. *supra*, pp. 355 *sq.*

⁴ *La Bible, Ancien et Nouveau Testament*, Pierrefitte, Alliance biblique universelle, 1990, p. 671, note v.

⁵ Sur le motif du manteau, cf. *supra*, pp. 215 *sq.*

⁶ Lise REVOL, « Double », pp. 337-349, dans P. BRUNEL (dir.), *Dictionnaire de Don Juan, op. cit.*, p. 338.

⁷ Sur la nuit, cf. *infra*, pp. 636-637.

Par ailleurs, la tromperie des personnages donjuanesques s'appuie sur une double rhétorique de la séduction et de la parole mimétique : « *À la duplicité des rôles répond la duplicité du langage donjuanesque. Toute une sémiologie de la séduction est mise en œuvre. Lorsqu'il joue un rôle, Don Juan n'en épouse pas les convictions (amour, foi...), il en mime le langage.* »¹. C'est ce à quoi se livre Maldoror par l'usage subversif qu'il fait des thèmes de l'amour mystique², de la littérature d'imagination ou du langage de la dévotion — on songe au sermon hypocrite qu'il adresse au fossoyeur, personnage que, d'une certaine manière, il parvient à séduire.³ Sa parole est donc à son image, c'est-à-dire double. Il est celui que l'on reconnaît au geste et à la voix : « *Cet enfant, qui est assis sur un banc du jardin des Tuileries, comme il est gentil ! Un homme, mû par un dessein caché, vient s'asseoir à côté de lui, sur le même banc, avec des allures équivoques. Qui est-ce ? Je n'ai pas besoin de vous le dire ; car, vous le reconnaîtrez à sa conversation tortueuse.* » (II, [6], 87). Le groupe adjectival « *mû par un dessein caché* » indique que le héros cache ses véritables intentions. L'adjectif « *équivoque* » fait syllepse : d'un point de vue dénotatif, il désigne une étrangeté dans l'attitude de Maldoror ; mais d'un point de vue connotatif, il renvoie, suivant une étymologie plus subjective que réelle, à une parole duelle.⁴ Du reste, cela se justifie par le fait que lorsque Maldoror parle, on entend deux voix : celle d'un poète et celle d'un personnage. De plus, le poète reprend un procédé du roman-feuilleton par lequel le roman feint de laisser au lecteur le soin deviner l'identité d'un personnage. Cette identité est le plus souvent évidente ; elle est ici suggérée par un trait distinctif, la « *conversation tortueuse* » : l'expression renvoie à la rhétorique sophistiquée et trompeuse du héros. Maldoror cependant n'est pas que l'homme du double discours. Il n'est lui-même que discours, comme Réginald en fera l'amère expérience :

Un sanglier frôla nos habits à toute course, et une larme tomba de son œil, quand il me vit avec toi : je ne m'expliquais pas sa conduite. [...]. Quelques regards furtifs, pendant notre longue course, jetés à la dérobée sur moi, quand je ne t'observais pas, certains gestes dont j'avais remarqué l'irrégularité de mesure et de mouvement se présentèrent aussitôt à ma mémoire, comme les pages ouvertes d'un livre. (V, [7], 218-219)

Comme souvent chez Ducasse, l'animal est plus lucide et plus compatissant que l'homme ; la perspicacité du sanglier n'en demeure pas moins burlesque. Ici, ce n'est pas le langage verbale de Maldoror qui est équivoque, et par conséquent suspect, mais son langage corporel : ses « *regards furtifs* » suggèrent quelque intention malveillante ; « *l'irrégularité* » de ses « *gestes* » trahissent une

¹ L. REVOL, « Double », *op. cit.*, p. 338.

² Sur le langage amoureux, cf. *supra*, p. 312.

³ Sur la fascination du fossoyeur, cf. *supra*, p. 163.

⁴ *Équivoque* vient « du latin *aequivocus*, de *aequus*, égal, semblable, et *vox*, voix, parole. » (É. LITTRÉ, « Équivoque », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873]).

instabilité mentale ou une certaine nervosité : on pense au motif de l'hystérie.¹ La comparaison « *comme les pages ouvertes d'un livre* » cependant révèle la nature poétique de Maldoror, ce qui, sur le plan métafictionnel, le désigne comme un être fictionnel, un Don Juan de papier — mais ne le sont-ils pas tous ? Il y a plus : dans cette poésie empreinte de théâtralité baroque, Maldoror doit être vu comme un rôle tenu par Ducasse.

Dernier motif de l'inconstance donjuanesque, la *lista* est, comme le rappelle Gwenhaëlle Plouhinec dans l'article « Catalogue » (1999) du *Dictionnaire de Don Juan*, un passage obligé de cette littérature : « [...] *si le nombre en lui-même importe peu, il permet d'introduire le catalogue qui constitue sous des formes diverses un moment fort du mythe.* »². Il faut cependant remarquer, à la suite de José-Manuel Losada-Goya, que « *Dom Juan apparaît souvent comme obsédé pas de l'amour mais de la beauté, qu'il confond avec l'amour lui-même* » et que son insatisfaction perpétuelle le conduit à la « *destruction de chaque beauté qu'il rencontre à son passage* » et à « *la rébellion face à un idéal qui le nargue.* »³. On songe bien sûr à la strophe liminaire du chant III, où le poète évoque son idéal poétique et érotique.⁴ En effet, l'inconstance amoureuse de Maldoror est aussi celle d'un poète en quête de perfection : sa frénésie criminelle est l'analogon fictionnel d'une poésie de la réécriture qui ne cesse de parfaire ses créatures. Par ailleurs, L. Revol explique, à propos de Don Juan, que « *l'appréhension de la temporalité comme une succession d'instantanés lui permet de renaître métaphoriquement à chaque nouvelle conquête.* »⁵. Si l'inconstance est le moyen trouvé par les avatars donjuanesques pour lutter contre leur angoisse du temps et de la mort, alors on peut dire que chaque nouvel amant ou victime de Maldoror est l'occasion pour lui de s'incarner dans l'espace de la fiction sans souci de cohérence fictionnelle, ce qui confère à la discontinuité narrative des *Chants de Maldoror* une allure très baroque. Dans la même perspective, G. Plouhinec met en lumière le sens à la fois magique et poétique du catalogue : « *Enfin on trouve aussi dans cette liste une sorte de parcours poétique [...]. Une sorte de magie naît alors de ce qui n'était qu'une collection hétéroclite.* »⁶. La *lista* de Maldoror illustre à juste titre cette puissance démiurgique, cette sorcellerie invocatoire du langage. La déclamation sur laquelle s'ouvre le chant III provoque ainsi l'apparition d'un nouvel avatar : « *Mais... silence ! l'image flottante du cinquième idéal se dessine lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale, sur le plan vaporeux de mon intelligence, et prend de plus en plus une consistance déterminée...* » (129-130). Le catalogue maldororien a donc une importance métafictionnelle : il assigne à l'écriture un rôle de création fictionnelle et de construction ontologique.

¹ Sur le motif de l'hystérie, cf. *supra*, pp. 146-147.

² Gwenhaëlle PLOUHINEC, « Catalogue », pp. 160-166, dans *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 160.

³ José-Manuel LOSADA-GOYA, « Amour », pp. 16-23, dans *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Sur les étapes qui, jusqu'au chant III, mènent vers cet idéal poétique et érotique, cf. *supra*, p. 160.

⁵ L. REVOL, « Double », *op. cit.*, p. 347.

⁶ G. PLOUHINEC, *op. cit.*, p.

Comme Don Juan, Maldoror est un être de fiction il dupe ses victimes, et il n'est lui-même qu'une duperie poétique, double de papier par l'entremise duquel le poète trompe la mort et le temps. Mais son inconstance n'est pas qu'un moyen de lutter contre la finitude : elle rend justice au sujet abandonné et blessé, qui à son tour abandonne, blesse ou tue. En outre, les conquêtes répétées du Don Juan sont à mettre en rapport avec la compulsion de répétition que A. Green décèle chez les sujets ayant développé le complexe de la mère morte : « *Dans les relations d'objet ultérieures, le sujet, en proie à la compulsion de répétition, mettra activement en œuvre le désinvestissement d'un objet en passe de le décevoir, répétant la défense ancienne, mais, ce dont il sera totalement inconscient, c'est de l'identification à la mère morte, qu'il rejoint désormais dans le réinvestissement des traces du trauma.* »¹. On peut ainsi considérer que l'inconstance maldororienne constitue à la fois la vengeance du sujet par le verbe, et la poétisation de son mécanisme de défense et de réparation narcissique.

Le mort et l'amant

Sur fond de sadisme, l'histoire de Don Juan conjugue de manière presque inextricable les thèmes de l'amour et de la mort. Dans « Sade et Don Juan » (1978), Béatrice Didier constate ainsi qu'« *il existe [...] des composants sadiques évidents dans le personnage de Don Juan. La séduction n'a tant de charme que parce qu'elle prépare l'abandon.* »². Et chez Ducasse cet abandon trouve généralement son équivalent dans un meurtre.

Dans *Le Mythe de Don Juan* (1976), Jean Rousset constate qu'« *Éros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu'en les dissociant, on la détruirait.* »³. Cette ambivalence fondamentale à deux conséquences : la première est que les amours du héros le conduisent presque toujours à une issue fatale, à savoir sa damnation ; la seconde est qu'elles sont tout aussi fatalement liées à une certaine violence qui peut aller jusqu'au crime. De là les deux invariants du mythe selon Rousset : la victime féminine et le mort. Don Juan est un libertin doublé d'un assassin, et la palme du crime revient sans doute au héros du *Don Juan de Tenorio* de Zorrilla, qui multiplie les assassinats et les séductions. Chez Maldoror, cette double postulation s'illustre notamment à travers les motifs associés de la main et du poignard⁴, de toute évidence hérité du modèle donjuanesque. En effet, autour de la main gravitent les thèmes du meurtre, de l'amour et de la mort. La main de Don Juan tantôt assassine, tantôt caressante : il tue et épouse à tout va.

¹ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, op. cit., p. 232.

² Béatrice DIDIER, « Sade et Don Juan », pp. 67-71, dans Roger BORDERIE (dir.), *Obliques*, n° 4-5, "Don Juan", 1978, p. 67.

³ Jean ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, « Prisme-Littérature », 1976, p. 21.

⁴ Sur les motifs du poignard et la main, cf. *supra*, pp. 353, 356-357.

Mais par un édifiant retournement, c'est de la main même du Commandeur qu'il reçoit son châtement.

L'homologie que le système donjuanesque établit entre l'amour et la mort peut conduire à une identification des deux invariants qui en découlent. Chez Molière, déjà, le spectre de la femme voilée dédouble la statue du Commandeur. Dans le *Don Juan de Marana* de Dumas père, la défunte Inès revient sous la forme d'une effigie de pierre, tandis que dans la version de Zorilla, sa statue redouble celle du Commandeur.¹ Le Don Juan de Ducasse prolonge cette synthèse des deux invariants dans une perspective pédérastique et résolument sadique : la victime et le mort se fondent en une figure unique, celle du jeune éphèbe convoité, dupé, abandonné, mutilé ou mis à mort. Le personnage de Tremdall, dont Maldoror se sépare au chant III, procède d'un démarquage explicite de la matière donjuanesque :

Tremdall a touché la main pour la dernière fois, à celui qui s'absente volontairement, toujours fuyant devant lui, toujours l'image de l'homme le poursuivant. [...] Penché en avant, statue de l'amitié, il regarde avec des yeux, mystérieux comme la mer, grimper, sur la pente de la côte, les guêtres du voyageur, aidé de son bâton ferré. La terre semble manquer à ses pieds, et quand même il le voudrait, il ne pourrait retenir ses larmes et ses sentiments [...]. (III, [3], 139)

La réécriture est ici complète : la statue n'est plus celle d'un mort, mais d'un vivant ; elle n'applique plus un châtement divin, mais reçoit la blessure d'un douloureux abandon (« *il ne pourrait retenir ses larmes et ses sentiments* ») ; elle symbolise dans sa pétrification la constance d'une amitié singulière — on aura relevé le motif de la main — opposé à l'inconstance native d'un séducteur en perpétuel mouvement (« *toujours fuyant devant lui* »). Le Commandeur provoquait la chute de Don Juan : Maldoror entraînerait presque celle de son ami (« *La terre semble manquer à ses pieds* »). Après avoir été abandonné ou éconduit, Maldoror est celui qui abandonne. On notera par ailleurs que la figure du Commandeur reparait au chant VI sous les traits du père de Mervyn, précisément appelé « *Le Commodore* » (VI, [4], II, 231). La référence au mythe de Don Juan paraît évidente. Mais chez Ducasse, cependant, Don Juan l'emporte sur Le Commandeur en la personne du père de Mervyn, incapable non pas de se venger lui-même, mais de sauver son fils.

L'alliance du mort et de la victime introduit dans le schéma donjuanesque le thème de la hantise.² Dans de nombreuses œuvres, les victimes de Don Juan viennent lui réclamer des comptes non seulement de leur vivant — c'est le cas dans l'opéra de Mozart, où Anna, Elvira et Zerlina s'associent pour se venger de l'abuseur — mais aussi après leur trépas — c'est le cas dans

¹ Cf. Sylvie BALLESTRA-PUECH, « Statue », pp. 879-888, dans *Dictionnaire de Don Juan, op. cit.*, p. 882.

² Concernant le monde hanté, cf. *supra*, pp. 478-483.

le texte de Dumas père, où Don Juan fait face à leurs fantômes accusateurs. Ce thème, qu'il faut rattacher à ceux du remords et de la conscience morale, se manifeste particulièrement dans trois passages des *Chants de Maldoror*.¹ Au chant premier d'abord, on apprend que jour et nuit, « sans trêve ni repos », « des spectres s'assoient au chevet » de celui que l'on appelle le vampire, et que ces larves « lui jettent à la face, poussés malgré eux par une force inconnue, tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux rugissements des combats, avec une persistance implacable, ce surnom toujours vivace, toujours hideux, et qui ne périra qu'avec l'univers. » (I, [11], 60). À la fin du chant IV, Maldoror sera proprement obsédé par l'image et la voix de Falmer. Dans la strophe qui clôture le chant V, enfin, Réginald et Elsseneur, changés en une araignée unique, apprennent au héros qu'ils l'ont hanté pendant des années : « Pendant près de dix ans, nous avons hanté ta couche. » (V, [7], 220). Ce qui hante le Don Juan ducassien, c'est la blessure d'amour, la moquerie dont il a été victime et le crime commis ou le crime à commettre pour se venger.

Ducasse tire profit des possibilités combinatoires du mythe de Don Juan et adapte ce dernier aux intimités de son propre imaginaire : Don Juan pédéraste et criminel, Maldoror incarne la culpabilité mystérieuse du sujet, et ses cibles fictionnelles sont les fantômes poétiques de Dazet, qu'il fantasme en victime. Du reste, l'identification à Don Juan revêt un caractère narcissiquement valorisant et réparateur : la victime devient le bourreau des cœurs et des corps. Le donjuanisme de Maldoror rejoint ainsi son caïnisme en tant qu'il corrige le réel par la fiction.

« Que ta destinée perverse s'accomplisse »

Don Juan est une figure forte de la transgression sexuelle. Pour les uns, ce n'est qu'un libertin sans conscience ; pour les autres, ainsi que l'écrit Jean-Pierre Martenon dans « La Règle et le catalogue » (1978), il est le chantre de l'amour libre et libéré : « Il est le représentant, non pas tellement de la débauche ou de l'orgie, mais surtout d'un jeu victorieux avec l'institution monogamie : il incarne le renversement des mondes. »². Au regard de la morale traditionnelle, Don Juan est un pervers ; mais aux yeux des esprits progressistes, il incarne l'image du même révolté.

Maldoror reprend ce rôle de contestataire, mais en le radicalisant. Ainsi débute son plaidoyer en faveur des invertis :

Ô pédérastes incompréhensibles, ce n'est pas moi qui lancerai des injures à votre grande dégradation ; ce n'est pas moi qui viendrai jeter le mépris sur votre anus infundibuliforme. Il suffit que les maladies honteuses, et presque incurables, qui vous assiègent, portent avec elles leur immanquable châtiment. [...] Et vous, jeunes

¹ Sur le remords et la hantise, cf. *supra*, pp. 140-143.

² Jean-Pierre MARTENON, « La Règle et le catalogue », pp. 31-43, dans Roger BORDERIE (dir.), *Obliques, op. cit.*, p. 35.

adolescents ou plutôt jeunes filles, expliquez-moi comment et pourquoi (mais, tenez-vous à une convenable distance, car, moi non plus, je ne sais pas résister à mes passions) la vengeance a germé dans vos cœurs, pour avoir attaché au flanc de l'humanité une pareille couronne de blessures. (V, [2], 204)

Objets de désir, les pédérastes, qui désignent ici non pas des hommes mûrs, mais des adolescents, deviennent les auxiliaires farouches de la vengeance de Maldoror. Véritable fléau pour l'humanité, comportement destructeur et autodestructeur, à la fois sadique et masochiste (« *votre grande dégradation* », « *maladies honteuses* »), la pédérastie ne peut que s'attirer les faveurs de cet incorrigible pervers misanthrope qu'est Maldoror. En outre, Ducasse parodie de manière assez discrète la passion christique : l'humanité est crucifiée (« *une pareille couronne de blessures* ») par les pédérastes, images des romains et des juifs sur le chemin de croix. Autant vaut que l'humanité périsse, par le glaive ou par le vice.

Mais au-delà de la simple législation humaine, c'est la loi divine que conteste Don Juan. En multipliant les conquêtes, il élimine les rivaux potentiels : la « *thématique de la rivalité* » s'inscrit, suivant L. Revol, « *dans une optique du double* »¹. Or, Dieu est l'opposant ultime auquel les avatars donjuanesques s'identifient en dernière instance : « *Il est le rival absolu, celui que Don Juan se glorifie le plus d'évincer.* »². On ne peut manquer de faire le lien avec Maldoror : au chant premier, il tente de séduire Édouard alors que le garçon fait sa prière ; au chant VI, il entend « *disputer* » à Dieu « *la proie qui s'appelle Mervyn* » (VI, [6], IV, 239). D'un bout à l'autre de l'œuvre, Maldoror se pense en concurrent direct du Créateur, et cette concurrence s'étend au domaine amoureux : la création des amants fictionnels constitue bien une imitation du pouvoir démiurgique et une contestation de son exclusivité.³

Dans son combat désespéré contre Dieu, Don Juan risque la damnation et la mort. Le baroque et le XVIII^e siècle ne lui épargneront ni l'une, ni l'autre. Au XIX^e siècle, la mystique amoureuse lui offre une possibilité de salut par la femme aimée, sans pour autant lui éviter la mort. Chez Zorilla et Dumas, cependant, Don Juan choisit la chute plutôt que la grâce ; plus tard, Baudelaire le décrira aux Enfers en damné cynique et blasé. Maldoror, pour sa part, n'évite pas la damnation ; au contraire, il voudrait que l'homme l'accompagne dans l'éternité. Son attitude tient même de la provocation et du persiflage :

Mais, c'est qu'il [Maldoror] 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

¹ L. REVOL, « Double », *op. cit.*, p. 338.

² L. REVOL, « Double », *op. cit.*, p. 339.

³ Sur la rivalité érotique entre Dieu et Maldoror, cf. *supra*, pp. 318-319.

l'enfer, quand cette heure sonnera. 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. Quand la destinée l'y portera, le funèbre entonnoir n'aura jamais goûté de proie plus savoureuse, ni lui contemplé de demeure plus convenable. Il me semble que je parle d'une manière intentionnellement paternelle, et que l'humanité n'a pas le droit de se plaindre. (II, [1], 76-77)

Je ne fais que constater ce qui est, en attendant le jugement dernier qui me fait gratter la nuque d'avance... (II, [13], 118).

Le symbole du « *gouffre béant* » introduit le thème de la chute. La « *potence de fer* » convoque le mythe du châtement infernal et atteste l'héroïsme masochiste du héros. L'animalisation de l'image dantesque réactive le lieu commun de la gueule infernale (« *le funèbre entonnoir n'aura jamais goûté de proie plus savoureuse* »).¹ Par antithèse, cependant, le lieu de la chute s'inverse en espace intime (« *demeure [...] convenable* ») : l'enfer devient le refuge ultime de l'orgueil doloriste.² On remarque toutefois que cette chute se trouve comme rejeté dans un avenir plus fantasmé que prophétisé (« *quand cette heure sonnera* », « *Quand la destinée l'y portera* »). À lire la seconde citation, où il est question de la fin des temps, le héros incarne moins le damné affrontant son châtement que l'élève espiègle chapitré par son professeur (« *le jugement dernier qui me fait gratter la nuque d'avance...* »). Et dans les faits, Maldoror ne meurt ni ne paie véritablement pour ses fautes. Bien au contraire, sa vitalité malsaine, sa survivance scandaleuse et l'étonnante clémence de ses victimes contribuent à la sacralisation de ses crimes : « [...] *je sais que ton pardon fut immense comme l'univers. Mais, moi, j'existe encore !* » (I, [6], 45).

Maldoror ne tombe pas en enfer, il y descend : dans sa damnation, il trompe la mort. Sa transgression est un geste héroïque, et sa chute une apothéose : Ducasse se met en scène dans le rôle d'un Don Juan qui pervertit sa destinée : par la poésie, il échappe au scénario imposé par le mythe afin de formuler son propre idiomythe.

L'idiomythe de Don Juan offre au sujet la possibilité d'incarner le personnage mythique par l'entremise de son double, Maldoror. Par l'inconstance de son héros, il se joue du temps et de la mort. Ce rôle l'aide par ailleurs à guérir de ses blessures narcissiques. Abandonné et blessé, il devient ce qui blesse et abandonne, et souvent, il fait pire. Le thème de la hantise confond les personnages du mort vengeur et de la victime abusée en une même figure personnifiant son sentiment de culpabilité. Mais ce remord renvoie moins à une culpabilité réelle qu'à un désir

¹ Cf. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Gueule », pp. 491-492, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 491.

² Sur le thème de l'enfer, cf. *infra*, pp. 475-476.

coupable. Et ce désir est doublement coupable, car l'adolescent est le substitut de la mère. La fin du scénario mythique se trouve cependant inversée : à ces fantômes, justice n'est pas rendue ; la réécriture, au contraire, les exorcise et les renvoie au néant. Maldoror ne marche pas vers le repentir, ni ne recherche le pardon de ses victimes — ce serait un signe de faiblesse —, et il marche encore moins vers les flammes de l'enfer : ce qu'il recherche, c'est la fin de tout sentiment de culpabilité. Son voyage est une descente héroïque vers la damnation, et, paradoxalement, cette descente se conclut en apothéose : c'est une victoire contre la conscience morale, contre la loi et contre Dieu, c'est-à-dire le père.

Le pédéraste

Les amours de Maldoror prennent pour modèle la relation pédérastique, c'est-à-dire qu'elles impliquent un homme mûr, ou censé l'être, et un jeune homme ou un adolescent. C'est l'âge qui, le plus souvent, légitime l'ascendant de l'homme mûr sur l'adolescent. Dans l'imaginaire de Ducasse, cet ascendant implique une supériorité physique et intellectuelle. Maldoror incarne en effet le savant chargé de transmettre un savoir, soit le dieu ou le monstre qui emporte ses éphèbes par la force, soit enfin Hercule qui tue ses chers compagnons dans un moment de délire.

L'amour du savoir

La relation que Maldoror entretient, si l'on ose dire, avec ses amis, s'inspire de toute évidence du modèle de la pédérastie en Grèce antique.¹ Véritable institution, cette forme d'homosexualité initiatique contribuait à la formation des élites. À la suite d'un enlèvement rituel, le maître (érase) emmène son élève (l'éromène) à la campagne afin de lui enseigner la chasse, le courage, la vertu. Au terme de ce séjour, au cours duquel ont lieu des rapports homosexuels, l'éromène retourne à la vie sociale en tant qu'éphèbe et citoyen. La fantasmatique ducassienne s'inspire en partie de ce modèle antique.

En effet, les différentes victimes de Maldoror se présentent peu ou prou comme des éromènes. La première est d'abord qualifiée d'« enfant » (I, [6], 43), puis d'« [a]dolescent » (45) ; Selon le héros, le naufragé qu'il abat au chant II « ne devait pas avoir plus de seize ans ; car, à peine, à travers les éclairs qui illuminaient la nuit, le duvet de la pêche s'apercevait sur sa lèvre » (II, [13], 117). Les pédérastes du chant IV sont à ses yeux des « adolescents, ou plutôt [...] » des « jeunes filles » (V, [5], 204). Au chant VI, il estime que Mervyn est « étonnement jeune » et qu'il a exactement « seize ans et

¹ Sur la pédérastie en Grèce antique, cf. Félix BUFFIÈRE, *Éros adolescent. La Pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

quatre mois » (VI, [3], I, 227). Plus loin, il parlera de lui comme d'un « *adolescent timide* » (VI, [4], II, 232). Se dessine ainsi une sorte de victimologie : l'adolescent, cet être à mi-chemin de l'enfance et de l'âge adulte, mais aussi de la féminité et de la masculinité, constitue le stéréotype de l'amant dans l'imaginaire ducassien.

Face à ces jeunes garçons, Maldoror se pose en éraste. Leur différence d'âge toutefois est étonnamment variable. D'un côté, le séducteur criminel peut justifier « *trente ans d'expérience de la vie* » (I, [9], 53) et son visage est sillonné par des « *rides précoces* » (II, [2], 77), qui signalent une vieillesse précoce et infâmante.¹ De l'autre, il admet que Falmer « *n'avait que quatorze ans, et qu'il n'avait qu'un an de plus* » (IV, [8], 185) : il s'agit peut-être d'une allusion biographique, puisque Ducasse avait quinze en entrant en quatrième au lycée de Tardes, soit un an de plus que ses camarades.² Maldoror se ferait-il passer pour plus vieux qu'il n'est ? C'est en tout cas ce que croit deviner Mervyn à la seule lecture de sa lettre : « *Mais, s'il est convenable d'accepter l'amitié d'une personne âgée, il l'est aussi de lui faire comprendre que nos caractères ne sont pas les mêmes. En effet, vous paraissez être plus âgé que moi puisque vous m'appellez jeune homme, et cependant je conserve des doutes sur votre âge véritable.* » (VI, [5], III, 235). L'analyse de Mervyn revêt un sens métafictionnel : la lettre de Maldoror constitue une mise en abyme de l'œuvre. Qualifier Mervyn de « *jeune homme* », c'est *de facto* s'attribuer le rôle de l'éraste. Mais ce n'est là qu'un stratagème, une *burla* de plus. La lettre de Maldoror renvoie métaphoriquement à l'œuvre en tant qu'alternative au réel : l'écart d'âge qui sépare Maldoror de ses éromènes, s'il n'est pas imaginaire, est en tout cas hyperbolique. La pédérastie maldororienne est proprement littéraire : elle prend forme dans la nomination, dans le mensonge, dans la lettre. Si Maldoror joue à l'éraste en maniant la plume, alors le lecteur, et *in fine* Dazet, sera son éromène idéal.

Enfin, cette relation pédérastique se définit comme un rapport de domination fondé sur le savoir : Maldoror est le maître qui prend l'éromène comme élève. Le crapaud et Réginald lui reconnaissent symboliquement ce titre : « *Un jour, tu m'appelas le soutien de ta vie. Depuis lors, je n'ai pas démenti la confiance que tu m'avais vouée. Je ne suis qu'un simple habitant des roseaux, c'est vrai ; mais, grâce à ton propre contact, ne prenant que ce qu'il y avait de beau en toi, ma raison s'est agrandie, et je puis te parler.* » (I, [13], 77) ; « *Remarquant mon hésitation, tu rougis à ton tour, et tu avanças le bras. Je mis courageusement ma main dans la tienne, et, après cette action, je me sentis plus fort ; désormais un souffle de ton intelligence était passé dans moi.* » (V, [7], 118). Maldoror est celui qui communique à son éromène la force, la sécurité (« *soutien* », « *confiance* », « *plus fort* ») et le savoir (« *ma raison s'est agrandie, et je puis te parler* », « *un souffle de ton intelligence* »). Implicite dans le récit du crapaud, (« *grâce à ton propre contact* »),

¹ Sur cette vieillesse précoce, cf. *supra*, pp. 140 *sq.*

² J.-L. Steinmetz dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes*, p. 647, strophe 8, note 3.

la transmission apparaît explicitement dans celui de Réginald (« *ma main dans la tienne* ») : le motif de la main consacre le lien pédérastique censé unir les amants. Sa prétendue « *beauté* » intellectuelle lui confère une emprise redoutable sur ses protégés. De manière plus fantastique, Mervyn voit ses capacités cognitives décuplées après avoir simplement lu la lettre de Maldoror :

Il cache cette lettre dans sa poitrine. Ses professeurs ont observé que ce jour-là il n'a pas ressemblé à lui-même ; ses yeux se sont assombris démesurément, et le voile de la réflexion excessive s'est abaissé sur la région péri-orbitaire. Chaque professeur a rougi, de crainte de ne pas se trouver à la hauteur intellectuelle de son élève, et, cependant, celui-ci, pour la première fois, a négligé ses devoirs et n'a pas travaillé. (VI, [4], III, 233-234)

Si Mervyn refuse de travailler, c'est non seulement en raison de ses nouveaux savoirs, mais aussi, et surtout à cause de son nouveau professeur... Au-delà de la relation maître-élève, c'est la relation qui lie Maldoror au lecteur qui se profile. On se souvient de ces lignes extraites de l'hymne aux pédérastes : « *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. [...] Moi, j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étiolés des manufactures !* » (V, [5], 206-207). La formule « *pâle jeunesse des collèges* » se charge de connotations biographiques : Ducasse semble faire allusion à Dazet, son cadet. En mentionnant ces « *enfants étiolés des manufactures* », le poète met l'accent sur la faiblesse physique et la différence sociale. Le contraste entre le collège et la manufacture sert de contre-mesure et atténue la force de l'allusion au biographique. En comparant le lecteur à ces jeunes garçons, Ducasse reprend à son compte une analogie déjà présente dans *Phèdre*, où Platon décrit implicitement la relation qui unit le maître de rhétorique à son élève comme une relation pédérastique : en témoigne le couple ouvertement homosexuel formé par Phèdre et son éromène Lysias.¹ Cette analogie tend à confirmer que sous le masque du lecteur, Ducasse dissimule le visage de Georges Dazet.

La relation pédérastique éveille de puissants échos biographiques. En érotisant l'échange littéraire, Ducasse souligne une fois encore la portée subjective du geste poétique : derrière le lecteur, on le sait, c'est Georges Dazet, le destinataire intime, qui semble se dévoiler. Le monde des collèges et des lycées de l'époque étant marqué par des rapports de domination non seulement physique mais aussi intellectuelle : on peut à bon droit s'interroger sur les relations qu'ont pu tisser Isidore, l'ainé, et Georges, son cadet.

Le motif du rapt

¹ Cf. PLATON, *Phèdre*, traduction de Luc Bresson, Paris, Flammarion, « GF », 1997, note 289, p. 118. Sur les liens entre l'écriture et la pédérastie, cf. Jesper SVENBRO, « Le Lecteur et l'éromène. Paradigme pédérastique dans l'écriture », pp. 207-228, dans *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

La mythologie classique regorge de scènes d'enlèvement, qui sont autant de modèles du rapt pédérastique ritualisé par les Grecs. Parmi ces récits, le mythe de la pédérastie par excellence est celui du ravissement par Zeus de Ganymède.¹ Prince troyen, fils de Tros, fondateur d'Ilion, et de la nymphe Callirrhoe, Ganymède est l'arrière-petit-fils de Dardanos et par conséquent, un descendant de Zeus. Il se trouve être, selon Homère, le plus beau des adolescents. Un jour qu'il faisait paître son troupeau sur le mont Ida, Zeus le voit et en tombe amoureux. Il se change en aigle et l'emporte sur l'Olympe pour faire de lui son éromène et l'échanson des Dieux. Ce bref récit fonde la mythologie pédérastique autour du thème central et spectaculaire du rapt, qui n'est ni plus ni moins qu'une euphémisation artistique du fantasme archaïque du viol. C'est ce qu'explique Régis Michel dans un article intitulé « *L'Art du viol* » (2002) : « *L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol. Traque, rapt, coït, avec usage de la force : à ce manège abrupt se réduit le système visuel de la poliorcétique amoureuse. L'indigence du discours est inversement proportionnelle au raffinement de la forme. On demeure stupéfait par l'aptitude des artistes à décliner avec brio un argumentaire aussi funeste.* »². Pour sa part, Ducasse puise son inspiration chez Platon, dans le mythe de Zeus et de Ganymède et dans la figure du centaure. On songe, à la lecture de ce mythe, à l'érauste amoureux mais tyrannique que Platon évoque au début de *Phèdre* : « *Voilà, mon garçon, ce qu'il faut bien se mettre dans la tête : sache que l'amour que vous porte un amant ne s'accompagne pas de bonnes intentions, mais qu'il s'apparente à une sorte de faim qui cherche à s'assouvir. "Les loups raffolent des agneaux", voilà ce qu'on pourrait dire des amoureux qui aiment un garçon.* »³. Selon toute vraisemblance, Ducasse s'inspire de Platon lorsque Maldoror répond à la jeune femme qui venue s'offrir à lui : « "[...] *tôt ou tard, tu te repentirais de m'avoir consacré ton amour ; car, tu ne connais pas mon âme. Non que je te sois jamais infidèle : celle qui se livre à moi avec tant d'abandon et de confiance, avec autant de confiance et d'abandon, je me livre à elle ; mais, mets-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier : les loups et les agneaux ne se regardent pas avec des yeux doux.*" » (II, [3], 114). L'injonction « *ce qu'il faut bien se mettre dans la tête* » devient « *mets-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier* » : la réécriture se fait appropriation par le biais de l'hispanisme « *mets-te le* ». La phrase que Platon que présente comme une citation, « *"Les loups raffolent des agneaux"* », devient « *les loups et les agneaux ne se regardent pas avec des yeux doux.* » : la maxime initiale, assez banale, se change en une maxime ironique toute maldororienne. Cette formule traduit bien évidemment une vision prédatrice et violente de l'amour renvoyant au motif de la cruauté. Introduite par les deux points, sa phrase prend un contour citationnel et apparaît comme une allusion au texte de Platon et plus exactement à la violence pédérastique : ce que la jeune femme doit comprendre, c'est non

¹ COMMELIN, Pierre MARÉCHAUX, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005, pp. 83-84.

² Régis MICHEL, « *L'Art du viol* », pp. 84-97, dans *Mouvements*, n° 20, "Sexe : sous la révolution, les normes", mars-avril 2002, p. 84.

³ PLATON, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 108.

seulement qu'elle est trop bonne pour un monstre tel que Maldoror, mais c'est surtout que Maldoror préfère les amours à la grecque.

C'est de manière tout aussi implicite que Ducasse s'approprie le mythe du ravisement de Ganymède. On se souvient qu'après avoir torturé l'éromène du chant premier, Maldoror se compare à « *un aigle déchirant sa proie* » (I, [6], 45). L'analogie constitue une référence explicite au scénario mythique. La métamorphose cependant n'est encore qu'une figure de rhétorique, et l'enlèvement céleste se transforme en une scène de séquestration des plus terribles. Vraisemblablement, Maldoror se plaît à détourner les mythes et les lieux communs de l'érotisme, et l'on passe ainsi du merveilleux mythologique à l'érotisme sadique des romans noirs.

Mais il est un autre ravisseur célèbre dans la mythologie classique : le centaure. Monstre au corps de cheval et au buste d'homme, cette créature se spécialise dans les agressions sexuelles et les enlèvements : « *Hippodamie, Déjanire, Atalante — on ne cite que les plus notoires : longue est la litanie de ces amours éruptives que les lois de la fable empêchent in extremis d'attenter à la vertu des vierges ou des épouses. Le centaure échoue. Mais il entreprend. Avec férocité.* »¹. Maldoror fait figure de centaure métaphorique : il ne fait pour ainsi dire qu'un avec son coursier, « *ce cheval qui ne galope que pendant la nuit, tandis qu'il porte son maître-fantôme, enveloppé dans un long manteau noir.* » (I, [13], 71). Au chant V, le prêtre désigne à la foule « *sa silhouette équivoque emportée par un cheval nerveux.* » (V, [6], 213). Il faut lire ce passage de façon poétique : l'adjectif « *équivoque* », on l'a vu, désigne la duplicité de Maldoror.² Mais la proximité du nom « *cheval* » invite à suivre non plus les voies de la langue commune, mais celles de l'imaginaire ducassien : en effet, le morphème « -équi » est un paronyme du latin *equus*, *equi*, qui signifie « cheval »³. Il y a du centaure dans la silhouette *équivoque* de Maldoror, et ses agissements le prouvent. Au chant premier, par exemple, la tentative de séduction du jeune Édouard a pour hypotexte la célèbre ballade de Goethe, *Le Roi des Aulnes* (1782)⁴ : un père chevauche avec son fils dans la nuit ; ce dernier entend la voix du Roi des Aulnes, qui veut l'emporter. L'enfant refuse et meurt dans les bras de son père. Si Ducasse réécrit ce poème de manière significative, la filiation intertextuelle actualise *in absentia* l'image du Centaure. Cet imaginaire hippomorphe sera utilisé de manière plus évidente au chant II, lorsque Maldoror emporte sur son cheval Holzer, un noyé qu'il vient de réanimer :

L'homme aux lèvres de bronze, occupé jusque-là à l'arracher de la mort, regarde le jeune homme avec plus d'attention, et ses traits ne lui paraissent pas inconnus. Il se dit qu'entre l'asphyxié, aux cheveux blonds, et Holzer, il n'y a pas beaucoup de différence. Les voyez-

¹ R. MICHEL, « L'Art du viol », *op. cit.*, p. 88.

² Sur la duplicité, la dissimulation et l'équivocité de Maldoror, cf. *supra*, pp. 417-418.

³ F. GAFFIOT, « Equus », p. 597, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

⁴ Cf. J.-L. Steinmetz dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes*, p. 627, strophe 11, note 1.

vous comme ils s'embrassent avec effusion ! N'importe ! L'homme à la prune de jaspe tient à conserver l'apparence d'un rôle sévère. Sans rien dire, il prend son ami qu'il met en croupe, et le coursier s'éloigne au galop. (II, [14], 122)

On a montré que cette curieuse réanimation avait un certain caractère érotique¹ et qu'il n'était pas difficile d'attribuer un sens coquin au tour verbal « [mettre] *en croupe* ». Dans un genre plus romanesque et moderne, on se doit de citer l'enlèvement de Mervyn. Cette « [s]cène *unique, qu'aucun romancier ne retrouvera* » (VI, [9], VII, 249), peut être qualifiée d'exceptionnelle, c'est qu'elle illustre ce que R. Michel écrit au sujet de l'enlèvement érotique : « *Le rapt est un phénomène spectaculaire, sinon théâtral, où s'épanouit volontiers une esthétique du mouvement (maniérisme, baroque) [...]. Mais l'enlèvement présente une autre vertu, qui n'est pas moins secourable : il ne suscite aucune censure, puisque son avenir sexuel, pour être obvie, n'est qu'implicite.* »².

La dramatisation du rapt de Mervyn et de sa mise à mort confirme que l'imaginaire ducassien occulte la finalité sexuelle de l'enlèvement au moyen de l'esthétisation romanesque : ce qui compte, c'est la violence, et non le viol, qui n'a même plus lieu d'être, puisque le désir sadique a été satisfait.³

Tout le plaisir est dans l'extase du ravissement poétique. Éraсте abusant de son éromène, Zeus enlevant Ganymède ou centaure traquant ses victimes, c'est toujours le sujet qui se venge de Dazet en le conquérant.

La force de l'amour

Hercule/Héraclès est le héros mythologique par excellence : tueur de monstres, fils de Zeus, il s'illustre dans un grand nombre d'aventures, parmi lesquelles ses fameux travaux.⁴ La tradition classique a cependant peu à peu occulté le récit de ses amours pédérastiques.⁵ Or, Ducasse s'approprie cet aspect du mythe et réécrit deux épisodes peu connus de la légende herculéenne.

Maldoror est doté d'une force physique phénoménale face à laquelle ses victimes, d'une faiblesse significative, n'offrent que peu ou pas d'opposition.

¹ Sur la réanimation d'Holzer, cf. *supra*, p. 382.

² R. MICHEL, « L'Art du viol », *op. cit.*, p. 88.

³ Sur ce glissement de l'acte sexuel vers la violence sexuelle, cf. *supra*, pp. 348-349.

⁴ COMMELIN, Pierre MARÉCHAUX, *Mythologie grecque et romaine, op. cit.*, pp. 219-224, 226-228.

⁵ À ce sujet, cf. Colette JOURDAIN-ANNEQUIN, *Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire*, Besançon, Les Belles Lettres, 1989, pp. 355-415.

C'est avec « *un bras de fer* » (II, [5], 86) qu'il menace la jeune prostituée du chant II par les jambes pour la faire tourner et la lancer, telle une « *fronde* », contre une muraille de pierre : il considère bientôt que sa menace a été mise à exécution, ce qui prouve que le motif de la fronde est bien celui de la réalisation fictionnelle des désirs.¹ La même hyperbole du « *bras de fer* » sera reprise à la fin du chant IV dans l'évocation du meurtre de Falmer : « [...] *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...* » (IV, [8], 186). Pris de remords, Maldoror avoue néanmoins que « *la prééminence de [sa] force physique était plutôt un motif de soutenir [...] celui qui s'était donné à [lui], que de maltraiter un être visiblement plus faible.* » (185-186). Au chant suivant, Elsseneur décrira son impuissance face à son éraste : « *Trop faible pour lutter contre toi, tu me renversas à terre, comme l'ouragan abat la feuille du tremble.* » (V, [7], 219). La comparaison « *comme l'ouragan abat la feuille du tremble* » fait appel au motif du vent et de la tempête, métaphore de l'écriture : la violence pédérastique est une violence à la fois physique et poétique.

Mais au chapitre de la puissance physique, c'est plutôt du fils de Zeus que Maldoror se rapproche le plus. Du reste, il est tout à fait significatif qu'au chant VI on le voie « *se relever de toute la hauteur de sa taille herculéenne* » (VI, [8], VI, 245) afin d'affronter le crabe tourteau. La comparaison avec Hercule ne se fonde pas que sur sa légendaire force superlative, mais aussi, et peut-être davantage, sur ses amours pédérastiques. Il faut se souvenir de ces lignes de Plutarque : « *Quant à Héraclès, ce sera un dur travail que d'énumérer toutes ses amours tant le nombre en est grand !* »². Dans *Héraclès aux portes du soir* (1989), Colette Jourdain-Annequin rappelle qu'Hercule était non seulement un héros et un demi-dieu, mais aussi un initiateur et un guide pour la jeunesse, et qu'en tant que fondateur, selon Pindare, des jeux olympiques, il était pour ainsi dire la divinité tutélaire des activités physiques, indissociable de la pédérastie dans le contexte grec. C'est à cet Hercule que Maldoror s'identifie subtilement lorsqu'il écrit que Falmer a été victime de la « *vigueur d'un athlète* » (IV, [8], 186). Mais alors que le héros grec faisait figure de mentor bienveillant auprès des Iolas et des Hylas, Maldoror, lui, ne prend ce rôle qu'afin de corrompre ses éromènes et d'abuser de leur innocence.

Il s'agit donc d'une *burla* de substitution de plus : comme celles d'Hercule, les amours de Maldoror se fondent sur la force physique ; mais à leur différence, elles se concluent dans la violence consécutive à la perversion sadique de cette force.

¹ Sur la fronde, cf. *infra*, pp. 680 sq.

² PLUTARQUE, *Dialogue sur l'amour* (761 d.), cité par C. Jourdain-Annequin dans *Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire*, *op. cit.*, p. 368.

À la fin du chant IV, Maldoror raconte donc, dans un poème à la forme éclatée et obsédante, le meurtre de Falmer. Depuis cet événement, l'assassin erre dans la campagne, dément et plein de remords, la chevelure de son ami à la main : « *Quand, dans un accès d'aliénation mentale, je cours à travers les champs, en tenant, pressée sur mon cœur, une chose sanglante que je conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée, les petits enfants qui me poursuivent...* » (IV, [8], 186). Ces trois motifs du crime mystérieux, de la chevelure et de la marche errante fédèrent en un même poème trois éléments du mythe d'Hercule : l'assassinat de Mégare, la disparition d'Hylas et l'instauration du culte d'Iolaos.

D'une part, le meurtre de Falmer n'est pas sans rapport avec le destin de Mégare.¹ Fille aînée de Créon, roi de Thèbes, elle a été l'épouse d'Hercule, auquel elle a donné plusieurs fils. Héra l'ayant rendu fou, Hercule égorge ces derniers, et, selon certains auteurs, Mégare connaît le même sort. Par une réécriture analogue à celle qui, dans le mythe donjuanesque, amalgame l'invariant du mort et l'invariant de la victime féminine², Mégare et l'éromène se confondent dans le poème de Ducasse en la figure unique de Falmer, l'amant assassiné. Par la réécriture de l'épisode mythologique, l'éromène remplace la figure de la mère-épouse. En cela, Falmer et par voie de conséquence ses doubles s'affirment encore davantage comme des substituts de la figure maternelle.³

D'autre part, l'errance démente de Maldoror fait écho à celle qui frappe Hercule après la disparition d'Hylas. Fils de Théodamas, roi de Dryopes, et éromène d'Hercule, ce jeune héros participe à l'aventure des Argonautes. Lors d'une halte en Bithynie, près des côtes de Mysie, il est enlevé par des nymphes que sa beauté a séduites et disparaît avec elles au fond des eaux. Ne voyant point revenir son compagnon, Hercule part à sa recherche, parcourant les bois et les champs en l'appelant par son nom, sans succès. Comme lui, Maldoror se lamente par monts et par vaux, mais aussi, et surtout dans ses pages. Une différence, cependant : Hercule souffre d'ignorer ce qu'il est advenu de son éromène ; Maldoror, lui, est proprement obsédé par la connaissance de son crime : « *Je n'ignore pas qu'un jour j'accomplis un acte infâme, tandis que son corps était lancé par la force centrifuge.* » (IV, [8], 186). Ses nuits sont hantées par une voix accusatrice, qui n'est autre que celle de sa propre conscience aux abois : « *Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle.* » (185).

Enfin, il faut ici rappeler la place relativement importante qu'occupe dans la mythologie herculéenne le personnage d'Iolaos.⁴ Fils d'Iphiclès et d'Automéduse, ce héros thébain a servi aux

¹ COMMELIN, Pierre MARÉCHAUX, *Mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 237.

² Sur la confusion entre le mort et la victime, cf. *supra*, pp. 420-420

³ Sur l'adolescent comme substitut de la mère, cf. *supra*, pp. 340-341, 350, 361, 402, 409-412

⁴ COMMELIN, Pierre MARÉCHAUX, *Mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 232.

côtés de son oncle Hercule, qui était aussi son éraste. Après une vie d'exploits et de hauts faits, il prend la tête des Héraclites dans la guerre qui les oppose à Eurysthée. Il meurt après avoir vaincu ce dernier, les Dieux lui ayant accordé une ultime heure de jouvence. Aux yeux des Grecs de l'Antiquité, Hercule et Iolaos formaient un couple pédérastique exemplaire, tant et si bien que l'éromène a fait l'objet de cultes divers.¹ Plutarque rapporte ainsi qu'à Thèbes les homosexuels se juraient fidélité sur son tombeau. Diodore surtout décrit les rites tout à fait intéressants qui lui étaient consacrés dans la ville d'Agyre, en Sicile : « *Ceux qui demeurent dans la ville d'Agyre vouent leur chevelure à Iolaüs et la cultivent soigneusement jusqu'à ce qu'ils soient en état de l'offrir à ce dieu avec grandes cérémonies.* ». Cette pratique est à rapprocher de celle qu'Hercule, selon Pausanias, aurait instaurée à la mort de Sostratus, l'un de ses amants :

Un peu en avant de Dyme, et à droite du chemin, on voit le tombeau de Sostratus, jeune homme du pays, qui était, à ce qu'on dit, le bien-aimé d'Hercule ; il mourut tandis que ce héros était encore parmi les mortels. Ce fut Hercule lui-même qui lui érigea ce tombeau, et il coupa de ses propres cheveux, qu'il lui offrit comme des prémices. Le tertre qui forme ce tombeau est encore maintenant surmonté d'un cippe, sur lequel Hercule est représenté ; et on dit que les gens du pays sacrifient à Sostratus comme à un héros.²

La fétichisation de la chevelure de Falmer paraît se démarquer de ces données mythologiques : à la différence d'Hercule, Maldoror est responsable de la mort de son éromène, et c'est le scalp de ce dernier qui se trouve sacralisé comme une « *relique vénérée* », et non plus comme une offrande. La chevelure de Falmer consacre à la fois le crime et la mauvaise conscience du criminel : « [...] *les aiguillons de la haine, de la vengeance, de l'amour et du remords* » (I, [9], 53), avait déjà écrit Ducasse.³

À travers ces réécritures, qu'il faut rapprocher de l'idiomythe de Caïn, Ducasse identifie l'éromène d'Hercule à la mère-épouse, fait du héros le responsable de la mort de ses amants, et surtout, il détourne le culte d'Iolaos pour en faire la pierre de touche de son fétichisme de la chevelure.⁴

De manière plus discrète sans doute, Dieu se livre, à l'image de Maldoror, à la pédérastie ; ou plutôt devrait-on dire que Maldoror ne fait que suivre son exemple.

Par un écho troublant à la scène de torture du chant premier, le jeune homme que le Créateur écorche à la fin du chant III est explicitement qualifié d'« *adolescent* » (III, [5], 148) : rivaux, Dieu et Maldoror prennent pour cible des victimes identiques. De même, l'hymne aux

¹ C. JOURDAIN-ANNEQUIN, Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire, *op. cit.*, pp. 368-369.

² PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, VII, 17, 8, cité par C. Jourdain-Annequin dans *Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire*, *op. cit.*, p. 368.

³ Cf. *supra*, pp. 313 *sq.*

⁴ Sur la chevelure, cf. *supra*, pp. 355-356.

pédérastes se conclut sur cette révélation scandaleuse, comme faite à la dérobee : « *Un dernier mot... c'était une nuit d'hiver. Pendant que la bise sifflait dans les sapins, le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste.* » (V, [5], 208). Enfin, est-il encore besoin de rappeler que le combat final opposant Maldoror à Dieu n'a pour autre enjeu que la *possession* de Mervyn ? Mais il y a plus, car lors de son passage dans la maison de passe, Dieu, comme Maldoror vis-à-vis de Falmer, déporte son désir de la victime féminine initiale, la prostituée, vers une figure masculine de substitution, l'adolescent. L'épisode du lupanar met en œuvre une scène primitive, au sens psychanalytique du terme. Ou plutôt devrait-on dire que ce récit réécrit poétiquement cette scène primitive imaginée par une structure psychique présentant de fortes similitudes avec le complexe de la mère morte. Dans le cadre de la scène primitive, A. Green dégage plusieurs conséquences inhérentes à ce complexe morbide. Trois d'entre elles se démarquent : d'une part, l'« *interprétation, classique, de la scène primitive comme scène sadique, mais où le fait essentiel est que la mère ou ne jouit pas mais souffre, ou encore jouit malgré elle, contrainte par la violence paternelle* » ; d'autre part, la « *variante de cette dernière situation, où la mère jouissant devient de ce fait cruelle, hypocrite, comédienne, sorte de monstre lubrique qui fait d'elle le Sphinx du mythe œdipien beaucoup plus que la mère d'Œdipe* » ; enfin, l'« *identification alternante aux deux imagos : à la mère morte, soit qu'elle demeure inaltérable, soit qu'elle se livre à une excitation érotique de type sado-masochiste ; au père, agresseur de la mère morte (fantasme nécrophilique), ou réparateur par le rapport sexuel* ». ¹ Or, que raconte cette strophe ? Dieu, figure du père, a couché avec une prostituée, c'est-à-dire une image de la mère « *lubrique* ». Le voilà pris de pulsion sadique : « *Quand il fut rassasié de respirer cette femme, il voulut lui arracher ses muscles un par un ; mais, comme c'était une femme, il lui pardonna et préféra faire souffrir un être de son sexe.* » (III, [5], 148). C'est moins par pitié que par machisme que Dieu pardonne la prostituée et l'épargne (« *il lui pardonna* »). Il lui pardonne donc une faute, mais laquelle ? Ne serait-ce pas plutôt la faute que le sujet attribue à sa propre mère, à savoir son abandon ? Le plus intéressant est que Dieu la remplace par un « *jeune homme* », qu'il s'empresse d'écorcher vif. Cette substitution annonce celle du chant IV, où Falmer remplace une femme en tant que victime première de Maldoror. ² On peut considérer que l'épisode du bordel sert de matrice poétique à la fantasmatique ducassienne : ce que montre cette scène, c'est un couple parental sadomasochiste composé d'une mère morte et cruelle et d'un père nécrophile et pédéraste. S'identifiant alternativement à l'un et à l'autre des imagos parentales, le sujet s'invente un épisode traumatique où ses fantasmes incestueux et pédérastiques trouveraient la même origine : s'il méprise et désire sa mère, c'est qu'elle est une catin ; et s'il prend plaisir à tuer les jeunes garçons, c'est que son père lui a servi d'exemple.

¹ A. GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op. cit.*, p. 240.

² Sur ce remplacement de la femme victime par Falmer, cf. *supra*, pp. 344.

Si Maldoror se plaît à singer Dieu sous les traits d'Hercule, alors le motif de la fronde pourrait trouver l'une de ses explications — et non la seule¹ — dans le récit mythologique de la naissance du héros et plus précisément dans le rôle qu'y a joué Até, la déesse de la folie et de l'égarement.² Fille de Zeus et d'Éris, cette divinité allégorique de la Fatalité aurait, sous les ordres d'Héra, trompé son propre père. Ce dernier annonce qu'un enfant de son sang — Hercule — va naître et étendre son empire sur le monde. Mais son épouse l'incite à en faire la promesse solennelle avant de provoquer la naissance précoce d'Eurysthée, fils de Sthénélos et descendant de Zeus. C'est Até qui égare son père et lui fait prendre cette funeste décision. Pris de colère à la découverte de cette trahison, Zeus saisit la jeune déesse par les cheveux et la jette hors de l'Olympe, la bannissant ainsi à jamais. On aura perçu la similitude entre ce geste et la fronde de Maldoror.

Falmer est celui qui égare Maldoror, celui qui lui fait perdre le jugement et le rend fou. Il a détourné sa main au moment où il allait frapper/pénétrer la femme, c'est-à-dire la mère. La vengeance incestueuse se détourne de la femme à l'adolescent, et c'est ce dernier que le sujet rend responsable du transfert. Or, le poète est le premier poéticien de son imaginaire : de même que Zeus prend lui-même sa décision — Até n'est qu'une allégorie de l'erreur —, ainsi c'est le sujet lui-même qui se rend responsable cette substitution. Au fond, Falmer et les autres, et en dernière instance Dazet, sont pris pour cible parce qu'ils sont ce que le sujet a fait d'eux, c'est-à-dire des substituts de la mère. En s'appropriant cette anecdote mythologique, Ducasse se situe au croisement syncrétique des imaginaires païen et judéo-chrétien : Maldoror imitant Dieu, c'est Hercule imitant Zeus, et au final, c'est toujours le fils imitant son père.

L'idiomythe d'Hercule met en scène un héros du vice qui domine par sa force. Il s'agit d'une véritable *burla*, celle de l'éraсте athlète et guerrier, incarnation de la puissance érotique. Dans cette version idiomythique, l'éromène se confond avec l'épouse et la mère, dont il n'est qu'un substitut. Le motif de la chevelure trouve son explication : le fétichisme du scalp raconte comment le sujet passe de l'expiation à l'auto sacralisation. En s'identifiant indirectement à Zeus, Ducasse s'approprie l'histoire d'Até, signifiant d'une part, qu'il entend imiter le père, et que d'autre part, dans son imaginaire, l'éromène est celui qui détourne le héros de sa cible première, la mère.

¹ Sur la fronde, cf. *infra*, pp. 680 *sq.*

² COMMELIN, Pierre MARÉCHAUX, *Mythologie grecque et romaine, op. cit.*, pp. 345-346.

L'autoportrait du sujet en pédéraste repose sur les notions de force et de savoir. Dans le rôle de l'éraсте, il séduit par le verbe, ce qui explique le caractère pédérastique de la relation poète/lecteur, qui n'est autre qu'une projection verticale de la relation Ducasse/Dazet. Le motif du rapt, qu'il faut rattacher au motif de la cruauté, marie la force et le savoir et crée un lien de domination prédatrice entre l'éraсте et l'éromène. Cet érotisme de la conquête violente offre une réponse poétique à la seconde blessure narcissique : Maldoror séduit ses proies comme Ducasse aurait voulu séduire Dazet. L'idiomythe d'Hercule met enfin l'accent sur la force et la contrainte : conformément aux idiomythes de Caïn et de Don Juan, l'éromène remplace la figure inaccessible de la mère. En résumé, la pédérastie s'affirme comme l'image même de la relation poétique ; elle fait partie intégrante de l'*éthos* et du *pathos* élaborés par le sujet. Ce dernier réalise dans la fiction et le poème le fantasme réel et frustré d'une relation pédérastique fondée sur la force et le savoir. Métaphores de l'acte créateur, le rapt et la fronde procèdent également d'une identification au Père par l'appropriation de ses gestes.

Le vampire

À la fin du chant V, Réginald rappelle à Maldoror sa tentative d'assassinat sur Elsseneur :

Revenus à la surface, toi, tu continuais de nager, et tu faisais semblant de ne pas remarquer la faiblesse croissante de ton compagnon. Il perdait rapidement ses forces, et tu n'en pouvais pas moins tes larges brassées vers l'horizon brumeux, qui s'estompait devant toi. La chasse négative se prolongea pendant une heure, lui, perdant ses forces, et, toi, sentant croître les tiennes. (V, [7], 216)

Le chiasme syntaxique « *faiblesse croissante [...] perdait rapidement ses forces* »/« *perdant ses forces, et toi sentant croître les tiennes* » tend à prouver que la force de Maldoror augmente à proportion de la faiblesse de sa victime : l'éraсте serait-il une sorte de créature se nourrissant de l'énergie de ses amants, autrement dit un vampire ? On se souvient de son surnom de jeunesse, « le vampire » (I, [11], 60) — les italiques sont de Ducasse. Mais il s'agit là d'un sobriquet. Si l'article définit « le » fait du maudit une légende populaire, ce vampire se démarque de la tradition : sa dénomination n'est pas un nom désignant une créature surnaturelle, mais un « *surnom* » de jeunesse moqueur et traumatisant, cause de sa misanthropie. Les italiques accentuent cette démythification tout en suggérant une distanciation poétique : certes, le groupe nominal convoque un thème, indexe le texte dans un genre et le personnage dans une typologie, mais il revendique aussi « *l'énonciation du discours cité* »¹, autrement dit, il signale l'utilisation d'un *topos* romantique tout en annonçant sa disqualification ou son renouvellement. Une autre lecture est cependant possible. En effet, « le

¹ C. FROMILHAGUE, A. SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique, op. cit.*, p. 91.

vampire » peut tout à fait constituer une référence explicite aux titres d'au moins deux œuvres pionnières de la littérature vampirique : *Le Vampire* de Byron et la pièce du même nom, que Nodier rédige en commun avec Jouffroy et Carmouche, et qu'il fait présenter le 13 juin 1820 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. La reprise de ces titres fonctionnerait dès lors comme l'affirmation d'une filiation littéraire, la revendication d'un double patronage. De manière plus métapoétique, le vampirisme peut également servir de métaphore au plagiat et à la réécriture. Nodier, sur le plan théorique, et Dumas, sur le plan pratique, illustrent ce que D. Sangsue a pu appeler le « *vampirisme littéraire* »¹. En ce sens, le poète des *Chants de Maldoror* est bien une sorte de vampire, puisqu'il se nourrit des œuvres d'autrui. Par ailleurs, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le terme de *vampire* en vient à qualifier les criminels sexuels et autres pervers. Ces différents sens peuvent aisément se conjuguer dans la poésie humoristique de Ducasse. Toutefois, dans son article intitulé « À quoi rêvent les vampires » (1982), Max Milner explique que « [d]urant tout le XIX^e siècle, le vampire a été l'être par excellence dont on ne peut parler qu'à la troisième personne. »². Or, le vampire ducassien est à la fois poète et héros, il dit « je » et « il ». Le dédoublement énonciatif souligne la projection du poète en un double vampirique dans la fiction, double dont il sera lui-même la victime. Du reste, il arrive à Ducasse de parler de lui à la troisième personne dans sa correspondance, preuve s'il est en de l'influence de la poésie sur son existence.³

Ducasse se singularise par ailleurs en associant de façon originale le mythe du vampirique à celui du cauchemar. Avant d'être un phénomène onirique, le cauchemar est un archétype culturel et littéraire. Dans un ouvrage intitulé *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique* (2002), Sophie Bridier étudie l'histoire du mot *cauchemar* et de ses correspondants anglais et allemand, *nightmare* et *Marb*. Tous trois sont liés par un élément commun, « -mar », qui signifie à la fois fantôme écraseur et jument/cheval.⁴ S. Bridier marche ainsi sur les traces de Jean Starobinski⁵, qui avait déjà mis en lumière ces liens morphologiques et symboliques en commentant le fameux *Cauchemar* de Füssli⁶. Pour la tradition donc, populaire puis artistique, l'archétype du cauchemar s'incarne tantôt en un revenant maléfisant qui oppresse sa victime, tantôt en un équidé maléfique⁷ souvent accompagné de son inquiétant maître.

¹ D. SANGSUE, « Les Vampires littéraires », pp. 92-111, dans *Littérature*, n° 75, « La Voix, le retrait, l'autre », 1989, p. 92.

² Max MILNER, « À quoi rêvent les vampires », pp. 117-137, *Revue des sciences humaines*, n° 188, « Le Monstre », 1982, p. 123.

³ Sur ce passage de la correspondance, cf. *supra*, pp. 173 sq.

⁴ Sophie BRIDIER, *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, « Croyances & Traditions », 2002, pp. 19-32.

⁵ J. STAROBINSKI, « La Vision de la dormeuse », pp. 137-162, dans *Trois fureurs*, Paris, NRF Gallimard, « Le Chemin », 1974.

⁶ *Le Cauchemar*, Gœthe Museum, Francfort-sur-le-Main.

⁷ Ce dernier avatar souligne le caractère sexuel de l'archétype, la chevauchée étant, dans pratiquement toutes les langues, une image du coït.

L'analogie du vampire et du cauchemar est motivée par l'identité des modes opératoires : l'attaque est nocturne, la victime est opprimée et l'acte est souvent érotisé. Ce dernier trait présente la particularité d'être un apport littéraire : dans *La Fascination des vampires* (2009), Jean Marigny rappelle en effet que la « littérature du XIX^e a donné au vampirisme une dimension érotique totalement inexistante dans la tradition légendaire d'Europe centrale où le vampire s'attaquait indifféremment à toute personne, quels que soit son sexe et son âge. »¹. La confusion entre cauchemar et vampire devient un *topos* romantique grâce à Nodier. Commentant la parution française du *Vampire* (1819) de Polidori, alors encore attribué à Byron², Nodier, bientôt auteur de l'inaugural *Smarra* (1821), annonçait déjà une poétique nouvelle : « On sait où nous en sommes en politique ; en poésie nous en sommes au cochemar et aux vampires. »³. Cependant, il ne faut pas négliger l'influence séminale de la littérature anglaise, qui a popularisé l'image du vampire grâce à la poésie et surtout le premier récit en prose. Dans *Les Chants de Maldoror*, l'origine britannique du personnage de Mervyn semble faire une référence à cet héritage.

Pour appréhender cet autoportrait en vampire, il convient d'abord d'étudier les occurrences du mot, puis de mettre en lumière les résurgences de l'archétype cauchemardesque à travers notamment la variante du cavalier fantôme.

Le mythe et le mot

Le terme *vampire* n'apparaît que trois fois dans *Les Chants de Maldoror*. La première occurrence a servi d'amorce à cette étude. Reste à faire un sort aux deux suivantes.

La deuxième occurrence du terme se trouve à la fin du même chant premier : « Toi, jeune homme, ne te désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'*acarus sarcopte* qui produit la gale, tu auras deux amis ! » (I, [14], 73). Le poète s'adresse au « jeune homme » qu'est le lecteur idéal, mais en évoquant « le vampire », il parle de lui à la troisième personne. Ce faisant, il se dédouble et s'approprie le fameux surnom de jeunesse qu'on lui aurait attribué. D'emblée, donc, l'idiomythe du vampire se trouve marqué au sceau de l'humour noir et de l'autodérision. De plus, une certaine ambiguïté affective nuance la relation vampirique : le monstre n'est plus présenté comme un agresseur, mais comme un « ami » inattendu — on sait le

¹ Jean MARIGNY, *La Fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2009, p. 67.

² Dès 1820, le libraire Ladvocat désigne John William Polidori, médecin personnel de Byron, comme l'auteur véritable de ce texte.

³ C. NODIER, « Le Vampire », pp. 87-91, dans *De quelques phénomènes du sommeil*, Paris, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1996, p. 89. Dans « Charles Nodier et l'écriture du cauchemar — Esquisse d'une poétique du sujet », pp. 149-166, dans TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le Cauchemar*, Paris, SEDES-Nathan, 2003), C. Chelebourg démontre clairement l'analogie du vampire et du cauchemar dans le romantisme. Il l'illustre en citant un extrait du « Cauchemar de Mocquet » d'Alexandre Dumas : « Il s'imagine qu'une vieille femme le cauchemarde toutes les nuits et, pour en finir avec son vampire, il veut tout simplement le tuer » (Alexandre DUMAS, « Le Cauchemar de Mocquet », pp. 151-159, dans *La Chasse au Chastre et autres nouvelles humoristiques*, Paris, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 157).

sens érotique que peut prendre ce mot chez Ducasse. Variante du chant I^{er}, l'« *acarus sarcopte* » rature le nom de Dazet, camarade de collège de Ducasse.¹ L'acare et le sarcopte sont des parasites porteurs de la gale s'attaquant aussi bien à l'homme qu'aux bêtes². La mise en rapport, par une amitié commune, de l'acarien et du vampire, infléchit doublement l'image de ce dernier : d'une part, les liens qui unissent le vampire au jeune homme s'apparentent à une relation parasitaire et pédérastique, de l'autre, le revenant recouvre sa bestialité archétypale en se découvrant un cousin naturel. Science naturelle et science surnaturelle se réconcilient. Le parallèle entre les deux animaux est de plus accentué par la caractérisation « *qui porte la gale* » : le vampirisme, comme la gale, n'est qu'une contagion dont le porteur est le vampire.

La dernière occurrence du mot est celle de l'hymne à la pédérastie du chant V :

Une salive saumâtre coule de ma bouche, je ne sais pas pourquoi. Qui veut me la sucer, afin que j'en sois débarrassé. Elle monte... elle monte toujours ! Je sais ce que c'est. J'ai remarqué que, lorsque je bois à la gorge le sang de ceux qui se couchent à côté de moi (c'est à tort que l'on me suppose vampire, puisqu'on appelle ainsi des morts qui sortent de leur tombeau ; or, moi, je suis un vivant), j'en rejette le lendemain une partie par la bouche : voilà l'explication de la salive infecte. (V, [5], 206)

Si le *modus operandi* est des plus classiques (« *je bois à la gorge le sang de ceux qui se couchent à côté de moi* »), la tradition est vite désamorcée par une mise au point (« *c'est à tort que l'on me suppose vampire* »). L'accusé se défend d'être un revenant, affirme sa différence (« *moi, je suis un vivant* »). Rigoureuse, son argumentation présente des connecteurs (« *puisque* », « *or* ») et s'appuie sur une *doxa* (« *on appelle ainsi des morts* »). Le pronom personnel indéfini « *on* » renvoie ici à une parole attribuable à la fois à tous et à aucun. Il met ainsi l'accent sur les modes de transmission du savoir sur Maldoror : la rumeur ou la spéculation légendaire. En outre, comme le rappelle Robert Amadou dans sa préface aux *Vampires* (1962) de Tony Faivre, le « *vampire est un mort — qui sort de son tombeau sans que pour autant il "ressuscite"* ». ³ Dans le contexte fortement sexualisé de la strophe, l'amitié vampirique se singularise encore en intégrant l'érotisme sous la forme d'un amour pédérastique. Cet amour non éthéré suggère bien des équivoques. On trouvait déjà cet aveu quelques lignes plus haut : « *Il a fallu que j'entr'ouvrise vos jambes pour vous connaître et que ma bouche se suspendît aux insignes de votre pudeur.* » (205). Dans le cas présent, le verbe « *connaître* » peut être pris dans son acception biblique et signifier « *[c]onnaître une femme, avoir avec elle un commerce charnel* »⁴. Il est dès lors tentant de lire autre chose sous la « *salive saumâtre* », puis « *infecte* », ainsi que sous le

¹ Sur les réécritures de Dazet, cf. *supra.*, pp. 291-291.

² D'après *Le Littré* et *Le Robert*, cités par J. PEYTARD, *Lautréamont et la cohérence de l'écriture*, *op. cit.*, p. 67.

³ Tony FAIVRE, *Les Vampires*, Paris, Édition du Terrain vague, 1962, cité par Alain Chareye-Méjan dans « La Place du mort ou le cadavre se porte bien. Essai d'ontophénoménologie du vampire », pp. 29-41, dans A. FAIVRE, J. MARIGNY (dir.), *Les Vampires, colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1993, p. 32.

⁴ É. LITTRÉ, « Connaître », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

verbe « *sucer* », d'autant plus que le sperme est au centre des deux délires fantasmatiques qui encadrent la dénégation. Le premier est la sodomie apocalyptique de l'univers : « *Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense [...] les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter !* ». Le second dépend la violence qu'engendre chez les hommes la semence de Maldoror. La confusion entre vampirisme et pédérastie amplifie l'érotisme archétypal. La violence sexuelle, qui, frustrée, s'hyperbolise en violence guerrière, s'affirme et permet une analogie troublante entre succion vampirique, fellation et bataille rangée, autrement dit entre sang et sperme.¹ Enfin, l'allusion à la sexualité buccale permet au poète d'évoquer les maladies liées à la débauche : « *Mais (chose importante à représenter) n'oubliez pas chaque jour de laver la peau de vos parties, avec de l'eau chaude, car, sinon, des chancres vénériens pousseront infailliblement sur les commissures fendues de mes lèvres inassouviées.* ». Le lien est donc fait entre la contamination vampirique et la contamination vénérienne, entre la maladie spirituelle et la maladie médicale, entre le mal romantique et le mal décadent.

Ducasse suit une vogue littéraire dont cependant il se démarque. D'une part, il rend explicite le potentiel érotique du mythe en l'associant à la pédérastie criminelle. Mais d'autre part, il fait perdre quelque peu au vampire son caractère surnaturel : sous sa plume, en effet, le vampirisme devient une sorte de maladie contagieuse aux connotations décadentes.

Vampirisme et sadomasochisme

Dans un texte intitulé « Le Vampirisme, de la légende à la métaphore » (1993), J. Marigny souligne le fait que l'usage populaire donne volontiers le nom de vampires à tous les criminels qui se livrent, apparemment sans raison, à des actes de violence et de sadisme, même s'ils ne font pas de fixation pathologique sur le sang.² Dans *La Fascination des vampires*, il écrit de même que dans « la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle, le vampire tend à représenter plutôt l'horreur du sadisme et de la déchéance que le charme ambigu des amours d'outre-tombe. »³. Et l'auteur de mettre en parallèle *Les Chants de Maldoror* et deux poèmes de Baudelaire, « Le Vampire » et « Les Métamorphoses du vampire », pièces condamnées de l'édition des *Fleurs du mal* de 1868. De fait, chez Ducasse, le vampirisme rejoint les perversions sexuelles via le motif de la cruauté ; il renoue cependant avec le surnaturel par l'entremise du cauchemar.

En élargissant la perspective de l'analyse des occurrences du mot *vampire* à celles des éléments vampiriques eux-mêmes, on s'aperçoit que la mise en relation du sang et des larmes,

¹ Sur la synonymie entre le sang et le sperme, cf. *supra*, pp. 338-339, 347.

² J. MARIGNY, « Le Vampirisme, de la légende à la métaphore », pp. 17-27, dans A. FAIVRE, J. MARIGNY (dir.), *Les Vampires, colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1993), p. 20.

³ J. MARIGNY, *La Fascination des vampires*, *op. cit.*, p. 73

dans la scène de torture du chant premier, fait de toute souffrance, la sienne ou celle d'autrui, la nourriture du vampire. Dans cet épisode, Maldoror enseigne à un « [h]omme » (I, [6], 43) comment torturer un adolescent. La leçon devient la scène elle-même et le vampire se doit de boire les larmes et le sang de sa victime : « *Donc, puisque ton sang et tes larmes ne te dégoûtent pas, nourris-toi, nourris-toi avec confiance des larmes et du sang de l'adolescent.* » (44). Maldoror rapporte alors au discours direct les paroles du bourreau. Éprouvant lui-même une souffrance feinte, ce dernier demande à l'adolescent de le torturer à son tour. Le sadomasochisme modifie le thème en profondeur : le monstre n'est plus motivé par la nécessité de se sustenter, mais par une perversion assumée (« *avec les yeux très-ouverts* »).¹

Maldoror, « *celui qui trouble maintenant le sommeil de ses semblables* » (I, [11], 60) incarne l'équivalence du vampire et du cauchemar. Par sa seule présence, le fils du chant premier « *respire à peine* », a « *mal à la tête* » (59), puis s'écrie : « *Mère, il m'étrangle... Père, secourez-moi... Je ne puis plus respirer...* » (63). La détresse respiratoire et la sensation d'étranglement constituent des signes caractéristiques de l'expérience cauchemardesque. De même, à la fin du chant V, Elsseneur rappelle au héros les circonstances de son agression. La confusion est claire et l'érotisme patent : « *Un de tes genoux sur ma poitrine, et l'autre appuyé sur l'herbe humide, tandis qu'une de tes mains arrêtait la binarité de mes bras dans son étau, je vis l'autre sortir un couteau, de la gaine appendue à ta ceinture. Ma résistance était presque nulle, et je fermai les yeux* » (V, [7], 219).² Constellent ici le motif du poignard phallique, le sentiment d'oppression pectorale et surtout la perte de vigueur. On remarquera l'attitude ambivalente de la victime : ferme-t-elle les yeux par résignation ou par volupté ? Accomplissant par ailleurs l'animalisation du thème, Maldoror, métamorphosé en poulpe, vampirise le Créateur (II, [15], 124-125). L'épisode marie le vampirisme au motif de l'entravement. J. Marigny note que certains vampires, « *qui sont de jeunes hommes en pleine possession de leurs moyens, ont la faculté de s'emparer de la pensée créatrice des autres pour se l'approprier.* »³. En s'en prenant à Dieu, Maldoror lui vole son pouvoir démiurgique tant convoité : cauchemar et vampire sont ainsi étroitement liés à l'acte créateur. Cauchemar des adolescents, Maldoror est aussi le cauchemar de Dieu lui-même.

Mais le héros est lui-même la victime de cauchemars qu'il décrit comme des vampires : « [...] *les jours, les nuits, sans trêve ni repos, des cauchemars horribles lui font saigner le sang par la bouche et les*

¹ Sur cette comédie sadomasochiste, cf. *supra*, pp. 334-336.

² L'utilisation du genou dans le mode opératoire est un lieu commun que Théophile Gautier reprend dans *Onuphrius* en réactivant la personnification du cauchemar au moyen d'une personnification stylistique : « *son sommeil était agité ; le cauchemar lui avait mis le genou sur l'estomac.* » (Théophile GAUTIER, « Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », pp. 25-66, dans *Contes Fantastiques*, Paris, Hachette, « Classiques », 1997, p. 39).

³ J. MARIGNY, *La Fascination des vampires*, *op. cit.*, p. 68.

oreilles» (I, [11], 60). Toutefois, le « *rhinolophe* » (I, [10], 58)¹ du chant premier, qui incarne un avatar vampirique en vogue depuis Buffon², révèle l'ambiguïté sadomasochiste du vampirisme ducassien : « *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 !* »³. Réécriture de Dazet, le rhinolophe personnifie les remords qui poursuivent le héros. D'ailleurs, assumant son statut d'écrivain, Maldoror considère ses vampires-cauchemars comme l'aliment de son écriture : « *Ne tarira point ma verve épouvantable ! Elle se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies.* » (II, [3], 80). En les *personnifiant*, il allie le style à l'archétype : « *assez de cauchemars ont sucé avidement ma gorge, pendant les nuits et les jours* » (II, [8], 96). Vampire et cauchemar sont ainsi confondus à travers l'acte créateur, dont ils confirment la portée sacrificielle et masochiste : le poète héros est un martyr qui martyrise. Pour échapper à ses vampires et à ses cauchemars, pour s'affranchir de sa conscience morale, il se fait lui-même cauchemar et vampire.

L'idiomythe ducassien reprend donc les fondements sadomasochistes du mythe du vampire. Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant,

[l]e vampire symbolise l'appétit de vivre, qui renaît chaque fois qu'on le croit apaisé et que l'on s'épuise à satisfaire en vain, tant qu'il n'est pas maîtrisé. En réalité, on transfère sur l'autre cette faim dévoratrice, alors qu'elle n'est qu'un phénomène d'auto-destruction. L'être se tourmente et se dévore lui-même ; tant qu'il ne se reconnaît pas responsable de ses propres échecs, il imagine et accuse un autre. Lorsque, au contraire, l'homme est pleinement assumé, qu'il exerce pleinement ses responsabilités, qu'il accepte son sort de mortel, le vampire s'évanouit. Il existe tant qu'un problème d'adaptation à soi-même ou au milieu social n'a pas été résolu. On est alors, psychologiquement, rongé... dévoré, et l'on devient un tourment pour soi-même et les autres. Le vampire symbolise une inversion des forces psychiques contre soi-même.⁴

La figure du vampire semble bien procéder d'une structure psychique proche du complexe de la mère morte. Dès lors, on comprend l'importance de cette figure dans l'autoportrait symbolique de Ducasse : Maldoror est l'expression vampirique de la difficulté à être d'un sujet qui travaille à l'élaboration de son moi idéal. Il incarne le cauchemar du sujet, ses blessures narcissiques, mais aussi le moyen de guérir de ces blessures par la création et la destruction poétique de l'autre.

¹ Il s'agit d'une chauve-souris méridionale, appelée aussi fer à cheval, à cause de la forme particulière de son nez. (Jean CRESPO, *Faune méridionale ou Description de tous les animaux vertébrés vivans et fossiles, sauvages ou domestiques* [...] du Midi de la France ; suivie d'une Méthode de taxidermie ou L'art d'empailler les oiseaux, Montpellier, M. Lebrun, 1844, p. 9 en ligne : www.gallica.bnf.fr).

² J. Marigny rappelle que ce n'est qu'en « 1761 [...] que le naturaliste Buffon a donné [...] le nom de vampire à diverses espèces de chauves-souris suceuses de sang ». C'est avec raison qu'il ajoute que la « littérature contemporaine et le cinéma ont abusivement fait de la chauve-souris l'avatar obligatoire du mort-vivant des Carpates, alors que, selon la tradition légendaire telle que l'ont répertorié les ouvrages du XIX^e siècle, ce dernier pouvait se transformer en toutes sortes d'animaux, insectes compris ». (J. MARIGNY, « Le Vampirisme, de la légende à la métaphore », *op. cit.*, p. 19).

³ De même, les motivations de l'araignée sont plutôt troubles : « Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre [...] Cependant, je me rappelle vaguement que je l'ai donné la permission de laisser tes pattes grimper sur l'écllosion de la poitrine [...] » (V, [7], 214).

⁴ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Vampire », p. 993, dans *Dictionnaire des symboles*.

Plus discret, le thème du cavalier fantôme¹ n'apparaît que quatre fois. Associé à la figure du centaure et au motif du rapt, il possède une charge symbolique très forte.

Au chant premier, l'archétype est complet et opère comme un signal de genre : « *Ceux qui s'intitulent tes amis te regardent, frappés de consternation, chaque fois qu'ils te rencontrent [...] pressant, de deux cuisses nerveuses, ce cheval qui ne galope que pendant la nuit, tandis qu'il porte son maître-fantôme, enveloppé dans un long manteau noir.* » (I, [13], 71). L'expression « *maître-fantôme* » identifie le cavalier à son coursier démoniaque et convoque discrètement la figure du centaure.² La mention des « *deux cuisses nerveuses* » amorce et annonce l'érotisme de la strophe 14 du chant II, où la réanimation équivoque du noyé Holzer se termine en chevauchée fraternelle, fin lourde de connotations érotiques.³ Le thème prend une envergure apocalyptique au début du chant III, où Maldoror et Mario, plongés dans la « *rêverie* », apparaissent chevauchant leurs montures « *aux grandes époques de calamité* » (III, [1], 130). La dernière occurrence confirme cette dimension eschatologique : « *Au milieu de son discours, le prêtre des religions devient subitement pâle, car son oreille reconnaît le galop irrégulier de ce célèbre cheval blanc qui n'abandonna jamais son maître.* » (V, [6], 216). Ici le cheval de Maldoror est blanc, comme la monture christique de l'*Apocalypse* johannique (*Apocalypse de Saint Jean*, 19), ce qui augure une appropriation de la matière apocalyptique.⁴

À la fois cavalier fantôme et vampire, Maldoror synthétise ces deux figures du cauchemar, travaillant l'archétype dans le sens de l'animalité, de l'érotisme, ou de l'eschatologie, cette dernière orientation posant l'hypothèse d'une subversion de la figure christique.⁵ La confusion évidente entre le vampire et le cauchemar élabore un véritable réseau connotatif *in potentia*, fondé sur une *synonymie subjective* renouant, de manière originale, avec le sens archétypal de chacun des mythes. Cette synonymie suggère cependant un autre idiomythe du cauchemar alliant les sèmes *concret* et *animé* du monstre au sème *abstrait* du mauvais rêve.

L'idiomythe du vampire hérite d'une tradition littéraire qui remonte au romantisme. À la suite de Baudelaire, Ducasse offre au monstre buveur de sang un visage plus décadent. Sous sa

¹ On trouve ce thème sous des formes très stéréotypées dans les contes de Gautier, notamment dans *La Morte Amoureuse*, où il rend explicite le versant hippomorphe de l'archétype cauchemardesque : « *Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar.* » (T. GAUTIER, *La Morte amoureuse*, pp. 81-120, dans T. GAUTIER, *Contes fantastiques, op. cit.*, p. 96).

² Sur le centaure, cf. *supra*, pp. 428-429.

³ Sur cette réanimation érotique, cf. *supra*, pp. 382.

⁴ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Cheval », pp. 222-232, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 231.

⁵ Sur Maldoror et le Christ, cf. *infra*, pp. 664-665.

plume, le vampirisme se fait métaphore de la pédérastie prédatrice. Et dans le contexte psychologique et médical des années 1860-1870, la malédiction prend les allures de maladie mentale ou vénérienne. Le vampire découvre la modernité à travers la perversion sadique, la morbidité sexuelle ou la dégénérescence. En outre, Maldoror est un vampire à la première personne. Comme Don Juan, le vampire est un rôle de fiction que le sujet choisit de jouer : il personnifie les blessures narcissiques que ce dernier tente de résoudre par la séduction et la destruction de ses proies fictionnelles. En réalité, le sujet est dévoré par ses propres cauchemars : il est hanté par son manque d'amour, son besoin de vengeance, son désir de séduire, de posséder et de détruire. Contaminé, il se fait vampire à son tour. Le vampire ducassien incarne le sujet souffrant qui, mû par un narcissisme de mort, cherche à se nourrir de l'autre avant de se dévorer lui-même. Cependant, la création poétique permet de transcender cette dernière pulsion : entre filiation romantique, singularité décadente et réparation narcissique, Ducasse intègre à l'idiomythe du vampire les deux scénarios qui structurent sa fantasmatique. Il faut enfin noter qu'établissant un lien entre vampire et cauchemar, le poète fait entrer sa créature et sa création dans le monde du surnaturel.

Par le biais de l'idiomythe de Don Juan, Ducasse interprète à travers son personnage un rôle de séducteur. Inconstant et compulsif, Maldoror échappe au temps et à la mort en rejouant perpétuellement les mêmes scènes. Dans sa version du mythe, le mort vengeur souvent ne fait qu'un avec la victime abusée, c'est-à-dire l'adolescent idéal. Ce substitut de la mère personnifie son sentiment de culpabilité. Cependant, Maldoror pervertit le sens et la conclusion du mythe : avec une *conscience implacable*, il ne se repent pas et sanctifie ses crimes ; il n'est pas puni et tient tête à Dieu lui-même.

Si Don Juan séduit par le verbe et la ruse, Maldoror leur adjoint bien souvent la force et le savoir. Le poète héros est à la fois un éromène qui domine son éraste, un Dieu, ou un centaure, qui enlève sa proie, et un Hercule d'un nouveau genre, qui aime et tue sans distinction les mères, les épouses et les amants.

L'idiomythe du vampire, enfin, métaphorise cette pédérastie prédatrice et fascinante — au sens où un prédateur fascine sa proie. Sous la plume de Ducasse, le vampire arbore une physionomie plus décadente que romantique. Le vampirisme n'est plus une malédiction, mais un vice corrompateur et contagieux, emblématique d'une sexualité contre-nature, voire criminelle. L'auteur des *Chants de Maldoror* innove encore en donnant la parole au vampire, en en faisant un personnage auquel il s'identifie. Monstre affamé dévoré par son vide intérieur, il tente de combler cet abyme en dévorant encore et toujours l'objet de son désir. Et s'il parvient — dans *Les Chants de Maldoror* — à ne pas s'anéantir lui-même, c'est qu'il a transcendé cette pulsion de mort en puissance créatrice. C'est qu'il s'est lui-même engendré une seconde fois par l'écriture.

Don Juan décadent, pédéraste ou vampire, le sujet ducassien en vient presque toujours à se confronter à Dieu, la figure terrible du père, le modèle et le rival. En définitive, l'autoportrait en séducteur se révèle être un autoportrait en créateur et en destructeur.

Conclusion

L'argument de cette deuxième partie était de définir le complexe érotique qui structure la poétique ducassienne. L'hypothèse était de considérer ce complexe comme une réponse artistique à la blessure narcissique découlant de l'absence maternelle, blessure ayant engendré une organisation psychique proche du complexe de la mère morte décrit par A. Green. L'étude a montré par ailleurs qu'une deuxième blessure narcissique était probablement venue raviver cette douleur. Plusieurs éléments tendent à prouver que Ducasse a connu l'échec auprès de Dazet ; c'est du moins ce qu'il donne à penser par sa poésie.

L'imaginaire érotique de Ducasse repose sur un désir de vengeance et de possession à l'endroit de la mère morte. Celle-ci qui appartient cependant à la figure terrible du père divin. La révolte satanique à l'origine du complexe de Maldoror prend ainsi sa source dans un conflit de nature œdipienne. La mère demeurant inaccessible, le sujet cherche à lui substituer le double poétique de Dazet, l'adolescent idéal, qui peut apparaître sous la forme féminisée de la jeune fille. La répétition du crime érotique et carnassier acquiert une dimension vengeresse, mais également rituelle et sacrificielle : tuer encore et toujours, c'est renouveler ce transfert de la mère morte à l'adolescent tout en l'expliquant ; c'est aussi sacraliser la sexualité criminelle.

Tout au long des *Chants de Maldoror*, le poète héros recherche son autre lui-même, son idéal érotique, poussé par une énergie que l'on peut définir comme étant un narcissisme de vie. Toutefois, sous la pression du narcissisme de mort qui anime la psyché ducassienne, cette quête prend un aspect résolument négatif et destructeur, mais aussi paradoxalement créateur. Combinant les idiomythes de Narcisse, de l'Androgyne, de Caïn et des Gémeaux, le poète héros s'identifie en dernière instance à la figure de la mère morte. En tant qu'artiste, il est la mère de ses créatures, sur lesquels il a tous les droits : il leur donne la vie, les séduit, les tue, ou les épargne.

Dans ce cheminement érotique et ontologique, Maldoror adopte la posture du séducteur assassin et frénétique et s'identifie de loin en loin à la figure du père terrible. Tantôt, il incarne un Don Juan décadent, tantôt un pédéraste à la fois savant, prédateur et herculéen. Et surtout, il est le vampire, le monstre avide qui, se haïssant, dévore les autres avant de se dévorer lui-même. Mais par la puissance salvatrice de l'acte créateur, Maldoror, et à travers lui Ducasse, échappe à son propre anéantissement. Écrire Les Chants de Maldoror, c'est retrouver la mère en devenant la

mère, c'est se venger de Dazet en le tuant poétiquement, c'est renverser le père en lui volant sa proie et son pouvoir. Aimer, dans la poétique du ducassien, c'est engendrer, séduire et détruire.

Dans *La Chair, la mort et le diable* (1966), Mario Praz décrit en ces termes l'homme fatal romantique : « Ils sèment autour d'eux la malédiction qui pèse sur leur destin, ils entraînent comme le simoun ceux qui ont le malheur de les rencontrer (c'est une image de Manfred, III, I) : ils se détruisent eux-mêmes et détruisent les femmes qui tombent dans leur orbite. Leur rapport avec la femme aimée est le rapport d'un incubé avec sa victime. »¹. Maldoror descend de ces hommes-là, mais il préfigure également les femmes fatales et viriles de la décadence : il se situe dans cet entredeux qui le fait aimer la femme et les adolescents, qui le fait balancer dangereusement entre la masculinité et la féminité. C'est donc en référence aux amants terribles du romantisme et aux femmes vampires de la décadence que l'on baptisera le complexe érotique ducassien : *le complexe de l'homme fatal*. Le sujet se fait *homme* parce qu'il se dresse contre son père, et se fait *fatal* parce qu'il tient de sa mère.

Peut-être à présent mesure-t-on mieux ce que représentaient *Les Chants de Maldoror* pour Isidore Ducasse, et peut-être comprend-on également ce qu'a pu signifier leur échec aux yeux de celui qui écrivait pour panser ses blessures, pour lutter contre l'appel du vide. K. Tsukiyama affirme au terme de sa thèse que, des Chants de Maldoror à Poésies, « la séduction se transmet, en dépit de la coupure apparente, comme la seule véritable motivation de l'écriture ducassienne. »². On ne saurait le suivre totalement : certes, il existe une continuité entre les deux œuvres, mais si la séduction occupe effectivement une place importante dans le premier mouvement de la création ducassienne, c'est précisément parce que cette séduction poétique échoue que Ducasse entreprend d'écrire *Poésies*, œuvre plus testamentaire que séductrice. L'homme fatal n'a-t-il pas été finalement fatal à lui-même ?

¹ Mario PRAZ, *La Chair, la mort et le diable* [Denoël, 1977], Paris, Gallimard, « Tel », 1998, p. 89.

² K. TSUKIYAMA, *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture*, op. cit., p. 294.

Université de Nancy 2

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

Département des Lettres modernes

Giovanni BERJOLA

**« Je saisis la plume »
Isidore Ducasse et l'acte créateur**

VOLUME II

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Lettres modernes

Sous la direction du professeur Christian CHELEBOURG

Nancy

2013

460

Troisième partie :
Le Complexe de Lautréamont

Introduction

Le complexe de Maldoror définit la nature transgressive de la poésie ducassienne et le complexe de l'homme fatal en livre les motivations intimes. Les deux premières parties de cette thèse ont répondu, du moins l'espère-t-on, à ces deux questions : *quoi* et *pourquoi* ? Cette troisième tentera d'apporter une réponse à la question *comment* ? Comment, en effet, le sujet ducassien procède-t-il afin de répondre aux problèmes de la vie ? Aux yeux d'O. Rank, l'œuvre d'art et l'expérience créatrice se confondent et constituent, pour l'artiste, une réponse face à l'existence, synonyme de souffrance, de frustration et surtout de mort : « *Riche de toute son expérience, l'artiste se tient seulement à l'abri de la vie réelle qui signifie pour lui déclin et mort, tandis que "l'expérience" à laquelle il a donné forme s'impose à lui comme une création qu'il cherche, effectivement, à convertir en œuvre. Et encore que toute la psychologie de l'artiste puisse paraître centrée sur l'expérience, celle-ci ne peut s'expliquer que par la tendance créatrice — qui s'efforce de transformer la vie éphémère en immortalité personnelle.* »¹. Pour l'artiste en général, et pour l'écrivain en particulier, la création est donc inséparable de l'œuvre, qui tend elle-même à se substituer à la vie. Par conséquent, l'acte créateur interroge toujours de manière plus ou moins implicite le rapport qui existe entre l'art et le réel. En ce qui concerne les poètes, la question peut se poser en ces termes : qu'est-ce que la poésie, c'est-à-dire non seulement l'œuvre créée, mais l'entreprise créatrice dans son ensemble, face à la réalité du sujet écrivain ? L'une des particularités de Ducasse est que son œuvre affronte expressément ce problème : non seulement elle interroge le concept de réalité sur le plan esthétique et poétique, mais elle considère également cette réalité d'un point de vue subjectif et biographique. *Les Chants de Maldoror* donnent à voir un monde surnaturel, ou devrait-on dire, donnent à voir le monde réel autrement. Mais, de même que l'œuvre créée reste indissociable du travail créateur, ainsi, chez Ducasse, cet autre monde se confond avec un autre moi né d'une expérience proprement initiatique.

Sans remettre en question la valeur de son étude, il faut admettre que Bachelard a bien mal nommé son complexe de Lautréamont : d'une part, il n'y a pas de rapport direct et pertinent entre la rêverie animale et le pseudonyme ; d'autre part, cette même rêverie ne constitue qu'un des aspects de l'imaginaire de Ducasse. C'est pourquoi l'on se propose de reprendre

¹ O. RANK, *L'Art et l'artiste*, op. cit., p. 56.

modestement cette dénomination afin de décrire le troisième et dernier complexe de la poétique du sujet ducassien.

CHAPITRE PREMIER :

Un autre monde

La poésie ducassienne transgresse les lois de la morale, de l'éthique et de l'esthétique ; elle enfreint de même les normes de l'amour et de la sexualité. Mais il y a plus, car elle prend des libertés avec les lois de la nature décrites par la science. Dans le complexe de Maldoror, le poète décrit un monde où se mêlent théâtralité baroque, folie délirante et rêverie ésotérique. Par l'humour, il débride son imagination et lui fait engendrer des monstres de toutes sortes. Dans le complexe de l'homme fatal, l'érotisme côtoie la mystique blasphématoire, le crime se fait rituel sacrificiel : le sexe rejoint donc le sacré et le sacrilège. *Les Chants de Maldoror* s'inscrivent de manière explicite dans le champ du surnaturel et de la magie. Mais de quel surnaturel s'agit-il ? Dans *L'Enchantement littéraire* (1990), Y. Vadé écrit à propos du livre de Ducasse : « [...] le texte maldororien, qui nie la consistance de l'univers, détruit les rapports analogiques entre ses parties, abolit tout système classificatoire [...], est en même temps un texte tout pénétré de magie. Les thèmes et les figures magiques y occupent une place considérable, malgré une constante déstructuration : exemple d'un monde magique qui n'est plus un cosmos [...] »¹. Il est vrai qu'à première vue, le monde surnaturel des *Chants de Maldoror* manque de cohésion et de cohérence. Si l'on y trouve les principaux éléments de l'imaginaire ésotérique, se détachent également des thèmes hérités à la fois du merveilleux et du fantastique, lesquels constellent autour de la notion de cauchemar. De plus, l'humour et l'autodérision semblent interdire tout système d'explication stable : s'agit-il du monde de la magie païenne, de celui des illuminés et autres théosophes, ou tout simplement du délire d'un rêveur, d'un fou, ou d'un drogué ?

Or, on l'a montré dans les deux premières parties de ce travail, l'univers des *Chants de Maldoror* trouve sa cohérence et sa cohésion dans l'acte créateur. En d'autres termes, Ducasse décrit bel et bien un monde surnaturel, un autre monde, mais il décrit surtout un monde de mots qui ne saurait se limiter à tel ou tel modèle. Ce qu'il faut, c'est tenter de comprendre ce qui fonde la singularité de cet autre monde, c'est se demander pourquoi Ducasse le représente et comment il le représente. Pour atteindre cet objectif, on s'attachera dans un premier temps à étudier son imaginaire surnaturel. Dans deuxième temps, on se concentrera sur le rôle central de l'idiomythe

¹ Y. VADÉ, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990, p. 423.

cauchemardesque dans l'écriture de ce surnaturel. Enfin, on démontrera que dans la poétique du sujet ducassien, écriture et cauchemar tendent à ne faire qu'un.

Un monde surnaturel

Dans l'ouvrage qu'il consacre au sujet, C. Chelebourg définit le surnaturel en ces termes : « *Le surnaturel, en définitive, procède d'une activité cosmogonique de la fonction de l'irréel requérant une créance en des mondes autonomes, conçus au mépris des lois ordinaires de la nature.* »¹. Le pluriel est ici important : il existe en effet plusieurs mondes surnaturels, chacun répondant à telle ou telle attente de l'imaginaire collectif ou subjectif. Ducasse réussit le coup de force d'amalgamer ces différents univers en un imaginaire du surnaturel complexe et singulier. Mais comme souvent chez lui, l'acte créateur entre dans l'équation : dans sa poétique, la question du surnaturel est inséparable d'une réflexion sur l'écriture fictionnelle. Avant que d'étudier les thèmes et les procédés que l'imaginaire de Ducasse emprunte aux différentes traditions surnaturalistes, il faut au préalable comprendre la nature du rapport qui unit sous sa plume surnaturel et fiction.

Surnaturel et fiction

Les Chants de Maldoror sont souvent classés dans la catégorie des œuvres fantastiques. Ainsi les trouve-t-on dans l'anthologie fameuse de Pierre-Georges Castex, qui souligne leur singularité :

Cet être fantastique, à la fois éloigné et si proche de nous, évolue dans un univers qui semble conçu à sa mesure. Lautréamont possède au plus au haut degré le sens du décor réaliste composé d'éléments familiers ; mais il excelle aussi à placer sous nos yeux des paysages étranges ou même à nous entraîner hors de notre planète et à nous faire parcourir des espaces inconnus, peuplés de visions saisissantes. [...] Aucun écrivain n'a mieux évoqué, à l'occasion, les menus incidents de la vie quotidienne.²

P.-G. Castex énonce avec une réelle acuité les traits distinctifs du surnaturel ducassien : d'une part, Maldoror et le monde fantastique des *Chants de Maldoror* sont à l'image l'un de l'autre ; d'autre part, ce monde se trouve partagé entre une forme de réalisme inhérent au fantastique et un dépaysement qui rappelle celui du merveilleux le plus débridé. On sait la force du clivage instauré entre ces deux notions par la vision structuraliste de Todorov : si le fantastique suscite la surprise et le doute chez le lecteur comme chez le personnage, dans « *le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez le personnage, ni chez le lecteur* »³. Cette

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 19.

² Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique français en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1994, p. 325.

³ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 59.

opposition est toujours enseignée dans les manuels scolaires. Mais il va de soi qu'elle ne saurait pleinement rendre compte de la variété et de la singularité des textes où apparaît le surnaturel. De fait, la dualité des *Chants de Maldoror* n'est problématique qu'au regard d'une approche strictement narratologique : pour celui qui s'intéresse à la poétique subjective, le paradoxe sera toujours riche de sens.

C. Chelebourg a montré les limites de ce clivage entre merveilleux et fantastique. La distinction entre ces deux notions correspond bien plus à une différence de registre d'écriture et de relation au réel. D'un côté, le merveilleux postule son irréalité sans la démontrer ; de l'autre, le fantastique s'enracine dans un réalisme paradoxal. En somme, il s'agit d'un choix concernant la *doxa*, c'est-à-dire, au sens le plus large du terme, « *le cadre de vraisemblance [...] qui fait que nous croyons ou non à ce qui est raconté* »¹. Avec le fantastique, il n'est plus question de la vraisemblance classique, qui s'oppose au réel et se fonde sur un ensemble implicite de règles de bienséance, mais d'une vraisemblance moderne, qui cherche au contraire à établir une continuité avec le réel. C. Chelebourg définit donc le merveilleux et le fantastique comme deux postures face au surnaturel, qu'il distingue en même temps de la croyance religieuse : « *La crédulité que le miracle exploite religieusement et que le merveilleux sollicite par convention, le fantastique l'impose grâce à la rigueur d'une organisation textuelle basée sur la contamination du surnaturel par le naturel* »². On peut ainsi postuler que la fiction merveilleuse s'appuie sur la connivence tandis que la fiction fantastique repose sur la conviction.

Afin d'interroger les rapports qu'entretiennent la fiction et le surnaturel dans *Les Chants de Maldoror*, il convient auparavant de cerner la nature et le fonctionnement de l'énoncé de fiction littéraire notamment dans sa relation au réel. On peut partir de l'analyse de John Searle, qui, d'un point de vue logique, dégage les deux traits caractéristiques de l'énoncé fictionnel : d'une part, il fonctionne de manière non pas verticale, des mots au monde, mais de manière horizontale, des mots aux mots ; d'autre part, il reproduit les propriétés de toute assertion, et, en tant que tel, il exige de la part du récepteur une connaissance minimum du monde réel. L'énoncé fictionnel est par conséquent signifiant sans être dénotatif. De là, J. Searle définit la fiction comme une assertion feinte reposant sur « *un ensemble distinct de conventions qui permet à l'auteur de faire mine de faire des assertions qu'il sait ne pas être vraies sans pour autant avoir l'intention de tromper* »³, c'est-à-dire une assertion qui, tout en se présentant comme fausse, conduit le récepteur à s'immerger dans ce

¹ E. BURY, « Doxa », p. 140, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*.

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit. pp. 35-36.

³ John SEARLE, *Sens et expression*, traduction de Joëlle PROUST, Paris, Minuit, 1982, p. 111.

monde imaginaire sans pour autant le confondre avec le monde réel. De même, Jean-Marie Schaeffer parle, dans *Pourquoi la fiction ?* (1999), de « feintise ludique partagée »¹.

Pour que la fiction fonctionne d'un point de vue pragmatique, il faut donc que le lecteur puisse faire semblant de croire à ce que lui raconte l'émetteur. On se souvient du mot fameux de Coleridge : « « [...] il fut convenu que je concentrerais mes efforts sur des personnages surnaturels, ou au moins romantiques, afin de faire naître en chacun de nous un intérêt humain et un semblant de vérité suffisants pour accorder, pour un moment, à ces fruits de l'imagination cette suspension consentie de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique »². Dans *La Fiction* (2001), Christine Montalbetti précise que cette suspension n'est jamais que « provisoire », en tant qu'elle ne dure que le temps de la lecture, et « incomplète »³, en tant qu'elle préserve la reconnaissance du statut purement textuel de la fiction.

Un problème épistémologique apparaît cependant : l'énoncé de fiction ne renvoie pas au monde référentiel et pourtant, pour être compris, il conserve des liens avec ce monde référentiel. On peut donc se demander s'il est possible et pertinent de mesurer le degré de référentialité d'un énoncé de fiction.⁴ Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord distinguer deux types d'énoncé : d'une part, des énoncés strictement fictionnels, qui sont signifiants mais non dénotatifs ; de l'autre des énoncés qui, tout en étant à l'intérieur d'énoncés fictionnels, peuvent fonctionner indépendamment comme des énoncés référentiels. L'énoncé fictionnel se constitue donc en combinant des éléments fictionnels et des éléments référentiels. Ainsi de l'exemple suivant : *Emma Bovary se rendit à Rouen*. La phrase associe une dénomination fictionnelle (*Emma Bovary*) à une dénomination référentielle (*Rouen*). Si l'on conçoit l'existence d'un continuum allant du plus référentiel au plus fictionnel, la référentialité des œuvres de fiction peut être évaluée en synchronie ou en diachronie. Dans le premier cas, il s'agit de mesurer la proportion d'énoncés référentiels et d'énoncés fictionnels : ainsi, un conte de fées pourrait se situer au plus près du pôle fictionnel, tandis que le roman historique toucherait au pôle référentiel. Dans le second cas, il s'agit d'étudier la dynamique de l'œuvre, son glissement graduel ou brutal d'un pôle à l'autre.

Si l'on met en regard les notions de surnaturel et de fiction, une correspondance apparaît : d'un côté, les pôles fictionnel et merveilleux, de l'autre, les pôles référentiel et fantastique. En effet, le merveilleux qui ne se soucie pas de vraisemblance présentera une majorité de dénominations fictionnelles ; le fantastique, au contraire, multipliera des dénominations

¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 145-164.

² Pour une remise en contexte de cette formule, voir A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 113.

³ Christine MONTALBETTI, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2001, p. 18.

⁴ Le développement qui suit s'inspire en partie de la synthèse de C. Montalbetti sur la question (C. MONTALBETTI, *La Fiction*, *op. cit.*, pp. 31-36).

référentielles afin de créer un effet de réel. Il faut dès lors s'interroger sur ce qui distingue les fictions contenant du surnaturel de celles qui n'en contiennent pas sur le plan logique. En définitive, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une différence de degré. À un premier niveau se trouvent ce qu'on se propose de nommer les *fictions du naturel*, qui représentent un état non avéré du monde réel tout en conservant les lois physiques et logiques qui le gouvernent. À un second niveau, plus avancé, si l'on veut, on accède aux *fictions du surnaturel*, qui représentent un état non avéré du monde en enfreignant les lois physiques et logiques qui le gouvernent. À l'écart ontologique de la mimésis, les fictions du surnaturel ajoutent un écart physique voire métaphysique. Bien entendu, la réalité artistique des œuvres n'est jamais aussi tranchée. Malgré tout, on peut dire qu'en soi, la fiction est une fiction du surnaturel en puissance, ou que le surnaturel est l'aboutissement même du processus de fabulation.

Dans le cadre des *Chants de Maldoror*, l'écriture métaleptique contribue à identifier la fiction au surnaturel. Être aux pouvoirs surhumains, Maldoror est à la fois poète et personnage qui se met en scène dans un univers fictionnel qui se confond par instant avec la scène poétique : geste poétique et geste héroïque sont synonymes. Et surtout, la fabulation est décrite au début du chant III comme un acte de création divine.¹ L'écriture offre à Ducasse la possibilité de créer un monde qui se distingue du réel sur le plan ontologique et métaphysique. Dans l'imaginaire ducassien, la fiction est en elle-même surnaturelle car elle rompt avec le magistère du réel. Il suffit que la fiction ne soit pas le réel pour qu'elle acquière aux yeux du sujet une essence surnaturelle. Écrire et inventer, c'est énoncer quelque chose qui peut ressembler au réel, mais qui pourtant ne l'est pas, et cela sans pour autant être un mensonge ; c'est simuler une réalité poétique et transcender la nature par la surnature ; c'est s'approprier le pouvoir démiurgique du Verbe. La poésie du surnaturel est une création transgressive qui se charge de réécrire la vie.

Si l'on applique de manière diachronique la notion de continuum merveilleux/fantastique aux *Chants de Maldoror*, on observe une progression épousant le mouvement du livre. L'œuvre subit une évolution générique. Sur les plans thématique et textuel, les cinq premiers chants héritent pour l'essentiel de l'épopée et du conte, c'est-à-dire de deux genres de convention mobilisant le registre merveilleux ; le dernier chant va s'orienter vers l'écriture romanesque et le double registre réaliste et fantastique. Par ailleurs, l'écriture passe d'un registre lyrique ironique à un registre didactique et scientifique. En outre, on verra que le cadre spatio-temporel suit une trajectoire similaire allant des paysages sauvages d'une époque incertaine aux rues du Paris fin-de-

¹ Sur l'ouverture du chant III et la sacralisation de l'acte créateur, cf. *infra*, pp. 509 *sq.*

siècle.¹ Cependant, il n’y a pas de solution de continuité entre les cinq premiers chants et le sixième : d’une part, le fantastique contribue à transposer l’in vraisemblance assumée du merveilleux dans le monde vraisemblable de la capitale ; d’autre part, le livre dans son ensemble se trouve marqué par l’humour, la parodie et la distance ironique. *Les Chants de Maldoror* s’achèvent ainsi dans l’hybridation paradoxale d’une fiction à la fois sérieuse et ludique, mais aussi réaliste et délirante. Dans un article consacré au rire et au fantastique chez Baudelaire, Sylvie Thorel-Cailleteau souligne l’importance de ce rapprochement : « [...] *il semble en effet que l’objet que nous tendons aujourd’hui à identifier comme un genre, le fantastique, ait été perçu naguère comme une tonalité, proche de la tonalité comique, et que la pensée s’en est élaborée dans le contexte plus général d’une réflexion sur l’émergence de la modernité.* »². À l’image de Baudelaire, Ducasse est exemplaire de cette sensibilité moderne associant spontanément poésie, rire et surnaturel. Les anecdotes de l’âne qui mange une figue et de la figure qui mange un âne illustre parfaitement ce lien, puisque le poète affirme que de telles dérogations aux lois de la nature ne peuvent se trouver qu’en poésie.³

Reste à déterminer le type de pacte de lecture mis en place par le poète. Plusieurs passages permettent de cerner la forme que prend cette pétition de créance face au surnaturel.

Dans la strophe de l’amphibie, Maldoror demande au lecteur de croire sans pour autant être passif : « *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 [...].* » (IV, [7], 180). Ce que le poète requiert du lecteur, ce n’est pas une adhésion naïve et docile, mais une croyance s’appuyant sur une réelle « *confiance* ». Associé au surnaturel, le terme prend un double sens spirituel et rationnel. Il faut avoir à l’esprit que *confiance* et *foi* sont issus de la même racine latine *fides*, qui signifie « *la foi, la croyance* ». ⁴

D’une part, Maldoror en fait un synonyme de la foi religieuse : ainsi, fait-il dire ironiquement au père d’Édouard : « *Ayons confiance en Dieu ; en lui est le suprême espoir.* » (I, [11], 59). Au chant II, la légende de son combat avec la lampe-ange est implicitement associée à un prodige d’ordre religieux : « *Les gens naïfs racontent, à ceux qui veulent les croire, que 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.* » (II, [11], 107-108). Le verbe « *croire* » fait écho aux « *croyants agenouillés* » (106) évoqués au début du poème. Les fidèles et les crédules sont

¹ Sur cette évolution du décor de la campagne à la ville, cf. *infra*, pp. 629-633.

² S. THOREL-CAILLETEAU, « *De l’Essence du rire : une théorie du fantastique* », pp. 41-51, dans *Otrante*, n° 15, “Le Rire fantastique : grotesque, pastiche, parodie”, Paris, Kiné, 2004, pp. 47-48.

³ Sur ce lien entre poésie, rire et surnaturel, cf. *supra*, p. 250.

⁴ J. PICOCHÉ « *Foi* », p. 219, dans *Dictionnaire étymologique du français*.

confondus : leur croyance en la véracité de la légende sert de mise en abyme à la croyance du lecteur, qui adhère à ce que lui raconte le poète. S'opère alors un échange blasphématoire et satanique entre foi et fiction : la parole religieuse est mise au même niveau que n'importe quelle fiction de la surnature, tandis que la fiction poétique revendique elle-même un caractère sacré, à l'imitation de la parole religieuse.

Mais d'autre part, Maldoror sollicite une confiance ironiquement fondée sur des preuves objectives, notamment celles de l'expérience visuelle ou du témoignage oculaire. C'est le cas au chant V, lorsque le poète soutient avoir vu un scarabée grand comme une vache : « *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.* » (V, [2], 193). C'est encore le cas quand l'amphibie lui demande de se fier à sa vue : « *En croiras-tu tes propres yeux ? Depuis le jour que je m'enfuis de la maison paternelle, je ne me plains pas autant que tu le penses d'habiter la mer et ses grottes de cristal. La Providence, comme tu le vois, m'a donné en partie l'organisation du cygne.* » (IV, [7], 184). Les verbes *croire* et *voir* sont une fois de plus associés, tout comme dans ce passage où Maldoror invite malicieusement le lecteur à franchir le seuil de la fiction pour se rendre compte de la véracité de son récit : « *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.* » (IV, [6], 178). Le nom *assertion* souligne la visée essentiellement assertive de la poésie ducassienne.¹ La confiance dépend donc de l'expérience de la vue : elle seule permettrait de passer de la simple « *vraisemblance* » narrative à la « *vérité* » factuelle. Bien entendu, tout cela est ironique : la vue symbolise ici la lecture du poème, et le défi traduit la prétention ludique du poète à concurrencer le réel. La poésie du surnaturel confond bien croyance, voyance et création en un monde à la fois réel et poétique, ou plutôt réel en tant que vrai poème.²

De fait, les dernières lignes du roman de Mervyn offrent une paraphrase de cette réalité poétique. Le squelette de l'adolescent demeure sur la coupole du Panthéon, mais le poète prévient le lecteur : « *Quand le vent le balance, l'on raconte que les étudiants du quartier Latin, dans la crainte d'un pareil sort, font une courte prière : ce sont des bruits insignifiants auxquels on n'est point tenu de croire, et propres seulement à faire peur aux petits enfants.* » (VI, [10], VIII, 255). La mention du vent fait référence au souffle poétique, à l'écriture elle-même : il fait écho aux rumeurs qui circulent ici et là à propos de Maldoror, et ces rumeurs sont autant de métaphores du récit lui-même. De par leur jeunesse, les « *étudiants* », apparaissent comme des victimes potentielles. En s'en remettant à Dieu, ils tentent d'opposer la « *prière* », parole de foi, aux « *bruits insignifiants* », prolongement dans le réel du

¹ Sur le rôle la logique assertive, cf. *supra*, pp. 211-212.

² Sur la voyance ducassienne, cf. *infra*, pp. 540-572.

récit poétique.¹ Le poète refuse cependant toute vérité à ces racontars, invalidant ainsi sa propre parole : on n'est « *point tenu d'y croire* », autrement dit, libre à chacun d'y prêter foi, ou de s'en moquer. Ce ne sont qu'histoires puériles et terreurs enfantines (« *propres seulement à faire peur aux petits enfants* »), en d'autres termes, des contes à dormir debout. Pourtant, le poète ajoute que le mort tient « *entre ses mains crispées, comme un grand ruban de vieilles fleurs jaunes* ». Sa conclusion est alors véritablement ambivalente, puisqu'elle hésite entre la prudence sceptique et la plus solide des certitudes :

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

Dans la première phrase, le poète se garde bien de statuer sur l'authenticité des immortelles et rappelle que cela n'est qu'une illusion théâtrale et baroque.² Il rattache pourtant ces fleurs à sa narration et à son récit, c'est-à-dire à une fiction littéraire dont il atteste la réalité poétique du seul fait qu'il en parle. On remarque d'ailleurs l'opposition du subjonctif, mode du virtuel (« *que ce soient là* »), et de l'indicatif, mode du réel (« *dont je vous ai parlé* », « *qu'une lutte inégale [...] vit se détacher* »). Les précautions entourant l'origine des fleurs sont contrebalancées par la métaphore du « *piédestal grandiose* », qui pose la colonne Vendôme comme symbole *diaïrétique*, mais aussi *spectaculaire*³, puisqu'elle a servi de support à une vision stupéfiante rappelée par le sémantisme scopique du tour verbal « *une lutte inégale [...] vit* ». Le passage est caractérisé par l'adverbe « *réellement* » : syntaxiquement, il modalise l'énoncé, mais sémantiquement et morphologiquement, il renvoie au réel, ou du moins à une forme de réalité. La seconde phrase est beaucoup moins nuancée. Le tour introducteur « *Il n'en est pas moins vrai* » impose précisément le vrai, la vérité. Les groupes nominaux « *symétrie définitive* » et « *nombre quaternaire* » accentuent cette vérité à l'aide du champ lexical de la géométrie et de l'algèbre, sciences pures, symboles de l'esprit positiviste et de la pensée rationnelle. L'impératif « *allez-y voir* » défie le ou les lecteurs sceptiques en leur proposant de confronter leur réalité à celle de la fiction et du texte. Le dernier mot de l'œuvre, « *croire* », entre en résonance avec le souhait par lequel elle avait commencé : « *Plût au ciel que le lecteur [...]* » (I, [1], 39). Le ciel, le lecteur, la croyance, mais aussi la vision, la spectacularisation : « *allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire.* » (VI, [10], VIII, 255). Il s'agit bien de « *voir* », le

¹ Sur les rapports entre prière et poésie, cf. *supra*, pp. 476-477, 107, 112.

² Sur le *theatrum mundi*, cf. *supra*, pp. 213-218.

³ Les symboles spectaculaires élèvent l'homme au rang de visionnaire. Ils réunissent tout ce qui a trait à la lumière et à la vue : astre solaire, œil, verbe divin. Cf. G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, pp. 162-178.

parallèle avec le verbe « croire » étant renforcé par la rime en *-oir*. Si l'écriture des *Chants de Maldoror* est un acte sacré, leur lecture doit être un acte de foi. À des degrés certes différents, l'écriture et la lecture se présentent donc comme des activités visionnaires. Ainsi se terminent *Les Chants de Maldoror* : le rêve et le réel, la fiction littéraire et la réalité sont réunies et transcendées par une réalité poétique sacralisée. L'expérience maldororienne mêle l'histoire et sa narration, rassemble poète, lecteur et personnages sur la double scène d'une même expérience onirique et poétique, espace-temps cauchemardesque — c'est-à-dire abstrait en tant que fiction mais concret en tant que texte littéraire — où les êtres de chair croisent les êtres de papier. Cette expérience, en outre, est inséparable des plaisirs et des peurs de l'imagination enfantine.

Fiction et surnaturel sont synonymes dans la poétique du sujet ducassien : tous deux se présentent comme une alternative poétique à la vie réelle. L'écriture de la fiction et l'écriture du surnaturel sont liées par l'humour et l'imagination débridée. *Les Chants de Maldoror* se concluent ainsi sur un paradoxe ironique : l'imagination atteint son paroxysme alors même que le poète affiche sa prétention à la vérité. Ce paradoxe n'est qu'apparent, et l'ironie n'est pas que moqueuse : le surnaturel s'inscrit, comme l'humour, dans un double régime ludique et sérieux, celui de l'excentricité. On a vu précédemment que l'imagination était dans l'imaginaire ducassien une faculté visionnaire de poétiser le réel.¹ Or, pour le romantisme et la modernité, l'imagination est aussi ce qui amène le poète à voir le surnaturel dans le réel. Dans son article consacré à Poe, Baudelaire note qu'elle « apparaît comme une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. »² L'imagination moderne n'est pas qu'invention : elle a pour finalité l'imitation et la transformation de la vie réelle. De fait, son développement s'accompagne d'un nécessaire effort réaliste. Mais dans le même temps, elle reste attachée au monde du jeu et de l'enfance. Ducasse assume ainsi l'une des fictions principales du surnaturel littéraire, que C. Chelebourg décrit comme « une forme de mythe de l'enfance » : « Il assure, à l'échelle de l'individu, le rôle que Jung attribuait aux symboles et aux mythes pour la collectivité : il permet de garder avec ses origines irrationnelles le lien nécessaire à son équilibre, et c'est en quoi il favorise son développement harmonieux. »³ Et dans la poétique du sujet ducassien, il semblerait que le surnaturel et la fiction soient nécessaires à sa réparation narcissique. Comme cette entreprise passe par l'échange littéraire, Ducasse invite le lecteur à faire, avec lui, semblant d'y croire.

¹ Sur l'imagination, cf. *supra*, p. 211.

² C. BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », pp. 25-47, dans *Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit.*, p. 37.

³ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture, op. cit.*, p. 26

L'expérience maldororienne se définit progressivement comme un cauchemar, créateur d'une réalité poétique issue de l'acte d'écriture lui-même. *A fortiori*, si dans *Les Chants de Maldoror*, les rêves endormis, quoique significatifs, sont peu nombreux, le thème cauchemardesque, lui, se trouve fortement mobilisé. Il faut toutefois garder à l'esprit que cette réalité poétique est le plus souvent implicite, et qu'elle constitue le résultat d'une subtile recherche mise en scène *via* le mouvement de réécriture. Avant de convertir l'expérience onirique en fiction littéraire, et vice-versa, *Les Chants de Maldoror* proposent au lecteur un ensemble plus explicite d'éléments empruntés aux autres structures du surnaturel.

Le monde onirique

Parmi les œuvres qui, selon lui, seraient les plus scandaleuses de son siècle, Ducasse cite, non loin d'« Une Charogne » de Baudelaire et du « Corbeau » de Poe, le « *songe de Jean Paul* ». L'expression désigne le « Discours sur la mort du Christ » (1796), texte partiellement traduit et commenté par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* en 1813. Sur la foi de cette traduction infidèle, Jean Paul Richter a été considéré par les romantiques comme un génie visionnaire et délirant, l'initiateur du récit de cauchemar romantique.¹ D'autres ont vu en lui un athée ou un blasphémateur. En condamnant ce texte fondateur, Ducasse s'inscrit ironiquement dans une tradition littéraire, mais dans le même temps, il conçoit son onirisme comme une réponse à Naville. En effet, l'idée que les états oniriques auraient un sens éthique voire spirituel apparaît sous la plume du philosophe suisse : « *Sommes-nous [...] enclins à l'accomplissement de la loi de charité ? [...] Pour bien connaître où nous en sommes à cet égard, suspendez l'action de votre volonté et regardez passer en vous le fleuve de vos pensées et de vos sentiments [...]. C'est l'état de rêverie. [...] Oui, nos âmes sont traversées par des éclairs brillants, par de splendides lueurs ; mais, hélas ! ces lueurs et ces éclairs ne font trop souvent que montrer nos ténèbres.* »². Il faut noter que Naville évoque la rêverie, et non le rêve : de même, on verra que Ducasse décrit moins un cauchemar véritable qu'une rêverie cauchemardesque.³

Démision de la logique, manque d'unité et absence apparente d'histoire, mais aussi et surtout violence, horreur et angoisse : autant d'éléments qui rapprochent l'esthétique des *Chants de Maldoror* du surnaturel onirique, et plus particulièrement du cauchemar. Mais le rêve est un objet problématique. Phénomène naturel de l'esprit attesté par la raison, il enfreint dans le même temps les lois de la nature, associant ainsi transgression physique et transgression logique :

¹ Sur Jean Paul et ses récits de rêve, cf. A. BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1967, pp. 167-191.

² E. NAVILLE, *Le Problème du mal. Sept discours*, op. cit., pp. 144-145.

³ Sur la rêverie cauchemardesque, cf. *infra*, pp. 496-504.

Qu'elle craigne de se tromper ou d'être trompée, la raison est naturellement suspicieuse face au rêve, non pas seulement parce qu'elle déroge à ses exigences de logique et de clarté, mais parce qu'il la confronte à son exact contraire : tandis qu'elle se flatte de se fonder sur la seule fonction du réel, il illustre la présence et la puissance irréprouvable, au même lieu qu'elle, de la fonction de l'irréel. Le rêve est surgissement incontrôlable, irruption soudaine, apparition, en un mot épiphanie de l'irréel dans la psyché et, comme tel, il représente pour la raison une sorte d'ennemi intérieur.¹

Il faut cependant s'entendre sur la notion de cauchemar dans le contexte lexical et esthétique du XIX^e siècle. Pour ce qui est de la langue commune, on partira de la définition de Littré :

1° Sentiment d'un poids incommode sur la région épigastrique, pendant le sommeil, avec impossibilité de se mouvoir, de parler, de respirer ; état qui finit par un réveil en sursaut après une anxiété extrême. Avoir le cauchemar.

2° Par extension, tout rêve effrayant. Ma nuit a été troublée par des cauchemars horribles.

3° Fig. Pensée affligeante ou effrayante qui nous poursuit sans cesse et dont nous ne pouvons nous débarrasser.²

Avant que d'être un rêve de tonalité inquiétante, le cauchemar désigne donc un type d'expérience onirique bien défini, caractérisé par une détresse respiratoire et un sentiment d'inhibition débouchant sur un réveil anxieux. Dans le domaine littéraire, le terme prend toutefois une signification beaucoup plus riche : d'une part, on l'a vu, de nombreux auteurs, dont Ducasse, qui l'associe à son idiomythe vampirique, renouent avec le sens archétypal du cauchemar, lequel est un monstre cousin du vampire³ ; d'autre part, se développe tout au long du siècle une authentique poésie du cauchemar, à laquelle J. Decottignies a consacré une étude considérable :

[...] disons que le *cauchemar* désigne [...] toute construction mentale destinée à satisfaire les impulsions de l'instinct en conflit avec le réel et le sens commun. Cette construction pourra être heureuse ou déprimante, elle pourra se limiter à des représentations, ou se matérialiser dans un comportement. Mais toujours elle portera la marque du *délire*, c'est-à-dire qu'elle sera échafaudée en marge des témoignages des sens et au mépris du magistère de la raison⁴.

Outre qu'elle dépasse la distinction commune entre rêves heureux et rêves d'angoisse, de même qu'entre rêves endormis et rêves éveillés, rangeant l'ensemble de ces phénomènes sous la même

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 129.

² É. LITTRÉ, « Cauchemar », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ Sur l'idiomythe du vampire, cf. *supra*, pp. 435-443.

⁴ Jean DECOTTIGNIES, *Essai sur la poésie du cauchemar en France à l'époque romantique*, thèse dactylographiée, Paris, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 5 décembre 1970, p. 19.

appellation¹, cette définition a le mérite de mettre l'accent sur le caractère à la fois délirant, cathartique et créateur du cauchemar.

Le texte est une surface privilégiée où affleurent les premiers indices. En effet, une lecture superficielle des *Chants de Maldoror* permet de constater que l'onirisme y apparaît d'abord sous la forme d'un champ lexical. Dès lors, on pourrait définir le statut textuel de l'onirisme comme un ancrage lexical et sémantique dont les unités éclairent la conception ducassienne du cauchemar. On doit concilier ici deux perspectives, l'une directe, l'autre tangentielle. Dans la première, des données narratives, placées dans la voix du poète héros ou dans celle d'un autre personnage, donnent des informations sur l'histoire et participent à la constitution d'un noyau fictionnel, le matériau onirique. Dans la seconde, à travers les paroles d'un personnage autre que le poète héros, ou par le biais des images (métaphores, comparaisons) favorisées par ce même poète, des données incidentes proposent un éclairage indirect, mais complémentaire. Unifiant le fictionnel, le para fictionnel et le stylistique, ce double point de vue postule qu'il existe un signifié synthétique lié au cauchemar dans la langue ducassienne.

Ce champ lexical peut être partagé en deux ensembles : le premier ensemble, {*rêve*}², comprend 29 occurrences et décline le champ morphologique du nom *rêve*³ ; le second ensemble, {*cauchemar*}, comprend 10 occurrences et se résume au seul nom *cauchemar*.⁴ Plus que le déséquilibre entre ces deux ensembles, ce sont leurs relations sémantiques qui sont intéressantes. Si la variété morpho-lexicale de l'ensemble {*rêve*} crée une ouverture du sens qui dynamise le signifié, l'ensemble {*cauchemar*} dénote au contraire un signifié *a priori* plus précis et plus statique. La mise en regard des noms *rêve* et *cauchemar* révèle l'étroit rapport qui existe entre les deux ensembles. En effet, on se souvient que, selon Littré, *cauchemar* désigne par extension « *tout rêve effrayant* ». Pour le sens commun, le *cauchemar* n'est qu'une variété de *rêve* ; on dira que « *cauchemar* » est l'hyponyme et que *rêve* est l'hyperonyme. Par ailleurs, si la connotation affective de *cauchemar* marque négativement l'ensemble {*cauchemar*}, la plasticité morpho-lexicale de l'ensemble {*rêve*} permet une plus grande souplesse vis-à-vis des pôles affectifs : tandis que le groupe nominal « *rêve de l'enfance* » (I, [11], 62) connote l'euphorie et dénote une antonymie entre les deux ensembles, le groupe nominal « *rêves affreux* » (II, [12], 110) connote la dysphorie et marque une synonymie.

¹ On songe à Nodier qui, voyant dans le cauchemar une maladie de l'esprit, ne le distinguait pas du rêve : « *On s'imagine mal à propos que le cauchemar ne s'exerce que sur des fantaisies lugubres et repoussantes. Dans une imagination riche et animée, que nourrissent la libre circulation d'un sang pur et la vitalité robuste d'une belle organisation, il y a des visions qui accablent la pensée de l'homme endormi par leurs enchantements, comme les autres par leurs épouvantes.* » (C. NODIER, *De Quelques phénomènes du sommeil*, pp. 15-35, dans C. NODIER, *De Quelques phénomènes du sommeil*, op. cit., p. 17).

² Ces ensembles sont signalés par des accolades.

³ Pp. 47, 62, 65 (2 occurrences), 67, 66, 82, 92 (2 occurrences), 102, 103, 110, 113, 127, 130, 132, 149, 158, 171, 176, 178, 185, 187, 196, 198, 200 (2 occurrences), 207 et 230.

⁴ Pp. 60, 80, 96, 145, 166, 176, 199, 213, 222 et 243.

Par la diversité affective et sémantique que lui apporte l'ensemble {*rêve*}, le champ lexical de l'onirisme des *Chants de Maldoror* devrait tracer les contours d'une expérience dépassant le cadre du *cauchemar* au sens où l'entend la langue commune. Or, revenant au chant VI sur l'écriture des chants précédents, le poète, autocritique, parle précisément de « *cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire* » (VI, [1], 222). L'expression métafictionnelle fait le bilan des cinq premiers chants et fixe le sens de leur onirisme : *cauchemar* est le mot que le sujet choisit pour désigner cet ensemble de phénomènes. Son cauchemar n'est pas seulement celui de la langue commune : il dénote un signifié idiolectal et idiomythique plus complexe fondé sur le retour à l'archétype et un dérèglement de l'affectivité qui entre en cohérence avec les complexes de Maldoror et de l'homme fatal. Du reste, le cauchemar ducassien s'annonce lui-même d'une grande complexité.

Le monde halluciné

Enfermé dans la prison du sommeil, le surnaturel du rêve n'inquiète pas véritablement l'ordre des choses : il correspond à un épisode psychique qui n'affecte en rien le réel. Mais s'il franchit le seuil du sommeil pour envahir l'état de veille, l'irréel prend alors une dimension problématique. Aux yeux incrédules du sens commun, il se résume à l'hallucination, dont les causes sont la folie ou les substances excitantes, hypnotiques ou hallucinogènes. Dès lors, le surnaturel confine à la pathologie mentale et à la bouffée délirante :

L'hallucination, en tant que symptôme de folie, constitue l'horizon maladif du commerce avec le surnaturel, le piège fatal que la fonction de l'irréel tend à la raison. Elle peut se définir comme une *pseudophanie de l'irréel*, dont la prise de conscience — qu'elle vienne du sujet lui-même ou de son entourage — tend à disqualifier le caractère surnaturel des phénomènes qu'elle engendre, au rebours de ce qui se passait dans l'*épiphanie* onirique.¹

L'écriture ducassienne assimile le surnaturel, fiction et réalité, par l'entremise du poème : on pourrait donc penser que le cauchemar de Maldoror franchirait lui aussi le seuil du sommeil pour s'épancher dans la vie réelle et se dégrader en simple hallucination. Cet état pourrait avoir deux causes : la folie et les drogues. Pourtant, aucune de ces deux explications ne suffit à rationaliser cette expérience des limites.

La folie est, on l'a vu, un thème essentiel du complexe de Maldoror.² Selon le père d'Édouard, « — [...] *les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance* » (I, [11], 42) ; de même le crapaud déclare-t-il au dément : « *“Ton esprit est tellement malade que tu ne t'en aperçois pas, et que tu crois être dans ton naturel”* » (I, [13], 171). Aux dires du poète héros, cette

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 185.

² Sur le thème de la folie, cf. *supra*, pp. 145-151.

démence occasionnerait de fréquents coups de sang confinant à la folie meurtrière « *chaque jour le sang lui montait à la tête* » (I, [3], 41). On relève également deux allusions aux narcotiques : le poète place l'écriture du premier chant sous la responsabilité de « *la belladone* » (II, [1], 75) ; le héros évoque les « *pavots magiques* » (II, [8], 93) dans lesquels l'enveloppait sa surdité de jeunesse. Ces quelques exemples constituent un premier ensemble d'indices, très présents dans la première moitié de l'œuvre, et pouvant servir de motivations psychologiques et physiologiques à un état second. Se dessine donc un ordre positiviste aux lois duquel serait soumis le surnaturel des *Chants de Maldoror*. Dans l'hymne à l'océan, le poète suggère d'ailleurs une lecture psychologiste, mais inédite, de cette expérience : « *Il reste à la psychologie beaucoup de progrès à faire.* » (I, [9], 54). Selon J. Decottignies, Maldoror emprunterait sa psychologie à une longue lignée de héros littéraires : en effet, son refus et sa haine de l'ordre divin et social, des hommes et de sa propre humanité rapprochent son délire de celui des héros noirs, personnages dont on retrouve les avatars hyperboliques dans les romans-feuilletons.¹ Traduite en termes psychologiques, la violence frénétique de Maldoror se résumerait à un affrontement *dramatique* entre la raison et l'instinct — la psychanalyse dira entre le *moi* et le *ça*.² L'analyse de J. Decottignies confirme la présence chez Ducasse du thème de la folie raisonnante.³ De plus, les complexes de Maldoror et de l'homme fatal font coexister en lui l'amour et la haine, la bonté et la cruauté, la souffrance et le plaisir : le rêveur maldororien apparaît comme un concentré d'ambiguïté émotionnelle invalidant tout monisme psychologique.

Or, le surnaturel des *Chants de Maldoror* n'est assumé par aucune narration première qui préserverait cet ordre positiviste en révélant par contraste l'irréalité de l'expérience maldororienne : ces causes sont privées d'un cadre narratif légitimant leur rôle à la fois désenchanteur et déclencheur. Paradoxalement, Maldoror disqualifie lui-même ces motivations, qui convergent somme toute vers une modification de la conscience. Il adopte ainsi une posture psychologique qui rappelle la dénégation freudienne.⁴ Dans la strophe du naufrage, le héros excuse sa violence délirante en accusant la « *méchanceté* » des hommes, qui provoque chez lui des « *accès de cruauté* » (II, [13], 118). Mais il se reprend peu après : « *Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous*

¹ Sur les traits communs à Maldoror et aux héros noirs, cf. J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar romantique*, *op.cit.*, pp. 432-439, ainsi que M. PLEynet, *Lautréamont par lui-même*, *op. cit.*, 1967, pp. 61-89.

² Le *moi* est l'instance psychique médiatrice. Dépendant du *ça* et du *surmoi*, il constitue le pôle défensif de la personnalité et gère les différents processus psychiques. Le *ça* est le pôle pulsionnel de la personnalité ; il est en conflit avec les deux autres instances. Le *surmoi* est le pôle de la censure : il canalise et juge les pulsions du *moi* (« *Ça* », pp. 56-58, « *Moi* », pp. 241-255 et « *Surmoi* », pp. 471-474, dans J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*).

³ Sur la folie raisonnante, cf. *supra*, pp. 149-151.

⁴ La dénégation est un procédé par lequel « *le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulés, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne.* » (J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, « *Dénégation* », pp. 112-114, dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 112).

tromper. Et, quand je commets un crime, je sais ce que je fais : je ne voulais pas faire autre chose !». Ce dernier exemple met en relief la confusion entre le poète et le héros. Maldoror dénie à distance la folie que le poète lui attribuait, soit par sa voix propre de narrateur, soit par celle du père de famille, ou encore à travers les réprimandes du crapaud. Ces paroles sont cependant écrites par Maldoror, qui se présente aussi comme l'auteur de ses aventures : il se répond donc à lui-même. L'enchâssement des discours et l'alternance des récits à la première et à la troisième personne amplifient la dénégation et profilent un principe poétique d'ambivalence.

S'il ne s'impose pas à la totalité de l'œuvre, ce substrat psychologiste n'en est pas moins poétiquement efficace. Mais dans le même temps, l'écriture poétique témoigne de folie raisonnée de Maldoror. Son aliénation n'est pas un handicap, mais un véritable sens en plus, qu'on peut assimiler à l'imagination elle-même. Comme l'explique C. Chelebourg à propos du *Horla* de Maupassant, la folie se confond avec le génie poétique, et le fou se fait visionnaire : « *L'halluciné, et particulièrement l' "halluciné raisonnant" comme se qualifie le narrateur du second "Horla", tend à se considérer comme le porteur d'une révélation suprême. Son monde halluciné lui apparaît comme la vérité du monde, celée jusque-là à des semblables qu'il dépasse par une clairvoyance superlative.* »¹. Le monde halluciné de Maldoror est le fruit d'une imagination folle — et follement créatrice.

Le monde enchanté

Le Clézio écrit au début de l'un des articles qu'il consacre aux *Chants de Maldoror* : « *C'est bien le caractère de cette œuvre exceptionnelle, son étrangeté, que d'être à la fois la plus terrible violence, l'horreur et l'abjection et, au même instant, l'expression de l'imaginaire et de la magie les plus proches de l'enfance. Comme si Lautréamont, par son génie, appartenait à ces deux extrêmes, où l'homme amer et corrompu rencontre l'enfant avide de merveilleux.* »². Fin lecteur, Le Clézio place en exergue de son article deux phrases de Ducasse. La première est tirée de *Poésies I* : « *Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans.* (P I, 268). La seconde est extraite de l'ouverture des *Chants de Maldoror* : « *Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre.* » (I, [1], 39). Le contraste est en effet frappant entre ces deux aspects de l'imaginaire ducassien.

À l'inverse du fantastique, le registre féerique ou merveilleux ne se soucie guère de la vraisemblance et lâche proprement la bride au surnaturel : « [...] *ici, écrit C. Chelebourg, l'incroyable est de règle, le surnaturel est de rigueur — le genre merveilleux pourrait en fait se définir comme le lieu littéraire de sa pure et libre exhibition, débarrassée des contraintes de l'adhésion même momentanée aux événements*

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 189.

² J. M.-G. LE CLÉZIO, « Maldoror et les fées », pp. 14-30, dans *Europe*, "Lautréamont", volume 64, n° 700-701, 1987, p. 14.

rapportés. »¹. Le conte est le genre de l'enfance, celui où l'on croit sans condition. En offrant au jeune lecteur « *des images qu'il peut incorporer à ses rêves éveillés et qui l'aident à mieux orienter sa vie* », il lui permet d'affronter le réel, ses angoisses et ses désirs et de s'identifier aux héros. La féerie revêt par conséquent une fonction formatrice et une grande importance narcissique.

Comme l'a très bien montré J. de Palacio dans *La Perversion du merveilleux*, l'univers des contes de fées ne disparaît pas dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais subit une métamorphose décadente :

Le merveilleux est une autre façon de dire que la nature a fait son temps. Mais ceci n'est point suffisant encore. À la fin du XIX^e siècle, ce merveilleux est faussé dans ses principes et dans ses mécanismes, altéré dans son langage, privé de sa morale, gagné par l'outrance et la perversion. Les lois qui le gouvernent (enchantelements, métamorphoses, maléfices, arbitraire du temps et de l'espace) sont fréquemment inversées et utilisées à rebours. Le merveilleux peut même, pour comble de perversité, se rapprocher du cours naturel des choses et faire descendre ses fées dans les rues.²

En réalité, les écrivains de la décadence n'ont fait que redécouvrir la face sombre de la féerie. C'est donc en accord avec son temps que Ducasse s'approprie le merveilleux dans le but de le pervertir.

Le registre merveilleux est une écriture de convention dont on relève plusieurs éléments thématiques dans *Les Chants de Maldoror*. Tout d'abord, l'œuvre met en scène de nombreux personnages surnaturels : on croise ainsi des monstres, des magiciennes séductrices, des animaux parlants et bien sûr Maldoror lui-même, qui se distingue de ses semblables par ses pouvoirs surhumains. Ce dernier dispose par ailleurs d'objets magiques, réels ou métaphoriques. Au chant premier, il propose à Édouard de lui offrir « *une bague enchantée* » dont on tourne le rubis afin de devenir invisible, « *comme les princes, dans les contes de fées* » (I, [11], 62). Au chant II, il extrait des blocs de poux de sa mine immonde à l'aide d'une « *pelle infernale qui accroît [s]es forces* » (II, [9], 100). Son sexe et sa plume sont également considérés comme des « *talismans* » (IV, [1], 159 ; V, [5], 208). Dans l'univers de Maldoror, la magie et les sortilèges sont d'un usage courant et souvent malveillant : le pou serait, selon le poète capable « *par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant* » (II, [9], 97). À la strophe 2, du chant IV, Maldoror n'a pas bougé depuis quatre siècles, comme s'il était sous l'emprise de quelque maléfice séculaire. À la fin du chant V, on le retrouve paralysé dans son lit, victime du « *magnétique pouvoir* » (V, [8], 215) de Réginald et d'Elsseneur. On assiste enfin à de nombreux prodiges reprenant sur un ton à la fois parodique et sérieux un

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 67.

² J. de PALACIO, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, op. cit., p. 8.

certain nombre d'éléments traditionnels, parmi lesquels la métamorphose et l'envol magique.¹ Ces différents éléments instaurent une féerie qui, tout en rappelant le merveilleux des contes de fées, se singularise en glissant vers une noirceur à la fois parodique et novatrice.

La féerie ducassienne s'inscrit en effet dans le mouvement parodique et subversif du merveilleux fin-de-siècle. Il se présente plus exactement, pour citer en substance J. de Palacio, comme une *contrefaçon* du merveilleux traditionnel : « *Ce merveilleux-là n'est pas pur. Il intègre l'actualité des soucis de la fin du siècle : urbanisme, prolétariat, misère, physiologie, prostitution, maladie, érotisme, progrès technique, découvertes scientifiques, moyens de transport. Alors que le merveilleux était un absolu, il s'y introduit le relatif.* »². La dégradation du merveilleux se manifeste par mélange du fictionnel et du référentiel, du surnaturel et du réalisme.

D'une part, la féerie des *Chants de Maldoror* se dégrade et perd peu à peu son caractère autoréférentiel : c'est d'abord le décor parisien que l'on découvre avec surprise au chant II, puis au chant VI ; c'est aussi la présence de plus en plus prégnante du discours scientifique, de la confusion entre magie et progrès technique ; c'est enfin le revolver de Maldoror, sorte d'équivalent moderne de l'objet magique (VI, [10], VIII, 253).

D'autre part, l'idéalisme des contes de fées se délite au contact d'un réalisme sans concession : les corps sont montrés dans toute leur trivialité, la sexualité crue et perverse de l'homme commun remplace l'amour allusif des princes et des princesses, la violence, le crime, le fait divers, mais aussi les petits gestes du quotidien, comme se moucher, laver un sol recouvert de sang et prévoir la venue d'une blanchisseuse (II, [2],79), font leur apparition.

Enfin, c'est au chapitre de la mise en scène du surnaturel que le merveilleux fait l'objet de son détournement le plus sérieux et le moins parodique. On a coutume de dire qu'à l'inverse du fantastique, le surnaturel féérique ne provoque ni étonnement ni effroi. Cela n'est pas totalement vrai : la peur et la stupeur existent bel et bien dans l'univers des contes de fées. C'est plutôt dans la facilité avec laquelle les personnages et le lecteur sont amenés à reconnaître comme vrai les phénomènes surnaturels que se situe la spécificité du merveilleux. Les lois de la nature, si elles existent, ne sont pas absolues, et leur infraction fait partie d'un ordre des choses justifié par la cohérence poétique.³ Dès lors, les prodiges, aussi surprenants soient-ils, apparaissent comme une réalité incontestable : « *À partir de là, écrit C. Chelebourg, le surnaturel expose librement sa magie, sur le mode rhétorique de l'hypotypose, c'est-à-dire de manière si vive et énergique qu'elle s'impose à tous : protagonistes,*

¹ Sur la métamorphose, cf. *infra*, pp. 487-491. Sur l'envol, cf. *supra*, pp. 170, 620-621.

² J. de PALACIO, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, *op. cit.*, p. 44.

³ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, *op. cit.*, p. 72.

auditeur ou lecteur. L'écriture du merveilleux vise à créer les conditions d'une hypotypose de l'irréel. »¹. Cette hypotypose de l'irréel prend forme dans la poésie ducassienne à travers le motif de la stupéfaction sublime.²

Mais là où le surnaturel des *Chants de Maldoror* se singularise pleinement, c'est sur le fait que, d'une part, tous les protagonistes ne le perçoivent pas avec la même acuité, et que d'autre part, que son épiphanie semble étroitement liée au point de vue de Maldoror lui-même. C'est du moins le sens qui se dégage de la strophe de l'amphibie. En effet, tandis que Maldoror distingue clairement le monstre, les paysans qui se trouvent non loin de lui, eux, n'aperçoivent qu'un étrange banc de poissons hétéroclite :

En effet, cet amphibie [...] n'était visible que pour moi seul, abstraction faite des poissons et des cétacés; car, je m'aperçus que quelques paysans, qui s'étaient arrêtés à contempler mon visage, troublé par ce phénomène surnaturel, et qui cherchaient inutilement à s'expliquer pourquoi mes yeux étaient constamment fixés [...] sur un endroit de la mer où ils ne distinguaient, eux, qu'une quantité appréciable et limitée de bancs de poissons de toutes les espèces, distendaient l'ouverture de leur bouche grandiose, peut-être autant qu'une baleine. (IV, [7], 181)

Le constat de Maldoror est double : le « *phénomène surnaturel* » qu'observent les paysans, c'est non seulement le rassemblement de poissons, mais aussi la stupeur du héros. L'hypotypose de l'irréel associe le monde enchanté à d'autres conceptions du surnaturel : si Maldoror voit des choses que les autres ne voient pas, c'est qu'il évolue bel et bien dans un monde halluciné ; si ce qu'il est le seul à voir existe bel et bien, alors son hallucination s'apparente aux expériences visionnaires ; et surtout, si Maldoror est lui-même perçu comme un être surnaturel, alors son hallucination n'est plus simplement visionnaire, mais créatrice : le poète-héros est un monstre qui engendre des monstres, un prodige qui enfante des prodiges. Ainsi donc, Ducasse développe une féerie à la fois réaliste et subjective : sa poésie réenchante le réel pour le meilleur ou pour le pire. Et surtout pour le pire.

En définitive, la décadence modernise le merveilleux. Elle s'adapte non seulement aux changements sociaux et techniques, mais également aux évolutions poétique et esthétique ; elle en fait, comme l'explique J. de Palacio, un merveilleux de la modernité, une féerie dans l'air du temps :

La perversion s'installe à partir du moment où il y a mélange des genres, et notamment dilution du conte dans le roman ; et à partir du moment où il y a changement de registre, c'est-à-dire passage du conte merveilleux au roman naturaliste, ou, pour parler le langage

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 73.

² Concernant le motif de la stupéfaction, cf. *supra*, pp. 166-167.

de l'époque, de la bibliothèque bleue au livre jaune. Cette perversion est d'autant plus notable qu'elle s'exerce sur une littérature enfantine réécrite pour les adultes.¹

L'esprit décadent procède au détournement d'un genre réputé mineur, et destiné aux mineurs. Rapprocher le merveilleux du fantastique, c'est d'abord transporter le monde féérique dans celui plus interlope des romans-feuilletons, où il se confondra avec le mystère ; c'est aussi rompre avec la visée edificatrice du conte et substituer le vice à la vertu ; c'est enfin s'attaquer à l'innocence, à la beauté et à l'enfance. C'est bien à cette perversion du conte que se livre Ducasse dans *Les Chants de Maldoror*. Ainsi, en tant que formes brèves, les différentes strophes qui composent chaque chant rappellent la concision du conte de fées. Cependant, l'existence d'une trame commune, d'un fil conducteur, si fin soit-il, fait éclater le cadre fictionnel du conte traditionnel. Le cheminement poétique des *Chants de Maldoror* retrace en quelque sorte l'histoire générique des fictions du surnaturel et décrit un processus de maturation : de l'épopée primitive au roman-feuilleton en passant par le conte de fées, de l'enfance de la littérature à son âge adulte. De plus, comme le feront les auteurs de contes décadents, Ducasse pervertit la visée morale des contes d'antan et des contes romantique : avec la figure tutélaire de la Prostitution, on trouve déjà chez lui l'image de la fée fin-de-siècle, à la fois méchante et corrompue, et muse inspiratrice.² Et au fond, c'est à l'image de l'enfance elle-même, dans toute sa pureté, que s'en prend le poète : « *La tentation de l'enfant, écrit Le Clézio, sa mort cruelle, sacrifiée par la puissance du mal, est un des thèmes centraux des contes de fées [...], et l'on pourrait y voir l'expression de l'angoisse enfantine devant l'autorité du père, ou devant les dangers du monde adulte.* »³. Le Clézio voit juste, mais il ne distingue pas l'écart qui sépare le conte fin-de-siècle du conte de fées : dans celui-ci, l'enfant est le plus souvent sauvé, dans celui-là au contraire, sa perte devient le moteur du récit — on songe au sort réservé aux enfants et aux adolescents dans ce livre, ainsi qu'au motif de la cruauté, que l'on peut rattacher au thème de l'ogre. Chez Ducasse comme chez les décadents, la « *conclusion morale est absente* » (P I, 263). Cette violence à l'encontre de l'enfance révèle semble-t-il une volonté de grandir et de rompre avec la naïveté et l'innocence de l'âge tendre ; mais dans le même temps, l'usage de la féerie, même dégradée, permet au poète de satisfaire ses désirs, d'exprimer ses angoisses, de donner vie à son monde enchanté grâce à l'acte créateur, et surtout de devenir un homme fatal.

En somme, Ducasse conserve la fonction essentiellement réparatrice et compensatoire de la féerie : simplement, en pervertissant le conte, il retourne le merveilleux contre l'enfance. Du reste, on a montré comment la fin de l'œuvre réunissait la réalité et la fiction, la nature et la

¹ J. de PALACIO, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, op. cit., p. 252.

² Cf. J. de PALACIO, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, op. cit., p. 65.

³ J. M.-G. LE CLÉZIO, « Maldoror et les fées », op. cit., p. 20.

surnature, le merveilleux et le fantastique, mais aussi la naïveté de l'enfance et la lucidité de l'âge adulte.¹

Le monde signifiant

Le sens commun taxe souvent les poètes tels que Baudelaire, Rimbaud ou Ducasse d'athéisme. Or, on le sait, il n'y a pas de blasphème sans croyance. Dans *La Crise de la conscience catholique* (1975), Robert Bessède écrit à ce propos : « *Ce qui marque tant de développements où Dieu, "manitou horrible", est chargé de dérision et d'opprobre, c'est la toute-puissance du mal dès l'origine jointe à l'impuissance de ce qui lui est affronté, c'est, si l'on peut dire, son très haut statut théologique. La révolte de Lautréamont, ou de Baudelaire, authentique lutte avec Dieu, est par là authentiquement religieuse.* »². Il est difficile de distinguer ce qui ressort de la croyance et de la métaphore : dans quelle mesure le Dieu de Ducasse se distingue-t-il de la figure paternelle ? Pour l'heure, il faut considérer que le surnaturel des *Chants de Maldoror* donne à voir un monde signifiant régi par la pensée miraculeuse. Comme l'explique C. Chelebourg, cette notion de miracle est fondamentale dans le surnaturalisme religieux : « *Le miracle n'est au fond qu'une merveille à laquelle on croit, un fait qui dérange réellement les lois ordinaires de la nature. Le miracle, c'est donc du surnaturel accepté comme tel, et comme tel sémiotisé, c'est-à-dire interprété en tant que signe [...], et par conséquent pourvu d'une signification ; c'est de l'impossible constaté comme vrai et impliquant à ce titre une révision de la notion de vérité.* »³. Équivalent religieux de la merveille païenne, le miracle touche au domaine du merveilleux chrétien, mais aussi à celui de la croyance et de la foi. On se rangera au côté de R. Otto, qui utilise le concept de numineux afin d'écarter toute connotation éthique et cerner ainsi ce sentiment plus fondamental et irrationnel :

L'élément dont nous parlons et dont nous essayerons de donner quelque connaissance en le faisant pressentir apparaît comme un principe vivant dans toutes les religions. [...] Il est possible que cet élément soit neutre par lui-même à l'égard de ce qui est d'ordre éthique et puisse être examiné pour lui-même. [...] Il convient donc de trouver un nom pour cet élément pris isolément. Ce nom en fixera le caractère particulier, il permettra de plus d'en saisir et d'en indiquer aussi, éventuellement, les formes inférieures ou les phases de développement. Je forme pour cela le mot : le *numineux*. Si *lumen* a pu servir à former *lumineux*, de *numen* on peut former *numineux*.⁴

Pour décrire le monde signifiant de Ducasse, on s'attachera donc à relever les différentes manifestations du numineux dans *Les Chants de Maldoror* : il s'agit d'étudier comment le poète

¹ Sur la conclusion de l'œuvre, cf. *supra*, pp. 458-460.

² Robert BESSÈDE, *La Crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 364.

³ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, *op. cit.*, p. 97.

⁴ R. OTTO, *Le Sacré*, *op. cit.*, pp. 20-21.

traite du miracle, mais également de montrer comment il s'approprie le merveilleux chrétien et le langage sacré afin de construire une vision de l'au-delà et de l'ici-bas informée par son imaginaire subjectif.

Dans le domaine biblique, le miracle est la manifestation irréfutable du divin : « *Le miracle est moins probant que suggestif. Pour son destinataire, il est avant tout matière à réflexion ; pour celui qui l'opère, il constitue un instrument proprement rhétorique, c'est-à-dire visant à convaincre. Ce qui donne son sens au miracle, c'est en fait la simple assurance de son être, la conviction de son origine surnaturelle.* »¹. Plutôt que *convaincre*, il faudrait plutôt dire *persuader*, car le miracle, précisément, s'adresse moins à la raison qu'aux sentiments. Employant le terme au propre comme au figuré, Ducasse fait un usage parodique et transgressif de la notion de miracle.

Au chant premier, on s'en souvient, le poète dénonce l'inconstance du cœur humain, qui aujourd'hui aime à la folie et demain déteste avec passion : « *C'est un miracle qui se renouvelle chaque jour et qui n'en est pas moins miraculeux.* » (I, [9], 53). Certes, comparer l'inconséquence amoureuse à un miracle relève de l'exagération ironique ; mais il est intéressant de noter qu'à travers ce trait d'humour, le phénomène surnaturel se trouve détourné au profit de la parole moraliste. Dans la strophe de la conscience, le mot sera utilisé en un sens plus polémique. L'homme, qui cherche à fuir le fantôme de la conscience en se noyant, est en effet rendu sain et sauf à la terre ferme : « *Voici le miracle : le cadavre reparaisait, le lendemain, sur la surface de l'océan, qui reportait au rivage cette épave de chair.* » (II, [15], 123). Ici, le miracle est le fait d'une Providence malveillante qui persécute l'homme à travers sa conscience et l'empêche même de trouver refuge dans la mort : preuve non seulement de la puissance de Dieu mais également de sa méchanceté, la résurrection s'inverse en châtiment ironique et cruel.²

Dans le même ordre d'idée, le miracle nourrit également l'exagération burlesque : ainsi, au chant IV Maldoror évoque l'éventualité de voir la peau de son crâne scalpé reparaître par « *un miracle absurde, mais non pas, quelquefois, raisonnable* » (IV, [5], 173) ; au dernier chant, Aghone, le fou couronné, « *fait de la gymnastique titubante avec un banc sur lequel il s'efforce de s'affermir, en accomplissant des miracles de force et d'adresse.* » (VI, [7], v, 240). C'est dans ce même dernier chant que le miracle subit un détournement à la fois poétique et blasphématoire. Après avoir tué le crabe-tourteau, Maldoror entreprend de se métamorphoser en cygne et de se cacher avec la dépouille parmi ses nouveaux congénères :

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 104.

² Sur l'ironie immanente, cf. *supra*, p. 231.

Remarquez la main de la Providence là où l'on était tenté de la trouver absente, et faites votre profit du miracle dont je vais vous parler. Noir comme l'aile d'un corbeau, trois fois il nagea parmi le groupe de palmipèdes, à la blancheur éclatante ; trois fois, il conserva cette couleur distinctive qui l'assimilait à un bloc de charbon. C'est que Dieu, dans sa justice, ne permit point que son astuce pût tromper même une bande de cygnes. De telle manière qu'il resta ostensiblement dans l'intérieur du lac ; mais, chacun se tint à l'écart, et aucun oiseau ne s'approcha de son plumage honteux, pour lui tenir compagnie. Et, alors, il circonscrivit ses plongeurs dans une baie écartée, à l'extrémité de la pièce d'eau, seul parmi les habitants de l'air, comme il l'était parmi les hommes ! (VI, [7], VI, 247)

L'adresse au lecteur crée le cadre d'une hypotypose de l'irréel et fait appel au motif de la stupéfaction (« *Remarquez* »). L'anaphore de « *trois fois* » souligne le caractère sacré de la scène.¹ Un fort contraste oppose le héros aux oiseaux : d'un côté, Maldoror est noir comme un « *corbeau* » et un « *bloc de charbon* », de l'autre, les cygnes sont d'une « *blancheur éblouissante* ». Cette antithèse chromatique pourrait signifier que Maldoror est un imposteur et un réprouvé. L'intervention de la Providence aurait donc pour but de dénoncer la métamorphose du héros, répondant au miracle par un autre miracle. Or, dans ce monde signifiant où la puissance poétique a depuis longtemps pris le pas sur la puissance divine, ce second miracle fournit plutôt la preuve d'un pouvoir divin affaibli : en effet, Dieu n'empêche pas la métamorphose et n'en fait qu'atténuer la portée mystificatrice. Son geste témoigne moins de la puissance divine qu'il n'affirme celle de Maldoror. Le miracle est bel et bien un signe : il prouve l'existence du mal en l'homme, en Dieu et en Maldoror ; il manifeste la puissance numineuse des verbes divin et poétique ; il sacralise l'individualité héroïque. Par son entremise, le sujet dit qu'il *est* dans son œuvre et surtout qu'il *est* contre Dieu.

Dans le monde signifiant, le sacré s'exprime aussi au moyen du merveilleux chrétien qui s'est constitué au fil des siècles à partir des textes sacrés et de la littérature religieuse : « [...] *pour qu'un texte ressortisse du merveilleux chrétien, il faut qu'il mette en scène des personnages de l'Écriture, la hiérarchie des anges, la cohorte des démons, ou encore des bienheureux, des martyrs, des saints subissant ou accomplissant des miracles.* »². Merveilleux chrétien et merveilleux païen ne sont pas incompatibles et même s'associent assez bien.

Ainsi, dans *Les Chants de Maldoror*, le personnel féérique s'accommode de la présence des anges — à moins que ce ne soit l'inverse —, et les sortilèges répondent aux prodiges de type biblique. Ce syncrétisme instaure un ordre théocratique parodique et perversi : Dieu se comporte comme un ogre ivrogne et concupiscent, les anges se mêlent aux monstres et aux fantômes. Et

¹ Sur la valeur symbolique du chiffre trois, cf. *supra*, pp. 166 sq.

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 107.

avec le merveilleux païen, le merveilleux chrétien s'acclimate au monde moderne. Par la poésie donc, le monde éternel et le monde temporel se rejoignent.

Les Chants de Maldoror décrivent de plus un monde où l'ici-bas se confond avec l'au-delà, qu'il soit infernal ou céleste. Au fondement de la pensée mystique, il y a l'intuition irrationnelle d'un antimonde à la fois ressenti et inconcevable :

L'*epekeina* (« l'au-delà ») du mysticisme n'est aussi que l'exaltation et l'hypertension des éléments non rationnels qui se trouvent déjà dans la religion elle-même. Le mysticisme ne fait que pousser à l'extrême l'opposition de l'objet numineux, du « *autre* » ; il ne se contente pas de l'opposer à tout ce qui est naturel et terrestre, mais l'oppose finalement à « l'être » et à ce qui « *existe* ». Il finit par l'appeler « *le néant* ». Par néant, il entend non seulement ce qui, de toute façon, est indicible, mais ce qui est absolument et essentiellement le contraire et l'opposé de tout ce qui est et peut être conçu.¹

Dans la cosmogonie de Ducasse, la frontière ontologique entre, d'un côté, l'*epekeina*, c'est-à-dire l'infini dans une perspective romantique, et de l'autre, l'univers matériel, semble abolie. Les êtres spirituels évoluent de plain-pied dans la réalité matérielle ; à la fois humain et divin, Maldoror gravite entre ces deux dimensions ; à la fois divin et humain, Dieu descend sur Terre pour se perdre dans les bras d'une prostituée. On sait par ailleurs que l'au-delà se partage entre un infini positif, le ciel, et un infini négatif, l'enfer.

Comme dans les cosmogonies anciennes, les cieux de la religion se confondent avec le ciel réel. Ils sont bel et bien au-dessus de la terre ; et toujours soucieux de syncrétisme, le poète les identifie aussi bien à l'espace stellaire des planètes et des étoiles qu'à l'espace ésotérique des mondes supérieurs. À la strophe 5 du chant premier, le poète s'adresse aux « *habitants des sphères* » (I, [5], 43). À la strophe 13 du même chant, le crapaud rappelle à Maldoror que, « *dans les espaces, il existe des sphères plus spacieuses que la [leur], et dont les esprits ont une intelligence qu[ils] ne peu[ent] même pas concevoir.* » (I, [13], 72). Au chant III, Dieu raconte que Satan a l'intention de « *rapporter dans les planètes orbiculaires* » comment il fait respecter « *la vertu et la bonté dans la vastitude de [s]es royaumes.* » (III, [5], 152). Au dernier chant, enfin, Maldoror devine que le crabe-tourteau n'est pas un « *habitant de l'abricot terrestre* » et qu'il vient « *d'en haut* », puis il prophétise que Dieu devra « *descendre lui-même* » (VI, [8], VI, 244-245). Cependant, détournant le thème ésotérique des correspondances à des fins blasphématoires², Maldoror impose à l'enfant du jardin des Tuileries l'idée que la terre ne serait que le reflet corrompu et matériel du ciel : « [...] *puisque le ciel a été fait par Dieu, ainsi que la terre, sois sûr que tu y rencontreras les mêmes maux qu'ici-bas. Après ta mort, tu ne seras pas récompensé d'après tes mérites ; car, si l'on te commet des injustices sur cette terre (comme tu l'éprouveras, par expérience, plus tard), il*

¹ R. OTTO, *Le Sacré*, op. cit., p. 50

² Sur le thème des correspondances ésotériques, cf. *supra*, pp. 219-220.

n'y a pas de raison pour que, dans l'autre vie, on ne l'en commette non plus. » (II, [6], 87). Au fil des allusions, le ciel prend la consistance tangible d'une étendue réelle. Parodiant certaines métaphores cosmiques, le poète demande à Dieu, au chant II, de suspendre sa perversion « *aux broussailles du néant* » (II, [12], 111). Au chant III, il raconte que ce dernier, qui n'était jamais sorti du ciel, en a franchi les « *frontières* » (III, [5], 150) pour connaître une femme, ajoutant que ses « *archanges ont retrouvé, pendus aux balliers de l'espace, les débris flamboyants de [s]a tunique d'opale, qui flottaient sur les peuples béants.* » (151).¹ Au ciel, Dieu semble vivre dans un véritable domaine : « [...] *dis-leur que je ne suis jamais sorti du ciel, constamment enfermé, avec les soucis du trône, entre les marbres, les statues et les mosaïques de mes palais* » (III, [5], 153). Au chant IV, le héros menace de sortir à tout moment de son immobilité séculaire afin de « *faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel, à la tête d'une légion d'assassins* » (IV, [4], 171). Ces différentes notations spatiales (« *broussailles du néant* », « *frontières* », « *balliers de l'espace* », « *constamment enfermé* », « *mes palais* », « *murailles du ciel*») rappellent, comme par un effet de miroir, l'espace terrestre dans lequel évolue Maldoror : prison à ciel ouvert ou landes désolées, la terre se reflète dans le ciel, à moins que ce ne soit l'inverse. Ducasse s'en souviendra dans *Poésies II*, où il écrit avec ironie : « *Pour décrire le ciel, il ne faut pas y transporter les matériaux de la terre. Il faut laisser la terre, ses matériaux, là où ils sont, afin d'embellir la vie par son idéal.* » (*P II*, 288). Décrire le ciel avec les mots de la terre, c'est faire insulte à l'idéal.

L'enfer ducassien est lui aussi plus près des hommes qu'il y paraît. Certes, les évocations les plus explicites reprennent les thèmes traditionnels du lieu souterrain, du feu et de l'éternité du dam² : au début du chant II, Maldoror s'impatiente à l'idée d'être englouti « *par le gouffre béant de l'enfer* » (II, [1], 76). Et c'est sur la vision fantastique d'un homme « *emporté vers la cave de l'enfer par une guirlande de camélias vivants* » que s'ouvre le chant III (III, [1], 129). Cependant, les thèmes récurrents de la prison, de la violence et de la douleur décrivent un véritable enfer existentiel et terrestre. Mais il y a plus : c'est le regard même du poète héros, sa perception du réel et plus simplement son état de conscience à la fois délirant et halluciné qui lui font voir le monde comme infernal. On se souvient du « *chemin abrupt et sauvage* » (I, [1], 39) des premières lignes de l'œuvre. Comme l'a montré Guy Laflèche, cette expression reprend le « *intraï per lo cammino alto e silvestro* » de Dante³. On se souvient également de cette phrase de la strophe 2 du chant IV, qui fait écho aux images bibliques : « *J'avais entendu des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux.* » (IV,

¹ Au ciel, Dieu semble vivre dans un véritable domaine : « [D]is-leur que je ne suis jamais sorti du ciel, constamment enfermé, avec les soucis du trône, entre les marbres, les statues et les mosaïques de mes palais » (III, [5], 153).

² Sur le mythe de l'enfer, cf. Georges MINOIS, *Histoire de l'enfer*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 1999 et Bernard TEYSSÈDRE, *Le Diable et l'enfer au temps de Jésus*, Paris, Albin Michel, 1985.

³ Guy LAFLÈCHE, « Le Dante de Ducasse », en ligne : <http://singulier.info/ma/dante/index.html> (page consultée le 19 mars 2013). Cf. également Elisabetta SIBILIO, *Lautréamont, lecteur de Dante*, traduction de Benoît Puttemans, Rome, Portaparole, « Petits essais », 2008.

[2], 164).¹ S'aventurer dans *Les Chants de Maldoror*, c'est entrer dans un monde infernal, un monde sans espoir. Voilà sans doute pourquoi *Poésies II* s'ouvre sur une inversion parodique de l'avertissement dantesque : « *Vous qui entrez, laissez tout désespoir.* » (P II, 277).²

Le ciel et l'enfer vont se mêler dans une rêverie océanique à la fois infernale et céleste. On songe bien entendu à l'hymne à l'océan, où le poète soupçonne l'étendue marine d'être l'enfer lui-même : « *Dis-moi donc si tu es la demeure du prince des ténèbres. Dis-le moi... dis-le moi, océan (à moi seul, pour ne pas attrister ceux qui n'ont encore connu que les illusions), et si le souffle de Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages. Il faut que tu me le dises, parce que je me réjouirais de savoir l'enfer si près de l'homme.* » (I, [9], 56). De la même manière, le ciel est décrit en des termes qui évoquent la mer et la navigation. Maldoror, on s'en souvient, apparaît parfois perdu et « *nageant aveuglément dans les eaux ironiques de l'éther* » (II, [5], 85). Au chant III, Dieu raconte son « *voyage de long cours à travers les récifs de l'éther* » (III, [5], 151). Si « *l'éther* », on le sait, est le nom poétique du ciel, le terme « *récifs* » appartient au contraire au champ lexical de la mer. Mais c'est dans la strophe des pédérastes que l'océan, le ciel et l'enfer vont se rejoindre en un fantasme de sodomie cosmique : Maldoror souhaiterait en effet que « *l'univers* », « *au lieu d'être un enfer* », ne soit qu'« *un céleste anus immense* » au fond duquel son « *sperme visqueux* » trouverait « *un océan où se précipiter* » (V, [4], 205).³ L'imaginaire du poète associe les deux espaces spirituels de l'au-delà à l'espace matériel de l'océan, qui devient ainsi l'image totalisante du cosmos ducassien. Si l'on en croit Ph. Sollers, l'océan serait l'un symbole du texte en tant que surface impénétrable : « *Ce milieu de résistance à toute science linéaire a un "nom" (parmi d'autres) : l'océan. Mais entendons tout de suite texte [...]. C'est le texte "océanique" [...].* »⁴. L'idée est séduisante, mais on adoptera un point de vue moins abstrait en concluant plutôt qu'à travers le symbole de l'océan, le poète matérialise l'*epekeima* dans sa totalité.

Enfin, l'acte créateur est l'expression à la fois première et essentielle du numineux. La création chez Ducasse allie la solennité du verbe à l'hiératisme des gestes, le registre oratoire et la dramatisation du sacré : il y a du rituel parodique dans *Les Chants de Maldoror*. Or, R. Otto fait de la « *langue sacrée* »⁵ le dernier moyen d'expression indirect du numineux : « *Les expressions archaïques, plus ou moins obscures, qui se trouvent dans notre Bible et notre livre des cantiques [...] en sont des exemples. [...] Il faut encore citer ici le clair-obscur de la messe, de la liturgie grecque et de tant d'autres liturgies.* » Il

¹ Les pleurs et les grincements sont des clichés hérités de l'évangile selon de Matthieu. Cf. MATTHIEU, 8,12, 13,42 et 50, 22,13, 24,51, 25,30.

² De même, Ducasse feindra de renier non seulement Dante, mais aussi Milton : « *Dante, Milton, décrivant hypothétiquement les landes infernales, ont prouvé que c'étaient des hyènes de première espèce. La preuve est excellente. Le résultat est mauvais. Leurs ouvrages ne s'achètent pas.* » (P II, 277).

³ Sur le viol de l'univers, cf. *supra*, pp. 347 sq.

⁴ P. SOLLERS, « La Science de Lautréamont », *op. cit.*, p. 802.

⁵ R. OTTO, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 102.

désigne cependant toute pratique culturelle comme une expression première et directe du sacré : « *La solennité de l'attitude, le geste, le ton, la physionomie, tout ce qui exprime l'importance singulière d'une chose, le recueillement et la dévotion de la communauté en prière traduisent ce sentiment sous une forme bien plus vivante que toutes les paroles et les dénominations négatives que nous avons pu trouver.* »¹. Ainsi, Ducasse associe la poésie à la parole sacrée et au geste rituel, mais sur un mode parodique. Dans « *Lautréamont et la bible* », P. Sellier démontre qu'il détourne le style et la matière biblique², Mais il parodie également le discours et les pratiques religieuses et liturgiques et se moque de même du néo-christianisme ambiant. Sur ce point, pour une fois, le poète varie peu des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, si ce n'est dans la forme de l'attaque, qui se fera plus directe : « *Le principe des cultes est l'orgueil. Il est ridicule d'adresser la parole à Élobim, comme ont fait les Job, les Jérémie, les David, les Salomon, les Turquétys. La prière est un acte faux.* »³ (P II, 281). Il n'en demeure pas moins vrai qu'en parodiant la matière biblique, le style des Écritures et le registre liturgique, il s'approprie leur aura numineuse. L'acte créateur au moyen duquel il échafaude son univers signifiant prend la forme d'un langage ludique alliant le rire et le sacré.

Comme l'explique R. Otto, aux yeux de l'intimité mystique, l'au-delà est à la fois un néant absolument autre et une substance réelle, et ce du fait même de la croyance en son existence : « *Mais tandis qu'il pousse jusqu'au paradoxe la négation et l'opposition, seuls moyens qu'offre la réflexion conceptuelle pour saisir le mystérieux, la qualité positive du "tout autre" devient pour le mystique une réalité éminemment vivante dont il prend conscience dans le sentiment, nous voulons dire dans l'exaltation sentimentale.* »⁴. L'au-delà et la fiction, on le voit, présentent des propriétés communes : ce sont deux formes de l'irréel réel, pour peu que l'on y croie.

On empruntera la conclusion de ce développement à O. Rank, qui écrit, dans *L'Art et l'artiste* : « *La créativité personnelle est anti-religieuse en ce qu'elle est toujours subordonnée, chez la personnalité créatrice, au désir individuel d'immortalité et non à la glorification collective du créateur du monde.* »⁵. Croyance religieuse et création littéraire étant synonymes dans la poésie ducassienne, le fictionnel et le numineux ne font qu'un : par l'entremise de l'acte créateur, le poète donne une substance à ce qui n'en a pas et se place au centre de l'univers qu'il recrée. Le monde signifiant de Ducasse se caractérise non seulement par l'épiphanie de la fiction dans le réel, mais aussi, et surtout, par l'appropriation blasphématoire des attributs divins. Or, sur le plan symbolique, Dieu est l'image

¹ R. OTTO, *Le Sacré*, *op. cit.*, p. 102

² P. SELLIER, « *Lautréamont et la Bible. Introduction à une recherche* », *op. cit.*, pp. 405-407.

³ Édouard Turquétys, que Ducasse mêle aux figures de l'Ancien Testament, est un poète catholique ayant eu une certaine renommée en son temps. (Cf. Jean-Louis DEBAUVE, « *La Parole ridicule d'Édouard Turquétys* », pp. 41- 50, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSENS [éd.], *Les Poésies d'Isidore Ducasse*).

⁴ R. *Le Sacré*, OTTO, *op. cit.*, p. 50.

⁵ O. RANK, *L'Art et l'artiste*, *op. cit.*, p. 40.

absolue de la paternité. Dans l’imaginaire du jeune poète, il semblerait donc que le lien *religieux* (religion et relier ont la même racine latine *religare*¹) soit une métaphore du lien filial.

Le monde hanté

Lorsque les esprits que l’on voit en songe franchissent le seuil du rêve pour arpenter la réalité tangible, on passe du monde onirique au monde hanté, dimension que C. Chelebourg définit très simplement comme « *le lieu de coexistence et de rencontre même entre les vivants et les esprits des morts.* »². Dans l’œuvre de Ducasse, on l’a montré en dégagant les complexes de Maldoror et de l’homme fatal, les revenants métaphorisent la conscience morale.³ On peut cependant y rencontrer d’autres formes de hantise. Ces spectres vont et viennent dans un décor parsemé d’espaces hantés. D’un point de vue symbolique, cette rêverie spectrale apporte une réponse personnelle à la question de la vie après la mort. Par ailleurs, la hantise ducassienne se démarque en ce qu’elle confond les vivants et les défunts.

Les revenants sont une manifestation de l’irréel dans le monde réel et matériel. Comme le rappelle C. Chelebourg, « *les fantômes se donnent essentiellement à voir et à entendre, ou plus précisément [...] c’est presque toujours à d’énigmatiques sensations visuelles ou auditives que se trouve appliquée l’explication spectrale.* »⁴. La croyance au fantôme s’appuyant principalement sur l’expérience empirique de la vue et de l’ouïe, la hantise peut être définie comme de « *l’irréel sensible* ». Et les spectres de Ducasse sont particulièrement sensibles : on les voit, et surtout, on les entend.⁵ La légende du chant premier raconte que des fantômes rappellent sans cesse à Maldoror son surnom de « vampire » (I, [11], 60). À la fin du même chant, la voix du crapaud s’élève lugubrement dans la forêt : « *Quand il a parlé, tout s’est tu dans la nature, et a éprouvé un grand frisson.* » (I, [13], 70). De même, au chant II, le fantôme de la conscience terrifie l’homme de sa voix accusatrice (II, [15], 122). Au chant III, ce sont les défuntes nonnes du couvent qui offrent une oraison funèbre au jeune homme que Dieu a fait mourir : « [...] *elles entonnèrent les prières lamentables pour les morts, quand quelqu’un est descendu dans la tombe.* » (III, [5], 149). Des mortes chantent pour un autre mort. À la fin du chant suivant, c’est Falmer qui appelle son meurtrier, Maldoror par son nom. Au chant V enfin, le héros s’invente une épouse et un fils défunts, victimes, eux-aussi, de la cruauté capricieuse d’un Dieu auquel il rappelle son crime : « *Tu pourrais éveiller ma jeune épouse et mon fils en bas âge, couchés dans les caveaux de plomb qui longent les fondements de l’antique château. Si tu ne prenais tes précautions d’avance, ils pourraient te*

¹ F. GAFFIOT, « Religo », p. 1337, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 159.

³ Sur le remords et la hantise, cf. *supra*, pp. 140-143.

⁴ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 162.

⁵ Sur l’univers sonore, cf. *infra*, pp. 552-554.

faire pâlir par leurs hurlements souterrains. » (V, [4], 203).¹ Tous ces chants d'outre-tombe sont autant d'images d'une poésie de la hantise marquée par l'éternel retour de l'obsession, du remords et de la rancœur.

Des plus, les spectres, on le sait, sont le plus souvent attachés à un lieu particulier. Le genre gothique a donné à ce thème de l'espace hanté ses lettres de noblesse. C. Chelebourg note que, le plus souvent, cette forme de surnaturel sert de contexte, voire de prétexte, à toutes sortes de transgression bien plus terre-à-terre : « *Sur un fond surnaturaliste réel ou illusoire, chargé de renforcer le climat de peur, le roman noir déchaîne une violence paroxystique, en tout cas une violence qui contrevient volontiers aux règles de la morale la mieux ancrée dans le psychisme humain. [...] Le roman gothique incline volontiers le surnaturel au "contre-nature" pour favoriser la mise en scène d'intrigues transgressives.* »². Ducasse reprend assez naturellement le thème gothique du lieu hanté en lui donnant cependant une portée beaucoup plus perverse et blasphématoire. Ainsi, le cimetière du fossoyeur abrite des amours bien singulières, puisqu'on y croiserait des « *adolescents qui trouvent du plaisir à violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu* » (I, [12], 64). Au chant suivant, c'est une église qui sera le théâtre d'une « *lutte impie* » (II, [11], 108) entre Maldoror et la lampe-ange. On remarquera toutefois qu'à la fin du récit, ce n'est pas le temple, mais le fleuve lui-même, la Seine du Paris moderne, qui sera hanté par le fantôme de la lampe surnaturelle : l'élargissement spatial symbolise la modernisation du thème de la hantise. Au chant III, Maldoror découvre un couvent changé en lupanar où Dieu lui-même commet une faute dégradante. On retrouve le lieu commun de l'abbaye dévoyée, le lieu de l'inversion absolue des valeurs et des repères moraux et spirituels.³ Mais plus encore, le « *pont* » (III, [5], 144) qui mène au bordel symbolise, comme souvent dans les fictions gothiques, un passage initiatique vers un autre monde.⁴ Au chant V enfin, Maldoror dépeint à Dieu son palais, qui ressemble peu ou prou à un mausolée gothique : « *Quoi qu'il en soit, traverse rapidement ces salles abandonnées et silencieuses, aux lambris d'émeraude, mais aux armoires fanées, où reposent les glorieuses statues de mes ancêtres. [...] Sûrement ils ont deviné le mal que tu m'as fait ; et, si tu passes à portée des piédestaux glacés qui soutiennent ces blocs sculptés, la vengeance t'y attend.* » (V, [4], 203-204). Le château de Maldoror n'abrite pas uniquement les dépouilles de sa prétendue famille : il accueille aussi la vengeance de Maldoror, personnifiée par les statues spectrales de ses ancêtres, qui sont autant d'allégories de sa propre mémoire intime. Signe que la conscience est sur le point d'être vaincue, la hantise change de visage : elle n'incarne plus seulement le remord, mais aussi, désormais, la rancœur.

¹ Sur cette épouse et ce fils mystérieux de Maldoror, cf. *infra*, pp. 668-669.

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 180.

³ J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 306, 318.

⁴ J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., p. 316.

On se doit de rappeler qu'à l'origine la hantise correspond à l'une des réponses que conçoit l'esprit humain face à l'angoisse du temps et de la mort : « *L'Éternel retour des morts est, pour l'imaginaire, une conviction conquise dialectiquement contre l'inadmissible, l'inconcevable disparition des êtres.* »¹. La mort est ainsi niée : elle devient une étape nécessaire dans le perpétuel recommencement des êtres et des choses : « *La dialectique de l'Éternel retour, qui fonde la croyance aux fantômes, nous indique que l'imaginaire tend à opposer à la scandaleuse négation de l'être la puissance de sa raison magique. Il s'agit en quelque sorte de dresser contre les faits la conviction de leur irréalité, de les annuler en les soumettant au jeu corrosif de la fiction de l'irréel.* ». Et c'est une réponse analogue que l'imaginaire ducassien oppose à la mort, mais sur un mode résolument sacrilège.

Le fossoyeur du chant premier, qui voit des morts sortir de leur tombeau toutes les nuits, s'interroge sur le destin de l'âme après le trépas. Sa question est destinée à Maldoror, mais implicitement, c'est à Dieu qu'il s'adresse :

Comment veux-tu, étranger, que la pioche remue cette terre, qui d'abord nous nourrit, et puis nous donne un lit commode, [...] lorsque celui qui tient la pioche [...] voit, le soir, devant lui, écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu : la mortalité ou l'immortalité de l'âme. Le créateur de l'univers, je lui ai toujours conservé mon amour ; mais, si, après la mort, nous ne devons plus exister, pourquoi vois-je, la plupart des nuits, chaque tombe s'ouvrir, et leurs habitants soulever doucement les couvercles de plomb, pour aller respirer l'air frais. (I, [12], 65-66)

Le fossoyeur formule simplement ce qu'il considère comme la grande interrogation qui tourmente les hommes : l'âme est-elle mortelle ou immortelle ? En fait, Ducasse confère aux notions d'« *âme* », de « *mortalité* » et d'« *immortalité* » un sens bien particulier. D'un côté, il semblerait que le « *créateur de l'univers* » promette, aussi étrange que cela paraisse, qu'après la mort, l'âme n'existe plus (« *si, après la mort, nous ne devons plus exister* ») ; de l'autre, les revenants prouvent, au contraire, quoique de façon burlesque (« *pour aller respirer l'air frais* ») que l'âme subsiste après la mort et ce dans le monde des vivants. Les choses deviennent plus claires si l'on se souvient que dans l'univers des *Chants de Maldoror*, l'au-delà et l'ici-bas appartiennent au même cosmos. De plus, les revenants ne sont pas de purs esprits et se manifestent de manière corporelle. La mortalité de l'âme ne signifie donc pas sa disparition totale, mais sa réintégration au grand corps divin ; et l'immortalité serait donc la survivance de l'âme *dans* le corps. Il n'y a pas, en définitive, de clivage entre l'âme et le corps, puisque monde spirituel et monde matériel ne font qu'un. Exister, c'est exister dans un corps propre. Après la mort, soit le corps disparaît et l'âme retourne

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 173.

à Dieu, qui la dévore¹, et elle est donc mortelle, soit elle reste dans le corps, et par conséquent, elle est immortelle. La réponse de Maldoror fait émerger cette vision hérétique et subversive des choses :

Les hallucinations dangereuses peuvent venir le jour ; mais, elles viennent surtout la nuit. Par conséquent, ne t'étonne pas des visions fantastiques que tes yeux semblent apercevoir. Pendant le jour, lorsque l'esprit est en repos, interroge ta conscience ; elle te dira, avec sûreté, que le Dieu qui a créé l'homme avec une parcelle de sa propre intelligence possède une bonté sans limites, et recevra, après la mort terrestre, ce chef-d'œuvre dans son sein. (66)

En décrivant l'homme comme le « *chef-d'œuvre* » d'un Dieu doué d'« *une bonté sans limites* », Maldoror fait preuve d'une évidente ironie. Il est tout aussi ironique lorsqu'il explique la hantise par l'hallucination : or, ce monde halluciné est loin d'être totalement irréel.² Cependant, il évoque bel et bien une assimilation de l'âme par Dieu : que l'on songe à la scène du créateur anthropophage, et l'on comprend mieux en quoi cette réintégration est mortelle. L'immortalité, c'est bien le fait de demeurer sur terre sous la forme d'un revenant en corps et d'échapper ainsi à l'ogre divin.

Cette interrogation sur la mort est inséparable d'un questionnement sur le sens de la vie elle-même, comme le montre cette apostrophe que Maldoror lance à l'homme au début de la strophe suivante :

« Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné, appuyé contre une écluse qui l'empêche de partir, n'aille pas, comme les autres, prendre avec ta main, les vers qui sortent de son ventre gonflé, les considérer avec étonnement, ouvrir un couteau, puis en dépecer un grand nombre, en te disant que, toi, aussi, tu ne seras pas plus que ce chien. Quel mystère cherches-tu ? Ni moi, ni les quatre pattes-nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal, n'avons pu trouver le problème de la vie. [...] ». (I, [13], 70)

Cette méditation sur la mort semble faire écho à « Une Charogne » de Baudelaire :

[...]
les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larve, Qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;

¹ Sur l'anthropophagie de Dieu, cf. *supra*, pp. 319, 522, 593.

² Sur le monde halluciné, cf. *supra*, pp. 464-466.

On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.¹

Comme dans *Les Fleurs du mal*, les vers symbolisent ici le cycle sans cesse renouvelé de la vie et de la mort ; mais ces mêmes vers représentent la hantise en ce qu'elle peut avoir de plus trivial et de plus macabre : dans son imaginaire, les revenants ont toujours un corps, même corrompu.

La dialectique de l'éternel retour contribue souvent à penser la mort sur le modèle de la vie. Ces « [...] *rêveries*, conclut C. Chelebourg, *suggèrent une réversibilité de ces termes qui les marque au sceau de la mélancolie : quand les morts nous ressemblent tellement, c'est aussi que nos vies ont quelque chose de fantomatique.* »². Il en découle une certaine vision mélancolique, voire mortifère, de la vie qui, dans l'œuvre de Ducasse, aboutit à une cohabitation confuse des morts et des vivants.

Au chant II, les passagers de l'omnibus, « *ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort* » et « *ressemblent [...] à des cadavres* » (II, [4], 81). La petite prostituée qui demande l'heure à Maldoror est également « *pâle comme un cadavre* » (II, [5], 84). Et Maldoror lui-même, on le sait, est un vampire, mais un vampire qui n'est pas mort.³ Or, il ne cesse d'apparaître comme un revenant : il parcourt les rues « *avec une figure horriblement morte* » (II, [5], 85) où « *ne brillent que les reflets du cadavre.* » (II, [2], 78). Le prêtre qui officie aux funérailles du chant V expose à l'assemblée une conception de la mort qui souscrit, du moins en partie, à celle que défend ironiquement Maldoror auprès du fossoyeur :

[...] une secrète voix l'avertit de leur donner quelques consolations, qui ne seront pas inutiles, ne fût-ce que celle qui ferait entrevoir l'espoir d'une prochaine rencontre dans les cieux entre celui qui mourut et ceux qui survécurent. [...] « Oui, ajouta-t-il de nouveau, ma confiance est grande dans cette prochaine rencontre ; alors, on comprendra, mieux qu'auparavant, quel sens il fallait attacher à la séparation temporaire de l'âme et du corps. [...] » (V, [6], 212)

On voit que l'homme de Dieu envisage la résurrection dans un corps et dans une âme ; sa foi l'amène toutefois à croire que cette survivance se réalisera prochainement auprès du Créateur. Cependant, il rejoint d'une certaine manière Maldoror lorsqu'il décrit la vie sur terre comme une illusion : « *Tel qui croit vivre sur cette terre se berce d'une illusion dont il importerait d'accélérer l'évaporation.* ». La vie terrestre, au fond, est une forme de néant, et ce n'est qu'après la mort que l'on vit réellement. Voilà pourquoi l'immortalité apparente de Maldoror fait de lui un mort-vivant aux yeux du prêtre, et d'une certaine façon, aux yeux du poète : « [...] *sachez, au moins, que celui-là, [...]*

¹ C. BAUDELAIRE, « Une Charogne », SPLEEN ET IDÉAL, XXVII, pp. 43-46, dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. 44.

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 182.

³ Sur cette particularité du vampirisme maldororien, cf. *supra*, pp. 438 sq.

quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort.» ». De manière subtile, Maldoror incarne une figure inversée du Christ ressuscité. Lui qui vient du ciel, son incarnation sur terre a quelque chose de fantomatique.

Voir la mort dans tous les recoins de l'existence, c'est associer le monde terrestre et le néant de l'au-delà. Or, ce néant, on l'a vu, est dans la poétique ducassienne synonyme de fiction. La fiction n'est pas vraie, et pourtant, la poésie lui donne une substance à travers le poème ; de même, la mort est soit le néant, soit l'antimonde de l'au-delà, et cependant, elle prend vie, grâce à la poésie, dans le monde hanté.

Si la vie s'apparente à une fiction et se confond avec la mort, c'est que dans la poétique du sujet ducassien, création et destruction participent d'un même mouvement : tout cela n'est que jeu, mise en scène théâtrale, illusion poétique. Cette vision baroque et macabre de l'existence franchit parfois les frontières de l'œuvre littéraire. Lorsque Ducasse écrit à son banquier que son corps « *fera une apparition* » (Lettre 5, 304) devant sa porte, il se présente non seulement comme un corps autre, un personnage différent de lui-même, mais aussi comme un fantôme ou un vampire faisant une apparition. En profondeur, l'obsession de la hantise raconte la nostalgie de la mère absente. Se voir comme un mort, c'est devenir un homme fatal, mais c'est aussi s'identifier, encore et toujours, à la mère mortifère, et à la mort elle-même.

Le monde dérégulé

Par une sorte de syncrétisme cosmogonique et visionnaire profondément inscrit dans la modernité, le monde des *Chants de Maldoror* se constitue en monde dérégulé : « [...] *un monde dérégulé*, explique C. Chelebourg, *est un monde référentiel — même s'il peut être fantaisiste — dont les paramètres d'organisation, de régulation, se trouvent modifiés par l'intervention de phénomènes ouvertement surnaturels. Le monde dérégulé, c'est en fait le monde réel, à ceci près que le surnaturel en fait pleinement partie : c'est un monde qui réconcilie la fonction de l'irréel avec la fonction du réel.* ».¹ L'une des voies empruntées par l'imaginaire afin de réconcilier l'irréel et le réel consiste à intégrer le surnaturel au naturel, à considérer que les phénomènes inexplicables ne le sont qu'au regard d'une connaissance imparfaite des lois qui gouvernent le monde. Le surnaturel et la science se rejoignent ainsi en une catégorie mixte, le paranormal, aussi appelé parapsychologie : cela concorde avec la manière dont Ducasse rêve la science. Le somnambulisme, naturel puis provoqué, le magnétisme animal et l'hypnose ouvrent une perspective qui, dès l'époque romantique, permet de réconcilier les deux postures

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 218.

face au surnaturel qui ont dynamisé ce que J. Decottignies nomme la « *poétique du cauchemar* »¹, à savoir l'attitude rationnelle et l'attitude irrationnelle.

Mesmer, médecin viennois, est le père du magnétisme animal.² Exposé dans le *Mémoire* dès 1776, son système d'inspiration mécaniste postule l'existence d'un fluide universel : les maladies découleraient d'une mauvaise répartition de ce fluide dans le corps, que des convulsions provoquées par des passes permettraient de corriger. La science et l'Église condamnent la doctrine, mais les salons et les Lettres sont enthousiastes. En 1784, le marquis de Puységur, un disciple de Mesmer, découvre le somnambulisme provoqué sans convulsion : la communication verbale avec le patient est désormais possible. Refusant tout fidéisme, le mesmérisme prétend réhabiliter et expliquer les prodiges de la superstition. À partir de 1820, au contact du spiritisme, il renoue avec la magie et le panthéisme, rejoignant ainsi la mystique naturelle : la force psychique introvertie ou extravertie, véritable pouvoir magique, permet de réaliser l'impossible. De plus, selon le théoricien allemand Görres, les êtres et les choses, naturels ou non, sont unis par des liens sympathiques et participent à l'harmonie universelle. Le fluidisme cède alors la place à l'animisme, rejoignant ainsi le vaste champ des croyances ésotériques. Attaquant la raison et le sens commun, attestant le rêve et la magie, ce magnétisme radical s'érige en mouvement contre-culturel. Ce n'est qu'en 1841 que James Braid ramène le somnambulisme dans le domaine médical : connu en France à partir de 1859, le chirurgien écossais invente le mot *hypnotisme* (du grec *hypnos*, « sommeil »), qui donnera trente ans plus tard *hypnose*. Dans sa *Neurhypnologie* (1843), il définit le rôle du système nerveux dans l'état somnambulique et remplace les passes par la fixation d'un objet brillant : Braid démontre ainsi que le sujet participe à son hypnose. Il admettra plus tard la suggestion verbale.

L'importance du magnétisme dans *Les Chants* de Maldoror est révélée dans la dernière strophe de l'œuvre : on a montré qu'il définissait la relation rhétorique comme une relation entre le poète magnétiseur et le lecteur magnétisé.³ À présent, il est nécessaire de montrer comment le thème du magnétisme se fait jour de manière progressive et comment il influence l'écriture et la lecture.

La dissertation sur le cauchemar décrit implicitement l'expérience maldororienne comme un état somnambulique. Le thème apparaît déjà textuellement à la strophe 3 du chant III, où Tremdall raconte en temps réel le combat de Maldoror contre le dragon de l'*Espérance*. À la suite de L. Nathan, on considèrera cette position médiane comme signifiante : sur les six chants, le

¹ J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, op. cit., p. 2.

² On reprendra ici les recherches historiques de J. Decottignies.

³ Sur le caractère hypnotique de l'échange littéraire, cf. *supra*, pp. 76-77.

chant III se situe au milieu de l'œuvre, et la strophe 3 de ce même chant « *occupe une position centrale dans ce "Chant" à cinq strophes* »¹. Le somnambulisme se place donc sur le centre de gravité du livre, lieu qui agit, à l'image de la fin du chant V, comme une charnière poétique et fictionnelle. Au début de la strophe, Maldoror est qualifié de « *juif errant* » (III, [3], 139). À la fin de l'épisode, Tremdall l'apostrophe en ces termes : « *Où portes-tu tes sandales ? Où t'en vas-tu, hésitant comme un somnambule, au-dessus d'un toit ?* » (142). L'antonomase « *juif errant* » renvoie à Ahasvérus, « *témoin de la passion du Christ, qui, survivant au drame du Calvaire, erre de par le monde* »² en attendant le Jugement dernier. Les minuscules soulignent une distanciation, mais l'article défini « *le [juif errant]* » amorce une identification. Le « *bâton ferré* » (139) dont s'aide Maldoror rappelle l'un des attributs de la figure mythique et confirme l'appropriation. En effet, le Juif errant serait « *vêtu d'un grand manteau, pourvu de quelques deniers et d'un bâton* »³. On sait que le manteau est l'un des attributs de Maldoror. Quant au bâton, il constitue un symbole diaïrétique, d'autant plus qu'il est ici mis en rapport implicite avec le « *sceptre de la terre* » (139). Celui qui possède le bâton désire le sceptre : symboliquement, la mise en parallèle de ces attributs dénote une volonté d'usurper le pouvoir. Ainsi, la lutte héroïse le mythe en radicalisant le renouvellement romantique, qui en avait fait une figure de la révolte : « *Convaincu dans son désespoir, ou le démystifiant lui-même, le héros romantique incarne un mythe de révolte par inversion du schéma de base de la légende.* »⁴. Mais Tremdall finit par maudire Maldoror à la suite de sa victoire : « *Désormais, le désespoir se nourrira de ta substance la plus pure ! Désormais, tu rentres, à pas délibérés, dans la carrière du mal ! [...] Que ta destinée perverse s'accomplisse !* » (142). La « *destinée perverse* » de ce Don Juan décadent poursuit l'image de la marche maudite amorcée par la métaphore des « *pas* » et de la « *carrière du mal* ».⁵ L'expression annonce surtout un accomplissement fictionnel s'orientant non plus vers une répétition, celle du mythe, mais vers une fin, celle de l'œuvre. La perversion romantique frappe le scénario mythique et le thème somnambulique : d'où le polyptote alliant actif et passif « *il est maudit et il maudit.* » (142).⁶ De là aussi l'automatisme ambulateur volontaire du héros-pénitent, qui renvoie à la marche maudite : « *Désormais, tu rentres, à pas délibérés, dans la carrière du mal !* ». Ce somnambulisme conscient rejoint par ailleurs la dualité psychologique que révélait déjà la dénégation. La comparaison finale avec le somnambule, individu que la théologie traditionnelle assimilait pourtant aux possédés, tend à

¹ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, op. cit., p. 109.

² Marie-France ROUART, « Juif errant », pp. 889-899, dans P. BRUNEL, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, op. cit., p. 890. Sur le Juif errant, voir aussi Edgar KNECHT, « Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600-1844) », pp. 103-116, dans *Romantisme*, volume 4, n° 8, « Écriture et désir », 1974 ; Edgar KNECHT, « Le Juif errant. Éléments d'un mythe populaire », pp. 84-96, dans *Romantisme*, volume 5, n° 9, « Peuple », 1975 ; Edgar KNECHT, « Le Mythe du Juif errant », pp. 95-102, dans *Romantisme*, volume 6, n° 12, « Hector Berlioz », 1976.

³ M.-F. ROUART, « Juif errant », op. cit., p. 891.

⁴ M.-F. ROUART, « Juif errant », op. cit., p. 894.

⁵ Sur la perversion finale du mythe de Don Juan, cf. *supra*, pp. 421-423. Sur le motif de la marche, cf. *infra*, pp. 611-614.

⁶ Sur ce polyptote, cf. *supra*, pp. 107.

rationaliser l'expérience maldororienne : le complément de lieu « *sur un toit* » tire l'image vers le cliché, le fait divers et la *doxa* positiviste, qui ramènent le somnambulisme à une pathologie sensationnelle. Cet encadrement associe qualifications « *juif errant* » (139) et « *somnambule* » (142), qui mettent en avant l'automatisme ambulateur caractérisant Maldoror. Connotant l'indétermination, « *errant* » (139) et « *hésitant* » (142) se font écho. Et Tremdall de s'interroger : « *“Où s'en va-t-il, de ce pas pesant ? Il ne le sait lui-même...”* » (139). L'errance de Maldoror, qui traverse l'œuvre, procède à la fois du somnambulisme et de l'identification au Juif errant.

L'automatisme ambulateur entre en résonance avec la nuit et l'insomnie masochiste : « *Celui qui ne sait pas pleurer (car, il a toujours refoulé la souffrance en dedans) remarqua qu'il se trouvait en Norvège.* » (I, [12], 142) ; « *Dès que la nuit exhorte les humains au repos, un homme, que je connais, marche à grands pas dans la campagne.* » (V, [3], 201). On rencontre aussi un somnambulisme gestuel qui convoque dans l'exemple suivant, selon la logique d'une lutte contre le sommeil-mort par le cauchemar, l'imagerie frénétique : « *Comme un condamné qui essaie ses muscles, en réfléchissant sur leur sort, et qui va bientôt monter à l'échafaud, debout, sur mon lit de paille, les yeux fermés, je tourne lentement mon col de droite à gauche, de gauche à droite, pendant des heures entières ; je ne tombe pas raide mort.* » (I, [8], 49-50).

Un nouvel idiomythe se dégage, un idiomythe par le biais duquel le héros intègre, en les conciliant, le monde signifiant et le monde positif. Le phénomène du sommeil désenchante le châtement divin, mais la figuration mythique réenchante le trouble nerveux. Défiant le temps et l'espace, la rêverie cauchemardesque du héros pénitent, actif et passif, s'affirme comme un mode de vie surhumain.

À partir du centre de l'œuvre, le somnambulisme rattache l'expérience maldororienne et sa lecture au thème du magnétisme animal. En amont du texte, les expressions « *[océan] magnétiseur et farouche* » (I, [9], 56) et « *magnétisme paralysant* » des « *crampes bideuses* » (II, [15], 126) perdent leur sens métaphorique : la fascination ambiguë du poète pour l'océan, qu'il souhaiterait avoir pour « *frère* » (I, [9], 55), relève de la véritable attraction magnétique ; c'est ce même océan « *farouche* » qu'il semble défier lorsqu'il fend les flots, la tête de la conscience à la main, en repoussant des crampes proprement décrites comme des inhibitions magnétiques. En aval, les indices se font plus parlants. La dissertation sur le cauchemar offre une prosopopée du « *sens magnétisé* » et décrit comment « *l'esprit halluciné* » lutte contre la « *catalepsie* » (V, [3], 200). Dans la strophe du pourceau, le poète compare son sommeil aux « *catalepsies léthargiques* »¹ que le « *magnétisme et le chloroforme* » (IV, [6], 176) peuvent causer : le pléonasma et la coordination du

¹ Sur le motif de l'hystérie, *supra*, pp. 146-147

magnétisme et du chloroforme, un anesthésiant, marient le magnétisme et le discours positiviste. À la fin du chant V, enfin, Elsseneur et Réginald lèvent « *le charme magnétique qui a pesé sur [son] système cérébro-spinal* » (V, [7], 220) : le nom « *charme* » convoque le merveilleux païen, les centres nerveux renvoient au positivisme et l'adjectif « *magnétique* » fait le lien avec le magnétisme animal.

Grâce à l'idiomythe du juif errant, le somnambulisme magnétique articule les mondes onirique, halluciné, enchanté, signifiant et hanté : tout en s'orientant vers le merveilleux psychique, les lois de l'univers maldororien se présentent comme plurielles et conciliantes.

La rêverie magnétique fait le lien entre la séduction vampirique, la sympathie androgynique, l'attraction gémellaire et le désir incestueux. Double mouvement d'attraction et de destruction, il procède à la fois du narcissisme de vie et du narcissisme de mort. Au fond, le monde surnaturel de Maldoror est un monde déréglé où le poète héros manifeste la toute-puissance transgressive de son imaginaire et de ses désirs.

La métamorphose

Dans « Maldoror et le mythe des réincarnations » (1987), Le Clézio écrit à propos des métamorphoses chez Ducasse : « *La métamorphose est l'irruption du fantastique dans l'univers littéraire de Lautréamont, mais plus encore la preuve de sa signification métaphysique, de son appartenance au surnaturel. C'est la "frénésie de métamorphose" qui fait des Chants de Maldoror un poème surnaturel.* »¹. Il s'agit effectivement d'un thème central contribuant à la cohérence du surnaturel ducassien. Et c'est surtout un mythe qui fédère thématiquement les mondes constituant ce surnaturel.² Ainsi, le rêve du pourceau appartient au monde onirique. Les combats contre les anges relèvent du monde signifiant. Le sortilège qui change les deux frères, l'un en pélican, l'autre en scarabée, rappelle le monde enchanté. Afin de hanter Maldoror, Réginald et Elsseneur s'incarnent en araignée. Adaptant par ailleurs les fantasmagories d'Ovide aux théories de l'évolution des espèces, la métamorphose est emblématique du monde déréglé.

Avant d'aller plus loin, il convient de différencier la métempsycose, ou transmigration, de la métamorphose : « *Celle-ci n'affecte que les apparences, et non le moi profond, et n'exige pas le passage par la mort ; celle-là s'inscrit dans le cycle infiniment plus grave de morts et des renaissances.* »³. Par ailleurs, on distinguera la métempsycose de la réincarnation : en effet, « *la métempsycose, que les auteurs anciens ont le plus souvent confondue avec l'immortalité de l'âme, par suite de leurs tendances rationalisantes, est réservée aux*

¹ J. M. G. LE CLÉZIO, « Maldoror et le mythe des réincarnations. I », pp. 57-66, NRF, n° 411, 1987.

² Sur la métamorphose, cf. P. BRUNEL, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, « Les Massicotés 3 », 2003

³ « Métamorphose », pp. 630-631, dans J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *op.cit.*, p. 631.

dieux. »¹. Elle « doit être bien distinguée des métamorphoses accessibles aux humains, ces derniers ne pouvant avoir accès à l'immortalité que dans l'au-delà. ». D'une certaine manière, la métamorphose ducassienne réunit ces différentes notions dans une perspective unique et singulière.

On compte sept occurrences du terme *métamorphose* dans *Les Chants de Maldoror*. Si, comme le remarque Le Clézio, le terme est relativement rare à l'époque, alors on peut supposer que chacune de ses utilisations contribue au sens singulier qu'il revêt aux yeux de Ducasse. Le poète utilise le mot une première fois au chant II, lorsqu'il évoque le cycle des générations au moyen d'une métaphore zoologique : « Depuis ce temps, j'ai vu plusieurs générations humaines élever, le matin, ses ailes et ses yeux, vers l'espace, avec la joie inexpérimentée de la chrysalide qui salue sa dernière métamorphose, et mourir, le soir, avant le coucher du soleil, la tête courbée, comme des fleurs fanées que balance le sifflement plaintif du vent. » (II, [10], 104). En cette occurrence initiale, *métamorphose* est employé dans un sens figuré, celui des sciences naturelles.

Le terme ne reparait qu'au chant IV, dans la strophe du pourceau, où il est utilisé deux fois en son sens propre : « Mais, qui connaît ses besoins intimes ou la cause de ses joies pestilentielles ? La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. (IV, [6], 177) ; « Combien de fois, depuis cette nuit passée à la belle étoile, sur une falaise, ne me suis-je pas mêlé à des troupeaux de pourceaux, pour reprendre, comme un droit, ma métamorphose détruite ! » (IV, [7], 178). Dans cet épisode, la métamorphose correspond bien à un changement surnaturel de l'apparence.

Au chant V, le mot revient dans la strophe de l'amphibie et lors du face à face avec Dieu : « Avec quelle satisfaction de n'être pas tout à fait ignorant sur les secrets de son double organisme, et quelle avidité d'en savoir davantage, je le contempiais dans sa métamorphose durable ! » (V, [2], 194) ; « [...] je ne me trompe pas ; et, malgré les métamorphoses multiples auxquelles tu as recours, toujours ta tête de serpent reluira devant mes yeux comme un phare d'éternelle injustice, et de cruelle domination ! » (V, [4], 202). Si la métamorphose de l'homme en poisson semble à la fois naturelle et surnaturelle, celle de Dieu rappelle les travestissements de Zeus ou de Satan.

Au chant VI, enfin, le poète utilise le terme dans la préface au roman de Mervyn et dans la strophe du crabe-tourteau : « Or, [...] depuis les temps reculés, placés, au-delà de l'histoire, où, dans de subtiles métamorphoses, je ravageais, à diverses époques, les contrées du globe par les conquêtes et le carnage, et répandais la guerre civile au milieu des citoyens, n'ai-je pas déjà écrasé [...] des générations entières [...] ? » (VI, [1], 224-225) ; « Il se dit que c'est une retraite sûre pour lui ; à l'aide d'une métamorphose, sans abandonner sa

¹ « Transmigration », pp. 963-964, dans J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *op.cit.*, p. 964.

charge, il se mêle à la bande des autres oiseaux. » (VI, [8], VI, 247). Dans le roman de Mervyn, la métamorphose redevient, du moins en apparence, un simple tour de magie.

Il faut ajouter, comme le fait Le Clézio dans une note, ce paragraphe de *Poésies II* : « *La maxime n'a pas besoin d'elle pour prouver. Un raisonnement demande un raisonnement. La maxime est une loi qui renferme un ensemble de raisonnements. Un raisonnement se complète à mesure qu'il s'approche de la maxime. Devenu maxime, sa perfection rejette les preuves de la métamorphose.* » (P II, 282). L'écrivain néglige toutefois de relever le participe passé *métamorphosé*, qui se trouve dans ce fameux passage de la correspondance : « *Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes.* » (Lettre 7, 309). Dans sa postface aux *Chants de Maldoror*, Ducasse associe métaphoriquement réécriture et métamorphose ; dans sa lettre, le terme désigne un changement d'identité, d'attitude ou de manière.

Cet ensemble d'occurrences indique que dans la langue de Ducasse, la métamorphose renvoie à un phénomène à la fois naturel et surnaturel, réel et imaginaire, mais également littéraire, psychologique et identitaire. En ce sens, elle occupe une place centrale dans la poétique du sujet puisqu'elle signifie une certaine manière de voir la vie, de la rêver et de la mener.

Dans *Les Chants de Maldoror*, les métamorphoses les plus évidentes et les plus superficielles ne font pas l'objet d'une véritable mise en scène : la transformation n'est que rarement décrite. Ce qui compte, c'est le résultat, et non le processus ; et plus encore, la manière dont ce résultat affecte le métamorphosé. Car il faut distinguer les métamorphoses de Maldoror, de Dieu ou de ses anges de celles des simples humains. En effet ces dernières, sont passives et pour ainsi dire subies. L'homme à la tête de pélican et son frère ont été victimes d'un sortilège, et le corps de l'amphibie a connu une mutation accélérée motivée par sa nouvelle existence aquatique. Véritables techniques de combat, les métamorphoses concernant Maldoror, le Créateur ou ses agents sont au contraire actives et volontaires : pour affronter ses adversaires ou s'en cacher, Maldoror se change en poulpe, en aigle, en cygne, et persécute l'homme à travers les âges grâce à ses « *subtiles métamorphoses* » (VI, [2], 225) ; et pour lui tenir tête, Dieu, lui aussi adepte des « *métamorphoses multiples* » (IV, [5], 202), se transforme en rhinocéros, succédant à son archange déjà incarné en crabe-tourteau. Ce qui pour les uns est une malédiction, un châtement ou une mutation sera pour les autres la manifestation d'une essence plus qu'humaine : la métamorphose départage ainsi les êtres naturels et les êtres surnaturels.

Toutes ces métamorphoses ont cependant pour point commun d'être descendantes : elles transforment l'être humain ou divin en animal : « *Il est significatif*, note Le Clézio, *que, dans les*

Chants, l'animal ne se métamorphose jamais en homme, et que la plupart des transformations soient symboliques d'une dégradation. »¹. Au demeurant, il s'agit d'une constante de l'imaginaire qui se trouve exacerbée chez Ducasse. Comme le rappelle C. Chelebourg, dans le mythe, la fable ou le conte, la métamorphose est une allégorie de l'animalité qui sommeille en l'homme civilisé : « *Dans tous les cas, parce qu'elle représente un écart par rapport à une norme ou un état de fait, la métamorphose est toujours un symbole social, c'est-à-dire qu'elle informe sur la situation de l'individu dans un environnement humain. Le surnaturel sert essentiellement ici à signifier les plus inquiétantes dérives de l'homme, en tant qu'animal social.* »². Cela peut valoir pour les hommes ordinaires, mais Maldoror est un homme extraordinaire. Pour lui, l'animalité est valorisée³ : la métamorphose descendante exprime très souvent une transgression jouissive ou une libération non seulement physique, mais aussi et surtout morale et spirituelle. Pour Maldoror, sa transformation en arbre-animal est un « *martyre volontaire* » (IV, [4], 171), et sa métamorphose onirique en pourceau s'avère être un « *bonheur parfait* » (IV, [6], 177). Comme souvent dans les *Chants de Maldoror*, il n'y a pas de limite claire entre le symbolique et le littéral : toutes les métamorphoses de Maldoror constituent autant d'allégories réalisées de son désir de transgression. Elles préfigurent par ailleurs sa métamorphose ultime.

Mais c'est ici que les métamorphoses superficielles se distinguent par leur insuffisance. Le rêve du pourceau, qui traduit un changement à la fois physique et spirituel, n'est qu'une illusion, et Maldoror se mêle aux troupeaux pour retrouver sa « *métamorphose détruite* » et ses « *souvenirs glorieux* ». La gloire est ici religieuse et surnaturelle : elle désigne un état spirituel supérieur, l'aura sacrée des êtres divins. Au chant V, Maldoror semble envier de même la « *métamorphose durable* » (IV, [2], 194) de l'homme-pélican et du scarabée, qu'il trouve beau comme toute une série de choses qui sont loin de l'être : ce qui fait la beauté des deux frères infortunés, c'est qu'ils n'ont plus leur « *visage humain* » et que, par l'alchimie du regard poétique, leur laideur se change en beauté. Ce que recherche Maldoror, c'est une métamorphose profonde et perpétuelle, affectant son identité même, ou plutôt lui permettant de s'accomplir pleinement. Il ne s'agit plus de renaître encore et encore, comme l'humanité soumise au cycle des naissances, des morts et des renaissances, ainsi qu'une chrysalide ; il n'est plus question de changer de corps afin d'être immortel, de pratiquer une sorte de métempsychose incomplète, d'être tantôt homme, tantôt requins, et de traverser ainsi les âges. Il s'agit bien d'effectuer une dernière transmutation et d'accéder, au terme d'une véritable initiation, à un état proprement numineux, à l'image du Christ revenant sous la forme d'un corps glorieux. C'est au chant VI que s'effectue cette métamorphose supérieure et ultime, lorsque Maldoror se trouve enfin beau, qu'il échappe à la conscience morale

¹ J. M. G. LE CLÉZIO, « Maldoror et les métamorphoses. I », pp. 1-20, dans *NRF*, n° 394, 1985, p. 3

² C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 122.

³ Sur l'idéal animal, cf. *supra*, pp. 126-130.

et qu'il se fait l'égal de Dieu.¹ Le processus d'écriture et de réécrire participe de cette métamorphose qui permet au héros d'échapper à la finitude, d'abord par le cycle, puis par le progrès d'une élévation finale.²

La métamorphose articule ainsi l'éternel retour et le progrès à travers l'évolution du geste créateur lui-même. L'écriture est une réécriture, qui est aussi une métamorphose : c'est ce dont se souvient Ducasse dans *Poésies II* lorsqu'il évoque la « *métamorphose* » (*P II*, 282) des maximes. Le mouvement de réécriture qui emporte les cinq premiers chants symbolise par le verbe un cycle de naissance, de mort et de transformation fictionnelles et poétiques. Et le chant VI met fin à l'éternel retour en faisant naître une forme poétique neuve et un autoportrait symbolique définitif. Dans l'imaginaire de Ducasse, l'écriture est une métamorphose permettant au sujet d'accéder, par la poésie, à la beauté et à la force : l'écriture fait le poète. Voilà pourquoi les romantiques se sont changés en « *femmelettes* » par l'entremise de leurs œuvres ; et voilà pourquoi, malgré toute l'amertume des *Poésies*, le sujet entretient le désir mélancolique d'être fort, d'être homme et d'être beau.

En conclusion de sa lecture des *Chants de Maldoror*, Y. Vadé écrit :

Toutes les contradictions, toutes les ruptures et les incohérences voulues des *Chants* tendent à ruiner les bases mythiques, et plus largement logiques, qui assurent la possibilité d'un sens global. Par-là, Lautréamont s'interdisait tout recours à un système magique constitué [...], et les multiples références magiques de son œuvre ne pouvaient être que parodiques ou aberrantes par rapport aux traditions connues. Cependant que la violence des pulsions qui le traversent le conduit à retrouver des images où les manœuvres de la sorcellerie traditionnelle se trouvent textuellement réactualisées.³

Mais cet univers, on l'a montré, est moins incohérent qu'il y paraît : dimension composite, il hérite des différentes conceptions surnaturalistes, qu'il réorganise autour des thèmes du cauchemar et de la métamorphose. Et si cet univers singulier et parodique renoue malgré tout avec les racines de la sorcellerie, comme l'affirme Y. Vadé, c'est que Ducasse, en grand poète, perçoit le lien très fort qui unit le surnaturel au langage. En effet, qu'est-ce que la sorcellerie, sinon un ensemble de pratiques et surtout de formules, au sens de paroles ? Baudelaire en est tout à fait conscient lorsqu'il déclare que « [m]anier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. »⁴. À la fin de son ouvrage C. Chelebourg propose cette conclusion : « *L*

¹ Sur sa métamorphose morale, cf. *supra*, pp. 143-145. Sur sa métamorphose esthétique, cf. *supra*, pp. 177-178.

² Sur les postures face au temps, cf. *infra*, pp. 581-584.

³ Y. VADÉ, *L'Enchantement littéraire*, *op. cit.*, p. 440.

⁴ C. BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », pp. 151-180, dans *L'Art romantique*, *op. cit.*, p. 167.

surnaturalisme est enraciné dans le langage ; c'est sans doute parce qu'il procède d'une absolue confiance dans les pouvoirs créateurs du verbe que le surnaturel est par essence cosmogonique. »¹. On comprend dès lors mieux pourquoi le surnaturel et la fiction en viennent à être synonymes chez Ducasse. Écrire, inventer, imaginer, c'est déjà s'affranchir du magistère de la raison. L'acte créateur est à la fois transgressif et démiurgique. De plus, selon C. Chelebourg, les « *intimations* » du surnaturalisme « *se ramènent à satisfaire un besoin de dépassement de la réalité et de ses lois* » : « *Qu'il soit sombre ou lumineux, le surnaturel est [...] toujours intimement euphorique, parce qu'il nous porte au-delà de nous-mêmes et d'un réel frustrant.* ». Cette double visée du surnaturel s'illustre particulièrement dans *Les Chants de Maldoror* : en effet, tout en créant un autre monde, Ducasse se crée un autre moi, *au-delà de lui-même*.

L'écriture du cauchemar

Il s'agit à présent de mieux comprendre le cauchemar ducassien. Maldoror étant le héros des *Chants de Maldoror*, on postulera à titre provisoire que, si cauchemar il y a, Maldoror est le rêveur. Les analyses liminaires étaient guidées par le postulat que le cauchemar ducassien constituait un cauchemar au sens le plus commun. Mais il a fallu très vite intégrer le sens premier et archétypal du phénomène à ces analyses. Cet élargissement notionnel était nécessaire ; il ne constituait néanmoins qu'une première étape. On verra en effet que l'expérience maldororienne est infiniment plus complexe à appréhender qu'il y paraît. On se proposera ici de repenser l'écriture du surnaturel en se concentrant désormais sur sa composante cauchemardesque. Cela suppose, d'une part, un poète adressant au lecteur un énoncé au référent insolite, en l'occurrence l'expérience maldororienne, et d'autre part, une posture particulière de ce poète face à ce référent insolite, qu'il décrit, vit ou interprète comme appartenant ou non à la réalité commune, selon que son point de vue soit objectif ou subjectif. Cette posture, censément lisible dans le texte, devrait orienter celle du lecteur, dont l'activité de lecture se double le plus souvent d'un décodage des indices offerts par le texte.

Entre rêve et réalité

À plus d'un titre, les complexes de Maldoror et de l'homme fatal induisent un dérèglement perceptif qui amène le rêveur à contester la frontière qui sépare le rêve de la réalité.

Pour le prouver, il faut d'abord revenir à l'épisode du rhinolophe. La strophe débute par : « *On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres.* » (I, [10], 56). Le futur simple embraye l'énoncé sur la situation d'énonciation, mais surtout décrit les derniers

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 243.

instants du poète comme postérieurs à ce moment. Cependant, le contenu de la parenthèse créée en arrière-plan un paradoxe narratif et temporel : le complément circonstanciel de lieu « *sur mon lit de mort* » et le présent déictique « *j'écris* » font coïncider « *l'heure dernière* » et la situation d'énonciation. Celle-ci se présente donc comme une situation scripturale actuelle assumée par le poète : le pronom démonstratif « *ceci* » se réfère à la strophe en tant que texte en cours d'écriture. L'expérience moribonde est transcendée en récit poético-prophétique avoué, mais l'intervention du rhinolophe, qui réveille le rêveur, met fin aux visions. Le monstre semble ainsi révéler leur nature onirique :

Je te remercie, ô rhinolophe, de m'avoir réveillé avec le mouvement de tes ailes, toi, dont le nez est surmonté d'une crête en forme de fer à cheval : je m'aperçois, en effet, que ce n'était malheureusement qu'une maladie passagère, et je me sens avec dégoût renaître à la vie. 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 ! (58)

Le « *ô* » vocatif et la seconde personne marquent l'apostrophe. Les présents déictiques « *Je te remercie* », « *je m'aperçois* » et « *je me sens* » prolongent l'embrayage sur la situation d'énonciation. Mais l'intervention du rhinolophe relève-t-elle du rêve *ou* de la réalité ? On a montré qu'à l'intérieur des *Chants de Maldoror*, vampire et cauchemar formaient une sorte de double idiomythe. De fait, par dénotation, le vampirisme présumé du rhinolophe mobilise les sèmes *concret* et *animé* du vampire et, par connotation, le sème *abstrait* propre au mauvais rêve : ainsi, à la faveur d'une extension maximum du sens, la chauve-souris appartient à la fois au rêve *et* à la réalité. S'élabore en outre une description macabre du cauchemar, perçu comme une demi-mort érotisée, une « *maladie passagère* » valorisée au détriment de la « *vie* » et du réel. La phrase « *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 !* » constitue par ailleurs un paradoxe temporel : le pronom indéfini « *les uns* », le discours indirect et l'imparfait « *tu arrivais* » suggèrent un non-embrayage, et par conséquent, une mise à distance temporelle mais quelque peu paradoxale. Ce qui se passe serait déjà la matière d'une légende, d'un récit colporté dont le rêveur serait dépossédé. Tandis que le plus grand nombre interprète l'intervention du rhinolophe comme un acte vampirique, le poète, par l'interrogation exclamative, déplore, tout en exprimant son désir, l'improbabilité de cette « *hypothèse* » : le cauchemar demeure un rêve. Mis en rapport explicite avec une situation d'énonciation scripturale, cet épisode peut également se lire comme une parabole poétique par laquelle Maldoror prophétise la réception littéraire de son cauchemar. Il présente son récit comme déjà lu et déjà interprété par un public de lecteurs auquel le sens commun, qui fait naître les légendes, sert de métaphore. Mais ce récit est pour ainsi dire avorté, et la fiction dont il est le support se trouve disqualifiée. Une double exégèse est alors possible : le récit du cauchemar, parce qu'il est nécessairement *différé* dans le

temps, est en déficit par rapport au cauchemar lui-même. Même reconnue par le public, l'attaque vampirique n'aura jamais qu'une réalité littéraire et fictionnelle. Au fond, le rêve est à l'image de l'acte d'écriture : pulsion masochiste et pulsion scripturale affrontent le même échec. Néanmoins, l'apostrophe au vampire-cauchemar compense la frustration du poète en faisant de ce monstre à la fois réel et irréel un interlocuteur appartenant à la situation d'énonciation scripturale : par l'imaginaire du texte, le rhinolophe a une aile dans la réalité de celui qui écrit.

Le discours du fossoyeur n'offrira pas la même perméabilité :

« — [...] C'est l'heure silencieuse où plus d'un être humain rêve qu'il voit apparaître des femmes enchaînées, traînant leurs linceuls, couverts de taches de sang, comme un ciel noir, d'étoiles. Celui qui dort pousse des gémissements, pareils à ceux d'un condamné à mort, jusqu'à ce qu'il se réveille, et s'aperçoive que la réalité est trois fois pire que le rêve. » (I, [12], 64-65)

La frontière entre rêve et réalité est ici clairement matérialisée par le réveil. Pourtant, quoique le jugement soit négatif, le comparatif de supériorité « *pire que* », renforcé par « *trois fois* », déprécie bien la réalité au profit du cauchemar. Le contenu de ce dernier fait allusion à un poncif du roman gothique, à savoir le thème du revenant ensanglanté. Le thème frénétique du condamné à mort sert de comparant aux « *gémissements* » du dormeur. Or, les gémissements constituent chez Ducasse l'une des métaphores de la parole poétique.¹ Le cauchemar est présenté comme une expérience de mort imminente décrite à travers l'imagerie d'une tradition littéraire, mais il est également décrit comme ce qui motive l'écriture poétique, ce qui fait parler le poète.

La strophe 5 du chant III propose un cas encore plus intéressant. Après avoir décrit le couvent-lupanar, Maldoror est témoin de la sortie d'un client, puis de celle d'une prostituée « *toute nue* » (III, [5], 145). Les imparfaits de répétition et l'adverbe « *Quelquefois* », qui ouvre la description, en font une scène itérative, c'est-à-dire une scène qui se répète à l'image des boucles oniriques. L'homme parti, la femme apparaît. Elle est sortie pour se laver mais se fait aussitôt attaquer par des gallinacés qui picorent non loin de là :

Alors, les coqs et les poules accouraient en foule des divers points du préau, attirés par l'odeur séminale, la renversaient par terre, malgré ses efforts vigoureux, trépignaient la surface de son corps comme un fumier et déchiquetaient, à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortît du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé. Les poules et les coqs, avec leur gosier rassasié, retournaient gratter l'herbe du préau ; la femme, devenue propre, se relevait, tremblante, couverte de blessures, comme lorsqu'on s'éveille après un cauchemar.

¹ Sur les gémissements comme image de la parole poétique, cf. *supra*, p. 165.

L'image finale (« *comme lorsqu'on s'éveille après un cauchemar* ») compare l'agression animale (imagé) au « *cauchemar* » (imageant). Cette comparaison produit une ambiguïté riche de sens. Si les caractérisants « *tremblante* » et « *couverte de blessures* » sont mis sur le même plan par leur juxtaposition, leur statut respectif de prédicat commun, lui, est à nuancer. D'un côté, « *tremblante* » caractérise un traumatisme émotionnel pouvant découler de l'agression comme du mauvais rêve ; de l'autre, au contraire, « *couverte de blessures* » décrit des séquelles physiques qu'on expliquerait plus logiquement par la réalité de l'attaque que par l'irréalité de l'expérience onirique. L'analogie est déstabilisée, mais retrouve un équilibre si l'on conçoit que le signifié de l'imageant « *cauchemar* » s'élargit en réintégrant, suivant un trajet poétique inverse à celui de l'épisode du rhinolophe, les sèmes *concret* et *animé* du vampire. À partir de là, on peut dire que le groupe adjectival « *couverte de blessures* » ressortit bel et bien de l'imageant *et* de l'imagé. En somme, l'image assimile l'agression animale à un « *cauchemar* » en porte-à-faux entre le rêve et la réalité. Plus encore, l'extension du signifié enrichit l'analogie et éclaire l'attaque en retour : la bestialité multiple réalise une animalisation hyperbolique du thème vampirique. Le plaquage de la femme au sol (« *la renversaient par terre* ») rapproche le *modus operandi* de l'agression de celui du vampire. Par amplification de l'érotisme archétypal, la succion traditionnelle se change en mutilation sadique. Enfin, le rapprochement du sang et du sperme amène une terrible perversion du thème vampirique et des normes sexuelles. En se jetant les restes de semence (« *attirés par l'odeur séminale* »), mâles et femelles déchiquent « *à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortît du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé* » : la stimulation vaginale sadomasochiste aboutit à une sorte d'éjaculation féminine sanglante. La scène réveille alors le désir de Maldoror : « *À ce spectacle, moi, aussi, je voulais pénétrer dans cette maison !* ». Le double sens du verbe *pénétrer* ne mérite pas que l'on s'y attarde. La « *maison* » symbolise le sexe de la femme : ici, le motif du vagin annonce la réécriture poétique de la scène primitive.¹ L'attaque de la prostituée par les poules et les coqs est emblématique du cauchemar ducassien et de sa valeur. Parce qu'il est un « *cauchemar* », l'acte sexuel sadomasochiste, vampirique et bestialisé parvient à réduire le hiatus entre rêve et réalité.

Entre expérience morbide et fantasme hiérophile, le cauchemar hésite entre la petite mort de l'orgasme et les transports de l'extase mystique : dans cet état second et intermédiaire, le rêve et la réalité se dissolvent en une seule et même dimension.

Le motif du cauchemar

¹ Sur cette scène primitive, cf. *supra*, p. 433. Sur le motif du vagin, cf. *supra*, pp. 357-359.

Dans *La Poétique de la rêverie* (1960), Bachelard réfute l'idée d'une réelle poétique du rêve nocturne :

On a pu se demander s'il y avait vraiment une conscience du rêve. L'étrangeté d'un rêve peut-être telle qu'il semble qu'un autre sujet vienne rêver en nous. "Un rêve me visita". Voilà bien la formule qui signe la passivité des grands rêves nocturnes. Ces rêves, il faut que nous les réhabitions pour nous convaincre qu'ils furent les nôtres. Après coup, on en fait des récits, des histoires d'un autre temps, des aventures d'un autre monde. A beau mentir qui vient de loin.¹

Ce qu'explique Bachelard, c'est que le rêveur nocturne qui raconte ses rêves n'est pas réellement dans une posture créatrice d'originalité : d'une part, parce qu'il subit son rêve et qu'il ne se l'approprie qu'*a posteriori*, et d'autre part, parce qu'au regard investigateur de la psychanalyse, la plupart de ces rêves n'ont rien que de très communs. Tant de passivité ne facilite guère l'élaboration d'une réelle poétique. C'est pourquoi Bachelard rapproche l'écriture et l'onirisme par le biais de la rêverie, qu'il définit comme une « *activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste.* »². Sur les traces de Bachelard, C. Chelebourg affirme que la « *créativité poétique n'est pas le propre de l'inconscient mais de l'imaginaire* », qu' « *elle ne peut faire l'économie de la participation du sujet à son acte créateur* » et qu'à partir de ce constat, on ne peut « *parler d'une poétique du rêve que, par raccourci, pour signifier une poétique de la rêverie sur le rêve.* »³. Cette question des rapports entre rêve, poésie et rêverie se trouve formulée chez nombre de poètes surnaturalistes, parmi lesquels Ducasse occupe une place privilégiée. En effet, l'idiomythe du cauchemar apporte une solution singulière à ce problème.

Dans le rêve du pourceau les pôles affectifs du rêve et du réel s'inversent et le réveil est vécu sur le mode cauchemardesque.⁴

Cette strophe paraît capitale pour deux raisons. D'une part, elle est la seule à désigner formellement le récit comme étant celui d'un rêve ; de l'autre, elle inscrit explicitement ce témoignage dans un contexte scripturale et littéraire : « *Mais arrivons tout de suite au rêve, afin que les impatients, affamés de ces sortes de lectures, ne se mettent pas à rugir* » (IV, [6], 176). Le groupe nominal « *ces sortes de lectures* » signale l'appartenance du récit à un genre littéraire particulier, le récit de rêve, ou plutôt le désigne-t-il comme une parodie de ce genre. Le déterminant démonstratif « *ces* » a une valeur générique : rêve et littérature s'articulent de manière évidente et ironique. Des formules stéréotypées encadrent le récit et organisent l'expérience onirique : « *Je m'étais endormi* » (176), « *Je rêvais que* », « *ce fut alors que je me réveillai* » (178). Le plus-que-parfait, l'imparfait et surtout le passé

¹ G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 10.

² G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 129.

³ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 129.

⁴ Sur le réveil cauchemardesque à la suite du rêve du pourceau, cf. *infra*, pp. 633 sq.

simple dénotent un non-embayage et une distanciation temporelle maximale inhérente au genre et à son protocole narratif.

Toutefois, L. Rochon attire l'attention sur cette curieuse phrase, qui crée selon elle une « *nouvelle relation temporelle* »¹ : « *Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau !* » (IV, [6], 177). L'infraction à la règle de la concordance des temps crée un paradoxe : le passé simple de la relative « *où je fus un pourceau* » induit que le rêveur se réjouissait, au moment du rêve, de voir s'accomplir un état présenté comme révolu. Tout se passe comme s'il avait vécu quelque chose de déjà vécu, mais qu'il espérait néanmoins vivre sous cette forme. Autrement dit, percevant la fugacité de la métamorphose, il vivait cette dernière comme l'objet potentiel d'une narration et d'un récit. Or, c'est précisément ce à quoi s'applique Maldoror en tant que poète. La distanciation temporelle créée par « *je fus* » entre en résonance avec celle du récit lui-même. L'exclamation euphorique marque en fait l'accomplissement d'un projet poétique, à savoir raconter par l'écriture un rêve de régression animale. Si la fin du rêve plonge le rêveur dans les regrets, la fin du poème, on s'en souvient, a les accents d'une mélancolique résignation : « *Il est temps de quitter ces souvenirs glorieux, qui ne laissent, après leur suite, que la pâle voie lactée des regrets éternels.* » (178).² Il y a là une nouvelle parabole poétique : la frustration érotique du réveil fait écho à la frustration littéraire, car si l'écriture *en différé* du rêve est en déficit par rapport à l'original, tous deux se heurtent à la même réalité.

La strophe de l'amphibie complexifie un peu plus les rapports entre rêve et réalité d'une part, et plaisir et déplaisir d'autre part. L'ouverture suggère d'emblée une contestation de la réalité commune et l'introduction du surnaturel : « *Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature.* » (IV, [7], 178). La vision de l'amphibie suscite chez le poète un trouble partagé entre peur et stupeur, faisant ainsi appel au motif de la stupéfaction : « [...] *que chacun comprenne davantage, sinon mon épouvante, du moins ma stupéfaction* » (179). Bien qu'il soit seul le témoin de ce « *phénomène surnaturel* » (181), et ce malgré la présence de « *quelques paysans* », il en affirme l'authenticité : « *En effet, cet amphibie (puisque amphibie il y a, sans qu'on puisse affirmer le contraire) n'était visible que pour moi seul* ». On relève ici le présentatif « *il y a* ». Ce tour, bien que lexicalisé, repose sur un présent qui pourrait bien esquisser un embayage de la vision sur la situation d'énonciation, ce qui créerait en arrière-plan une amorce de paradoxe narratif : le monstre existerait d'abord par le texte et l'écriture. Pour être plus clair, le poète ne dit pas qu'il y avait un monstre à ce moment-là de son histoire, mais qu'il y a un monstre là, dans le texte qui s'écrit et se lit.

¹ L. ROCHON, *Lautréamont et le style homérique*, op. cit., p. 56.

² Sur le sens érotique de cette phrase et de cette strophe, cf. *supra*, pp. 337-338.

Une fois terminée la discussion entre les deux protagonistes, l'amphibie regagne le large, et la strophe est clôturée par un positionnement ferme et solennel du poète face aux événements : « *Je rejetai l'instrument révélateur contre l'escarpement à pic [...] tels furent la dernière démonstration et le suprême adieu, par lesquels, je m'inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence ! Cependant, tout était réel dans ce qui s'était passé, pendant ce soir d'été.* » (IV, [7], 185). L'antithèse « *rêve* »/« *réel* » met en relief un paradoxe. La comparaison avec le rêve amorce une lecture onirique, mais cette dernière est immédiatement désamorcée, et avec insistance, au profit d'une reconnaissance sublimée des faits et de leur réalité. On est d'autant plus autorisé à parler de lecture que le poète qualifie son récit de « *beautés de littérature* » (179) et qu'il propose au « *lecteur* » de lui révéler des « *mystères poétiques* » (180). L'amphibie est bien un être textuel : « [...] *cette strophe, qui contient un monstre* ». Le rêve est disqualifié, mais l'illusion fictionnelle est confirmée : l'irréel se réalise en quelque sorte dans le textuel et le fictionnel. C'est ce que suggère la comparaison « *comme dans un rêve* » (185) et le plus-que-parfait « *ce qui s'était passé* », qui marquent une distance des événements. Proprement monstrueux, c'est-à-dire de nature composite, l'amphibie articule littérature et réalité, comme l'avait fait le rhinolophe. Dire adieu au monstre équivaut à terminer la strophe : l'insolite dont le poète se fait le promoteur n'a existé que par l'écriture.

La strophe de l'homme-pélican et du scarabée géant évoque, sur un mode moins rassurant, un rapprochement similaire entre l'histoire et sa narration : « *Cependant, je continuerai ma narration avec un morne empressement ; car, si, de votre côté, il vous tarde de savoir où mon imagination veut en venir (plût au ciel qu'en effet, ce ne fût là que de l'imagination !), du mien, j'ai pris la résolution de terminer [...] ce que j'avais à vous dire.* » (V, [2], 194). Les temps verbaux (futur, présent, passé composé, imparfait) et la seconde personne « *vous* » aménagent une pause métanarrative embrayée sur la situation d'énonciation. Le poète avoue sans ambages que sa « *narration* » relève de la fiction littéraire : l'« *imagination* » est la faculté qu'il met en branle afin d'inventer une histoire et de créer de l'irréel par l'écriture. La parenthèse est toutefois le lieu d'un inquiétant paradoxe. Les imparfaits du subjonctif « *Plût* » et « *ce [ne] fût* » imposent un non-embrayage de l'énoncé, qui se réfère à un passé non seulement coupé du moment de l'énonciation, mais aussi marqué, par le mode subjonctif, au sceau de l'irréalité. Priant pour que tout cela ne soit qu'irréalité, le poète juge donc son aventure *a posteriori* : ce n'était, du moins le souhaite-t-il, que « *de l'imagination* », c'est-à-dire une illusion engendrée par l'esprit. Or, l'adverbe « *en effet* » suppose un lien logique entre le contenu de la parenthèse et ce qui précède. L'imagination d'alors et l'imagination poétique se trouvent confondues. L'expérience imaginaire du passé est assimilée à une fiction littéraire en construction au présent. Le souhait aura donc une double signification : d'une part, l'irréalité de l'aventure devrait découler de son caractère littéraire ; de l'autre, la crainte du poète sous-entend

que cette fiction peut entrer en contact avec la réalité. On a vu ce que représentait l'imagination dans la poésie de Ducasse. Au fond, c'est avec appréhension que le poète confère à son écriture une puissance réalisatrice. Sa peur subsiste et son doute s'exprime à travers une formule cliché : « *Et moi, qui n'étais pas certain de ne pas rêver* » (V, [3], 196). Ce qui peut s'interpréter par : *et moi, qui n'étais pas certain que ce ne fût que de la littérature.*

À la fois profession de foi d'un insomniaque et dissertation sur le cauchemar, la strophe 3 du chant V paraît cristalliser ces différents éléments. Les premières phrases donnent le ton en articulant l'état onirique à la puissance réalisatrice de l'écriture : « *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.* » (V, [3], 197). Ces mots ont un pouvoir magique : ils illustrent cette sorcellerie évocatoire dont parle Baudelaire, renvoient sur un mode à la fois sérieux et ludique au pouvoir sacré du langage et de l'imagination, à leur puissance réalisatrice et alchimique.¹ Par la suite, le poète semble disqualifier de manière hyperbolique toute possibilité de rêve en prétendant n'avoir jamais connu le sommeil : « *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.* » (198). Néanmoins, cette lutte, qui donne son sens à l'existence du poète-héros², n'interdit pas les phénomènes oniriques, bien au contraire : « *Cependant, il m'arrive quelquefois de rêver, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir* » (198-199). Projetant le poète héros hors du réel, son état semble se rapprocher du rêve éveillé et du somnambulisme. Mais sa volonté et son libre arbitre demeurent intacts, et c'est au prix d'une véritable activité onirique qu'il sauvegarde l'intégrité de la personnalité :

[...] sachez que le cauchemar qui se cache dans les angles phosphoriques de l'ombre, la fièvre qui palpe mon visage avec son moignon, chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante, eh bien, c'est ma volonté qui, pour donner un aliment stable à son activité perpétuelle, les fait tourner en rond. (199)

Mauvais rêve, personnification du « *cauchemar* » (« *qui se cache dans les angles phosphoriques de l'ombre* »), animalité vampirique (« *chaque animal impur qui dresse sa griffe sanglante* ») : les idiomylthes du vampire et du cauchemar se rejoignent. Pour le rêveur qu'est Maldoror, le cauchemar est le moyen de lutter, par la « *volonté* », contre le sommeil, où il risquerait d'être la proie du Créateur : « [...] *jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur* ». Par la volonté, donc, la conscience de soi aide à lutter contre la conscience morale, ce poison de Dieu.

¹ Sur la sorcellerie évocatoire de Ducasse, cf. *supra*, pp. 491-492. Sur la langue sacrée, cf. *supra*, pp. 476-477. Concernant l'imagination, cf. *supra*, p. 211.

² À la jeune prostituée du chant II : « *Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie.* » (II, [5], 86).

Et ce combat prend la forme d'un cauchemar mortifère qui fait appel au thème de la paralysie cauchemardesque :

Quand la nuit obscurcit le cours des heures, quel est celui qui n'a pas combattu contre l'influence du sommeil, dans sa couche mouillée d'une glaciale sueur ? Ce lit, attirant contre son sein les facultés mourantes, n'est qu'un tombeau composé de planches de sapin équarri. [...] Le corps n'est plus qu'un cadavre qui respire. Enfin, quatre énormes pieux clouent sur le matelas la totalité des membres. Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. Voici la cassolette où brûle l'encens des religions. L'éternité mugit, ainsi qu'une mer lointaine, et s'approche à grands pas. L'appartement a disparu : prosternez-vous, humains, dans la chapelle ardente ! (V, [3], 200)

« *Ce lit* » et « *l'appartement* » évoquent la chambre et la caverne, lieux de naissance de la parole poétique¹. De fait, les temps verbaux (présent, passé composé), la seconde personne (« *prosternez-vous* ») et surtout le déterminant démonstratif « *ce [lit]* » embrayent l'énoncé sur la situation d'énonciation. La métamorphose du lit en cercueil (« *tombeau composé de planches de sapin équarri* »), des « *draps* » en « *linceuls* », et enfin de l'« *appartement* » en « *chapelle ardente* », accomplissant ce qui était en germe dans l'épisode du rhinolophe, rend le cauchemar mortifère contemporain de l'acte d'écriture, qui coïncide ainsi avec la lutte contre le sommeil. L'écriture est donc un cauchemar grâce auquel le poète rêveur s'empêche de dormir. L'état de conscience nécessaire à cette lutte est mis en scène par une prosopopée du « *sens magnétisé* » : « *“Sortir de cette couche est un problème plus difficile qu'on ne le pense. Assis sur la charrette, l'on m'entraîne vers la binarité des poteaux de la guillotine. Chose curieuse, mon bras inerte s'est assimilé savamment la raideur de la souche. C'est très mauvais de rêver qu'on marche à l'échafaud.”* ». Lieu commun du genre frénétique, le thème du condamné à mort présente une nouvelle fois le cauchemar comme une expérience de mort imminente. Ce qui sauve la conscience, c'est précisément qu'elle est consciente de rêver : la reconnaissance de la référence au romantisme noir va de pair avec la prise de conscience du rêve dans le rêve.

Les dernières lignes de cette strophe offrent deux ultimes éclaircissements. D'une part, le dolorisme du poète s'explique par l'héroïsation de son combat : « *Comprenez-vous les souffrances que j'endure (cependant, l'orgueil est satisfait) ?* » (V, [4], 201). L'orgueil de l'insomnie fait de Maldoror, en tant que cette insomnie est une lutte contre le Créateur, un nouvel avatar de la révolte satanique. D'autre part, le cauchemar mortifère trouve sa justification dans le défi final : « *Je crains que ma résolution ne succombe aux atteintes de la vieillesse. Qu'il arrive, ce jour fatal où je m'endormirai ! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel.* ». L'adjectif « *fatal* » caractérise une vision fantasmagorique et macabre du sommeil, que le suicide réalise : dans l'imaginaire du poète, le sommeil sans rêves est synonyme de mort totale. La vie de Maldoror n'étant qu'une lutte perpétuelle contre le sommeil, sa mort naturelle (« *les atteintes de la vieillesse* »)

¹ Sur la chambre et la caverne, cf. *infra*, pp. 627-629.

ne peut découler que d'un endormissement complet. Le suicide légitimera sa lutte, « *prouvera* » que son fantasme n'en était pas un, et qu'effectivement, il était « *réel* » : dormir tue. Le cauchemar éveillé de la mort imminente ou de la mort partielle, tout comme l'écriture de ce cauchemar, constitue donc un compromis, une ruse si l'on veut, par lequel le rêveur trompe la mort : c'est un mode de vie qui trouverait son sens dans la mort par le sommeil.

Ces quelques passages permettent de mieux comprendre l'expérience maldororienne : elle n'est pas une et statique, mais plurielle et dynamique. Épousant le mouvement de réécriture, elle simule les recherches conjointes d'une expérience onirique et d'une forme d'écriture poétiquement neuve. La renégociation des pôles affectifs fait la promotion du rêve au détriment d'une réalité pire ou frustrante. Mais la confrontation du héros à l'insolite dans le réel suscite la crainte de ce dernier, ainsi que son hésitation entre refus du rêve et promotion d'une réalité dérégulée. Loué par rapport au réel, le rêve endormi ne lui demeure pas moins inféodé. Fugace, il ne procure jamais qu'une satisfaction passagère et illusoire aux désirs du rêveur. C'est ainsi que l'imaginaire de Ducasse conçoit une synonymie subjective entre activité onirique et activité poétique : rêve et fiction affrontent la même réalité ; frustration onirique et frustration scripturale sont à l'image l'une de l'autre. Plus encore, la narration et le récit du rêve, en renforçant cette synonymie, dédoublent l'incomplétude : cette narration *en différé* réitère le désir, contacte l'émotion, mais amplifie la frustration. En filigrane, sont dénoncées les insuffisances de la littérature onirique traditionnelle, notamment frénétique, et de son protocole narratif non-embryé : le choix du rêve endormi comme thème d'écriture induit une distanciation temporelle décevante, et, de fait, il confirme douloureusement la frontière qui sépare le rêve de la réalité.

Cette frontière est cependant contestée à l'aide des ressources mêmes de la langue, de l'écriture et de l'imaginaire. D'une part, il faut rappeler que l'idiomythe du vampire sert de matrice sémantique à la composition d'un signifié idiolectal alliant les sèmes *abstrait* et *concret*. Ce sens sera fixé au chant VI par le terme *cauchemar*, qui dénote une entité et une expérience gravitant entre rêve et réalité, et dont l'écriture exploite et tisse, *in praesentia* et *in absentia*, toutes les potentialités signifiantes. D'autre part, si par le biais de sa composante vampirique le cauchemar de Ducasse franchit en partie la frontière qui le sépare du réel, son érotisme archétypal, bestial et sadomasochiste lui permet d'étreindre fortement cette limite : on peut dire en effet que dans *Les Chants de Maldoror*, la sexualité perverse et fantasmagique, cauchemardesque parce vampirique, — il s'agit en d'autres termes du complexe de l'homme fatal — a pour mission de *violier* la frontière entre rêve et réalité. Enfin, les différents paradoxes narratifs, tout en révélant les défauts de l'échange littéraire, rapprochent peu à peu, en brisant la linéarité chronologique, le temps du récit du temps de l'énonciation, la scène fictionnelle et la scène poétique. Ces anomalies remplissent

une fonction métaleptique : le centre de gravité du texte est déplacé de l'histoire sur sa narration, et l'expérience insolite passée, voire future, perçue comme une fiction littéraire, se convertit en expérience scripturale présente. Rétrospectif ou prospectif, le récit écrit n'est plus le simple moyen d'anticiper ou de revivre les événements en les communiquant, mais il devient leur source même, l'espace-temps de leur actualisation. Il confère au texte et aux mots un pouvoir évocateur qui court-circuite le décalage déceptif inhérent à la narration *en différé*. C'est dire qu'une telle écriture a toutes les allures de la rêverie telle que la définit Bachelard.

Reposant sur une synonymie subjective confondant les activités onirique et poétique, la recherche simulée qui dynamise l'écriture du cauchemar s'oriente peu à peu vers une solution commune aux insuffisances du rêve et de la littérature en traçant les lignes d'une forme d'expérience à la fois onirique et poétique. « *Ce poème* », explique Le Clézio dans « Le Rêve de Maldoror » (1987), « *est en quelque sorte un rêve éveillé que fait Lautréamont, et qui se construit au fur et à mesure, à la manière de cette écriture médiumnique qui semble matérialiser les forces inconnues des esprits* »¹. On nuancera cette affirmation en faisant remarquer que l'écriture dont il est ici question n'est plus médiatrice, mais créatrice : elle correspond à l'expérience onirique elle-même et acquiert, dans les limites qui sont les siennes, une puissance réalisatrice. Afin d'échapper à la double frustration du réveil et de la narration *en différé*, la rêverie et sa relation écrite doivent se confondre : seule une écriture "éveillée", consciente d'elle et de ses moyens, véritable analogon scriptural du rêve éveillé lui-même, peut supporter une telle expérience. Cette écriture ne s'oppose pas en soi à une quelconque écriture endormie, mais résulte plutôt de la synonymie subjective établie entre le rêve et l'écriture. On emploiera toujours cette notion en encadrant l'épithète par des guillemets supérieurs afin de bien spécifier qu'il s'agit moins de prendre le terme en son sens strict que de l'ajuster à l'imaginaire de Ducasse.

Dans cette perspective scripturale particulière que constitue l'écriture "éveillée", il ne s'agit plus simplement de contester la frontière entre rêve et réalité, mais de concevoir un univers alternatif où l'opposition entre réel et irréel se trouve neutralisée par le poétique. Le poème, parce qu'il est accepté comme tel, est une réalité interlope et en mouvement où les êtres et les événements sont engendrés par l'acte d'écriture. La réalité commune n'est plus la seule référence, et l'échange littéraire propose au lecteur d'expérimenter par la lecture cette réalité poétique que lui propose le poète rêveur éveillé.

Poétiquement parlant, une telle configuration suggère que l'écriture "éveillée" superpose à la narration *en différé* une narration en prise directe avec elle-même, une narration réflexive ayant une fonction à la fois référentielle et métapoétique ; ou, plus simplement, une narration qui

¹ J.-M.G. LE CLÉZIO, « Le Rêve de Maldoror », pp. 65-134, dans Maurice BLANCHOT, Julien GRACQ, Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, *Sur Lautréamont*, Paris, Complexe, « Le Regard littéraire », 1987, p. 82.

raconterait une histoire tout en se décrivant en train de la raconter. Ce qui induit un *protocole narratif mixte* et inédit qui, mêlant le non-embrayage canonique du récit et l'embrayage sur une situation d'énonciation donnée pour scripturale, expose l'écriture tout en dénudant cyniquement une esthétique littéraire, comme on l'a montré en étudiant d'abord les spécificités de la narration réflexive chez Ducasse, puis l'excentricité de sa poésie spéculaire.¹ La mise en place de ce protocole est favorisée par la narration à la première personne, qui permet de passer avec souplesse d'un plan énonciatif à l'autre. À ce choix narratif s'ajoute l'emploi — ponctuel dans les cinq premiers chants, et quasi systématique dans le chant VI — du présent de narration. Ce présent n'est pas un embrayeur en soi, mais en tant qu'il peut se confondre avec le présent déictique, il crée un effet d'ambivalence, hésite pour ainsi dire entre un embrayage et un non-embrayage sur la situation d'énonciation.² Bouleversant les rapports entre l'histoire et sa narration, *Les Chants de Maldoror* se déroulent sur une double scène, fictionnelle d'une part, poétique de l'autre, double scène qui reflète l'identité problématique du héros, à la fois héros et poète.

Le vampire-cauchemar de Ducasse, entité-expérience finalement textuelle ou poétique, est au centre de sa conception des phénomènes oniriques, elle-même inséparable d'une conception intime de l'écriture. Dès lors, de même que l'expérience maldororienne tend à la rêverie cauchemardesque, l'écriture du cauchemar est ce qui caractérise Maldoror à la fois en tant que héros blasphémateur et poète révolté. Insomnie et conscience poétique se font écho. Cauchemar et écriture "éveillée" sont associés dans une lutte épique et poétique menée par le truchement de l'œuvre. Cette lutte, le poète rêveur en souffrance l'héroïse déjà au chant II : « *Ne tarira point ma verve épouvantable ! Elle se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies.* » (II, [3], 80). Ce terme d'insomnie revêt en fait un double sens : en effet, il vient du latin *insomnia*, qui signifie absence de sommeil³, mais la langue latine possède également le mot *insomnium*, qui signifie « *songe, rêve* »⁴. Or, le cauchemar maldororien est un rêve éveillé, et non un rêve endormi : on peut donc dire que dans l'idiote ducassien, l'*insomnie* est synonyme de rêverie. Les liens qui unissent étroitement le cauchemar et la création poétique découlent manifestement d'un idiomythe du cauchemar dont la matrice est l'idiomythe du vampire. Cet idiomythe peut être défini comme une conception à la fois archétypale et imaginaire du cauchemar, entité-expérience vampirique, animale et sexuelle, mais aussi concrète et abstraite, dont le pouvoir est de neutraliser l'opposition

¹ Sur la narration réflexive, cf. *supra*, pp. 62-63. Sur la poésie spéculaire, cf. *supra*, pp. 272-278.

² D. Maingueneau décrit « *l'indécision des lecteurs devant ce genre de formes* », qu'ils « *interprètent à la fois comme des événements dissociés du présent et comme la réactualisation, la "résurrection" de faits révolus.* » (D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 52).

³ F. GAFFIOT, « *Insomnia* », p. 831, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

⁴ F. GAFFIOT, « *Insomnium* », p. 831, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

entre réel et irréel en échafaudant une réalité poétique, sorte de monde dérégulé. Cet idiomythe dicte sa forme à l'écriture des *Chants de Maldoror*. On verra par ailleurs qu'il s'inscrit dans un projet d'inspiration initiatique et gnostique. Enfin, on peut supposer que le chant VI se présente, au terme du mouvement de réécriture, comme l'aboutissement et la perfection, au sens propre, de cette croisade onirique et poétique. On peut ajouter que dans *Poésies I*, fait allusion, par la négative, à cette poésie du cauchemar éveillé : « *On ne rêve que lorsqu'on dort.* » (P I, 261).

Le cauchemar magnétique

Le point commun des doctrines inspirées du magnétisme, hypnotisme compris, est d'hésiter entre la promotion et la dépression de l'individualité, problématisant ainsi les rapports entre le moi et le non-moi.¹ Sur le plan de l'onirologie, elles touchent à l'ambiguïté de toute expérience onirique, à savoir la passivité et l'activité du rêveur. Perméables entre elles, elles restent influencées par les présupposés naturalistes et théologiques. Amalgamés, le pouvoir des magnétiseurs, l'extralucidité des somnambules et les miracles de la mystique fascinent le grand public comme les hommes de lettres de l'ère romantique, ainsi que bon nombre de leurs successeurs.² C'est à J. Decottignies que revient le mérite d'avoir le premier abordé l'expérience maldororienne — qu'il nomme la « *situation maldororienne* »³ — dans la perspective du magnétisme animal, de la mystique naturelle et de l'hypnotisme. Sans pour autant s'y restreindre, on prendra ses analyses pour point de départ, et ce en les synthétisant. Le constat d'ensemble de J. Decottignies est que le héros des *Chants de Maldoror* incarne moins la lutte entre le moi et le non-moi qu'une « *ambivalence naturelle* »⁴ le faisant accéder « *à la perfection du statut onirique, tel que le définit Görres.* ».

D'une part, Maldoror fait la synthèse, « *sans préjudice pour l'intégrité de sa nature* »⁵, de l'humanité et de l'animalité : ses métamorphoses en poulpe (II, [15], 124-125), en aigle (III, [3], 140-142), en pourceau (IV, [6], 176-178) et en cygne (VI, [8], VI, 247) dénotent moins une régression qu'un accomplissement dans la bestialité.⁶ Cette bestialité est aisément perceptible dans l'apparence du « *frère de la sangsue* » (I, [13], 70), qui se désigne comme un « *monstre* » (I, [9], 50) au « *visage d'hyène* » (I, [10], 57). Mais on se doit d'ajouter que l'animalité est aussi lisible dans l'écriture

¹ Ces notions de promotion et de dépression sont empruntées à J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique, op.cit.*, p. 325.

² Pour un exposé plus détaillé sur le magnétisme animal, la mystique naturelle, l'hypnotisme et leur rapport à la littérature romantique, cf. J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique, op.cit.*, pp. 296-427.

³ J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique, op. cit.*, p. 428.

⁴ J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique, op. cit.*, p. 432.

⁵ J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique, op. cit.*, p. 429.

⁶ Sur les métamorphoses descendantes, cf. *supra*, pp. 489-490.

de ce monstre, thériomorphe au possible.¹ L'imposant bestiaire des *Chants de Maldoror*, déjà longuement étudié par Bachelard², peut tout à fait provenir d'un jeu sur le signifiant, d'une syllepse adjectivale sur l'expression *magnétisme animal* : du sens particulier au sens commun, de l'*anima* à l'*animal*³. Par ailleurs, l'harmonie et la sympathie⁴ maldororiennes intègrent les autres règnes. On se souvient par exemple du début du chant IV : « *C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant.* » (IV, [1], 157). Et l'on se souvient également de la métamorphose du héros en arbre animé à la strophe 4 du même chant, où les parties les plus insolites de son corps sont remplacées par des animaux, et où sa colonne vertébrale elle-même est minéralisée en « *glaive* » (IV, [4], 171).

D'autre part, J. Decottignies explique que Maldoror « *allie, aux prérogatives du magnétiseur, toutes les faiblesses du magnétisé* »⁵. Magnétiseur, il fait périr Édouard et sa mère au chant I après les avoir opprimés tel un cauchemar, usant d'un « *pouvoir que lui ont accordé les esprits infernaux, ou plutôt qu'il tire de lui-même* » (I, [11], 64). Au chant VI, la rue Vivienne est « *glacée par une sorte de pétrification.* » (VI, [3], I, 226), et suite à son premier contact avec le héros, Mervyn « *tombe dans un profond état léthargique* » (VI, [4], II, 231). Puissant *jettatore*, Maldoror fait « *semblant d'ignorer que [son] regard peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace.* » (IV, [5], 176).⁶ Cet ascendant sur autrui et sur la matière est contrebalancé par une passivité de magnétisé : paralysé à la fin du chant V, Maldoror est soumis « *au magnétique pouvoir* » (V, [7], 215) d'Elsseneur et Réginald. Ses actes, ses déplacements, on l'a vu, dénotent un état somnambulique ; la dépression de sa personnalité est consommée par l'effritement de sa mémoire (« *Oh ! qui démêlera mes souvenirs confus ?* », V, [7], 214), sa perte de jugement (« *L'anéantissement intermittent des facultés humaines* », V, [3], 197) et bien sûr son comportement et ses états moribonds.⁷

On peut compléter ici les analyses de J. Decottignies au moyen de deux remarques stylistiques. Tout d'abord, il semble que l'ambivalence magnétique se trouve toute résumée dans l'opposition morphologique « *sens magnétisé* » (V, [3], 200) / « *Magnétisant les florissantes capitales* » (VI, [2], 224) : ici, participe présent et forme active, là, participe passé et forme passive. Totale, cette ambivalence rejoint le vampirisme actif et passif de Maldoror, ainsi que son héroïsme

¹ Sur la rêverie animale, cf. *supra*, pp. 124-132.

² G. BACHELARD, *Lautréamont, op.cit.*, pp. 26-60 et pp. 116-142.

³ L'étymon latin *anima* signifie « souffle, vie ». Il a donné *âme* en français. De fait, dans l'expression *magnétisme animal*, l'adjectif se réfère non pas aux animaux, aux bêtes, mais bien à l'*anima*, principe de vie universelle. Par glissement de sens, elle en est venue à désigner les liens magnétiques qui unissent l'homme à la bête.

⁴ Sur l'harmonie, les sympathies et les correspondances ésotériques, cf. *supra*, pp. 219-220.

⁵ J. DECOTTIGNIES, *Essai sur la poésie du cauchemar en France à l'époque romantique, op. cit.*, p. 431.

⁶ Sur le regard de Maldoror, cf. *supra*, pp. 366-367, 558-565, 565-569.

⁷ La dénégation apparaît une nouvelle fois dans la strophe du porc, où elle consiste à nier l'état de mort apparente qui caractérise la léthargie causée par le magnétisme ou le chloroforme : « *Elles n'ont aucune ressemblance avec la mort : ce serait un grand mensonge de le dire.* » (IV, [6], 176).

doloriste. La seconde remarque a pour objectif de montrer comment l'idiomythe du cauchemar croise l'imaginaire magnétique lors de l'accouplement de Maldoror et du requin femelle. Il faut relire en détail le récit de cette union contre nature :

Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour. (II, [13], 120)

L'image des « *aimants* » dénote le magnétisme, mais elle joue aussi sur la paronomase « *amant* »/« *aimant* ». Ce jeu de mots est renforcé par l'attraction de la famille morphologique [*aimer*], qui se décline ici avec « *amitié* », « *aimé* » et « *amour* ». L'amour est donc une attirance magnétique. L'étreinte musclée de l'homme et de la bête suggère bientôt l'oppression cauchemardesque (« *ils [...] s'embrassèrent* », « *deux cuisses nerveuses se collèrent* », « *les bras et les nageoires entrelacés autour du corps* ») : on se souvient du motif de l'entravement. Enfin, la comparaison des amants à « *deux sangsues* » connote le vampirisme et surdétermine la bestialité du coït. L'animalité, la violence et l'érotisme incestueux du vampire-cauchemar se chargent d'une énergie magnétique.

Enfin, il paraît cependant nécessaire de nuancer les conclusions de J. Decottignies quant aux rapports entre le moi et le non-moi dans l'expérience maldororienne. Loin d'être évacuée, cette opposition se superpose plutôt à celle du moi et du ça, dessinant une dualité du sujet, un moi double où chaque entité perçoit l'autre comme un non-moi en puissance : le moi subjectif rencontre le moi objectif, c'est-à-dire que le sujet vit une partie de lui-même en tant qu'objet, autrement dit comme une entité différente de lui. Cette superposition des instances trouve son illustration dans les relations qui unissent Maldoror au poète et à Dieu, relations que l'on étudiera en détail ci-après.

Le monde dérégulé des *Chants de Maldoror* fédère plusieurs conceptions du surnaturel autour de la mystique naturelle, du magnétisme animal et de l'hypnotisme. Ce dernier substrat est un terrain des plus fertiles pour l'onirisme. Il sera donc désormais plus logique de parler de cauchemar magnétique que de rêverie cauchemardesque. Par ailleurs, le monde dérégulé met en relief de trois types de distorsions — affectives, psychologiques, ontologiques — et tisse un réseau de significations convergeant vers un principe poétique d'ambivalence. En outre, à la faveur d'un jeu sur le signifiant, le sens de l'expression *magnétisme animal* s'enrichit semble-t-il au moyen d'une syllepse adjectivale qui entre en cohérence avec la rêverie animale de Ducasse. Se dégage ainsi le motif de l'animal magnétique. Ce motif articule trois rêveries : une rêverie élaborée à partir d'un

substrat mystico-magnétiste, une rêverie fondée sur un principe poétique d’ambivalence, qui rejoint l’écriture du paradoxe¹, et une rêverie animale enrichissant le complexe bachelardien de Lautréamont par le biais d’une rêverie sur le signifiant *animal*. Le motif de l’animal magnétique structure poétiquement l’expérience maldororienne et la réalité poétique qui en découle. Il occupe de plus une place médiane dans l’imaginaire ducassien. En effet, si d’un côté la rêverie animale le rattache aux idiomythes du vampire et du cauchemar, de l’autre, le principe poétique d’ambivalence et le substrat mystico-magnétique le mettent en rapport avec un autre motif dont les thèmes centraux seront la création poétique et la relation à Dieu.

Le motif du créateur

La relation qui unit Maldoror à Dieu est très complexe. Au premier abord, elle semble pourtant sans ambiguïté : Dieu est l’ennemi de Maldoror, son adversaire. Par sa volonté d’usurpation, le héros incarne la révolte satanique : « [...] *il persévère dans sa résolution ; et il est glorieux, d’après lui, de vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur l’univers entier, et sur des légions d’anges aussi beaux.* » (II, [11], 109). Il prétend faire jeu égal avec la divinité : « [...] *nous vivons, tous les deux, comme deux monarques voisins, qui connaissent leurs forces respectives, ne peuvent se vaincre l’un l’autre, et sont fatigués des batailles inutiles du passé [...] cependant je suis prêt à recommencer, quand il le voudra* » (II, [15], 125). Le complexe de l’homme fatal est par ailleurs révélateur d’une rivalité érotique et œdipienne. Si les attaques du Créateur sont le plus souvent indirectes, celles de Maldoror, effectives ou projetées, prônent le corps à corps. C’est ainsi qu’il vampirise la divinité : « [...] *moi, celui que n’a pas pu oublier le Créateur, depuis le jour glorieux où, renversant de leur socle les annales du ciel, où, par je ne sais quel tripotage infâme, étaient consignées sa puissance et son éternité, j’appliquai mes quatre cents ventouses sur le dessous de son aisselle, et lui fis pousser des cris terribles...* » (II, [15], 124). En soulignant la possession de la puissance et de l’éternité, les italiques des possessifs « sa » et « son » attirent l’attention sur les « *annales* » où cette éternité et cette puissance sont inscrites. Les attributs divins ne sont garantis que par ce texte dont le révolté, Prométhée d’un genre nouveau, entend contester la légitimité. Dieu règne donc par l’écriture : détrôner Dieu, c’est lui voler l’écriture. Le rapprochement n’a rien de gratuit. En effet, dans la strophe liminaire du chant III, le poète décrit son geste poétique et évoque la vie éphémère de ses personnages : « *Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l’œil a de la peine à suivre l’effacement rapide, sur du papier brûlé* » (III, [1], 129). La création poétique est ici clairement assimilée à un geste igné : voler l’écriture au Créateur, c’est donc réitérer le vol du feu divin par Prométhée.

¹ Sur l’écriture du paradoxe, cf. *supra*, pp. 276-277.

Le premier contact entre Maldoror et Dieu a lieu à la strophe 2 du chant II. La foudre divine frappe le héros au front, symbole héroïque¹, afin, selon lui, de l'empêcher d'écrire. Mais le résultat est l'écriture de la strophe même : « *Qu'a-t-il rapporté au Créateur de me tracasser, [...] par un orage qui porte la foudre ? Je n'en persiste pas moins dans ma résolution d'écrire.* » (II, [2], 79). Dieu est la source de l'écriture, qu'il refuse pourtant à Maldoror. Par syllepse, « *Créateur* » réactive, sur le mode doloriste, le thème de l'écrivain frappé par l'inspiration créatrice. La subversion introduit cependant une ambiguïté dans la relation entre Maldoror et Dieu : le Créateur est à la fois l'adjuvant et l'opposant du héros. Au chant I, le crapaud qualifie ce dernier de « *triste reste d'une intelligence immortelle, que Dieu avait créée avec tant d'amour !* » (I, [13], 72). Il y aurait donc un lien cryptique, essentiel, entre ces deux personnages, qui mettent en jeu le thème de la *créature* et du *créateur*.

La dissertation sur le cauchemar permet même d'approfondir la question. Le poète y cauchemarde son propre *moi* afin de ne pas s'exposer aux « *yeux du Créateur* » (V, [3], 199) durant son sommeil : cette motivation suffit à identifier Maldoror. L'état magnétique se profile déjà en autohypnotisme héroïque et doloriste. Une première distorsion psychologique permet, grâce à un dédoublement du moi, d'affronter le « *Grand objet extérieur* », figure de l'altérité. Or, cette lutte est justifiée en des termes ambigus, qui tendent à la circonscrire au seul sujet : « *Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité.* ». Le motif du supplice souligne la portée mystique de cette épreuve. Le passage du « *je* » au « *toi* » crée une anacoluthie qui, brisant l'attente d'un « *moi* » d'insistance en incise, confond la première et la seconde personne par un jeu anaphorique. Le duel entre les deux instances se réduit bel et bien à une inquiétude immanente : « *Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité [...] Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau.* » (199-200).² La figure du Créateur incarne ici une autre altérité dans la subjectivité déjà double du héros, ou plutôt, elle se superpose, se confond avec l'un des pôles de ce double *moi*. La relation qui lie Maldoror à Dieu constitue une nouvelle distorsion psychologique et ontologique. Personnage essentiellement équivoque³, Maldoror partageait le statut d'écrivain avec le poète ; il partage ici la divinité avec Dieu. On comprend mieux la promesse de suicide faite à la fin de cette strophe : l'endormissement représente la victoire de Dieu sur Maldoror. Si le sommeil est une mort, alors cette victoire est un meurtre. Si Maldoror se confond avec son assassin, alors c'est cet assassinat qui sera un suicide. Le narcissisme de mort qui anime en partie le complexe de l'homme fatal se manifeste ici : par ce geste, l'insomniaque légitime ses fantasmes macabres,

¹ Le front est le « *symbole de l'élevation orgueilleuse, de l'individuation par-delà le troupeau des frères et face à la personne divine elle-même [...]* » (G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 158).

² On songe bien sûr au mot de Rimbaud : « *C'est Je est un autre* » (« Lettre du 15 mai 1971 à Paul Demeny », pp. 225-232, dans Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes. Correspondances*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004, p. 227).

³ Sur l'équivocité de Maldoror, cf. *supra*, pp. 417-418.

héroïse sa défaite, mais surtout dramatise à la perfection les distorsions de son être par cet acte symbolique qu'est la violence contre soi.

Maldoror réunit le sacré et le profane, le *créateur* et la *créature*. Or, Dieu est aussi le détenteur de l'écriture, de même que Maldoror n'est que le double fantasmé du poète : affleure ainsi une troisième relation, celle qui unit Dieu au « je » poétique des *Chants de Maldoror*.¹

C'est ici que les choses deviennent plus difficiles à appréhender. Le « je » poétique désigne nettement sa poésie comme étant une poésie blasphématoire, une écriture de la révolte : « *Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.* » (II, [4], 83). En ce sens, celui qui écrit est bien Maldoror, le révolté. Ce qui est troublant, c'est qu'à plusieurs moments du texte, le travail poétique est décrit en termes de création divine. Ainsi, endossant le rôle de l'*auteur* au début du chant III, ce « je » poète cite les personnages des chants précédents, ces « *êtres imaginaires, à la nature d'ange* » (III, [1], 129), qu'il a créés puis « *laissés retomber dans le chaos* ». On se souvient de plus qu'il affirme que son écriture tire sa force d'un amour carnassier créant « *à la longue, une pyramide de séraphins, plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans une goutte d'eau, il les entrelacera dans une ellipse qu'il fera tourbillonner autour de lui.* »². « *Fictions célestes* » et « *pyramide de séraphins* » : « *séraphins* » convoque le merveilleux chrétien, tandis que l'adjectif « *célestes* » et le nom « *pyramide* » évoquent une transcendance. Le poète revendique bel et bien une écriture divine et sacrée.

De même vante-t-il au début du chant IV « *la sonorité puissante et séraphique de la harpe* », qui « *deviendra, sous [ses] doigts, un talisman redoutable.* » (IV, [1], 159). La création poétique, est assimilée à une pratique musicale³, mais surtout au geste divin et démiurgique : créateur lui aussi, le « je » poétique se confond avec Dieu. Dès lors, toutes les occurrences du mot « *Créateur* » peuvent être lues comme des syllepses, ainsi que les expressions « *Tout-puissant* » et « *Éternel* », l'éternité et la puissance étant précisément les attributs divins, légitimés par les « *Annales du ciel* » (II, [15], 124), c'est-à-dire par l'écriture.

Un vertigineux jeu de miroirs se fait jour, construit sur une réécriture en abyme des mythes conjugués du double et de la créature révoltée. La relation entre Maldoror et Dieu réfléchit la relation entre Maldoror et le poète : toutes deux opposent *et* confondent créature et créateur. Il ne s'agit pas d'une simple transposition selon un scénario héroïque, mais d'une véritable duplication, d'un reflet gémellaire et verticale de la scène poétique sur la scène fictionnelle, et inversement⁴ : de manière plus ou moins patente, l'écriture demeure l'enjeu du conflit, et Maldoror le héros des deux univers. Toutefois, le « je » poète se confond aussi avec

¹ Sur la question de la première personne et de la troisième personne, cf. *supra*, pp. 57-64.

² Concernant le motif de l'ellipse, cf. *supra*, pp. 262-264.

³ Sur la poésie et la musique, cf. *infra*, pp. 554-558.

⁴ Sur le motif de la gémellité et ses prolongements poétiques, cf. *supra*, pp. 388-396.

Maldoror lui-même, la créature en conflit avec Dieu à cause de l'écriture, et qui affronte Dieu par l'écriture. Ce qui induit que le geste poétique divinisé concrétise la volonté d'usurpation de l'écriture divine, sous-jacente à la relation entre Maldoror et Dieu. Le « je » créateur redevient créature et répercute le conflit fictionnel sur la scène poétique. On vu que Dieu se confondait partiellement avec Maldoror. Si « je » affronte Dieu, il affronte Maldoror, c'est-à-dire « je ». Le poète est donc en conflit perpétuel avec lui-même. Il est bel et bien double, créature et créateur. Maldoror, le « je » poétique et Dieu sont pris dans une dynamique récursive mue par une distorsion psychologique et ontologique qui prend forme par l'écriture : il y a là une sorte de rétroaction qui reflète en tous sens l'ambivalence du moi, son dédoublement conflictuel en un moi-créateur à la fois opposé et assimilé à un moi-créature. Cette récursivité, projetée sur l'axe paradigmatique, n'est pas sans rappeler le thème de la répétition cauchemardesque. En opérant à tous les niveaux du texte, elle manifeste parfaitement le principe poétique d'ambivalence et le paradoxe excentrique de l'écriture spéculaire.

La strophe 4 du chant V offre une mise en drame synthétique de ce cauchemar composé d'autoscopies enchâssées et constellant autour des thèmes de la création et de l'écriture. Deux personnages s'affrontent dans un dialogue de trois répliques. Chacun souhaite le départ de l'autre. La narration est absente, les paroles sont directes et chaque intervention est signalée par un tiret. La conversation a pour fil directeur l'identité mystérieuse de chaque interlocuteur. L'initiateur du dialogue, figure du révolté dans laquelle on reconnaît Maldoror, interroge celui qui rappelle, par ses attributs reptiliens (« *excentrique python* », « *boa* », V, [4], 201), « *l'horrible Éternel, à la figure de vipère* »¹ (II, [2], 78) de la strophe de l'orage : « — *Mais qui donc !... mais qui donc ose, ici, comme un conspirateur, traîner les anneaux de son corps vers ma poitrine noire ?* » (V, [4], 201). D'emblée, « *conspirateur* » déporte sur Dieu lui-même la volonté d'usurpation. Pour sa part, la divinité répond : « *Le mirage fallacieux de l'épouvantement t'a montré ton propre spectre ! [...] Quelle monstrueuse aberration de l'imagination t'empêche de me reconnaître !* » (202). Le Créateur s'identifie à sa créature faite à son image (« *ton propre spectre* »). Il accuse son imagination, c'est-à-dire sa faculté à recréer le monde par la poésie, de l'avoir égaré (« *aberration de l'imagination* »). Mais il lui reproche surtout son ingratitude : « *Tu ne te rappelles donc pas les services importants que je t'ai rendus, par la gratification d'une existence que je fis émerger du chaos, et, de ton côté, le vœu, à jamais inoubliable, de ne pas désertier mon drapeau, afin de me rester fidèle jusqu'à la mort ?* ». L'évocation du « *chaos* » introduit le thème de la création *ex nihilo* mais renvoie implicitement à la figure d'un Créateur androgyne.² Le démiurge retourne à Maldoror sa question initiale : « *Quel est-il, celui qui m'écoute, pour avoir une telle confiance dans l'abus de sa*

¹ On remarque ici l'inversion de l'un des symboles les plus usés du mal, le serpent.

² Sur le Créateur androgyne, cf. *supra*, p. 368.

propre faiblesse ?». À quoi ce dernier répond, faisant éclater sa volonté de révolte et d'usurpation par l'accusation satanique :

— Et qui es-tu, toi-même, substance audacieuse ? Non !... non !... je ne me trompe pas ; et, malgré les métamorphoses multiples auxquelles tu as recours, toujours ta tête de serpent reluira devant mes yeux comme un phare d'éternelle injustice, et de cruelle domination ! Il a voulu prendre les rênes du commandement, mais il ne sait pas régner ! Il a voulu devenir un objet d'horreur pour tous les êtres de la création, et il a réussi. Il a voulu prouver que lui seul est le monarque de l'univers, et c'est en cela qu'il s'est trompé.

La « *tête de serpent* » confirme l'identité de l'Éternel, mais les métamorphoses du reptile polymorphe entrent en résonance avec celles de Maldoror lui-même. La malédiction que ce dernier prononce contre Dieu rappelle son propre destin de Juif errant : « *Va... marche toujours devant toi. Je te condamne à devenir errant. Je te condamne à rester seul et sans famille. Chemine constamment, afin que tes jambes te refusent leur soutien. Traverse les sables des déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le néant.* » (203).¹ Les deux interlocuteurs sont bel et bien le reflet l'un de l'autre. Dieu est Maldoror et Maldoror est Dieu.

Ce dialogue paraît compléter la scène du miroir de la strophe 5 du chant IV, mais il faut noter une différence essentielle. Dans l'hallucination, le « je » unique permettait de confondre les deux entités. Dans le dialogue, comme l'explique L. Nathan, « *la fissure qui se produit [...] provient de ce qu'aucune voix narratrice ne réunit ces deux aspects* »². Cette fissure était annoncée par « *l'équivoque pluralité* » (V, [3], 199) évoquée dans la dissertation sur le cauchemar, strophe qui précède celle du dialogue : elle mime une sorte de prise de conscience progressive. L'ambivalence du moi serait donc elle aussi réécrite au fil de l'œuvre et glisserait graduellement de la confusion des doubles à leur *discrimination*. Ce qui laisse augurer que le chant VI donne à ces distorsions psychologiques et ontologiques une orientation déterminante en s'acheminant vers une résolution des conflits.

Les relations existant entre Maldoror, le poète et Dieu tissent un écheveau complexe de significations. Il serait d'ailleurs naïf de confondre sans nuance ces trois personnages. Toutefois, il paraît clair qu'une « *ligne tangentielle* »³ passant par Maldoror relie le poète à Dieu autour de l'écriture et des rapports qu'entretiennent le créateur et sa créature. Cette relation triangulaire, qui s'enracine de façon plus profonde dans l'idiomythe du double,⁴ reflète l'imgo paternelle qui se dessine dans le complexe de Maldoror et qui s'affirme dans le complexe de l'homme fatal. Le coup de force poétique que constitue la coexistence des narrations à la première personne et à la non-personne subvertit un paradoxe énonciatif : tout en révélant le dédoublement inhérent à

¹ Sur l'idiomythe du Juif errant, cf. *supra*, pp. 485-486.

² L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, op. cit., p. 166.

³ C. FROMILHAGUE, A. SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 15.

⁴ Sur l'idiomythe du double, cf. *supra*, pp. 57-64.

toute narration à la première personne, Ducasse rapproche ce dédoublement de deux expériences oniriques, l'autoscopie et l'autohypnotisme. On parlera d'un motif du Créateur en ce sens que ces distorsions psychologiques et ontologiques nourrissent une lutte entre le créateur et sa créature. C'est une lutte dont l'enjeu est l'écriture et qui, loin d'invalider la création poétique, la dynamise au contraire en intégrant certains traits définitoires du cauchemar magnétique. En outre, ce motif est étroitement lié au motif de l'animal magnétique par le biais du principe poétique d'ambivalence et du substrat mystico-magnétiste qu'ils ont en partage.

Écriture et cauchemar sont une nouvelle fois liés par une synonymie subjective. L'écriture du cauchemar est le lieu d'une tension constante qu'une prise de conscience graduelle parfait en harmonie poétique, en écriture "éveillée". Sur le plan de l'échange littéraire, le principe poétique d'ambivalence élargit la sphère d'influence du référent insolite à l'énonciateur et à la situation d'énonciation : l'expérience maldororienne englobe la scène poétique et la scène fictionnelle, l'histoire et sa narration. À la fois onirique et poétique, cette forme d'expérience hors norme a la particularité de commencer et de se vivre par son écriture. Enfin, la polysémie du titre, « *Les Chants de Maldoror* », programme l'ambivalence onirique et poétique et confirme son rapport à la création littéraire. Le motif du Créateur est présent dans ce titre que l'on peut comprendre comme : *les chants qui parlent de Maldoror* et/ou *les chants dont Maldoror est l'auteur*. Les deux lectures se superposent et le texte trouve sa cohérence : l'écriture et Maldoror demeurent au centre de l'œuvre.

Cette obsession du lien génétique et ontologique unissant le créateur au Créateur entre en résonance avec deux données déterminantes dans la poétique du sujet ducassien. D'une part, il existe deux Ducasse, Isidore, le fils, et François. D'autre part, l'auteur des *Chants de Maldoror* pratique la pseudonymie. On sait le poids narcissique des noms de famille. Au fond, le motif du créateur poétise la question du lien filial et de sa signature patronymique. À travers Maldoror, Ducasse se créer un autre lui-même pour se démarquer de son Créateur : il devient son propre père afin de rompre avec le sien. La question reste à savoir pourquoi il signe du nom de Lautréamont. Il est en tout cas établi que ce pseudonyme se situe au centre d'un complexe ayant trait à la création d'une identité fictive distincte d'une identité réelle entravée par les liens du sang et du nom.¹

Hallucinations et fantasmes

Les doctrines inspirées de la mystique naturelle et du magnétisme attribuent au rêveur la possibilité de susciter, par la suggestion et l'autosuggestion, la fantasmagorie dans son esprit et

¹ Sur les pseudonymes, cf. *infra*, pp. 671-681.

dans l'esprit d'autrui. La théorie de la force psychique confère à ces hallucinations une réalité effective, objective. C'est en somme la réalisation du monde halluciné tel qu'on l'a décrit.¹ L'expérience maldororienne étant fondamentalement scripturale, cette force psychique correspond dans *Les Chants de Maldoror* à ce que l'on a appelé la puissance réalisatrice de l'écriture, principe dynamique de la réalité poétique. Il s'agira ici de faire le lien avec certains épisodes du cauchemar magnétique.

Par la force psychique introvertie, le rêveur crée ses propres visions, suscite des prodiges qui lui sont réservés. L'amphibie (IV, [7]), l'homme-pélican et le scarabée géant (V, [2]) semblent bien n'apparaître qu'aux yeux du poète témoin. Ces apparitions, on l'a vu, sont vécues comme des fictions littéraires produites par l'imagination du poète : la puissance réalisatrice de l'écriture les fait accéder à une réalité que la conscience scripturale définit comme poétique. Si ces visions ne sont pas *vraies*, leur existence dans l'espace du texte et le temps de l'écriture demeure incontestable. La strophe du naufrage pointe clairement cette puissance réalisatrice : « *Le vaisseau était trop loin pour percevoir distinctement les gémissements que m'apportait la rafale ; mais, je le rapprochais par la volonté, et l'illusion d'optique était complète.* » (II, [13], 116). La catastrophe se révèle être une mise en scène dirigée par la volonté sadique du poète : « [...] *j'étais donc sûr de leur perte ! Ils ne pouvaient échapper !* » (116-117). L'illusion poétique est une illusion d'optique. Ainsi l'écriture permet-elle à celui qui écrit de réaliser poétiquement ses désirs de manière quasi hallucinatoire.

La force psychique extravertie permet quant à elle au magnétiseur de transférer sa fantasmagorie dans l'imagination d'autrui, d'agir sur sa pensée. Il a déjà été question de l'influence magnétique de Maldoror sur ses victimes². Il sera plus intéressant dans le cas présent de considérer la manière dont Maldoror est perçu par ceux qu'ils rencontrent ou qui sont témoins de ses exploits. On a de même montré que ce héros était consubstantiel au cauchemar : en tant que vampire bien sûr, mais aussi en tant que vecteur et déclencheur du phénomène onirique dans la réalité. De fait, il est très tôt décrit comme un être à l'existence problématique. Ainsi, Édouard au chant I le menace en ces termes : « *Quoique ton corps s'évapore, quand je veux l'écarter, sache que je ne te crains pas.* » (I, [11], 63). Au même chant, le fossoyeur veut s'assurer de la réalité de son interlocuteur : « — *Ce qui frissonne à mon contact, en me faisant frissonner moi-même, est de la chair, à n'en pas douter. Il est vrai... je ne rêve pas !* » (I, [12], 67). Témoin au chant III du combat qui oppose le héros au dragon de l'*Espérance*, Tremdall cherche à se convaincre qu'il est bien éveillé : « *Cependant, je suis persuadé que je ne dors pas.* » (III, [3], 139). Au chant VI enfin, Mervyn accuse Maldoror de lui avoir arraché « *un pan de son pourpoint* » (VI, [4], II, 231). Mais l'agresseur se dit à lui-même : « *Je ne lui ai pas enlevé un pan de son pourpoint, comme il l'a dit. Simple hallucination hypnagogique causée par la*

¹ Sur le monde halluciné, cf. *supra*, pp. 464-466.

² Sur l'influence magnétique de Maldoror, cf. *supra*, p. 505

frayeur.” ». Selon Littré, les hallucinations hypnagogiques sont « *les visions que l'on a lorsque, moitié éveillé, moitié endormi, on est près d'entrer dans le sommeil.* »¹ Ces exemples enveloppent Maldoror d'une aura onirique : il incarne et provoque le cauchemar éveillé dans la réalité commune, la vie positive. L'hallucination peut alors être collective et devenir un fait attesté relevant de la légende superstitieuse : « *On me vit descendre, avec la lenteur de l'oiseau, porté par un nuage invisible* » (II, [15], 126). Il ne faut pas perdre de vue que la réalité dans laquelle se produisent ces apparitions et ces prodiges est une réalité poétique. Les témoins ne sont eux-mêmes que des êtres textuels créés et manipulés par le poète. Tout se passe comme si ce dernier imposait à l'univers des *Chants de Maldoror* et à ses habitants, c'est-à-dire au texte, son cauchemar et son fantasme : Maldoror. À un niveau plus global donc, la puissance réalisatrice est le geste démiurgique de ce monde interlope et poétique. Maldoror est l'agent, certes ambivalent, de cette influence quasi divine.

Une nouvelle fois, l'écriture du cauchemar s'illustre par une mise en abyme. Pour le montrer, il faut revenir à la strophe 3 du chant III. En donnant la parole à Tremdall, le poète lui confie aussi son pouvoir créateur. La narration du duel entre Maldoror et le dragon se déroule en temps réel. Comme omniscient, Tremdall apostrophe les combattants, il décrit leurs pensées, leurs manœuvres, et finit par les anticiper clairement : « “[...] *il [le dragon] croit qu'à chaque instant l'aigle va l'attaquer par le côté où il manque d'œil... Malheureux que je suis ! C'est ce qui arrive.*” » (III, [3], 141). La puissance évocatoire de la parole est posée en analogon de la puissance réalisatrice de l'écriture : Tremdall joue pour ainsi dire le rôle du poète héros qui, par métalepse, intervient dans sa fiction. Et cette évocation est vécue comme un état second de nature masochiste : « *Je suis dans des transes mortelles.*” » ; « *L'aspect de toutes ces blessures béantes m'enivre.*” » (140). Tout comme dans la strophe du naufrage, la narration assouvit les désirs du rêveur éveillé, image en abyme du poète pratiquant l'écriture “éveillée” par le cauchemar magnétique. Le dédoublement et la projection du moi sont d'ailleurs annoncés : « *Je vais éprouver de grandes émotions, à ce spectacle où une partie de mon être est engagée.*” ». Cette fois-ci, c'est l'éromène qui suggère le lien androgynique qui l'unit à Maldoror.

La théorie de la force psychique permet également de rendre compte de certains aspects de la métamorphose, phénomène qui, dans cette perspective, peut se définir comme une hallucination réalisée. On a vu que le rêve du pourceau se résumait à la narration littéraire même de ce rêve. Or, les motivations de cette métamorphose jouent sur la relation qui unit le poète et Dieu : « [...] *il n'est peut-être pas sans utilité de proclamer que cette dégradation n'était probablement qu'une punition, réalisée sur moi par la justice divine. Mais, qui connaît ses besoins intimes ou la cause de ses joies pestilentiennes ?* » (IV, [6], 177). La puissance réalisatrice de l'écriture intègre le motif du Créateur sur

¹ É. LITTRÉ, « Hypnagogique », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

le mode introverti : la métamorphose à la fois réalise le châtement divin et assouvit les pulsions de celui qui écrit.

L'épisode de la lampe-ange illustre le même phénomène, mais sur le mode extraverti. Dans ce récit à la troisième personne, Maldoror, dont les paroles sont rapportées entre guillemets, invective une lampe dans une église. Dans ses menaces, il recourt à la personnification : « *“Je t'avertis ; la première fois que tu me désigneras à la prudence de mes semblables [...] je te prends par la peau de ta poitrine, en accrochant mes griffes aux escarres de ta nuque teigneuse, et je te jette dans la Seine.”* » (II, [11], 106-107). Anticipant quelque pugilat, le blasphémateur « *bat l'air de ses bras nerveux et souhaiterait que la lampe se change en homme.* » (107). Le poète dénonce l'impossibilité de la chose : « *Mais, le moyen qu'une lampe se change en homme ; ce n'est pas naturel.* ». Pourtant, décidé, Maldoror détache la lampe d'un jet de pierre et s'apprête à la jeter au fleuve. Mais cette dernière « *résiste et grandit* », des ailes lui poussent aux « *flancs* » et « *la partie supérieure revêt la forme d'un buste d'ange.* ». Surpris, le vandale croit à une hallucination, qu'il tient toutefois pour réelle :

Il reconnaît la forme de la lampe ; il reconnaît la forme de l'ange ; mais, il ne peut pas les scinder dans son esprit ; en effet, dans la réalité, elles sont collées l'une dans l'autre, et ne forment qu'un corps indépendant et libre ; mais, lui croit que quelque nuage a voilé ses yeux, et lui a fait perdre un peu de l'excellence de sa vue. Néanmoins, il se prépare à la lutte avec courage, car son adversaire n'a pas peur.

La métamorphose est d'abord reconnue comme une réalité (« *en effet, dans la réalité, elles sont collées l'une dans l'autre, et ne forment qu'un corps indépendant et libre* »). Mais immédiatement, Maldoror considère qu'il ne s'agit que d'une hallucination (« *mais, lui croit que quelque nuage a voilé ses yeux, et lui a fait perdre un peu de l'excellence de sa vue* »). Le héros s'apprête alors à se battre, comme s'il conciliait implicitement l'explication rationnelle et irrationnelle, comme s'il reconnaissait la réalité paradoxale de l'hallucination. L'ambivalence est totale, puisque ces événements se déroulent dans un monde halluciné : la métamorphose s'interprète autant comme une intervention divine que comme la réalisation des pulsions belliqueuses du héros. L'opération psychique est *a priori* inconsciente, mais la personnification, cette figure de style qui précède la métamorphose, rapproche implicitement le prodige du travail du poète et de la puissance réalisatrice de son écriture.

L'écriture du cauchemar est visiblement une écriture du désir, du fantasme et de la transgression. Bien évidemment, on pense aux fois où Maldoror — et/ou le poète — outrepasser les limites physiques et morales de l'humanité. La réalité poétique constitue un univers à part où la puissance réalisatrice de l'écriture permet la mise en scène d'une véritable libération pulsionnelle. Mais cette réalité et cette puissance se définissent aussi par leurs bornes, concrétisées par la frustration sexuelle et amoureuse. C'est en effet ce qu'on peut lire dans la strophe des

pédérastes. Après s'être ouvertement déclaré homosexuel, le poète, déplorant de ne pas voir le lecteur, finit par s'adresser à ce dernier en faisant pour ainsi dire des avances :

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal ; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction. (V, [5], 206-207)

Ce passage a déjà été analysé dans le cadre du pathos puis de la rêverie androgynique, mais il demeure riche d'enseignement.¹ La modalité exclamative, le subjonctif de souhait et l'impératif imprimant à l'énoncé la subjectivité du poète. Le présent et surtout les expressions « *ces pages séraphiques* » et « *cette feuille de papier* » l'embrayent sur une situation d'énonciation donnée pour scripturale. La première et la seconde personne (« *je* », « *moi* » ; « *toi* ») convoquent les deux instances de l'énonciation. La périphrase « *celui qui me lit* » désigne le lecteur, ce qui confirme l'énonciation scripturale. La première personne amplifiée² (« *rétrécissons* », « *nos* ») réunit le poète et le lecteur : la réunion des deux instances énonciatives symbolise l'union érotique, évoquée comme une véritable fusion des êtres à travers leur étreinte (« *liens* », « *jonction* »). Le motif de l'entravement suggère ici l'oppression du cauchemar ; le sadomasochisme du poète, déjà évident, est accentué par « *Davantage* ». L'union érotique vise à rapprocher le poète et le lecteur, et à travers eux, l'écriture de la fiction (le rêve) et la réalité de la lecture : la fusion des deux êtres et de leur statut respectif aboutirait à la recomposition d'une situation énonciative convoquant dans un même espace-temps l'éraïste et l'éromène. Or, excluant « *le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution* »³, l'œuvre littéraire est condamnée à n'être qu'une « *pseudo-énonciation* ». L'échec de la « *jonction* » vient du fait que la lecture se fait toujours en différé de l'écriture, et que le lecteur varie à l'infini, dans l'espace et dans le temps. La puissance réalisatrice de cette écriture est bridée par ce qui fait paradoxalement sa force, c'est-à-dire la réalité poétique même, qui n'existe qu'en tant qu'elle est perçue comme texte écrit et fiction littéraire, produits de l'imagination poétique et de l'écriture « *éveillée* » : il s'agit en somme de l'obstacle de la « *feuille de papier* ».

Analogon scriptural de la force psychique, la puissance réalisatrice de l'écriture permet au poète de réaliser ses désirs et ses fantasmes, le premier étant Maldoror lui-même, le double onirique. Elle participe de fait de la nature démiurgique de la voyance ducassienne.⁴ Introvertie et extravertie, cette puissance est révélatrice du motif du Créateur : à la fois créature et créateur,

¹ Sur les deux premières lectures de ce passage, cf. *supra*, pp. 78, 370.

² D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., pp. 6-7.

³ D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 10.

⁴ Concernant le regard créateur, cf. *infra*, pp. 565-569.

celui qui écrit règne sur son texte tout en s'y incarnant à l'occasion. L'impossibilité de s'unir avec le lecteur véritable révèle néanmoins les limites de la réalité poétique : l'écriture "éveillée" atteint ainsi un degré de conscience absolu. Tout en déplorant la pseudo-énonciation littéraire, cet épisode accorde au destinataire de l'écriture du cauchemar une place de choix et paraît contourner la difficulté. De même que l'écrivain se distingue de l'auteur, le lecteur se distingue du public : il n'est qu'une « *place dans un dispositif, une position de lecture à laquelle le texte associe diverses caractéristiques.* »¹. S'il ne peut atteindre le lecteur empirique de son texte, l'auteur des *Chants de Maldoror* dispose de ce lecteur ritualisé, figure textuelle tout comme lui.

L'hypothèse initiale de ce sous-chapitre était que le cauchemar ducassien était le fait d'un seul rêveur, Maldoror, et que *Les Chants de Maldoror* constituaient le compte rendu littéraire de cette expérience. L'expérience maldororienne est cependant inséparable de l'échange littéraire dont elle fait l'objet. Cauchemar et écriture sont étroitement liés : on ne peut aborder l'un sans rencontrer l'autre. Dans *Les Chants de Maldoror*, étudier le cauchemar, c'est déjà étudier l'écriture du cauchemar : le fond et la forme se confondent, ou, plus exactement, le référent s'identifie au message, et le message à l'échange littéraire lui-même. Si elle procède d'un imaginaire structuré, cette écriture du cauchemar possède aussi sa cohérence, ses règles et surtout sa dynamique propre.

En premier lieu, les rapports qu'entretiennent le rêve, la réalité et la littérature dessinent une synonymie subjective entre activité onirique et activité littéraire. Au rêve éveillé correspond l'écriture "éveillée" : l'expérience maldororienne se trouve être une rêverie cauchemardesque. La conception ducassienne du cauchemar repose sur la création d'un signifié idiolectal convoquant par connotation toutes les potentialités signifiantes du mythe. Sa matrice est l'idiomythe du vampire : le cauchemar au sens où l'entend Ducasse est une entité-expérience procédant du rêve et de la réalité et qui, neutralisant cette opposition à travers l'écriture, constitue la pierre angulaire de sa réalité poétique, autrement dit de son monde déréglé. Cette conception singulière influence le travail poétique au point que l'on parlera à présent d'un motif du cauchemar.

Cette confusion des mondes positiviste et signifiant définit la rêverie cauchemardesque comme un cauchemar magnétique reposant, d'une part, sur un principe poétique d'ambivalence, et d'autre part, des distorsions affectives, psychologiques et ontologiques. À la faveur d'un jeu sur le signifiant, ce cauchemar magnétique définit un motif de l'animal magnétique.

¹ D. MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 78.

Les relations entre Maldoror, le « je » poétique et Dieu accentuent l'influence des distorsions et du principe poétique d'ambivalence sur l'écriture : distorsions et ambivalences structurent un motif du Créateur qui informe un type d'écriture gravitant autour de la création littéraire et des conflits et confusions que cette dernière engendre entre Maldoror, Dieu et le poète.

Ces trois motifs ne sont pas isolés. Ils travaillent ensemble à la cohérence de l'imaginaire ducassien. De cette cohérence dépend en partie l'unicité poétique de l'écriture du cauchemar.

Cette écriture présente une structure, une activité et des caractères propres. La scène poétique et la scène fictionnelle se réfléchissent sans cesse et œuvrent à la mise en place d'un protocole narratif mixte et d'une narration réflexive, corollaires de l'écriture "éveillée". En manifestant le cauchemar magnétique aussi bien sur le plan fictionnel que sur le plan de la narration, l'autohypnotisme et l'autoscopie contribuent à faire de l'expérience maldororienne une expérience à la fois onirique et poétique. Par ailleurs, l'écriture du cauchemar possède une puissance réalisatrice grâce à laquelle celui qui écrit impose le délire à son esprit, à celui d'autrui et enfin à la réalité elle-même. En offrant au cauchemar éveillé un cadre objectif, la réalité poétique se constitue en un monde déréglé à la légalité plurielle, un espace-temps de libération pulsionnelle neutralisant l'opposition entre rêve et réalité, un univers dont les contours, l'avènement et la fin, les lois et les limites, sont ceux du poète, de l'œuvre, de son écriture et de sa lecture.

Enfin, la relation entre le poète et le lecteur, inhérente à toute narration scripturale, se trouve dramatisée sur la scène poétique. Son érotisation confirme une synonymie subjective entre l'acte sexuel et l'échange littéraire : écrire au lecteur, c'est rêver de lui faire l'amour. L'écriture du cauchemar, conformément au motif du cauchemar, permet de réunir le lecteur et le poète dans l'espace-temps de la réalité poétique. Comme l'écriture, la lecture est un rêve, et le lecteur est un rêveur en puissance : l'écriture du cauchemar est donc indissociable d'une lecture du cauchemar. L'amour vampirique, l'influence magnétique et la puissance réalisatrice de l'écriture font de la relation qui unit le narrateur-scripteur au lecteur idéal non pas l'ultime manifestation du cauchemar magnétique, mais la forme originelle de cette expérience : l'œuvre est à la fois le fruit et la réécriture de cette union poétique et ouvertement illusoire avec le lecteur, double de Dazet.

En résumé, l'expérience maldororienne s'affirme comme une expérience onirique et poétique impliquant l'ensemble de l'échange littéraire — poète, lecteur, référent insolite et contexte (espace de la chambre-caverne et temps de l'écriture-lecture) — dans un cauchemar magnétique de type éveillé et d'essence scripturale. Ce cauchemar magnétique construit une

réalité poétique dont les propriétés et les limites sont définies par des idiomylthes et des motifs donnant à la création poétique sa cohérence. On peut donc dire que l'expérience maldororienne et l'écriture du cauchemar se confondent. Dans l'imaginaire ducassien, en effet, écriture et cauchemar sont synonymes : une écriture du cauchemar n'y est rien d'autre qu'un cauchemar de l'écriture.

Le cauchemar de l'écriture

L'expérience maldororienne est donc un cauchemar de l'écriture : en tant qu'expérience onirique et poétique, ce cauchemar contamine le texte et l'acte d'écriture, qui reproduisent par mimétisme plusieurs phénomènes oniriques. C'est dans cette perspective que seront abordés les faits de réécriture, les refrains et le délire verbal, mais aussi certains faits de polyphonie et de métalepse. Indissociable du cauchemar de l'écriture, la réalité poétique, fondée sur la conception d'un cauchemar à la fois concret et abstrait, entité et expérience, neutralise l'opposition entre réel et irréel par le textuel, c'est-à-dire qu'elle réunit dans le texte le rêve et la réalité en vertu d'une synonymie subjective entre activité onirique et activité scripturale : le texte touche au rêve en tant que support d'une fiction, mais procède du réel dans sa matérialité signifiante. Cette réalité poétique existe donc au prix d'une écriture "éveillée", ou, en d'autres termes, d'une prise de conscience plus ou moins explicite du pouvoir, des modalités et des limites de la création littéraire comme du cauchemar magnétique.

Réécriture onirique

C. Bouché affirme que « *la parodie ne constitue assurément pas le seul biais possible pour une approche des Chants de Maldoror et des Poésies* », mais qu'elle « *est néanmoins, sinon une voie royale, du moins une large avenue qui mène dans leur direction* »¹. Comme alternative à cette lecture parodique de la réécriture, on peut choisir de lire *Les Chants de Maldoror* à la lumière d'une réécriture cauchemardesque, c'est-à-dire dans la perspective d'un cauchemar de l'écriture "éveillée" où les citations, les réécritures et les allusions fonctionneraient comme des réminiscences, des fragments de textes lus ou produits à l'état de veille et intégrés à ce que Freud nommera plus tard le *contenu manifeste du rêve*². Pour audacieuse qu'elle puisse paraître, cette interprétation ne va pas à l'encontre d'une réécriture parodique. D'ailleurs, par rétroaction, le début du chant VI semble bien projeter la combinaison de ces deux lectures sur les cinq premiers chants : « *Mais, ce ne seront plus des*

¹ C. BOUCHÉ, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie, op. cit.*, p. 23.

² Sigmund FREUD, *Sur le Rêve*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988, p. 60.

anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire ; des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur ; ou des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire. » (VI, [1], 222). Les « *anathèmes* » qui font rire sont des malédictions cocasses évoquant la parodie en tant qu'imitation à la fois destructrice et amusante d'une œuvre. La fiction (« *personnalités fictives* ») sert de trait d'union entre parodie et cauchemar : la mise à nu du travail scriptural (« *auteur* ») désigne le délire de celui qui écrit, le cauchemar de son écriture "éveillée".

La réécriture cauchemardesque affecte principalement les sources littéraires. Deux exemples peuvent servir à l'illustrer.

Le premier est l'épisode de la lampe-ange, à la strophe 11 du chant II. Dans son article « Lautréamont et Lamartine » (1965)¹, Marius-François Guyard rapproche ce passage d'un poème des *Harmonies*, « La Lampe du Temple » : les correspondances entre les deux textes sont en effet troublantes. En apostrophant la lampe, Maldoror la qualifie de « *lampe poétique* » (II, [11], 106) : il s'agit là d'une allusion au poème de Lamartine. On a de plus montré que la transformation de la lampe en ange était motivée par la puissance réalisatrice de l'écriture.² La métamorphose sert ici de métaphore à la réécriture du poème lamartinien : la transposition est à la fois poétique et onirique.

Le second exemple est l'attaque du Créateur par Maldoror, qui s'est changé en poulpe. La scène est vraisemblablement inspirée de trois chapitres des *Travailleurs de la Mer* (1866) d'Hugo³, dans lesquels le personnage principal du roman, Gilliatt, est attaqué par une pieuvre. L'hypotexte hugolien récrivait déjà le mythe du vampire dans le sens de l'animalisation et de l'érotisme sadique tout en soulignant clairement la composante cauchemardesque du monstre : « *La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes [...] Ce rêve est sur vous.* »⁴ ; « *Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît.* »⁵. Tout comme la pieuvre qu'affronte Gilliatt, Maldoror le poulpe-vampire possède « *quatre cents ventouses* » et « *huit pattes monstrueuses* » (II, [15], 124). Le texte hugolien donnait : « *Les huit antennes, larges à l'origine, vont s'enfilant et s'achèvent en aiguilles. [...] il y a cinquante pustules par antenne, et toute la bête en a quatre cents. Ces pustules sont des ventouses.* »⁶. Les ventouses de Maldoror sont également des suçoirs : « *après m'être nourri abondamment des globules de ce sang sacré, je me détachai brusquement de ce corps majestueux* » (124-125). Il est cependant une phrase plus frappante que les autres, qui signale la réécriture en même temps qu'une distanciation affichée de l'hypertexte par rapport à l'hypotexte : « *[...] j'appliquai mes quatre cents ventouses sur le dessous de son aisselle, et lui fis*

¹ Marius-François GUYARD, « Lautréamont et Lamartine », pp. 77-82, dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, III, 2, 1965.

² Sur cette métamorphose, cf. *supra*, p. 515.

³ V. HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, pp. 429-445.

⁴ V. HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, *op. cit.*, p. 439.

⁵ V. HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, *op. cit.*, p. 440.

⁶ V. Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, *op. cit.*, p. 436.

pousser des cris terribles... » (124). En effet, si dans son roman, Hugo écrit que « [l]a pointe [un tentacule] fouillait » sous l'aisselle du héros, il précise plus loin que « Gilliatt ne jetait pas un cri. »¹. Chez Ducasse, l'issue du combat est explicitement modifiée : alors que le héros hugolien décapite avec adresse son adversaire, Maldoror préfère relâcher sa victime, craignant « quelque mauvais coup de sa part ». Le pressentiment de Maldoror peut se lire comme la réminiscence et la correction du souvenir littéraire : il entend ne pas se laisser tuer comme la pieuvre hugolienne. De fait, celui qui joue le rôle du monstre est aussi celui qui réécrit et corrige la scène du roman. La défaite de la pieuvre ne sera pas celle du poulpe : parce qu'elle écrit, la bête devient le héros et anticipe la ruse de Dieu, piètre Gilliatt vociférant. La réécriture de l'hypotexte hugolien s'indexe parfaitement sur l'imaginaire des *Chants de Maldoror* : le cauchemar de l'écriture convoque un texte où les idiomythes du vampire et du cauchemar étaient déjà entrelacés. La transposition est cependant partielle et confine à l'inversion : « la pieuvre » devient « le poulpe ». Ce choix peut avoir plusieurs significations : d'une part, la substitution permet à Ducasse de se démarquer nettement de l'hypotexte hugolien ; d'autre part, le passage du féminin au masculin met en relief la force virile de Maldoror ; enfin, le nom *poulpe* contient le *pou*, autre animal symbolique.² De plus, chez Ducasse, Dieu crie alors que Gilliatt demeure prostré, et l'affrontement avorte. La réécriture n'engendre pas une imitation servile, mais plutôt une adaptation motivée par la perception d'une affinité poétique entre les imaginaires ducassien et hugolien.

Ces deux exemples montrent comment la réécriture cauchemardesque travaille les hypotextes en les intégrant au nouveau tissu textuel suivant deux lois de l'expérience maldororienne, en l'occurrence la puissance réalisatrice de l'écriture et l'idiomythe du cauchemar. Cette réécriture rappelle les déformations fréquentes des phénomènes oniriques : les éléments de la veille réapparaissent sous une forme modifiée en fonction des désirs ou des angoisses que le rêve manifeste.³ La transposition poétique équivaut ici à une déformation onirique.

Plus intéressants seront les passages combinant plusieurs sources. Dans la strophe du naufrage, Maldoror voit un jeune naufragé « aux cheveux hérissés », puis « ruisselants » (II, [13], 117). Ayant fait le serment que personne ne survivrait au sinistre, il abat l'infortuné d'un coup de fusil. P.-O. Walzer fait le parallèle avec un passage du *Manfred* (1917) de Byron : « [...] il n'a pas survécu un seul homme pour pleurer son naufrage... Je me trompe : il en est un que j'ai soutenu moi-même sur les flots par une touffe de sa chevelure. »⁴. H. Juin cite quant à lui un extrait des *Exploits de Rocambole* (1858) de

¹ V. HUGO, *Les Travailleurs de la Mer*, *op. cit.*, p. 433.

² Sur le pou et le poulpe, cf. *supra*, p. 354. Il faut enfin rappeler qu'au chant I, « Dazet », ou plutôt « D*** » est remplacé par diverses expressions animales, parmi lesquelles « poulpe, au regard de soie » (I, [9], 50) et « pou vénérable » (I, [12], 68).

³ S. FREUD, *Sur le rêve*, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴ Cité par H. Juin dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 419, p. 105, note 1.

Ponson du Terrail : « Il [Rocambo] poussa un cri et, il commençait à s'enfoncer et à disparaître sous une vague lorsqu'un jeune marin, encore plein de force et de vigueur, et qui avait entendu son cri d'alarme, accourut à lui et le saisit par les cheveux. »¹. Néanmoins, Hubert Juin néglige de préciser que celui qui se noie, c'est Rocambo lui-même. Les deux hypotextes ont en commun la chevelure, motif récurrent des *Chants de Maldoror*. La réécriture inverse une fois de plus les données d'origine : l'homme n'est pas sauvé mais achevé ; Rocambo n'est plus naufragé, mais exécuté. En tant que poète se mettant en scène, Maldoror corrige les deux hypotextes : le coup de fusil est aussi un coup de plume. Une fois de plus, la victime devient le bourreau, et le complexe de l'homme fatal se manifeste. À la vérité, la réécriture cauchemardesque semble fonctionner par attraction thématique : l'hypertexte polarise deux sources différentes autour de l'un des motifs obsédants de l'imaginaire ducassien, celui de la chevelure.

La vision du Créateur anthropophage (II, [8], 94-95) permet une explication analogue. L'épisode rappelle la quatorzième strophe de « Bénédiction » et le début du « Reniement de Saint-Pierre » de Baudelaire² ; H. Juin cite le Lucifer de Dante, P.-O. Walzer le *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1818-1829) de Goya³, et André Malraux rapproche la scène d'une gravure anglaise très populaire vers 1860 intitulée *Red Devil*.⁴ Les hypotextes, cette fois-ci littéraires et picturaux, gravitent autour d'un même thème : celui d'une divinité anthropophage. La confusion entre Dieu et Lucifer est d'ailleurs l'une des marottes du satanisme romantique. En compilant ces différentes sources, la réécriture radicalise l'image en remplaçant Dieu par Satan : il y a là une nouvelle inversion par laquelle la réécriture cauchemardesque adapte un thème d'époque à une conception du Créateur propre à l'imaginaire singulier du poète. On peut rapprocher cette forme de réécriture par association de la condensation du rêve ainsi que l'a décrite Freud. Par ce processus, un élément ou une situation du contenu manifeste forme un réseau d'éléments ou de souvenirs disparates ayant un point commun.⁵ L'hypertexte serait donc ici le fruit d'une condensation, de la précipitation de plusieurs hypotextes autour d'une thématique, collective ou intime.

La réécriture cauchemardesque confond donc phénomènes oniriques et procédés : la littérature devient ainsi la matière du rêve éveillé. La réécriture des hypotextes reproduit sur le plan poétique les déformations et les condensations fréquentes dans les rêves et les rêveries⁶.

¹ PONSON DU TERRAIL, *Rocambo - Les Exploits de Rocambo*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, pp. 15-16.

² C. BAUDELAIRE, « Bénédiction », *SPLEEN ET IDÉAL*, I, pp. 9-13 et « Le Reniement de Saint-Pierre », *RÉVOLTE*, XC, pp. 143-145, dans *Les Fleurs du mal*.

³ FRANCISCO GOYA, *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1819-1823), peinture murale transférée sur toile (146 x 83), Musée du Prado.

⁴ H. JUIN dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 413, p. 81, note 2.

⁵ S. FREUD, *Sur le rêve, op.cit.*, p. 74.

⁶ La condensation et le déplacement sont les deux principaux modes de fonctionnements des processus inconscients. Ils sont particulièrement perceptibles dans les phénomènes oniriques. Le déplacement fait glisser l'intensité psychique d'une représentation vers une seconde représentation *a priori* moins signifiante, mais reliée à la première par des liens

Enfin, la réécriture cauchemardesque éprouve les connaissances littéraires du lecteur : la mosaïque diégétique se double d'une mosaïque poétique, et la lecture est à son tour affectée par la discontinuité onirique. Rêverie cauchemardesque sur la littérature, mais dont la matière englobe fondamentalement l'écriture en tant que signifiant écrit et sonore, l'expérience maldororienne est indéniablement une forme d'expérience onirique et poétique destinée à être partagée par le poète et son lecteur idéal, c'est-à-dire Dazet.

Rites verbaux

L'étude de la réécriture cauchemardesque confirme que la poésie de Ducasse assimile profondément la discontinuité onirique, le caractère décousu et disparate des rêves. De la même façon, les phénomènes de répétition cauchemardesque et de délire obsessionnel influencent son écriture au plus près de la matérialité signifiante du texte. Cette écriture métaphorise, si l'on peut dire, la contamination dont elle est le vecteur.

La répétition est une figure de style assez fréquente dans *Les Chants de Maldoror*. Il faut distinguer au préalable le refrain de la reprise simple. Par *reprise*, on entendra une répétition souvent unique, non structurée, mais toujours significative, de mots, de groupes de mots ou de phrases. Par refrain, on entendra une répétition constituée de plusieurs reprises significatives, musicales et relativement structurées de mots, de groupes de mots ou de phrases. Ces phénomènes de récurrence doivent bien sûr être analysés à l'échelle du poème et de l'œuvre.

Dans *Les Chants de Maldoror*, la répétition remplit trois fonctions : une fonction *poétique*, une fonction magique et une fonction obsessionnelle et onirique.

La première correspond à la fonction poétique du langage définie par Roman Jakobson : en rythmant l'énoncé, la répétition structure et participe à la poéticité d'un message qui est sa propre fin.¹ L. Nathan dit très justement que dans *Les Chants de Maldoror*, « la répétition et le refrain sont des traces scriptorales »² : « Elles créent une entaille dans le texte, en tant qu'elles sont la citation d'un autre moment du même texte. Ainsi, le scripteur se cite, cite son écriture ; et ces lieux de différence sont porteurs de sens. » Cette fonction poétique apparaît dans l'hymne à l'océan : les paragraphes sont encadrés par la

associatifs (S. FREUD, *Sur le rêve*, *op.cit.*, pp. 84-90). L'analyse n'a pas à ce jour trouvé d'équivalent du *déplacement* dans la perspective de la réécriture cauchemardesque. On peut cependant supposer que ce processus opère à d'autres niveaux du texte.

¹ « La visée (Einstellung) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. » (R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 218).

² L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, *op. cit.*, p. 77. Pour L. Nathan, les traces scriptorales sont « les instances ou les lieux textuels qui désignent ce qui, dans le texte, relève de la marque du travail du scripteur. » (L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, *op. cit.*, p. 15). Les traces lectorales sont les indices qui relèvent de « la marque du travail du scripteur. ».

symploque « *Vieil océan [...] Je te salue, vieil océan.* » (I, [9], 51-56), ce qui structure la strophe.¹ De même, la première partie de la strophe 11 du chant I est rythmée par une phrase refrain formant un paragraphe à part entière : « *J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante.* » (I, [11], 60-61). Dans l'épisode du fossoyeur, ce dernier scande l'une de ses prises de paroles par l'épiphore² « *cet acte se comprend* » (I, [12], 65) : la répétition, ici intégrée à un paragraphe au discours direct, mime l'acte mécanique que le fossoyeur est en train d'accomplir et qui constitue son labeur quotidien, c'est-à-dire creuser une tombe. L'automatisme s'étend du geste à la parole : on est déjà dans l'idée fixe.

La fonction magique de la répétition procède de la sorcellerie évocatoire et de la puissance réalisatrice de l'écriture. On a vu que la strophe du naufrage était exemplaire de ce pouvoir : le sinistre y est la création fantasmagique du poète.³ De fait, le passage qui précède la disparition du bâtiment est rythmé par une phrase non détachée du corps du texte : « *Le navire en détresse tire ses coups de canon d'alarme ; mais il sombre, avec lenteur... avec majesté.* » (II, [13], 115-116). Si le refrain poétise la catastrophe, il opère aussi comme une formule magique permettant à celui qui écrit de provoquer la réalisation de son fantasme. Dans la strophe de la conscience, une ample symploque encadre quatre fois la narration des exploits de Maldoror : « *Une tête à la main, dont je ronguais le crâne [...] pendant que la peau de ma poitrine était immobile et calme, comme le couvercle d'une tombe !* » (II, [15], 125-126). La modalité exclamative dénote une forte charge émotionnelle ; non détaché du reste du texte, le refrain ne crée pas de rupture dans le continuum graphique ; les deux membres de la symploque sont toujours intégrés à une structure syntaxique ; par une sorte de croisement enfin, le second membre est immédiatement suivi du premier. Cet enchaînement fait boucler le refrain sur lui-même selon le schéma **a n b a n b a n b a n b**, où **a** et **b** désignent les deux membres de la symploque et **n** les passages narratifs. Cette cyclicité confère à cette partie du poème le caractère hypnotique et répétitif d'une parole rituelle : par l'écriture, le héros poète réitère et pérennise ses hauts faits, élevant ainsi leur relation au rang de récit mythique et sacré.

Enfin, les fonctions obsessionnelle et onirique de la répétition peuvent être confondues en ce sens qu'elles désignent toutes deux la traduction poétique d'une récurrence psychique. La première permet à l'écriture d'intégrer les idées fixes au signifiant. Dans la strophe du couvent-lupanar, le poète rapporte au discours direct les paroles du cheveu géant. Entre chaque passage de discours direct, le poète répète : « *Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mon œil se recollait à*

¹ « *Emploi simultanée de l'anaphore et de l'épiphore.* » (B. DUPRIEZ, « Symploque », pp. 439-440, dans *Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 439).

On remarque que la symploque est formée de deux membres qui sont eux-mêmes la réécriture l'un de l'autre.

² « *Placer le même mot ou groupe de mots à la fin de deux ou plusieurs membres de phrase ou phrases.* » (B. DUPRIEZ, « Épiphore », p. 194, dans *Gradus. Les Procédés littéraires*).

³ Sur les manifestations de la puissance réalisatrice dans la strophe du naufrage, cf. *supra*, p. 513.

la grille avec plus d'énergie !... » (III, [5], 146-150). On relève sept occurrences : dans les quatre premières, il est question de l'« *œil* », dans les trois restantes, des « *yeux* ». Le refrain exprime une pulsion scopique, un besoin obsédant de voir le lieu de la scène primitive¹, obsession amplifiée par le passage du singulier au pluriel. La répétition pointe aussi un questionnement identitaire lié au triangle ontologique Maldoror/poète/Dieu. Par conséquent, elle renvoie au motif du Créateur. La fonction onirique du refrain fait quant à elle correspondre la récurrence scripturale et la récurrence cauchemardesque. Ce mimétisme se manifeste de même dans la strophe de l'omnibus, où un leitmotiv illustre stylistiquement de la boucle onirique dans laquelle sont pris l'enfant et le poète, témoin de la scène.² Cauchemar et écriture étant confondus dans l'imaginaire ducassien, on peut admettre que beaucoup de refrains des *Chants de Maldoror* remplissent la même fonction, et qu'ils traduisent stylistiquement des phénomènes de récurrence psychique et onirique.

La répétition opère aussi, de manière certes plus subtile, à l'échelle de l'œuvre. La strophe 2 du chant III, celle de la vieille folle, contient la répétition suivante : « *Les enfants la poursuivent, à coups de pierre, comme si c'était un merle.* » (III, [2], 135-139). On en trouve la réécriture par condensation dans la strophe 8 du chant IV : « [...] *les petits enfants qui me poursuivent... les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre, poussent ces gémissements lamentables : "Voilà la chevelure de Falmer."* » (IV, [8], 186). Les gémissements mettent en abyme la parole poétique et la décrivent comme une parole obsessionnelle. Cette même strophe 8 débute par « *Chaque nuit* » (185), qui est aussi une répétition interne à la strophe : on retrouve le même *incipit* à la dernière strophe du chant V (V, [7], 213). La formule apparaît également au milieu de la strophe 3 du même chant (V, [3], 198). Ces reprises à distance mettent en relief les obsessions de l'insomnie et de la nuit.³ À ce propos, on pourrait dire que la fréquence du mot « *nuit* » (84 occurrences) est du ressort de la compulsion. Comme l'explique C. Chelebourg, « *Ce qui revient au fil d'une œuvre peut être défini comme ce qui ne peut pas ne pas revenir.* »⁴

La strophe de Falmer, qui clôt le chant IV, constitue une acmé dans le mouvement poétique de l'œuvre : on peut la définir comme une crise délirante et scripturale qui, faisant éclater les obsessions du poète, démantèle les structures du langage rationnel. La configuration de la strophe allie mosaïque onirique et récurrence obsessionnelle.

D'une part, le bouleversement de la grammaire textuelle, qui intègre le principe poétique de discontinuité, perturbe fortement la progression thématique : les idées semblent se succéder sans ordre ni logique, comme dans un rêve. Cependant elles convergent toutes vers le même but : l'aveu du meurtre de Falmer par Maldoror.

¹ Sur cette scène primitive, cf. *supra*, p. 428.

² Sur ce refrain de la strophe de l'omnibus, cf. *infra*, p. 634

³ Sur la nuit, cf. *infra*, pp. 636-637.

⁴ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 112.

D'autre part, le texte ne dérive pas à l'infini, mais revient sans cesse sur lui-même : celui qui parle se répète. Toute une série de leitmotifs rythme la strophe de manière irrégulière et inattendue en tissant un entrelacs de micro-refrains et de reprises formé de mots et de groupes de mots.¹ Ces répétitions gravitent autour des enjeux du passage, qui sont aussi des thèmes récurrents de l'œuvre : la nuit, le bel éromène, la relation fraternelle ambiguë, le meurtre giratoire, et surtout la chevelure et le scalp. La réitération compulsive compose un poème obsessionnel et nocturne fondé sur la culpabilité, le fétichisme et la recherche apparente du pardon. Ces obsessions sont dynamisées par la hantise du souvenir, le refus du déni et le besoin de raconter. Le sens ne suit pas le trajet linéaire et horizontal de la pensée rationnelle, mais celui, vertical et elliptique, de la pensée délirante, qui fonctionne par associations. Illustration parfaite du motif de l'ellipse, la strophe manque de cohésion, mais non de cohérence.² Elle constitue l'expression radicale d'une osmose poétique entre le langage scriptural, le langage onirique et le langage pathologique et paradoxale de la folie raisonnante : l'écriture dit l'état psychique, et ce dernier informe en retour l'écriture.

L'épisode exemplifie de manière moins radicale et plus habile l'écriture "éveillée" vers laquelle tend l'expérience maldororienne. La coexistence ténue des deux plans de l'énonciation met en place un protocole narratif mixte : la strophe débute sur un non-embayage et une amorce de récit : « *Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'invoquais le souvenir de Falmer* » (IV, [8], 185). Puis elle change de plan : « *Éloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue* ». Aucune marque ne vient signaler un discours rapporté ; l'anaphore de l'impératif et le déterminant démonstratif « *cette* » créent un embayage soudain sur la situation d'énonciation. Ces alternances, fréquentes dans tout le passage, se superposent à sa discontinuité thématique et à son mouvement obsessionnel. La frontière entre histoire et narration devient perméable. C'est ce qu'illustre l'utilisation conjointe du passé composé, temps de l'embayage et de l'antériorité immédiate, et du passé simple, temps du non-embayage et de la distanciation maximale : « *Ce choc, ce choc l'a-t-il tué ? [...] Je crains de savoir ce dont mes yeux fermés ne furent pas témoins.* » (186-187). L'embayage dessine par ailleurs une narration réflexive : victime d'une hallucination sonore, le « je » poétique s'accuse lui-même de délation, puis accorde à son énonciation le statut d'une narration à la première personne, qui à la fois raconte et raconte qu'elle est en train de raconter :

Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant

¹ L. Nathan effectue un relevé très exhaustif et très utile de ces répétitions (*Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, *op.cit.*, pp. 142-148).

² Sur le motif de l'ellipse, cf. *supra*, pp. 262-264.

une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon cœur... c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle. (185)

Les répétitions en chiasme « *c'est de moi-même* » et de « *c'est moi-même qui parle* » révèlent et désamorcent le dédoublement spatio-temporel inhérent à toute narration à la première personne et désignent la scène poétique de manière obsessionnelle ; l'hésitation, marquée par « *à moins que je me trompe...* », confirme un jeu sur les ambivalences de la relation entre Maldoror et le poète. Le passage tout entier est de plus marqué par la subjectivité de ce dernier : les phrases nominales (« *Surtout ses cheveux blonds* », 186), les modalités interrogatives et exclamatives, la modalisation de l'énoncé (« *je crois* » ; « *oui, oui* », 185) ainsi que les points de suspension soulignent l'investissement de l'énonciation par l'état psychique du poète

Le « je » poétique insiste sur le caractère oral de son énonciation : il la décrit à première vue comme une parole “éveillée”, consciente d'elle-même. En effet, vers la fin de la strophe, il définit implicitement son délire comme une rêverie : « *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.* » (IV, [8], 187). Dans la folie délirante, le sang-froid est bien l'auxiliaire de la lucidité.¹ L'expression mimétique du délire étant l'énonciation même, la parole “éveillée” se confond, par une prise de conscience commune, avec l'expérience délirante : « je » est conscient de délirer parce qu'il est conscient de parler. Or, on a établi qu'il existait dans l'imaginaire ducassien une synonymie subjective entre activité scripturale et activité onirique. Par conséquent, si le signifiant oral paraît s'imposer, l'écriture reste présente de manière cryptique. Ainsi, le « *lit de satin* » évoque la chambre-caverne, lieu d'émission de l'écriture.² Le poète refuse d'épeler les « *six lettres* » (185) qui composent le nom de Falmer. Une voix surtout lui murmure les « *syllabes* » de son nom, « *Maldoror* » (187).

Ce murmure suit un remarquable trajet métaphorique. Il sera plus simple de citer la construction analogique dans son 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 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. (IV, [8], 187)

¹ Sur le sang-froid, cf. *supra*, pp. 149-150.

² Sur la chambre-caverne, cf. *infra*, pp. 627-629.

Le comparant précède le comparé : un « *jeune homme* » entend un « *bruissement* » qui se révèle être celui d'une « *feuille de papier accrochée à une muraille* ». Suit le comparé, une « *voix mélodieuse qui prononce* » à l'oreille de l'énonciateur ce mot : « *Maldoror* ». Une précision est alors apportée au comparant : le jeune homme « *croyait entendre les ailes d'un moustique*. » L'analogie se construit par un enchâssement éclaté : le murmure du nom de « *Maldoror* » est comparé au bruit de la « *feuille de papier* » lui-même confondu avec le bruit du « *moustique* ». La « *feuille* » symbolise l'écriture et les ailes rappellent celles de Maldoror, mentionnées à l'ouverture de la strophe : « *Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante* » (185). Le moustique quant à lui est une sorte de vampire naturel. Maldoror en effet est un vampire, mais il est aussi double de papier du poète : la voix qui murmure est à la fois celle du revenant Falmer, celle de Maldoror et celle du « je » poétique, qui demeure celui qui parle vraiment. La « *table de travail* », la « *feuille de papier* » et les « *manuscrits* » évoquent métonymiquement l'acte d'écriture et le texte écrit, rapprochant ainsi le jeune homme qui écrit du poète qui dit « je ». Dans le prolongement de la synonymie subjective qui unit les activités onirique et poétique, la comparaison permet ici d'identifier le « *lit* » de Maldoror à la « *table de travail* » du jeune homme. Rêverie et écriture sont une seule et même réalité. Écrire, c'est rêver éveillé, que l'on soit allongé sur son lit ou assis à sa table de travail. Parler en dormant les yeux ouverts, c'est écrire en dormant les yeux ouverts. La parole « *éveillée* » est aussi une écriture « *éveillée* ».

Cette ample comparaison s'avère être moins une image qu'une mise en abyme du cauchemar de l'écriture « *éveillée* », de l'expérience maldororienne dans toute sa complexité. Elle articule parole, écriture et cauchemar, mais aussi souvenir authentique et fiction littéraire : le meurtre de Falmer est-il un souvenir du personnage du poète ou est-ce plutôt celui de Maldoror, le héros imaginaire ? Le crime a-t-il réellement eu lieu, ou n'est-il pas le simple fruit de sa propre narration ? On a montré qu'il s'agit en réalité de la relecture poétique et fantasmatique d'un élément du biographique. C'est ce que semble confirmer le mimétisme existant entre le *modus operandi* du meurtre, c'est-à-dire la fronde humaine, et la configuration elliptique du passage. L. Nathan résume très bien cette adéquation entre le signifiant et le signifié : « *Placé à l'intérieur de ces courbes créées par les répétitions, le poète fait tournoyer Falmer dans l'air.* »¹. L'acte criminel équivaut à un acte créateur qui fait écho au geste poétique de l'œuvre, l'ellipse des séraphins décrite à la strophe liminaire du chant III (III, [1], 129). La voix qui murmure n'a-t-elle pas des « *accents séraphiques* » (IV, [8], 187) ? Tuer sur la scène fictionnelle, c'est créer sur la scène poétique. L'écriture commet

¹ L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, op. cit., p. 142.

le crime qui est aussi une création : l'histoire et sa narration délirante fusionnent en une même expérience onirique et poétique.

On a montré que dans l'imaginaire ducassien, l'écriture, la parole poétique, était contagieuse pour le lecteur. Liée à l'idiomythe du cauchemar et au motif de l'animal magnétique, cette contamination se trouve subtilement dramatisée dans plusieurs passages de l'œuvre. Dans la strophe 11 du chant I, les paroles de Maldoror oppressent le fils de famille qui, ayant refusé les propositions du tentateur, finit par mourir (I, [11], 64). À la strophe 6 du chant II, le héros veut pervertir un petit garçon assis sur un banc des Tuileries. Maldoror se met à discuter avec l'enfant. À la fin de la discussion, il s'aperçoit que « *le sang bouillonne dans la tête de son jeune interlocuteur ; ses narines sont gonflées, et ses lèvres rejettent une légère écume blanche. Il lui tâte le pouls ; les pulsations sont précipitées. La fièvre a gagné ce corps délicat. Il craint les suites de ses paroles* » (II, [6], 89) : le terme « *interlocuteur* » désigne le petit garçon comme l'acteur d'un échange, tandis que « *parole* » évoque syllephtiquement la parole poétique, l'écriture. La parole du héros Maldoror est l'équivalent de l'écriture du poète Maldoror : l'une et l'autre sont les deux formes d'une même parole contagieuse.

L'épisode de la lampe-ange, qui renouvelle le thème du baiser de la mort¹, superpose la contamination vampirique, l'oppression du cauchemar et l'érotisation de la relation qui lie le poète et le lecteur :

Avec ses muscles, il [Maldoror] étrangle la gorge de l'ange, qui ne peut plus respirer, et lui renverse le visage, en l'appuyant sur sa poitrine odieuse. [...] Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cette joue angélique, qui jette des regards suppliants. Il promène quelque temps sa langue sur cette joue. Oh !... voyez !... voyez donc !... la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon ! Elle exhale des miasmes putrides. C'est la gangrène ; il n'est plus permis d'en douter... [...] Lui-même, épouvanté (car, il ne croyait pas que sa langue contînt un poison d'une telle violence), il ramasse la lampe et s'enfuit de l'église. (II, [11], 108)

Ici, c'est la « *langue* » qui se réfère par syllepse à l'écriture, vecteur de la contamination. L'ange est un avatar du lecteur idéal : le cauchemar dont il est victime réduit symboliquement l'écart qui existe entre le poète et son destinataire réel.

Ces trois passages mettent en abyme la relation qui unit le poète au lecteur, relation fondée sur le pouvoir contagieux de l'écriture du cauchemar, ou plutôt du cauchemar de l'écriture «*éveillée*». Une telle forme de travestissement et de mise en drame n'est pas sans rappeler la transformation, selon la théorie freudienne, du contenu latent du rêve, son signifié, en contenu manifeste, son signifiant².

¹ Le thème du baiser de la mort renvoie au baiser de Judas dans les Évangiles (LUC, 22.48).

² S. FREUD, *Sur le rêve, op.cit.*, p. 60.

Pour résumer, les répétitions poétisent le texte et le rendent onirique : le cauchemar de l'écriture s'affirme comme étant une forme d'expérience à la fois poétique et onirique qui se répète à l'échelle du poème et de l'œuvre, suivant le mouvement de réécriture. L'analyse de ces répétitions ouvre la voie à une étude des récurrences lexicales selon une dynamique compulsive et obsessionnelle ; mais elle pointe surtout, notamment à travers le refrain, la fonction magique de l'écriture. Au niveau de l'intégration du langage onirique par le langage poétique, la strophe de Falmer est le point culminant du cauchemar de l'écriture "éveillée" : elle tend à abolir la linéarité rationnelle au profit des ellipses du rêve et du délire. Signifiant et signifié s'informent mutuellement et sont le fruit du même geste poétique et giratoire. En tant qu'énoncé littéraire, cette expérience onirique et poétique est aussi celle du lecteur, qui recueille et reproduit dans sa lecture les fonctions poétique, magique et onirique de ce message. La parole contagieuse que reçoit ce lecteur se manifeste à lui sur la scène fictionnelle, mais elle est travestie, à la manière d'un fantôme masqué, d'un rébus verbal à décrypter. On retrouve ainsi la dimension hermétique de la poésie ducassienne.¹ La relation entre le poète et le lecteur idéal — c'est-à-dire Dazet — s'euphémise et se poétise par sa mise en drame. Tout se passe comme si Ducasse percevait que le langage onirique était une négociation, un jeu d'énigmes et de dissimulations dans lequel la vérité ne se montre qu'au prix d'un travestissement, d'une censure au sens freudien du terme.²

Confusions et interférences

La réécriture cauchemardesque, les diverses fonctions du refrain et l'abolition du langage rationnel dans le délire obsessionnel définissent le cauchemar de l'écriture "éveillée" comme une tentative, virtuellement consciente et concomitante à l'acte d'écriture, de synthèse de l'activité onirique et de l'activité poétique. Ces phénomènes constituent les aspects les plus textuellement perceptibles de la réalité poétique. D'autres phénomènes, plus discrets, confirment néanmoins le haut degré de synergie qui existe entre le cauchemar et l'écriture : il s'agit de la polyphonie, de certaines images et des interférences métaeptiques entre la scène fictionnelle et la scène poétique.

L'expérience maldororienne est un cauchemar magnétique gravitant autour de la création poétique : il est caractérisé par un principe poétique d'ambivalence nourri de mystique naturelle et de magnétisme. L'illustration la plus remarquable de ce principe est la relation confusionnelle qui unit le poète, Maldoror et le Créateur : l'écriture et la création poétique sont, de manière plus ou moins explicite, régies par ces distorsions psychologiques et ontologiques procédant du motif du Créateur. La relation entre Maldoror et le poète est fondée sur des phénomènes de polyphonie et

¹ À propos de l'hermétisme ducassien, cf. *supra*, pp. 123-124.

² S. FREUD, *Sur le rêve, op.cit.*, p. 123.

d'hétérogénéité narrative : aussi s'inscrit-elle massivement dans la matérialité du texte. Dans la strophe 11 du chant II, par exemple, le poète reprend en italiques des passages du discours direct de Maldoror, ce qui constitue une sorte d'encadrement : « *Ainsi de suite, pendant toute la nuit. Ses lueurs, blanches comme la lumière électrique, effacent les becs de gaz qui longent les deux rives, et, entre lesquels, elle s'avance comme une reine, solitaire, impénétrable, avec un sourire inextinguible, sans que son huile se répande avec amertume.* » (II, [11], 109). Ce qui a été dit sur la scène fictionnelle est répété sur la scène poétique.

Quant aux relations entre Maldoror et le Créateur d'une part et entre le poète et le Créateur de l'autre, elles sont surtout le fait d'épisodes, d'allusions et de passages clés. L'un de ces passages procède clairement de la rencontre du cauchemar et du travail poétique. Il s'agit du second refrain de l'épisode du couvent-lupanar, au chant III. S'adressant au cheveu qu'il a abandonné, Dieu lui répète : « *“Ne fais pas de pareils bonds ! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait ! je te replacerai parmi les autres cheveux ; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit couvre tes pas... [...]”* » (III, [5], 150). Ce refrain fait partie du discours direct du Créateur, démarqué par des guillemets. Vers la fin de la strophe, le cheveu et Dieu s'étant réconciliés, le poète reprend et complète le refrain :

Ne fais pas de pareils bonds ! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait ! Il te replacera parmi les autres cheveux. Et, maintenant que le soleil est couché à l'horizon, vieillard cynique et cheveu 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... (154)

L'absence de guillemets induit qu'il s'agit de la parole du poète. L'impératif, le futur, le présent et l'adverbe « *maintenant* » embrayent l'énoncé sur la situation d'énonciation ; les secondes personnes du singulier et du pluriel, ainsi que les apostrophes apositives « *vieillard cynique et cheveu doux* » placent le poète en situation d'interlocution avec ses propres personnages. Scène poétique et scène fictionnelle s'entrecoupent à l'endroit de cette réécriture, symptomatique d'une distorsion psychologique et ontologique : en reprenant le refrain à son compte, le poète rappelle qu'à travers le personnage de Dieu, c'est encore et toujours lui qui parle. Cet exemple complète ce qui a été écrit au sujet du motif du Créateur ; il possède cependant l'avantage de mettre l'accent sur la textualité du phénomène et sur les ambivalences de la parole poétique.

Le principe poétique d'ambivalence implique également des personnages extérieurs à la trinité poète/Maldoror/Dieu. Le fossoyeur du chant I, qui a accepté de se reposer en confiant son travail à Maldoror, s'étonne du discours optimiste et plein de piété que prononce ce dernier : « — *Où suis-je ? N'ai-je pas changé de caractère ?* » (I, [12], 66). « *Caractère* » a ici le sens classique de « personnalité » ; mais la scène étant inspirée de Shakespeare, le mot peut aussi signifier

« personnage », qui se dit en anglais *character*. Confier la pelle et le labeur à Maldoror, c'était échanger symboliquement les rôles du moralisateur et du blasphémateur ; c'était inverser les « caractères ». L'inversion n'est pas complète, mais elle entraîne une ambivalence, une distorsion ontologique temporaire qui se manifeste dans la réalité poétique à travers les paroles de chaque personnage.

L'épisode du crapaud va plus loin en associant la rêverie magnétique au reflet narcissique. Maldoror lance au batracien qui s'approche : « *Puisqu'il te plaît de venir à moi, comme attiré par un aimant, je ne m'y opposerai pas.* » (I, [13], 70). La comparaison avec l'aimant convoque le motif de l'animal magnétique et profile la relation entre Maldoror et le crapaud comme étant une relation d'ordre sympathique, mais aussi affective, et ce à la faveur de la paronomase *aimant/amant*. Maldoror reconnaît son ami et s'adresse à lui longuement. Le crapaud lui répond : « *Maldoror, écoute-moi. Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne.* » (71). La figure du crapaud reflète métaphoriquement celle de Maldoror, et leurs intelligences sont identiques. Point intéressant, le discours du crapaud, qui termine la strophe, n'est clôturé par aucune paire de guillemets. S'il ne s'agit pas d'une erreur typographique, cela signifierait que le discours du crapaud reste ouvert et qu'il se mêle à la parole poétique du poète des *Chants de Maldoror*, qui est aussi Maldoror, et dans l'absolu, l'auteur lui-même, le comte de Lautréamont. En outre, avant de débiter l'hymne à l'océan, le poète apostrophe le « *poulpe, au regard de soie* », autre rature de « *Dazet* », et affirme que « [son] *âme est inséparable de la [sienne]* » (II, [9], 31). Tout se passe comme si la réalité poétique créait une dimension alternative dans laquelle le crapaud et Maldoror — et à travers eux Dazet et Lautréamont-Ducasse — confondaient leurs corps et leurs âmes à travers la parole poétique, et cela en vertu d'un lien sympathique unissant les deux êtres.

Enfin, la strophe de la folle présente au chant III un enchâssement narratif qui fait effectuer à la parole poétique une sorte de boucle cauchemardesque. Le poète commence la strophe en introduisant le personnage de la folle. Le récit, au présent de narration, se fait à la troisième personne, mais un refrain, « *Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle* » (III, [2], 135-140), poétise et *onirise* l'énoncé, révélant ainsi le travail du poète rêveur.¹ En s'enfuyant, la folle laisse tomber « *un rouleau de papier* » (III, [2], 135) : elle aussi est donc écrivain. Un « *inconnu* » « *ramasse* » le rouleau, « *s'enferme chez lui toute la nuit, et lit le manuscrit* » : les conditions nocturnes de la lecture évoquent déjà une expérience cauchemardesque. En outre, on retrouve ici le thème du manuscrit trouvé, procédé romanesque classique par lequel le narrateur extradiégétique confie la responsabilité du récit et de sa réception à des personnages

¹ Sur ce refrain, cf. *supra*, p. 525.

intradigétiques.¹ Dans cet écrit, où le discours direct se trouve démarqué par des guillemets, la folle raconte à la première personne le meurtre et le viol de sa fille par Maldoror. La fin de la lecture coïncide avec la fin de la strophe :

À la fin de cette lecture, l'inconnu ne peut plus garder ses forces, et s'évanouit. Il reprend ses sens, et brûle le manuscrit. Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse (l'habitude émousse la mémoire !); et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal. Il n'achètera pas de bouledogue !... Il ne conversera pas avec les bergers !... Il n'ira pas dormir à l'ombre des platanes !... Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle. (139)²

Cette clôture est très riche de sens. D'une part, on apprend que le lecteur inconnu n'est autre que Maldoror lui-même. Maldoror étant le double du poète, ce dernier se présente, sur la scène fictionnelle, comme le destinataire de son propre texte. D'autre part, l'occurrence finale du refrain crée une ambivalence : la phrase est précédée d'une série de « *il* » anaphoriques dont l'antécédent est l'inconnu, c'est-à-dire Maldoror. Le pronom personnel « *la* » est censé renvoyer *ad sensum* à la folle, mais l'environnement syntaxique ne propose que Maldoror comme antécédent immédiat.³ Il y a donc distorsion ontologique : la folle se confond avec Maldoror, et à travers lui, avec le poète lui-même. Ce refrain, on l'a montré est repris et modulé dans la strophe de Falmer (IV, [8]), où le poète se trouve bel et bien chassé à coups de pierre. Le contrat narratif classique est rompu : le récit écrit par la folle est d'abord celui du poète, qui se dédouble. Scripteur lui-même, Maldoror relie les deux êtres et sert d'embrayeur entre la scène fictionnelle et la scène poétique. Si Maldoror est l'auteur d'un crime, ce crime n'existe qu'à travers le récit dont la folle est l'auteur. À son niveau, le poète, qui se confond avec l'assassin et la narratrice, élève ce récit au rang de fiction littéraire. Le geste criminel est un geste poétique : tuer, c'est créer. Le cauchemar de l'écriture "éveillée" tire profit des détours narratifs et des jeux de miroirs d'une parole poétique à la fois une et plurielle. Cette parole en *feedback* répercute sur l'écriture les ambivalences récursives d'un poète qui voit et montre son individualité se disperser ou se concentrer au gré de son rêve poétique.

Or, ce poème rêvé se vit sur une double scène, fictionnelle d'une part, poétique de l'autre. Cette dualité correspond aux deux dimensions de l'expérience maldororienne, qui procède, en réunissant le cauchemar et l'écriture, de l'onirique et du poétique : cette union engendre la réalité poétique. La scène fictionnelle obéit à un principe de discontinuité qui permet aux cinq premiers

¹ À propos de ce topos, cf. Christian ANGELET, « Le Topique du manuscrit trouvé », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°42, "Deuxième journée : Les Préfaces", 1990, pp. 165-176.

² J.-L. Steinmetz corrige le fac-simile en remplaçant « *la poursuivent* » par « le poursuite ». On se réfère ici au texte original repris par H. Juin dans I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 133.

³ C'est à L. Nathan que revient le mérite d'avoir découvert ce jeu anaphorique (L. NATHAN, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, op.cit.*, p. 105).

chants de mimer au mieux le non-sens et les mosaïques caractérisant l'activité onirique. La scène poétique quant à elle participe à l'écriture "éveillée" en tant qu'elle révèle le travail poétique et l'échange littéraire : cette scène apparaît en pointillé sur le texte, réalisant ainsi un protocole narratif mixte et une narration réflexive. Mais elle constitue aussi des lieux métafictionnels autonomes où le poète endosse le rôle de l'auteur en se référant à son texte en tant qu'œuvre littéraire en cours d'écriture et surtout structurée en chants à l'échelle du livre.¹ Il faut pour le montrer citer plusieurs passages clés, dont la dernière strophe du chant I : « *S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici.* » (I, [14], 72) ; puis la strophe 2 du chant II : « *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant...* » (II, [2], 77) ainsi que sa strophe terminale : « *Non... ne conduisons pas plus profondément la meute bagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie !* » (II, [16], 127) ; le début du chant IV : « *C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant.* » (IV, [1], 157) ; et enfin les deux strophes de la préface du chant VI : « *Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles, ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future* » (VI, [1], 222) ; « *il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire.* » (VI, [2], 223). Les adjectifs numéraux ordinaux, qui font écho ici aux titres de chaque chant, prouvent que le poète se charge de respecter un programme annoncé par le titre de l'œuvre. Il y a donc une continuité dans le travail poétique, bien que celui-ci soit en osmose avec l'activité onirique et qu'il en reproduise la discontinuité sur le plan fictionnel. Cette forme de continuité affichée, qui caractérise la scène poétique, compense la dimension onirique et non linéaire de l'expérience maldororienne en assurant une réception acceptable du texte poétique. Elle remplit une fonction phatique² en ce sens qu'elle permet l'insertion et la réception du texte dans le circuit littéraire tout en ménageant son but premier : écrire un cauchemar qui soit un cauchemar de l'écriture.

La scène fictionnelle et la scène poétique ne sont pas hermétiques l'une à l'autre, puisque le cauchemar de l'écriture "éveillée" tend à réunir l'histoire et sa narration. La réalité poétique illustre cette perméabilité métaleptique par des phénomènes, rares mais significatifs, d'interférence entre les deux dimensions. Ainsi, au chant I : « *Pardon, il me semblait que mes cheveux s'étaient dressés sur ma tête ; mais, ce n'est rien, car, avec ma main, je suis parvenu facilement à les remettre dans leur première position.* » (I, [4], 41) ; de même, comme un écho, au chant VI : « *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 ?* » (VI, [3], 1, 229). Enfin, on a vu que le lecteur, qui participe *in potentia* à la scène poétique

¹ Sur la division de l'œuvre en chant et sa fonction structurante, cf. *supra*, pp. 265-266

² Parmi les fonctions du langage conceptualisées par Jakobson, la fonction dite phatique concerne les efforts fournis par les interlocuteurs d'une communication afin d'établir le contact et de le maintenir (R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, op.cit., p. 217).

en tant que destinataire de l'échange littéraire, subissait virtuellement l'influence de l'univers qui lui était présenté.

Mais le phénomène le plus remarquable de la réalité poétique est peut-être ce que Suzanne Bernard appelle la « métaphore "métamorphosante" »¹, caractérisée par « le dynamisme de l'image ducassienne, qui ne se contente pas d'indiquer le rapprochement établi par l'esprit entre deux catégories immobiles et fixes, mais opère réellement et nous rend sensible le passage de l'une à l'autre. ». S. Bernard marche selon toute évidence sur les traces de Bachelard, qui expliquait déjà que « les métaphores sont naturellement liées aux métamorphoses, et que, dans le règne de l'imagination, la métamorphose de l'être est déjà une adaptation au milieu imagé. »² D'un point de vue stylistique, ce phénomène doit être décrit non pas comme le simple rapprochement de deux référents en vertu d'un prédicat commun, mais plutôt comme l'union créatrice de leurs sèmes génériques, logiquement incompatibles : un imageant vient enrichir de ses sèmes concret et animé un imagé — abstractions, sentiments — doté à l'origine des seuls sèmes abstrait et inanimé. On parlera ici d'image animale, et cela pour deux raisons. D'une part, la représentation imaginaire ainsi créée, radicalisant la révolution poétique amorcée par le romantisme, s'échappe sans ambages de la sphère ornementale pour se comporter dans la réalité poétique comme une entité en mouvement, véritablement douée de vie, d'une *anima*. D'autre part, l'imageant de cette représentation imaginaire est le plus souvent une bête (l'image est *in prasentia*) ou une métonymie animale (l'image est *in absentia*, et il s'agit alors d'un trope). La source de cette animation, qui se rattache à la monstruosité poétique³, paraît être l'idiomythe du cauchemar, dont l'une des caractéristiques est précisément d'associer le sème abstrait de l'expérience onirique aux sèmes animé et concret de l'entité cauchemardesque. Afin d'illustrer ce lien, on citera de nouveau cette personnification de la strophe 8 chant II : « [...] assez de cauchemars ont sucé avidement ma gorge » (II, [8], 96).

On peut distinguer trois degrés d'animation, selon que les images animales participent de manière plus ou moins marquée à la scène fictionnelle. Au premier degré, le champ d'action des images est réduit. Elles adoptent une construction compacte de type *imageant animé + de + imagé abstrait* : « la mente errante des souvenirs » (IV, [7], 183), la « verge du crime » (III, [5], 150), le « crabe de la débauche » (153) ; ou de type *imagé abstrait + à + expansion caractérisante animée* : « le crime, à la patte sombre ». Au second degré, l'image est filée, l'animation développée, et son implication sur la scène fictionnelle s'en trouve accrue⁴ : « la méchanceté noire et bidense, qui croupissait au milieu de miasmes

¹ Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1978, p. 244.

² G. BACHELARD, *Lautréamont*, *op.cit.*, p. 55.

³ Sur la monstruosité poétique, cf. *supra*, pp. 172-173.

⁴ Ces images rappellent bon nombre de métaphores filées des *Fleurs du mal*. On peut citer en exemple le célèbre deuxième quatrain de « Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*) :

Quand la terre est changée en un cachot humide,

délétères, en s'admirant le nombril. » (II, [10], 105) ; « *si le fantôme d'une injustice passée [...] dresse, devant toi, les vertèbres immobiles d'une épine dorsale vengeresse* » (II, [12], 101) ; « *L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux.* » (III, [4], 142). Au troisième degré enfin, l'image animée acquiert le statut de véritable personnage. Mais plus remarquable, l'animation correspond alors, en structure profonde, à la réactivation d'une catachrèse : dans la strophe 15 du chant II, l'homme entend ainsi « *les ironiques huées d'un fantôme.* » (II, [15], 122). Ces huées sont expliquées : « *Il chancelle et courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience.* ». Le malheureux s'enfuit, mais « *le fantôme jaune ne le perd pas de vue, et le poursuit avec une égale vitesse.* ». Le cliché de *la voix de la conscience* est pris au pied de la lettre ; la personnification d'origine est proprement réanimée et réalisée ; on retrouve le sens figuré pour basculer aussitôt dans le sens propre¹ : la conscience est matérialisée par le fantôme, figuration à la fois concrète et abstraite du remords qui tourmente l'homme. Par la puissance réalisatrice de l'écriture, l'allégorie accède à la réalité, mais en l'occurrence, il s'agit de la réalité poétique. Cette forme d'animisme stylistique procède assurément du motif de l'animal magnétique.

La réalité poétique fait du texte un univers où les phénomènes oniriques et les phénomènes poétiques se croisent, s'accouplent et engendrent des êtres et de phénomènes hybrides procédant à la fois du cauchemar et de l'écriture. La confusion des êtres équivaut à la confusion des voix. La continuité de la scène poétique compense la discontinuité de la scène fictionnelle et préserve la littérarité de l'expérience maldororienne. Les interférences entre les deux scènes rappellent néanmoins qu'elles forment les deux dimensions d'une même expérience onirique et poétique. Enfin, les images animées permettent de définir la puissance réalisatrice de l'écriture comme une forme de numinosité grâce à laquelle les êtres et les choses façonnés par l'imaginaire du poète, et notamment par l'idiomythe du cauchemar et de l'animal magnétique, accèdent à la réalité poétique.

L'expérience maldororienne est un cauchemar se manifestant dans une réalité poétique. Cette réalité a pour corollaire une prise de conscience de l'acte d'écriture, de ses potentialités et de ses limites : elle naît au croisement du rêve et de l'écriture. La réécriture cauchemardesque

Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;
[...].

C. BAUDELAIRE, « Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*) », SPLEEN ET IDÉAL, LXII, pp. 92-93, dans *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 92.

¹ Dans la même strophe, les cris du Créateur, que Maldoror vampirise, se changent en vipère : la métamorphose réactive semble-t-il le cliché de la *langue de vipère*. (S. BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op.cit., p. 244).

considère la littérature comme un matériau onirique. Les phénomènes de condensation et de déformation, fréquents dans les rêves, sont reproduits par l'activité poétique : mosaïque et discontinuité sont réinvesties dans une vision progressiste de la littérature prônant une redéfinition du beau et une esthétique du collage. Les refrains, les reprises obsessionnelles et le délire verbal indiquent une recherche d'osmose entre le langage poétique et le langage sacré, onirique et psychologique. La forme se fait à l'image du fond ; l'écriture mime le cauchemar. Scène fictionnelle et scène poétique interfèrent entre elles jusqu'à se confondre ; l'individualité des êtres se dissout dans une parole poétique à la fois singulière et multiple ; l'animisme stylistique insuffle la vie même aux images. La réalité poétique est bien un monde dérégulé où les lois du rêve influencent l'écriture. Par le biais de leur activité poétique respective, le poète et son lecteur idéal, Dazet, évoluent dans cette dimension alternative.

Dans *Les Chants de Maldoror*, le surnaturel s'impose comme une alternative au réel et à ses insuffisances : il participe d'un double mouvement de réparation et de construction narcissique. Le surnaturalisme ducassien décrit une expérience à la fois onirique et poétique : il allie cauchemar éveillé, magnétisme animal et écriture spéculaire. Cette écriture du cauchemar engendre une réalité poétique, un monde dérégulé qui prend naissance dans l'écriture et qui, surtout, survit dans la lecture. Mais l'écriture de ce cauchemar se réalise en cauchemar de l'écriture : la réécriture cauchemardesque mime les collages du rêve, les refrains et les reprises rappellent les répétitions oniriques, les formules magiques et les obsessions verbales. La métalepse, enfin, amalgame les scènes fictionnelle et poétique : l'individualité fictive des personnages se dissout dans une polyphonie poétique régie par la seule parole du sujet écrivant, les métaphores animales prennent vie, le lecteur et le poète font le même cauchemar éveillé.

Chez Ducasse, l'écriture conjugue poétique du surnaturel, poétique du cauchemar et fabulation. L'idiomythe du double sert vraisemblablement de matrice à cette poésie. Le poète devient démiurge, mais également père de lui-même, illustrant à la perfection cette volonté d'affranchissement héroïque qui préside, selon O. Rank, à tout acte créateur. En effet, l'artiste ne se contente pas de mimer l'élan reproducteur, comme l'imaginent tant de psychanalystes : « *Ces théories qui ont réussi à faire, de la création artistique, l'expression de la pulsion sexuelle, n'ont fait qu'exploiter une phase transitoire de l'homme comme créature pour laïciser la conception de l'homme créateur. À la vérité, cette dernière conception, exprimée dans l'idée de Dieu, revient à objectiver une tendance créatrice qui ne trouve plus à se satisfaire dans la reproduction de soi, mais qui doit se poursuivre dans la création de tout un cosmos comme assise de ce moi.* »¹. L'exemple des *Chants de Maldoror* ne peut qu'inciter le poéticien à soutenir cette thèse. L'écriture du surnaturel consiste dans la poétique du sujet ducassien à concevoir un autre monde en réponse au réel, un monde cauchemardé que Ducasse fait partager à ses lecteurs et à ses actaires. O. Rank ajoute que « *le passage de l'état de créature à celui de créateur signe le passage de la religion à l'art.* »². On l'a vu, le lien religieux constitue une métaphore du lien filial : par la création sacrilège, le poète crée un monde où il fait figure de démiurge ; par l'acte créateur, le sujet se distingue de la figure paternelle tout en l'imitant symboliquement. Le fils est une créature qui se fait créateur en devenant poète. Et le poète est un fils qui devient père en ne faisant qu'un avec son œuvre.

¹ O. RANK, *L'Art et l'artiste*, op. cit., pp. 123-124

² O. RANK, *L'Art et l'artiste*, op. cit., p. 124.

CHAPITRE II :

Le monde autrement

La poésie des *Chants de Maldoror* décrit donc un autre monde. Mais ce monde n'est pas si différent du monde réel. Ainsi, la réécriture conduit peu à peu le surnaturalisme ducassien du merveilleux au fantastique. Est-ce à dire que le cosmos de Maldoror se rapproche ontologiquement du monde positif ? Dans les faits, on l'a montré, le monde qu'arpente le poète héros est un monde dérégulé, un monde réel où les lois de la nature sont naturellement remises en question grâce au cauchemar éveillé de l'écriture. Il s'agit non seulement de voir un autre monde, mais de voir le monde autrement. Cette métamorphose du regard rattache la poésie de Ducasse au thème romantique de la voyance. Dans *La Guerre sainte* (1988), L. Durand-Dessert souligne avec justesse la manière dont la perception de l'autre monde affecte le voyant ducassien :

Cette ouverture du réel, qui s'offre soudain à nu dans ce qu'il a de plus intime à celui qui s'est lui-même dénudé de tous ses masques illusoirs, a pour corollaire une mutation ontologique concernant l'être tout entier qui vit non seulement une révolution de la conscience, mais une métamorphose physique, physiologique, au cours de laquelle les yeux, les oreilles, les narines et tous les sens s'ouvrent à une dimension du réel plus subtile et jusqu'alors inconnue.¹

Pour Ducasse, la voyance ne se résume pas à voir au-delà du réel, mais constitue également une véritable métamorphose de l'être. Or, le surnaturalisme des *Chants de Maldoror* implique que le poète passe du statut de créature à créateur en se recréant lui-même par le truchement du monde qu'il invente et du héros qu'il met en scène.

La question qui se pose désormais au poéticien est de savoir comment et pourquoi le sujet choisit-il d'être à la fois un adversaire de Dieu et un voyant, autrement dit un élu faisant le lien entre le monde spirituel et le monde terrestre. Dans un premier temps, il faut comprendre ce qui fonde la singularité de cet autoportrait en voyant. Dans un deuxième temps, il convient de montrer que cet autoportrait s'inscrit dans une perspective prophétique. Enfin, dans un dernier temps, il s'agira d'étudier le caractère apocalyptique de cette voyance poétique.

¹ L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. L'autréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chants de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, tome 1, 1988, p. 6

Le visionnaire

Dans son *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle* (1998), J.-Y. Tadié écrit : « *Trois des plus grands poètes français, faisant des visions du songe la plus secrète manière de leur œuvre, proposent une théorie et une pratique de la "voyance", si bien que de ces sommets isolés, on domine toute la plaine de la poésie française : Hugo, Lautréamont, Rimbaud.* »¹. Ducasse mérite pleinement de figurer dans cette Sainte Trinité. Néanmoins, pas plus que Rimbaud, Ducasse n'est un météore traversant le ciel poétique de son temps : si novateurs soient-ils, les deux génies s'inscrivent en filiation avec leurs prédécesseurs : il y a Hugo, bien entendu, mais aussi Nerval et Baudelaire. Force est de constater toutefois que Rimbaud s'est imposé, bien malgré lui, comme le grand théoricien de la voyance poétique. Lorsque l'œuvre de Ducasse émerge du néant, l'auteur des lettres du voyant est déjà une légende, un prophète. Certes, les surréalistes feront de Ducasse leur ancêtre commun, et lui voueront un véritable culte, mais leur erreur sera de l'extraire à peu près complètement de l'histoire littéraire. Car enfin, l'auteur des *Chants de Maldoror* demeure un poète de son temps, qui a lu *Les Contemplations*, *Les Fleurs du mal* et *Aurélia*. De fait, on peut entrer dans la voyance ducassienne par l'entremise de Rimbaud : « *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.* »². La notion de dérèglement inscrit la voyance dans une démarche transgressive et délirante. Il s'agit cependant d'un travail « *raisonné* », d'une activité volontaire et maîtrisée à laquelle se livre le poète. Et lorsque Rimbaud évoque « *tous les sens* », il est question des cinq sens du poète ainsi que de la signification des mots qu'il emploie. Enfin, se faire voyant, c'est travailler à voir, mais aussi à être vu. Pratiquer la voyance poétique, c'est d'abord se définir comme voyant, c'est se construire une identité et se mettre en scène. Transgression, folie raisonnée, sensualisme poétique et exhibitionnisme : on retrouve le profil poétique de Ducasse. Lui aussi élabore son autoportrait symbolique en voyant ; mais il se singularise par son imaginaire visuel, auditif et tactile.

Du voyant au visionnaire

Le poète voyant de la modernité ne fait pas que voir l'autre monde : il se voit lui-même, construit son image, incarne un personnage. Chez Ducasse, cet autoportrait se présente comme la sommation des avatars du voyant qui se sont succédé des romantiques à Baudelaire.

¹ J.-Y. TADIÉ, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998, p. 117.

² A. RIMBAUD, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », *op. cit.*, p. 227. Pour une lecture de la voyance rimbaldienne du point de vue de la poétique du sujet, cf. G. BERJOLA, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, *op. cit.*, pp. 75-82.

Sur bien des points, l'autoportrait de Maldoror rappelle la figure romantique du voyant prométhéen. Obsédé par les connaissances cachées et révolté contre l'autorité divine, le poète héros pose en martyr.¹ Mais contrairement à ses antécédents, il se retourne contre l'humanité afin de la mener à sa perte, et à tout moment, il peut se changer en héros épique en guerre ouverte contre Dieu.

Le feu, symbole de connaissance et divinité, devient entre ses mains le symbole de la puissance poétique. Comme l'explique Hermine B. Riffaterre dans *L'Orphisme dans la poésie romantique* (1970), ouvrage auquel on se référera particulièrement, le motif de l'étincelle créatrice peut paraître banal, mais il est toujours révélateur d'un imaginaire de la création : « *Si explicite soit-elle, l'image du poète étincelle du foyer central, en raison de sa structure explicative, ne peut guère s'employer que dans un énoncé à propos du poète.* »². Dans *Les Chants de Maldoror*, ce motif met en relief le pouvoir à la fois transgressif, créateur et destructeur de la révélation poétique. Ainsi, l'« *étincelle divine* » (I, [6], 44) qui illumine l'âme du bourreau au chant I n'éclaire en fait que la perversité poétique de son faux repentir. Plus loin, le crapaud demande au héros d'abandonner « *ces pensées, qui rendent* » son « *coeur vide comme un désert* » et qui « *sont plus brûlantes que le feu.* » (I, [13], 71). Mais c'est surtout l'association de l'écriture et du feu qui révèle les enjeux de la voyance poétique. Ainsi, le fossoyeur voit « *écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu* », à savoir « *la mortalité ou l'immortalité de l'âme.* » (I, [12], 66). Maldoror, de plus en plus puissant, car de plus en plus savant, manie quant à lui une plume de feu : à l'ouverture du chant III, il compare ses personnages éphémères à « *ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé.* » (III, [1], 129).

Ainsi, Maldoror est bien plus qu'un simple voyant prométhéen : sa poésie est tout à la fois créatrice et destructrice.

De même, dans ses mots de poète et ses expériences de personnage, Maldoror se rapproche de la figure du poète prophète sacralisée par le romantisme. En effet, l'écrivain romantique entendait faire jeu égal avec les prophètes du Livre : au-delà du seul futur, sa parole donne à voir un autre monde, une dimension numineuse englobant le passé, le présent et l'avenir. Et du reste, selon L. Durand-Dessert, c'est cette double perception qui fonde le prophétisme ducassien : « *Tandis que notre langue, à l'instar du grec définit le prophète comme "celui qui prédit l'avenir", le*

¹ Sur l'autoportrait en martyr héroïque, cf. *supra*, pp. 336-337.

² Hermine B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, p. 45

terme hébreu qui désigne le prophète (nabi) signifie : celui pour lesquels les cieux se sont ouverts ; à ce niveau de conscience, en effet, le passé et le futur se rejoignent dans l'atemporalité du présent. »¹.

Cette poésie prophétique apparaît tout d'abord à travers plusieurs procédés d'écriture tels que les apostrophes et les malédictions, les futurs prophétiques et les différentes formules empruntées au style hébraïque. Elle s'illustre bien sûr dans un certain nombre de strophes ; mais l'ouverture du chant III et le premier chapitre du roman de Mervyn permettent plus particulièrement d'en cerner la singularité. Au début du chant III, en effet, Maldoror se souvient avoir chevauché aux côtés de son ami Mario « *afin d'exciter les hommes au repentir par les strophes de leurs prophéties* » (III, [1], 131). À première vue, on pourrait penser que le héros espérait sincèrement guider l'humanité vers le salut. La référence aux « *strophes* » semble souligner la nature poétique de ce sacerdoce. Mais, on l'a montré, la relation qui unit Maldoror et Mario est fondée sur une imposture.² De plus, le but véritable de Maldoror n'est pas de sauver l'homme, mais de le persécuter tout en le pervertissant.

Le chant VI complète cet autoportrait subversif en révélant la puissance numineuse et réalisatrice du prophétisme ducassien. Que l'on se souvienne de la scène d'ouverture, dans laquelle Maldoror prend secrètement Mervyn en chasse. Le poète fait mine de déplorer l'attitude de l'adolescent : « *Que ne fuyait-il donc? C'était si facile. Mais, dans le cas qui nous préoccupe actuellement, Mervyn complique encore le danger par sa propre ignorance. Il a comme quelques lueurs, excessivement rares, il est vrai, dont je ne m'arrêterai pas à démontrer la vague qui les recouvre ; cependant, il lui est impossible de deviner la réalité. Il n'est pas prophète, je ne dis pas le contraire, et il ne se reconnaît pas la faculté de l'être.* » (VI, [3], I, 228). L'ironie dramatique permet au poète de formuler sa définition du prophétisme poétique. Mervyn ignore ce qui se passe et ce qui va se passer : être prophète, ce qu'il n'est pas, c'est « *deviner la réalité* », c'est-à-dire connaître, au-delà des apparences, non seulement l'envers surnaturel du monde, mais aussi la destinée des êtres et des choses. Or, on sait que dans la poésie de Ducasse, fiction et surnaturel sont synonymes. Dès lors, cette réalité doublée d'une surréalité se résume à l'histoire qui fait la matière du roman de Mervyn, récit dont Maldoror est à la fois le héros et créateur tout puissant.

Deviner la réalité, c'est moins la percevoir que la concevoir en tant que réalité poétique ; c'est dompter le temps, parcourir l'espace, manipuler les personnages et précipiter les événements du roman poétique ; c'est dépasser la clairvoyance des prophètes bibliques par le biais de l'acte créateur.

¹ L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror, op. cit.*, tome 1, p. 502.

² Mario est en fait victime de la *burla* de substitution et de la *burla* du faux mariage, cf. *supra*, pp. 415-416.

L'autre figure du voyant dont s'inspire en partie Ducasse est celle du contemplateur, dont H. B. Riffaterre définit l'attitude en ces termes :

La contemplation est intérieure ou extérieure. Dans les deux cas, le voyant est un observateur attentif, dont toute la conscience se concentre dans le regard, et très accessoirement l'ouïe. Les organes des sens ne suffisent pas à percer le voile des apparences ; ce sont des sens surnaturels, des organes spirituels qui forment le thème des images orphiques : regard de l'œil de l'âme (et son cas particulier, le regard intérieur), ouïe attentive aux voix secrètes de la nature et aux voix intérieures.¹

Le grand recueil, ce sont bien entendu *Les Contemplations*. Du reste, Ducasse hérite en ligne oblique de la contemplation romantique, et plus particulièrement hugolienne², car sans pour autant être gratuite, son appropriation verse souvent dans la caricature et la parodie.

La réécriture met en évidence les liens qui existent entre la poésie apocalyptique d'Hugo et les poèmes visionnaires de Ducasse. P. Sellier, par exemple, rapproche avec justesse la chevauchée de Mario et de Maldoror, à la première strophe du chant III, d'un poème des *Contemplations*, « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt »³. Par ailleurs, on a vu comment la « Bouche d'ombre » de ces mêmes *Contemplations* se changeait en vagin d'ombre, Ducasse établissant ainsi un lien symbolique et tout personnel entre ésotérisme et érotisme. Et l'on pourrait aussi comparer les nombreux animaux hugoliens à la profusion animale si particulière aux *Chants de Maldoror*, ou mettre en regard les formes d'animisme présentes chez les deux poètes. Il conviendrait enfin de rappeler la présence chez Ducasse du thème très romantique du signe ou du stigmaté.⁴

Cet attribut qui distingue le poète de la foule est un signe ou un stigmaté qu'il porte au front. Certes, cette image existait déjà dans la littérature française, longtemps avant le romantisme : une lumière, une « gloire » (au sens que ce mot a dans le vocabulaire de la peinture) auréole le front du poète avant que le poète se laisse tenter par l'ésotérisme. L'idée d'un signe surnaturel, d'un être marqué au front, est un lieu commun du conte fantastique dans tous les folklores [...]. Mais nulle part il ne reparait avec autant de fréquence que dans le cas du poète visionnaire.⁵

On songe au thème du front, très présent dans la poésie hugolienne.⁶ Il faut cependant avoir à l'esprit que la poésie de la contemplation, surtout chez Hugo, se complait dans une esthétique du

¹ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 134.

² Sur Hugo et la voyance, voir A. BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., pp. 367-376.

³ V. HUGO, « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », LIVRE QUATRIÈME, XII, pp. 265-266, dans *Les Contemplations*.

⁴ Cf. le motif du stigmaté, cf. *supra*, pp. 386-387.

⁵ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 45-46.

⁶ Sur le complexe du front chez Hugo, cf. Charles BAUDOIN, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Armand Colin, « U2 », 1972, pp. 96-98.

sublime mêlant merveilleux chrétien et mythologie païenne. Les facilités de cette écriture de convention, qui confine assez souvent au kitsch, ont maintes fois été dénoncées et parodiées. Si la mise à distance ironique reste implicite dans *Les Chants de Maldoror*, la critique se fait plus féroce dans *Poésies*, avec tout ce que cette violence elle-même a d'ironique.¹ La voyance ducassienne entretient donc des rapports ambivalents avec la contemplation romantique : si elle en reprend les symboles, elle s'en démarque aussi par son originalité poétique et son humour.

Face aux contemplateurs se dresse une autre famille de voyants plus dynamiques, plus entreprenants, mais également moins nombreux : « *Vient ensuite une classe moins importante, parce que le contact entre tel mythe et l'ésotérisme n'y est plus facilité par autant de caractères communs que dans le cas d'Orphée et de ses pareils. Cette classe de symboles incarnera de la quête les dangers : fatigue (la « Melancholia » de Gautier), martyre (Prométhée), amer inassouvissement du désir insatiable de connaître (Don Juan, Faust, etc.). Cas moins fréquents, dépendant surtout de la tendance de tel ou tel poète à tout ramener à l'ésotérisme.* »². Cette tendance héroïque de la voyance apparaît plus prégnante chez Ducasse, qui s'inscrit ainsi en filiation avec « *l'école du désenchantement* », pour reprendre le titre du livre de Paul Bénichou.³ Cette poésie se caractérise par son essence plus narrative que lyrique et descriptive. Comme l'explique H. B. Riffaterre elle raconte l'initiation d'un héros plus qu'elle ne livre les visions d'un prophète : « *À la contemplation et à ses connotations de spiritualités, de libération obtenue par une purification intérieure, de découverte faite en concentrant l'attention sur un objet invisible, se substituent donc des thèmes de l'effort et du risque, symboles par excellence de l'ascèse qui prépare à l'initiation.* »⁴.

La voyance nervalienne, dont Orphée est l'une des figures centrales, en constitue l'une des réalisations les plus abouties⁵ ; elle s'organise autour d'un ensemble de principes poétiques : la folie et l'hallucination permettent de confondre le rêve et la réalité, comme dans *Aurélia* (1855) ; cette poésie héroïque conserve cependant l'ambition sacerdotale du magisme romantique ; l'expérience personnelle du poète, enfin, devient un mythe illustrant l'essence de l'aventure humaine. On trouve ainsi chez Nerval un certain nombre de thèmes propres à cette forme de voyance : le voyage et la descente aux enfers (*nekunia*), qu'on étudiera particulièrement⁶ ; les *oculi animæ*, ces yeux de l'âme grâce auxquels le voyant perçoit l'immatériel ; le thème ancien, et déjà repris par d'autres, du reflet, qui « *montre le poète contemplant la nature non seulement autour de lui, mais*

¹ Sur la critique ironique du style visionnaire, cf. *infra*, pp. 599-605.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 88.

³ Paul BÉNICHOU, *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992.

⁴ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 177.

⁵ Sur la voyance nervalienne, cf. Albert BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., pp. 358-366.

⁶ Sur le voyage et la descente aux enfers, cf. *infra*, pp. 619-620.

dans le miroir intérieur de son cerveau. »¹. Les points communs entre les œuvres de Nerval et de Ducasse semblent évidents ; mais leurs différences n'en sont pas moins notables. D'une part, la folie chez Ducasse n'est pas délirante, comme chez Nerval, mais bien plutôt raisonnée. D'autre part, son onirisme associe davantage le rêve à la fiction. Par ailleurs, l'ésotérisme de Ducasse s'avère bien moins érudit que celui de Nerval. Certes, l'aventure de Maldoror présente un aspect mythique et une finalité initiatique. Néanmoins, elle procède moins du mythe d'Orphée que d'un orphisme singulier et personnel ; elle révèle la méchanceté de l'homme, de Dieu et de son héros ; elle raconte le combat d'une individualité plus qu'elle n'illustre une destinée collective ; elle construit un mythe tout à fait intime nourrissant une éthique, une physique et une mystique de la transgression. Il s'agit là d'une forme plus radicale, plus héroïque et peut-être aussi plus maîtrisée, de l'exploration orphique. Comme pour Nerval, le voyage se veut à la fois poétique et intime ; mais à chaque étape se manifestent la révolte et la volonté de puissance du héros.

C'est non pas Orphée, mais Don Juan qui incarne chez Ducasse la figure de l'explorateur héroïque. En quête perpétuelle d'un idéal amoureux et spirituel, le séducteur devient pour les romantiques l'un des archétypes du héros voyant : « *Le mythe de Don Juan se prêtait plus que celui de Prométhée à la représentation de la recherche de l'idéal et de l'au-delà.* »². Celui-ci, en effet, « *admet un point final* », celui-là, au contraire, demeure ouvert « *sur l'horizon des curiosités métaphysiques.* »³. Ainsi, dans *Namouna* (1833), Musset met en scène un Don Juan plus tourmenté par l'idéal et l'absolu que par l'amour physique. Et surtout, Gautier, dans *Comédie de la mort* (1838), comparant Don Juan à Faust et à Napoléon, fait du séducteur un « *archétype du héros de la quête gnostique* »⁴. On a étudié précédemment l'idiomythe donjuanesque : dans l'œuvre de Ducasse, la figure de Don Juan, ou plutôt l'archétype qu'il modélise, concilie l'ésotérisme, l'érotisme et l'héroïsme.

Le lien paraît plus évident entre la voyance ducassienne et la voyance baudelairienne.⁵ Bien plus que Nerval, Baudelaire incarne une transition entre le romantisme et ce qui deviendra d'une part, le symbolisme, et d'autre part, l'esprit fin-de-siècle : « *L'orphisme des romantiques jette ses derniers feux ; avec l'orphisme des symbolistes, un autre monde imaginaire va s'ouvrir.* »⁶. Avec lui, en effet, la voyance prend le chemin de la modernité et de la décadence. À la différence de la contemplation hugolienne, le surnaturalisme baudelairien est plus magique, fantasmagorique et créateur, autrement dit, visionnaire plutôt que voyant. Plus prométhéen qu'un Nerval, il est en même

¹ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 137.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 123.

³ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 124.

⁴ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 127.

⁵ Sur la voyance baudelairienne, cf., entre autres, A. BÉGUIN, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., pp. 376-381.

⁶ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 37.

temps en relation directe avec le monde quotidien. On a beaucoup insisté sur la place des correspondances chez Baudelaire. Mais c'est bien plus l'imagination et l'hyper sensorialité qui fonde sa poétique de la voyance, comme il l'explique dans ces lignes consacrées à Delacroix tirées d'un article sur l'Exposition universelle de 1855 :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.¹

L'hyper sensorialité et l'imagination transfigurent le réel plus qu'elles ne donnent à voir un au-delà mystique. L'ailleurs demeure pourtant une obsession chez Baudelaire et sa recherche désespérée est étroitement liée au spleen : « *Dans la quête exploratrice, au contraire, l'Idéal n'est pas à portée de la main : la définition du surnaturalisme est l'au-Delà, et nous retrouvons par conséquent, annexé à l'orphisme, un des thèmes les plus riches du lyrisme, le thème de l'inconfort de la vie ici-bas, de la nostalgie d'un Ailleurs.* »². La poésie baudelairienne est cependant le lieu d'une tension entre poésie et spiritualité, ainsi résumée par Henri Lemaitre dans *La Poésie depuis Baudelaire* (1965) : « *Mais déjà se manifeste chez Baudelaire l'éventuel conflit entre une magie poétique qui constituerait elle-même une mystique du poète, et cette même magie poétique opérée comme symbole d'une mystique qui la dépasserait : c'est toute la question — insoluble, croyons-nous, — de la religion et du christianisme de Baudelaire [...].* »³. On retrouve chez Ducasse la même tendance mi partie prométhéenne et herculéenne que chez Baudelaire. Il y a bien dans la poésie des *Chants de Maldoror* une quête gnostique liée à une exploration de la réalité. Si le jeune poète accorde une place certaine aux correspondances, il pratique également une poésie de l'imagination, hyper sensorielle, voire hypersensible, au sens le plus physiologique du terme. Pour L. Durand-Dessert, « *c'est une hyperacuité des cinq sens réunis en osmose qui l'amène à colorer le champ visuel de toutes les nuances de l'olfactif, de l'auditif, du tactile, ou du gustatif [...].* »⁴. On peut donc dire que sa voyance poétique non seulement invente, mais aussi transforme le quotidien ; plus encore, elle réunit réel et surnaturel en une seule réalité poétique, celle de l'œuvre.

¹ C. BAUDELAIRE, *Exposition universelle — 1855 — Beaux-Arts*, « III. Eugène Delacroix », pp. 180-187, dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 187.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 178.

³ Henri LEMAITRE, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, « U », 1965, p. 28.

⁴ L. DURAND-DESSERT, « Lautréamont, peintre et sculpteur », pp. 93-103, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 97.

Ducasse répond à Baudelaire, et en un sens aux romantiques en dépassant dialectiquement, par l'entremise de l'acte créateur, l'opposition entre poésie de la mystique et mystique de la poésie. C'est en effet l'ordre même de l'univers qu'il réforme à travers l'écriture. Sous sa plume, en effet, l'expérience orphique se virilise en un combat contre Dieu, un combat imaginaire et poétique, mais assumé en tant que tel. Ducasse, à travers Maldoror, passe ainsi du poète voyant mystique au poète visionnaire et héroïque. Il se fait non seulement l'architecte de ses féeries, mais aussi leur personnage principal et leur metteur en scène.

Un univers sonore

Dans *Les Chants de Maldoror*, Ducasse met en place un univers sonore riche et d'une forte affectivité : le silence, le bruit se répondent et se font les échos de la parole poétique. On songe tout particulièrement au motif du vent et de la tempête ainsi qu'à sa variante, le motif du gémississement.

On peut tout d'abord s'étonner qu'il puisse être question de silence dans cette œuvre tonitruante. C'est qu'il s'agit avant toute chose d'une image renvoyant à la théâtralité de l'œuvre et à sa mise en scène en tant que spectacle : c'est le silence de la salle et de l'espace poétique, le silence requis de l'auditoire, celui du spectateur et du lecteur.

Ainsi, dès la première strophe, le poète évoque les grues qui volent « *puissamment à travers le silence* » (I, [1], 38) qui précèdent la tempête, métaphore d'une poésie de la violence et de la colère. L'expression « *à travers le silence* » présente ce dernier comme un élément du décor : on songe au calme de l'espace théâtral avant le début de la représentation. Par deux fois, au chant III puis au chant V, le poète demande au lecteur de se taire afin qu'il puisse débiter son récit : « *Mais... silence ! l'image flottante du cinquième idéal se dessine lentement [...]...* » (III, [1], 129) ; « *Silence ! il passe un cortège funéraire à côté de vous.* » (V, [6], 208). La première métalepse décrit la naissance d'un être de fiction, Mario, tandis que la seconde évoque la mort d'un autre personnage, un enfant de dix ans. Toutes deux cependant imposent un silence solennel et sacré ; c'est la condition nécessaire à une création poétique, qui fait naître et mourir les êtres de fiction. Ce sens symbolique sera repris au début du roman de Mervyn, lorsque Paris sombre dans l'angoisse : « *On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence. [...] la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. Comme un cœur qui a cessé d'aimer, elle a vu sa vie éteinte. [...] un silence morne plane sur l'auguste capitale. Où sont-ils passés, les becs de gaz ? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour ? Rien... la solitude et l'obscurité !* » (VI, [3], I, 226). Il s'agit de la première strophe du roman poétique, où le poète donne vie aux personnages : Mervyn et Maldoror vont entrer en scène. Mais pour que cela arrive, il lui faut, comme au début

de l'œuvre, installer un décor pénétré d'un silence de mort. Et ce décor sera le grand cadavre vivant qu'est devenue Paris personnifiée (« *Comme un cœur qui a cessé d'aimer, elle a vu sa vie éteinte.* »). Cependant, le silence n'est jamais absolu et côtoie souvent le plus grand désordre. Ainsi, face à Dieu, les hommes tantôt gardent un « *silence glacial* » (I, [5], 42) tantôt se répandent en « *anathèmes incroyables* » (43), et les cris de Maldoror retentissent « *dans le silence des nuits sans étoiles* » (I, [11], 60).

Mais le silence n'est pas plus la voix du vide, car le rien est déjà quelque chose, et le silence est toujours gros d'un sens implicite. Il peut traduire la force d'un sentiment ou d'une passion réprimée : le cheveu de Dieu, par exemple, reprend son récit interrompu « [a]près quelques instants de silence, pendant lesquels » Maldoror entend « *des sanglots entrecoupés* » (III, [5], 146). Il peut aussi être synonyme d'un terrible secret : la petite fille qui suit Maldoror au chant II, et qui s'avère être une prostituée, fixe le héros, « *immobile comme la statue du Silence* » (II, [5], 84). La personnification renvoie ici à Harpocrate, divinité grecque du silence.¹ De même l'hermaphrodite sommeille dans un silence musical et universel, symbole de son secret :

Depuis cet événement, [...] son secret fut deviné par chacun, mais on paraît l'ignorer, pour ne pas augmenter ses souffrances [...]. Les oiseaux, éveillés, contemplent avec ravissement cette figure mélancolique, à travers les branches des arbres, et le rossignol ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal. [...]. La nuit, écartant du doigt sa tristesse, se revêt de tous ses charmes pour fêter le sommeil de cette incarnation de la pudeur [...] : le bruissement des insectes est moins perceptible. Les branches penchent sur lui leur élévation touffue, afin de le préserver de la rosée, et la brise, faisant résonner les cordes de sa harpe mélodieuse, envoie ses accords joyeux, à travers le silence universel, vers ces paupières baissées, qui croient assister, immobiles, au concert cadencé des mondes suspendus. (II, [7], 90-91).

Les hommes, les animaux, la nature et l'univers entier gardent le silence sur le secret révélé de l'hermaphrodite. Or, on a vu que ce poème était en grande partie parodique.² Certes, Ducasse reprend l'idée pythagoricienne d'un ordre universel fondé sur les nombres et la musique (« *au concert cadencé des mondes suspendus* »). Mais la musique qu'entend l'hermaphrodite émane de sa propre harpe (« *les cordes de sa harpe mélodieuse* ») : ce n'est au fond qu'une illusion qui berce son rêve, et d'une certaine manière assez ironique, elle sert de métaphore à la parole hermétique d'un poète qui fait du silence un aveu.

¹ J.-L. Steinmetz dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes*, p. 632, strophe 5, note 3.

² Sur le caractère parodique de la strophe de l'hermaphrodite, cf. *supra*, p. 379.

Le silence symbolise le néant d'où émerge la réalité poétique : il est promesse de vie, d'agitation et de mort ; il représente la pudeur de celui qui ne dit pas tout ; il est la forme sonore du secret.¹

Mais à ce silence répond un bruit tout aussi expressif et symbolique. Le tumulte traduit toute la violence, la passion et la souffrance de l'œuvre. Cette violence sonore est aussi bien celle des hommes que celle de la nature. Au chant I, les chiens « *épouvantent la nature* » de leurs « *hurlements prolongés* » (I, [8], 48). Dans l'hymne à l'océan, le poète évoque le bruit des batailles navales, les « *ordres emphatiques des supérieurs, les cris des blessés, les coups de canon* » (I, [9], 54). Dans la strophe du naufrage du chant II, les « *coups de tonnerre* » (II, [13], 114) éclatent « *au milieu des éclairs* », et « *chaque quart d'heure, [...] un coup de vent, plus fort que les autres, rendant ses accents lugubres à travers le cri des pétrels effarés, disloqu[e] le navire dans un craquement longitudinal* » (116). Certaines fois, c'est la colère et la haine qui s'expriment : découvrant dans les cieux la cruauté de Dieu, Maldoror traduit ses « *sentiments étouffés en un hurlement impétueux* » (II, [8], 95). Unis contre lui, les hommes et les animaux lancent des « *imprécations* » et des « *déchirements de voix* » (I, [10], 58). En d'autres occasions, c'est la douleur et le désespoir qui se font entendre. Les futurs noyés du chant II poussent ainsi des cris de lamentations dans la tempête : « *Tantôt, le beuglement de quelque vieille, devenue folle de peur, faisait prime sur le marché. Tantôt, le seul glapissement d'un enfant en mamelles empêchait d'entendre le commandement des manœuvres.* » (II, [13], 116). Une fois encore, l'humour de Ducasse tourne en dérision les souffrances les plus terribles. Au chant IV, l'amphibie précède son récit d'un soupir glaçant qui fait « *chanceler le roc* » sur lequel se trouve Maldoror, à moins qu'il ne chancelle de lui-même, secoué « *par la rude pénétration des ondes sonores, qui portaient à [son] oreille un tel cri de désespoir* », lequel s'entend « *jusqu'aux entrailles de la terre* » (IV, [7], 183). Au même chant, le poète compare le bourdonnement des guêpes qui ont pris possession du temple de Dendérah au murmure bien plus terrible des « *trois ailerons de [sa] douleur* » (IV, [2], 158). À la fin de ce chant, Maldoror répète « *avec un pénible murmure* » qu'il avait un an de plus que Falmer. Au chant VI, enfin, l'un des bouchers parle à ses compagnons des « *hurlements [...] pénibles à supporter* » (VI, [9], VII, 249) que poussent certains chiens dont le maître s'est absenté.

Dans la poésie ducassienne, la colère, la douleur ou le ressentiment se font entendre, donnent de la voix.

Ducasse utilise également des sons plus sourds ou plus aigus, voire indistincts, qui traduisent des émotions telles que la mélancolie, l'angoisse, la peur, le dégoût et l'irritation, ainsi que la sensualité malsaine. C'est par exemple le « *bruit sourd des vagues* » (I, [8], 48) contre lequel

¹ Sur le secret, cf. *supra*, pp. 341-351.

aboient les chiens du chant premier, puis le « *bruit mélancolique de l'écume qui se fond* » pour avertir les hommes « *que tout est écume* » (I, [9], 55), image baroque que le poète réactive de manière ironique entre parenthèses : « (*Ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone ; mais, sans laisser de bruit écumeux*). ». C'est encore la musique à la fois charmante et mélancolique de l'Océan, qui rappelle à l'homme sa dure destinée : « *Ainsi, à ton premier aspect, un souffle prolongé de tristesse, qu'on croirait être le murmure de ta brise suave, passe, en laissant des ineffaçables traces, sur l'âme profondément ébranlée, et tu rappelles au souvenir de tes amants, sans qu'on s'en rende toujours compte, les rudes commencements de l'homme, où il fait connaissance avec la douleur, qui ne le quitte plus.* » (I, [9], 51). Les bruits dans les chants suivants seront cependant moins lyriques et plus angoissants. Dans l'univers entier vibre ainsi des « *murmures* » et des « *complots* » (V, [4], 202) contre le Créateur. De leur tombeau, l'épouse et le fils de Maldoror poussent des « *hurlements souterrains* » (203). Le périple amoureux d'Elsseneur et Maldoror se déroule dans une atmosphère des plus inquiétantes : « *Le vol de la fulgore porte-lanterne, le craquement des herbes sèches, les hurlements intermittents de quelque loup lointain accompagnaient l'obscurité de notre marche incertaine, à travers la campagne.* » (V, [7], 218). En pleine campagne, le héros perçoit « *des craquements de chaînes, et des gémissements douloureux.* » (IV, [2], 164). D'autres bruits inspirent l'horreur, le dégoût ou l'irritation, comme lorsque le scarabée frotte « *redoutablement ses cuisses postérieures contre le bord des élytres, en faisant entendre un bruit aigu* » (V, [2], 196). On peut encore citer, au chant VI, « *le craquement saccadé des fragments de la cage* » du malheureux canari, « *qui, en vertu de l'élasticité du bois,* » retrouvent « *en partie la position primordiale de leur construction* » (VI, [7], v, 242), ainsi que le « *craquement* » (VI, [9], VII, 249) des os de Mervyn, que Maldoror fracasse contre le parapet d'un pont.

Dans le monde de Maldoror, tout n'est pas bon à dire, et de même, tout n'est pas bon à entendre.

Souvent le bruit est personnifié, ou participe à des personnifications essentiellement animales évoquant des *rugissements*, des *mugissements* ou au contraire de simples *bruissements*. Les exemples sont nombreux. Ainsi, le poète décrit le « *sourd mugissement* » (I, [9], 56) de l'Océan. L'image reviendra au chant II, où les oreilles des futurs noyés sont « *assourdies par les mugissements de l'océan en courroux* » (II, [13], 116). Maldoror demeure effaré devant la vraie nature de Dieu : « [...] *les supplices exercés sur la faiblesse de l'homme, dans cette mer hideuse de pourpre, passaient devant mon front en rugissant comme des éléphants écorchés, et rasaient de leurs ailes de feu mes cheveux calcinés.* » (II, [8], 96). Au chant III, Dieu se souvient avoir parlé aux hommes du « *bruissement des feuilles, à travers les clairières* », censé chanter à leurs « *oreilles la ballade du remords* » (III, [5], 153) ; il reconnaît cependant s'être aventuré « *à travers les eaux stagnantes et les humides joncs de la mare où, recouvert de brouillards, bleuit*

et mugit le crime, à la patte sombre !... ». Au chant IV, on verra l'amphibie « *au-dessus des flots mugissants.* » (IV, [7], 183) ; et au chant suivant, on s'en souvient, l' « *éternité mugit, ainsi qu'une mer lointaine* » (V, [3], 200)¹. L'araignée vampire, enfin, guette « *si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère.* » (V, [7], 213). La plupart de ces personnifications animalisent en fait l'univers sonore des *Chants de Maldoror*, renforçant ainsi un animisme déjà inquiétant : Ducasse donne vie et parole aux souvenirs, aux désirs, aux angoisses.

En dernière instance, toutes ces images sont les symboles d'une poésie mimétique du monde qu'elle décrit : cette dernière se fait légende, rumeur, parole parfois indistincte, souvent suspecte, et pourtant toujours présente et obsédante, et toujours distincte de celle des hommes. C'est sur la métaphore du bruit que semble se construire cette synonymie. Il faut se souvenir des dernières lignes du poème décrivant la vision du Créateur anthropophage : « *Oh ! quand vous entendez l'avalanche de neige tomber du haut de la froide montagne ; la lionne se plaindre, au désert aride, de la disparition de ses petits ; la tempête accomplir sa destinée ; le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine ; et le poulpe féroce raconter, aux vagues de la mer, ses victoires sur les nageurs et les naufragés, dites-le, ces voix majestueuses ne sont-elles pas plus belles que le ricanement de l'homme !* » (II, [8], 96). On retrouve énumérés ici les symboles sonores présents dans *Les Chants de Maldoror* : violence de la nature, souffrance, angoisse de la mort, auxquelles s'ajoute le récit épique des exploits du poulpe. Or, le poulpe est l'un des avatars de Maldoror. Les sons naturels se confondent ainsi avec le chant du récit pour répondre au rire moqueur de l'homme, ce rire que le poète héros ne supporte pas. On sait que des légendes circulent à propos de Maldoror. Et c'est précisément de légende dont il s'agit lorsqu'au chant III, le poète mentionne « *les bruits vagues et superstitieux que racontaient, dans les veillées, les pêcheurs de la côte, en chuchotant autour de l'âtre, portes et fenêtres fermées* » (III, [1], 131). Bruit, légende et poésie se font écho, comme à la fin du chant IV, où Maldoror entend « *un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer* » (IV, [8], 187). Ce bruissement, il l'animalise d'abord en l'identifiant aux « *ails d'un moustique* », puis il le personnifie en une « *voix mélodieuse* » appelant son nom. Mais, comme il l'a dit au début du poème, cette voix ne sera toujours que la sienne, celle d'un poète héros qui occasionnellement donne vie et parole à son univers de fiction : « *Mais c'est moi-même qui parle.* »² Dès lors, on comprend que le « *bruissement* » que cherche l'araignée vampire à la fin du chant suivant n'est autre que la parole poétique qui frémit dans le silence de la scène qui débute.

Le monde des *Chants de Maldoror* est un monde d'expression. La parole poétique le fait émerger du silence, mais ce silence ne disparaît jamais : il se fait éloquent, lourd de sens. Après le

¹ Il faut encore citer « *le mugissement des canons* » (V, [6], 208)

² Sur le murmure que Maldoror entend à la fin de la strophe 8 du chant IV, cf. *supra*, pp. 527-529.

paysage-état d'âme des romantiques, Ducasse décrit un paysage écho de l'âme où des rumeurs inquiétantes répondent aux inflexions contrastées des voix intérieures.

Les voix

L'ouïe est un sens symboliquement lié à l'intimité ainsi qu'à la connaissance spirituelle.¹ Or, le voyant est aussi et peut-être surtout un être doué d'une sensibilité exacerbée. « *Le Voyant*, rappelle H. B. Riffaterre, *est aussi un Entendant : le poète en particulier, le visionnaire en général, sait prêter l'oreille aux voix de l'Inconnu [...]*. »² Dans la poésie orphique, en effet, l'univers est empli de paroles. Et de même que l'âme reflète le monde, le monde et l'âme se répondent : Narcisse imite Écho.

Le monde des *Chants de Maldoror* est peuplé de voix de toutes sortes, et notamment surnaturelles. On a vu l'importance qu'y prenaient les voix spectrales.³ Sur ce point, les paroles fantomatiques paraissent aussi ambivalentes que les autres sons de cet univers sonore. En effet, on se souvient que les spectres qui harcèlent Maldoror l'interpellent « *tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux rugissements des combats* » (I, [11], 60). D'autres voix prodigieuses se font entendre cependant, comme celles du cheveu et de Dieu dans la strophe du lupanar. Mais il faut garder à l'esprit que Maldoror est à la fois poète et personnage, que les scènes poétiques et fictionnelles se confondent, et que par conséquent, toutes les paroles rapportées dans cette œuvre s'identifient implicitement à celles du poète. Le poème de Falmer explore clairement cette polyphonie. On peut également citer la strophe 11 du chant I, texte scandé par la répétition de la phrase : « *J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante.* ». Ces cris sont les gémissements de Maldoror ; or, c'est lui-même qui parle, lui-même qui écrit. Ce que le poète entend, en dernière instance, c'est sa propre voix, la musique de son propre poème.

C'est d'ailleurs en poussant un cri que Maldoror se met à entendre, ou du moins c'est ainsi qu'il met en scène la naissance de sa vocation poétique à la strophe 8 du chant II. Le poème débute précisément par une comparaison, celle de la voix humaine et de la musique instrumentale :

Quand une femme, à la voix de soprano, émet ses notes vibrantes et mélodieuses, à l'audition de cette harmonie humaine, mes yeux se remplissent d'une flamme latente et lancent des étincelles douloureuses, tandis que dans mes oreilles semble retentir le tocsin de la canonnade. D'où peut venir cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme ? Si les accords s'envolent des fibres d'un instrument, j'écoute avec volupté ces

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Oreille », pp. 708-710, dans *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 710.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, p. 156.

³ Sur ces voix spectrales, cf. *supra*, pp. 478-479.

notes perlées qui s'échappent en cadence à travers les ondes élastiques de l'atmosphère. La perception ne transmet à mon ouïe qu'une impression d'une douceur à fondre les nerfs et la pensée ; un assoupissement ineffable enveloppe de ses pavots magiques, comme d'un voile qui tamise la lumière du jour, la puissance active de mes sens et les forces vivaces de mon imagination. (II, [8], 93).

D'une part, la musique naturelle des hommes, c'est-à-dire le chant (« *notes vibrantes et mélodieuse* », « *harmonie humaine* ») est perçue par le poète comme un bruit violent et agressif (« *le tocsin de la canonnade* ») qui provoque la colère et le dégoût (« *flamme latente* », « *étincelles douloureuses* », « *répugnance* »). Ces antithèses montrent une fois de plus que Maldoror décèle la vraie nature de l'homme derrière ses mensonges. D'autre part, la musique instrumentale est décrite en termes euphoriques (« *volupté* », « *notes perlées* », « *les ondes élastiques de l'atmosphère* »). Elle plonge le poète dans un état de rêverie (« *un assoupissement ineffable enveloppe de ses pavots magiques* ») où raison et sensation se marient (« *une impression d'une douceur à fondre les nerfs et la pensée* »), où l'imagination, exacerbée (« *la puissance active de mes sens et les forces vivaces de mon imagination* »), passe le réel au crible de l'imaginaire (« *comme d'un voile qui tamise la lumière du jour* »). De manière métaphorique, Ducasse professe, contre la musique mensongère de la parole humaine, le chant extatique et créateur de sa poésie. La suite du poème, que l'on a étudié en détail¹, renouvelle et modifie le thème orphique de la surdité, équivalent auditif de la cécité physique qui frappe nombre de voyants : « *Il y a toutefois, écrit H. B. Riffaterre, une variante de la voyance — le poète étant l'oreille plutôt. Il entend les voix de la nature. L'image est bien interchangeable avec celle de l'œil, puisque l' "aveuglement", c'est-à-dire l'incapacité d'être poète visionnaire, est paradoxalement une surdité [...].* »². Ducasse se démarque du thème en l'inversant et en lui donnant une portée allégorique : Maldoror naît sourd et ignorant de la réalité des choses ; en découvrant l'horreur divine, c'est-à-dire en accédant à la vérité par la vue, il pousse un cri qui libère son tympan. Cette dramatisation pose une équivalence entre la vue et l'ouïe, entre l'œil et l'oreille. Mais, de même que l'œil du poète lui fait voir les choses cachées, ainsi son oreille lui fait entendre la cruauté de l'homme, qui s'exprime à travers son ricanement, et auquel il répond par un autre rire, qui est aussi un cri.

L'autre voix qui se démarque des autres est bien sûr celle de la conscience, que le poète met en scène à la strophe 15 du chant II. On a montré que Maldoror a su faire taire cette voix gênante et accusatrice. Et au fond, cette voix étant d'une certaine manière la sienne, il n'a fait que la purifier, en la libérant de toute entrave morale, comme un musicien qui ajuste les sonorités de son instrument.

¹ Sur cette libération de l'ouïe, cf. *supra*, p. 374.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 64.

Les nombreuses voix qui se font entendre dans *Les Chants de Maldoror* se rejoignent en définitive en celle du poète héros. C'est un rire noir, un cri moqueur qui répond aux rires de l'homme, un cri qui demande réparation, et dont l'écho retentit dans chaque chant, chaque poème, chaque phrase. C'est encore un cri de libération, un cri de révolte contre la morale et la loi, un cri d'orgueil. Ainsi, le poète n'est plus passif mais actif : d'entendant il devient musicien, c'est-à-dire maître de sa voix, créateur. Et c'est au lecteur de l'écouter.

Poésie et musique

Le XIX^e siècle associe littérature et musique au moyen de deux métaphores d'importance. La première conçoit naturellement la littérature comme une musique et la seconde voit l'écrivain comme un virtuose. Dans son article intitulé « Ut musica poesis » (2005), Éric Bordas explique que cette double analogie est essentielle dans l'appropriation par les hommes de lettres de l'imaginaire musical : « *Le fait d'histoire littéraire pose deux questions. Pourquoi la métaphore musicale pour dire la littérature, et en particulier la poésie ? Pourquoi, parmi ces métaphores, plus précisément celle du virtuose, et son approfondissement esthétique par la métonymie de la virtuosité ?* »¹. Le mythe d'Orphée et le symbole de la lyre soulignent le lien qui unit l'imaginaire musical et la poétique de la voyance. Ducasse s'approprie cette association et en fait l'un des fondements secrets de son édifice poétique.

Le thème de la musique est très présent dans *Les Chants de Maldoror*. Pour l'essentiel, le poète héros compare sa parole à de la musique ou à un chant. On a montré comment Ducasse ravivait les images du chant poétique, de la lyre et du récit.² D'autres images viennent renforcer cette analogie sur la scène fictionnelle.

Au chant premier, Maldoror promet à Édouard une vie de plaisir, bercé par le « *son d'une musique céleste* » (I, [11], 61). Cette musique, qui désigne par métaphore à la parole perfide du vampire séducteur, n'est pas sans rappeler celle qui prélude aux apparitions de Melmoth dans le roman de Maturin.³ Le fossoyeur fasciné aura recours à la même image : « *Quelle beauté de musique dans la mélodie incomparable de sa voix ! Je préfère l'entendre parler, que chanter d'autres.* » (I, [12], 67). La

¹ Éric BORDAS, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », pp. 109-128, dans *Romantisme*, volume 35, n° 128, « La Virtuosité », 2005, p. 110.

² Sur les métaphores du chant, de la lyre et du récit, cf. *supra*, pp. 554-558.

³ « *Avant qu'il se fut entièrement remis, une musique douce, solennelle, délicieuse, se fit entendre autour de lui, et se renforça graduellement, au point qu'elle semblait remplir toute la salle. Surpris, enchanté, il demande aux personnes qui l'entouraient d'où pouvaient provenir ces sons divins. Les réponses qu'il reçut lui démontrèrent qu'on croyait son esprit égaré, et cette supposition était assez naturelle, vu le changement qui s'était opéré dans sa manière d'être. Il se rappela pour lors ce qu'on lui avait dit en Espagne des sons harmonieux que les jeunes époux avaient entendus la nuit même de leur mort.* » (C. R. MATURIN, *Melmoth ou l'homme errant*, op. cit., p. 651).

parole du personnage est aussi musicale que celle du poète : sa poésie s'affirme comme un chant de ruse et de combat, de colère et de révolte, de souffrance et de séduction.

L'histoire d'Aghone et du canari au chant VI illustre de manière allégorique et négative la fonction que le poète assigne à sa poésie. En tant que chanteur, le serin incarne symboliquement la figure du poète tendre et naïf, artiste dont la mission est de divertir le monde : « [...] *les passants s'arrêtaient, chaque fois, pour écouter les chants de l'oiseau, admirer sa grâce fugitive et étudier ses formes savantes.* » (VI, [7], v, 240-241). Parler de « *formes savantes* », c'est rapprocher métaphoriquement le chant de l'oiseau de la poésie traditionnelle, qui repose sur des formes versifiées et codifiées. Le serin apparaît de plus comme une figure tutélaire de l'amour familial : « [...] *nous tenions beaucoup à cet oiseau, qui était, pour nous, comme le génie de la maison [...].* » (241). Une sorte de lien sympathique l'attache à Aghone et à ses trois sœurs ; c'est du moins ce que le malade suggère au début de son récit : « *J'avais acheté un serin pour mes trois sœurs ; c'était pour mes trois sœurs que j'avais acheté un serin.* ». Ainsi, la mise à mort de l'oiseau par le père entraîne la destruction de la famille : Les « *trois Marguerites* » meurent, Aghone perd la raison et ses parents se séparent : « *Ma mère quitta le pays. Je n'ai plus revu mon père. Quant à moi, l'on dit que je suis fou, et j'implore la charité publique. Ce que je sais, c'est que le canari ne chante plus.* » (243). Le chant du canari était celui de l'enfance, de l'innocence et du bonheur, et c'est justement ce qui a causé sa perte. Le père de famille, charpentier et ivrogne renfrogné, s'est pris de haine pour l'oiseau : « *Plus d'une fois mon père avait donné l'ordre de faire disparaître la cage et son contenu, car il se figurait que le serin se moquait de sa personne, en lui jetant le bouquet des cavatines aériennes de son talent de vocaliste.* » (241). Il est intéressant de noter que le tort du serin était de déplaire au père, c'est-à-dire à la figure de l'autorité : c'est peu ou prou ce qui motive l'affrontement de Dieu et de Maldoror, le premier voulant à tout prix faire taire le second. Du reste, on se souvient qu'au chant III le Créateur est décrit comme un ivrogne pitoyable. La virtuosité musicale et donc poétique du serin s'oppose à la méchanceté médiocre du Père-Dieu : son châtiment sera la mort. La folie d'Aghone constitue au fond une forme euphémisée de cette mort. En effet, la description des derniers instants de l'oiseau contient une allusion assez claire au nom du jeune homme, qui n'est donné qu'à la fin du poème : « *Ma mère et moi, nous nous efforçâmes de retenir la vie de l'oiseau, prête à s'échapper ; il atteignait à sa fin, et le mouvement de ses ailes ne s'offrait plus à la vue, que comme le miroir de la suprême convulsion d'agonie.* »¹. Le mot « *convulsion* » pouvant aussi désigner une crise délirante, la comparaison symbolique du « *miroir* » renvoie à Aghone l'image de sa propre mort psychique, de sa propre « *agonie* ». Par ailleurs, ce nom n'est jamais que celui que Maldoror donne à ce compère tout trouvé : « *Quel était son but? Acquérir un ami à toute épreuve, assez naïf pour obéir au moindre de ses commandements. Il ne pouvait mieux rencontrer et le hasard l'avait favorisé.*

¹ Sur le nom d'Aghone, cf. *supra*, p. 146.

Celui qu'il a trouvé, couché sur le banc, ne sait plus, depuis un événement de sa jeunesse, reconnaître le bien du mal. C'est Aghone même qu'il lui faut. ». Il s'agit plus d'une nomination symbolique, d'un baptême poétique, que d'un prénom véritable. Avatar humain du canari, Aghone est le double négatif de Maldoror : il représente le fils-poète trop passif et victime de son Père-Dieu ; il incarne ce que Maldoror ne saurait être. Mais son nom, encore, le destine à marcher aux côtés du héros de la révolte, à la fois acolyte et exemple à ne pas suivre : *agôn*, en grec, c'est la lutte, la compétition.¹ Or, aux yeux de Maldoror, c'est la lutte même qu'il lui faut. Cette lutte, on le sait, est à la fois épique et poétique. Le chant de Maldoror ne saurait être qu'un chant guerrier.

Mais ce chant est aussi un chant surnaturel : si le voyant entend l'au-delà grâce à une ouïe amplifiée, il détient aussi une voix qui outrepassé les capacités de la parole humaine. Bien entendu, cette voix hyperbolique se confond avec la puissance réalisatrice de l'écriture. Ainsi, au début de l'hymne à l'océan, le poète se propose de déclamer son poème « *à grande voix* » (I, [9], 50) : cette expression est à prendre au sens le plus fort, car dans l'épreuve, la voix du poète va s'avérer des plus puissantes. Lors du naufrage au chant II, Maldoror s'imagine par exemple que ses insultes atteignent leur but, et ce en dépit du bruit de la tempête : « *Du rivage, je les apostrophais, en leur lançant des imprécations et des menaces. Il me semblait qu'ils devaient m'entendre ! Il me semblait que ma haine et mes paroles, franchissant la distance, anéantissaient les lois physiques du son, et parvenaient, distinctes, à leurs oreilles [...] !* ». Et l'on sait que Maldoror étant poète et créateur, ce qu'il imagine se réalise bien souvent. De même, amplifie-t-il sa voix à l'aide de ses mains pour se faire entendre de l'amphibie : « *Debout sur le roc, je me servis de mes mains, comme d'un porte-voix, et je m'écriai, pendant que les crabes et les écrevisses s'enfuyaient vers l'obscurité des plus secrètes crevasses [...]* » (IV, [7], 182). L'image du « *porte-voix* » symbolise la parole du poète ; elle aide à saisir sa portée surhumaine. Le héros ne fait pas que s'adresser au monstre : il le crée en tant que personnage de fiction *et* interlocuteur ; il affirme son existence poétique en déclamant « *cette strophe, qui contient un monstre* » (180). S'adresser à quelqu'un, dans la poésie de Ducasse, c'est le faire exister par la magie du verbe poétique : le chant de Maldoror possède bel et bien une puissance démiurgique.

Le mariage de la poésie et de la musique engendre dans la poétique du sujet ducassien une parole à la fois orphique, créatrice et destructrice : expression magique des souffrances, des désirs et des colères du moi, elle voit l'autre monde en *réinterprétant* le monde réel, au sens musical du terme.

Poésie et virtuosité

¹ Sur l'agon, cf. *supra*, p. 49.

Pour Bachelard, la puissance verbale des *Chants de Maldoror* résiderait dans leur « *sûreté musicale* »¹, autrement leur virtuosité. Cette poésie est l'œuvre d'un virtuose aussi bien au niveau du fond que de la forme. D'une part, *Les Chants de Maldoror* se présentent comme une savante orchestration de thèmes et de motifs récurrents. Cent fois reprise, la métaphore musicale s'applique plus aisément au vers qu'à la prose ; néanmoins, comme le fait remarquer Éric Bordas, certains auteurs ont pu être décrits comme virtuose du récit : « [...] *en ce qui concerne la prose, les analogies semblent plus fragiles, moins légitimes. On a pu le dire de certains récits "excentriques" des années 1820-1840, récits de "fantaisies", repère esthétique qui semble, à cet égard, l'équivalent narratif de la virtuosité métrique.* »². On sait à présent que l'écriture de Ducasse est tributaire de la poésie excentrique. D'autre part, sa poésie témoigne d'un véritable travail sur la matière verbale — on en a déjà vus quelques exemples à travers la monstruosité poétique.

Sur le plan rythmique, Ducasse produit une prose poétique dotée d'indéniables qualités musicales. On trouve ainsi dans *Les Chants de Maldoror* quantité d'alexandrins blancs, dont Pascal Pia a dressé un inventaire conséquent.³ Certaines phrases présentent des constructions rythmiques complexes et recherchées, signe d'une réelle recherche de musicalité. On ne doit pas négliger les nombreux jeux de sonorités qui donnent à la prose ducassienne une tessiture qui au fond n'a rien de prosaïque. Il convient aussi de relever deux procédés d'écriture déjà présents chez nombre d'auteurs et rappelant certains exercices de style musicaux. Le premier est la répétition, dont on a déjà analysé les différentes formes.⁴ Le second est l'énumération, procédé fréquent sous la plume de Ducasse, par exemple dans la strophe qu'il consacre à l'universalité du mal au chant I. On peut estimer avec É. Bordas « *que la liste énumérative est l'équivalent littéraire des gammes arpégées [...].* »⁵ : on songe à la citation sur les gammes du chant VI.⁶ Il faut cependant garder à l'esprit que l'énumération est, en structure profonde, un procédé de reprise, et que « *l'impression de virtuosité de l'énonciation est obtenue d'abord par la figure de répétition, du martèlement rythmique, du mot, ou aussi de la phrase.* »⁷. Entre donc dans cette catégorie aussi bien les aboiements « *contre* » l'univers entier des chiens du chant I et les *beau comme*, que les énumérations de *Poésies*.

Sur le plan thématique, la virtuosité se manifeste à travers le phénomène de réécriture. En effet, la reprise des mêmes thèmes, des mêmes figures et des mêmes motifs de strophe en strophe

¹ G. BACHELARD, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 15.

² É. BORDAS, « Ut musica poesis. Littérature et virtuosité », *op. cit.*, p. 121.

³ P. PIA, « Quatre-cent-quatre-vingts alexandrins de Lautréamont », pp. 87-91, dans *Cabiers Lautréamont*, Livraisons III et IV, 2^e semestre 1987

⁴ Sur les différentes fonctions de la répétition, cf. *supra*, pp. 523-529.

⁵ É. BORDAS, « Ut musica poesis. Littérature et virtuosité », *op. cit.*, p. 123.

⁶ À propos de la citation sur les gammes, cf. *supra*, pp. 283, 287-288.

⁷ É. BORDAS, « Ut musica poesis. Littérature et virtuosité », *op. cit.*, p. 125.

et de chant en chant reproduit de manière poétique le procédé de composition musicale que l'on appelle variation.¹ Par ailleurs, on observe des changements de rythme, comme le ralentissement des chants IV et V et l'accélération du chant VI. Le roman de Mervyn apparaît comme une envolée finale spectaculaire et carnavalesque où se combinent tous les principaux traits stylistiques et thématiques de l'œuvre : au-delà du théâtre, c'est l'opéra qui nourrit l'imaginaire ducassien de la représentation musicale.²

On pourrait croire que cette virtuosité poétique disparaîtrait avec la volte-face des *Poésies*. Les maximes et les énoncés paradoxaux du double fascicule n'en sont pas moins musicaux. Les listes, d'une part, sont plus présentes que dans *Les Chants de Maldoror*. D'autre part, comme l'a montré Roland-Franck Lack dans l'article qu'il consacre au sujet³, la réécriture dans *Poésies* procède non seulement d'une poétisation de la maxime mais aussi d'une insertion du vers dans la prose.

Pour É. Bordas, « la mention d'une virtuosité littéraire tend à instrumentaliser le langage par l'intermédiaire de l'instrumentation poétique pensée comme une langue. »⁴ Cette virtuosité caractérise en grande partie le style de Ducasse et fonctionne comme un véritable opérateur de poéticité. La voyance ducassienne donne à voir, mais aussi à entendre et à écouter. Œuvre totale, *Les Chants de Maldoror* constituent un spectacle à la fois visuel et musical, en somme un poème opéradique. Il s'agit bien de lutter contre le temps en le domestiquant, comme le ferait le musicien : « *Littérature et musique*, écrit G. Durand, se calquent sur le temps intemporel du mythe. Tout comme le roman et le poème invoquent la redondance, les formes musicales de l'Occident imposent le refrain, la reprise thématique, la variation... »⁵.

Un œil, des yeux

Dans son commentaire de l'œuvre de Ducasse, Marie-Louise Terray analyse le thème du regard dans *Les Chants de Maldoror* : « *En rupture avec la théorie du poète-voyant que l'inspiration transforme en prophète, Lautréamont s'impose des exercices poétiques qui visent à un autre dérèglement du regard. L'œil du poète, par sa mobilité, tente d'échapper au cadre de la perception ordinaire, c'est-à-dire l'emprise de l'objet stable,*

¹ « *Variation* un thème, c'est le répéter en lui apportant des modifications de toutes sortes, tout en le gardant comme structure. Chaque reprise d'un thème est une variation. » (« Variation », pp. 1378-1379, dans É. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 1378).

² Sur la rêverie opéradique, cf. *supra*, p. 218.

³ Roland-Franck LACK, « "Faut-il que j'écrive en vers... ?". *Poésies* et prosodie », pp. 98-99, dans J.-J. LEFRÈRE, M. PIERSSSENS (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.

⁴ É. BORDAS, « Ut musica poesis. Littérature et virtuosité », op. cit., p. 128.

⁵ G. DURAND, « Création littéraire », pp. 662-668, dans *Encyclopædia Universalis, Corpus 6 : Colbertisme-Déchristianisation*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002, p. 666.

entièrement structuré par la reconnaissance. »¹. Il faut nuancer cette idée, car en réalité, Ducasse ne se démarque qu'en partie de la tradition orphique, dont il hérite toute une poétique du regard mystique.

Sous la plume de Ducasse, les yeux sont, de manière assez classique, associés à un état d'âme, un trait de caractère, un statut spirituel ou une condition physique. Les exemples les plus intéressants concernent évidemment le portrait de Maldoror. Échappant quelque peu à la mise en ironie de son visage², ses yeux, tantôt « *spleenétiques* » (II, [8], 94), tantôt « *bagards* » (II, [13], 118), ou « *furibonds* » (V, [7], 217) brillent parfois d'une « *flamme latente* » (II, [8], 93). Ce regard symbolise la psychologie complexe et contrastée d'un héros balancé entre mélancolie et révolte, mais aussi celle d'un poète partagé entre démence et sang-froid.

Cependant, l'œil physique de Maldoror se distingue de celui des autres êtres vivants, lesquels se caractérisent par leur incapacité à percevoir et à comprendre de façon satisfaisante les apparitions de la surréalité. Au chant II, un chien de garde, qui sent l'arrivée des hordes de poux, tente avec « *ses yeux impuissants* » de « *percer l'obscurité de la nuit* », car « *son cerveau de chien ne comprend pas cela.* » (II, [9], 101). Quelques pages plus loin, l'œil humain ne parvient pas à « *fixer* » (II, [11], 106) la lampe mystique dont la lumière irrite Maldoror. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est l'analogie subtile que le poète tisse entre les faiblesses de l'œil naturel et les difficultés du lecteur à appréhender une poésie surnaturaliste elle-même surnaturelle : au début du chant III, on s'en souvient, il compare ses personnages à « *ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé.* » (III, [1], 129). L'analogie entre perception visuelle et lecture se reflète sur la scène fictionnelle au chant VI, où l'on apprend que Maldoror, double du poète, « *avait une faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux exercés.* » (VI, [1], 224). Ainsi, la vue naturelle devient la métaphore d'une lecture imparfaite car non initiée aux mystères poétiques.

Face à la vision normale et naturelle, le poète propose une vue amplifiée, démesurée, qui procède, selon M.-L. Terray, à une « *révolution du regard* »³. Il s'agit en fait d'une reprise plus moderne d'un thème déjà présent chez les romantiques : « *La perception de l'organisation occulte du monde, explique H. B. Riffaterre, est mise en relief stylistiquement par le symbole de l'œil de l'âme ou œil intérieur. Rien évidemment n'est plus approprié que l'organe de la vue, quand il s'agit de symboliser la voyance. La différence qui sépare la voyance, acte surnaturel, de la vue, fonction naturelle, est exprimée par de l'âme ou intérieur ou tout autre adjectif semblable dénotant une extension anormale de la fonction sensorielle.* »⁴. Ainsi,

¹ M.-L. TERRAY, *Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 36.

² Sur le visage de Maldoror et sa mise en ironie, cf. *supra*, pp. 173-180, 239.

³ M.-L. TERRAY, *Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 18.

⁴ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes, op. cit.*, p. 140.

M.-L. Terray observe dans l'œuvre de Ducasse de nombreux et vertigineux changements d'échelle. Ici, le lecteur suit Maldoror et Mario « *parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil* » et plus loin encore, « *vers l'orbite épouvantée où tourne le globe humain en délire [...]* » (III, [1], 130). Là, le lecteur est invité à observer, sur « *la tête d'un jeune mendiant des rues [...]* avec un microscope, un pou qui travaille [...] » (II, [9], 98). Le regard passe d'un infini à l'autre, du cosmique au microscopique, mais aussi, on le sait, de l'objectivité du témoin à la subjectivité du héros, de la distance du poète à l'implication du personnage, de la troisième personne à la première personne. L'écriture des *Chants de Maldoror* est régie par une sorte de perception omnisciente et changeante. Du fait des liens métaleptiques qui existent entre la scène poétique et la scène fictionnelle, ces variations d'optiques et de point de vue abolissent, selon M.-L. Terray, « *l'espace perspectiviste qui, depuis la Renaissance italienne, structure traditionnellement le tableau ou la scène de théâtre et prétend rendre compte de la réalité extérieure.* ».

Pour surnaturelle qu'elle soit, la vision amplifiée n'en demeure pas moins plusieurs fois associée à une sorte d'appropriation surnaturaliste des lois de l'optique. Ainsi de Tremdall qui, ayant « *mis une main devant ses yeux, pour concentrer les rayons solaires, et rendre sa vue plus perçante* » (III, [3], 139) assiste au prodigieux combat de Maldoror contre le Dragon. Au chant suivant, deux piliers se métamorphosent en baobabs, en épingles et en tours énormes au gré des comparaisons, le poète s'étant « *basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine.* » (IV, [2], 161). De même, c'est en vertu des « *inflexibles lois de l'optique* » (IV, [5], 176) que Maldoror voit son double, qui n'est autre que son propre reflet dans une glace. Par ailleurs, il apparaît que le regard de Maldoror se fait plus perçant, c'est-à-dire plus voyant, à mesure qu'il fixe un objet ou un point de l'espace : au chant II, le héros « *a les yeux fixés* » (II, [14], 119) sur une femelle du requin avec laquelle il va s'accoupler ; et à l'inverse de l'homme normal, il « *reste les yeux fixés sur la lampe du saint lieu...* » (II, [11], 107) avant qu'elle ne se change partiellement en ange. Au chant IV, les paysans cherchent « *inutilement à s'expliquer pourquoi [ses] yeux [sont] constamment fixés* » (IV, [7], 181) sur un banc de poissons au milieu duquel lui seul parvient à distinguer l'amphibie. Si Maldoror voit l'homme-poisson, c'est aussi parce que sa « *vue se portait, de beaucoup plus, en avant* ». Fixité du regard et puissance optique se conjuguent : voir plus « *en avant* », c'est voir non seulement plus loin dans le réel, mais aussi au-delà de ce réel, et ainsi découvrir le monstre. De manière très symbolique, Maldoror utilise une « *longue vue* » afin de pouvoir « *encore le distinguer, aux dernières limites de l'horizon* », puis il brise « *l'instrument révélateur* » (185), ce qui met fin à la vision et au poème.

Comme la longue vue, son substitut technique, l'œil mystique est l'instrument d'une *révélation*, celle d'une réalité poétique réservée aux initiés : tout en rompant avec les lois de la représentation objective du monde, il assimile celles qui régissent les phénomènes optiques pour développer une acuité visuelle surhumaine. Science et surnaturel avancent main dans la main.¹

Cette puissance est l'une des caractéristiques traditionnelles de l'œil mystique. Mais il en est d'autres que Ducasse reprend à son compte. D'une part, la fixité de ce regard rappelle le symbole spectaculaire de l'œil visionnaire tourné vers les cieux et la transcendance² : songeant à sa fin éventuelle, Maldoror souhaite mourir « *debout sur la montagne... les yeux en haut* » (I, [10], 57), et chaque nuit, il force son « *œil livide à fixer les étoiles* » (V, [3], 198). D'autre part, cet œil toujours ouvert du héros qui ignore le sommeil est le signe d'un état visionnaire et masochiste provoqué par l'exercice ascétique de l'insomnie.³ Du reste, on l'a vu, l'insomnie est synonyme de rêverie et de cauchemar éveillé dans l'idiolecte ducassien.⁴ Ainsi du collégien dont parle le fossoyeur et que l'on peut considérer comme une image du poète : « *Depuis le moment où on l'a jeté dans la prison, jusqu'à celui, qui s'approche, où il en sortira, une fièvre intense lui jaunit la face, rapproche ses sourcils, et lui creuse les yeux. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir.* » (I, [12], 65). Et tout au long de l'œuvre, Maldoror fera référence à ses « *yeux endoloris par l'insomnie éternelle de la vie* » (II, [5], 86), consumés par « *la flamme aigre de la fièvre* » (II, [12], 110), « *gonflés par les longues méditations sur le caractère étrange de l'homme* » (IV, [1], 157). Il finit par affirmer qu'il a toujours vécu « *sans cesse avec l'envergure des yeux béante* » (V, [3], 199), évoquant encore son « *œil qui ne se ferme jamais* » (201). En outre, on relève chez Ducasse une forme atténuée du thème très prisé du voyant aveugle, personnage physiquement diminué mais spirituellement supérieur :

L'opposition entre l'œil de la chair, organe naturel, et l'œil de l'âme, perception mystique, directe, indépendante de tout organe, est une antithèse ancienne, on l'a dit, dont les origines religieuses remontent au Livre de Job [...] l'hyperbole de cette représentation de la voyance consiste à souligner le miracle de la vision en restreignant les possibilités physiques d'une explication naturelle : le voyant voit, non parce qu'il a des yeux, mais précisément parce qu'il n'en a plus pour voir normalement.⁵

Dans plusieurs passages, Maldoror suggère que sa vision est affaiblie ou entravée. Au fond de sa caverne, il se tient « *les yeux fermés* », tournant la tête « *de droite à gauche, de gauche à droite* » (I, [8], 50). Lorsqu'il s'arrête pour inverser le sens de la rotation, il « *regarde subitement l'horizon, à travers les rares*

¹ Sur la science et le surnaturel, cf. 184, 596-598.

² Cf. G. DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 176-177. L'homme aussi, parvient parfois à entrevoir l'au-delà : « *Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'œil fixe, des regards jaunes sur les membranes vertes de l'espace ; car, il lui semble entendre, devant lui, les ironiques buées d'un fantôme.* » (II, [15], 122).

³ Sur l'ascèse et les mises à mort initiatiques, cf. *infra*, pp. 614-616.

⁴ Sur ce sens idiolectal, cf. *supra*, p. 503.

⁵ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 140-141.

interstices laissés par les broussailles épaisses qui recouvrent l'entrée » ; mais il ne voit « rien ! Rien... si ce ne sont les campagnes qui dansent en tourbillons avec les arbres et avec les longues files d'oiseaux qui traversent les airs. ». L'étrange macération s'accompagne d'une cécité volontaire et artificielle. En rouvrant les yeux, le héros voit sans voir : la tête lui tourne et le monde lui paraît animé par une force giratoire. Plutôt que le néant, le « rien », qui renvoie étymologiquement à « quelque chose » — du latin *res*, « chose »¹ —, désigne la perception quotidienne et positive du réel. Ne rien voir, ce n'est voir que la réalité commune. Au chant III, le héros s'éloigne du lupanar maudit, pense à Dieu, et ferme « *les yeux, comme un homme ivre, à la pensée d'avoir un tel être pour ennemi* » (III, [5], 155). Ici, pour méditer sur le Créateur, il est nécessaire de fermer les yeux, de se concentrer, de ne plus voir la simple réalité.

Mais c'est surtout à travers les thèmes proches de l'œil unique et du troisième œil que se manifeste le plus symboliquement le regard mystique. Les mythologies font de « *l'œil unique du borgne un symbole de clairvoyance et du pouvoir magique enfermé dans le regard.* »². Pourtant, au chant VI, où Maldoror découvre qu'il n'a « *qu'un œil au milieu du front* » (VI, [6], IV, 237), Ducasse fait plutôt référence à la figure régressive du Cyclope, symbole des forces archaïques : « [...] *le Cyclope évoque la puissance ou la violence des éléments, une force brutale déchainée, qui échappe à l'emprise de l'esprit.* »³. Cet œil, cependant, est le signe de son ultime métamorphose, de sa renaissance mystique, de son ascension. Or, en s'infligeant une veille perpétuelle, Maldoror a symboliquement sacrifié ses yeux de chair : il euphémise ainsi la mutilation mythique du borgne tout en s'assurant le statut héroïque qu'une cécité réelle aurait rendu impossible. En somme, cet œil unique est aussi symbolique que le sacrifice de ses yeux : il s'agit en réalité d'un troisième œil réconciliant le savoir du borgne et la force du cyclope. Du reste, les fréquentes synecdoques du singulier que l'on relève dans la prose ducassienne semblent annoncer cet œil unique.⁴

Enfin, les « *yeux ardents* » (I, [8], 49) de Maldoror brûlent d'une « *flamme surnaturelle* » (V, [7], 217), et le héros demande même à ce que l'on jette « *un peu de cendre* » sur son « *orbite en feu* » (« V, [3], 200-201). L'alliance de l'œil et du feu revêt plusieurs significations. En effet, l'œil en feu peut désigner la colère et la haine du héros, mais aussi la douleur de l'ascète. Sur un plan plus intime, le feu est aussi la métaphore du désir. Toutefois, au niveau mystique, le feu complète le symbole spectaculaire de l'œil en ce qui peut désigner l'illumination, l'essence divine, la pureté ouranienne,

¹ F. GAFFIOT, « Res », pp. 1349-1350, dans *Dictionnaire Français-Latin*.

² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Borgne », p. 138, dans *Dictionnaire des symboles*.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Cyclope », pp. 331-332, dans *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 331.

⁴ Dans le refrain qui scande la première partie du poème consacré à la chute de Dieu, le singulier « *mon œil* » devient cependant un pluriel, « *mes yeux* ». Sur ce changement de nombre, cf. *supra*, pp. 524-525.

le savoir.¹ Or, on sait que chez Ducasse, l'érotisme, l'héroïsme et l'ésotérisme sont en étroite relation : le regard igné est ce qui fait le lien entre ces trois tendances de son imaginaire

L'œil mystique de Maldoror synthétise la complexité d'un personnage tout à la fois visionnaire, homme fatal et pervers brûlant de haine et de désir, héros surhumain et poète démiurge.

Mais il faut peut-être insister sur le lien qui unit l'œil, le désir et le savoir. En effet, dans *Les Chants de Maldoror*, les regards sont habités tantôt par le savoir acquis, tantôt par le désir du savoir. Mais ce savoir ne s'arrête pas à la connaissance du physique et du spirituel et s'étend à ce que les êtres ont de plus intime.

D'une part, on remarque que beaucoup de personnages ou d'entités présentent un regard avide de savoir : la science explore l'océan de ses « *yeux avides* » (I, [9], 52), les chiens enragés veulent « *découvrir avec leurs yeux fixes, intelligents* » (I, [8], 48) les mystères de l'infini ; les yeux de Maldoror « *errent au hasard dans l'espace* » (II, [12], 110) et ceux de l'enfant des Tuileries « *dardent quelque objet invisible, loin, dans l'espace* » (II, [6], 86). Seule la vieille grue qui préside à l'ouverture de l'œuvre possède « *des yeux qui renferment l'expérience* » (I, [1], 40).

D'autre part, *Les Chants de Maldoror* baignent dans une atmosphère de voyeurisme.² L'œil sert ainsi à scruter l'intimité, à espionner, à surveiller. Maldoror, on l'a vu, garde toujours un œil sur l'homme et ne manque pas de le lui rappeler au début du chant II : « *Il y a quelqu'un qui observe les moindres mouvements de ta coupable vie ; tu es enveloppé par les réseaux subtils de sa perspicacité acharnée. 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.* » (II, [1], 76). Mais le héros se méfie lui aussi des regards indiscrets : ainsi lutte-t-il contre le sommeil afin que « *la blanche catacombe de [mon] intelligence n'ouvre[e] ses sanctuaires aux yeux du Créateur.* » (V, [3], 199). De même raconte-t-il que son cheval et celui de Mario « *galopaient le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain.* » (III, [1], 132). On retrouve ici toute l'ambivalence d'une psychologie perverse partagée entre voyeurisme mystique, exhibitionnisme et culte du secret.

La voyance poétique a ceci de paradoxal qu'elle ne saurait conduire à une révélation absolue. Ainsi que le résume très bien Jean-Claude Fizaine dans « Les Aspects mystiques du romantisme français » (1976), elle vit du secret et de l'imminence de sa révélation — mais dans l'imaginaire de Ducasse, il s'agirait plutôt d'un dévoilement : « *La poésie, à se réclamer d'Orphée, n'y gagne pas une confirmation de son pouvoir, mais de se désigner comme affectée d'un manque essentiel : le poète veut*

¹ Cf. G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 176.

² Sur le voyeurisme, cf. *supra*, p. 350.

soulever le voile d'Isis, mais sa poésie est le voile même d'une révélation toujours retardée. »¹. Et pour H. B. Riffaterre, la dualité du miroir mystique est le symbole le plus abouti de cette impasse nécessaire :

Soulignons que le reflet est double — de Dieu dans le monde, du monde dans le regard intérieur — ce qui définit le miroir ésotérique : un reflet unique ne saurait symboliser la correspondance entre le voyant et la surréalité [sic]. Distinction importante, puisqu'elle est toute la différence entre cet emploi du thème du miroir et ses emplois non orphiques. [...] La variante de cet élément constant de toute poésie ésotérique est dictée par la nature physique du miroir : au lieu d'être un voile qui ne se lève pas, ou un but qui recule, comme dans d'autres contextes, le mystère, par définition insoluble, est représenté, dans un contexte de reflets, par le miroir qui tombe en morceaux [...].²

Sous l'influence de l'idiomythe de Narcisse, la voyance ducassienne se démarque sur trois points : d'une part, Maldoror et Dieu se reflètent directement l'un l'autre ; d'autre part, l'ésotérisme des *Chants de Maldoror* mêle secrets mystiques et mystères intimes ; et enfin, ces mystères et ces secrets sont transcendés à travers l'écriture d'une fiction réparatrice. Certes, on voit au chant IV Maldoror briser la glace où se mire son image, ainsi que la longue-vue avec laquelle il a observé l'homme-amphibie, son double négatif. Mais au chant VI, c'est-à-dire au terme de sa transfiguration, Maldoror contemple son image dans des miroirs auquel il rend hommage, et surtout qu'il laisse intacts : « *Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur !* » (VI, [6], IV, 237).

Si les miroirs de Maldoror subsistent, c'est qu'en définitive le but ultime de sa quête orphique était une renaissance ontologique, ou en termes de poétique subjective, la révélation ésotérique devait se doubler d'une réécriture de l'intime à travers un autoportrait symbolique.

Enfin, le regard de Maldoror est un regard assassin ; mais c'est aussi un regard parfois magnétisant, parfois magnétisé. Même si dans *Les Chants de Maldoror* l'hypnose magnétique ne passe pas nécessairement par un contact visuel, c'est toujours à ses yeux que l'on reconnaît la victime hypnotisée. On se souvient par exemple que le poète décrit la « *poix visqueuse* » qui « *épaissit le cristallin des yeux* » (V, [3], 200) de celui qui tombe en léthargie magnétique. Suite à la lettre de Maldoror, les yeux de Mervyn subiront une transformation à peu près semblable. Au lycée, ses « *professeurs ont observé que ce jour-là il n'a pas ressemblé à lui-même ; ses yeux se sont assombris démesurément, et le voile de la réflexion excessive s'est abaissé sur la région péri-orbitaire.* » (VI, [5], III, 233-234). Esquivant une séance de lecture en famille, l'adolescent « *se retire, les yeux baissés avec une fixité froide* » (235), signe qu'il est hypnotisé. On sait que la lecture de cette lettre est la mise en abyme de la lecture de l'œuvre elle-même et que Mervyn est une sorte d'avatar du lecteur. L'image de l'assombrissement

¹ Jean-Claude FIZAINÉ, « Les Aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », pp. 4-14, dans *Romantisme*, volume 6, n° 11, "Au-delà du visible", 1976, p. 12.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 138.

reparaît naturellement au moment où le poète définit l'échange littéraire comme une expérience d'hypnose magnétique : « [...] *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.* » (VI, [10], VIII, 250). L'échange constitue donc une autre image de la relation poétique : si cette image confirme l'importance du visuel, la poésie de Ducasse, elle, souligne également son caractère à la fois intersubjectif et créateur.

Le regard de Maldoror reflète les complications de son âme, et les tensions qui travaillent l'imaginaire du sujet ducassien. Ce regard lui offre surtout la possibilité de percevoir la surnature et de partager ses visions avec le lecteur. Il possède l'œil mystique : équivalent magique des instruments d'optique, cet organe amplificateur permet de voir plus en avant, et au-delà. C'est un foyer où brûlent aussi bien la flamme du désir et de la colère que le feu prométhéen et démiurgique. C'est encore un miroir réflecteur au moyen duquel le poète projette son image sublimée dans le cosmos de son œuvre, qui devient à son tour un miroir complaisant. Le lecteur qui regarde en direction des *Chants de Maldoror* rencontre forcément le regard hypnotique de leur auteur : en lisant le livre de Ducasse, Dazet redécouvre son ami sous un jour nouveau et surtout fascinant. Tel semblait être le rêve de Ducasse.

Le regard créateur

On trouve dans *Les Chants de Maldoror* des métaphores picturales associant poésie et peinture. Il s'agit d'un lieu commun de la tradition rhétorique qui remonte à Horace et dont la figure majeure est l'*ekphrasis*.¹ Ducasse s'approprie ce *topos* en explorant ses prolongements poétiques ; il prend cependant des libertés avec son présumé strictement mimétique.

Pour L. Durand-Dessert, *Les Chants de Maldoror* forment un grand ensemble pictural : « *Évoquer les Chants, écrit-elle, c'est faire surgir une nuée d'images, toutes plus puissantes les unes que les autres, qui vont du simple dessin, ombre projetée sur un mur, à la vaste composition avec décors et mise en scène ; six Chants, soixante strophes, et autant de tableaux.* »². À la suite de nombreux lecteurs, le critique compare certains poèmes à des œuvres connues, y trouve des sujets classiques ou les rattache à des mouvements picturaux. La scène où Dieu dévore ses créatures rappelle Goya. La description de l'hermaphrodite constitue un « *tableau élégiaque et impressionniste* » qui fait songer à la

¹ L'ekphrasis désigne « un exercice rhétorique consistant dans la description détaillée d'un objet, et particulièrement d'un objet d'art. [...] L'ekphrasis est donc le lieu où le langage rivalise avec les autres arts, et elle convient particulièrement au genre démonstratif, puisqu'elle recourt à l'ornement, et à l'abondance des figures. » (E. BURY, « Ekphrasis », p. 152, dans M. JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*).

² L. DURAND-DESSERT, « Lautréamont, peintre et sculpteur », *op. cit.*, p. 94.

célèbre sculpture du Louvre. Le poème où Maldoror s'est changé en arbre développe « *un réalisme métaphysique à la Jérôme Bosch* », mais l'auteur de cette thèse pense pour sa part aux portraits d'Arcimboldo. Le poète qualifie par ailleurs ses poèmes de *tableaux* (« *le tableau qui s'offre à ses yeux* », I, [11], 59 ; « *devant le tableau qui s'offrit à ses yeux* », 64 ; « *le tableau d'une action* », I, [12], 64 ; « *le tableau de la réalité* », IV, [5], 172), notion hybride sur laquelle on reviendra.¹

La poésie picturale de Ducasse se singularise dans son usage de la couleur. En effet, puisque la vue est dans son imaginaire une sorte de sommation de tous les sens, le poète développe une sorte de chromatisme synesthésique : « [...] *plutôt que des couleurs, Ducasse choisit des périphrases métaphoriques relatives aux sens, aux règnes, aux éléments.* »². Par exemple, la description des « *pustules visqueuses et fétides* » (I, [13], 70) du crapaud marie la vue, le toucher et l'odorat. On peut également citer la « [p]oitrine ornée de guirlande de roses et de vétiver » (V, [5], 205) des pédérastes. L'ornementation s'enrichit de senteurs florales, tandis que les « *eaux argentines* » (I, [14], 73) de l'estuaire de la Plata, combinent couleur et sonorité. En d'autres cas, couleurs et matières sont associées comme pour symboliser une idée, un sentiment, une émotion ou une sensation. Le vert caractérise « *la vieillesse, la souffrance, le dépérissement de la chair ou les inquiétants mystères du cosmos* ». Le bleu, autre teinte intime, renvoie aussi à la douleur, notamment à travers la comparaison de l'océan à un hématome : « *Vieil océan, [...] tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre [...]* » (I, [9], 51). Le jaune dépeint tantôt des formes fantastiques et fuyantes, tantôt des formes plus organiques, mais il est le plus souvent remplacé par des métaux tels que le soufre, le bronze et l'or. Il en va de même pour le blanc évoqué par la neige, la glace, l'ivoire, la soie, le lait, la nacre, ainsi que par l'opale, l'albâtre, l'aluminium, l'argent, le platine et l'acier³. Le noir, bien sûr, est très présent et participe de l'éclairage nocturne des *Chants de Maldoror*. Le rouge, enfin, est l'autre couleur dominante : s'il apparaît à travers des matériaux divers, il symbolise « *principalement [...] tout le réseau sémantique du sang et du feu.* ». En somme, Ducasse est un poète excitant tous les sens et employant toutes sortes de matières : il peint une œuvre aux couleurs chargées de symboles.

Cette peinture poétique et sensuelle s'inscrit dans une esthétique que l'on qualifiera de baroque. Mais en l'occurrence, Ducasse redevient un homme de lettres, puisqu'il s'agit d'un baroque non pas pictural mais littéraire : « *En littérature, l'art baroque est d'abord un art du mouvement : non pas seulement qu'il décrive avec une habileté particulière la beauté d'un objet qui se ment ; disons plutôt que la mobilité est la réalité première qu'il perçoit et exprime [...] : inconstance ; oiseaux, lucioles, vents ; nuages et arcs-*

¹ Sur le tableau, cf. *infra*, p. 567.

² L. DURAND-DESSERT, « Lautréamont, peintre et sculpteur », *op. cit.*, p. 96.

³ L. DURAND-DESSERT, « Lautréamont, peintre et sculpteur », *op. cit.*, p. 97.

en-ciel ; l'eau qui court et qui fait miroiter la lumière [...].¹ En effet, son écriture semble se souvenir de l'inconstance baroque : L. Durand-Dessert, sans cependant faire référence à cette sensibilité artistique, note que, d'une part, Ducasse emploie les demi-tons et les couleurs intermédiaires caractérisées par les adjectifs verbaux (« *rougissant, pâlisant* », I, [6], 43 ; « *prairie verdoyante* », II, [10], 103), les verbes de devenir (« *rougir* », « *s'obscurcir* », « *bleuir* », « *verdîr* », « *pâlir* ») et les suffixes en -âtre (« *firmament bleuâtre* », I, [6], 43 ; « *cercle bleuâtre* » II, [8], 94 ; « *bleuâtres vagues du golfe* » V, [6], 209 ; « *nuage noirâtre* », I, [10], 57 ; « *vase rougeâtre* », II, [8], 95 ; « *forme noirâtre* », II, [11], 108 ; « *forme grisâtre* », V, [2], 193 ; « *bave écumeuse et blanchâtre* », V, [4], 201). D'autre part, L. Durand-Dessert relève très justement chez le poète une « *prédilection pour les jeux d'ombres de lumières* »² et le clair-obscur. En outre, Ducasse témoigne d'un goût certain pour la lumière fuyante et la matière volatile : on peut citer la fumée, l'ombre et l'écume, ainsi que des formules telles que « *votre longue, robe flottante comme une vapeur* » (II, [10], 103), « *les replis de satin du crépuscule* » (II, [13], 112), « *le voile des vapeurs nocturnes* » (V, [3], 199), « *les replis indécis de l'aurore boréale* » (III, [1], 129), « *les feux follets, vapeurs en combustion* » (III, [5], 154), « *la faible condensation d'un brouillard* » (IV, [5], 174), « *la transparente vapeur* », « *le corps introuvable* » (175). À cela s'ajoutent les thèmes baroques du reflet, dont on a déjà exploré les profondeurs narcissiques, et du miroitement (« *prismatiques irradiations* », VI, [5], III, 232-233 ; « *fulgurations* », II, [15], 123 ; « *coloration diamantée* » V, [2], 195, « *multicolores rayons* », V, [5], 202 ; « *polychromes ruissellements des vins* », VI, [5], 243), qui peut être rattaché, dans une perspective durandienne, à la troisième structure mystique de l'imaginaire, où les couleurs l'emportent sur les formes.³ La peinture poétique de Ducasse oscille donc entre l'impressionnisme sensoriel, les prestiges baroques et la tentation réaliste : elle est le reflet d'une poésie partagée entre la raison et la folie, le sang-froid et le sentiment.

Il faut bien entendu rattacher cette esthétique baroque dans l'imaginaire théâtral de Ducasse. Il convient cependant de ne pas perdre de vue que *Les Chants de Maldoror* demeurent une œuvre à dominante narrative et non descriptive. Les tableaux que propose Ducasse sont des tableaux animés, et, du reste, il ne fait qu'exploiter, dans un cadre poétique, le sens théâtral que le terme acquiert au XVIII^e à travers l'expression *tableau dramatique*.⁴ Ces tableaux animés, on les trouve bien sûr dans le contenu narratif des poèmes, mais aussi dans les amples comparaisons auxquelles recourt Ducasse, ainsi que dans les nombreuses saynètes allégoriques qu'il offre au lecteur. À la vérité, le poète établit une synonymie essentielle entre l'acte de raconter et l'acte de

¹ J.-C. TOURNAND, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, op. cit., p. 55.

² L. DURAND-DESSERT, « Lautréamont, peintre et sculpteur », op. cit., p. 98.

³ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 313-315.

⁴ Sur cette question, cf. Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999.

montrer. En témoigne cette formule du chant V, qui associe récit et spectacle visuel : « *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.* » (V, [5], 207). Faire passer des événements *devant les yeux* de quelqu'un, pour Ducasse, c'est susciter la rêverie, et non relater un rêve. C'est raconter des choses vues et les donner à voir. Mais c'est aussi voir ce que l'on invente et inventer ce que l'on voit : « [...] *je ne rétracterai pas mes paroles ; mais, racontant ce que j'aurai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de les justifier.* » (VI, [1], 223). C'est enfin préparer le regard du lecteur afin d'y établir une véritable scène magique, d'en faire un écran de projection fantastique. Que l'on songe à l'ombre du personnage qui se projette sur le mur et qui n'est autre que son propre reflet : « *Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie ?* » (IV, [5], 172). Que l'on se souvienne de l'œil de Mario, où Maldoror voit un étrange spectacle : « [...] *je distingue, au fond de tes yeux, une cuve, pleine de sang, où bont ton innocence, mordue au cou par un scorpion de la grande espèce. Un vent violent s'abat sur le feu qui réchauffe la chaudière, et en répand les flammes obscures jusqu'en dehors de ton orbite sacré [sic]. J'ai approché mes cheveux de ton front rosé, et j'ai senti une odeur de roussi, parce qu'ils se brûlèrent.* » (III, [1], 133). Mario conteste la vision sans la nier totalement :

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. Comment veux-tu que les chairs de mon innocence bouillent dans la cuve, puisque je n'entends que des cris très faibles et confus, qui, pour moi, ne sont que les gémissements du vent qui passe au-dessus de nos têtes. Il est impossible qu'un scorpion ait fixé sa résidence et ses pinces aiguës au fond de mon orbite haché ; je crois plutôt que ce sont des tenailles vigoureuses qui broient les nerfs optiques. Cependant, je suis d'avis, avec toi, que le sang, qui remplit la cuve, a été extrait de mes veines par un bourreau invisible, pendant le sommeil de la dernière nuit. (134)

Les douleurs physiques bien réelles qu'éprouve Mario (« *la même impression que si mon crâne était plongé dans un casque de charbons ardents* » ; « *je crois plutôt que ce sont des tenailles vigoureuses qui broient les nerfs optiques* ») sont décrites par Maldoror au moyen de deux images, celle de l'innocence ébouillantée et mordue au cou par un scorpion et celle des yeux enflammés. D'un côté Maldoror évoque un « *vent violent* », et de l'autre Mario affirme entendre non pas les cris de son innocence, mais « *des cris très faibles et confus* », qu'il croit être « *les gémissements du vent* » : le motif du vent et sa variante, le motif du gémissement, renvoient de part et d'autre du dialogue à la parole poétique. Au fond, ce que Maldoror dit voir, c'est aussi ce que Mario ressent, mais exprimé sous une forme différente : l'éromène n'est pas capable de comprendre qu'il est un personnage, que ses yeux sont une scène et que les gémissements qu'il entend, ce sont les mots prononcés par le poète, son récit, au sens musical du terme. Ces deux épisodes servent d'allégorie à la relation littéraire :

qu'est-ce que raconter une histoire, sinon faire se refléter dans l'œil du lecteur ce que l'on a créé dans sa propre imagination ? Vision mystique, mise en scène picturale et théâtralité baroque se confondent au final dans l'acte créateur et la relation poétique.

Des premiers poèmes au roman de Mervyn, la voyance ducassienne évolue et aboutit à une forme poétique neuve et singulière que l'on pourra qualifier de récit visionnaire : entre narration picturale et peinture narrative, la vision se réalise en spectacle poétique dans cet échange de regards créateur qu'est l'écriture/lecture.

Le sculpteur

Ducasse présente une originalité par rapport à la plupart des voyants : non seulement il voit, mais encore il touche, palpe et manipule. Son appréhension des choses s'affirme comme plus active, intentionnelle, volontaire. C'est par le toucher qu'il se définit le plus comme un visionnaire, c'est-à-dire un créateur. Conjuguant rêverie tactile et goût pour la matière, sa poésie se compare aux arts plastiques, et plus précisément à la sculpture.

Le sens du toucher et la sensation corporelle occupent une place prépondérante dans l'imaginaire de Ducasse. Bachelard, par exemple, l'a qualifié de « *poète du muscle* »¹ : « *Chez Lautréamont, la conscience d'avoir un corps ne reste donc pas une conscience vague, une conscience endormie dans une heureuse chaleur ; au contraire, elle s'éclaire violemment dans la certitude d'avoir un muscle, elle se projette dans un geste animal longtemps oublié par les hommes.* »². Pour illustrer cette conscience corporelle et musculaire, le philosophe poéticien cite un passage où Maldoror tourne la tête de droite à gauche et de gauche à droite, comme « *un condamné qui essaie ses muscles, en réfléchissant sur leur sort [...]*. » (I, [8], 49-50). On doit aussi mentionner les sensations telles que le froid, la chaleur, la paralysie, le plaisir et surtout la douleur, à laquelle le poète fait souvent référence.³ Il faut par ailleurs rappeler que Ducasse possède une représentation toute singulière des contacts physiques. Toucher, se toucher ou être touché, dans sa poésie, ce n'est jamais anodin. Le motif de la main, par exemple, symbolise à la fois la détestation de l'homme, le geste fatal et le lien amoureux. Le chant IV s'ouvre ainsi avec cette éloquente comparaison :

Quand le pied glisse sur une grenouille, l'on sent une sensation de dégoût ; mais, quand on effleure, à peine, le corps humain, avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau ; et, de même que le coeur d'un requin, mort depuis une heure, palpète encore, sur le pont, avec une vitalité tenace, ainsi

¹ G. BACHELARD, *Lautréamont, op. cit.*, p. 103.

² G. BACHELARD, *Lautréamont, op. cit.*, pp. 106-107.

³ Sur la douleur, cf. *supra*, pp. 119-124.

nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement. Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre semblable ! (IV, [1], 157)

L'exemple trivial de la grenouille forme un contraste burlesque entre la répulsion provoquée par le batracien et la répugnance inspirée par l'homme. Les deux contacts sont de natures différentes : l'un est accidentel et relativement distant (« *le pied glisse* »), l'autre, au contraire, implique un zeste de volonté et une plus grande intimité (« *on effleure* », « *avec la main* », « *attouchement* »). Les conséquences, de même, sont sans commune mesure : l'animal ne suscite qu'un « *dégoût* » compréhensible, tandis que l'être humain « *à peine* » touché inspire une « *horreur* » hyperbolique (« *la peau des doigts se fend* »), violente (« *comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coups de marteau* ») et traumatisante (« *nos entrailles se remuent de fond en comble, longtemps après l'attouchement* »). Ailleurs, cependant, le contact avec la main exprime ou feint d'exprimer, un sentiment amoureux, un don d'intelligence ou un échange de vœux¹. Les rapprochements physiques les plus signifiants sont néanmoins liés aux perversions sadiques et masochistes, comme en témoignent les motifs de l'entravement, de la cruauté et du supplice. Dans l'imaginaire de Ducasse, le toucher est un sens exacerbé qui, justement, *fait sens* : il y a une confusion entre sensualité perverse, sensualisme poétique et signification. La conscience du corps physique, de l'incarnation, est pour ainsi dire signifiante.

Cette rêverie tactile rejoint la fascination de Ducasse pour la matière. L. Durand-Dessert relève ainsi un certain nombre d'images associant corps, sculpture et travail de la matière : la petite prostituée du chant II arbore des « *épaules marmoréennes* » et se tient « *immobile comme la statue du Silence* » (II, [5], 84) ; au même chant, Maldoror « *concasse les blocs de matière animée* » (II, [10], 101) composés de poux ; au chant V, il décrit les « *glorieuses statues* » de ses « *ancêtres* », « *corps de marbre* » (V, [4], 204) au regard vengeur. « *Chez Ducasse, conclut L. Durand-Dessert, la matière n'est pas inanimée : elle est susceptible de former des "nœuds compacts" ou d'acquérir "la propriété liquide du mercure".* ». On ajoutera que ces analogies consacrent, en retour, le corps en tant que matière vivante et malléable.

Mais les images les plus importantes sur le plan de l'imaginaire sont « *les nombreuses métaphores du processus de l'écriture* » impliquant la sculpture et les autres arts plastiques. On a vu que le rire avait déjà partie liée avec la gravure et la caricature.² Or, dès le chant II, l'ironie ducassienne associe littérature et statuaire : « *Il ne suffit pas de sculpter la statue de la bonté sur le fronton des parchemins que contiennent les bibliothèques.* » (II, [1], 76). Au chant III, dans un registre plus sérieux, c'est à la

¹ Sur le motif de la main, cf. *supra*, pp. 356-357

² Sur le rire de Maldoror et ses rapports avec la gravure et la caricature, cf. *supra*, pp. 244-245, 253-257.

gravure que le poète fait symboliquement référence : Maldoror grave en effet une inscription sur l'entablement du pont qui mène au lupanar. Mais c'est à la fin VI que l'on trouve les deux images les plus fortes. La première termine l'avant-dernier chapitre du roman : « *Le dénouement va se précipiter ; et, dans ces sortes de récits, où une passion, de quelque genre qu'elle soit, étant donnée, celle-ci ne craint aucun obstacle pour se frayer un passage, il n'y a pas lieu de délayer dans un godet la gomme laque de quatre cents pages banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de strophes, il faut le dire, et puis se taire.* » (VI, [9], VII, 250). Pour illustrer l'accélération du rythme narratif à laquelle il va se livrer, le poète compare la brièveté du roman de Mervyn à « *la gomme-laque de quatre cents pages banales* », ce qui est une allusion aux cinq premiers chants. La gomme-laque est un matériau avec lequel on fabrique des petits objets sans grande valeur.¹ Cette partie de l'œuvre est donc décrite comme un bibelot, un objet d'artisanat somme toute assez peu raffiné. Le roman du chant VI, à l'intrigue ramassée en une « *demi-douzaine de strophes* », s'annonce au contraire comme une œuvre d'art plus aboutie et plus noble. Cette image prendra une forme plus concrète au début du dernier chapitre, où le poète évoque « *la maigreur fantastique des deux bras longs de [s]es épaules, employés à l'écrasement lugubre de [s]on gypse littéraire [...] !* » (VI, [10], VIII, 250). Le travail auquel se livre le poète allie la violence (« *écrasement* ») et le macabre (« *lugubre* »). Sculpteur fossoyeur, il tire du « *gypse littéraire* », c'est-à-dire « *Pierre à plâtre* »² poétique, une œuvre qui fait office de statue posthume et de cénotaphe. L'acte créateur est le travail d'une matière poétique à la fois poétique, corporelle et intime.

On a montré que dans l'imaginaire de Ducasse, la chair était une sorte d'élément intime, au même titre que l'eau, l'air, le feu et la terre.³ La matière qui compose le corps humain « *ressemble à celle du corail vermeil* » (IV, [6], 177) et lorsqu'il apostrophe ses semblables, Maldoror les réduit à des éléments basement organiques : « *Certes, vous avez raison de rougir, os et graisse, mais écoutez-moi.* ». Le corps et la chair, sont faits pour être travaillés, brisés en morceaux, recomposés, sculptés et surtout pétris et écrasés, comme n'importe quel matériau. En référence à la glaise biblique, le poète qui feint d'accepter que l'homme le tue, lance à la fin du chant II : « *Autant vaut que l'argile dissolve ses atomes, de cette manière que d'une autre.* » (II, [16], 127). Changée en boule, la sorcière n'est plus que de la « *pâte à pétrin* » (V, [2], 196). Donnant corps à Dieu, Maldoror le menace d'écraser sa tête de vipère et « *pétrir un innommable mastic avec l'herbe de la savane et la chair de l'écrasé.* » (V, [4], 201). Au chant VI, Maldoror se livre au « *rhythmique [sic] pétrissage d'un sac icosaèdre* » (VI, [10], VIII, 252) qui contient le malheureux Mervyn. Le héros le fait passer pour un chien galeux et ordonne qu'on le tue ; un boucher suspicieux refuse d'accomplir son office et ouvre le sac et retire « *l'un*

¹ É. LITTRÉ, « Laque », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² É. LITTRÉ, « Gypse », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

³ Sur le motif de la chair, cf. *supra*, pp. 259-260.

après l'autre les membres de Mervyn !» (VI, [9], VII, 249). On peut encore citer l'horrible vision de la petite prostituée dont « *le corps est resté plaqué sur la muraille, comme une poire mûre, et n'est pas tombé à terre [...]* » (II, [5], 86), la mise en pièces bucolique de la fillette du chant III et les os « *irréparablement brisés* » (IV, [8], 186-187) de Falmer. Poète et héros, Maldoror se pose en Pygmalion d'un nouveau genre. Il crée par amour des personnages qu'il détruit presque aussitôt. Manipulant les mots de la chair et la chair elle-même avec un talent qui va grandissant, il parvient au chant VI à leur donner une apparence réaliste et charnelle tout en leur insufflant une vie spirituelle et affective : « *Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales ; et puis des sentiments !* » (VI, [1], 222). Son chef-d'œuvre, c'est bien sûr Mervyn, mais c'est aussi et peut-être surtout lui-même qu'il finit par trouver beau. Le monstre sublime qui se reflète en ses miroirs d'argent est le fruit de cinq chants de macération spirituelle et physique. En se mutilant l'âme et le corps par le truchement des mots et du rire, le poète fait son autoportrait en Pygmalion sculptant sa propre statue dans sa propre chair.

Dans la voyance ducassienne, le toucher s'avère être un sens sémiotisé bien au-delà de la seule perception sensorielle. Le corps fait figure de matière première entre les mains du poète, et l'écriture poétique évolue de l'artisanat à la sculpture. La chair est sublimée par la poésie : argile, gomme-laque puis gypse, elle se confond avec la substance même du poète, qui ne fait plus qu'un avec son texte. Le sujet, en définitive, parodie la création d'Adam tout en offrant une relecture idiomythique du mythe de Pygmalion : dans sa version toute personnelle, le sculpteur fait son autoportrait en façonnant les mots.

Par une sorte de jeu de miroirs, l'autoportrait du sujet en voyant et l'écriture de cet autoportrait correspondent à l'expérience même de la voyance poétique. Plus qu'un voyant, Maldoror est un héros visionnaire : rival de Dieu, il voit et crée un cosmos contestant la Création divine. Son œil mystique, où brûlent aussi bien le feu prométhéen que les flammes du vice, lui assure une vue amplifiée : il lui permet de voir au-delà du réel et de fasciner le lecteur. C'est un organe magique ayant la capacité de créer la réalité qu'il perçoit, et de la faire partager en un regard. Sorte d'Orphée décadent, Maldoror réunit en sa personne Narcisse et Écho : il voit et se voit, il entend et s'entend. Son chant est un chant de révélation, de création et de destruction. Le monde qu'il engendre est un miroir où se mire le sujet, un amphithéâtre où résonne la musicalité paradoxale de son cri poétique. Pygmalion d'un nouveau genre, il façonne dans le même marbre, dans la même chair et dans le même texte, son propre monde et son propre portrait. Qu'est-ce que le voyant ducassien ? C'est un artiste aux multiples talents qui sculpte son miroir en chantant.

Le prophète

On a vu précédemment que la voyance ducassienne s'inspirait en partie du prophétisme romantique. Mais de la même manière que le magisme de la première moitié du siècle est remplacé par le désenchantement visionnaire, l'eschatologie sentimentale du romantisme se change en pessimisme apocalyptique à partir des années 1850-1860. L'attente et l'espérance laissent la place au refus du progrès et à la mélancolie passéiste : la décadence est en marche. Il y a quelque chose d'individualiste dans ces prophètes des mauvais jours. À la vérité, cette tension entre l'individu et la collectivité, l'histoire personnelle et l'Histoire collective était en germe dans le prophétisme romantique : en effet, plus d'un poète romantique se voit comme un prophète doublé d'un messie au destin souvent christique. Cette ambivalence subsiste chez Rimbaud, comme on l'a montré dans *Arthur Rimbaud et le complexe du damné* (2007). Elle se fait également jour chez Ducasse.

Dans l'article « Création littéraire » de l'*Encyclopædia Universalis*, G. Durand explique que l'œuvre littéraire tend à égaler la création divine et à lutter contre le néant. Cette création cependant « exige une transmutation des lieux, des personnages, des destins et des lexiques. »¹. En d'autres termes, l'œuvre doit créer un univers fait de lieux et de choses (*topoi*), donner vie à des personnages potentiellement héroïques (*personae*), une langue propre à la décrire (*logoi*) et surtout un temps maîtrisé et signifiant (*kairos*). Les pages consacrées au surnaturel, au cauchemar et à la voyance ont mis en évidence l'existence de *topoi* spécifiques aux *Chants de Maldoror* ; l'étude du complexe de l'homme fatal a montré que la poésie ducassienne était essentiellement créatrice de personnages fictionnels ; la mise au jour du complexe de Maldoror a révélé que la transgression de la rhétorique s'accompagnait d'une poésie de la transgression, de sorte que l'œuvre engendrait un langage mimétique de son contenu. Il reste donc à définir le *kairos* des *Chants de Maldoror*, c'est-à-dire une poétique du temps.

Pour décrire cette poétique, on étudiera en premier lieu l'imaginaire temporel à l'œuvre chez Ducasse. On s'intéressera en second lieu aux métaphores du temps, puis à l'attitude du poète prophète face à son emprise. Enfin, on s'attachera à montrer comment, à travers cet autoportrait, le sujet ducassien négocie son rapport au temps et à la mort.

Temporalités

¹ G. DURAND, « Création littéraire », *op. cit.*, p. 663.

Dans *Les Chants de Maldoror*, on trouve trois formes de temporalités : le temps de l'individu, le temps de l'Histoire collective et le temps du cosmos et de l'éternité. Le temps poétique englobe ces trois dimensions temporelles qui s'interpénètrent sans cesse au cours de la fiction.

En premier lieu, le temps humain se présente comme un temps irréversible, marqué par la naissance et la mort, le début et la fin ; il est mis en relief dans de nombreux poèmes.

Dans la strophe très préromantique du fossoyeur, le poète se livre à une méditation sur le thème de la mort et de la fuite du temps. Dans la strophe du naufrage, Maldoror traque les derniers survivants, car « *l'heure dernière avait sonné pour tous* » et « *aucun ne devait en échapper* » (II, [13], 117). Cette temporalité humaine est souvent associée à l'idée d'une fatalité, d'une ironie immanente ou d'une transcendance maligne : c'est Dieu qui, par exemple, envoie « *le choléra ravager les cités, ou la mort emporter dans ses serres, sans aucune distinction, les quatre âges de la vie* » (II, [2], 111) ; ce sont les funérailles de l'enfant de dix ans qui rappellent au poète « *ces ténébreux mystères, par lesquels, un être humain disparaît de la terre, aussi facilement qu'une mouche ou une libellule, sans conserver l'espérance d'y revenir [...]* » (V, [6], 210). Par ailleurs, on remarque chez Ducasse une certaine tendance à évoquer la vie au moyen d'unités de temps très brèves. Ainsi, chaque naufragé tente de « *retenir son souffle le plus longtemps possible, afin de prolonger sa vie de deux ou trois secondes [...]* » (II, [13], 115). De même, Maldoror affirme avec humour que Dieu « *montrerait beaucoup de sagesse si, pendant le temps strictement nécessaire pour briser d'un coup de marteau la tête d'une femme, il oubliait sa majesté sidérale* » (II, [3], 79) afin de révéler aux hommes les mystères de leur existence. Pour l'homme comme pour le poète héros, le temps passe trop vite : « *Hélas ! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (mais qui dispose de son temps ?) [...]* » (IV, [7], 179). En d'autres passages, cependant, ce sont des hyperboles qui traduisent le sentiment oppressant de la durée. On se souvient par exemple de la peinture saisissante de ce naufragé sur son radeau, que la mer le « *ballotte, comme une épave, pendant des heures plus prolongées que la vie d'homme [...]* » (IV, [6], 176).

Que le temps passe trop vite ou qu'il se fasse trop sentir par sa lenteur, l'homme impuissant subit son emprise. Mais le poète, lui, saura lui répondre.

La perspective temporelle s'élargit avec le temps de l'Histoire, celui des siècles et des générations qui se succèdent. Ce n'est plus le temps de l'homme mais celui des hommes. L'hymne aux mathématiques, on s'en souvient, mentionne le cycle des générations qui naissent et

meurent au fil du temps et compare ce processus à la métamorphose de la chrysalide.¹ Dans un registre plus scabreux et plus burlesque, le client du couvent-lupanar se lave les mains dans « *un baquet boiteux, dont l'eau savonnée avait vu s'élever, tomber des générations entières [...]* » (III, [5], 145). Sur le plan stylistique, on remarque cependant, une absence presque totale de repère historique : aucune date ne permet de situer exactement les événements dans l'Histoire réelle. Les moments de la journée sont vaguement indiqués et une seule heure — « *[h]uit heures* » du soir (VI, [3], I, 226) — est mentionnée au chant V, le plus réaliste sur le plan référentiel. Ce flou temporel va de pair avec un ancrage géographique des plus fuyants. Certains indices suggèrent néanmoins une sorte de repérage par connotation : le décor sauvage et rustique qui domine les cinq premiers chants rappelle le temps archaïque des contes de fées, tandis que le décor urbain du roman de Mervyn, les champs notionnels de la science et de la technique, ainsi que la présence d'objets tel que le « *canif américain* » (III, [2], 138) font songer au monde moderne des années 1860.

Ce manque de précision rapproche subtilement le temps historique du temps mythique, ce temps antérieur à celui des historiens. La préface au roman de Mervyn situe l'une des origines de Maldoror dans ce temps du mythe : « *Or, depuis les jours de ma naissance, où je vivais avec les premiers aïeux de notre race, encore inexpérimenté dans la tension de mes embûches ; depuis les temps reculés, placés, au-delà de l'histoire, où, dans de subtiles métamorphoses, je ravageais, à diverses époques, les contrées du globe par les conquêtes et le carnage, et répandais la guerre civile au milieu des citoyens [...]* ». (VI, [2], 224-225). Ce passé mythique semble symboliser les cinq premiers chants, qui se présentent dès lors comme la préhistoire ou l'antiquité du roman de Mervyn. Cette interprétation s'autorise d'une formule filant de toute évidence la même métaphore : « *Le passé radieux a fait de brillantes promesses à l'avenir : il les tiendra.* » (225). En l'occurrence cet avenir immédiat, c'est concrètement le « *petit roman de trente pages* » (VI, [1], 223) que le poète se proposait, quelques lignes plus haut, de fabriquer.

Il faut insister sur le fait que conformément à l'ambition ésotérique de la poésie ducassienne, ce temps mythique touche à l'éternité, ce temps qui est hors du temps, ce temps divin. En termes métaphysiques, on dira que l'éternité est la dimension temporelle de l'infini, celle qui n'a ni début, ni fin : « *L'éternité, écrit Alban Gonord dans *Le Temps* (2001), ne doit pas être confondue avec la sempiternité, qui est une durée de temps illimitée. L'éternité n'est pas du temps, elle est au-delà du temps : pas de succession, pas d'avant et d'après, pas de devenir. L'éternité est un présent éternel.* »². Sur le plan du sacré, l'éternité sera la forme temporelle du numineux. C'est un attribut de Dieu, celui que Ducasse ne manque pas de mettre en relief : en effet, le créateur est plusieurs fois nommé

¹ Cf. *supra*, p. 488.

² Alban GONORD, *Le Temps*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2001, p. 222.

« l'Éternel »¹. Il en va de même de son pouvoir arbitraire et de sa méchanceté transcendante. Cette association du temps et de la divinité négative est un thème gnostique : « *En attribuant la création à un "Dieu mauvais" ou à un "Demiurge inférieur", ou encore aux anges, la gnose conçoit le temps du monde comme un perpétuel mensonge dont il convient de sortir par le salut. Celui-ci délivre des pièges du monde et du temps qui l'anime.* »². Pour le poète du chant premier, la Prostitution aurait été créée par la « *justice éternelle* » (I, [7], 46) ; pour le héros révolté du chant V, la tête de Dieu brille à ses yeux « *comme un phare d'éternelle injustice, et de cruelle domination !* » (V, [4], 202). Par métonymie, l'éternité peut aussi revêtir une signification plus spatiale et ainsi désigner une étendue mystique, celle de l'au-delà.³ Cette image apparaît plusieurs fois sous la plume de Ducasse. Le crapaud quitte ainsi Maldoror et part pour « *l'éternité* » (I, [13], 72), c'est-à-dire vers l'autre monde. En faisant ses adieux à son ami, Tremdall use de la même image : « *Adieu, jusqu'à l'éternité, où nous ne nous retrouverons pas ensemble !* » (III, [3], 142). Dieu lui-même affirme éprouver face à ses fautes une honte « *immense comme l'éternité* » (III, [5], 154). Et Maldoror, se croyant au seuil du néant, compare l'éternité à une mer menaçante et personnifiée : « *L'éternité mugit, ainsi qu'une mer lointaine, et s'approche à grands pas.* » (V, [3], 200). Cette éternité, qui combine les idées de claustration et de souffrance, s'apparente en outre à une dimension infernale.⁴ Ducasse s'approprie ici l'une des grandes préoccupations de l'imaginaire chrétien : Satan a été « *condamné aux peines éternelles* » (III, [5], 152), et le crabe-tourteau fustige les « *abominables instincts* » de Maldoror, qui vont selon lui conduire le héros à « *l'éternelle damnation !* » (VI, [8], VI, 246). Dans la bouche de Maldoror, la damnation fera même l'objet d'une personnification à la fois ironique et fantasmagorique : « *Apparaissez donc, envergures dérisoires de châtements éternels !... déploiements emphatiques d'attributs trop vantés !* » (II, [3], 80). Face à l'éternité, le poète balance entre l'effroi, la révolte et le défi lancé avec humour.

L'éternité, notamment à travers l'emploi figuré de l'adjectif *éternel*, peut amplifier l'attribut d'un caractère, d'une pensée, d'une sensation, d'une abstraction, d'un être ou d'une chose. La forme la plus classique est l'hyperbole temporelle elle-même : c'est l'humanité qui s'unit à la saleté et reste « *son amante fidèle jusqu'à l'éternité.* » (II, [9], 99). C'est le poète se moquant des écrivains qui, par des métaphores usées, donnent à leur style « *l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité* » (V, [6], 210) Mais c'est aussi l'hermaphrodite portant le « *fardeau d'un secret éternel* » (II, [7], 90), l'homme éprouvant une « *honte éternelle* » (II, [1], 75) ou encore la « *guerre éternelle* » (I,

¹ Le poète évoque ainsi « la conscience maudite de l'Éternel ! » (I, [2], 40), l'« *Éternel créateur de l'univers* » (I, [11], 62), l'« *horrible Éternel, à la figure de vipère* » (II, [2], 78) et « l'*Éternel* » qui « *a créé le monde tel qu'il est* » (II, [3], 79).

² Marie-Magdeleine Davy, « Gnose (christianisme primitif) », pp. 541-544, dans Jean SERVIER (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF, 1998, p. 543.

³ Sur cet au-delà, cf. *supra*, pp. 474-477.

⁴ Sur l'enfer, cf. *supra*, pp. 475-476.

[14], 73) qui tourmente l'humanité de siècle en siècle. C'est enfin Maldoror auquel il ne reste, à la suite de son rêve de métamorphose, que « *la pâle voie lactée des regrets éternels.* » (IV, [6], 178).

Certaines expressions paraissent plus ambivalentes en ce qu'elles témoignent d'une confusion entre le numineux et non-numineux, le sens propre et le sens figuré. Ainsi au chant premier, le poète décrit la « *puissance éternelle* » (I, [9], 55) de l'océan. Au chant II, il mentionne « *l'insomnie éternelle de la vie* » (II, [5], 86). Ailleurs, il sera question de la fameuse « *amitié éternelle* » (II, [11], 109) qui lie Maldoror à ses amis ou de « *l'éternelle douleur* » (III, [5], 147) qu'éprouve le cheveu de Dieu face aux fautes de son maître. Chacun de ces exemples concerne un élément surnaturel, mystique ou ésotérique de l'imaginaire ducassien : l'océan est une étendue symbolique, l'insomnie est une expérience ascétique, l'amitié éternelle est une union hiérogamique et l'éternelle douleur du cheveu, au fond, s'avère être à la mesure de son origine divine. La notion d'éternité souligne l'interpénétration de l'ici-bas et de l'au-delà ; mais elle confirme surtout la place importante du temps dans l'imaginaire du poète.

Les péripéties décrites dans *Les Chants de Maldoror* s'insèrent dans une temporalité composite à la fois achronique et transhistorique, mythique et mystique, mais aussi moderne et contemporaine de l'acte d'écriture. Cette durée fluide correspond à une temporalité poétique subsumant toutes les autres. C'est le temps du simulacre de l'échange littéraire, celui de la scène poétique, avec son passé des pages lues, son présent de l'énonciation et son futur des pages à venir ; c'est un temps qui enracine sa chronologie dans la linéarité du texte lui-même¹, qui progresse de strophe en strophe et de chant en chant ; c'est un temps démiurgique qui s'identifie non plus à l'éternité de Dieu, mais à celle du poète à jamais consacré par son acte créateur.

Les visages du temps

Deux images récurrentes servent de métaphore aux pouvoirs du temps : ce sont les motifs de la spirale et de la prison. Mais on verra que par un renversement poétique, ces deux motifs en viennent à servir le geste créateur.

Pour qualifier le malheur de Maldoror, le père d'Édouard emploie une image assez classique : « [...] *si malheur plus réel exista dans la longue spirale du temps, c'est le malheur de celui qui trouble maintenant le sommeil de ses semblables...* » (I, [11], 60). Le temps est ici décrit comme une spirale, symbole intrinsèquement lié à l'ésotérisme et qu'H. B. Riffaterre relève chez nombre d'auteurs au XIX^e siècle :

¹ Morten NØJGAARD, *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », n° 17, 2004, p. 23.

[...] les exemples abondent dans la prose romantique de son emploi comme image de l'infini, du mystère, de l'angoisse symbolisée par le vertige, de la profondeur, en particulier profondeur de la vie intérieure ; et on comprend quels échos le mot éveille quand on pense que Hugo a pu parler de *spirale visionnaire*, l'identifiant ainsi par le même adjectif que pour l'œil, outil de la contemplation gnostique, et que pour la grotte, itinéraire de la quête.¹

Du point de vue de l'archétypologie, G. Durand résume la fonction symbolique de la spirale en ces termes :

La spirale, et spécialement la spirale logarithmique, possède cette remarquable propriété de croître d'une manière terminale sans modifier sa forme [...]. Les spéculations arithmologiques sur le nombre d'or, chiffre de la figure logarithmique spiralee, viennent naturellement compléter la méditation mathématique du sémantisme de la spirale. C'est pour ces raisons sémiologiques et mathématiques, que la forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement.²

Associée au malheur, la métaphore ducassienne évoque semble-t-il la spirale plane : « *Celle-ci s'apparente plutôt au labyrinthe, évolution à partir d'un centre, ou involution, retour au centre.* »³. Cette spirale est la forme primitive des motifs de l'ellipse et du tourbillon ; avec elle, l'éternel retour prend le visage angoissant de la répétition et de l'enfermement temporel. On verra cependant que le poète saura donner à ce symbole une inflexion plus positive à travers le motif de l'ellipse.⁴

L'autre motif traduisant l'enfermement est celui de la prison, qui renforce la claustration temporelle par une claustration spatiale. Chez Ducasse comme ailleurs, les imaginaires de l'espace et du temps sont étroitement liés. Au fond, ce motif s'accouple au thème de l'éternité infernale et rejoint le thème de la prison romantique⁵ :

En haut, en bas, c'est toujours, transposée en images d'effort et de dépassement des limites, la même obsession de l'infini. Rousseau avait été un des premiers à avoir exprimé cette obsession sous la forme que consacra le romantisme et qu'on retrouvera jusque dans « Spleen » de Baudelaire, c'est-à-dire le sentiment que l'univers est un cachot, que son immensité est encore trop étroite [...]. Et de Chateaubriand à Joseph de Maistre on trouverait sans peine d'autres témoignages de cette impatience de la prison du monde [...].⁶

¹ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 214.

² G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 361.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Spirale », pp. 906-907, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 907.

⁴ Sur la spirale et l'ellipse, cf. *infra*, p. 584.

⁵ À ce sujet, cf. Victor BROMBERT, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1976.

⁶ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 204-205.

On a déjà relevé diverses références à l'enfer spirituel et à l'éternité du dam dans la partie consacrée au monde signifiant. Le motif de la prison correspond aux différentes formes que prend l'enfer terrestre.

Ce passage extrait de la tirade du fossoyeur met en relief l'importance de ce motif aux yeux du sujet :

Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné, pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. Depuis le moment où on l'a jeté dans la prison, jusqu'à celui, qui s'approche, où il en sortira, une fièvre intense lui jaunit la face [...]. La nuit, il réfléchit, parce qu'il ne veut pas dormir. Le jour, sa pensée s'élançe au-dessus des murailles de la demeure de l'abrutissement, jusqu'au moment où il s'échappe, ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel [...]. (I, [12], 65)

L'établissement, qui pourrait renvoyer au lycée de Pau, est comparé à une prison infernale¹ : le sentiment de la durée se trouve exacerbé (« *pendant des années, qui sont des siècles* » ; « *du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain* »). Le professeur fait office de bourreau diabolique imposant aux élèves une surveillance perpétuelle (« *un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui* »). L'interne insomniaque, dans lequel on peut reconnaître Ducasse, souffre comme un damné dévoré par la haine et la révolte (« *il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater* »). Les deux dernières images, celles « *des murailles de la demeure de l'abrutissement* » et du « *cloître éternel* » renforcent l'identification du lycée à une prison pour la première, et à un enfer pour la seconde. L'analogie ducassienne se singularise en ce que la damnation est provisoire et qu'elle peut même conduire à une autre souffrance, celle du rejet et de l'abandon (« *jusqu'au moment où il s'échappe, ou qu'on le rejette, comme un pestiféré, de ce cloître éternel* ») : cette particularité souligne le sens intime que revêt ce motif chez Ducasse ; il suggère également que l'internat a laissé une empreinte durable dans son imaginaire.

La prison reparait sous une forme plus romantique au chant II. Sous la pression des autres passagers, Lombano se résout à ne pas venir en aide au petit garçon qui tente de rattraper l'omnibus de la Bastille :

Il se dit : « En effet, pourquoi s'intéresser à un petit enfant ? Laissons-le de côté. » Cependant, une larme brûlante a roulé sur la joue de cet adolescent, qui vient de blasphémer. Il passe péniblement la main sur son front, comme pour en écarter un nuage dont l'opacité obscurcit son intelligence. Il se démène, mais en vain, dans le siècle où il a

¹ Sur le lycée de Pau et sa transposition poétique éventuelle, cf. L. ROCHON, « Le Lycée de Pau et l'univers imaginaire de Lautréamont », pp. 252-261, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 69^e année, n° 2, mars-avril 1969.

été jeté ; il sent qu'il n'y est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir. Prison terrible ! Fatalité hideuse ! (II, [4], 82-83)

Ici, c'est la vie terrestre elle-même dans un monde violent et absurde ; elle est décrite comme une expérience infernale : la terre est une prison à ciel ouvert (« *Prison terrible !* ») où l'homme est condamné (« *Fatalité hideuse !* ») à vivre du fait même d'être né (« *cependant, il n'est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir* »). Dans la strophe de l'amphibie et de celle de l'autoscopie, Ducasse insistera sur les connotations sadiques du motif de la prison infernale : « *Ne me rappelais-je donc pas [...] que j'avais enfermé un être humain dans une prison, pour être témoin du spectacle de ses souffrances [...] ?* » (IV, [5], 175) ; « *J'ai fait beaucoup de réflexions, dans ma prison éternelle. Quelle devint ma haine générale contre l'humanité, tu le devines.* » (IV, [7], 184). Le premier exemple évoque une séquestration terrestre et naturelle, tandis que le second suggère, au moyen de l'adjectif « *éternel* », un enfermement hyperbolique, infernal et surnaturel. Le point commun entre ces deux exemples est aussi ce qui distingue Maldoror de Lombano : celui-ci demeure passif et désespéré, celui-là, comme sa victime vengeresse et l'amphibie, est rongé par la haine et le ressentiment. Dans l'imaginaire ducassien, l'enfermement est un traumatisme qui demande réparation. Et cette réparation réclame du sang et de l'encre.

La revanche de Maldoror prend la forme d'un retournement poétique du motif de la prison infernale : sous la plume du poète, l'incarnation des êtres numineux, c'est-à-dire leur manifestation dans l'espace terrestre et matériel, se réalise en une expérience infernale. Que l'on souvienne de la strophe du couvent-lupanar. Ainsi, le cheveu de Dieu s'épuise dans une lutte « *avec la matière qui l'entourait comme une prison* » (III, [5], 146). De même, la chambre où le Créateur a commis ses crimes est désormais « *damnée* » (149). Et le coupable suprême déplore « *les errements de [sa] conduite, la marche hésitante de [sa] sandale, dans les labyrinthes boueux de la matière, et la direction de [sa] route ténébreuse à travers les eaux stagnantes et les humides joncs de la mare où, recouvert de brouillards, bleuit et mugit le crime, à la patte sombre !...* » (153). L'errance (« *errements* »), l'hésitation (« *la marche hésitante* »), la perdition dans la matière (« *les labyrinthes boueux de la matière* »), l'obscurité (« *route ténébreuse* ») et l'eau dormante (« *eaux stagnantes* ») : tous ces symboles négatifs se conjuguent pour dépeindre la double faute de Dieu — un crime de chair et un crime de sang — comme expérience initiatique négative. Au lieu de s'élever, Dieu a régressé vers la matière : son initiation sexuelle avec la prostituée et l'assassinat du jeune libertin a entraîné sa chute spirituelle. Se perdre dans l'espace matériel, c'est aussi être soumis à la temporalité humaine, c'est perdre son éternité divine et être relégué au rang des hommes ; c'est s'abandonner au sexe et à la violence.

Par un renversement poétique, les motifs de la spirale et de la prison en viennent à servir l'acte créateur aussi bien dans sa lutte contre la finitude que dans sa finalité narcissique : le premier devient un symbole progressif, un geste assassin par le biais de la fronde et une métaphore de l'écriture sous la forme de l'ellipse ; le second se change en variante spatiale du motif du supplice et remplit une fonction désacralisatrice. On verra cependant que la prison peut s'euphémiser en chambre et en caverne, et que la rêverie viatique constitue le principal moyen de domestiquer le temps.

Contre le temps ou avec le temps

Dans sa lutte contre le temps comme dans ses autres combats, le sujet préfère la ruse à l'affrontement direct : avec la révolte et la fuite, il s'agit là de l'une des attitudes de l'esprit humain face à la finitude.¹ Incarnant le héros en quête d'immortalité, le poète s'approprie les visages du temps afin d'utiliser son pouvoir contre ses ennemis ou ses victimes.

Maldoror ruse tout d'abord à travers l'image qu'il donne de lui-même en tant que personnage : il tend à s'afficher comme un héros immortel, comme hors du temps humain ; il gravite entre le mythe et l'éternité. Ce n'est sans doute pas un hasard si le poète le présente au chant II comme un homme qui, littéralement symboliquement, *n'a pas l'heure* : « *Devenue subitement pâle comme un cadavre, elle me demanda : "Auriez-vous la bonté de me dire quelle heure est-il ?" Je lui dis que je ne portais pas de montre, et je m'éloignai rapidement.* » (II, [5], 84). Dans la préface au roman de Mervyn, il se souvient avoir vécu avec les premiers hommes, dans des « *temps reculés, placés au-delà de l'histoire* » (VI, [2], 225).² Sans âge véritable, Maldoror apparaît tantôt comme un jeune homme, tantôt comme un homme mûr³. Sa mesure du temps est imparfaite et sa mémoire lui fait défaut : « *Ne me rappelais-je donc pas que, moi, aussi, j'avais été scalpé, quoique ce ne fût que pendant cinq ans (le nombre exact du temps m'avait failli) [...] ?* » (IV, [4], 175). Son expérience s'inscrit souvent dans des durées hyperboliques, surhumaines et ascétiques : il peut passer trente ans sans dormir et quatre siècles sans bouger. Et les souvenirs qu'il a gardés de Falmer remontent à « *des temps passés* » (IV, [8], 185). C'est donc à travers son autoportrait en personnage surhumain et atemporel que le sujet répond primitivement à son angoisse face au temps.

Au point de tangence entre son statut de personnage et son pouvoir de créateur, le poète parvient à s'approprier les motifs symboliques du temps et à les utiliser contre ses victimes et ses

¹ Cf. J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 165.

² Sur les rapports entre la mémoire et la fiction, cf. *infra*, pp. 676-678.

³ La rêverie pédérastique s'accompagne, on l'a vu, d'une incertitude concernant l'âge véritable de Maldoror (cf. *supra*, p. 425).

ennemis. Ainsi du motif de la prison, qu'il ne fait pas que subir, mais inflige aussi aux autres. On sait que le héros aurait « *enfermé un être humain dans une prison* » (IV, [5], 175). Mais l'exemple le plus significatif apparaît au chant II, quand Maldoror prend le dessus sur son adversaire, la lampe-ange : « *Il est un instant touché du sort qui attend cet être céleste, dont il aurait volontiers fait son ami. Mais, il se dit que c'est l'envoyé du Seigneur, et il ne peut pas retenir son courroux. C'en est fait ; quelque chose d'horrible va rentrer dans la cage du temps !* » (II, [11], 108). L'image de la cage renvoie explicitement au thème de la prison infernale. Or, on l'a vu, pour des êtres tels que Dieu, cette prison, c'est la matière.¹ Faire rentrer quelque chose dans la cage du temps — on remarque la forme *rentrer*, qui dénote un mouvement inverse — c'est faire perdre à la lampe devenue ange son statut numineux et éternel, c'est la soumettre aux faiblesses de la matière et à l'emprise du temps. On sait ce qu'il advient par la suite : la salive de Maldoror infecte le corps de l'ange. Ce dernier se détache de son véhicule terrestre, la lampe, pour retourner vers les cieux et recouvrer ainsi la pureté de sa forme angélique. Par ailleurs, la prison, on le verra, s'euphémise en refuge à travers le motif de la chambre et de la caverne. De plus, Maldoror échappe à l'enfermement en arpentant presque sans relâche dans l'espace des *Chants de Maldoror* ou transformant au contraire son inertie en immobilité héroïque.²

Dans plusieurs expressions antithétiques, l'éternité se dégrade en temps fini et mesurable : au chant II, le jeune Maldoror promet à Dieu de chanter « *à chaque heure du temps* » son « *cantique éternel* » (II, [12], 113). Lors de sa vision mystique, il découvre ce même Dieu dévorant des hommes de la tête au tronc, et « [ainsi] *de suite, durant les autres heures de son éternité.* » (II, [8], 95). Au chant III, c'est Mario qui condamne le Créateur à contempler la blessure de son existence « *à chaque heure de son éternité* » (III, [1], 134) et à la dernière le poète médite tristement sur Celui qui « *devait encore, hélas ! pendant bien de temps, faire souffrir l'humanité (l'éternité est longue) [...].* » (III, [5], 155). Dans un registre plus burlesque, la barbe de Dieu est décrite comme étant la « *mousse du temps* » (II, [12], 112) : il s'agirait, selon J.-L. Steinmetz, d'une allusion à la figure mythique du Démogorgon, père de tous les dieux selon la littérature alchimique de la Renaissance et la *Genealogia deorum gentilium* (*La Généalogie des dieux païens*, commencée en 1350 et inachevée) de Boccace.³ Mais surtout, la dernière strophe du chant III confronte deux expériences de la temporalité, l'une humaine, l'autre divine. L'inscription qui évoque la disparition d'un jeune homme dans le lupanar semble ancienne : « *J'allai descendre du pont, quand je vis, sur l'entablement d'un pilier, cette inscription, en caractères hébreux : "Vous, qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice ; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale."* » (III, [5],

¹ Sur la matière comme prison, cf. *supra*, p. 580.

² On songe à sa métamorphose en arbre (cf. *infra*, p. 595).

³ Cf. J.-L. Steinmetz dans I. DUCASSE, *Œuvres complètes*, p. 636, strophe 12, note 5.

145). La langue hébraïque, le passé simple, le plus-que-parfait et l'apostrophe solennel confèrent au message une teneur presque légendaire. On imagine que l'incident remonte à plusieurs années. Or, dans la bouche de Dieu, les événements paraissent plus récents : « *Ne fais pas de pareils bonds ! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait ! je te replacerai parmi les autres cheveux ; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit couvre tes pas... je ne t'ai pas oublié ; mais, on t'aurait vu sortir, et j'aurais été compromis.* » (150). Le passé composé (« *je ne t'ai pas oublié* ») inscrit les faits dans un passé proche. De plus, Dieu souhaite attendre la tombée de la nuit afin de n'être pas découvert : tout se passe comme si sa fuite s'était déroulée au plus tard le matin même. Ce qui a duré des années pour les hommes n'a duré que quelques heures pour Dieu. Mais cela est déjà trop, car l'éternité, par définition, ne peut être comparée au temps mesurable : c'est le signe que l'éternité de Dieu n'est plus une dimension infinie.

De même que le monde terrestre et le monde spirituel s'amalgament, ainsi le temps spirituel et le temps physique se rejoignent. La fiction permet au poète de transgresser les lois de la Création. En faisant de l'éternité une catégorie temporelle normale, c'est-à-dire mesurable, il conteste le statut tout puissant du Dieu éternel.

Le poète manifeste enfin la faculté de manipuler le temps. Il attribue par exemple à la durée une valeur fantasmagorique. Elle prolonge le plaisir pervers. Pour Maldoror, l'enfant écorché pleure pendant un temps qui « *devrait durer autant que l'éternité dure* » (I, [6], 43). Par la suite, il s' imagine entrelacé avec sa victime « *pendant l'éternité* » (45). L'exemple le plus terrible peut être conçu comme une réécriture dynamique du motif de la prison. Après avoir abusé d'elle, Maldoror demande à son chien d'étrangler la fillette du chant III. L'animal viole l'enfant à son tour et son maître le frappe : « *Le bouledogue, en colère, s'enfuit dans la campagne, entraînant après lui, pendant un espace de route qui est toujours trop long, pour si court qu'il fût, le corps de la jeune fille suspendue, qui n'a été dégagé que grâce aux mouvements saccadés de la fuite [...].* » (III, [2], 138). Le complément circonstanciel de temps « *pendant un espace de route* » associe durée (« *pendant* ») et distance (« *espace de route* ») en une seule expression. L'antithèse « *toujours trop long, pour si court qu'il fût* » décrit en une formule d'une ironie complaisante le supplice subi par la fillette : ce qui fut bref pour lui fut une éternité pour elle. Très subtilement, les mots « *suspendue* » et « *dégagé* » renvoient à l'idée d'une torture sadique et infernale. Ce qui transforme le temps en éternité, ce sont les douleurs de la victime et le plaisir du bourreau.

Dans un domaine moins érotique, on peut aussi rappeler les paradoxes temporels du cauchemar "éveillé" de l'écriture, ainsi que sa tendance à reléguer des événements récents dans un passé lointain : le père d'Édouard, qui vient de perdre femme et enfant, se souvient « *d'un temps* » où il « *fu[t] époux et père* » (I, [11], 64). De même à son réveil, Maldoror parle de son sauvetage par

le rhinolophe comme d'une légende consacrée.¹ Pour le sujet ducassien, le passé, qu'il s'agisse de jadis ou de naguère, est presque toujours perçu comme très ancien : à ses yeux, tout récit peut basculer de l'immédiat à l'immémorial.

L'essence héroïque du surnaturalisme ducassien offre donc au sujet la possibilité d'incarner un immortel dont l'un des pouvoirs est précisément de manipuler le temps et ses manifestations. Par l'emprisonnement et la violence, Maldoror soumet les êtres divins aux vicissitudes du temps et de la matière. Par le biais de la fiction, il dégrade l'éternité divine et, sacrilège suprême, la décrit comme temporalité décomposable en heures, en minutes et en secondes. Par l'écriture enfin, il dilate le temps physique dans le but d'augmenter son plaisir sadique ou d'accorder une dimension mythique à ses souvenirs.

Le maître du temps : prophète et messie

Plus l'on avance dans *Les Chants de Maldoror*, plus le poète prophète s'affirme comme le maître poétique du temps. Il convient de ne pas s'arrêter sur les ellipses, les ralentissements et les paradoxes temporels rencontrés jusqu'ici.²

Par l'écriture, la spirale du temps se change en spirale créatrice ; le poète s'approprie l'éternel retour et insuffle au temps une direction peu à peu progressiste. L'hymne aux mathématiques offre ainsi une réponse positive à l'image première de la spirale : « [...] *celui qui vous connaît [...] ne désire plus que de s'élever, d'un vol léger, en construisant une hélice ascendante, vers la voûte sphérique des cieux.* » (II, [10], 102). Le *Dictionnaire des symboles* explique que l'hélice se distingue de la spirale plane en ce qu'« elle représente [...] les rythmes répétés de la vie, le caractère cyclique de l'évolution, la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement. »³. Ducasse confère ici au symbole une valeur spectaculaire et diaïrétique qui annonce l'ellipse créatrice du chant III. La poésie est ce qui permet au sujet d'échapper à la spirale du temps en assimilant ses rythmes et ses cycles.

C'est ainsi que l'œuvre passe d'une démarche cyclique à une démarche progressive : on peut en effet considérer que les cinq premiers chants obéissent au cycle de la spirale et que, malgré cette répétition, l'écriture progresse vers le chant six, dernier cycle ouvrant une ère nouvelle. Du point de vue de l'archétypologie, on pourra dire que la poésie de Ducasse passe des mythes agro-lunaires de l'éternel retour au mythe du progrès, et qu'en ce sens, son œuvre met en jeu la structure synthétique (ou dramatique) du régime nocturne de l'imaginaire. Durand décrit

¹ Sur l'intervention du rhinolophe et sa perception légendaire, cf. *supra*, pp. 492-494.

² Pour des exemples significatifs, cf. *supra*, pp. 493-497.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Spirale », *op. cit.*, p. 907.

cette structure comme eschatologique et messianique.¹ Or, à la fin du chant premier, le poète proclame que la « *fin du dix-neuvième siècle verra son poète* » (I, [14], 72). Les fins de siècle sont des moments de transition : ils marquent le passage d'une époque à une autre et sont propices aux naissances messianiques de toutes sortes. La phrase prophétique de Ducasse annonce la venue d'un messie poétique. Ce qui est singulier, c'est que le poète prophétise sa propre venue ; c'est aussi que le temps évoqué est celui de l'énonciation : c'est le temps référentiel et contemporain de l'écriture. Ducasse réunit ainsi la temporalité poétique à sa temporalité biographique dans une même perspective prophétique et messianique. Le Nazaréen se faisait prophète en annonçant son retour à la fin des temps, le Montévidéen annonce sa venue à la fin du siècle, c'est-à-dire au moment même où il écrit.²

Il existe bien des liens affinitaires entre le prophétisme et le messianisme. Comme l'explique Henri Desroches dans *Dieux d'hommes* (2010), le messianisme est « *essentiellement la croyance religieuse en la venue d'un Rédempteur qui mettra fin à l'ordre actuel des choses, soit de manière universelle, soit pour un groupe isolé, et qui instaurera un ordre nouveau fait de justice et de paix.* »³. Lorsque le prophète n'est qu'un messager et un interprète de l'avenir, le messie, lui, est celui qui change la réalité. D'un point de vue poétique et plus particulièrement narratologie, on peut considérer que le prophète est un narrateur et que le messie est un personnage. Mais il y a plus, ainsi que le rappelle André Vauchez en introduction de l'ouvrage collectif *Prophètes et prophétisme* (2012) : « *À la différence du prophète qui se réclame seulement d'une mission reçue de Dieu, le Messie — qu'il soit déjà venu, comme dans le christianisme, ou encore à venir, comme le judaïsme — s'identifie plus ou moins à Dieu lui-même vis-à-vis duquel il revendique un lien de parenté. Au sens théologique du terme, Jésus n'est pas un prophète mais "le fils du Dieu vivant", le Messie qui a accompli les prophéties liées à la venue de ce personnage dans les textes bibliques.* »⁴. Or, Maldoror se présente comme un fils du Créateur, et par le geste poétique, il entend changer l'ordre des choses. Ou plus exactement, il est celui qui organise peu à peu le temps fictionnel. Dans *Les Chants de Maldoror*, le poète se dédouble en personnage : de même, en tant que prophète sur la scène poétique, il se dédouble en messie sur la scène fictionnelle. Se faire prophète au sens ducassien du terme, c'est se faire messie, c'est devenir maître du temps, mais encore plus, maître du réel par le truchement de la fiction où celui qui écrit se projette. Le roman de Mervyn représente la consécration de cette emprise sur le temps. Que l'on songe aux effets

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 399-410.

² Sur cette appellation de Montévidéen, cf. *supra*, p. 325. Sur les liens entre Maldoror et le Christ, cf. *infra*, pp. 664-665.

³ Henri DESROCHES, *Dieux d'hommes. Dictionnaires des messianismes et des millénarismes du I^{er} siècle à nos jours*, Paris, Berg international, 2010, pp. 19-20. L'auteur reprend et traduit cette définition de Hans KOHN, « Messianism », dans D. L. Stills (dir.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, Macmillan and the Free Press, 1968, p. 9.

⁴ André VAUCHEZ (dir.), *Prophètes et prophétismes*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 11.

d'annonce ainsi qu'à la prophétie du coq. Et que l'on se souvienne surtout du premier chapitre, le prophète se définissait comme celui qui devinait la réalité, c'est-à-dire l'ensemble des événements qui constitue la matière du roman.¹ Le poète est plus qu'un voyant, plus qu'un intermédiaire : il est créateur d'avenir et créateur de son avenir, c'est-à-dire visionnaire et messie.

Les Chants de Maldoror témoignent enfin d'une nécessité narcissique du récit, d'un besoin intime, celui de raconter une histoire et de s'y mettre en scène. Pour tout sujet écrivain, la question est non seulement de faire face au temps mais aussi de se construire dans le temps. Selon Morten Nøjgaard, la « formule originelle du récit est de rédiger une représentation signifiante des évolutions d'une vie humaine »². Sa fonction dans la culture occidentale est double et paradoxale : d'une part, il faut « rendre le temps humain », et d'autre part, il faut « rendre l'homme temporel ». Or, si cela était, le temps humain dans ces conditions serait non plus un temps physique mais un temps psychique ; à l'inverse, un homme pleinement temporel perdrait sa singularité d'homme et ne serait plus qu'un phénomène parmi tant d'autres. S'appuyant sur les thèses que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit* (1983-1985), M. Nøjgaard postule que le récit permet à l'homme de répondre à ces deux problèmes : « Le récit est le meilleur instrument de connaissance dont dispose l'homme pour explorer sa dimension temporelle, comprendre les paradoxes du temps et se réconcilier avec son désir de permanence et son expérience de mort. Bref, la poétique du récit est l'aporétique de la temporalité. »³. En observant la trajectoire générique des *Chants de Maldoror*, on constate que l'œuvre évolue de la poésie lyrique à la poésie narrative. Si le récit s'impose peu à peu à la poétique du sujet ducassien, c'est peut-être en raison du fait que, pour beaucoup d'artistes, la littérature narrative constituerait, suivant M. Nøjgaard, l'une des réponses les plus adéquates face au temps :

Lorsqu'on envisage la temporalité du point de vue de l'artiste créateur, elle se présente comme la vision d'un auteur. Or, cela implique que le récit, qui semble raconter des événements passés, change étrangement de caractère en nous engageant dans un monde présent qui se déroule ici et maintenant. Le créateur transcende le temps en métamorphosant le passé en vision actualisée, vision qui se situe dans une espèce de présent synthétisant (englobant le lecteur). Tout à l'envers, le *décodage* de la vision entrepris par le lecteur se meut dans une sorte de temps universel ou neutre où le cours du temps est pour ainsi dire suspendu, à l'égal du temps dans lequel ont lieu les observations expérimentales enregistrées par le physicien dans son laboratoire.⁴

On retrouve ici ce temps poétique subsumant les différentes temporalités de la fiction et dans lequel se rejoue sans cesse, à chaque lecture, l'échange littéraire. Et c'est bien grâce à la mise en

¹ Sur le prophétisme numineux, cf. 542-542.

² Morten NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 11.

³ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 14.

⁴ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, pp. 12-13.

récit d'un scénario issu de son imaginaire que le sujet ducassien entend parvenir à transcender le temps.

À la suite de P. Ricœur, M. Nøjgaard conclut que la finalité de tout récit sera de réconcilier le temps physique, mouvement « *continu, réversible et éternel* »¹, et le temps de l'homme, cette durée « *perçue comme fugitive [...], donc discontinue et irréversible [...]* » : « [...] *le récit a [...] la propriété en tant que discours narratif de pouvoir transformer l'aporétique de la temporalité en une poétique de la paradoxalité [...], poétique permettant de changer les dissonances de la pensée discursive en signification existentielle.* »². Cela revient à dire que l'homme n'est pleinement conscient de son existence temporelle que lorsqu'il est capable de produire un récit. Cette temporalité du récit se construit cependant en trois étapes, que M. Nøjgaard invite plutôt à « *considérer comme des constructions typologiques que comme des réalisations successives de l'histoire* »³. Ces trois phases sont : la « *chaîne des événements isolés (suite et cohérence s'identifient en un flux continu)* » ; la « *suite des épisodes (constitution de séquences dont les éléments sont groupés selon un principe non chronologique)* » ; le « *déroulement d'une intrigue (c'est-à-dire la concaténation des séquences narratives (p. ex. les épisodes) dans une unité motivée)* ». On peut retrouver ces trois étapes dans la poésie ducassienne, pour peu que l'on admette qu'en passant de l'éternel retour au progrès, le poète construit peu à peu une temporalité fictive réalisant par le verbe son imaginaire subjectif.

La première étape précède la création littéraire ; elle voit naître les complexes et les motifs dans l'imaginaire du poète. C'est ce que l'on pourrait nommer la raison inévitablement narcissique du récit : « *La fiction doit nécessairement établir une continuité temporelle dotée de sens [...]. Pour ce faire, elle part du présent vécu, étendu, porteur d'affects, d'intentionnalité, bref de sens, temps brisant donc la linéarité réversible absurde du temps cosmique. Mais sur cette base, on ne construit aucune intrigue, seulement une vision affective [...]* »⁴. Cette vision affective rejoint la notion de psychomythie, cette histoire que le sujet se raconte afin de soulager sa difficulté à être.

La deuxième étape correspond au groupement des événements par épisodes. « *Cela se fait,* écrit M. Nøjgaard, *en les liant entre eux par une cohésion logique et/ou psychique, liens qui, sous leur forme la plus simple : cause-effet et désir-assouvissement.* »⁵. Il arrive que ce type de cohérence aboutisse à une chronologie déséquilibrée, certains épisodes étant plus développés que d'autres. La succession remplace alors l'évolution psychologique, les ellipses temporelles s'élargissent de plus en plus et

¹ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 16.

² M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 17.

³ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 19.

⁴ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 18.

⁵ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 20.

L'on finit par ne plus percevoir de progression chronologique : en dépit des liens poétiques qui les unissent, les épisodes risquent alors de se constituer en récits autonomes. On peut clairement rapprocher ce cas limite de la structure discontinue des cinq premiers *Chants de Maldoror*, où les différents épisodes se succèdent sans ordre apparent tout en réécrivant les mêmes thèmes et les mêmes motifs.

La troisième étape enfin est celle qui permet à l'intrigue de se constituer :

[...] la succession narrative se transforme graduellement en une évolution psychologique, c'est-à-dire en une structure qui ne s'appuie plus nécessairement sur l'« ossature » du temps chronologique. Dans un premier temps, les épisodes se lient entre eux dans une chronologie qui intègre une structure existentielle toute faite, c'est-à-dire un ensemble emprunté à une phase cohérente d'une vie humaine. [...] De la sorte naît ce qu'on peut proprement appeler l'intrigue. Dans un deuxième temps, l'ensemble embrasse une vie dans sa totalité et dans sa cohérence interne, ce qui rend caduque l'idée même d'épisode, car tous les moments de la chaîne narrative sont également importants pour comprendre la logique de succession.¹

Le roman de Mervyn illustre cette troisième étape en se concentrant sur sa première phase, celle de la création d'une intrigue. Cependant, il n'y a pas de rupture de fond avec les cinq premiers chants. De même que dans *Les Chants de Maldoror* le poète se projette en son personnage, ainsi la vie morcelée du personnage se confond avec la recherche du poète. La seconde phase de cette troisième étape, celle de la mise en récit, se réalise en fait à l'échelle d'une œuvre qui, à son terme et plus que jamais, s'affirme à la fois comme l'écriture d'une histoire et l'histoire d'une écriture.

Pour singulier qu'il soit, le cas des *Chants de Maldoror* n'a rien de fondamentalement exceptionnel. M. Nøjgaard décrit en effet un certain type de mutations qui affecte le genre narratif lorsque ce dernier se concentre sur l'histoire intime plus que sur l'histoire factuelle, soit en survalorisant certains épisodes par rapport aux autres, soit en effectuant des analepses destinées à éclairer le présent : « [...] plus le récit vise à révéler la cohérence interne, psychique d'une existence, plus il sera porté à briser la successivité chronologique. [...] Finalement la suite des phénomènes racontés arrivent [sic] à se libérer totalement du joug du temps chronologique ; l'ordre du récit se confond avec la structure de la conscience. »². Pour illustrer cette mutation du récit, le critique cite *À la recherche du temps perdu*. Toutes choses étant égales, *Les Chants de Maldoror* procèdent semble-t-il d'une mutation analogue. En dépit des apparences, l'œuvre de Ducasse s'affirme comme un texte ayant sa cohérence propre ; la préface au roman de Mervyn sert d'articulation fictionnelle et poétique entre les deux parties du livre. Or, si tous les poèmes ne sont pas narratifs, tous font sens et sont nécessaires à la

¹ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire, op. cit.*, p. 21.

² M. NØJGAARD, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire op. cit.*, p. 21.

construction du sens. Par ailleurs, si *Les Chants de Maldoror* constituent bien un ensemble narratif, alors on peut considérer les cinq premiers comme une analepse, hypertrophiée mais nécessaire, au roman de Mervyn. Dès lors, on arrive paradoxalement à la négation du temps physique par la mise en récit de l'expérience intime. C'est en somme la victoire de la psychomythie sur le réel par l'entremise de l'acte créateur. *Les Chants de Maldoror* sont bien une réponse à la vie, au temps et à la mort.

Au fond, le prophète héroïque qu'incarne Ducasse fait un rêve messianique : celui de provoquer par l'entremise kérygmatisée de l'acte créateur, l'instauration de son éternité poétique dans le temps biographique.

Pourquoi Ducasse choisit-il d'incarner un voyant ? Par définition, le voyant est un intermédiaire entre Dieu et les hommes. Or, dans *Les Chants de Maldoror*, le voyant devient une figure héroïque, sacrilège et décadente. La temporalité plurielle de l'œuvre se présente comme un temps globalement démiurgique, analogon poétique de l'éternité divine. Aux yeux du sujet ducassien, les motifs de la spirale et de la prison sont les deux visages terribles du temps : il est répétition et enfermement ; il est soumission à la matière et condamnation à mort. En incarnant un héros immortel, Ducasse s'approprie les pouvoirs du temps afin de les utiliser contre ses adversaires et ses victimes. Sous sa plume, l'éternité se mesure à l'aune du temps humain, et selon ses désirs, le temps humain se sublime en temps mythique, au seuil de l'éternité. Plus qu'un simple prophète, le poète héros se change en visionnaire et en messie doté d'un pouvoir démiurgique : sa création obéit à une temporalité singulière et subjective. En annonçant sa propre venue en cette fin de siècle, le poète évoque bien plus qu'une gloire littéraire et immortelle : de même que le Christ prophétise la venue du Royaume, Isidore imagine, au sens propre du terme, l'établissement de son royaume poétique dans le monde réel.

L'apocalypse

L. C. de Saint-Martin qualifie *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal* de poème « épico-magique en 102 chants »¹. Cette qualification pourrait correspondre aux *Chants de Maldoror*. En effet, au chant III de son livre, Ducasse fait une allusion assez claire au livre de Saint-Martin. S'appropriant les prérogatives eschatologiques du Juif errant, il l'identifie à la figure du crocodile, chef des armées du mal dans l'éternel combat spirituel. Les aventures de Maldoror ouvrent une

¹ L. C. DE SAINT-MARTIN, *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV*, op. cit., p. 3.

perspective résolument apocalyptique qui cadre parfaitement avec leur prophétisme messianique. Preuve en est de ces quelques lignes tirées de la strophe 2 du chant IV : « *Il y aura, dans mes chants, une preuve imposante de puissance, pour mépriser ainsi les opinions reçues. Il chante pour lui seul, et non pas pour ses semblables. [...] Il ne craint rien, si ce n'est lui-même ! Dans ses combats surnaturels, il attaquera l'homme et le Créateur, avec avantage [...].* (IV, [1], 163). Le passage de la première personne à la troisième personne traduit un dédoublement identitaire faisant apparaître la double scène sur laquelle évolue Maldoror : une scène fictionnelle, celle des combats messianiques, et une scène poétique, celle des chants prophétiques. La fiction associe le surnaturel à la question du mal tout en inscrivant le récit dans le genre épique. Ce surnaturel n'a rien d'ornemental, et ce n'est plus à démontrer. Mais il y a plus, car il existe un lien essentiel entre le complexe de Maldoror, l'écriture du surnaturel et le sens même de l'acte créateur. Pour le prouver, il faut citer la fin de la strophe 3 du chant I, où Maldoror évoque sa cruauté native : « *Malédiction ! La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur ? Impossible. Impossible, si le mal voulait s'allier avec le bien. C'est ce que je disais plus haut.* » (I, [3], 41). L'analogie est frappante : elle établit une correspondance entre l'ordre physique, symbolisé par les lois de la pesanteur, et l'ordre moral, qui repose sur la dichotomie entre le bien et le mal. L'adjectif « *Impossible* » dénote le caractère immuable de ces lois qui interdisent, d'un côté, le surnaturel, et de l'autre, toute contestation des frontières spirituelles. Cependant, l'exclamation « *Malédiction !* » et la répétition de l'adjectif laissent transparaître une inquiétude : la malédiction, c'est le fait de dire le mal, et dans l'imaginaire ducassien, dire le mal, c'est faire mal.¹ Est-ce à dire que le poète craint les conséquences de ses paroles, autrement dit leur pouvoir numineux ? Cette appréhension est comme confirmée à la strophe 6 du même chant par les interrogations métaphysiques, et ironiques, du bourreau, qui songe aux conséquences finales de son crime : « *Oui... que ce soit plutôt une même chose... car sinon, que deviendrai-je au jour du jugement !* » (I, [6], 44-45). La question du choix entre le bien et le mal est ici liée au désir de dépasser les limites humaines et d'accéder à la transcendance. En élargissant la perspective du moral au spirituel, l'évocation du jugement dernier rattache le problème à une eschatologie personnelle. Cette conclusion étonnante, savoir que le bien et le mal se confondent, est en cohérence avec ce que l'on sait du complexe de Maldoror et de l'éthique ducassienne. Elle transporte néanmoins cette confusion dans le domaine religieux et mystique. Et si elle traduit une incertitude à laquelle le bourreau trouve un remède rassurant, il n'en demeure pas moins qu'elle bouleverse l'ordre spirituel, et qu'en vertu de l'analogie analysée précédemment, elle induit en retour une perturbation de l'ordre physique.

¹ Sur les pouvoirs de la malédiction, cf. *supra*, pp. 107, 158.

L'enjeu sera d'approfondir l'écriture du surnaturel dans *Les Chants de Maldoror* en tant qu'elle suppose, d'une part, une étroite correspondance entre le monde réel et le monde spirituel, et d'autre part, une mise en examen des lois qui régissent ces deux mondes. Il s'agira de mettre en lumière le caractère apocalyptique de cette écriture, de cerner l'essence du message qu'elle véhicule et de comprendre les rêveries qui l'alimentent et la structurent.

Une écriture apocalyptique

Les Chants de Maldoror mobilisent, on l'a montré, le merveilleux chrétien.¹ Ce type de surnaturel n'est pas purement thématique : comme l'explique Chateaubriand dans *Génie du christianisme*, il dramatise, sur le plan de la fiction, l'opposition entre le bien et le mal. En termes de narration, ce surnaturel aboutit donc au genre apocalyptique.

D'une part, la présence de Dieu et de ses anges inscrit la fiction dans le monde signifiant du merveilleux chrétien. À ce personnel céleste s'ajoutent nombre de visions qui rappellent, sur le mode sinon parodique, du moins blasphématoire, les visions bibliques ou mystiques. À la strophe 10 du chant premier, Maldoror annonce ainsi un prodige qui se réalisera à sa mort : « *L'aigle, le corbeau [...] me verront passer à la lueur des éclairs, spectre horrible et content. Ils ne sauront ce que cela signifie. Sur la terre, la vipère, l'œil gros du crapaud [...] se demanderont quelle est cette dérogation à la loi de la nature.* » (I, [10], 57). Défini comme une infraction à l'ordre physique, le phénomène surnaturel se trouve associé à la notion de mystère : il est pour ainsi dire signifiant. De même, à la strophe 8 du chant II, Maldoror raconte comment, ayant osé pénétrer « *les mystères du ciel* » (II, [8], 94), il a pu apercevoir Dieu assis sur un trône d'or et d'excréments, occupé à dévorer des hommes. Cette représentation sacrilège de la figure divine implique de fait une remise en question des codes spirituels.

D'autre part, personnages et visions convoquent le thème de la lutte épique entre le bien et le mal. Mais les combats opposant Maldoror à ses ennemis sont assez surprenants au regard des stéréotypes religieux : le héros du mal ne connaît jamais la défaite, et ses adversaires célestes se présentent à lui sous des formes qui prennent le contre-pied de l'imagerie traditionnelle. L'exemple le plus frappant apparaît à la strophe 3 du chant III où, métamorphosé en aigle, Maldoror parvient à vaincre le dragon de l'Espérance (III, [3], 139-141). Les repères symboliques sont ici brouillés : l'aigle, symbole de la transcendance christique, en vient à représenter le mal.² À

¹ Sur le merveilleux chrétien, cf. *supra*, pp. 473-474.

² « *Identifié au Christ dans certaines œuvres d'art du Moyen Âge, il exprime à la fois son ascension et sa royauté.* » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Aigle », pp. 12-16, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 12).

l'inverse, l'Espérance s'incarne dans le dragon, figuration démoniaque renvoyant au serpent de l'imagerie chrétienne.¹

Enfin, le climat guerrier dans lequel baignent *Les Chants de Maldoror*, si bien illustré par les motifs de la guerre et de la lutte, se rattache à l'imaginaire apocalyptique qui les irrigue.² Le sens commun associe naturellement apocalypse, fléaux et fin du monde. Cette association n'est pas fautive, mais réductrice. En effet, l'apocalypse est liée à l'eschatologie, c'est-à-dire aux fins dernières, et dans une optique chrétienne, à l'affrontement décisif entre les forces du bien et celles du mal. J. Chevalier et A. Gheerbrant définissent clairement ce mythe, dont le texte johannique est l'exemple le plus connu : « *L'apocalypse est d'abord une révélation, portant sur des réalités mystérieuses ; puis une prophétie, car ces réalités sont à venir ; enfin une vision, dont les scènes et les chiffres sont autant de symboles.* »³. Cette définition confirme que le merveilleux chrétien des *Chants de Maldoror* procède d'un surnaturel signifiant ; elle confirme également que le mode d'accès à cette connaissance est celui de la vision prophétique ; mais surtout, elle ancre l'apocalypse dans un discours.

La poésie des *Chants de Maldoror* s'affirme comme une écriture apocalyptique chargée de révéler les mystères spirituels. Cependant, on le sait, la teneur de ces visions laisse augurer une révélation des plus blasphématoires.

Révélation

Comme le Crocodile de Saint-Martin, le poète héros des *Chants de Maldoror* répand une parole calomniatrice. Ducasse se singularise néanmoins en s'inspirant beaucoup plus des textes apocalyptiques. Or, ce que révèle l'Apocalypse selon Maldoror, ce n'est pas qu'un monde dérégulé dans lequel les lois de la nature seraient méprisées ; ce n'est même pas un monde où le rapport entre le bien et le mal serait simplement inversé, comme le suggère le combat entre Maldoror et le dragon ; mais c'est un univers où les repères spirituels et éthiques sont totalement redéfinis.

Que Maldoror se déclare l'ennemi de Dieu, et l'on a vite fait de l'associer à Satan. Sa filiation romantique est ici évidente. Les légendes qui circulent à son propos racontent d'ailleurs qu'« *un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu...* » (I, [11], 61). Il est souvent représenté comme une sorte d'ange déchu ; c'est en tout cas ce que suggère le crabe

¹ « *Le dragon comme symbole démoniaque s'identifie en réalité au serpent [...]. Les têtes de dragon brisées, les serpents détruits, c'est la victoire du Christ sur le mal.* » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Dragon », pp. 366-369, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 366).

² Sur le motif de la guerre, cf. *supra*, pp. 164-165. Sur le motif de la lutte, cf. *supra*, 337-339.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Apocalypse », pp. 55-57, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 55.

tourteau, archange chargé de le ramener au ciel au dernier chant. Maldoror se démarque toutefois de la figure satanique : il ne se confond jamais avec elle et ne semble pas lui avoir prêté allégeance. Pire, toujours selon le crabe tourteau, il surpasserait Satan et Dieu en termes de puissance : « *Et comment réussir [...], là où mon maître a vu plus d'une fois échouer sa force et son courage ? [...]. À son nom, les armées célestes tremblent ; et plus d'un raconte, dans les régions que j'ai quittées, que Satan lui-même, Satan, l'incarnation du mal, n'est pas si redoutable.* » (VI, [8], VI, 244). En outre, Maldoror, dont la cruauté est pourtant flagrante, est tout à fait capable de compassion. Ainsi, à la strophe 4 du chant II, il éprouve de la pitié pour un enfant abandonné, puis maudit l'humanité et son indifférence : « *Race stupide et idiote ! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. [...] Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.* » (II, [4], 83).

À l'opposé, le Dieu qu'affronte Maldoror n'est pas à proprement parler ce qu'on pourrait appeler un Dieu d'amour. C'est un Dieu véritablement cruel et violent, personnage paradoxalement diabolique, qualifié d'Éternel « *à la figure de vipère* » (II, [2], 78). En témoigne la vision du chant II, qui permet à Maldoror de connaître ce qu'il appelle de manière significative « *la vérité suprême* » (II, [8], 96) : la création est l'œuvre d'un dieu sadique qui ne cherche qu'à satisfaire ses pulsions. Attribuer à la divinité une psychologie, surtout perverse, c'est l'humaniser. Doté d'une personnalité, le Dieu des *Chants de Maldoror* est profondément humain. Ducasse s'amuse de toute évidence à exercer sa verve blasphématoire en l'exposant dans les situations les plus triviales. À la strophe 4 du chant III, on le trouve en piteux état, ivre et « *étendu sur la route* » (III, [4], 142). À la strophe suivante, l'auteur surenchérit : Dieu s'oublie une nuit entière dans les bras d'une prostituée, puis dépèce un jeune homme venu les rejoindre. Enfin, la relation conflictuelle que Dieu entretient avec son ennemi ressemble bien plus à un drame intime qu'à un combat froidement spirituel. Ainsi de cette déclaration de Maldoror enfant : « *Je voudrais t'aimer et t'adorer ; mais, tu es trop puissant, et il y a de la crainte, dans mes hymnes.* » (II, [12], 111). Et il y a surtout de la passion dans cette lutte. Ducasse renoue, de façon évidemment hyperbolique et décadente, avec cette image passionnée de Dieu que Chateaubriand présente dans *Génie du christianisme*.

La principale révélation livrée dans *Les Chants de Maldoror*, c'est qu'il n'y a pas de différence sur le plan spirituel entre le bien et le mal, car Dieu, qui devrait être un modèle de vertu, est en réalité un être imparfait et mauvais. Si le mal domine le monde, c'est que l'humanité est faite à son image, se fait à son image, et que le bien véritable n'a point de garant. Le mal que Dieu fait n'est pas involontaire ; il n'entre pas non plus dans ses plans secrets, comme l'explique ironiquement Maldoror à la strophe 12 du chant II, en évoquant les malédictions divines : « *Je*

veux croire que celles-ci sont inconscientes [...], et que le bien et le mal, unis ensemble, se répandent en bonds impétueux de ta royale poitrine gangrénée [...] par le charme secret d'une force aveugle ; mais, rien ne m'en fournit la preuve. J'ai vu, trop souvent, tes dents immondes claquer de rage [...] pour pouvoir m'arrêter devant le poteau indicateur de cette hypothèse bonasse. » (112).

En vérité, il n'y a pas d'enjeu éthique dans le combat spirituel tel qu'il se présente ici : il s'agit simplement d'une guerre entre deux camps pour l'obtention du pouvoir. Et Maldoror d'exposer avec lucidité la situation militaire, à la strophe 15 du chant II : « [...] *nous vivons, tous les deux, comme deux monarques voisins, qui connaissent leurs forces respectives, ne peuvent se vaincre l'un l'autre, et sont fatigués des batailles inutiles du passé. Il me craint, et je le crains ; chacun, sans être vaincu, a éprouvé les rudes coups de l'adversaire, et nous en restons là. Cependant, je suis prêt à recommencer la lutte, quand il le voudra. » (II, [15], 125).*

On se souvient que l'imaginaire ducassien percevait une synonymie entre les lois de la nature et les lois spirituelles. Or, si l'écriture apocalyptique postule une infraction des premières, la conséquence logique sera une remise en cause des secondes. Adhérer au surnaturel, ce n'est pas seulement reconnaître l'existence d'un monde en partie signifiant régi par le merveilleux chrétien, c'est admettre de fait l'abandon des représentations religieuses traditionnelles et reconnaître qu'en matière de bien et de mal, seul compte le rapport de force.

Hercule et Prométhée

Sur la scène fictionnelle, Maldoror se bat contre Dieu pour lui ravir sa place ; sur la scène poétique, il pratique une écriture apocalyptique en révélant la vérité suprême concernant le bien et le mal. Cette double posture articule deux des grandes rêveries de l'imaginaire ducassien : l'une orientée vers le savoir, l'autre vers le pouvoir. Dans le monde dérégulé, ces rêveries se nourrissent l'une l'autre, car, comme l'écrit C. Chelebourg, il y a, « *à côté des rêveries prométhéennes de vérités cachées [...] des rêveries herculéennes d'exploits à accomplir, d'exploits qui font de l'homme un égal des dieux. »*¹.

Le héros est un personnage en lutte, un être d'exception doté de pouvoirs surhumains. On a vu que Maldoror avait quelque chose d'angélique ; mais le crapaud du chant I avoue n'être pas parvenu à déterminer s'il était « *un homme ou plus qu'un homme* » (I, [13], 72). Le doute qui subsiste quant à sa nature véritable suggère en tout cas qu'elle excède les limites de l'humanité. Ses stigmates dénotent, on l'a vu, sa nature héroïque. Maldoror lui-même se dit « *[i]mpénétrable comme les géants* » (V, [3], 199) et, face au crabe tourteau, se dresse significativement « *de toute la*

¹ C. CHELEBOURG, *Le Surnaturel, Poétique et écriture*, op. cit., p. 216.

hauteur de sa taille herculéenne » (VI, [8], VI, 245). Mais l'analogie avec le fils de Zeus est surtout d'ordre érotique, car Maldoror possède des facultés qui vont bien au-delà de la simple force surhumaine.¹ Témoin de l'Histoire des hommes, Maldoror semble immortel : « *Depuis ce temps, j'ai vu plusieurs générations humaines élever, le matin, ses [sic] ailes et ses [sic] yeux, vers l'espace, [...] et mourir, le soir, avant le coucher du soleil [...].* » (II, [10], 104). Pour affronter ses ennemis ou échapper à leur attention, il se métamorphose sans difficulté. Son terrible regard peut « *donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace* » (IV, [5], 176). Sautant du haut d'une falaise afin de défier « *la mort et la vengeance divine* », il se joue de la gravité et descend « *avec la lenteur de l'oiseau, porté par un nuage invisible* » (II, [15], 126).

La posture prométhéenne de Maldoror est non seulement liée à sa dimension héroïque, mais aussi à l'exercice de son écriture visionnaire ; elle souligne par ailleurs son attitude ambiguë face au sort de l'humanité.

La strophe 3 du chant II illustre ces deux faits. Dès le début de l'épisode, le héros se met à blasphémer : « *L'Éternel a créé le monde tel qu'il est : il montrerait beaucoup de sagesse si [...] il oubliait sa majesté sidérale, afin de nous révéler les mystères au milieu desquels notre existence étouffe, comme un poisson au fond d'une barque.* » (II, [3], 79). Le « *nous* » renvoie à une collectivité au nom de laquelle Maldoror prend la parole afin de dénoncer l'ignorance métaphysique dans laquelle Dieu maintient l'humanité. Quelques lignes après, la doléance faussement polie se change en une menace directe.

Je frapperai ta carcasse creuse ; mais, si fort, que je me charge d'en faire sortir les parcelles restantes d'intelligence que tu n'as pas voulu donner à l'homme, parce que tu aurais été jaloux de le faire égal à toi, et que tu avais effrontément cachées dans tes boyaux, rusé bandit, comme si tu ne savais pas qu'un jour où l'autre je les aurais découvertes de mon œil toujours ouvert, les aurais enlevées, et les aurais partagées avec mes semblables. J'ai fait ainsi que je parle, et, maintenant, ils ne te craignent plus ; ils traitent de puissance à puissance avec toi. (80)

Il s'agit là d'une réécriture de la première partie du mythe prométhéen : Maldoror vole le savoir divin et le donne à l'homme ; mais la violence héroïque son geste, qui allie forgeage (« *Je frapperai ta carcasse creuse* ») et éviscération (« *que tu avais effrontément cachées dans tes boyaux* »). L'apostrophe « *rusé bandit* » désigne Dieu comme un malfaiteur ou plutôt une sorte d'aigrefin. En mentionnant son « *œil toujours ouvert* », le poète fait référence à son œil mystique aiguisé par l'insomnie.² La synecdoque du singulier annonce également l'œil unique du chant VI.³ On remarque par ailleurs que le poète passe du futur prophétique au passé composé de la prophétie récemment accomplie.

¹ Sur la pédérastie herculéenne, cf. *supra*, pp. 429-434.

² Sur cet œil qui veille, cf. *supra*, p. 561.

³ Sur cet œil frontal, cf. *supra*, p. 562.

La formule « J'ai fait ainsi que je parle » met en correspondance le dire et le faire. Or, la poésie des *Chants de Maldoror* est numineuse, elle est une malédiction réalisée : sous la plume de Maldoror, dire qu'on *va faire*, c'est déjà *avoir fait*. Mais il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque le poète est le maître du temps.

La réécriture du second épisode, à la strophe 4 du chant IV, accentue la dimension héroïque tout en modifiant le rôle de l'humanité. Le héros, assis depuis « *quatre siècles* » (IV, [4], 170), affirme que l'homme l'a trahi et l'a littéralement poignardé dans le dos : « [...] *sachez que l'homme, quand il a su que j'avais fait vœu de vivre avec la maladie et l'immobilité jusqu'à ce que j'eusse vaincu le Créateur, marcha, derrière moi, sur la pointe des pieds, mais, non pas si doucement, que je ne l'entendisse. Je ne perçus plus rien, pendant un instant qui ne fut pas long. Ce poignard aigu s'enfonça, jusqu'au manche, entre les deux épaules du taureau des fêtes [...].* » (171). Maldoror se présente comme une victime sacrificielle — on songe à la corrida — et ne manque pas d'avertir les passants : « *Voyageur, quand tu passeras près de moi, ne m'adresse pas, je t'en supplie, le moindre mot de consolation : tu affaiblirais mon courage. Laisse-moi réchauffer ma ténacité à la flamme du martyr volontaire.* ». Il révèle par la suite l'ambition guerrière et satanique que recouvre cette étrange macération. « *Tel que tu me vois, je puis encore faire des excursions jusqu'aux murailles du ciel, à la tête d'une légion d'assassins, et revenir prendre cette posture, pour méditer, de nouveau, sur les nobles projets de la vengeance.* ». Volontaire et hyperbolique, l'inertie participe à la création d'une figure prométhéenne inédite. Le héros révolté contre la divinité choisit son châtiment, qui est un martyr à sa propre gloire : son orgueil prend la forme d'un héroïsme doloriste motivé par la vengeance — le lien est fait avec le complexe de l'homme fatal et son ressentiment œdipien.

Cette articulation des postures prométhéenne et herculéenne conduit cependant à une possible impasse : si l'héroïsme superlatif et le merveilleux chrétien induisent *a priori* une remise en cause des lois de la nature, l'ambition prométhéenne accorde de son côté une place importante à la science, dont le rôle est précisément de décrire ces lois de manière rationnelle. Or, on l'a montré, la science de Ducasse est une science qui rêve encore et qui fraternise avec le paranormal. En fait, l'œuvre propose trois représentations de la science dans son rapport au surnaturel.

Dans le premier cas, la science, sclérosée dans son rationalisme, refuse la surnature. À la strophe 15 du chant II, le regard accusateur de la conscience, qui renvoie au motif de l'œil investigateur¹, se manifeste à l'homme sous la forme d'un prodige proprement apocalyptique : « *Des yeux vengeurs, que la science ignorante appelle météores, répandent une flamme livide, passent en roulant*

¹ Sur l'œil qui espionne, cf. *supra*, p. 563.

sur eux-mêmes, et articulent des paroles de mystère... qu'il comprend !» (II, [15], 123-124). L'explication surnaturelle du phénomène est ici favorisée au détriment de son explication rationnelle. L'homme, qui croit au surnaturel, accède à la vérité ; la science, qui n'y croit pas, demeure dans l'erreur, incapable qu'elle est d'appréhender le monde signifiant.

Dans le deuxième cas, la science n'est plus figée, mais en devenir ; elle ne rejette plus le surnaturel, mais l'assimile en tant que phénomène naturel en attente d'explication ou en tant que découverte à venir. Ainsi, la strophe 7 du chant IV, qui met en scène la rencontre entre Maldoror et un homme-poisson, débute par cette affirmation : « *Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature.* » (IV, [7], 178). Le surnaturel, qui s'euphémise en anormalité, entre dans le champ des possibilités offertes par l'expérience. L'ignorance de la science est une ignorance à combler, ce que confirme le poète quelques pages après en reprenant de manière fantaisiste les théories évolutionnistes de Lamarck : « [...] *la prolongation de l'existence, dans cet élément fluide, avait insensiblement amené, dans l'être humain qui s'était lui-même exilé des continents rocaillieux, les changements importants, mais, non pas essentiels, que j'avais remarqués, dans l'objet qu'un regard passablement confus m'avait fait prendre [...] pour un poisson, à forme étrange, non encore décrit dans les classifications des naturalistes ; mais, peut-être, dans leurs ouvrages posthumes [...].* » (181). Le « *non encore* » est lourd de sens : les sciences naturelles ne s'opposent pas au surnaturel, qu'elles doivent appréhender comme un terrain d'étude, un champ de recherche à défricher.

Ces nouvelles perspectives scientifiques n'excluent pas le merveilleux chrétien ; elles profilent au contraire une réduction du hiatus entre le monde positif et le monde spirituel ; elles possèdent une dimension apocalyptique en tant qu'elles façonnent une vision neuve du monde et des rapports de force qui le travaillent, comme l'affirme Maldoror au chant VI :

Je n'envie rien au Créateur ; mais, qu'il me laisse descendre le fleuve de ma destinée [...].
Sinon, élevant à la hauteur de son front un regard irrité de tout obstacle, je lui ferai
comprendre qu'il n'est pas le seul maître de l'univers ; que plusieurs phénomènes qui
relèvent directement d'une connaissance plus approfondie de la nature des choses,
déposent en faveur de l'opinion contraire, et opposent un formel démenti à la viabilité de
l'unité de la puissance. (VI, [6], IV, 238-239)

Le face à face menaçant que décrit le poète constitue l'ultime scène de miroir de l'œuvre, après celle qui voit Maldoror dialoguer avec Dieu et celle où il s'adresse à son propre reflet. Ce « *regard irrité* », c'est l'œil cyclopéen et frontal du début de la strophe, organe du pouvoir et du savoir. Le poète est devenu l'un des deux « *maître de l'univers* » en perçant les secrets de la nature (« *une connaissance plus approfondie de la nature des choses* ») ainsi que ceux de Dieu. Son ambition est claire :

en contestant « *l'unité de puissance* », il affirme qu'il y a désormais deux Tout-puissants. On sait que l'œil peut également être une scène théâtrale, une toile sur laquelle se projette un spectacle optique.¹ C'est précisément ce que Maldoror menace de faire en fixant le créateur dans les yeux : en une dernière scène de miroir, il offrira à Dieu l'image d'un autre lui-même. Et cette scène sera la strophe ultime des *Chants de Maldoror*. En somme, la science qu'évoque le poète est un outil d'investigation prométhéenne manipulé par une ambition herculéenne. Connaître la véritable nature des choses, c'est être à même de contester le pouvoir divin.

Enfin, dans le troisième cas, la science acquiert une dimension sacrée et passe dans le domaine du surnaturel. On songe bien sûr à l'hymne aux « *mathématiques saintes* » (II, [10], 105) du chant II, dans lequel Maldoror remercie les trois « *déeses rivales* » (103), l'arithmétique, l'algèbre et la géométrie, de lui avoir donné la « *froideur* », la « *prudence* », mais aussi et surtout la « *logique* » (104) qui sert son ambition héroïque : « *Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même ! Il grinça des dents et subit cette injure ignominieuse ; car, il avait pour adversaire quelqu'un de plus fort que lui.* » (105). La parole assertive de la logique pervertie et la parole magique de la sorcellerie évocatoire se confondent en ce qu'elles illustrent l'une comme l'autre la puissance démiurgique du verbe poétique.²

La science devient ici une force, opérant la synthèse parfaite du savoir et du pouvoir, des rêveries herculéennes et des rêveries prométhéennes. La science héroïque, c'est bien sûr le progrès technique, symbolisé par le revolver que Maldoror utilise pour vaincre finalement le Créateur qui s'était incarné en rhinocéros en vue de l'affronter ; mais c'est aussi la description quasi scientifique du meurtre de Mervyn, perpétré juste après la défaite de Dieu. Attaché au bout d'une corde, le jeune homme est lancé depuis la colonne Vendôme et va s'écraser sur le dôme du Panthéon : « *La fronde siffle dans l'espace ; le corps de Mervyn la suit partout, toujours éloigné du centre par la force centrifuge, toujours gardant sa position mobile et équidistante, dans une circonférence aérienne, indépendante de la matière. [...] 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 [...] !* » (VI, [10], VIII, 254). On assiste dans ce passage à un véritable coup de force : le surnaturel n'est plus dans le phénomène, qui respecte parfaitement les lois physiques, mais dans la force surhumaine qui se trouve à son origine. La dernière phrase rappelle la double identité de Maldoror, à la fois personnage et poète : agir sur la scène fictionnelle, c'est « *parler* » sur la scène narrative et scripturale. Le geste poétique et le geste surnaturel sont en miroir. Et l'image de la fronde une fois encore fait office de signature criminelle.

¹ Sur cette scène oculaire, cf. *supra*, pp. 567-569.

² Sur la logique assertive, cf. *supra*, pp. 211-212. Sur la sorcellerie évocatoire, cf. *supra*, pp. 491-492.

Il n'y a pas dans *Les Chants de Maldoror* de pouvoir sans savoir. Rêverie prométhéenne et rêverie herculéenne se retrouvent en une même rêverie scientifique. La synonymie entre l'ordre physique et l'ordre spirituel est confirmée par la révélation d'un monde dérégulé. Mais, de même que l'ordre physique y est modifié, de même, les rapports spirituels, qui sont en réalité des rapports de force, y seront redéfinis. En tant que parole apocalyptique, le verbe poétique est à la source de ces révélations ; mais en tant qu'il est poétique lui-même, il fait de ce monde dévoilé une création poétique concurrençant la création divine. L'écriture du surnaturel est bien, aux yeux de Ducasse, une écriture surnaturelle. La fabulation est une activité magique et démiurgique.

L'antivisionnaire

Sur le plan de l'imagination et du surnaturel, *Poésies* s'oppose radicalement aux *Chants de Maldoror*. Le double fascicule réfute violemment la voyance poétique. Le ton polémique est plus que rugueux et la condamnation des voyants s'accompagne d'un éloge assez caricatural du progrès, du positivisme et de la poésie sociale. Bien entendu, cette prise de position va se révéler très vite être contradictoire et ironique

Dans plusieurs passages de *Poésies*, Ducasse se livre à une critique virulente d'un surnaturalisme et d'une voyance poétique dévoyés en affabulation. Mais ces diatribes sont autant de poèmes ironiques et savoureux. Le surnaturel fait partie des dérèglements et des désordres que condamne le poète repent. Les miracles, les visions ne valent guère mieux que des hallucinations. Les créatures surnaturelles sont rangées au côté des monstres de la nature et des phénomènes de foire. Pierre angulaire de l'édifice orphique des *Chants de Maldoror*, l'onirisme en particulier semble perdre toute valeur poétique : « *On ne rêve que lorsque l'on dort. Ce sont des mots comme celui de rêve, néant de la vie, passage terrestre, la préposition peut-être, le trépied désordonné, qui ont infiltré dans vos âmes cette poésie moite des langueurs, pareille à de la pourriture. Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas.* » (P I, 261-262). Le rêve éveillé est une chimère, et la voyance poétique se trouve réduite à une phraséologie délétère : *Les Chants de Maldoror* tentaient d'illustrer une poésie évocatoire et numineuse qui passe du verbe à l'être ; *Poésies*, au contraire, dénonce une poésie idéaliste et mystificatrice qui fait passer le verbe pour l'être. Le poète dresse ainsi une liste des personnages fantoches de cette comédie hérétique. On y retrouve certains des meilleurs rôles de Maldoror :

Qui croit-on tromper ici, je le demande avec une lenteur qui s'interpose ? Ô dadas de baigne ! Bulles de savon ! Pantins en baudruche ! Ficelles usées ! Qu'ils s'approchent, les Konrad, les Manfred, les Lara, les marins qui ressemblent au Corsaire, les Méphistophélès, les Werther, les Don Juan, les Faust, les Iago, les Rodin, les Caligula, les Caïn, les Iridion, les mégères à l'instar de Colomba, les Ahrimane, les manitous manichéens, barbouillés de cervelle, qui cuvent le sang de leurs victimes dans les pagodes

sacrées de l'Hindoustan, le serpent, le crapaud et le crocodile, divinités, considérées comme anormales, de l'antique Égypte, les sorciers et les puissances démoniaques du moyen âge, les Prométhée, les Titans de la mythologie foudroyés par Jupiter, les Dieux Méchants vomis par l'imagination primitive des peuples barbares, — toute la série bruyante des diables en carton. Avec la certitude de les vaincre, je saisis la cravache de l'indignation et de la concentration qui soupèse, et j'attends ces monstres de pied ferme, comme leur dompteur prévu. (*PI*, 266).

L'énumération polémique débute par une question rhétorique qui vise à dénoncer le caractère illusionniste d'une certaine littérature. (« *Qui croit-on tromper ici ?* »). Les métaphores que le poète procureur utilise pour apostropher les personnages incriminés renforcent cette idée de mise en scène et de duperie : ces héros ne sont que des chimères engendrées par des esprits criminels retombés en enfance (« *Ô dadas de baigne !* »), des entités éphémères sans poids ni consistance (« *Bulles de savon !* »), et surtout des marionnettes (« *Pantins en baudruche ! Ficelles usées !* »). Le thème de la théâtralité ressurgit envers et contre tous. Les noms propres au pluriel dénotent le mépris qu'inspirent ces types littéraires au poète. Ce dernier commence par citer les grandes figures romantiques, parmi lesquelles Don Juan et Caïn. La mention d'Ahrimane, principe du mal chez les anciens persans et seigneur des esprits dans le *Manfred* de Byron, permet de faire le lien entre la création littéraire et le monde éclectique des mythes, des légendes et des religions : les divinités sanglantes de l'Inde sont associées aux « *manitous* » amérindiens, les animaux-dieux de l'Égypte ancienne — parmi lesquels on retrouve le crocodile saint-martinien, le serpent satanique et plus curieusement, le crapaud-Dazet —, ne valent guère mieux que Prométhéen, héros de la connaissance volée aux « *Dieux* », ou que les « *Titans* », héros de la révolte et de la quête du pouvoir. Tous, au fond, ne sont que d'illusoires monstruosités imaginées par une humanité encore sauvage (« *les Dieux Méchants vomis par l'imagination primitive des peuples barbares* »). Détachée par un tiret, une hyperbate termine et résume la liste infâme : l'image des « *diables en cartons* » file la métaphore des marionnettes et diabolise toutes ces créatures de l'imagination et de la fiction. Or, la fiction et le surnaturel sont synonymes dans l'imaginaire de Ducasse, et le surnaturel lui-même est le terreau de la voyance. Si l'accusateur mélange aussi bien les genres, les époques et les domaines, c'est que dans sa poétique, tout cela se confond : la poésie d'imagination est une poésie de voyance, car elle est poésie de fiction. Tout cela insulte la Création divine ; et le poète pourfendeur de monstres se charge de mettre fin à cette hérésie.

Au paragraphe suivant, nouvelle diatribe, nouveau poème. Cette fois-ci, les poètes voyants sont décrits comme de véritables affabulateurs :

Il y a des écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombres mystificateurs, véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre. Leurs têtes crétinisantes, d'où une tuile a été enlevée, créent des fantômes gigantesques, qui

descendent au lieu de monter. Exercice scabreux ; gymnastique spécieuse. Passez donc, grotesque muscade. S'il vous plaît, retirez-vous de ma présence, fabricateurs, à la douzaine, de rébus défendus, dans lesquels je n'apercevais pas auparavant, du premier coup, comme aujourd'hui, le joint de la solution frivole. Cas pathologique d'un égoïsme formidable. Automates fantastiques : indiquez-vous du doigt, l'un à l'autre, mes enfants, l'épithète qui les remet à leur place. (*P I*, 266)

Tous autant qu'ils sont, les écrivains d'imagination sont accusés d'escroqueries (« *dangereux loustics* »), de tricherie (« *farceurs au quarteron* »), de charlatanisme (« *sombres mystificateurs* »). Ce ne sont que des prestidigitateurs de foire (« *saltimbanques* »), des idiots du village (« *têtes crétinisantes, d'où une tuile a été enlevée* ») surtout des fous à lier (« *véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre* »). Suit une condamnation tout aussi carnavalesque du sublime apocalyptique en ce qu'il a de plus kitsch et de plus caricatural :

S'ils existaient, sous la réalité plastique, quelque part, ils seraient, malgré leur intelligence avérée, mais fourbe, l'opprobre, le fiel, des planètes qu'ils habiteraient la honte. Figurez-vous-les, un instant, réunis en société avec des substances qui seraient leurs semblables. C'est une succession non interrompue de combats, dont ne rêveront pas les boule-dogues, interdits en France, les requins et les macrocéphales-cachalots. Ce sont des torrents de sang, dans ces régions chaotiques pleines d'hydres et de minotaures, et d'où la colombe, effarée sans retour, s'enfuit à tire-d'aile. C'est un entassement de bêtes apocalyptiques, qui n'ignorent pas ce qu'elles font. Ce sont des chocs de passions, d'irréconciliabilités et d'ambitions, à travers les hurlements d'un orgueil qui ne se laisse pas lire, se contient, et dont personne ne peut, même approximativement, sonder les écueils et les bas-fonds. (266-267)

Le terme « *substances* » inscrit le passage dans le registre de la réflexion théologique, mais la mention des « *boule-dogues* », des « *requins* » et des « *macrocéphales-cachalots* » fait allusion aux monstres lubriques de la poésie maldororienne. L'image épique des « *torrents de sang* » rappelle son atmosphère sanglante. On retrouve pêle-mêle le merveilleux païen avec les « *hydres* » et les « *minotaures* », le merveilleux chrétien avec les « *bêtes apocalyptiques* », et le symbolisme judéo-chrétien avec « *la colombe* », symbole de paix et de pureté.¹ La dernière phrase établit enfin un lien subtil entre la chute spirituelle des révoltés lucifériens et la chute morale des écrivains dénaturés. Et la métaphore foraine et théâtrale reparait : les prophètes romantiques ne sont que des montreurs d'animaux et de monstres ; ce ne sont que des artistes guidés, non par l'inspiration divine, mais plutôt par leur orgueil et leur ambition personnelle. Mais le poète des *Chants de Maldoror* lui-même n'était-il pas des leurs ?

¹ « Tout au long de la symbolique judéo-chrétienne — qui, avec le Nouveau Testament finira par représenter le Saint-Esprit — est fondamentalement un symbole de pureté, de simplicité et même lorsqu'elle apporte le rameau à l'arche de Noé, un symbole de paix, d'harmonie, d'espoir, de bonheur retrouvé. » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Colombe », dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 269).

Plus loin, ce seront deux figures tutélaires de la voyance poétique, Dante et Milton, que Ducasse évalue comme des romanciers populaires : « *Dante, Milton, décrivant hypothétiquement les landes infernales, ont prouvé que c'étaient des hyènes de première espèce. La preuve est excellente. Le résultat est mauvais. Leurs ouvrages ne s'achètent pas.* » (P II, 277). Poètes de la descente orphique aux Enfers, Dante et Milton sont qualifiés de « *hyènes* ». L'image est bien-sûr provocatrice ; elle présente les deux poètes comme mauvais et malicieux ; elle suggère aussi l'idée que leurs œuvres ne sont que des plaisanteries de mauvais goût, preuves évidentes de leur méchanceté. La remarque sur leur manque de succès fait perdre aux deux voyants leur noblesse en les associant à la trivialité d'un constat purement commercial. De même, à travers l'auteur de *Jocebyn*, c'est l'amour romantique et sa mystique du salut qui sont pris pour cible : « *Lamartine a cru que la chute d'un ange deviendrait l'Élévation d'un Homme. Il a eu tort de le croire.* » (283). Ces attaques visent avant tout à montrer que le poète n'a rien d'un véritable voyant : il ne voit rien, et surtout, il invente tout. Mais à travers cette charge ironique, Ducasse fait le portrait saisissant du poète maudit, ce génie à l'orgueil démesuré et satanique. Et c'est peu ou prou ce qu'il a lui-même été en tant que créateur des *Chants de Maldoror*.

Face à cette caricature pourtant révélatrice, Ducasse propose un éloge tout aussi ironique d'un improbable mélange de poésie militante, de renouveau chrétien et de positivisme triomphant. Il dénigre tout d'abord la poésie orphique au profit de ce que Baudelaire nommait l'école sociale :

Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu. Son œuvre est le code des diplomates, des législateurs, des instructeurs de la jeunesse. Nous sommes loin des Homère, des Virgile, des Klopstock, des Camoëns, des imaginations émancipées, des fabricateurs d'odes, des marchands d'épigrammes contre la divinité. Revenons à Confucius, au Boudha, à Socrate, à Jésus-Christ, moralistes qui couraient les villages en souffrant de faim ! Il faut compter désormais avec la raison, qui n'opère que sur les facultés qui président à la catégorie des phénomènes de la bonté pure. (P II, 280)

Le poète repentí prône l'utilitarisme poétique (« *utile* ») : dévoué à la communauté, le poète revêt une fonction politique (« *diplomates* »), législative (« *législateurs* ») et pédagogique (« *instructeurs de la jeunesse* »). Il récuse les grands poètes épiques, qu'ils soient anciens (« *Homère* », « *Virgile* ») ou modernes (« *Klopstock* », « *Camoëns* »)¹, pour leur opposer aussi bien des prophètes, des philosophes ou des chefs spirituels. Fait étrange, il conclut par une sorte de *credo* rationaliste en accouplant la « *raison* » et la « *bonté pure* ». De même oppose-t-il l'esthétique classique, le dogme du progrès et la pensée néo-chrétienne à la voyance romantique, notamment hugolienne :

¹ Klopstock (1724-1803) est un poète allemand, auteur de la *Messiede* (1748), et Camoens est un poète portugais, auteur des *Lusiades* (1572).

Rien n'est plus naturel que de lire le *Discours de la Méthode* après avoir lu *Bérénice*. Rien n'est moins naturel que de lire le *Traité de L'Induction* de Biéchy, le *Problème du Mal de Naville*, après avoir lu *Les Feuilles d'Automne*, *Les Contemplations*. La transition se perd. L'esprit regimbe contre la ferraille, la mystagogie. Le coeur est ahuri devant ces pages qu'un fantoche griffonna. Cette violence l'éclaire. Il ferme le livre. Il verse une larme à la mémoire des auteurs sauvages.

Descartes et Racine, voilà qui est censé s'accorder : ce n'est que bon sens. Mais un traité de physique et le fameux *Problème du Mal* de Naville ne sauraient succéder aux élucubrations hugoliennes. L'auteur des *Contemplations* est dépassé : ses œuvres ne sont que poncifs (« ferraille », autrement dit des vieilleries cliquetantes) et de vaticinations mystiques (« mystagogie »). Le discours polémique de Ducasse paraît structuré : il est à la fois progressiste et conservateur. Contre l'imagination sauvage et l'orgueil luciférien des faiseurs de monstres, le polémiste prône la raison chrétienne, la charité et le progrès.

On s'en doute, ce réquisitoire et ce plaidoyer sont également ironiques et absurdes. En premier lieu, on relève dans les passages cités les marques de l'ironie amère et grinçante qui caractérise les *Poésies* : si les dénominations injurieuses appartiennent au registre polémique, elles sont souvent trop amusantes pour être prises pleinement au sérieux ; éloge et blâmes sont à la fois trop emphatiques et volontairement maladroits ; les diatribes du poète sont interrompues par des comparaisons étonnantes et des remarques incongrues. En deuxième lieu, il y a parfois une contradiction manifeste entre, d'une part, la critique de la voyance poétique, et d'autre part, la religion. Ainsi, au début de *Poésies II*, la condamnation du mal conduit par une sorte de raisonnement pervers à une condamnation très positiviste de la croyance religieuse : « *Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute.* » (P II, 277). Cette négation de la chute et du mal répond logiquement aux principes des *Chants de Maldoror*, puisque l'existence du mal impliquait celle du surnaturel. Quelques paragraphes plus tard, Ducasse dénoncera aussi bien les prestiges de l'imagination que les illusions de la poésie religieuse : « *Les hymnes à Élohim habituent la vanité à ne pas s'occuper des choses de la terre. Tel est l'écueil des hymnes. Ils déshabituent l'humanité à compter sur l'écrivain. Elle le délaisse. Elle l'appelle mystique, aigle, parjure à sa mission. Vous n'êtes pas la colombe cherchée.* » (278). Il est pour le moins révélateur que Ducasse condamne explicitement la prière alors qu'elle ne l'était qu'implicitement dans *Les Chants de Maldoror*. Sur ce point, l'écrivain ne varie pas.

Il y a plus, car le polémiste décèle chez le croyant le même vice qu'il attribuait plus tôt au voyant, à savoir l'orgueil : « *Le principe des cultes est l'orgueil.* » (P II, 280). Mais revoilà pourtant le

poète des *Chants de Maldoror* qui, en des mots très pascaliens, se reconvertit en apôtre de la charité chrétienne tout en condamnant une nouvelle fois la pratique de la prière :

Tutoyer Élohim, lui adresser la parole, est une bouffonnerie qui n'est pas convenable. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui, n'est pas de lui corner aux oreilles qu'il est puissant, qu'il a créé le monde, que nous sommes des vermisseaux en comparaison de sa grandeur. Il le sait mieux que nous. Les hommes peuvent se dispenser de le lui apprendre. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui est de consoler l'humanité, de la prendre par la main, de la traiter en frère. C'est plus vrai. (288).

Ces incohérences et contradictions annulent toute la stratégie polémique de Ducasse et fournissent par contraste des éléments pour mieux cerner ce qu'était la poésie de la voyance dans *Les Chants de Maldoror*. Les *Poésies* constituent bien la postface ironique de ce premier livre.

Enfin, et c'est sur ce point que son ironie s'avère la plus pernicieuse, Ducasse parodie toujours la posture prophétique. D'une part, il se pose en poète du progrès tout en critiquant une sorte de décadence spirituelle et littéraire. Celui qui se fait le chantre de l'esprit positiviste pratique lui-même une sorte de prophétisme sécularisé ; mais celui qui déplore la décadence de son temps reflète l'ambivalence de l'esprit-fin de siècle, partagé entre haine du progrès et fascination pour la déchéance. D'autre part, Ducasse se fait le représentant d'une poésie à la fois progressiste, sociale et impersonnelle. Certes, il emploie les futurs prophétiques de circonstance, et, surtout, s'efface derrière un « nous » collectif ; mais la première personne du singulier revient affirmer la présence d'une individualité très forte et d'un orgueil persistant. C'est notamment le cas dans la seconde partie du blâme ironique de Byron :

Quoique plus grand que les génies ordinaires, s'il s'était trouvé de son temps un autre poète, doué, comme lui, à doses semblables, d'une intelligence exceptionnelle, et capable de se présenter comme son rival, il aurait avoué, le premier, l'inutilité de ses efforts pour produire des malédictions disparates ; et que, le bien exclusif est, seul, déclaré digne, de par la voix de tous les mondes, de s'approprier notre estime. Le fait fut qu'il n'y eut personne pour le combattre avec avantage. Voilà ce qu'aucun n'a dit. Chose étrange ! même en feuilletant les recueils et les livres de son époque, aucun critique n'a songé à mettre en relief le rigoureux syllogisme qui précède. Et ce n'est que celui qui le surpassera qui peut l'avoir inventé. (*PI*, 265)

Ducasse constate que le succès de Byron et de sa poésie sacrilège tient au fait qu'il n'avait pas d'adversaire à sa mesure. Il qualifie ce raisonnement de « *sylogisme* », ce qui est déjà ironique ; mais surtout, il affirme que seul celui qui « *surpassera* » Byron a pu avoir inventé ce même syllogisme. Or, l'inventeur de ce syllogisme, c'est Ducasse lui-même. Autrement dit, par le truchement de l'éloge et du blâme de Byron, le poète repentant s'amuse à annoncer, une fois encore, que la fin du XIX^e siècle verra son poète, c'est-à-dire lui-même. Enfin, Ducasse se pose en juge inquisiteur,

en héros tueur de monstres, en détenteur d'un certain savoir et d'un certain pouvoir. N'est-ce pas plutôt le portrait ironique d'un prophète martyr et amer qu'on pousse à abjurer ? La véritable décadence à ses yeux n'est-elle pas le retour à l'ordre lui-même ?

Ce reniement ne prophétise pas l'avènement du progrès universel ; c'est au contraire le témoignage plein d'orgueil et de fierté d'un poète messie écrasé par le monde réel, un prophète auquel il ne reste qu'une parole nihiliste, une poésie du vide, une prophétie du néant.

Les Chants de Maldoror procèdent d'une écriture visionnaire qui, par l'entremise d'un merveilleux chrétien, articule les registres épique et apocalyptique afin de révéler une vérité douloureuse : le bien et le mal ne sont que les étendards guerriers de deux camps qui s'affrontent pour le pouvoir et qui, d'un point de vue éthique, rivalisent de méchanceté. Cette révélation découle d'un postulat ésotérique perverti, à savoir la correspondance entre l'ordre physique et l'ordre spirituel, et conséquemment entre le désordre spirituel et le désordre physique. Et l'on voit où mène ce piège de l'imaginaire : l'existence du monde spirituel, qui se concrétise sous la forme du merveilleux chrétien n'est possible que si les lois ordinaires de la nature sont bafouées. Or, si l'ordre physique est remis en question, l'ordre spirituel le sera aussi. Par conséquent, le surnaturel induit logiquement – on se souvient du rôle de la logique dans la croisade maldororienne – une modification profonde des représentations religieuses. Ce qui revient à dire que, dans la pensée ducassienne, la vraie croyance est fondamentalement hérétique. Enfin, à la fois prométhéenne et herculéenne, l'écriture apocalyptique échafaude un monde nouveau. Insulte suprême faite au Créateur, puisque le geste poétique réécrit sa Création. La non-publication des *Chants de Maldoror* ramènera Ducasse à l'horrible réalité : le monde est ce qu'il est, et sa réalité poétique ne sera pas révélée. Du moins de son vivant.

Ducasse se démarque des voyants romantiques pour incarner le rôle du visionnaire fin-de-siècle qui voit en son œuvre une alternative à l'œuvre de Dieu. Son œil magique voit au-delà du réel, crée l'irréel et l'amène à se redécouvrir dans sa création. Mieux, il entend sa propre voix, son propre chant. Le poème se fait miroir sonore, mais aussi sculpture : en écrivant, le poète conçoit un monde à son image, ou du moins, un monde à l'image de ce qu'il rêverait d'être. À la fois héros, prophète et messie, il accède à l'immortalité en créant une dimension temporelle propre à sa création. Tout se passe comme si Ducasse pensait son éventuelle réussite littéraire comme une sorte de parousie, comme l'établissement dans l'ordre du biographique de son royaume subjectif. Cette voyance héroïque rejoint l'ambition satanique à travers l'écriture apocalyptique. *Les Chants de Maldoror* représentent une lutte entre le bien et le mal, ou plutôt, entre Dieu et Maldoror, entre le père et le fils, le Créateur et la créature. Dans la réalité poétique, le monde terrestre et le monde spirituel se rejoignent en un même monde signifiant et surtout dérégulé. Croire au surnaturel, c'est croire en Dieu, et croire en Dieu, c'est le croire mauvais : admettre la transgression des lois de la nature, c'est admettre la remise en cause de l'arbitraire spirituelle. Alliant le savoir prométhéen à la puissance herculéenne, le verbe donne naissance à un nouveau Créateur et à une nouvelle création. Dans la poétique du sujet ducassien, voir l'autre monde, c'est d'abord voir le monde autrement ; mais c'est surtout tenter de *s'y voir autrement*.

L'échec des *Chants de Maldoror* fait redescendre Isidore de son piédestal, brise sa statue, précipite son précieux univers dans le chaos. Lui qui désirait se voir autrement en voyant un autre monde, le voilà réduit à *ne plus voir que lui-même*, rongé par ce désir toujours présent *de ne plus se voir*. On retrouve, dans *Poésies I*, la mise en correspondance du monde physique et du monde moral : « *Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, [...] devant ces charniers immondes, que je rougis de nommer, il est temps de réagir enfin contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement.* » (P I, 262-263). L'autocritique rétrospective et déguisée porte de toute évidence sur la poétique des *Chants de Maldoror*. L'échec du livre a empêché l'épiphanie du cosmos ducassien : sa prophétie ne s'est pas réalisée, le messie s'est fait crucifier, mais en silence. Subsiste cependant la nostalgie de cette époque mythique où écrire, c'était voir et créer, créer en voyant. Le verbe *choquer* suggère une réaction non seulement morale, mais aussi esthétique ; et dans le même temps, les verbes *rougir* et *courber*, conjugués au présent, rappellent que cette topique plus large du dérèglement pèse encore de tout son poids sur l'imaginaire du poète au moment où il rédige *Poésies I*. Désormais, Ducasse sera le prophète du néant.

CHAPITRE III :

Un autre moi

La voyance poétique, l'expansion de la conscience, le thème de la métamorphose, l'imaginaire ésotérique, la dialectique du secret et du dévoilement, le mouvement de réécriture, la perspective eschatologique : ces différents éléments rapprochent fortement l'œuvre de Ducasse des thèmes initiatiques. L. Durand-Dessert a étudié ce sujet en profondeur et en fait l'une des pierres de touche de son interprétation des *Chants de Maldoror* : « *La quête de la connaissance débouche sur une expérience de l'être qu'on peut appeler initiatique dans la mesure exacte où elle est accompagnée par la naissance d'une nouvelle conscience, ouvrant le chemin d'une transformation de la personne tout entière en elle-même, et dans ses rapports au monde et à autrui.* »¹. Dans sa conclusion, cependant, L. Durand-Dessert, qui inscrit « *l'expérience de Lautreámont dans la plus pure orthodoxie chrétienne* »², semble prendre pour bon argent ce que Ducasse écrit dans ses premières lettres. Elle considère en effet que l'aventure de Maldoror le ramène vers Dieu et le salut : « *Texte-temple, Les Chants nous montrent notre pierre de fondation et notre pierre d'angle, et en révélant à l'homme sa couronne et son Royaume, ils désignent le lieu où se célèbrent les mystères de l'Arche d'Alliance.* »³. La mise au jour des complexes de Maldoror et de l'homme fatal montre, semble-t-il, que la poésie ducassienne n'est pas animée de sentiments aussi nobles, et que *Les Chants de Maldoror* se démarquent résolument de cette vision rédemptrice. Sans pour autant négliger la dimension mystique de l'œuvre, les chapitres précédents ont permis de mettre en relief l'intentionnalité profonde de la création ducassienne : si Ducasse écrit, c'est qu'il cherche à créer un autre monde en voyant le monde réel autrement. En définitive, il s'agit pour lui de se voir autrement, de se construire un autre moi. C'est cette motivation initiale qui préside à l'acte créateur et qui informe le complexe de l'homme fatal, puis le complexe de Maldoror. Au fond, il n'y a rien là que de très banal : tout artiste, en son for intérieur, tend à inventer son propre monde et sa propre image, et cela afin de guérir de ses blessures narcissiques, de répondre à son angoisse face au temps et à la mort, ou plus simplement de s'échapper d'une réalité par trop décevante. La question est plutôt de savoir comment l'imaginaire initiatique —

¹ L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. Lautreámont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror, op. cit.*, tome 1, p. 11.

² L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. Lautreámont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror, op. cit.*, tome 1, p. 12.

³ L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. Lautreámont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror, op. cit.*, tome 2, p. 951.

qu'il faudra par ailleurs définir de manière opératoire — contribue chez Ducasse, à la construction de ce moi nouveau, de ce double poétique.

Le voyage initiatique

Dans *Rite, roman, initiation* (2000), Simone Vierne rattache les initiations aux mythes de la création : « *En fait, toute une série de rites répète les moments mythiques du passage du Chaos à la Création [...]. Et c'est pourquoi très souvent les initiations sont liées aux rites de régénération de la tribu ou de la cité, ou mieux, l'initiation, est le modèle de tous les rites de régénérescence, d'établissement d'un ordre nouveau.* »¹. Or, Ducasse cherche de toute évidence à créer son propre cosmos. Par conséquent, si les initiations ont pour sens profond de rejouer la Création du monde, on est en droit de se demander dans quelle mesure Ducasse s'approprie ce scénario initiatique non seulement dans *Les Chants de Maldoror*, mais encore à l'échelle de ses œuvres complètes, ce qui inclut la correspondance et *Poésies*.

S. Vierne énumère les variants et les invariants du scénario initiatique et dénombre trois séquences principales : la *préparation*, la *mort initiatique* et la *renaissance*.² La *préparation* vise à établir le lieu sacré, à purifier le futur initié et à le séparer des profanes. Vient ensuite la séquence principale, celle de la *mort initiatique* : dans un premier temps, des rites d'entrée peuvent marquer le passage du myste, le candidat digne des mystères, dans l'au-delà ; dans un second temps, le myste effectue son voyage dans l'au-delà, lequel peut comprendre des épreuves et des mises à mort, un *regressus ad uterum* ou un voyage aux enfers ou au ciel. L'initiation se termine enfin par la *renaissance* de l'initié qui, au prix d'une sortie périlleuse ou heureuse (réveil, retour à l'enfance, nouveau nom) accède à un statut ontologique supérieur impliquant une connaissance du sacré.

S. Vierne retrouve des traces du scénario initiatique dans différentes formes littéraires. Elle se concentre cependant sur le roman, dont la forme narrative prédispose à ce type de développements symboliques. De plus, ne considérant l'initiation que du point de vue du lecteur et du personnage, elle semble ne pas s'intéresser à celui de l'écrivain. Or, la poésie, et notamment la voyance poétique, place bien souvent le poète en position de myste. En outre, au regard de la subjectivité poétique, l'écrivain, qu'il soit romancier ou poète, construit à travers ses œuvres complètes une image satisfaisante de son moi, son autoportrait symbolique, et met en scène une

¹ Simone VIERNE, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000, p. 71.

² S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, *op. cit.*, p. 15.

fiction intime, sa psychomythie. Si l'on admet que l'initiation est aussi, dans certains cas, celle du sujet écrivain, on peut supposer que l'œuvre de Ducasse dessine un cheminement comprenant non seulement *Les Chants de Maldoror*, mais aussi *Poésies* et la mince correspondance du poète.

Rite, poésie, initiation

Quelle forme prend le scénario initiatique dans *Les Chants de Maldoror*? Il faut d'abord rappeler deux points essentiels. *Primo*, le livre se distingue par une double scène poétique et fictionnelle en constante relation métaleptique incluant le poète et le lecteur. *Secundo*, il est animé par un mouvement de réécriture induisant une mise en abyme du parcours initiatique lui-même : *Les Chants de Maldor* se profilent ainsi comme la mise en récit de l'initiation cyclique et progressive du poète héros et du lecteur. D'une part, sur le plan fictionnel, le drame se déroule en deux parties. Les cinq premiers chants racontent le voyage initiatique d'un personnage mort-vivant effectuant des rites de mise à mort, subissant épreuves et renaissances diverses et préparant son initiation finale. Le sixième chant marque la renaissance ultime de l'initié, qui se réveille au terme de son parcours, à Paris. D'autre part, sur le plan poétique, la réécriture dessine une évolution en deux temps : les cinq premiers chants explorent les registres lyrique, humoristique, fantastique et prophétique tout en expérimentant l'épopée, l'épigramme, l'hymne, le conte, la prose poétique et le poème en prose, mais aussi le discours philosophique ou scientifique ; le chant VI propose, avec le roman de Mervyn, une forme neuve et synthétique, que l'on peut qualifier de roman poétique et de récit visionnaire. Ces deux parcours étant indissociables, on peut dire qu'à travers la double entité formée par le poète et le héros, le sujet ducassien, accompagné du lecteur, passe de l'éternel retour des cycles initiatiques au progrès final du drame apocalyptique et messianique.¹

Certes, la correspondance n'est pas un champ favorable au développement d'un scénario initiatique. On peut cependant relever un certain nombre de passages dans lesquels Ducasse présente son parcours littéraire comme une initiation, même après l'échec des *Chants de Maldoror*.

En effet, dans sa lettre à Hugo, le jeune Isidore apparaît comme un initié face à son maître. Avidé de connaissance, il souhaite lire les derniers ouvrages de son aîné (« *Me promettez-vous en outre un exemplaire de chacun des ouvrages que vous allez faire paraître au mois de Janvier ?* », Lettre 2, 303) . En lui envoyant ses textes, il se soumet à la sagesse de son jugement (« *Vous ne sauriez croire combien vous rendriez un être humain heureux, si vous m'écriviez quelques mots.* »). Et comme ses nombreux autres disciples, il regrette de ne pas pouvoir effectuer le pèlerinage de Guernesey, cette terre sacrée où s'est exilé le grand voyant (« *Depuis dix ans je nourris l'envie d'aller vous voir, mais je n'ai pas le*

¹ Sur le messianisme, cf. *supra*, pp. 584-589. Sur la rêverie apocalyptique, cf. *supra*, pp. 589-605.

sou. », 302). La lettre à Hugo se conclut sur cet humble hommage : « *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 « rien » qu'est Ducasse s'incline respectueusement devant le « Tout » qu'est Hugo. L'adverbe « encore » exprime toutefois l'aspect inaccompli : le *rien* égalera un jour le *Tout*, l'élève rivalisera avec le maître. En se référant solennellement au « siècle », l'ambitieux s'octroie bel et bien une destinée messianique.

Dans sa lettre du 22 mai 1869, Ducasse se décrit tel un ermite poète, incarnant ainsi la figure décadente de l'artiste enfermé loin des hommes¹ : « *Au reste, je suis chez moi à toute heure du jour [...].* » (Lettre 3, 305). Le 27 octobre de la même année, il vit toujours dans la certitude prophétique d'un succès littéraire : « *Ainsi donc, ce que je désire avant tout, c'est être jugé par la critique, et, une fois connu, ça ira tout seul.* » (Lettre 5, 307). Être jugé par la critique, c'est se soumettre à une épreuve initiatique : une fois ce rite accompli, le poète initié deviendra naturellement un véritable homme de lettres, autrement dit un écrivain dont le *nom est connu* (« *une fois connu, ça ira tout seul* »). Quatre jours plus tard, Ducasse se réclame de Naville et prétend s'être inspiré de ses thèses — on sait le sens de cette manœuvre.² Mais le plus intéressant est qu'il entend attirer l'attention du philosophe suisse afin que ce dernier le fasse connaître : « *Je lui enverrai un exemplaire. Dans les éditions suivantes, il pourra parler de moi, car je reprends avec plus de vigueur que mes prédécesseurs cette thèse étrange, et son livre, [...] me fera connaître indirectement en France. C'est une affaire de temps.* ». Sur la route du succès, Naville fera office de raccourci, un peu à la manière des adjuvants des contes de fées. Le mot de conclusion (« *C'est une affaire de temps* ») est moins léger qu'il y paraît : il résume la foi presque religieuse, et aussi désespérée, que Ducasse a placée en son projet, ainsi qu'en sa maîtrise imaginaire du temps.

Mais l'échec des *Chants de Maldoror* provoque une rupture brutale dans la création ducassienne. En réorientant sa stratégie éditoriale en fonction de cet événement, Ducasse se livre aussi à une réécriture parodique de son autoportrait en initié. Ce qu'il met en place à partir de cette rupture, c'est l'ébauche d'une sorte de rite de purification. Ainsi, dans sa lettre du 21 février 1870, il affirme être un homme nouveau avec des idées nouvelles : « *Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir [...].* » (Lettre 6, 308). Mais il lui faut encore se purifier et surtout purifier la littérature : « *Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux lers jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire. J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin.* ». Corriger l'œuvre d'autrui, c'est en extirper l'impur, le mal, afin de

¹ Sur le thème de l'enfermé, cf. *infra*, p. 627.

² Sur Ducasse et Naville, cf. *supra*, pp. 90-91.

le remplacer par l'espoir. Et corriger *Les Chants de Maldoror*, c'est se purifier par l'auto flagellation afin de renaître en tant que poète repenté et chantre du bien.

Dans sa dernière lettre, enfin, Ducasse décrit sa prise de conscience comme un pénible réveil : « *L'édition avait coûté 1 200 f, dont j'avais déjà fourni 400 f. Mais, le tout est tombé dans l'eau. Cela me fit ouvrir les yeux.* » (Lettre 7, 309). Là encore, l'expression tout prend une signification mystique : comme l'initié qui s'éveille à la connaissance gnostique, le poète s'éveille au bien. Quelques lignes plus loin, c'est l'image d'un poète enfant devenu adulte et reniant ses anciennes lubies qui se dessine : « *Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses.* ». L'expérience malheureuse des *Chants de Maldoror* retrouve un sens : elle n'est pas décrite comme un échec, mais comme un rite de passage nécessaire et douloureux. Mais, on l'a vu, Ducasse est tout à fait conscient d'être victime d'une forme de censure. À ses yeux, son œuvre ne constituait pas à proprement parler un échec ; cependant, l'impossibilité de la voir publier a dû le toucher profondément. Face à cette blessure narcissique, le sujet a réagi en se livrant à une structuration stratégique de son imaginaire initiatique. Il lui était nécessaire d'endosser ce rôle de repenté et d'initié au bien afin de permettre la publication de *Poésies*, fausse palinodie, et vrai testament. Dans le double fascicule, l'accent sera mis sur l'exagération : sur un ton à la fois burlesque et désespéré, le poète héros pourfend désormais les monstres du romantisme, énumère la liste des vices et des dérèglements, maudit les écrivains dévoyés et se repent d'avoir été leur élève. Mais tout cela est ironique : dans *Poésies*, il n'y a aucune préparation, aucune mort initiatique, aucune véritable renaissance. Le drame initiatique se résume à une farce doloriste et humoristique. Le chant de révolte s'est changé en chant d'amertume.

On observe donc deux phases initiatiques dans la création ducassienne : dans la première, celle des *Chants de Maldoror*, le sujet entreprend un cheminement initiatique qui se confond avec l'acte créateur ; dans la seconde, il réagit face à son échec éditorial, il se livre à une parodie douce-amère de purification poétique et spirituelle.

Le motif de la marche

Dans *Les Chants de Maldoror*, la marche est une idée récurrente qui se rencontre aussi bien au niveau de la fiction que du style.¹ Lié à l'idiomythe du Juif errant, ce motif qui invite à

¹ Sur la marche, cf. Isabelle DAUNAS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 97-106, dans *Romantisme*, volume 24, n°83, « La Ville et son paysage », 1994 et Simone Luise ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, Bern – Berlin – Frankfurt/M – New York – Paris – Wien, Peter Lang, « Série XIII, Langue et littérature française », 1995, pp. 49-50.

envisager l'espace de manière non pas statique et ornementale, mais dynamique et signifiante, possède une fonction à la fois narrative, symbolique et poétique.¹

D'une part, Maldoror se présente tel un infatigable marcheur. C'est l'un des traits particuliers de cet avatar singulier de la figure moderne du passant : « *Dans la ville désormais exorbitée*, écrit Isabelle Daunais dans « Regards et passages » (1994), *aux voies de communication multipliées, le citadin se définit de plus en plus comme un objet de "passage". Fugitif et sériel, il n'est plus l'être fixe ou tout au moins centripète des agglomérations et des bourgs, mais un être de mouvement, périphérique, qui occupe l'espace, littéralement.* »². Maldoror, cependant, ne parcourt pas que la ville : on le découvre, au début de la strophe 13 du chant I, marchant « *à pas lents dans la forêt* » (I, [13], 70). À la strophe 5 du chant II, il évoque sa « *promenade quotidienne* » (II, [5], 84). À la fin du chant III, il reprend son « *chemin, à travers les dédales des rues* » (III, [5], 155). À la strophe 3 du chant V, il associe ses promenades nocturnes à son insomnie volontaire : « *Dès que la nuit exhorte les humains au repos, un homme, que je connais, marche à grands pas dans la campagne* » (V, [3], 201).

Mais surtout, Maldoror est un passant surnaturel, une apparition miraculeuse. Comme le fait remarquer très justement I. Daunais, le « *regard sert de "preuve" à l'existence du personnage, puisque Maldoror est d'abord celui qui a été vu.* »³. En effet, il est celui que l'on voit passer : « *Ab ! vois-tu, jeune fille, je t'engage à ne plus reparaitre devant mes yeux, si jamais je repasse dans la rue étroite.* » (II, [5], 85) ; « *Ils viennent des bords des Amazones [...] pour accomplir de longs voyages à ma recherche, et demander aux cités immobiles, si elles n'ont pas vu passer, un instant, le long de leurs remparts, celui dont le sperme sacré embaume les montagnes [...] !* » (V, [5], 207). Maldoror est donc doublement voyant. Il voit et il est vu : il voit l'autre monde, et le voir lui, c'est également voir l'autre monde. Pour être, le héros doit être vu, et pour être vu, il doit passer. Cette constante fictionnelle ébauche un scénario où *Les Chants de Maldoror* se profilent comme le récit discontinu des déambulations de Maldoror, qui, on le verra, semble à la fois vivre pour marcher et marcher pour vivre. Dans l'imaginaire, le mouvement est ce qui permet d'échapper à l'emprise du temps. Dans le domaine de la création poétique, il se rattache à l'écriture de la ruse telle que la définit J. Burgos, qui consiste à dépasser l'angoisse du temps et de la mort « *en feignant de se soumettre au devenir mais pour mieux le dépasser.* »⁴.

D'autre part, la marche, ou plutôt la route, sert d'imageant à une série de métaphores reprenant le cliché romantique du « *chemin de la vie* » (II, [15], 123)⁵ : « *le sentier abrupt du voyage*

¹ Sur l'idiomythe du Juif errant, cf. *supra*, pp. 485-486.

² I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 101.

³ I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 102.

⁴ J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 165.

⁵ « *Les images du voyage et leurs corollaires, images de la route, ou de paysages dont la succession jalonne le progrès mystique, sont traditionnellement des symboles de l'ascèse, du progrès des néophytes sur les pas de l'hiérophante. Mais à l'époque romantique, les difficultés, les fatigues, les déboires, les nostalgies de l'étape sont aussi des motifs d'une sorte de version laïque de la quête orphique, puisqu'ils servent également à représenter la vie, soit la vie de l'individu, soit la longue et pénible marche de la caravane humaine de*

terrestre » (II, [8], 94), « *le rude sentier de la vie* » (IV, [8], 187). Toutefois, les expressions « *route du mal* » (II, [11], 109) et « *sentier de la vertu* » (IV, [2], 162) induisent une lecture religieuse, voire apocalyptique de l'image. En effet, à la strophe 3 du chant III, Maldoror est comparé implicitement à Don Juan marchant vers la damnation et au Juif errant, condamné à marcher jusqu'à la fin des temps. Dépassant le déterminisme de ces deux mythes, l'image de la marche maudite annonce chez Ducasse un accomplissement fictionnel qui ne conduit plus son héros vers la répétition mythique, mais vers la fin même du livre, à savoir le roman de Mervyn : au terme de son périple, Maldoror, parvenu à Paris, affrontera le Tout-puissant en un ultime combat entre le bien et le mal. La marche du héros symbolise bien son cheminement spirituel.

Enfin, dès l'ouverture des *Chants de Maldoror*, Ducasse fait de la marche l'image même de son écriture poétique : « *Plût au ciel que le lecteur [...] trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison* » (I, [1], 39). Le seuil de l'œuvre crée d'emblée une situation d'énonciation scripturale. La métaphore des « *marécages [...] de ces pages* » compare le livre à un espace hostile, et la lecture à une véritable expédition ; l'expression « *chemin abrupt et sauvage* » indique qu'il existe, sous le désordre apparent des *Chants de Maldoror*, un fil conducteur qu'on doit trouver et suivre afin de ne pas se perdre. De même, le poète assimile la fin du chant II à une station sur le chemin de son écriture : « *Il est temps de serrer les freins de mon inspiration, et de m'arrêter, un instant, en route* » (II, [16], 127). On peut lire au début du chant VI un passage similaire, qui marque la dernière étape du voyage poétique : « [...] *je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature [...] du but que j'avais résolu de poursuivre* » (VI, [1], 222). Mais surtout, à la strophe 2 du chant IV, le poète mobilise le motif de la marche afin d'illustrer sa critique de la poésie traditionnelle : « *Jusqu'à nos temps, la poésie fit une fausse route* » (IV, [2], 163). Si la marche est l'image de l'écriture, elle est aussi celle de la lecture, et les nombreux passants que l'on rencontre dans l'œuvre peuvent être vus comme autant de doubles du lecteur. Sur le plan fictionnel, le poète héros résiste au temps et à la mort par son vagabondage perpétuel : « *L'histoire des Chants, écrit I. Daunais, est en effet celle d'une lutte pour perpétuer la vie.* »¹. Et sur le plan poétique, la marche apparaît comme une image motivée par la nécessité narcissique du récit et de l'échange littéraire.²

Le motif de la marche confère aux *Chants de Maldoror* une certaine cohérence narrative : l'œuvre s'agence autour du trajet fictionnel et spirituel d'un poète héros engagé dans une véritable croisade poétique et démoniaque. Or, ce personnage est aussi le poète racontant sa propre

l'horizon du berceau à l'horizon de la tombe. » (H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 180-181).

¹ I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », op. cit., p. 103.

² Sur l'impératif d'interlocution qui préside à l'acte créateur, cf. *supra*, pp. 80-82. Sur la nécessité narcissique du récit, cf. *supra*, pp. 586-589.

histoire : d'un côté, il se déplace dans l'espace de la scène fictionnelle ; de l'autre, il spatialise l'échange littéraire et l'écriture sur la scène poétique.

Épreuves et mises à mort

Les Chants de Maldoror mettent en scène différentes formes d'ascèse. L'insomnie masochiste, les méditations et la concentration spirituelle de Maldoror correspondent à l'exercice ascétique de la veille, aussi bien pratiqué par les chamanes que les grands mystiques catholiques.¹ L. Durand-Dessert relève par ailleurs plusieurs formes d'ascèse dans l'initiation du poète héros : Maldoror conseille au lecteur de respirer « *trois mille fois de suite la conscience maudite de l'éternel* » (I, [2], 40), exercice respiratoire qu'il a dû lui-même pratiquer afin de s'imprégner de sa haine. Il se terre dans un silence farouche, comme pour réprimer son cœur et ses désirs (« *depuis longtemps, je n'adresse la parole à personne.* », II, [8], 96 ; « *Ayez la bonté de regarder ma bouche [...] j'en contracte le tissu jusqu'à la dernière réduction, afin de faire croire que je possède un caractère froid. Vous n'ignorez pas qu'il est diamétralement opposé.* », V, [5], 206). Alliant masochisme, dolorisme orphique et héroïsme luciférien, Maldoror incarne une version décadente de la figure de l'ascète.

En plus de cette posture ascétique, Maldoror subit, s'inflige ou réclame toute sorte de mutilations. Au chant premier, il se dessine à même la chair à l'aide d'un canif (I, [5], 42) et meurtrit de ses propres mains sa « *poitrine en lambeaux* » (I, [8], 49). Dieu le foudroie et coupe en deux son visage déjà horrible (II, [1], 77-79). Il se souvient aussi avoir été scalpé dans sa jeunesse (IV, [5], 175). À cette castration symbolique répond la tentative de castration bien réelle du décrotteur pédéraste (V, [5], 207). Mais il arrive que le bourreau propose à ses victimes de lui rendre la pareille ou d'anticiper ses sévices : ainsi invite-t-il Lohengrin et l'adolescent du chant premier à lui faire le plus grand mal possible. Ces diverses mutilations et automutilations contribuent sur le plan symbolique à rendre l'initié plus fort face à la douleur ; elles contribuent aussi à le présenter comme un martyr dévoyé et pervers. La douleur et les sévices ont pour but de *travailler* l'ancien corps en vue d'en créer un nouveau.

Enfin, Maldoror est plusieurs fois mis à mort durant son périple poétique et fictionnel. En tant que personnage, il est soumis au cycle de l'éternel retour instauré par les métamorphoses, l'écriture et la réécriture : chaque début de poème est une nouvelle naissance, chaque fin est une nouvelle mort. Et en tant que poète, il préside lui-même à ce sacrifice perpétuel. G. Durand a éclairé le sens des mises à mort initiatiques : il s'agit d'accorder aux forces du temps et de la mort

¹ « *La veille fait partie des techniques chamaniques de l'extase. Il s'agit dans tous les cas de forcer le novice à se concentrer, à méditer, en demeurant "éveillé" ; comme d'autre part, il est "mort", il est bien évident qu'il n'a pas besoin du sommeil réparateur des forces du corps. Le sommeil, qui implique le réveil, est lié à la condition de vie.* » (S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 30).

une victoire temporaire, nécessaire à la régénération de l'initié.¹ De plus, la mort apparaît comme l'un des grands thèmes de l'exploration orphique : « *Nulle image, à cet égard, écrit H. B. Riffaterre, n'a de racines plus profondes dans le passé, que celle de la Mort comme voyage de découverte — hyperbole du thème du voyage orphique.* »². Mis à mort ou mis en pièces, ce myste hors norme qu'est Maldoror ne peut que renaître afin d'accomplir sa destinée.

On a montré du reste que la mort était l'un des thèmes obsédants de l'imaginaire ducassien : son monde surnaturel est un monde hanté. D'un point de vue esthétique, on remarque dès le chant I que la poésie de Ducasse passe d'un lyrisme romantique inspiré de la poésie des tombeaux — il citera *Les Nuits* (1742-1745) de Young dans *Poésies* (P I, 261) — à une fascination d'abord gothique puis décadente et perverse pour le macabre. Son attitude face à la mort s'avère à l'étude beaucoup plus ambivalente. Elle est en effet partagée entre narcissisme de mort et narcissisme de vie. D'une part, Maldoror semble éprouver une attraction affective et érotique pour la mort, qu'il associe au plaisir sado-masochiste et à la figure maternelle ; il exprime aussi une profonde aversion pour la vie et le fait d'être né.³ D'autre part, le même Maldoror est animé par un puissant élan vital qui le mène d'épreuve en épreuve. Mario — mais c'est Maldoror qui parle — affirme avoir reçu la vie comme une « *blessure* » : il souhaite empêcher au suicide de « *guérir la cicatrice* » (III, [1], 134) afin que Dieu puisse contempler son œuvre. Choisir la vie plutôt que la mort, c'est lancer un défi au Créateur, c'est faire preuve d'orgueil et de fierté face à l'absurdité de la vie. De ce point de vue, vivre est un acte de révolte.

La mort peut cependant paraître séduisante en d'autres occasions : le jeune homme pendu par les cheveux implore qu'on mette fin à ses souffrances en lui ouvrant la gorge « *avec un caillou acéré* » (IV, [3], 164). Maldoror promet de se trancher la gorge s'il échoue à rester éveillé (V, [3], 201). À la fin du chant V, il attend que l'araignée vampire lui donne enfin la mort. Le héros s'érige par ailleurs en martyr : victime des trahisons de l'homme ou sacrifié tel un « *taureau des fêtes* » (IV, [4], 173), il représente une sorte de figure christique consciente de sa nécessaire mise à mort. C'est ce que confirme le motif récurrent du condamné à mort. À la strophe 8 du chant premier, Maldoror tourne la tête de droite à gauche, comme « *un condamné qui essaie ses muscles* » (I, [8], 49). Dans la strophe du fossoyeur, ce dernier décrit le dormeur qui pousse des « *gémissements, pareils à ceux d'un condamné à mort* » (I, [12], 65), comparaison qui associe l'exécution à l'une des images de l'écriture, les gémissements. Au chant II, le poète héros affirme qu'entendre le rire de l'homme est pire que d'entendre « *le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine* »

¹ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 350.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 186.

³ Le poète héros parle ainsi de « *l'imprononçable jour de [sa] naissance* » (V, [3], 198).

(II, [8], 96). Au même chant, l'homme entend la « *voix de condamné* » (II, [15], 123) du fantôme de la conscience. Au chant IV, enfin, Mervyn est qualifié de « *condamné à mort* » (VI, [10], VIII, 254). Le motif du condamné à mort, par son évolution, montre comment Maldoror passe du statut de victime sacrificielle à celui de sacrificateur. On se souvient de la décapitation des trois jeunes filles par Maldoror ; on se souvient surtout qu'il survit à sa propre décapitation. L'épisode illustre de manière spectaculaire la nature *commerciale* de tout sacrifice. Le sacrifié est un substitut du sacrificateur : sa mort est un acompte permettant à ce dernier de prolonger sa vie.¹

Tout se passe comme si la tentation de la mort constituait l'épreuve matricielle de Maldoror, l'alpha et l'oméga de sa légende initiatique, comme si le thème de la mort abritait en son sein un motif du suicide qui ne s'avouait pas. Si le héros survit à l'ultime visite de son araignée vampire, le poète, lui, n'en demeure pas moins tourmenté. En effet, l'idée de la mort reparaît à la fin du roman de Mervyn, où Maldoror va jusqu'à imaginer son épitaphe (VI, [10], VIII, 250-251).

Certes, le complexe de l'homme fatal, associé à l'éternel retour notamment via l'idiomythe de Don Juan, offre une réponse dialectique à cette tension entre la vie et la mort.² Mais il n'apaise pas pour autant le désir mélancolique de renouer avec la mère morte. La correspondance de Ducasse contient une allusion du même ordre dans sa lettre à Poulet-Malassis du 23 octobre 1869 : « *Ce que je voudrais, c'est que le service de la critique soit fait aux principaux lundistes. Eux seuls jugeront en 1^{er} et dernier ressort le commencement d'une publication qui ne verra sa fin évidemment que plus tard, lorsque j'aurai vu la mienne.* » (Lettre 4, 306). Un jeune écrivain plein d'ambition envisageant son œuvre sous un angle posthume, voilà qui laisse songeur. Ces lignes datent d'avant l'échec des *Chants de Maldoror*, mais elles suggèrent déjà l'échec partiel de la réparation narcissique du sujet, que l'abandon du livre n'aura fait que renforcer. La dédicace de *Poésies I* semble cependant plus optimiste : « *AUX AMIS passés, présents et futurs [...] sont dédiés, une fois pour toutes les autres, les prosaïques morceaux que j'écrirai dans la suite des âges, et dont le premier commence à voir le jour d'hui, typographiquement parlant.* » (P I, 359). L'exagération épique « *dans la suite des âges* » place le poète hors des limites de l'existence humaine. Il ne s'agit peut-être que d'un trait d'humour ; mais on sait que cet humour est noir, et que *Poésies* peut se lire comme un testament à l'ironie amère.

¹ « *Le sacrifice est lié à l'idée d'un échange, au niveau de l'énergie créatrice ou de l'énergie spirituelle. Plus l'objet matériel offert est précieux, plus l'énergie spirituelle reçue en retour sera puissante, quelles que soient ses fins purificatrices ou propiatoires. Toute la forme du symbole apparaît dans la conception du sacrifice : parce qu'un bien matériel symbolise un bien spirituel, l'offrande du premier attire le don du second en récompense, on dirait même en juste et rigoureuse compensation. Toute la vertu du sacrifice, qui sera pervertie dans la magie, réside dans cette persuasion que l'on peut agir par le truchement ou la médiation des forces matérielles sur les forces spirituelles.* » (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Sacrifice », pp. 839-841, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 839).

² Sur l'inconstance comme moyen de lutter contre le temps et la mort, cf. *supra*, p. 418.

L'ascension et la descente

Selon S. Vierne, le voyage initiatique peut prendre trois directions : il peut être horizontal, se diriger vers le haut ou au contraire vers le bas¹. De prime abord, le voyage de Maldoror semble essentiellement terrestre et horizontal. Mais comme le montre Y. Ishii dans « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont » (2002)², il existe dans *Les Chants de Maldoror* une multitude de « figures de la verticalité »³, dont certaines évoquent un voyage vers le ciel ou l'enfer. De plus, on a découvert que l'univers de Ducasse conjuguaient le ciel, l'enfer et la terre : d'une certaine manière, on peut dire qu'il est parcouru dans les trois directions.

Le voyage terrestre de Maldoror est dominé par l'image récurrente de l'horizon. I. Daunais évoque ainsi « l'image de l'horizon qui recule au fur et à mesure que l'on avance, hors repère »⁴. Dans « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont » (2002), Qiang Dong en décrit les « quatre aspects »⁵.

En premier lieu, l'horizon apparaît comme le lieu d'apparition de Maldoror, de certains personnages et de la fiction elle-même. Dans l'exorde, les grues volent vers « un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête » (I, [1], 39) ; or, la tempête est, on le sait, une image de l'écriture. Plus tard, Maldoror voit le crapaud bondir « à l'horizon » (I, [13], 70) et se diriger vers lui « sans peur, à sauts obliques et tourmentés ». Aux funérailles du chant V, c'est à cheval que Maldoror apparaît au loin, « étreignant la ligne d'horizon » qu'embrasse le « portail du cimetière » (V, [6], 212). Q. Dong perçoit très justement le caractère théâtral de ces apparitions où l'horizon « devient une sorte de rideau de scène, ou une "ouverture" au sens musical du terme. »⁶.

En second lieu, l'horizon se définit comme une limite non seulement perceptive mais aussi ontologique. C'est là que surgit la fiction, et c'est aussi là qu'elle retourne au néant : « L'horizon comme limite détermine la visibilité d'un être et la durée de sa vie. Un être qui disparaît derrière l'horizon est un être qui finit de jouer son rôle et se trouve "rayé du livre de la vie" »⁷. Le scarabée géant, par exemple, « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaît à l'horizon. » (V, [2], 197). Il en

¹ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 50.

² Y. ISHII, « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont », pp. 361-368, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.

³ Y. ISHII, « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont », op. cit., p. 316.

⁴ I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », op. cit., p. 99.

⁵ Qiang DONG, « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les Chants à la lumière de Michaux », pp. 231-238, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 234.

⁶ Q. DONG, « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les Chants à la lumière de Michaux », op. cit., p. 234.

⁷ Q. DONG, « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les Chants à la lumière de Michaux », op. cit., p. 235.

va de même de l'amphibie, que Maldoror accompagne encore un bref instant, grâce à sa longue-vue : « *Et, quoiqu'au bout de quelques secondes, il eût complètement disparu à mes yeux, avec une longue vue, je pus encore le distinguer, aux dernières limites de l'horizon.* » (IV, [7], 185).

En d'autres passages, l'horizon peut être une image de la pensée, l'espace dans *Les Chants de Maldoror* étant étroitement lié à la subjectivité ; il symbolise aussi un manque mystérieux, quelque désir inassouvi, une incomplétude confuse. Au chant premier, Maldoror scrute désespérément l' « *horizon* » (I, [8], 50) du fond de sa grotte, « *à travers les rares interstices laissés par les broussailles épaisses qui recouvrent l'entrée* », mais il ne voit rien. Au chant V, il médite sur la nature honteuse de l'homme, « *accoudé sur le chevet de [son] lit, pendant que les dentelures d'un horizon aride et morne s'élèvent en vigueur sur le fond de [son] âme* » (IV, [1], 158).

Le sens du motif de l'horizon relèvera toute son importance ontologique « *le jour où le pont du Carrousel, encore empreint de l'humide rosée de la nuit, aperçut avec horreur l'horizon de sa pensée s'élargir confusément en cercles concentriques, à l'apparition matinale du rythmique [sic] pétrissage d'un sac icosaèdre, contre son parapet calcaire !* » (VI, [10], VIII, 252). Dans cette scène, l'horizon est associé implicitement à l'aurore surnaturelle (« *le jour où le pont du Carrousel, encore empreint de l'humide rosée de la nuit* », « *apparition matinale* ») et au centre de la spirale (« *en cercles concentriques* ») ; tous deux symbolisent l'attente enfin satisfaite, l'illumination orphique et la renaissance initiatique¹. Maldoror se fait centre du monde et met en scène le spectacle quasi surnaturel de sa propre épiphanie, qui se déroule au rythme extatique de la violence (« *rythmique [sic] pétrissage* »).

Enfin, l'horizon représente l'infini dans toute son ambivalence. Il symbolise aussi bien l'espace que le temps : Maldoror explique ainsi à l'enfant des Tuileries qu'il « *faut savoir embrasser, avec plus de grandeur, l'horizon du temps présent.* » (II, [6], 88). L'horizon est symbole d'expansion héroïque et de liberté ; mais il est aussi synonyme d'enfermement paradoxal, puisqu'il est toujours à atteindre, toujours fuyant, comme les pieds de l'arc-en-ciel : « *Cet horizon, qui sait nourrir des visions et qui offre le décor des scènes d'apparitions et de disparitions, peut devenir inquiétant par le fait qu'il ne se passe rien à l'horizon ou que l'horizon est bouché, invisible, comme caché par un nuage d'angoisse, une brume d'inquiétude [...].* »². Mais ce n'est plus le cas au chant VI, car Maldoror peut enfin atteindre l'objectif de son horizon ontologique en frappant l'horizontalité matérielle et concrète du pont du Carrousel avec le corps de Mervyn. L'horizon devient alors un symbole des fins dernières et se trouve ainsi lié à celui de la marche : but toujours à atteindre, et finalement atteint par la force

¹ Sur le motif de l'aurore, cf. *infra*, p. 636-638. Sur la spirale, cf. *supra*, pp. 577-578, 584.

² Q. DONG, « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les Chants à la lumière de Michaux », *op. cit.*, p. 237.

poétique, il articule l'angoisse métaphysique de l'éternel retour à l'espoir eschatologique de la renaissance.

Le voyage de Maldoror s'effectue aussi sur l'axe vertical et c'est le plus souvent vers les mondes inférieurs que ses pas le mènent. Cependant, on l'a montré, Maldoror n'est pas jeté en enfer ; bien au contraire, c'est sa volonté qui l'y mène.¹ Dans l'imaginaire de Ducasse, la chute en enfer s'euphémise en descente, le mythe de la damnation se change en mythe initiatique. On songe bien entendu à Dante, mais aussi, et surtout, à Nerval, qui s'est approprié le mythe d'Orphée.² De plus, dans le monde signifiant de Maldoror, l'enfer, le ciel et la terre se confondent.³

Néanmoins, Dante raconte un voyage allégorique à la première personne, tandis que Maldoror se dédouble en poète et en personnage, s'exprimant tantôt à la première personne, tantôt à la troisième personne. En outre, Orphée s'aventure dans les mondes inférieurs afin de retrouver Eurydice. Dans *Une Descente aux Enfers* (1995), S. L. Artuk affirme que Maldoror descend aux enfers pour le salut de l'Autre.⁴ Or, ce qui motive Maldoror dans sa relation à autrui, c'est moins un altruisme charitable qu'une ipséité prédatrice aggravée par une ambition à la fois herculéenne et prométhéenne. La descente de Maldoror est orphique au sens mystique du terme ; elle hérite de la rêverie romantique des profondeurs : « *Des dimensions qui définissent la réalité, écrit H. B. Riffaterre, c'est à la profondeur [...] qu'est réservé le rôle principal dans la mimésis orphique, puisque c'est en profondeur que s'étagent les couches successives qui mènent des apparences à une vérité de plus en plus cachée.* »⁵. De fait, l'imaginaire de Ducasse mobilise trois grands thèmes de la descente orphique : la plongée, l'exploration souterraine.⁶

D'une part, le motif aquatique de la plongée dans les abysses, déjà présent chez Gautier,⁷ se rattache bien évidemment au thème de l'océan, symbole de l'infini et des vérités cachées, mais aussi de l'image de soi, du passé et de la mémoire, des origines, de la vie, de la mère et de la mort.⁸

¹ Sur l'attitude de Maldoror face à la damnation, cf. *supra*, pp. 422-423.

² À propos de la voyance nervalienne, cf. *supra*, pp. 544-545.

³ Sur le thème de l'enfer, cf. *supra*, pp. 475-476.

⁴ S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁵ H.B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, p. 206.

⁶ « Deux variantes d'inégale importance représentent ce héros, le mineur et le plongeur ; le trésor caché, symbole de la gnose, est naturellement le diamant ou les métaux précieux dans le cas du premier, la perle pour le second. » (H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, p. 207).

⁷ « Le Faust et le Don Juan de Gautier, deux avatars du voyant, sont présentés comme des plongeurs cherchant au fond des mers le secret que d'autres demandent au Sphinx [...] ; ailleurs, c'est l'idéal que le poète va chercher "au gouffre amer". » (H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, p. 209).

⁸ Sur ces ambivalences, cf. S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, *op. cit.*, pp. 91-96. Sur les différentes fonctions de l'océan dans l'imaginaire ducassien, cf. *supra*, pp. 123, 139-140, 159-160, 313, 402-404, 405, 476.

Le poète plongeur est à la fois l'explorateur de l'inconnu et le créateur de l'éphémère. Dans l'hymne à l'océan, il rend hommage aux profondeurs marines : « *Vieil océan, les hommes, malgré l'excellence de leurs méthodes, ne sont pas encore parvenus, aidés par les moyens d'investigation de la science, à mesurer la profondeur vertigineuse de tes abîmes ; tu en as que les sondes les plus longues, les plus pesantes, ont reconnu inaccessibles.* » (I, [9], 53). Et au début du chant III, le démiurge a laissé ses créatures « *retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur.* » (III, [1], 129). La création est une descente vers le mystère mais aussi vers les trésors de la mémoire et l'imagination. Ces découvertes, cependant, le poète plongeur s'en déleste presque aussitôt.

D'autre part, le motif de l'exploration souterraine, hérité de Novalis *via* les romantiques, constitue lui aussi une métaphore de l'acte créateur.¹ Que l'on se souvienne de la fin du chant II, où le poète assimile son écriture à une sorte d'archéologie blasphématoire et périlleuse : « *Non... ne conduisons pas plus profondément la meute bagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie !* » (II, [16], 127). Autre motif chthonien, le labyrinthe se trouve au centre de l'imaginaire des *Chants de Maldoror*. Son importance poétique est telle qu'on lui consacra des pages particulière.²

En somme, le voyage vers le bas est un voyage vers le secret et l'interdit, mais aussi un périple vers l'intimité ; il symbolise un retour à la mère morte, qu'elle soit aquatique ou chthonienne. La tombe est un berceau qui recèle des trésors.

Dans la direction opposée, on trouve les motifs ascensionnels, ceux de l'envol et de la marche vers le sommet.

Dans les mythes antiques comme dans la poésie romantique, la rêverie ascensionnelle traduit la volonté de s'élever vers le ciel, de percer ses secrets ; elle exprime aussi l'ambition de dominer le monde et d'égaliser la divinité :

Ce que ces textes ont en commun, c'est le thème du vol : envol du héros (parfois c'est le poète lui-même) ou voyage céleste de celui-ci entraîné ou emporté par un être volant. Thème déconcertant qui semble une rechute dans la convention mythologique, un retour à des formes littéraires datées et périmées. En fait, cet anachronisme stylistique est révélateur. Il ne s'agit pas d'un retour en arrière, mais de la résurgence dans l'expression

¹ « *Bien que ces deux variantes soient assez fréquemment utilisées ensemble, le motif du mineur n'est pas employé seul comme symbole ésotérique chez les poètes que nous avons étudiés, ce qui est d'autant plus étrange que le romantisme allemand avait fort utilisé cette image, que Novalis en particulier en avait fait explicitement un symbole de la quête, et que les adaptateurs français de Novalis avaient assez souligné ce sens du motif pour que le mot mineur se chargeât de poésie. [...]. Quoi qu'il en soit, en vers, ou dans le poème en prose, c'est le plongeur (ou le sondeur) qui sert d'allégorie à la recherche de l'inconnu.* » (H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 208).

² Sur le labyrinthe, cf. *infra*, pp. 623-627.

poétique d'images qui correspondent à un archétype constant : le besoin de voir la réalité du point de vue du Seigneur.¹

Une fois encore, Ducasse reprend des idées déjà présentes chez les romantiques en leur donnant un relief original. Le motif de l'envol a été précédemment mis en évidence ; on peut à présent lui apporter un éclairage décisif. Y. Ishii attire l'attention sur le début de la deuxième strophe du chant II : « *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux !* » (II, [2], 77). En mentionnant l'origine de cette plume, le poète réactive le sens profond de ce qui est déjà une métonymie de l'écriture. Comme l'aile, la plume est l'image archétypale de l'envol, car elle est issue de l'oiseau : « *Écrire et voler se superposent et se confondent dans cet outil qui symbolise le corps dressé de l'auteur. Aussi peut-on dire que Maldoror se présente comme un héros tragique qui revendique le droit de s'aventurer à s'envoler contre la pesanteur, à l'instar de l'oiseau.* »². En d'autres termes, la plume serait à la fois un symbole diaïrétique et ascensionnel. On peut néanmoins en dire davantage : le verbe « *arraché* » dénote la violence d'un vol, au sens criminel du mot. En rappelant implicitement l'homonymie des signifiants *vol* et *vol* (ou *voler* et *voler*), le poète établit une synonymie subjective entre le vol comme larcin et l'envol comme miracle. On sait par ailleurs que la puissance et l'éternité du Créateur résident dans la puissance créatrice de sa parole. L'écriture est donc à la fois un envol héroïque et une prise du pouvoir par la violence. Écrire, c'est voler et s'envoler, l'un comme l'autre étant interdit.

Issu de l'imaginaire initiatique, le motif de la montagne conjugue la marche, le thème du centre du monde et la rêverie ascensionnelle : selon S. Vierende, la montagne est à la fois temple, « *axe du monde* » et « *nombril du monde* », et son ascension, comme celle du « *poteau ou de l'arbre sacré* », « *équivalent à l'accès au ciel* »³. Les poèmes où Maldoror escalade une montagne ou quelque autre hauteur sont nombreux, surtout dans la première moitié du livre : afin d'écraser le ver luisant du premier chant, le héros gravit « *une montagne jusqu'au sommet* » (I, [7], 46). Au même chant, il déclare préférer mourir « *debout sur la montagne* » (I, [10], 57). Au chant suivant, il escalade « *les marches ascendantes d'une tour élevée* » (II, [15], 126) et se jette dans le vide en défiant la mort. Au milieu du chant III, Falmer le regarde « *grimper, sur la pente de la côte, [...] aidé de son bâton ferré* » (III, [3], 139), allant au-devant de son adversaire, le dragon de l'Espérance. Les ascensions se feront moins marquantes dans les chants IV et V, où l'accent sera mis sur la descente orphique. Il faut attendre la fin du roman de Mervyn pour retrouver ces motifs ascensionnels. L'évènement de la colonne Vendôme conjugue en effet les motifs du vol, du poteau sacré et de la spirale. Apothéose, le

¹ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., pp. 216-217.

² Y. ISHII, « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont », op. cit., p. 364.

³ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 55.

meurtre giratoire de Mervyn rejoue la scène du pont du Carrousel sur un mode plus sublime et plus raffiné : une fois encore, Maldoror se trouve au centre du monde, mais l'intelligence criminelle s'associe à la force brute, le savoir se combine au pouvoir¹, et en montant au sommet de la colonne Vendôme, le héros accomplit l'ascension solaire qu'annonçaient ses apparitions aurorales.²

Les motifs de l'ascension expriment une rêverie de la révolte contre le ciel, image du Père ; ils sont néanmoins inséparables de leur inverse, les motifs de la descente.

Le monde des *Chants de Maldoror* est un univers signifiant où le numineux et le profane s'entremêlent, où l'enfer et le ciel ne font qu'un. De la même manière, on observe que la descente et l'ascension alternent, s'équivalent et se confondent.

Selon S. L. Artuk, l'aventure de Maldoror présente une sorte de vision inversée de l'au-delà : « *En correspondance avec le principe d'inversion qui détermine les "Chants" comme aussi le rêve, ce qui se trouvait chez Virgile au-dessous, est placé chez Lautréamont au-dessus du monde dit "terrestre".* »³. Sur ce point, Maldoror se démarque une fois encore de Dante : ce dernier est descendu en enfer, tandis que Maldoror serait descendu du ciel sur la terre, qui est déjà un enfer.

Mais ce qui frappe surtout, c'est l'étonnante liberté de Maldoror, qui passe d'un espace à l'autre, du haut vers le bas et inversement. Les pérégrinations du héros et de son ami Mario illustrent, sur un ton plus mélancolique qu'épique⁴, cette aisance à parcourir le cosmos : tantôt, ils planent « *parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil* » (III, [1], 130), tantôt, ils rabattent « *l'inclinaison de leur vol vertical, vers l'orbite épouvanté [sic] où tourne le globe humain en délire* ». Souhaitant sauver les hommes, ils entreprennent de « *nager, en se dirigeant à grandes brassées, vers les régions sidérales où une planète se mouvait au milieu des exhalaisons épaisses d'avarice, d'orgueil, d'imprécation et de ricanement* » (131). Méprisés par l'humanité, ils vont « *se cacher au fond des volcans, pour converser avec le feu vivace qui bouillonne dans les cuves des souterrains centraux, ou au fond de la mer, pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme* ». Et la « *nuit venue [...]* », ils jaillissent « *des cratères [...], des courants sous-marins* », laissant « *bien loin derrière eux, le pot de chambre rocailleux où se démène l'anus constipé des kakatoès humains [...]* ». Ces différents passages tirés d'un même poème, d'un même mouvement, prouvent que dans l'imaginaire de Ducasse, le vol, la plongée vers les abysses

¹ Sur l'épisode de la colonne Vendôme, cf. *supra*, p. 598.

² Sur le motif de l'aurore, cf. *infra*, pp. 636-638.

³ S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Le vol à deux constitue selon H. B. Riffaterre l'une des variantes du voyage aérien, « *le voyage céleste du héros en compagnie d'un guide volant, qui l'emporte ou le soutient de ses ailes.* » (H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, pp. 222-223).

et l'exploration chthonienne sont clairement synonymes : à la fois oiseaux, plongeurs et mineurs, Maldoror et Mario parcourent mélancoliquement l'axe vertical du cosmos, des confins du ciel (« *régions sidérales* ») aux tréfonds de la terre (« *souterrains centraux* »). Mais l'enfer, qu'il soit chthonien ou aquatique, s'euphémise en refuge. Le feu et l'eau sont source de réconfort, et l'espace sidéral offre l'exil à Maldoror et à son ami. Le chant IV propose une illustration beaucoup plus héroïque de cette liberté de mouvement : bien qu'il soit paralysé depuis quatre siècles, Maldoror rappelle qu'il peut à tout moment sortir de sa torpeur ascétique pour attaquer le royaume céleste.

De même que la finalité profonde du cheminement initiatique est de réunir les trois aspects du cosmos, à savoir la terre, le ciel et l'enfer, ainsi la dimension poétique des *Chants de Maldoror* entrelace les chemins célestes, terrestres et infernaux autour d'un axe cosmique destiné à devenir le centre d'un monde narcissique. La marche, mais aussi l'envol, la plongée et l'exploration chthonienne sont autant d'images de l'acte créateur : le poète héros remodèle l'univers en l'arpentant dans toutes les directions.

Le labyrinthe

Le voyage de Maldoror est paradoxal. Sa route semble toute tracée, et pourtant, il paraît arpenter le monde au hasard, changer de chemin, d'un épisode à l'autre, comme perdu, à la recherche de cette même route : « *La déviation lauréatamontienne, écrit I. Daunais, n'annonce pas une fin, mais bien une poursuite. Elle consacre la continuité du lieu présent et cette impossibilité répétée d'attendre une destination ou même simplement de fuir. Les marches se font toujours selon le principe de la bifurcation et des changements de direction, de l'interruption et de la reprise.* »¹. Comme l'explique S. L. Artuk, cette errance volontaire du héros dessine naturellement la figure du labyrinthe : « *Au lieu de la route droite du monde apocalyptique, c'est avec le labyrinthe, symbole de la direction perdue, que le monde démoniaque se présente à nous [...].* »². On relève quatre références explicites au labyrinthe dans *Les Chants de Maldoror*. Au chant II, le poète évoque son « *intelligence* » (II, [8], 94) et le « *labyrinthe* » de « *ses syllogismes* » (II, [10], 105). Au chant III, Dieu raconte son errance dans les « *labyrinthes boueux de la matière* » (III, [5], 153). À la fin du même poème, Maldoror reprend son chemin « *à travers les dédales des rues* ». Au chant VI enfin, il quitte la campagne pour la ville afin de « *nourrir le minotaure de [ses] instincts pervers* » (VI, [2], 224). Le nom mythique reparaît dans *Poésies I*, où le poète décrit les œuvres romantiques comme étant des « *régions chaotiques pleines d'hydres et de minotaures* » (P I, 267). Dans ces deux derniers passages, la minuscule et le pluriel indiquent une appropriation totale de la figure

¹ I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 100.

² S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 41.

mythique du Minotaure, qui devient l'une des dénominations monstrueuses de l'homme fatal, ce pédéraste criminel. L'histoire est connue : Minos, roi de Crète, refuse de sacrifier le taureau blanc que lui a offert Poséidon. Pour se venger, le dieu suscite dans le cœur de son épouse Pasiphaé une passion dénaturée pour l'animal. Malgré les précautions de son époux, la reine parvient à s'unir au taureau. Elle donne alors naissance au Minotaure, monstre mi-homme et mi taureau. Honteux, Minos emprisonne la créature dans le labyrinthe, une prison fabriquée par Dédale. Chaque année ou tous les neufs ans selon les versions, Minos lui offre en pâture sept jeunes hommes et sept jeunes femmes, tribut qu'il reçoit des Athéniens. Un jour, Thésée se propose comme victime sacrificielle, et grâce au fil d'Ariane, trouve le Minotaure, le tue et ressort victorieux.

Le mythe antique du labyrinthe est devenu un mythe littéraire, puis un thème à part entière, à peu près coupé de ses attaches mythologiques, signe de sa portée archétypale. Au sens propre, le terme, qui a pour synonyme *dédale*, désigne un vaste lieu fait de détours et de complications et d'où, une fois entré, on ne peut sortir. Sur le plan symbolique, le labyrinthe évoque les choix multiples opposés au choix unique, les erreurs de raisonnement opposées à la vérité démontrée, mais aussi l'errance existentielle ou psychologique, l'inverse du bonheur ou du salut. Sur le plan plus spécifiquement ésotérique et initiatique, le labyrinthe renvoie à un ensemble « *d'épreuves initiatiques discriminatoires, préalables au cheminement vers le centre caché.* »¹. Entrer dans le labyrinthe, c'est mourir symboliquement, et en sortir, c'est renaître spirituellement. Cet aller-retour provoque la transformation de celui qui subit l'épreuve et en sort victorieux. Dans une perspective plus psychologique et cathartique, l'expérience labyrinthe « *conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine.* »². Enfin, le labyrinthe offre une représentation du temps infini alliant la tresse, « *motif fermé et pessimiste* »³ de l'éternel retour et la spirale, « *motif ouvert et optimiste* », pouvant supposer, malgré sa circularité, un mouvement ascendant et progressif et par conséquent une issue. Dans *Les Chants de Maldoror*, le labyrinthe est à la fois un motif spatial, une métaphore de la forme poétique et surtout une réécriture idiomythique.

En tant que thème, le labyrinthe renvoie à l'espace et au temps, au déplacement de Maldoror dans cet espace et dans ce temps. De fait, il influence l'organisation de la fiction. Ainsi, les tribulations de Maldoror à travers des lieux toujours différents et confusément les mêmes donnent à voir une sorte de labyrinthe sans murs. La théâtralité de cet univers d'illusions, de

¹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Labyrinthe », pp. 554-556, dans *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 554.

² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Labyrinthe », *op. cit.*, p. 555.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Labyrinthe », *op. cit.*, p. 967.

fausses pistes et de pièges pour la perception et la raison renoue de loin en loin avec le thème baroque du labyrinthe : « *Le labyrinthe*, écrit André Peyronie, *n'est plus seulement l'effet d'un sortilège momentané, il tend à devenir le monde même en sa permanence trompeuse.* »¹. La ville enfin propose aux yeux des poètes de la modernité une nouvelle forme d'espace labyrinthique : « *L'on peut penser d'ailleurs qu'avec la révolution industrielle, la ville est devenue le lien le plus courant du sentiment du labyrinthe et qu'elle tient désormais le rôle qu'a longtemps eu la forêt.* »². La métaphore des « *dédalles des rues* » (III, [5], 155) renouvelle un cliché bien connu : le pluriel met en relief la multiplicité des voies et de l'errance du marcheur tout en ranimant la portée mythique du lieu commun. L'univers fictionnel des *Chants de Maldoror* ressemble à un labyrinthe ; pourtant, il est parcouru de bout en bout par un fil conducteur, la mission que s'est assignée le héros poète, maître autoproclamé de sa création : au grand jour, il s'agit de combattre Dieu et les hommes ; mais dans l'ombre, il est question de blessures, d'angoisses et de désirs.

À bien des égards, la structure poétique des *Chants de Maldoror* prend la forme d'un labyrinthe. De chant en chant, d'un poème à l'autre et de phrase en phrase, le lecteur perd très vite son chemin, tant l'œuvre, proprement, le *déroute* ; pourtant, on l'a vu, elle possède sa cohérence propre et s'organise autour des motifs de l'ellipse et de la spirale. Or, ces deux figures entrent dans la composition symbolique du labyrinthe : si l'œuvre possède un centre, ce centre intime est toujours mouvant et fuyant, comme celui du vol des étourneaux. L'histoire de Maldoror et l'écriture de cette histoire s'affirment comme une épreuve initiatique, la quête de ce centre. L'acte créateur se définit comme une entreprise labyrinthique et cathartique, et l'œuvre se fait à l'image de cette expérience.

Par ailleurs, *Les Chants de Maldoror* se présentent comme un étonnant labyrinthe de syllogismes conçu par la folie raisonnante du poète : « *Le cheminement labyrinthique*, écrit Vincent Navetch dans « Le Palais de Maldoror » (1987), *c'est celui des Chants du premier au sixième [...] Dans sa complexité, ses éternels retours, l'œuvre échappe à la vision globale et à l'emprise de la rationalité, créant la surprise perpétuelle, parfois l'angoisse, dans un enfoncement progressif tout au long des Chants.* »³. En construisant ce dédale de significations, Ducasse hérite d'une lecture du thème propre à la modernité qu'A. Peyronie décrit ainsi : « *Symbolisé jusqu'au XVIII^e siècle par le centre du labyrinthe et toujours en principe atteignable, le sens devient, à la fin du XIX^e siècle et encore plus au XX^e siècle, tout à fait problématique.* »⁴. La discontinuité fictionnelle, la mise à mal du récit linéaire, les contradictions et

¹ André PEYRONIE, « Labyrinthe », pp. 915-950, dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 926.

² A. PEYRONIE, « Labyrinthe », *op. cit.*, p. 934

³ Vincent NAVETCH, « Le Palais de Maldoror », pp. 78-85, dans *Europe*, n° 700-701, «Lautréamont», volume 64, août-septembre 1987.

⁴ A. PEYRONIE, « Labyrinthe », *op. cit.*, p. 932.

autres ambivalences mais aussi la répétition compulsive de certaines situations et de certains décors rendent toute lecture difficile, périlleuse : la construction du sens dans *Les Chants de Maldoror* a tout de l'exploration labyrinthique. La conclusion du roman de Mervyn laisse le lecteur, désormais seul, dans un état de stupéfaction et d'incertitude, et sa curiosité reste prisonnière des dédales de l'œuvre.

Élément majeur de l'imaginaire initiatique, la symbolique gnostique du labyrinthe est étroitement lié à celle de la caverne, que l'on retrouve du reste chez Ducasse. Il est aussi le symbole des introspections douloureuses, des catharsis et autres exercices spirituels. Dans les deux cas, il se définit par la vérité cachée en son centre : « *Chez Lautréamont, écrit V. Navetch, le labyrinthe et la caverne ne sont pas reliés explicitement, son imaginaire est leur source commune.* »¹. On a maintes fois rencontré cette idée d'un centre caché dans *Les Chants de Maldoror*, notamment à travers les motifs de l'ellipse, de la spirale mais aussi du cœur secret.² D'un point de vue fictionnel et poétique, ce centre concentre en fait trois secrets : d'une part, le vrai visage de Dieu et des hommes ; d'autre part, le monde surnaturel qui se trouve derrière les apparences de la réalité ; enfin, les crimes de Maldoror, les ambivalences de sa vie érotique et sa difficulté à être ce qu'il est. Mais du point de vue de la poétique subjective, ces secrets renvoient d'une part aux rapports que le sujet entretient, avec un père bien trop vivant et une mère à jamais morte, d'autre part, à son goût pour la remise en cause de l'ordre moral et social, et enfin, à sa relation frustrante avec George Dazet. À travers ces complications poétiques et ces tribulations fictionnelles, la rêverie labyrinthique conduit le poète héros et le lecteur jusqu'au centre de la psychomythie ducassienne.

Ainsi, pour raconter son histoire fantasmée, Ducasse fait logiquement appel aux mythes antiques du labyrinthe et du Minotaure. Il opère cependant des modifications étonnantes et novatrices. Tout d'abord, Maldoror s'identifie moins au héros, Thésée, mais au monstre à vaincre, le Minotaure, auquel il attribue une bestialité sadique. En outre, ce Minotaure n'attend pas qu'on lui apporte des victimes en sacrifice : c'est un chasseur d'éromènes rusé et manipulateur, un héros du lien plus que de l'épée. Son monde labyrinthique est un terrain de chasse. En fait, comme le résume très bien V. Navetch, le poète, en s'aventurant dans le labyrinthe de sa propre création, va à la rencontre de son autre lui-même : « *Les Chants sont le fruit littéraire de l'expérience labyrinthique de Lautréamont, son parcours intérieur, la quête de son double : Maldoror.* »³. De plus, autre écart par rapport à la leçon mythique, le monstre ici n'est pas mis à mort par le héros. Au contraire, le poète le libère du « *cercle vicieux* » (VI, [2], 224) des cinq premiers chants, diallèle de ses propres

¹ V. NAVETCH, « Le Palais de Maldoror », *op. cit.*, p. 81.

² Sur le motif du cœur, cf. *supra*, pp. 345-347.

³ V. NAVETCH, « Le Palais de Maldoror », *op. cit.*, p. 85.

obsessions : la circularité sert de lien entre le motif du labyrinthe et celui de la spirale ; l'adjectif « *vicieux* » dénote à la fois l'impasse logique et la perversion érotique. Quitter le labyrinthe, c'est rompre le cycle de l'éternel retour afin de renaître à un monde neuf. Mais cette sortie du dédale ne met pas encore fin au cycle des sacrifices, qui ne trouvera son terme qu'avec la mise à mort de Mervyn. Si Maldoror est sorti de sa *routine*, c'est qu'il pense trouver dans « *les agglomérations humaines* » des « *victimes toutes préparées* » (VI, [2], 224). En s'appropriant le mythe du Minotaure, Ducasse en fait le symbole décadent d'une bestialité assumée : le héros et le monstre ne font qu'un, à la fois demi-dieu et demi-homme.

La chambre et la caverne

Thème initiatique remontant à la plus haute antiquité — on songe à Platon —, la caverne fait le lien entre la route et le labyrinthe, entre le voyage terrestre et le voyage souterrain : « *Les images de la grotte ou d'autres obscurs sont intermédiaires [...] entre les images du voyage, et celles de ce que nous avons appelé l'exploration verticale. La grotte, formant tunnel, n'est autre qu'une route ténébreuse. Passage étroit et plein de périls, elle met l'accent sur les caractéristiques de la route qui en font un symbole de l'ascèse.* »¹. La caverne reparaît chez les romantiques sous la forme de la « *grotte visionnaire* »². Chez Ducasse, elle surgit de manière insidieuse par le biais du sadomasochisme et du secret ; mais surtout, elle est inséparable du motif de la chambre, qu'il faut rattacher à la figure très fin-de-siècle de l'artiste enfermé.³ Ce constat invite le poéticien à considérer la caverne comme une variante poétique de la chambre.

Toujours nocturne, la chambre du poète héros sert de décor à cinq épisodes des *Chants de Maldoror*, et ce par le biais du nom *chambre* (I, [10], 57 ; II, [2], 79 ; II, [16], 127, V, [7], 213), d'un synonyme (« *L'appartement* », V, [3], 200) ou d'expressions synecdochiques (le « *lit de mort* », I, [10], 56). D'une part, cette chambre semble être un logement plutôt luxueux, comme l'indiquent les éléments de décor suivants : le « *lit de satin* » (V, [7], 213), « *le parquet de saphir* », « *les replis de la soie* », « *les glands d'or de ses rideaux* », « *les franges du coussin de velours* » (214). D'autre part, elle tend à se métamorphoser non pas en tombe — image trop passive aux yeux du marcheur —, mais en chambre morbide ou macabre : à la strophe 10 du chant I, malade ou mourant, Maldoror écrit, on l'a vu, sur « *son lit de mort* » ; au chant V, son appartement se transforme en « *chapelle ardente* » (V, [3], 200). On songe à « *La Chambre double* » de Baudelaire, à la « *Cheminée gothique* » de

¹ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 193.

² H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 197.

³ Sur le thème décadent de l'artiste enfermé, cf. Jean BORREIL, « *L'Enfermé* », pp. 87-105, dans *Romantisme*, volume 19, n° 66, « *Folie de l'art* », 1989.

Borel — Ducasse donne vie à une telle cheminée au chant VI — ainsi qu'aux résurgences de la chambre gothique ou funéraire dans la littérature décadente.¹

Mais plus important, la chambre est étroitement liée à l'écriture. Ainsi de la strophe 8 du chant IV : « [...] *un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, [...] tourne, de tous les côtés, sa tête, alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux* » (IV, [8], 187). Sur ce point, la strophe 2 du chant II est la plus parlante. Maldoror veut écrire, mais « [ses] *articulations demeurent paralysées, dès qu'il commence [son] travail* » (II, [2], 77) et la foudre divine le frappe au front. Réactualisant l'image de l'écrivain frappé par l'inspiration, le poète fait de sa chambre le lieu d'une rencontre héroïque entre l'écriture et le sacré : elle matérialise en quelque sorte la scène poétique. Plus encore, elle devient au chant IV une sorte d'écran sur lequel le poète projette sa propre image.² L'imagination poétise l'espace et en fait un miroir : le poète transfigure sa chambre afin de s'y refléter. Par une reprise toute personnelle du mythe de la caverne, le visionnaire met en scène une sorte de spectacle optique à mi-chemin du jeu de miroirs et des ombres chinoises : sur le mur de sa chambre — qui s'avère être une glace, c'est lui-même qu'il voit. Ce mur-miroir symbolise la feuille de papier sur laquelle s'ébattent son imagination et le fils de son imagination, son alter ego fictionnel. La chambre est le lieu de la création, mais aussi celui du dédoublement du poète en personnage.

La grotte de Maldoror, à l'inverse de sa chambre, est un espace sauvage et rustique qui appartient à la scène fictionnelle. Au fond de cette « *caverne aimée* » (I, [1], 49), qui n'est mentionnée que trois fois, on trouve non pas un lit de satin, mais un simple « *lit de paille* » (50). À la strophe 15 du chant II, Maldoror raconte comment, après avoir agressé le Créateur sous la forme d'un poulpe, il se cacha « *dans une caverne, qui, depuis lors, resta [sa] demeure* » (II, [15], 125). Enfin, au chant VI, le poète héros « *s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux* » (VI, [2], 223-224). La grotte de Maldoror est le lieu d'une ascèse, car c'est là qu'il subit, toujours seul avec lui-même, l'insomnie de ses cauchemars éveillés. Mais la grotte est aussi une image du giron maternel, car elle euphémise le motif de la prison infernale en autorisant l'évasion par la fiction.³

On peut établir un parallèle intéressant entre ce dernier exemple et la fin du chant V, citée plus haut : « *Il ouvre les contrevents de la fenêtre. Il s'appuie sur le rebord. [...] Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé* » (V, [7], 220). Par syllepse, « *décors* » désigne à la fois ce que voit Maldoror et, de manière métafictionnelle, le décor de l'œuvre : le poète héros annonce ainsi son projet, sur le plan fictionnel, de quitter sa

¹ Cf. J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., op. cit., p. 354.

² Concernant ces spectacles optiques, cf. *supra*, pp. 567-569.

³ Sur le motif de la prison, cf. *supra*, pp. 578-580.

retraite pour les « *agglomérations humaines* » (VI, [2], 224) et, sur le plan poétique, de substituer l'univers urbain à l'univers rural. De fait, la chambre et la caverne forment un passage entre ces deux mondes : à la strophe 8 du chant I, la grotte donnait, « *à travers les rares interstices laissés par les broussailles épaisses qui recouvrent l'entrée* », sur « *les campagnes qui dansent en tourbillons avec les arbres et avec les longues files d'oiseaux qui traversent les airs* » (I, [8], 50). À la fin du chant V, les « *contrevents de la fenêtre* » (V, [7], 220) semblent s'ouvrir sur le Paris du dernier chant. Dans l'écriture ducassienne, il y a bel et bien synonymie subjective entre la chambre et la caverne.

Quitter la grotte pour la ville, c'est aussi sortir de la chambre où l'on écrit pour parcourir les rues de la cité et y porter la fiction : la chambre-caverne se présente comme le lieu d'émission de l'écriture, le centre et le pivot de l'espace maldororien. Véritable foyer poétique, elle constitue également une forme condensée de sa cosmologie. Forme inversée de la prison, à la fois refuge et « *cabane initiatique* »¹, à la fois barrée par les insuffisances de l'écriture et ouverte grâce aux possibilités de la fiction, la chambre-caverne de Ducasse est un cosmos en réduction.

De la campagne à la ville

Si d'un point de vue symbolique ou visionnaire, *Les Chants de Maldoror* réunissent le ciel, la terre et l'enfer, d'un point de vue plus concret, le décor de l'œuvre est loin d'être aussi complexe que leur fable. On peut le partager en espaces clos et en espaces ouverts, parmi lesquels il convient surtout de distinguer les espaces urbains et les espaces non urbains. Cependant, ces grands ensembles ne sont pas totalement clivés : ils s'articulent autour de la chambre-caverne en s'inscrivant dans un projet poétique cohérent.

Les espaces sauvages ou ruraux constituent le décor principal des cinq premiers chants, par opposition au chant VI, presque exclusivement citadin. Ces lieux ouverts, qui se résument le plus souvent à quelques notations descriptives, sont peuplés de personnages typiques : « *paysans* » (IV, [7], 181), « *bergers* » (III, [2], 159), « *pêcheurs* » (III, [1], 131). La pauvreté lexicale des descriptions permet de dégager deux motifs spatiaux, celui de la campagne et celui de la mer et du rivage.

Le premier, le plus fréquent, est mis en évidence par la récurrence du nom *campagne* : « *Alors, les chiens [...] courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie* » (I, [8], 47) ; « *Alors, il [l'homme] s'élançait de la maison, [...] et dévore les plaines rugueuses de la campagne* » (II, [15], 122) ; « *Le vol de la fulgore porte-lanterne, le craquement des herbes sèches, [...] accompagnaient l'obscurité de notre marche incertaine, à travers la campagne* » (V, [7], 218). Le second motif est moins sensible, mais tout aussi

¹ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 92.

significatif : que l'on songe à l'hymne à l'océan du chant premier (I, [9]), au naufrage du chant II (II, [13]) et à la rencontre avec l'homme amphibie, au chant IV (IV, [7]).

Ces deux motifs ne s'excluent pas, mais se conjuguent parfaitement. Ainsi de ces passages, où la juxtaposition spatiale se traduit par une juxtaposition syntaxique : « *Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne* » (I, [8], 47) ; « *J'ai regardé la campagne, la mer* » (II, [15], 126). Dans cet autre extrait, le poète joue sur le double sens du mot *côte* : « *Tremdall, debout sur la vallée [...] regarde avec des yeux, mystérieux comme la mer, grimper, sur la pente de la côte, les guêtres du voyageur* » (III, [3], 139). Ici, la syllepse est motivée par l'attraction sémantique de la comparaison « *mystérieux comme la mer* ». Il faut encore citer la strophe de l'amphibie, où l'on trouve des paysans au lieu des pêcheurs attendus : « [...] *je m'aperçus que quelques paysans [...] qui cherchaient inutilement à s'expliquer pourquoi mes yeux étaient constamment fixés [...] sur un endroit de la mer [...] distendaient l'ouverture de leur bouche grandiose, peut-être autant qu'une baleine.* » (IV, [7], 181).

Dans l'ensemble, ces parages isolés, qui rappellent aussi bien les campagnes des contes de fées que les landes radcliffiennes et les rivages de *Han d'Islande*, s'accordent tout à fait avec les événements surnaturels qui s'y déroulent : véritables signaux génériques et esthétiques, ils rattachent l'œuvre au conte merveilleux, mais aussi, et surtout, au roman noir.

Différent sera le cadre urbain du chant VI. Comme on l'étudiera plus loin, l'ancrage est réaliste et la toponymie abondante. Les itinéraires dessinent un univers référentiel que le lecteur de 1869 perçoit comme réel ou familier : il l'aura vu de ses yeux, ou lu chez Balzac. Par ailleurs, l'espace parisien apporte une précision géographique et historique qui contraste fortement avec le monde essentiellement anhistorique et atopique des chants précédents. La configuration spatiale n'étant plus la même, l'atmosphère s'en trouve modifiée : au merveilleux rural du conte cruel succède un fantastique né de l'irruption du surnaturel dans l'espace urbain du roman moderne. Ainsi, l'*incipit* du récit met en scène une infraction, l'angoisse et le surnaturel pénétrant l'univers réaliste dans sa matérialité même : « *Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue [...] se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre.* » (VI, [3], I, 226). Si le coup d'horloge marque une fatalité surnaturelle et stéréotypée, l'exclamation « *ce n'est pas tard !* », qui constitue une intervention du poète, souligne à l'inverse une distanciation vis-à-vis de l'esthétique nocturne des autres chants.

Au chant II, la ville servait déjà de décors à six strophes, dont cinq localisables à Paris : « *dans la rue* » (II, [3], 79) ; « *de la Bastille à la Madeleine* » (II, [4], 81) ; « *Elles rayonnaient leurs ailes, en tournoyant, en essaims dorés, devant la lumière parisienne* » (II, [5], 85) ; « *un banc du jardin des Tuileries* » (II, [6], 86) ; « *Il court comme un insensé à travers les rues, se dirige vers la Seine* » (II, [11], 109) ; « *La Seine*

entraîne un corps humain » (II, [14], 120). De la même manière, au chapitre VI du roman de Mervyn, le meurtre du crabe tourteau par Maldoror se déroule non pas à Paris, mais au bord de la mer (VI, [8], VI, 244). De plus, en cette fin-de-siècle, le lieu gothique resurgit à travers la ville moderne.¹ La distribution des décors entre les cinq premiers chants et le chant VI n'est donc pas radicale : « *La campagne*, écrit Channa Newman dans « Par la ville et par les *Chants* » (1997), *est en effet l'extension de la ville — l'autre site.* »². Par leur interpénétration, l'espace textuel aménage un rééquilibrage entre espaces urbains et non urbains.

L'espace des *Chants de Maldoror* articule donc deux pôles : l'un merveilleux, rural et sauvage, qui se trouve davantage du côté des fictions du surnaturel, l'autre plus fantastique et citadin, qui se rapproche des fictions du naturel.³ On a mis en évidence la perméabilité de ces espaces et l'équilibre qui en résulte. Le scénario s'étoffe : la marche labyrinthique de Maldoror le conduit de la campagne à la ville.⁴ Il faut s'interroger sur la fonction symbolique de ce changement de décor.

Selon Channa Newman, il faut y voir une sorte de dégradation, de marche vers l'échec : « *La campagne, ou la non-ville, est donc le site qui permet l'évocation de la nature primordiale — ouverte, expansive et non-distincte. La ville, c'est la désillusion lugubre.* »⁵. Cette opposition entre la nature euphorique et la ville dysphorique n'a pas lieu d'être dans *Les Chants de Maldoror*, où l'enfer est partout ; on doit de plus tenir compte de la visée initiatique de l'expérience maldororienne. En effet, les initiations impliquent souvent une phase de préparation se déroulant à l'écart de toute société : « *La préparation du lieu sacré consiste à établir selon les traditions un espace, éloigné du lieu de la vie courante — en brousse chez les primitifs, pour qui la brousse est le lieu des forces incontrôlées de la nature — et où le novice sera en contact direct avec les puissances sacrées.* »⁶. La dominante rurale et sauvage des cinq premiers chants cadre avec cette phase préparatoire, puisqu'elle conduit finalement le poète héros à la ville, site de l'initiation finale. D'une certaine manière, Ducasse marche aux côtés des écrivains modernes en offrant une vision toute neuve du mythe arthurien de la Terre désolée, ou Terre Gaste, espace initiatique que l'élú doit parcourir et fertiliser.⁷ Dans un article éclairant,

¹ J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., p. 357.

² Channa NEWMAN, « Par la ville et par les *Chants* », pp. 95-101, dans J. J. LEFRÈRE (éd.), *Isidore Ducasse à Paris*, op. cit., p. 99.

³ Sur les fictions du naturel et du surnaturel, cf. *supra*, pp. 454-456.

⁴ C'est assez curieusement le chemin que suivra Ducasse en passant d'un recueil de poésie provinciale aux éditeurs parisiens, des premières versions du chant premier à la version achevée des *Chants de Maldoror* (Cf. Jean José MARCHAND, « Petite poésie et haute poésie à l'époque de Maldoror », pp. 63-71, dans J. J. LEFRÈRE (éd.), *Isidore Ducasse à Paris*).

⁵ C. NEWMAN, « Par la ville et par les *Chants* », op. cit., p. 99.

⁶ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 16.

⁷ La Terre Gaste est le royaume de Pellès : « *C'est le Roi Pêcheur, gardien du Graal, maître de l'étrange forteresse de Corbénic. Il est blessé à la cuisse et est parfois appelé le Roi Boiteux. Depuis qu'il a reçu le "coup douloureux", sa blessure est inguérissable, et son royaume, dit Listenois ou Terre Foraine, est devenu stérile, le Gaste Pays. D'après les récits français, Pellès est un lointain descendant de*

Marie Blaise montre comment ce thème légendaire affleure dans les poétiques de l'espace mélancolique aux XIX^e et XX^e siècles :

La légende présente la possibilité de l'avènement d'une nouvelle figure de l'autorité à travers l'exposition du drame d'un sujet pour lequel le système des représentations ne fonctionne pas et qui doit, dans l'aventure que représente la rencontre avec un objet « merveilleux », rendre l'ordre à la terre qu'il traverse. La traversée de l'espace mélancolique, à laquelle la plupart des écrivains du XIX^e se disent condamnés et qu'ils mettent en scène autant comme fiction que comme expérience intime dans leur correspondance, par exemple, constitue peut-être, ainsi que dans le motif médiéval, l'auteur « moderne », comme la tentation du désert assurait les Pères de l'Église.¹

Urbain ou sauvage, le paysage au XIX^e siècle est profondément problématique : à la fois sublime et horrible, il relaye la fascination des écrivains modernes pour cette subjectivité du regard héritée du Moyen-âge² et surtout, dans la seconde moitié du siècle où l'« auteur se constitue dans et par l'œuvre », il offre un décor idéal au « drame de la tentation mélancolique », scénario qui « sert de trame à l'émergence d'une nouvelle figure de l'autorité. »³. Balancé entre la destruction du réel et la création de l'irréel, la poétique de l'espace moderne aboutit à une topographie subjective et fugitive, sorte de rêve éveillé : « C'est de l'intérieur même du poème, écrit M. Blaise, que le lecteur trouvera les conditions de la formule d'une composition possible du passé et du présent qui offrirait la possibilité d'une nouvelle géographie signifiante, donnée non comme une épiphanie mais plutôt comme un équilibre sans cesse menacé, sans cesse déjà perdu. »⁴. L'espace des *Chants de Maldoror* souscrit à cette définition moderne de la Terre désolée. Morcelé de poème en poème, il propose une vision déconstruite du réel. Pour signifiant qu'il soit, sa description ne procède pas d'une mimésis réaliste et « donne l'impression d'un montage des paysages du rêve [...] »⁵. Paysage à la fois décadent et baroque, il sert de décor subjectif au théâtre intérieur du poète. De la campagne à la ville, du passé réel ou irréel des origines à la vie nouvelle du poète héros, de l'enfance à la maturité, le cheminement de Maldoror traverse une Terre désolée qu'il transfigure en Terre promise.

De même qu'il existait chez les gothiques et les romantiques le mythe d'une « existence en confusion »⁶ entre l'homme et les lieux ou les paysages, ainsi existe-t-il une relation essentielle entre

Joseph d'Armathie, mais en fait, c'est le même personnage que Pwyll, et son royaume appartient à l'Autre monde de la mythologie celtique. » (Jean MARKALE, *Petite histoire du Graal*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1997, pp. 314-315)

¹ Marie BLAISE, « À propos du "haut pays sans nom" : paysage mélancolique et traditions modernistes », pp. 77-98, dans *Romantisme*, volume 32, n° 117, "Paysages de la mélancolie", 2002, p. 81.

² M. BLAISE, « À propos du "haut pays sans nom" : paysage mélancolique et traditions modernistes », *op. cit.*, p. 87.

³ M. BLAISE, « À propos du "haut pays sans nom" : paysage mélancolique et traditions modernistes », *op. cit.*, p. 92.

⁴ M. BLAISE, « À propos du "haut pays sans nom" : paysage mélancolique et traditions modernistes », *op. cit.*, p. 98.

⁵ S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 32.

⁶ C. ANGELET, « Le Paysage romantique et le mythe de l'homme primitif », dans pp. 99-113, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 29, "Première Journée : Paysages baroques et paysages romantiques", 1977, p. 102. Sur le lien qui unit le personnage, le lieu et le secret dans le domaine de la littérature gothique, cf. J.

Maldoror et l'espace fictionnelle. Comme le résume S. L. Artuk, ils sont en miroir l'un de l'autre : « [...] dans sa mégalomanie narcissique sans limites, Maldoror se voit partout et c'est ainsi que son propre silence, sa propre stupéfaction se reflètent et se répètent dans la nature entière. »¹. La nature reflète surtout sa propre parole : à travers la poésie, le poète ne crée pas qu'un monde intérieur : il s'invente une nouvelle essence, dont il fait la matière intime de son paysage fictionnel.

L'angoisse et la mort

Le cauchemar mobilise les thèmes bien connus de l'inhibition et de l'angoisse, qui culmine aux chants IV et V. C'est surtout au chant IV et V que l'on trouve ces épisodes qui ralentissent le mouvement poétique de l'œuvre et de l'écriture, le rythme narratif, le temps fictionnel et le voyage du héros. Pour P. Sellier, le chant IV est le chant de la nuit² et le chant V celui du cauchemar.³ Ces deux chants marquent une pause dans le cheminement du poète : ils touchent au centre de son labyrinthe et figurent son ultime mort initiatique, la plus profonde et la plus noire.

Déjà convoqué par les idiomythes du vampirique et du cauchemar, le motif de l'étouffement, forme première de l'angoisse cauchemardesque⁴, reparait dans plusieurs épisodes oniriques, dont celui de la description stéréotypée de la strophe 3 du chant V : « *La poitrine effectue des soubresauts répétés, et se gonfle avec des sifflements. Le poids d'un obélisque étouffe l'expansion de la rage.* » (V, [3], 200). À la détresse respiratoire s'ajoute un motif proche, celui de la paralysie, incapacité fréquente dans *Les Chants de Maldoror*. Ainsi, la métamorphose de Maldoror en pourceau est vécue comme un fantasme réalisé jusqu'au moment où elle s'inverse et devient angoissante : « *Quel ne fut pas mon étonnement, quand, après avoir traversé un fleuve à la nage [...], j'essayai de marcher sur cette rive fleurie. Mes pieds étaient paralysés ; aucun mouvement ne venait trahir la vérité de cette immobilité forcée. Au milieu d'efforts surnaturels, pour continuer mon chemin, ce fut alors que je me réveillai, et que je sentis que je redevenais homme.* » (IV, [6], 178). Marquant et connotant négativement le réveil et le retour à la forme humaine (retour amorcé par la notation anthropomorphe « *pieds* »), la paralysie finale symbolise le pouvoir subversif du fantasme : le rêve de régression animale n'est pas angoissant, mais euphorique ; c'est bien plutôt le retour au réel et à l'humanité qui est perçu comme cauchemardesque par le sujet. À la strophe 4 du même chant, où l'on trouve Maldoror changé en

PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 317, 341, 379.

¹ S. L. ARTUK, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, op. cit., p. 25.

² P. Sellier dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 161.

³ P. Sellier dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 193.

⁴ *Angoisse* vient du latin classique *angustia*, de *angere*, *actus*, « opprimer », « serrer la gorge » (J. PICOCHÉ « Angoisse », p. 17, dans *Dictionnaire étymologique du français*).

arbre humain depuis « *quatre siècles* » (IV, [4], 170), la subversion du thème de l'angoisse se fait sur un mode masochiste et pseudo mythique. Dans la vision du Créateur anthropophage, on l'a vu, l'aphasie se joint à la paralysie : « *Les membres paralysés, et la gorge muette, je contemplai quelque temps ce spectacle.* » (II, [8], 95). La levée brutale de l'inhibition passagère entraîne la suppression du handicap de naissance ; l'expansion de la perception se double d'une libération expressive : ce « *cri* » est l'image de la parole poétique, le poète s'accomplissant par la violence et la révolte de son écriture.

À l'opposé, on trouve le motif de l'incapacité dynamique, qui évoque des efforts ou mouvements vains traduisant une perte de maîtrise de l'espace et du temps. Ce type d'expérience est mis en abyme au chant IV : « *comme quand on se bat contre un nègre et qu'on fait des efforts inutiles, propres au cauchemar, pour l'empoigner aux cheveux.* » (IV, [3], 165-166). De même, l'inhibition est dramatisée dans la strophe de la fille prostituée, personnage qui file Maldoror : « *Une fois, cette jeune fille me précéda dans la rue, et emboîta le pas devant moi. Si j'allais vite pour la dépasser, elle courait presque pour maintenir la distance égale ; mais, si je ralentissais le pas, pour qu'il y eût un intervalle de chemin, assez grand entre elle et moi, alors, elle le ralentissait aussi, et y mettait la grâce de l'enfance.* » (II, [5], 84). Cette fuite vaine et paradoxale associe l'inhibition et la répétition cauchemardesque : le héros est bel et bien suivi par celle qui le précède et qu'il tente de semer ; la focalisation interne rappelle la nature subjective de cette aventure ; le contexte citadin confère à la rencontre une tonalité fantastique suggérant une interférence entre le rêve et le réel. Enfin, la strophe de l'omnibus, qu'un enfant poursuit sans résultat, présente une focalisation omnisciente et une narration au présent de narration, qui inscrit les faits dans une temporalité flottant entre distanciation et réactualisation ; la répétition onirique est transcrite stylistiquement par un refrain et ses variantes, qui sont autant de traces scriptorales que seul peut assumer le poète : « *Il s'enfuit !... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière.* » (II, [4], 82).¹

Le rêve est autant une représentation intérieure et subjective qu'une *réalisation* donnée pour objective. En relation directe avec l'écriture, le cauchemar est aussi une expérience du scripteur témoin. L'inhibition dépasse le cadre du rêve subjectif pour s'actualiser dans l'univers empirique et devient, surtout au chant VI, l'une des armes de Maldoror : les thèmes de l'angoisse étant traduits en données narratives réalistes, le cauchemar envahit la fiction en gagnant la réalité qu'elle suscite. C'est ainsi que Reginald, blessé par Maldoror, poursuit vainement ce dernier à la nage lors d'une « *chasse négative* » (V, [7], 216) où la proie tente de rejoindre son prédateur ; que la rue Vivienne est « *subitement glacée par une sorte de pétrification.* » (VI, [3], 1, 226) ; et qu'enfin, suite à la séduction verbale de Maldoror, le fou Aghone, « *comme s'il était la proie d'un insultant cauchemar* » (VI,

¹ Sur les refrains, cf. *supra*, pp. 523-529.

[6], IV, 243), tombe transi de reconnaissance : « *Il voulut parler, et sa langue s'arrêta. Il pencha son corps en avant et tomba sur le carreau.* ». Revenu d'entre les morts, Maldoror est devenu l'agent du cauchemar dans le réel.

Par leur subversion, leur renouvellement créateur ou l'extension de leur influence au-delà des bornes du rêve traditionnel — et de sa narration — les motifs de l'inhibition cauchemardesque mettent en relief l'une des spécificités de l'onirisme des *Chants de Maldoror* — c'est-à-dire son ambiguïté émotionnelle, à laquelle s'ajoute une dimension héroïque. Par la même occasion, la convocation de ces motifs illustre les liens qui unissent cet onirisme particulier, d'une part à la parole poétique, et d'autre part à Maldoror, ce dernier s'affirmant comme consubstantiel au cauchemar. Après avoir subi l'angoisse, Maldoror est en mesure, dans le roman de Mervyn, de l'imposer au réel : il s'agit là de l'un de ses nouveaux pouvoirs.

Le motif de la marche dynamise l'espace maldororien et lui assigne une fonction à la fois narrative, symbolique et poétique. D'une part, le matériau fictionnel des *Chants de Maldoror* s'organise autour d'un itinéraire conduisant le héros de la nuit au jour, de la campagne des cinq premiers chants à la ville du chant VI, et d'un cauchemar magnétique et personnel à une réalité cauchemardesque et déréglée. D'autre part, le voyage de Maldoror possède une signification profondément spirituelle : la lumière du dernier chant n'est pas bénéfique, mais maléfique. Enfin, l'espace maldororien est le fruit d'une rêverie poétique qui tend à associer surnaturel et réalisme. En définitive, la portée biographique du dernier chant invite à considérer le texte comme un lieu où la littérature et la vie se confondent, où Lautréamont rejoint Ducasse. Dans *Les Chants de Maldoror*, Paris est un espace proprement imaginaire : il procède d'un travail poétique au prix duquel « *le sujet soumet la réalité à son narcissisme* »¹. Tel est bien le but du voyage initiatique de Maldoror.

La renaissance

La fin des *Chants de Maldoror* a laissé plus d'un lecteur dubitatif. Comment, en effet, interpréter ce dernier chant ? Quel sens donner à cette conclusion frénétique, à cette défaite de Dieu ? D'aucuns, confondant l'échec éditorial et la fin de l'œuvre, y ont vu un épuisement de l'imagination, voire un fiasco poétique. C'est le cas notamment de Lars Bonnevie, qui écrit dans « Le Chant VI^e de Maldoror : échec ou apothéose de l'œuvre de Lautréamont » (1969) : « *Lautréamont ne réussit pas à réaliser son projet parce qu'il devient trop esclave de ses moyens de libération. Il*

¹ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 109.

croit que les impulsions agressives peuvent déterminer l'action, et il ne se rend pas compte que l'imagination ne peut pas être pur mouvement. »¹. Il est pour le moins délicat d'évaluer la réussite ou l'échec poétique d'une œuvre, surtout d'une œuvre telle que *Les Chants de Maldoror*. Certes, Ducasse n'est pas parvenu à publier son texte. Mais il faut avant tout considérer que dans ce livre, l'entreprise poétique et l'entreprise héroïque se confondent. Or, sur la scène fictionnelle, le héros réussit ce qu'il entreprend, et sur la scène poétique, rien n'indique que le poète considère *sa fin* comme un échec. Du point de vue de l'intentionnalité créatrice, *Les Chants de Maldoror* ne sont pas un désastre, mais une apothéose. Et plus encore, d'un point de vue initiatique, le chant VI raconte la renaissance du poète héros parvenu au terme de son voyage : « [L]'initié, explique S. Vierne, va continuer à vivre dans le monde profane, mais parce qu'il sait, il vivra autrement et mieux, à l'aide des techniques apprises durant l'initiation. Mais aussi, mais surtout, l'initiation lui a appris qu'il pouvait se rendre maître de certains pouvoirs surnaturels et enfin, que par l'initiation, il avait vaincu la mort. »². La renaissance de Maldoror convoque les deux thèmes gnostiques de l'aurore et de l'éveil ; elle s'accompagne de la révélation apocalyptique d'une réalité nouvelle, qui se superpose à la réalité parisienne, référentielle et biographique ; elle octroie enfin au poète héros des pouvoirs divins.

Le motif de l'aurore

« Le phénomène de la voyance, écrit H. B. Riffaterre, est expliqué par un rapport de cause à effet entre la lumière de l'Être éternel et l'illumination du Poète visionnaire. »³. C'est pourtant les ténèbres qui dominent le livre de Ducasse. En effet, un décor surnaturel n'est rien sans un éclairage adéquat : « Il fait nuit... et l'enfer va se rouvrir ! » s'exclamait le rêveur de *Smarra*⁴. Plongés pour leur plus grande partie dans la nuit, *Les Chants de Maldoror* exploitent ce thème archétypal cher à la littérature fantastique et qui bien souvent conditionne l'apparition du surnaturel. Et le jour qui se lève au chant VI sera des plus inquiétants.

Un bon nombre d'épisodes des cinq premiers chants se déroulent la nuit, ce qui contribue fortement à créer une atmosphère inquiétante. Ducasse semble y faire allusion et rattache ce thème à celui de l'insomnie lorsqu'il évoque les *Nuits* d'Young dans *Poésies I* : « Ô Nuits d'Young ! vous m'avez causé beaucoup de migraine ! » (*P I*, 261). À la strophe 7 du chant I, le poète décrit sa rencontre avec la Prostitution : « Je me rappelle la nuit qui précéda cette dangereuse liaison. Je vis devant moi un tombeau. » (*I*, [7], 45). L'éclairage nocturne motive l'apparition de l'insolite, de la peur,

¹ Lars BONNEVIE, « Le Chant VI^e de Maldoror : échec ou apothéose de l'œuvre de Lautréamont », pp. 1-9, dans *Revue Romane*, n° 4, 1969, p. 9.

² S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, op. cit., p. 98.

³ H. B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, op. cit., p. 42.

⁴ C. NODIER, *Smarra ou les Démons de la nuit*, pp. 93-151, dans C. NODIER, *De quelques phénomènes du sommeil*, op. cit., p. 116.

tandis que le « *tombeau* » introduit le thème de la hantise. De même, la strophe 4 du chant II^e s'ouvre sur cette phrase laconique, qui plante le décor : « *Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine* » (II, [4], 81). Mais la nuit se présente aussi comme un thème récurrent que l'écriture traduit de manière compulsive. On relève près de 84 occurrences du substantif *nuit* et 7 occurrences du complément circonstanciel de temps *chaque nuit*, dont la valeur itérative est relayée, à la dernière strophe du chant IV, par des répétitions qui mettent en relief une véritable obsession. L'*incipit* de cette strophe trouve un écho frappant au début de la strophe finale du chant suivant : « *Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer...* » (IV, [8], 185) ; « *Chaque nuit, [...] une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol [...]* » (V, [7], 213). Ces répétitions et ces parallélismes soulignent l'importance de la nuit dans la poétique ducassienne : comme l'explique C. Chelebourg, « *Ce qui revient au fil d'une œuvre peut être défini comme ce qui ne peut pas ne pas revenir* »¹. Ce motif de la nuit se rattache au motif de l'insomnie et renvoie au thème gnostique de la veille initiatique.²

On relève néanmoins dans l'œuvre plusieurs mentions de l'aurore. Cette dernière semble étroitement liée au destin de Maldoror et à son insomnie : « *Lorsque l'aurore apparaît, elle me retrouve dans la même position, le corps appuyé verticalement, et debout contre le plâtre de la muraille froide.* » (V, [3], 198). Symbole « *joyeux de l'éveil dans la lumière retrouvée* »³, l'aurore « *recommence le monde* »⁴. Elle renvoie au *fiat lux* de la genèse et représente également l'illumination visionnaire. Et dans *Les Chants de Maldoror*, elle rejoint naturellement les métaphores de l'acte créateur. Mais l'aurore de Maldoror n'est pas l'aurore solaire. En effet, L. Durand-Dessert remarque que le mot apparaît tout d'abord dans la strophe du fossoyeur, qui se déroule en Norvège. Maldoror accepte l'hospitalité du préposé au cimetière : « *Non certes, je ne refuse pas ta couche, qui est digne de moi, jusqu'à ce que l'aurore vienne, qui ne tardera point.* » (I, [12], 69).⁵ Géographiquement, il s'agit d'une aurore boréale, c'est-à-dire, comme le rappelle la commentatrice, d'une aurore lumineuse d'elle-même. Or, ce que ne relève pas L. Durand-Dessert, c'est que le début du chant III fait naître les êtres de fiction « *brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes* », et que Mario, « *l'image flottante du cinquième idéal* » surgit « *lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale, sur le plan vapoureux* » de « *l'intelligence* » (III, [1], 129) du poète. Si cette lumière n'est pas solaire et divine, elle peut être satanique : serait-ce celle de Lucifer, dont le nom signifie « Porteur de Lumière » (du latin *lux* « lumière » et *fero*, « porter ») ? Selon une logique proche, le nom de Maldoror associe la lumière et le mal. Mais s'il ressemble à Lucifer, Maldoror — mal d'aurore — ne se confond pas avec lui : il n'est pas porteur

¹ C. CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, op. cit., p. 112.

² S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, op. cit., pp. 29-30. Sur le motif de l'insomnie, cf. *supra*, p. 561.

³ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Aurore », pp. 86-87, dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 86.

⁴ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, « Aurore », op. cit., p. 87.

⁵ L. DURAND-DESSERT, *La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chants de Maldoror*, op. cit., p. 539.

de lumière, mais faiseur de lumière, c'est-à-dire créateur. Le motif de l'aurore symbolise l'image d'une illumination démoniaque et douloureuse ; elle définit une création transgressive concurrençant la création divine ; elle désigne enfin la gloire christique qui émane de la personne du poète, qui renaît au terme de son initiation.

En effet, bien qu'il imprègne durablement l'atmosphère des *Chants*, l'éclairage nocturne disparaît peu à peu au fil de l'œuvre, qui passe progressivement de la nuit au jour, jusqu'au chant VI, presque entièrement diurne.¹ Les dernières lignes du chant V dramatisent ce changement : « *Réveille-toi, Maldoror ! [...] Il se réveille comme il lui a été ordonné [...]. Il attend que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé* » (V, [7], 220).² Le réveil dépressif, mal d'aurore, mime phonétiquement le nom du héros, lequel reflète le trajet fictionnel du livre. L'expression « *crépuscule du matin* » est une antithèse en puissance : selon Littré, *crépuscule* désigne « *la lumière qui reste après le coucher du soleil* » et par abus, « *la lumière qui précède le lever du soleil* »³, c'est-à-dire l'aube. Le réveil du héros représente à la fois un crépuscule et une aube, une fin et un commencement : Maldoror est le véhicule symbolique d'une nuit surnaturelle qu'il transpose au grand jour.

Mais, de même que certaines scènes du chant II ont pour décor la ville, de même certains épisodes des cinq premiers chants se déroulent, comme par contraste, en pleine lumière, tels le viol et le meurtre de la fillette par Maldoror, froidement commis « *à la clarté du soleil* » (III, [2], 137), ou encore l'ivresse du Créateur : « *C'était une journée de printemps.* » (III, [4], 142).

Le trajet qui mène Maldoror de la campagne à la ville se double d'un passage progressif de la nuit au jour. Cette concordance entre l'espace, l'éclairage et le temps met en relief la structure narrative, fictionnelle et poétique des *Chants de Maldoror*. Le motif de l'aurore symbolise la puissance démiurgique et blasphématoire du verbe ; il annonce également la renaissance glorieuse du poète héros. Ainsi, dans l'économie de l'œuvre, le chant VI se profile comme l'aboutissement d'un parcours initiatique.

L'éveil de Maldoror

¹ Le chant I contient six décors nocturnes (strophes 7, 8, 10, 11, 12 et 13) ; le chant II sept (strophes 4, 7, 9, où la nuit sert de décor à un souvenir, 10, 11, 13, 14 et 15) ; le chant III trois (strophes 1, 2, 5) ; le chant IV trois (6, 7, 8) ; le chant V deux (5, où la nuit apparaît dans une description incidente, et 7) ; au chant VI, la strophe 3 (chapitre I) se déroule au crépuscule et la strophe 9 (chapitre VII) à l'aube.

² On songe au poème de Baudelaire, « Le Crépuscule du matin », SPLEEN ET IDÉAL, LXVIII, pp. 103-105, dans *Les Fleurs du mal*.

³ É. LITTRÉ, « Crépuscule », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

À la fin de son initiation, l'initié se réveille doté de nouvelles connaissances, de nouveaux pouvoirs et d'un nouveau corps.¹ On a montré que le chant VI se distinguait des chants précédents, qu'il se démarquait du reste de l'œuvre, non pas comme une adjonction autonome, une sorte d'hyperbate de trente pages, mais comme l'accomplissement d'un projet d'écriture. Son organisation marque une réorientation poétique explicite. Sa position finale dans un mouvement de réécriture dynamisé par la recherche simulée d'une forme d'expérience unissant activité onirique et activité poétique annonce ce chant ultime comme la perfection de l'expérience initiatique et poétique qu'est l'expérience maldororienne. Et surtout, cet aboutissement s'annonce d'emblée comme celui du cauchemar de l'écriture "éveillée".

En étudiant le thème du cauchemar, on a vu que la strophe terminale du chant V fonctionnait comme une articulation poétique et fictionnelle. Si, comme l'écrit P. Sellier, le chant V est le chant du cauchemar et de la nuit, alors le réveil de Maldoror annonce le changement de décor et d'éclairage qui caractérise sa venue à Paris : de la nuit au jour, de la nature sauvage à la ville moderne. Ce changement constitue une donnée fictionnelle, le choix de vie du héros, mais aussi une orientation poétique profonde, décidée par le poète, son double. Cet épisode se présente comme une étape cruciale du mouvement de réécriture et amorce la perfection de l'expérience maldororienne. La structure narrative et énonciative de la strophe décrit le passage d'un échange littéraire normal et rassurant à une écriture "éveillée" et cauchemardesque. Et les motifs et les idiomylthes qui, depuis le début de l'œuvre, travaillent à donner à cette écriture sa cohérence et son mouvement, se polarisent autour de l'action et des protagonistes.

La strophe débute par un passage au discours direct encadré par des guillemets et citant les paroles d'un personnage encore inconnu. L'homme raconte comment une araignée le vampirise chaque nuit, durant son sommeil. Vient ensuite une narration à la troisième personne qu'un « je » narrateur prend en charge : sont décrits l'attente du personnage et la venue de l'araignée. Suit un passage de discours direct détaché par des guillemets et citant une voix indéterminée, qui s'adresse au héros. Lui présentant un certain « *Elsseneur* » et un dénommé « *Réginald* », elle prétend lui raconter « *un épisode de [sa] jeunesse* » (V, [7], 215). Un court passage de narration à la troisième personne interrompt le discours direct et apprend au lecteur que les deux adolescents précédemment nommés sont sortis du ventre de l'araignée. Puis, le discours direct reprend. On comprend alors que c'est Elsseneur qui parle. Il raconte à l'inconnu l'histoire de Réginald, puis la sienne : tous deux, on le sait, ont été victimes de ses séductions et de sa cruauté. À la fin du récit, Elsseneur lui ordonne à nouveau de se réveiller ; c'est alors l'occasion de révéler

¹ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 60.

son identité : « *“Réveille-toi, Maldoror !”* » (220). Clôturant la strophe, un passage narratif prélude aux événements du chant suivant et dramatise l’orientation poétique finale.

Deux cadres énonciatifs se dessinent ici : la parole narrative du « je » narrateur et les paroles rapportées des personnages. Les guillemets signalent que ces paroles directes sont citées par la parole narrative ; ils matérialisent aussi la frontière séparant ces deux espaces, qui correspondent à la scène fictionnelle d’un côté et à la scène poétique de l’autre. Cette frontière n’est pourtant pas très rigide. On constate en effet qu’aucun tour n’introduit le discours direct (type *il dit :*), ni ne le signale en incise (type *dit-il*) : les deux espaces énonciatifs ne sont donc pas en relation de *subordination* mais de *coordination*. Les guillemets jouent le rôle logique d’un « *et* » entre parole narrative et paroles rapportées. La scène fictionnelle et la scène poétique ne sont séparées que par ce simple rideau.

Il y a en fait une interférence profonde entre ces deux scènes, une interaction qui trace les plans d’un nouveau prototype d’écriture “éveillée”. Tout s’articule autour d’une répétition, une sorte d’ample sympleque solitaire, ici en caractère gras. La première occurrence se trouve dans le discours direct de Maldoror :

« Chaque nuit, à l’heure où le sommeil est parvenu à son plus grand 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.** 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. **Quand elle s’est assurée que le silence règne aux alentours, elle retire successivement, des profondeurs de son nid, sans le secours de la méditation, les diverses parties de son corps, et s’avance à pas comptés vers ma couche.** [...] » (V, [7], 213)

La seconde occurrence a lieu dans le passage narratif qui suit les paroles rapportées :

Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra la dernière représentation de la succion immense ; car, son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort, et il sera content. Regardez **cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d’un trou placé sur le sol, à l’une des intersections des angles de la chambre.** Nous ne sommes plus dans la narration. **Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l’atmosphère.** 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 ! **Elle s’est assurée que le silence règne aux alentours ; la voilà qui retire successivement des profondeurs de son nid, sans le secours de la méditation, les diverses parties de son corps, et s’avance à pas comptés vers la couche** de l’homme solitaire. (214-215)

La répétition relie la parole du personnage et celle du « je » narrateur, qui cite Maldoror sans guillemets ni italiques. C’est la confusion des voix et la confusion des êtres : la parole poétique identifie une fois de plus le créateur à sa créature, le poète à son cauchemar, son double de papier.

En outre, la symploque est métalepique en ce sens qu'elle répète la scène fictionnelle sur la scène poétique.

En étudiant les temps verbaux de chaque occurrence de la symploque, on peut déceler un rapprochement progressif des deux plans de l'énonciation, et par conséquent, de la scène fictionnelle et de la scène poétique. La première occurrence emploie un présent d'habitude dont la valeur itérative suppose une distanciation, et donc un non-embayage sur la situation d'énonciation. La seconde occurrence apparaît dans un passage *a priori* dominé par un présent de narration (« *Il parle* », V, [7], 214), ce qui induit aussi un non-embayage. Or, le cotexte qui précède cette reprise brouille la perspective énonciative. Le groupe nominal « *cette nuit actuelle* »¹ a une valeur déictique, tout comme l'impératif (« *espérez avec lui !* ») et les futurs simples « *verra* » et « *sera* » ; pourtant, le subjonctif imparfait « *finît* » dénote le non-embayage par l'emploi dissonant d'un temps du passé.

Les modifications affectant la seconde occurrence vont cependant dans le sens d'un embayage sur la situation d'énonciation : « *Une vieille* » (V, [7], 213) araignée devient « *[r]egardez cette vieille araignée* » (214). L'impératif et le déictique « *cette* » font glisser le présent de narration vers un présent d'actualité singulatif. Le premier membre de cette seconde occurrence est coupé par l'adjonction « *nous ne sommes plus dans la narration.* » La figure de répétition encadre alors un passage développant cette adjonction : « *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 !* ». L'énoncé se rapproche la poésie spéculaire² : la modalité exclamative confère à la phrase une valeur performative³. Le « *nous* » réunit le « *je* » narrateur et le « *vous* » destinataire. L'exclamation « *Hélas !* » a une valeur déictique, puisqu'elle modalise l'énoncé. L'adverbe « *maintenant* » confirme l'embayage. Les termes « *narration* » et « *réel* » dénotent respectivement une notion littéraire⁴ et une catégorie logique définie par rapport à l'irréel et au rêve. Il faut avoir à l'esprit qu'une synonymie subjective unit les activités onirique et poétique. La « *narration* » correspond ici au récit du cauchemar, à la fiction, et le « *réel* » désigne la situation d'énonciation présentée comme une narration scripturale ; la mention du « *point d'exclamation à la fin de chaque phrase* » rappelle la nature textuelle de ce récit, à la manière des textes excentriques. Il s'est produit quelque chose : le poème est passé de la scène fictionnelle à la scène poétique.

¹ Outre le déterminant démonstratif « *cette* », l'adjectif « *actuelle* » se réfère également au moment de l'énonciation.

² Sur la poésie spéculaire, cf. *supra*, pp. 272-278.

³ Les notions d'énoncés *performatifs* et *constatifs* ont été développées par un philosophe du langage, l'américain John Langshaw Austin. L'énoncé *constatif* n'a pour seule fonction que de décrire un événement. Pour qu'un énoncé soit *performatif*, il faut, d'une part, qu'il décrive une action du locuteur, et d'autre part, que son énonciation et cette action correspondent à un seul et même événement (John Langshaw AUSTIN, *How to do Things with Words*, [Oxford, 1962, traduction française : *Quand dire, c'est faire*, 1970], repris dans Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, « Points », 1972, pp. 427-428).

⁴ « *Narration* » signifie ici « récit », et non pas « action de raconter », ce qui est l'un des sens modernes du mot.

L'apparition de l'araignée crée un point de tangence métaphorique entre les deux espaces, ce qui permet au vampire qui sort du « *trou* » situé « *à l'une des intersections des angles de la chambre* », de passer du rêve à la réalité : non pas la réalité commune, mais la réalité poétique. L'« *intersection* » métaphorise dans l'espace-temps de la chambre-caverne, lieu d'émission de l'écriture du cauchemar, l'interférence entre le rêve et sa relation, entre l'histoire et sa narration. Le remplacement, dans le second membre de la seconde occurrence, de « *elle retire* » par « *la voilà qui retire* » confirme la réalisation du monstre par l'emploi du présentatif déictique « *voilà* », qui repère ce dernier dans la situation d'énonciation narrative.

Au surplus, si l'on observe les choix verbaux des passages narratifs au niveau de la strophe tout entière, on s'aperçoit que le présent de narration et/ou déictique, qui tend à l'embrayage, encadre un court passage à l'imparfait et au plus-que-parfait, combinaison qui crée un non-embrayage : « *Il y avait longtemps [...] le sanctuaire du sommeil.* » (V, [7], 215). L'encadrement propose un modèle de protocole narratif mixte jouant sur les flottements du présent de narration, qui oscille entre embrayage et non-embrayage. L'emploi intercalé des temps du passé rappelle, comme par une attraction aspectuelle, la visée narrative de la strophe. Par ailleurs, l'exposition de la scène poétique met en place une narration spéculaire convoquant le poète, les personnages et les destinataires autour de l'acte poétique lui-même : l'ensemble de l'échange littéraire se trouve impliqué dans la même réalité poétique. Le passage suivant est sur ce point explicite : « *Elle a grimpé à côté de l'oreille de l'endormi. 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 ?* » (215). Le caractère théâtral des événements (« *en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales* ») accentue l'embrayage sur la situation d'énonciation : il s'agit moins d'une lecture que d'un spectacle. Il est du reste significatif que le poète ordonne au destinataire de regarder sortir l'araignée (« *Regardez* », 219). C'est l'occasion d'un possible jeu de mots qui prendrait le tour impératif au pied de la lettre : dans « *nous sommes maintenant arrivés dans le réel, quant à ce qui regarde la tarentule* », on peut en effet entendre *quant à ceux qui regardent la tarentule*. Ce qui apparaît certain, c'est que l'expérience maldororienne franchit un nouveau degré vers une forme idéale et partagée du cauchemar de l'écriture «*éveillée*».

D'un point de vue thématique enfin, il est remarquable de constater que les différents motifs qui informent cette expérience onirique et poétique constellent autour de l'araignée et des deux adolescents, mais aussi autour de Maldoror lui-même. D'une part, l'arachnide mobilise les composantes bestiale, sadomasochiste et numineuse des idiomythes du cauchemar et du

vampire : il s'agit d'un animal qui vampirise Maldoror. Le sang de ce dernier, qui « *ne cesse de se déshabiller* » (V, [7], 214), peut tout juste remplir « *une coupe d'orgie* » : il y a là une érotisation implicite du sang. L'expérience est de plus marquée par une ambiguïté émotionnelle : « [...] *il tâte, avec la main, la large blessure de son cou, dans laquelle la tarentule a pris l'habitude de se loger, comme dans un deuxième nid, tandis que son visage respire la satisfaction.* ». Le second possessif « *son* » entraîne une amphibologie : le visage satisfait est-il celui de Maldoror ou celui de l'araignée ? Enfin, l'accès de cette dernière à la réalité poétique montre bien que le cauchemar est une entité-expérience à la fois abstraite et concrète que l'écriture réalise.

À un niveau plus subtil, l'idiomythe du cauchemar s'applique aussi à Maldoror. Le récit raconte comment le cruel amant inflige une blessure sanglante « *au flanc droit* » (V, [7], 216) de Réginald, avec une « *arme tranchante, comme le serait un stylet des plus aigus* » (217) : le « *stylet* », on l'a vu, évoque métaphoriquement et étymologiquement la plume, symbole de l'écriture.¹ On apprend par la suite que Maldoror s'est aussi attaqué à Elsseneur, qu'il s'est jeté sur lui, à la manière d'un cauchemar, en appuyant « *un de [ses] genoux sur [sa] poitrine* » (219), et qu'il lui a tranché la main droite. Le pauvre garçon venait de comprendre le caractère véritable de son compagnon.²

D'autre part, le « *magnétique pouvoir* » (V, [7], 215) grâce auquel l'araignée paralyse le héros mobilise et paraphrase pour ainsi dire les grandes lignes du motif de l'animal magnétique. Il est d'ailleurs peu étonnant que l'araignée « *écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère.* » (213). C'est l'occasion pour Maldoror de faire un commentaire métapoétique sur une image animée dont il décharge la paternité sur l'arachnide : « *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.* ». Ce cas d'animisme stylistique dessine un monde où tout est animé, où tout possède une *anima*.³ Il donne à voir la réalité poétique et annonce la puissance réalisatrice de l'écriture : si l'araignée *anime* le bruissement, c'est qu'elle est aussi capable de se concrétiser sur la scène poétique. Par le biais d'une figure de style commentée, la parole poétique confond Maldoror, l'araignée et le poète lui-même.

Or, les motivations du vampire font précisément intervenir les distorsions ontologiques qui caractérisent le motif du Créateur. Maldoror se « *rappelle vaguement* » avoir donné à son bourreau « *la permission de laisser [ses] pattes grimper sur l'éclosion de [sa] poitrine* » (V, [7], 214). Le poète explique que chaque nuit, Maldoror tente de résister au sommeil afin d'affronter son agresseur, mais que « *chaque fois* » sa « *résolution* » est « *toujours détruite par l'inexplicable image de sa promesse fatale* ». Elsseneur apprend au héros qu'un « *archange, descendu du ciel et messager du*

¹ Sur le symbole du style, cf. *supra*, p. 353.

² Sur les indices de cette duplicité, cf. *supra*, pp. 417-418.

³ Sur les images animées, cf. *supra*, pp. 535-536.

Seigneur» (220) leur ordonna, à Réginald et à lui de se « *changer en une araignée unique, et de venir chaque nuit [lui] sucer la gorge* » ». À la fin de son récit, il lui fait cette révélation : « *La promesse vague dont tu parlais, ce n'est pas à nous que tu la fis, mais bien à l'Être qui est plus fort que toi : tu comprenais toi-même qu'il valait mieux se soumettre à ce décret irrévocable.* » ». L'araignée était donc envoyée par Dieu, le Créateur. On sait cependant que Maldoror et le Créateur se confondent, surtout lorsqu'il est question de sommeil magnétique. Ainsi comprend-t-on mieux le masochisme du héros, de même que ses doutes concernant les raisons de la « *succion immense* » (214). Son désir de mort (« *son unique vœu serait que le bourreau en finît avec son existence : la mort, et il sera content.* ») permet d'appréhender cette succion comme l'écriture et la réécriture dramatique de la promesse faite à la fin de la dissertation sur le cauchemar : en cas d'endormissement, Maldoror jurait de s'ouvrir la gorge à son réveil (V, [3], 201).¹ De même souhaite-t-il ici sa propre mort. Mais l'araignée, il ne faut pas l'oublier, est envoyée par cet autre lui-même qu'est Dieu : une telle mort serait donc bel et bien une forme de suicide. L'araignée remplace le rasoir, mais la gorge demeure la cible. En outre, le sommeil auquel succombe Maldoror n'est pas celui qui motivait son insomnie. Il s'agit plutôt d'un demi-sommeil : Elsseneur ne lui demande-t-il pas de se réveiller au début *et* à la fin de son récit, c'est-à-dire deux fois ? La présence du vampire témoigne que le héros pratique encore le cauchemar magnétique, et que par conséquent sa conscience est toujours active. La lutte magnétique qui l'oppose à Dieu, c'est-à-dire à cet autre lui-même, tourne simplement à l'avantage de la figure du créateur.

La mort que souhaitait Maldoror aboutit finalement à un réveil qui est aussi une renaissance patronnée par les deux adolescents. Leur ascension confirme le pouvoir numineux de la réalité poétique et de la puissance réalisatrice de l'écriture ; ce mouvement ascensionnel évoque un progrès : « *Il se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés.* » (V, [7], 220).² En attendant l'aurore, le poète héros, ainsi qu'on l'a montré en étudiant le motif de l'aurore, paraphrase son propre nom, « Maldoror », soit *mal d'aurore*. L'aurore sera l'image antithétique, la métaphore de la renaissance d'un héros qui se devait de mourir, et qui voit son nom et son destin poétique inscrits dans l'espace, les cycles naturels et l'alternance des luminaires célestes : de la campagne à la ville, de la nuit au jour, de la lune qu'il « *contemple* » au soleil qu'il espère. Le passage du nocturne au diurne est symbolisé par le changement de coloration explicite que subit la chevelure de Maldoror. En effet, dans cette dernière strophe du chant V, le héros appuie « *les boucles ondulées de ses longs cheveux noirs sur les franges du coussin de velours* » (V, [7], 214) de son lit. En vertu de la synonymie subjective perçue entre activité onirique et activité poétique, le lit est une fois de plus l'équivalent de la table de travail. Au chant V, Maldoror

¹ Sur ce suicide au réveil, cf. *supra*, pp. 500-501.

² Sur l'ascension de Réginald et d'Elsseneur, cf. *supra*, p. 340.

devient au contraire le « *corsaire aux cheveux d'or* » (VI, [9], VII, 248). La chevelure du héros passe donc du noir à l'or, d'un sens ténébreux à un sens spectaculaire et solaire. Cette transmutation finale est le symbole dynamique d'une héroïsation dont l'apothéose sera symbolisée par l'événement de la colonne Vendôme. L'or étant par ailleurs le métal de la maturité, elle signifie aussi le passage de l'enfance à l'âge adulte.

La strophe 7 du chant V annonce les principales orientations du chant VI : elle fonctionne comme un véritable avant-propos fictionnel et poétique ; elle prophétise l'avènement de l'écriture "éveillée" et la perfection de l'expérience maldororienne en expérience initiatique et poétique totale. Le cauchemar de l'écriture s'éveille et se prépare à sortir en ville et au grand jour. Il ne s'agira plus de ces « *cauchemars placés trop au-dessus de l'expérience ordinaire.* » (VI, [1], 222) dont se sont nourris les chants précédents.

Une réalité nouvelle

Clôturant le mouvement de réécriture qui anime *Les Chants de Maldoror*, le chant VI peut être défini comme une reformulation à plus petite échelle de l'œuvre toute entière, qui se trouve ainsi réécrite sur les plans structurel et thématique. D'une part, la cohérence-cohésion formelle est revendiquée : les strophes sont numérotées, à partir de la troisième, de I à VIII. Cette numérotation fait écho à l'ordonnement des chants en « *chant premier* », « *deuxième* » et ainsi de suite jusqu'au chant VI : l'organisation ordonnée des unités macrotextuelles est mise en abyme par la division du dernier chant en épisodes numérotés. D'autre part, ces épisodes constituent une histoire suivie, une histoire que l'on peut résumer, du moins avant l'escamotage narratif et l'accélération délirante du dernier épisode. Dans la première strophe, qui fait figure de préface avec la deuxième, le poète fait part de son projet d'écrire un roman de trente pages.

Mais il s'agit d'un genre particulier de roman : en effet, de nombreux éléments permettent d'affirmer qu'il s'agit en partie d'une parodie de roman-feuilleton. Les premiers indices sont d'ordre intertextuel. Le pseudonyme de « *Lautréamont* » et l'identification de Maldoror au Juif errant constituent des références explicites au grand feuilletoniste Eugène Sue, auteur de *Lautréamont* (1837) et du *Juif errant* (1844-1845). Dans la strophe 2 du chant VI, le poète parle de l'ubiquité de Maldoror et confie qu' « *affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au-dessus des forces possibles de [mon] épaisse ratiocination.* » (VI, [2], 224) : le groupe nominal « *les exploits de ce poétique Rocambole* », qualification que l'on a déjà

citée¹, est un démarquage du titre de roman *Les Exploits de Rocamboles* (1858), premier *opus* du célèbre feuilleton de Ponson du Terrail.

L'inspiration est aussi d'ordre formel. Les romans-feuilletons étaient publiés en épisodes dans le tiers inférieur des journaux, d'où leur nom : ils formaient des séries parfois très longues. Le poète du roman de Mervyn préface justement « *la série des poèmes instructifs qu'il [lui] tarde de produire. Dramatiques épisodes d'une implacable utilité !* » (VI, [2], 223). Les vocables « *série* » et « *épisodes* » sont des signaux génériques évoquant les particularités de publication du roman-feuilleton.

Le mode de diffusion et le support de ce type de littérature impliquaient une écriture rapide dont l'enjeu principal était de tenir le lecteur en haleine tout en composant avec les exigences matérielles.

Certaines stratégies feront florès, dont l'effet d'annonce, sorte d'énigme que le roman n'éclaircit que quelques épisodes plus tard. Ce procédé, qui perturbe tout de même la linéarité du récit, est repris et systématisé dans le chant VI. Il apparaît d'ailleurs dès la fin de la strophe 2 : « *Comment le pont du Carrousel put-il garder la constance de sa neutralité, lorsqu'il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac !* » (VI, [2], 225). La solution sera donnée au chapitre VII, où l'on apprend que le sac contient Mervyn. Ces énigmes adaptent au contexte romanesque l'hermétisme et l'ésotérisme des cinq premiers chants.

L'écriture soutenue des feuilletons est particulièrement propice à l'expression d'un imaginaire à la fois personnel et collectif. Elle peut être le reflet des obsessions d'un auteur comme de la fascination de toute une époque pour le crime exceptionnel, le fait divers sensationnel, le mythe du surhomme, bénéfique ou maléfique. Comme l'explique Lise Queffelec dans *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle* (1989), l'écriture feuilletonesque permet une « *libération des fantasmes, une explosion d'images et de scènes qui semblent parler librement le langage de l'inconscient.* »². Le roman-feuilleton fournit donc au cauchemar de l'écriture "éveillée" une forme littéraire codifiée lui permettant de canaliser les forces de l'imaginaire. La série allie une relative continuité fictionnelle à une discontinuité formelle paradoxale : les épisodes suivent un ordre cohérent, mais constituent des unités toujours autonomes qui ne s'annoncent ou ne se font écho que de manière diagonale, elliptique.

La surprise est toujours au rendez-vous. Continuité poétique et discontinuité onirique trouvent ainsi une expression commune et idéale : le roman et le poème en prose se rencontrent.

Au niveau thématique, ce chant ultime réécrit de nombreux thèmes et scènes déjà rencontrés. L'intrigue d'ensemble reprend, développe et modernise l'épisode de la famille

¹ Cf. *supra*, p. 282

² Lise QUEFFÉLEC, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1989, p. 30. Sur le roman-feuilleton, cf. *Europe*, n°542, "Le Roman-feuilleton", juin 1974.

tourmentée par Maldoror au chant I. Le décor de conte bleu est remplacé par l'hôtel parisien ; Édouard devient Mervyn. De même, le cheveu géant qui fait des bonds dans un couvent-lupanar au chant III se métamorphose en une « *poutre séculaire, placée sur le comble d'un château* » (VI, [10], VIII, 251), qui bondit « *sur elle-même, et [demande] vengeance à grands cris.* ». La scène du miroir et le dialogue entre Maldoror et Dieu sont repris par la strophe 6. La dualité du poète est sublimée en perfection poétique, et Maldoror se trouve beau. Le conflit qui oppose le *créateur* à sa *créature* se projette alors en *discrimination* finale des deux entités. Les deux principaux pôles relationnels du motif du créateur sont différemment affectés. La relation conflictuelle entre Maldoror et le poète se pacifie en dualité poétique : d'ailleurs la confusion entre le poète et le personnage s'atténue et les deux entités se distinguent davantage. La relation entre Maldoror et Dieu s'achemine au contraire vers un affrontement inévitable.

En reprenant les structures d'ensemble et les thèmes antérieures, le chant VI accomplit, met en œuvre, en roman si l'on préfère, ce qui était en germe dans les cinq premiers chants. Le cauchemar de l'écriture "éveillée" a atteint sa maturité : l'expérience maldororienne, réécrite en roman-feuilleton, perfectionne son statut d'expérience onirique et poétique consciente. Cette maturation de l'œuvre n'est pas sans rappeler le rapprochement que J. Burgos établit entre l'élaboration du texte poétique et le développement de l'embryon : « *Tout se passe [...] comme si le passage de la dépendance à l'autonomie, dans le cas du fœtus prêt à voir le jour comme dans celui du texte prêt à la signature, n'arrêterait pas les processus enclenchés, mais leur donnait seulement une forme autre.* »¹. L'écriture est la gestation du texte poétique, la fin de ce travail marque sa naissance, et la lecture constitue le début de sa vie autonome. Le cas des *Chants de Maldoror* sied bien à cette image en ce sens que la lecture se veut être à la fois la motivation et le prolongement nécessaires de l'écriture.

Rêve, ou plutôt rêverie, et littérature, sont synonymes. Le cauchemar de l'écriture "éveillée" se trouve ainsi implicitement opposé à une littérature soporifique, dénoncée dans l'épisode II du roman. Face à l'atonie de Mervyn, état causé par sa première rencontre avec Maldoror, la mère du jeune anglais propose un remède hérité de son expérience du théâtre et de certains romans historiques, qui ne sont pas sans rappeler les succès de Walter Scott :

« [...] je vais chercher dans mon appartement un flacon rempli d'essence de térébenthine, et dont je me sers habituellement quand la migraine envahit mes tempes, après être revenue du théâtre, ou lorsque la lecture d'une narration émouvante, consignée dans les annales britanniques de la chevaleresque histoire de nos ancêtres, jette ma pensée rêveuse dans les tourbières de l'assoupissement. » (VI, [4], II, 230)

Dans l'épisode III, le commodore veut divertir son fils, qui vient de lire la lettre de Maldoror : « *Mervyn, toi qui goûtes la lecture des livres de voyages et d'histoire naturelle, je vais te lire un récit qui ne te*

¹ J. BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, op. cit., p. 124.

déplaira pas.» (VI, [5], III, 234). Le réflexe de Mervyn, plein d'espoir, amorce le motif de l'animal magnétique : « *À ce nom électrisant de voyages, Mervyn a relevé la tête, et s'est efforcé de mettre un terme à ses méditations hors de propos.* ». Mais l'adolescent est vite déçu, le cauchemar de la lecture, ce rêve éveillé et « *électrisant* », n'aura pas lieu : « *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 la saponification des obligatoires métaphores.* » (235). Le père cède sa place à la mère. Mais « *après quelques paroles, le découragement l'envahit, et elle cesse d'elle-même l'interprétation de l'œuvre littéraire.* ». Le pouvoir somnifère de cette littérature est confirmé par la démission de Mervyn, qui quitte la salle à manger en s'écriant : « *Je vais me coucher.* » ».

Le chant VI se présente tout entier comme la finalisation poétique du cauchemar de l'écriture "éveillée". D'une part, le protocole narratif mixte dont la dernière strophe du chant V élaborait le prototype constitue l'armature narrative et énonciative du petit roman-feuilleton. Le présent de narration devient de fait le temps verbal de référence : il permet de passer doucement du non-embayage à l'embayage, de la scène fictionnelle à la scène poétique. Les temps du passé, caractéristiques du non-embayage, sont d'un emploi minoritaire : ils rappellent de loin en loin le caractère narratif de l'énoncé. Certains passages mettent l'accent sur ce protocole narratif mixte en juxtaposant les deux plans d'énonciation. Ainsi dans l'épisode I : « *Que ne fuyait-il donc ? C'était si facile. Mais, dans le cas qui nous préoccupe actuellement, Mervyn complique encore le danger par sa propre ignorance.* » (VI, [3], I, 228). L'imparfait contraste avec le présent ; l'adverbe « *actuellement* » et le pronom « *nous* » ont une valeur déictique induisant un embayage sur une situation d'énonciation qui réunit le poète et le lecteur. D'autre part, ce protocole narratif mixte crée les conditions favorables à la mise en place généralisée d'une poésie spéculaire. On assiste en effet à une véritable exposition du travail poétique. Dans l'épisode I, le poète, se référant à la rue Vivienne, parle de « *cet endroit que [sa] plume (ce véritable ami qui [lui] sert de compère) vient de rendre mystérieux* » (VI, [3], I, 226). Plus loin, il propose cette longue parenthèse : « *(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.)* » (227). De même, certaines strophes se terminent sur une intervention de celui qui écrit : « *Puisque vous me conseillez de terminer en cet endroit la première strophe, je veux bien, pour cette fois, obtempérer, à votre désir.* » (229). Dans le dernier épisode, la mise à nu de l'écriture culmine, après une longue introduction, avec cette exclamation performative : « — *Je continue !* » (VI, [10], VIII, 251). L'exposition de la scène poétique se normalise par rapport aux chants précédents en ce sens que la continuité métafictionnelle qu'elle tisse se trouve cette fois-ci relayée par la continuité fictionnelle et la forte cohérence-cohésion structurale qui caractérisent ce dernier chant.

En outre, la narration spéculaire définit la situation d'énonciation comme une scène poétique, mais aussi et surtout comme un échange impliquant le poète et le lecteur. Le ou les lecteurs apparaissent en interlocution avec l'énonciateur à travers les personnes amplifiées « *nous* » et « *vous* ». Leur participation est telle qu'elle finit par provoquer la réunion de la scène fictionnelle et de la scène poétique en une même double dimension alternative et propre au texte : elle révèle la réalité poétique. Dans la deuxième strophe de la préface, le poète avertit le(s) lecteur(s) : « *Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays ; peut-être, il est à quelques pas de vous.* » (VI, [2], 224). Au tout début de son récit, il le(s) guide « [...] *si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez, à l'angle formé par le croisement de ces deux voies, un personnage montrer sa silhouette, et diriger sa marche légère vers les boulevards.* » (VI, [3], I, 226-227). De même, à la fin de l'épisode II : « *Dirigez-vous du côté où se trouve le lac des cygnes [...].* » (VI, [4], II, 232). L'ultime strophe prouve bel et bien qu'il s'agit d'introduire le lecteur et le poète sur la scène fictionnelle : « *Pour rompre votre paresse, mettez en usage les ressources d'une bonne volonté, marchez à côté de moi et ne perdez pas de vue ce fou, la tête surmontée d'un vase de nuit, qui pousse, devant lui, la main armée d'un bâton, celui que vous auriez de la peine à reconnaître, si je ne prenais soin de vous avertir, et de rappeler à votre oreille le mot qui se prononce Mervyn.* » (VI, [10], VIII, 252). Mervyn est un « *mot qui se prononce* », un signifiant écrit et sonore. C'est un être textuel auquel l'écriture et la lecture accordent cependant une vie et une réalité propre, ainsi que l'annonçait la préface : « *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 [...].* » (VI, [1], 221-222).

Il faut s'arrêter sur cette phrase, très importante sur le plan métapoétique. On a vu que le poète entendait mêler la prose et la poésie.¹ Le vocabulaire du poète traduit clairement cette volonté : tantôt celui qui écrit désigne son écriture comme étant de la « *poésie* » (II, [4], 83), tantôt il parle de sa « *prose* » (V, [1], 189) ; dans le même passage, les unités textuelles qui constituent chaque chant sont appelées des « *strophes* » (I, [9], 50) ; au chant VI, les épisodes du « *roman* » (VI, [1], 223) sont à la fois des « *poèmes* » (VI, [2], 223) et des « *strophes* » (VI, [9], VII, 250). L'écriture du chant VI correspond ainsi à la mise en œuvre d'une forme littéraire nouvelle. Par sa structure sérielle, ce roman poétique relève moins de la prose poétique que du poème en prose. Il marie les deux extrêmes littéraires de l'époque, l'avant-garde et la littérature populaire, le poème en prose et le roman-feuilleton : de là le groupe antithétique « *ce poétique Rocambole* » (VI, [2], 224). En plus d'abolir les frontières entre l'histoire et sa narration, entre le narrateur et le lecteur, l'écriture ducassienne prophétise aussi un renouveau, un progrès esthétique et poétique qui vise à atténuer les grands clivages génériques et formels qui ont longtemps nourri l'activité et la théorie littéraire.

¹ Sur l'alliance du prosaïque et du poétique, cf. *supra*, pp. 254-255.

Que l'on songe à la question ironique de *Poésies II* : « *Faut-il que j'écrive en vers pour me séparer des autres hommes ? Que la charité prononce !* » (P II, 294).

On peut enfin dire que le protocole narratif mixte, la narration réflexive et la poésie spéculaire contribuent à élaborer une écriture "éveillée" qui sert de support à un cauchemar se déroulant au grand jour. L'éclairage diurne de tout le chant accentue le caractère éveillé de ce cauchemar dont les limites sont celles du texte. De fait, le cauchemar de Ducasse neutralise l'opposition entre le réel et l'irréel par le textuel : le dernier poème de l'œuvre une magnifique paraphrase de cette réalité poétique.¹

Il faut néanmoins revenir au poète des *Chants de Maldoror* et à son lecteur idéal, tous deux liés par une relation de type vampirique, magnétique et érotique : le cauchemar de l'écriture permet de réunir les deux amants dans la réalité poétique. L'histoire de Maldoror et de Mervyn est une mise en abyme de cette union poétique et fantasmatique. La dramatisation repose principalement sur la correspondance des deux personnages. Dans l'épisode III, Mervyn reçoit une « *missive* » (VI, [5], III, 232) de Maldoror, tergiverse, puis finit par lui répondre. Le héros recevra sa réponse dans l'épisode VII (VI, [9], VII, 248). Mervyn est un adolescent à l'image du lecteur idéal, cet adolescent curieux et amateur de littérature dont rêve le poète : il a « *seize ans et quatre mois !* » (VI, [3], I, 227). Au commencement de sa lettre, Maldoror s'adresse ainsi à son destinataire : « *Jeune homme, je m'intéresse à vous* » (VI, [5], III, 233) : on songe au lecteur de la fin du chant I, lui aussi appelé « *jeune homme* » (I, [14], 73). Maldoror vouvoie l'adolescent, puis le tutoie en lui déclarant son amour : « *Mervyn, tu sais que je t'aime, et je n'ai pas besoin de te le prouver* » (VI, [5], III, 233). Le passage du « *vous* » au « *tu* » évoque les différents degrés d'intimité qu'implique l'élection d'un lecteur idéal parmi un lectorat pluriel. Maldoror se propose d'être son « *frère* », ce qui le rapproche des frères-amants du héros, tels Mario, Elsseneur et Réginald. Comme le lecteur idéal, Mervyn est doué d'une curiosité de tous les instants. Il a le goût du mystère et des choses cachées : « *Il faut lui tenir compte de son application à découvrir l'énigme.* » (VI, [3], I, 228). D'ailleurs, l'adolescent explique qu'il a décrypté l'adresse de Maldoror : « *Votre adresse au bas de la page est un rébus. Il m'a fallu près d'un quart-d'heure pour la déchiffrer.* » (VI, [5], III, 237). Mervyn est la synthèse du lecteur idéal et de l'adolescent fantasmatique, ce double de Dazet qui nourrit les obsessions du poète.

Le jeune homme tombe sous l'emprise magnétique de Maldoror dès leur premier contact dans la rue Vivienne : « *Le fils de famille se jette sur un sofa, et l'émotion l'empêche de parler.* » (VI, [4], II, 229). Après un moment de délire, « *il tombe dans un profond état léthargique* » (231). Lire la lettre de ce mystérieux ami n'a fait qu'aggraver cet état. Pendant le souper, l'adolescent « *appuie son coude sur la*

¹ Sur la clôture de l'œuvre, cf. *supra*, pp. 458-460.

table, et reste absorbé dans ses pensées comme un somnambule. » (VI, [5], III, 234). Allant au rendez-vous que lui a fixé Maldoror, le jeune anglais suit mécaniquement un trajet qui semble préétabli.¹ Dans sa réponse, le lien sympathique qui l'unit à son futur assassin est sylleptiquement souligné : « *Dieu me garde de ne pas montrer de la reconnaissance pour la sympathie dont vous me comblez.* » (VI, [5], III, 235). Masochiste, Mervyn fait part à son bourreau de l'influence cauchemardesque que ce dernier a sur lui : « *Comment dire cela ? Quand je pense à vous, ma poitrine s'agite, retentissante comme l'éroulement d'un empire en décadence* » (237). Maldoror avait fini sa lettre par « *Trois étoiles au lieu d'une signature* » et « *une tache de sang au bas de la page* » (233), ce qui ne manque pas de faire s'écrier Mervyn. La tache de sang renvoie symboliquement à l'idiomythe du vampire. Les trois étoiles, qui rappellent la signature de deux premières éditions du chant I, sont la marque traditionnelle de l'anonymat en littérature : la lettre est signée comme une œuvre littéraire. Par le biais du poète des *Chants de Maldoror*, Maldoror se confond avec Lautréamont mais aussi avec l'auteur réel du texte, Isidore Ducasse. Mobilisant une fois encore le motif du Créateur, le cauchemar de l'écriture "éveillée" établit ainsi un lien avec la réalité dont Ducasse s'était lui-même exclu.

La nature vampirique de la lettre de Maldoror entraîne une contamination rapide du destinataire. Le mépris haineux du héros noir à l'égard de la cellule familiale est comme transfusée à Mervyn.² Ayant reçu la lettre de l'adolescent, le vampire « *suit dans cette page singulière la trace des troubles intellectuels de celui qui l'écrivit, abandonné aux faibles forces de sa propre suggestion.* » (VI, [9], VII, 248). C'est ainsi que le mimétisme gagne l'écriture de Mervyn, qui imite l'anonymat de son correspondant : « *Je me dispense de signer et en cela je vous imite* » (VI, [5], III, 237). Le style même du jeune homme prend des accents maldororiens, érotiques et masochistes : « *Prenons patience jusqu'aux premières lueurs du crépuscule matinal, et, dans l'attente du moment qui me jettera dans l'entrelacement hideux de vos bras pestiférés, je m'incline humblement à vos genoux, que je presse.* » ». Répondant au « *crépuscule du matin* » (V, [8], 220) de la fin du chant V, Mervyn paraphrase sans s'en rendre compte le nom de son amant anonyme : « *les premières lueurs du crépuscule matinal* » (VI, [5], III, 237), c'est-à-dire l'aurore de « *Maldoror* ».

La réception de la lettre fatale est par ailleurs décrite comme un véritable cauchemar en plein jour. L'expérience que vit alors Mervyn doit être lue comme une mise en drame du cauchemar de l'écriture "éveillée". Angoissé par ce courrier inattendu, le jeune homme « *ouvre sa fenêtre pour respirer les senteurs de l'atmosphère ; les rayons du soleil reflètent leurs prismatiques irradiations sur les glaces de Venise et les rideaux de damas.* » (VI, [5], III, 232-233). L'éclairage diurne contraste avec la nuit des cinq premiers chants : la description fonctionne ici comme l'indice et le rappel d'une rupture poétique. Hésitant sur l'attitude à adopter, Mervyn « *jette la missive de côté, parmi les livres à*

¹ Sur le trajet de Mervyn, cf. *infra*, pp. 653-654.

² Sur ce changement d'opinion de Mervyn à propos des siens, cf. *supra*, p. 325.

tranche dorée et les albums à couverture de nacre, parsemés sur le cuir repoussé qui recouvre la surface de son pupitre d'écolier. ». La lettre est rangée parmi les livres : symboliquement, le geste de Mervyn confère à la missive le statut d'œuvre littéraire. L'écriture de Maldoror, comme le confirmeront les trois étoiles de son anonymat, est l'*analogon* de l'écriture poétique. Les inquiétants événements qui suivent révèlent le caractère surnaturel de ce courrier : « *Il ouvre son piano, et fait courir ses doigts effilés sur les touches d'ivoire. Les cordes de laiton ne résonnèrent point. Cet avertissement indirect l'engage à reprendre le papier vélin ; mais celui-ci recula, comme s'il avait été offensé de l'hésitation du destinataire. Prise à ce piège, la curiosité de Mervyn s'accroît et il ouvre le morceau de chiffon préparé.* » (233). On remarque ici le protocole narratif mixte qui caractérise l'écriture "éveillée" : l'armature du passage est au présent de narration (« *Il ouvre son piano* »), mais les phénomènes surnaturels sont racontés au passé simple (« *Les cordes de laiton ne résonnèrent point* »). Le non-embayage fait saillie dans l'embayage potentiel ; les événements décrits sont à la fois antérieurs et concomitants à la situation d'énonciation, au temps de l'écriture et de la lecture. De même que Mervyn fait l'expérience du cauchemar à l'état de veille, de même ce cauchemar déborde de la scène fictionnelle sur la scène poétique. L'expérience de Mervyn est une mise en abyme de l'expérience onirique et poétique que le poète fait partager à son lecteur idéal.

La fin du roman est de toute évidence un accomplissement poétique. Maldoror fait tourner Mervyn au bout d'un câble et le lance comme une « *fronde* » (VI, [10], VIII, 254) du haut de la colonne Vendôme. Le malheureux franchit la Seine « *et son corps va frapper le dôme du Panthéon* » (254). On se souvient que le geste poétique et le crime giratoire sont liés par l'idée d'une création engendrée dans l'amour et la violence. Dans l'imaginaire de Ducasse, tuer, c'est créer. Ici, tuer Mervyn, c'est tuer le lecteur idéal dont il est l'image afin de parfaire la création poétique et l'échange littéraire : la scène fictionnelle et la scène poétique fusionnent. Les crimes giratoires précédents n'étaient que les formes primitives de ce geste final par lequel le poète boucle et le chant et son œuvre, la faisant ainsi entrer *de force* au Panthéon, là où reposent les grands écrivains.

Le chant VI réalise un projet poétique, le cauchemar de l'écriture "éveillée". L'expérience maldororienne se conclut en expérience à la fois onirique et poétique. Le mouvement de réécriture est lui-même un cauchemar de l'écriture "éveillée". Le thème de la répétition cauchemardesque retentit en effet sur le travail poétique : l'œuvre se répète, structurellement et thématiquement, jusqu'à atteindre une forme poétique totale où cauchemar et écriture se résument à une même activité créatrice et consciente. Écrire le cauchemar, c'est d'abord écrire sur l'écriture de ce cauchemar, au point que le fond et la forme se confondent ; c'est aussi vivre, raconter et partager ce cheminement onirique et poétique avec un lecteur idéal. L'échange

littéraire étant le thème fondamental de leur processus créateur, on peut dire que *Les Chants de Maldoror* sont moins l'écriture d'une histoire que l'histoire d'une écriture.

Un réalisme poétique

On a vu que l'écriture des *Chants de Maldoror* passait de la synthèse à l'analyse par le travail de l'imagination et que le roman de Mervyn réconciliait poésie et prosaïsme.¹ Est-ce à dire que Ducasse aboutit à une sorte de réalisme poétique ? Ces deux notions ne sont pas si antagonistes qu'on pourrait le penser. L'histoire littéraire s'en souvient mal, mais Champfleury, l'un des théoriciens de l'écriture vériste, voyait le réalisme comme l'alliance de sensation et de sentiment, mariage dont la teneur dépendait du tempérament singulier de l'écrivain : « *La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une reproduction ni une imitation, ce sera toujours une interprétation.* »². De même, dans « Du Réalisme en poésie » (1998), Sophie Guermès explique comment la poésie et le réalisme ont pu marcher main dans la main grâce à l'avènement de la modernité poétique : « *Ainsi, de Baudelaire à Cocteau, le réalisme en poésie, pour ceux, très peu nombreux, qui se hasardent à rapprocher les deux termes, est un lyrisme fondé sur l'observation et la sensation, et — conséquence logique mais non nécessaire — tendant à l'universalisation.* »³. Qu'en est-il du réalisme poétique dans le roman de Mervyn ? Les dernières aventures de Maldoror ont pour théâtre Paris, ce qui laisse attendre une écriture en prise directe avec le réel. Mais ce réalisme urbain est tout à fait particulier : pour décrire la ville, Ducasse préfère la poésie au pittoresque, cela sans pour autant trahir le réel.

Le dernier chant est marqué par une toponymie riche et précise. Les noms de rues, de lieux ou de monuments authentiques et connus foisonnent : on peut citer, entre autres, le « boulevard Montmartre » (VI, [3], I, 226), le « Palais-Royal » (VI, [7], V, 239) et le « Panthéon » (VI, [10], VIII, 254). L'action du chant VI se déroule dans le « Nouveau-Paris » de Haussmann⁴, qui est aussi le quartier où Ducasse séjourna en écrivant *Les Chants de Maldoror*⁵. En situant géographiquement et historiquement le décor urbain, l'écriture ducassienne met en œuvre un réalisme à la fois littéraire et biographique.

Cependant, point de description minutieuse à la Balzac ou à la Zola. Comme l'écrit L. Rochon dans « Le Trajet de Mervyn » (1974) : « [...] *pas de jungle humaine, pas d'odeurs, de couleurs, pas*

¹ À propos de la synthèse, l'analyse et l'imagination, cf. *supra*, pp. 208-211. Sur la réconciliation du prosaïque et du poétique, cf. *supra*, pp. 254-255.

² CHAMPFLEURY, *Le Réalisme, IV : De la Réalité dans l'art* [1857], cité par Colette Becker dans *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998, p. 153.

³ Sophie GUERMÈS, « Du Réalisme en poésie », pp. 171-179, dans *Poétique*, n° 166, novembre 1998.

⁴ L. ROCHON, « Le Trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même », pp. 67-87, dans *Littérature*, n° 16, décembre 1974, p. 68.

⁵ Cf. J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 316-322 et pp. 494-500.

de description qui anime l'inanimé, sauf au début, pour la rue Vivienne »¹. C'est que Ducasse préfère le nom propre aux longues pauses descriptives, le repère spatial au détail concret, la géométrie à la peinture précise : « Arrivé sur la grande artère, il tourne à droite et traverse le boulevard Poissonnière et le boulevard Bonne-Nouvelle. À ce point de son chemin, il s'avance dans la rue du faubourg Saint-Denis, laisse derrière lui l'embarcadère du chemin de fer de Strasbourg, et s'arrête devant un portail élevé, avant d'avoir atteint la superposition perpendiculaire de la rue Lafayette » (VI, [3], I, 228-229). Dans roman de Mervyn, Paris est, pour emprunter l'expression d'I. Daunais, « un espace de jeu mathématique et géométrique. »².

Mais, malgré son abstraction, cet espace urbain demeure profondément poétique, c'est-à-dire issu d'un travail sur le langage. En témoigne le passage suivant, qui retrace le trajet de Mervyn de chez lui jusqu'au pont du Carrousel, où Maldoror lui a donné rendez-vous : « À l'heure indiquée, Mervyn de la porte de sa maison, est allé droit devant lui, en suivant le boulevard Sébastopol, jusqu'à la fontaine Saint-Michel. Il prend le quai des Grands-Augustins et traverse le quai Conti ; au moment où il passe sur le quai Malaquais, il voit marcher sur le quai du Louvre, parallèlement à sa propre direction, un individu, porteur d'un sac sous le bras, et qui paraît l'examiner avec attention » (VI, [9], VII, 248). Le rythme syncopé qu'instaure l'énumération des toponymes est relayé, sur le plan sonore, par la répétition du substantif « quai », lui-même repris dans « Malaquais ». La modalité assertive et les connecteurs spatiaux évoquent la mécanique inéluctable qui mène le récit et dicte aux personnages leur conduite. On remarquera enfin que le décor du chant VI ne prend vraiment forme qu'à travers les déplacements de Mervyn et de Maldoror : conformément au motif de la marche, l'espace parisien n'est pas un espace à contempler, mais, pour reprendre le mot d'I. Daunais, une « surface de jeux »³ à parcourir.

En choisissant Paris, Ducasse ne vise pas l'illusion réaliste : il pratique une écriture de la nomination plutôt qu'une écriture de l'imitation. La réalité spatiale et biographique n'est pas recréée, mais postulée par le verbe.

La ville hallucinée

En se réveillant, Maldoror ne passe pas seulement de la campagne à la ville et des « nuits de deux lustres » (V, [7], 220) à la lumière du soleil ; il passe aussi et surtout d'un onirisme subjectif à un onirisme objectif, réalisant pour ainsi dire son cauchemar magnétique dans l'univers empirique.

Si la campagne favorisait l'acceptation du surnaturel, la ville, en tant qu'espace réaliste et rationnel, ne saurait faire preuve de la même souplesse ; c'est pourquoi Maldoror, naguère

¹ L. ROCHON, « Le Trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même », *op. cit.*, p. 67.

² I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 103.

³ I. DAUNAIS, « Regards et passages. La Forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », *op. cit.*, p. 104.

magnétisé, se fait à son tour magnétiseur : « *Magnétisant les florissantes capitales, avec un fluide pernicieux, il les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait. État d'autant plus dangereux qu'il n'est pas soupçonné* » (VI, [2], 224). Paris et ses habitants n'échapperont pas à son emprise. En témoigne cette catalepsie soudaine, qui frappe d'abord la rue Vivienne, puis le reste de la cité : « *Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. [...] Mais, bientôt, la nouvelle du phénomène se répand dans les autres couches de la population, et un silence morne plane sur l'anguste capitale. Où sont-ils passés, les becs de gaz ? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour ? Rien... la solitude et l'obscurité !* » (VI, [3], I, 226). Si le cauchemar magnétique gagne l'espace réaliste, c'est qu'il se confond lui-même avec le travail d'écriture qui engendre cet espace : « [...] *dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère) vient de rendre mystérieux, si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez [...] un personnage montrer sa silhouette, et diriger sa marche légère vers les boulevards.* » (226-227). La parenthèse est significative du changement opéré chez Maldoror : la plume personnifiée incarne l'écriture en tant qu'elle répare les blessures narcissiques liées à l'amitié érotique et aux imagos parentales : elle est « *ami* », c'est-à-dire amant, elle est « *compère* », le complice et au sens premier, le parrain¹, autrement dit le substitut du père et de la mère. En outre, la réception de la lettre de Maldoror par Mervyn doit être lue comme une mise en drame de l'équivalence entre écriture et cauchemar.² La lettre prend vie comme si elle était habitée par l'âme de son auteur. Mis à part le fait qu'elle produit un effet à la fois fantastique et burlesque, la personnification symbolise le lien consubstantiel, au sens religieux du terme, qui unit l'homme de lettres à son œuvre.

En tant qu'il remet en question la réalité quotidienne symbolisée par l'espace urbain, le surnaturel du chant VI relève bien du fantastique ; cependant, en tant qu'il découle d'un cauchemar magnétique, il remplace la tension habituelle entre le rationnel et l'irrationnel par une osmose inédite entre rêve, réalité et littérature.³

En définitive, dans le Paris magnétisé de Ducasse, le surnaturel ne procède plus d'un état second concernant uniquement le héros, mais d'un état du réel provoqué par l'écriture. Le paysage n'est plus le reflet d'un état d'âme, mais celui d'un véritable état du réel.

La cité des fins dernières

Chez Saint-Martin, les forces du bien et du mal s'affrontent à Paris, qui devient le théâtre du combat spirituel. De même, le fantastique urbain du chant VI n'exclut pas le merveilleux

¹ É. LITTRÉ, « Compère », dans *Le Dictionnaire de la langue française* [1873].

² Sur cette missive fantastique, cf. *supra*, pp. 651-652.

³ Sur le rêve, la réalité et la littérature, cf. *supra*, pp. 492-495.

apocalyptique, bien au contraire. On a vu de plus que le motif de la marche associe espace et eschatologie : en quittant le « *cerle vicieux* » (VI, [2], 224) des cinq premiers chants pour se diriger vers Paris, Maldoror rompt avec le cycle de l'éternel retour pour s'acheminer vers une fin des temps.

L'espace parisien est d'abord un espace où s'accomplissent des prophéties.¹ Dès le chapitre I, une chouette joue les oracles : « *Une chouette, volant dans une direction rectiligne, et dont la patte est cassée, passe au-dessus de la Madeleine, et prend son essor vers la barrière du Trône, en s'écriant : "Un malheur se prépare."* » (VI, [3], 226). De même, à la strophe finale, Aghone prétend avoir « *vu un coq fendre avec son bec un candélabre en deux, plonger tour à tour le regard dans chacune des parties, et s'écrier [...] : "Il n'y a pas si loin qu'on le pense depuis la rue de la Paix jusqu'à la place du Panthéon. Bientôt, on en verra la preuve lamentable !"* » (VI, [10], VIII, 252). On comprend que les deux oiseaux de mauvais augure prédisent la fin du récit, la mise à mort de Mervyn et la défaite de Dieu. Le poète s'affirme comme un prophète doublé d'un visionnaire : le Paris qu'il décrit, d'une part, est une ville magnétisée et hallucinée ; plusieurs strophes, d'autre part, se terminent sur une énigme proleptique, procédé très feuilletonesque : « *La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai ; mais, hélas ! la poutre n'en sera pas moins brûlée ; et une balle cylindro-conique percera la peau du rhinocéros, malgré la fille de neige et le mendiant ! C'est que le fou couronné aura dit la vérité sur la fidélité des quatorze poignards.* » (VI, [5], III, 237). Les expressions définies « *[l]a queue de poisson* », « *la poutre* », « *la peau du rhinocéros* », « *la fille de neige* », « *le mendiant* », « *le fou couronné* » et « *la fidélité des quatorze poignards* » désignent des éléments ultérieurs de l'intrigue de manière cryptique et crée une complicité malicieuse avec le lecteur. Mais il s'agit de ne pas se laisser prendre : en effet, toutes ces formules ne sont pas des périphrases de substitution. Si l'on reconnaît les parents de Mervyn, Aghone et Dieu, les dénominations « *[l]a queue de poisson* », « *la poutre* » et « *les quatorze poignards* » sont plus problématiques : les deux premières n'ont rien de métaphorique et désignent deux créations délirantes du poète ; la dernière demeurera mystérieuse, comme les images allégoriques que contiennent les textes apocalyptiques. On remarquera cependant que Saint Jean évoque le livre aux sept sceaux puis les sept sonneries de trompettes ponctuant les catastrophes et les bouleversements qui annoncent le règne divin : ces quatorze prodiges deviennent chez Ducasse les « *quatorze poignards* » d'une apocalypse parodique.² À la fin du livre, Aghone rassure son maître à propos de ces éventuels renforts : « *Son maître lui demanda ce que faisaient les quatorze poignards. Il répondit qu'ils restaient fidèles et se tenaient prêts à tout événement, si c'était nécessaire.* » (VI, [10], VIII, 252). Les exclamatives et la préciosité technique de la « *balle cylindro-conique* » achèvent de donner à la

¹ Sur le prophétisme ducassien, cf. *supra*, pp. 573-589.

² Sur le livre aux sept sceaux et les sept trompettes, cf. A.-M. GÉRARD, « Apocalypse de Jean », pp. 85-88, dans *Dictionnaire de la Bible*, *op. cit.*, p. 86.

prophétie maldororienne une tournure résolument humoristique. Le procédé feuilletonesque rejoint le style johannique dans une même perspective oraculaire et parodique : Paris est un espace prophétique car la ville est devenue une aire de jeu que le poète s'est appropriée. Et c'est un jeu sur l'espace, les symboles et les mots.

Tout au long de l'œuvre, la ville apparaît également comme un espace que menacent des fléaux apocalyptiques, à l'imitation des cités bibliques et, bien sûr, de la Babylone johannique, symbole de la dépravation humaine, du crime et de la révolte contre Dieu.¹ Ainsi de la vision du chant II qui décrit des poulpes ailés « *se dirigeant d'une rame raide vers les cités des humains, avec la mission de les avertir de changer de conduite [...].* » (I, [15], 122). Ange exterminateur, Maldoror est plus ou moins lié à ces phénomènes. Au début du chant III, on apprend qu'il apparaît, accompagné de Mario, « *au milieu des nuages, aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'apprêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières* » (III, [1], 130). L'image du « harpon » convoque le motif de la guerre, mais son baroquisme revêt un caractère humoristique ; l'image de la « fronde », cependant, renvoie aux crimes giratoires de Maldoror, qui sont autant de métaphores de l'acte créateur.² Dans un autre registre, les poux que le héros déchaîne contre l'humanité à la strophe 9 du chant II « *s'abattent [...] sur chaque cité, comme des nuages de sauterelles* »³ tandis qu'il contemple le spectacle « *avec des ailes d'ange, immobile dans les airs [...].* » (II, [9], 101). À la strophe 5 du chant IV, il discute avec son propre reflet, sous le regard duquel « *les habitants des cités sont subitement détruits [...].* » (IV, [5], 175). Ce motif du fléau prend tout son sens au chant VI, où Paris, qui subit l'influence magnétique de Maldoror, représente une sorte de Babylone moderne. Ville opulente, elle fait partie des « *florissantes capitales* » (VI, [2], 224). Lieu de débauche, elle abrite des « *vendeuses d'amour* » et les « *réjouissances des fêtes nocturnes* » (VI, [3], I, 226). Le Paris de Maldoror est une cité à la fois biblique, gothique et décadente⁴ : elle est le lieu d'une transgression et d'une révélation.

Enfin, Paris est le théâtre d'une ultime bataille eschatologique. Déjà, à la strophe 11 du chant II, Maldoror affronte une lampe-ange dans une église, près de la Seine. À la strophe 3 du chant III, il combat le dragon de l'Espérance : parodique, Ducasse subvertit le symbole et sème la confusion entre le bien et le mal.⁵ Puis, au chapitre VI du roman de Mervyn, Maldoror assassine un archange qui, pour n'être pas reconnu, s'est changé en crabe. Mais c'est à la fin du livre que la

¹ A.-M. GÉRARD, « Babylone », pp. 121-123, dans *Dictionnaire de la Bible*, op. cit., p. 123

² Sur la fronde, cf. *infra*, pp. 680 sq.

³ On songe à la troisième plaie d'Égypte, où les « moustiques (ou les mouches, ou encore, selon certains, la vermine, les poux) surgissent à présent de la poussière frappée par le bâton d'Aaron. » (Anne-Marie GÉRARD, « Plaies d'Égypte », pp. 1118-1120, dans *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1119). Cf. EXODE 8, 12-15 ou 16-19 selon les versions.

⁴ Sur le thème décadent de la ville gothique, cf. J. PRUNGNAUD, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, op. cit., pp. 366-367.

⁵ Sur les combats eschatologiques, cf. *supra*, p. 591.

parodie de la lutte spirituelle est la plus virulente : dans la strophe finale des *Chants de Maldoror*, le « renégat » (VI, [10], VIII, 254) a pour adversaire le Tout-puissant en personne. Ce dernier, métamorphosé en rhinocéros, c'est-à-dire en *bête* de l'Apocalypse, ne fait pas long feu : « *Il n'eut même pas la satisfaction d'entreprendre le combat. L'individu, qui examinait les alentours du haut de la colonne, arma son revolver, visa avec soin et pressa la détente. [...] La balle troua sa peau [...] ; l'on aurait pu croire [...] que la mort devait infailliblement apparaître. Mais nous savions que, dans ce pachyderme, s'était introduite la substance du Seigneur. Il se retira avec chagrin* » (253). En rappelant que le rhinocéros ne représente qu'une incarnation de Dieu, Ducasse délivre un message métafictionnel, donne une clé de lecture : le lecteur doit comprendre qu'il s'agit de quelqu'un d'autre, que son récit est, sur le plan intime, allégorique. Et de fait, le chagrin divin n'est pas là que pour faire rire : le poète décrit une blessure personnelle, intime, infligée au Créateur. Si Dieu ne meurt pas, c'est qu'en réalité tout cela n'est que fiction et métaphore : aux yeux du sujet ducassien, vaincre Dieu, c'est commettre un parricide symbolique par le truchement de la création poétique.

Ducasse érige donc Paris en lieu eschatologique, en cité des fins dernières : la fin du livre est une fin des temps, et dans l'Apocalypse selon Maldoror, le mal l'emporte sur le bien, qui d'ailleurs n'est plus qu'un moindre mal.

En marchant de la campagne à la ville, Maldoror passe progressivement des ténèbres à la lumière du jour. Cette illumination n'a rien de divin ; mais elle est démiurgique : le motif de l'aurore consacre la renaissance du héros et la puissance créatrice du poète. Préludant à cette renaissance poétique, la dernière strophe du chant V fait office d'articulation entre les cinq premiers chants et le roman de Mervyn. Ce long poème annonce la réalisation de l'écriture "éveillée" et l'accomplissement de l'expérience maldororienne. Désormais, le cauchemar et l'écriture vont étreindre la vraie vie. En choisissant Paris comme lieu de cette épiphanie, Ducasse réconcilie poésie et réalisme grâce à une véritable mystique de la nomination : en nommant le réel, il se l'approprie par une sorte d'invocation magnétique et hallucinatoire. Le voyage initiatique prend une dimension apocalyptique : la fin du livre est bien une fin des temps ; elle marque également l'avènement d'un Royaume poétique et imaginaire. La renaissance de Maldoror correspond à la naissance d'un monde nouveau.

La révolte initiatique

Les scénarii initiatiques obéissent à certaines modalités communes : sur le plan mythique, les grands initiés tels que le Christ ou Osiris accèdent à un niveau ontologique supérieur ; sur le

plan rituel, le myste, figure du fils, est initié aux mystères par un initiateur, figure du père, afin d'intégrer un groupe fermé et de recevoir éventuellement un nouveau nom. Pour l'essentiel, toute initiation repose sur un contrat régi par la loi du don et du contre don : l'épreuve ou le sacrifice apporte une récompense. Si la poétique du sujet ducassien reprend certaines de ces modalités, c'est pour les pervertir. Il faut se demander comment et surtout pourquoi. Pour répondre à ces deux questions, on s'intéressera à la transgression du code initiatique, aux figures du père et du fils et enfin à la relation filiale considérée comme la métaphore de la relation initiatrice.

Les pères

L'initiateur apparaît le plus souvent comme une figure du père.¹ Cependant, dans les rites réels, il ne s'agit presque jamais du vrai père. Des parrains, sortes de grands frères, guident graduellement le myste vers son initiation finale. Quelles sont les images de l'initiateur, donc les images du père, dans *Les Chants de Maldoror*? Bien qu'il s'agisse d'une figure polymorphe, le père dans l'imaginaire de Ducasse renvoie en dernière instance à la figure de Dieu, le père suprême, et au-delà, à celle de François Ducasse, le père biographique.

Il faut distinguer dans la poétique du sujet ducassien les pères fictionnels, les pères littéraires et le père biographique. Dans le champ de la fiction, se rencontrent bien sûr des pères humains, mais aussi un père symbolique, l'océan et un père divin, Dieu. Sur le plan littéraire, Hugo incarne de toute évidence une figure paternelle aux yeux de Ducasse. On sait qu'il lui a écrit et que l'exilé de Guernesey lui a répondu, comme il répondait paternellement à toutes les jeunes plumes qui lui rendaient hommage. Comme l'explique P. Nesselroth, cette réponse sans relief a pu être déterminante : « *Le petit mot qu'il envoya à Ducasse, étant sans doute composé de formules toutes faites, a peut-être eu pour effet que le jeune poète ambitieux se dirige en arrière comme un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la préface paternelle, d'un Non du père, d'Élohim, du Tout.* »². De la même manière, des auteurs décédés tels que Musset, Baudelaire ou Nerval peuvent avoir fait office de grands frères en poésie.³ Mais au-delà de ces écrivains singuliers, c'est toute cette littérature dont il détourne l'héritage — œuvres, genres, écoles — que le sujet ducassien appréhende comme une figure vicariante et plurielle du père. Et sur le plan de la biographie, enfin, il faut considérer à la fois le père biologique du poète, François Ducasse, et son père

¹ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, pp. 77-78.

² P. NESSELROTH, « Je "remplace" », *op. cit.*, p. 130.

³ Cf. Gisèle SÉGINGER, « Tout est mort, tout se vit. Musset, Nerval : la double figure d'une génération », pp. 55-69, dans *Romantisme*, n° 147, « La Génération Musset », 2010 et Steve MURPHY, « Baudelaire-Ducasse : aspects d'une référentialité intermittente et ambivalente », pp. 105-120, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.

rhétorique, le vétilleux professeur Hinstin. En début de leur nombre et de leur variété, ces figures paternelles se retrouvent en deux personnages premiers : Dieu, dans l'univers fictionnel et poétique, et François Ducasse, dans l'univers biographique et intime.

Le portrait de Dieu a déjà été esquissé ; il demande cependant à être affiné.¹ Dans *Les Chants de Maldoror*, le Créateur est un être complexe, tantôt exécré, tantôt recherché. Au chant premier, son image apparaît comme ambivalente : il est à la fois l'Éternel à « *la conscience maudite* » (I, [2], 40) et le « *Dieu de miséricorde* » (I, [5], 42). Mais dès le chant II, il s'affirme comme un personnage profondément négatif. Comme le fait remarquer P. Sellier, ce chant est très justement qualifié d'« *impie* » (II, [16], 127) et « *les attaques contre Dieu y sont en effet particulièrement nombreuses.* »². De poème en poème, se dessine alors le portrait d'un Dieu mauvais, puissant, presque sauvage, bien pire que le mauvais démiurge des gnostiques.³ L'image du fauve s'impose souvent : il possède une « *imagination de tigre* » (II, [12], 112) et à sa vue, le tigre lui-même s'enfuit, horrifié de voir sa propre image (V, [4], 203). Par ailleurs, le Créateur s'avère être un père intrusif, autoritaire et sadique, qui espionne ses fils, scrute leur conscience, leur impose sa loi implacable et surtout les tue ou les épargne, selon son bon vouloir. Au chant V, Maldoror fait une allusion à l'épisode biblique du massacre des Innocents par Hérode⁴ : « *Toi-même, recule plutôt devant moi, te dis-je, et va laver ton incommensurable honte dans le sang d'un enfant qui vient de naître : voilà quelles sont tes habitudes.* » (V, [4], 203). Pourtant, ce Dieu assassin est aussi, comme dans la Bible, un donneur d'enfant. Au chant premier, les parents d'Édouard remercient le Créateur de leur avoir accordé un fils. Plus étrange, la folle du chant III semble avoir conçu un fils par la seule grâce divine.⁵ Dieu possède des traits de caractère encore moins glorieux. C'est en effet un ivrogne et un libidineux, un personnage rongé par l'orgueil, jaloux de son savoir et de son pouvoir ; c'est aussi un personnage ridicule faible, un lâche et un pleurard. Mais par-dessus tout, Dieu est un être profondément seul. Sa nature divine l'exige, et sa puissance auguste le rapproche de l'océan, ce « *grand célibataire* » (I, [9], 55). Mais en l'humanisant, le poète rend sa solitude à la fois pathétique et énigmatique. En somme, ce Dieu serait un bien mauvais père, et par voie de conséquence, un bien mauvais initiateur.

Ces traits de caractère — accorder à Dieu des caractères humains est déjà en soi un blasphème — se retrouvent disséminés dans nombre de pères fictionnels. Ainsi, le père d'Aghone

¹ Sur ce premier portrait, cf. *supra*, p. 593.

² P. Sellier dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 106.

³ Sur la mystique gnostique, cf. Robert STATLENDER, « Gnose et hermétisme », pp. 358-417, dans Marie-Madeleine DAVY (dir.), *Encyclopédie des mystiques. I. Chamanisme, Grecs, Juifs, gnose, christianisme primitif*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1996.

⁴ MATTHIEU, 2, 16-18.

⁵ Sur ces naissances miraculeuses cf. *supra*, p. 401.

serait un ivrogne brutal et cruel. Les pères d'Édouard et celui de Mervyn font montre d'une autorité tyrannique et machinale. Ces deux derniers cependant s'avèrent incapables de protéger leur progéniture et rejoignent des pères impuissants comme le marin cocufié (V, [2], 194-195) et l'homme qui découvre la perversité cachée de son fils.¹ Et il y a enfin les pères absents, comme celui de la petite fille du chant III : si sa naissance est naturelle, alors son père n'est qu'un homme de passage ; mais si elle est surnaturelle, ce géniteur n'est autre que le « *Céleste bandit* » (V, [3], 199) lui-même, lequel pourrait tout aussi bien être à l'origine de la naissance d'Édouard² et du déshonneur frappant le capitaine de Saint-Malo : dans un cas comme dans l'autre, Dieu n'est plus qu'un engrosseur opportuniste. En résumé, les bons pères sont faibles, les pères forts sont mauvais, et aucun d'entre eux n'est un modèle digne de ce nom.

Le thème qui fédère ces différentes visions du père est celui de l'abandon, qui se décline à travers les deux motifs proches de la fuite du père et de l'exclusion du fils. Dès le chant premier, le père d'Édouard raconte que Maldoror aurait été répudié par sa famille : « — *Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein.* » (I, [11], 60). Cette rumeur éveille des échos biographiques : en effet, comme son héros, Maldoror a été repoussé du sein de son pays, sa Montevideo natale. Au chant II, il met en scène un enfant seul dans le Jardin des Tuileries et qui pense « *au ciel* » (II, [6], 87), c'est-à-dire au Père. Sur un mode moins symbolique et plus pathétique, le petit garçon qui poursuit l'omnibus crie aux passagers que ses parents l'ont abandonné et qu'il veut rentrer chez lui (II, [4], 82). Dans le roman de Mervyn, Aghone déplore la fuite de l'auteur de ses jours : « *Je n'ai plus revu mon père.* » (VI, [7], v, 243). Dieu lui-même a délaissé l'humanité et la laisse dans l'ignorance de sa destinée. Cette ignorance existentielle de l'homme se double d'un abandon métaphysique. Ducasse offre une relecture hyperbolique et décadente de l'abandon pascalien.³ Le ressentiment à l'endroit du père se double nécessairement d'une souffrance d'abandon qui rappelle celui qui intervient dans le complexe de la mère morte. La relation du sujet ducassien à son père semble marquée par une profonde blessure narcissique.

En effet, cette figure du Père entre en résonance avec l'expérience réelle du sujet, ou du moins avec cette expérience telle qu'elle transparait dans son œuvre et dans sa biographie. L'image du persécuteur au regard panoptique et inquisiteur tisse un lien entre le professeur de lycée, ce « *paria de la civilisation [...] qui a constamment les yeux* » (I, [12], 65) sur son élève, et le professeur de rhétorique réel, monsieur Hinstin. Cette similitude de caractère trouve un écho

¹ À propos de cette scène, cf. *infra*, pp. 663-664.

² Sur l'origine d'Édouard et de la fille de la folle, cf. *supra*, p. 401 *sq.*

³ Sur le thème de l'abandon pascalien et ses sources psychologiques, cf. Philippe SELLIER, « *Abandonné... dans une île déserte* : Fantasmagorie et théologie dans les *Pensées* », pp. 165-173, dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, « Classiques », 2003.

dans la correspondance de Ducasse lorsque ce dernier se plaint du « *déplorable système de méfiance prescrit par la bizarrerie de [son] père* » (Lettre 3, 304). Enfin, deux indices permettent d'associer le Dieu des *Chants de Maldoror* à François Ducasse. Le premier indice réside dans l'usage du terme *vieillard* : d'un côté, au chant III, Dieu est traité de « *vieillard cynique* » (III, [5], 154), ce qui rappelle l'adieu au vieillard sur lequel se conclut le chant premier ; de l'autre, Ducasse décrit son propre père comme un « *vieillard* » qui s'adonne à des « *observations mélancoliques* » (Lettre 3, 304). Le second indice, moins visible, repose sur un cryptage du nom de famille. On sait que Ducasse signifie « du chêne »¹. Or, à l'image de Maldoror — à moins que ce ne soit l'inverse — Dieu est deux fois associé à un arbre : au chant III, il gît, ivre mort sur le sol, « *impassible comme l'écorce* » (III, [4], 142). Au chant V surtout, Maldoror compare son corps « *au tronc pourri d'un chêne, qui tomba de vétusté* » (V, [4], 203). En définitive, derrière les pères fantoches de la fiction ou les pères de substitution du biographique, c'est toujours son père que le sujet met en scène.

Les fils

Tout le monde ne peut pas subir une initiation : celle-ci dépend d'une forme d'élection, d'une ascendance magique ou d'une décision personnelle, mais inspirée. Dans tous les cas, cela suppose chez l'initié des qualités morales et spirituelles, et qu'il soit un bon fils, réel ou symbolique. On trouve dans *Les Chants de Maldoror* quelques bons fils, mais surtout beaucoup de mauvais, parmi lesquels Maldoror. Or, ce même Maldoror se distingue des autres hommes par sa filiation mystérieuse. On se souvient qu'il se réclame, en outre, de « *la race des crocodiles* » (III, [3], 139).

La figure du fils dans *Les Chants de Maldoror* est double : on y rencontre en effet de bons et de mauvais fils. Force est de constater que les premiers sont bien rares, et bien faibles. En réponse aux tentations de Maldoror, Édouard proteste assez naïvement de sa probité de fils : « *Abandonner ses parents est une mauvaise action. Ce n'est pas moi qui serais fils ingrat.* » (I, [11], 63). Sa récompense sera la mort. Aghone, aime tendrement sa mère, ses trois sœurs, son canari et sa chienne : « *J'avais acheté un serin pour mes trois sœurs ; c'était pour mes trois sœurs que j'avais acheté un serin.* » (VI, [7], v, 240). La mise en relief en chiasme confère un caractère lyrique et obsessionnel à l'amour du jeune homme pour ses cadettes. Sa récompense sera la folie. Mervyn enfin, incarne le stéréotype du « *fils de famille* » (VI, [4], II, 229). Revenu de son évanouissement magnétique, l'adolescent exprime son affection pour les siens : « *Mon père et ma mère, je vous reconnais, et je vous remercie de vos soins. Appelez mes petits frères. C'est pour eux que j'avais acheté des pralines, et je veux les*

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 8.

embrasser. » (231). C'est un bon fils, mais aussi un bon frère. Hélas, Maldoror saura corrompre ses sentiments. Et le bon fils deviendra la victime sacrificielle idéale.

Les mauvais fils, ce sont avant tous les hommes, qui se révoltent contre leurs pères humains, mais aussi et surtout contre le père suprême. Plus d'une fois, le poète déplore l'ingratitude de l'homme qui, ne reconnaissant pas « *son créateur* », se moque de lui, « *non sans raison, en y mêlant du mépris* » (II, [9], 99). Au chant III, l'homme humilie Dieu en déféquant, « *pendant trois jours, sur son visage auguste* » (III, [4], 143) : « *Ô humains, s'écrit alors le poète, vous êtes les enfants terribles* ». Dieu est le grand responsable de la vie, et l'hermaphrodite lui-même ne peut s'empêcher de l'accuser en son for intérieur : « *Si on lui demande pourquoi il a pris la solitude pour compagne, ses yeux se lèvent vers le ciel, et retiennent avec peine une larme de reproche contre la Providence* » (II, [7], 90). L'hermaphrodite doit être vu comme un double de Maldoror, qui reproche à Dieu sa dualité érotique d'une part, et sa laideur de l'autre. Au chant IV, le poète héros paralysé lance à un passant dont il semble avoir fait son confident :

Adieu, je ne te retarderai pas davantage ; et, pour t'instruire et te préserver, réfléchis au sort fatal qui m'a conduit à la révolte, quand peut-être j'étais né bon ! Tu raconteras à ton fils ce que tu as vu ; et, le prenant par la main, fais-lui admirer la beauté des étoiles et les merveilles de l'univers, le nid du rouge-gorge et les temples du Seigneur. Tu seras étonné de le voir si docile aux conseils de la paternité, et tu le récompenseras par un sourire. Mais, quand il apprendra qu'il n'est pas observé, jette les yeux sur lui, et tu le verras cracher sa bave sur la vertu ; il t'a trompé, celui qui est descendu de la race humaine, mais, il ne te trompera plus : tu sauras désormais ce qu'il deviendra. Ô 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. (IV, [4], 172)

Une fois encore, Maldoror suggère que Dieu est le responsable de sa méchanceté et de sa révolte. Invitant son interlocuteur à méditer sur son histoire, il établit une analogie entre leur situation respective : de manière assez évidente, le héros s'identifie au fils et inversement, Dieu apparaît comme son père. Comme lui, le fils feindra la foi et la vertu pour tromper son père, et comme lui, il s'adonnera au vice une fois hors de sa vue. Il ne s'agit pas d'un père et d'un fils particuliers, mais de tous les pères et de tous les fils (« *celui qui descend de la race humaine* »). Maldoror énonce une loi générale et inflexible ; il annonce un affrontement auquel seule la mort peut faire obstacle — on retrouve ici le motif du condamné à mort. Avec l'apostrophe « *Ô père infortuné* », la parole prophétique prend cependant des accents plus intimes : Maldoror semble s'adresser non seulement au père abstrait de la parole gnomique, mais aussi à son propre père. L'allusion à la vieillesse (« *les pas de ta vieillesse* ») suggère que ce père est plus humain que divin. Qui pourrait être ce vieillard, sinon François Ducasse lui-même ? Au-delà du personnage de fiction, c'est à l'actaire

que le poète adresse à la fois un avertissement et une invitation : en lisant *Les Chants de Maldoror*, François Ducasse ne peut que découvrir le vrai visage de son fils à travers le poète héros. Les bons fils sont faibles et les mauvais sont forts, car ils sont mauvais. Le destin de ces derniers est de se révolter contre leurs pères.

Le thème de la filiation s'impose de fait comme une question primordiale dans la poétique du sujet ducassien. Création de Dieu, l'humanité est décrite comme une race impure. Le poète évoque ainsi les « *bâtards de l'humanité* » (III, [1], 131). Par ailleurs, les hommes tiennent plus de l'animal que de l'ange : ils sont tour à tour qualifiés de « *sauvage[s]* » (I, [9], 52), de « *vermine* » (II, [4], 83), d'« *isards* » (III, [1], 134), de « *kakatoès* » (III, [1], 131), de « *marcassins* » (I, [9], 54 ; V, [7], 217) ou d'« *animaux raisonnables, civilisés comme les castors* » (V, [7], 218). Le thème de la naissance miraculeuse se confond avec le thème de l'enfant bâtard ou de la génération monstrueuse.

La question des origines se pose pour l'hermaphrodite, mais aussi et surtout pour Maldoror, le minotaure. Dans le roman de Mervyn, l'archange s'interroge sur l'origine de son ennemi ainsi que ses plans : « *Moi, je ne suis qu'une substance limitée, tandis que l'autre, personne ne sait d'où il vient et quel est son but final.* » (VI, [8], VI, 244). Le mot « *substance* », qui est ici utilisé dans son sens théologique, désigne un être spirituel, par opposition aux êtres matériels : en se disant limité par rapport à Maldoror, le crabe suggère que son adversaire est un être spirituellement supérieur. De plus, on sait que Maldoror a quelque chose d'angélique ; on sait également qu'il aurait aimé être le fils, non d'un homme et d'une femme, mais celui de « *la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue* » (I, [8], 49). Or, on a vu que d'une part, le tigre était une image de Dieu, et que d'autre part, la femelle du requin représentait l'idéal de la mère mortifère. Le souhait émis par le poète se réalise à travers son double fictionnel. Maldoror se présente comme le fils illégitime du Créateur et d'une mère morte. Et le Créateur redoute les prétentions de son bâtard. Au début du chant II, il le tourmente comme s'il était « *un enfant* » (II, [2], 79), c'est-à-dire un *infans*, un être qui ne parle pas encore : de fait, il cherche à l'empêcher d'écrire, de créer, autrement dit, de *parler* en poète. Dans le roman de Mervyn, l'archange le présente comme « *un fils égaré* » (VI, [8], VI, 246) qui ambitionne de remplacer le père suprême. Mais il faut ici considérer deux choses : la première est que le Dieu de la tradition est censé avoir déjà au moins deux fils : l'un est Jésus Christ, né de l'Immaculée Conception, l'autre par humanisation symbolique, est Lucifer, l'ange déchu, créé et non engendré. La seconde est que le Dieu des *Chants de Maldoror* se révèle bisexuel, à la fois hétérosexuel et pédéraste. Or, Maldoror se pose comme une figure antéchristique, une sorte de Christ négatif et comme un double de Satan. Si ce dernier apparaît brièvement au chant III, Jésus, lui, se distingue par son étonnante absence. En

fait, le poète s'approprie le mythe chrétien et l'informe en fonction de ses préoccupations intimes : de même que Rimbaud, obsédé par Jésus, s'identifie à ce dernier et occulte la figure de Dieu, ainsi, Ducasse, obsédé par Dieu, élimine la figure du Christ pour l'inverser et prendre sa place. À travers Maldoror, le sujet ducassien concilie deux fantasmes de filiation surnaturelle : figure satanique, le héros serait issu d'un Dieu hermaphrodite ; figure christique, il serait le fruit de l'union honteuse de Dieu et d'une femme.

Il existe cependant un fantasme de filiation plus positive où Maldoror serait « *fils aimé de l'Océan* » (III, [1], 134). Mais l'Océan reflète en lui-même toute l'ambivalence des sentiments unissant d'un côté Maldoror à Dieu, et de l'autre, Ducasse à son père. À la fois père et mère, l'Océan est aimé et détesté. De même, Maldoror voudrait aimer Dieu, mais sa puissance le pousse à le haïr. On peut supposer que Ducasse éprouve une certaine animosité à l'endroit de son père, mais que ce ressentiment repose sur un manque d'amour renforcé par une difficulté à être. Fils d'un père qu'il perçoit comme tyrannique et d'une mère morte depuis toujours, il hésite entre deux fictions intimes. Dans son imaginaire, il se voit tantôt en créature parthénogénétique d'un Dieu hermaphrodite, tantôt en bâtard d'un Dieu abuseur de mortelles. Il est à la fois ange bisexuel, monstre pervers et demi-dieu révolté.

S'il faut être un mauvais fils pour survivre, alors l'initiation poétique ne peut qu'être une révolte sacrilège et créatrice.

Le vol du savoir

L'initiation a pour finalité la transmission d'un savoir secret, et ce suivant un certain nombre de modalités¹ : l'instruction du myste est nécessairement théâtralisée, mise en scène en tant que spectacle ; elle est principalement orale et s'effectue de l'initiateur à l'initié ; elle permet de préserver un secret ; elle intègre l'initié à une communauté en faisant de lui un adulte. Si *Les Chants de Maldoror* relèvent d'une indéniable théâtralité, le savoir sacré n'est y pas transmis, mais volé, certains secrets sont révélés, du moins en partie, Maldoror s'exclut de toute société, et par-dessus tout, le père initiateur se trouve renversé par son mauvais fils.

D'une part, dans l'initiation de Maldoror, le savoir n'est pas une parole transmise mais une parole dérobée. En effet, le savoir, et par conséquent le pouvoir, réside dans le Verbe divin et poétique, que le Créateur conserve jalousement. Maldoror a décidé de s'approprier ce savoir, c'est-à-dire l'écriture elle-même, et de prendre le pouvoir. Il s'agit donc d'une entreprise

¹ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 79-81.

personnelle, que Dieu et l'homme veulent cependant empêcher. À travers l'acte créateur, le poète héros provoque la mise en branle d'un cheminement initiatique inédit où l'initiateur se confond avec le monstre à combattre. L'imaginaire ducassien conjugue ainsi les rêveries initiatique, prométhéenne et herculéenne.

D'autre part, l'initiation est fondamentalement ésotérique : elle vise à transmettre à l'élu un savoir afin de le garder secret ; elle est inséparable du mystère. Or, Maldoror est un explorateur de l'inconnu, un voyant voyeur et un révolté fasciné par la transgression de l'interdit. Il se donne pour mission de démasquer l'homme, de confondre Dieu et de révéler ses secrets les plus honteux. Il confesse également, du moins en partie, ses angoisses, ses crimes et ses désirs. L'écriture ésotérique rejoint aussi bien l'écriture apocalyptique que le voyeurisme mystique et l'exhibitionnisme hermétique : dans la rêverie initiatique de Ducasse, catharsis et révélation vont de pair.

Enfin, l'initiation se définit en dernière instance comme un rite d'intégration : au terme de ses épreuves, l'initié accède à un groupe. Maldoror se présente cependant comme l'être solitaire par excellence. Sans famille, sans attache, il évolue en marge de l'humanité, à l'écart des anges et des démons ; ses éromènes ne sont jamais que d'éphémères compagnons. Cette solitude augmente en raison de sa misanthropie, et le poète héros cherche à anéantir toutes les formes d'association humaine. Dans *Les Chants de Maldoror*, la famille est vouée à être détruite : le poète constate que « *la peste* » et « *les maladies diverses déciment les familles priantes* » (I, [6], 43) et que « *des explosions de feu grisou* » anéantissent « *des familles entières* » (IV, [1], 158). La destruction peut aussi venir de l'intérieur : des parents abandonnent leur progéniture, une mère incestueuse punit son fils récalcitrant, le père d'Aghone persécute sa famille, l'amphibie est calomnié par son frère. Toutes ces familles, en définitive, ne sont que des images symboliques de cette humanité déchirée par les guerres et le vice. Pour Maldoror, la « *grande famille universelle des humains est une utopie digne de la logique la plus médiocre.* » (I, [9], 52). C'est donc en semant le « *désordre dans les familles* » (I, [7], 45) que Maldoror entreprend d'abord de détruire l'humanité par des moyens divers : l'homme fatal tente de séduire Édouard, et face à son échec, le fait mourir ainsi que sa mère ; il séduit Mervyn, en fait un mauvais fils et finit par le tuer, au grand dam de ses parents devenus fous ; il propose même au lecteur d'arracher les bras de sa mère ou de sa sœur et de les manger sans exprimer la moindre émotion.¹

Mais comme souvent chez Ducasse, les sentiments sont ambivalents, et cette haine de la famille semble s'enraciner dans un profond sentiment d'exclusion que le poète laisse apparaître

¹ Sur cette leçon de cannibalisme incestueux, cf. *supra*, p. 399.

dans l'épisode d'Édouard. Maldoror observe le bonheur de la petite famille : « — *Que signifie ce spectacle ! Il y a beaucoup de gens qui sont moins heureux que ceux-là. Quel est le raisonnement qu'ils se font pour aimer l'existence ? Éloigne-toi, Maldoror, de ce foyer paisible ; ta place n'est pas ici. Il s'est retiré !* » (I, [11], 59). Par le détour de l'indignation, Maldoror laisse entendre qu'il fait partie de ces gens « *moins heureux* » qui n'aiment pas « *l'existence* ». Par l'énullage de la troisième personne, le poète se parle à lui-même, révélant ainsi l'artifice auquel il a eu recours. Par le truchement de son personnage, il représente dans un premier temps sa propre solitude et sa propre exclusion ; dans un second temps, il soulage sa frustration par la destruction de cette famille. Comme à son habitude, Maldoror détruit ce qu'il ne peut avoir. Ce mélange d'envie et de haine entre en résonance avec la situation familiale du sujet ducassien : sa mère est morte, son père lui a fait quitter son pays natal, et le voilà sous la tutelle d'une famille qui n'est pas la sienne, mais celle de Dazet, dont le père était le correspondant de Ducasse durant son internat au lycée de Tarbes.¹

Si *Les Chants de Maldoror* adoptent une structure initiatique, c'est bien sur le mode de la réécriture transgressive. Sous la plume de Ducasse, l'initiation prend une allure beaucoup plus héroïque et prométhéenne : il n'est pas question d'intégrer ou de réintégrer une communauté, une famille ou une matrice divine, mais de contester le pouvoir patriarcal en volant le savoir de l'initiateur, de pénétrer les familles pour les détruire de l'intérieur, d'échapper au scénario mythique, de rompre les liens du sang, et de refuser les rites sociaux.

« *Tel père, tel fils* »

À la strophe 12 du chant II, Maldoror, encore enfant, adresse des louanges ironiques à Dieu et affirme que si les hommes sont méchants, c'est qu'ils le prennent pour modèle : « *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.* » (II, [12], 113). La présence de cet adage est moins banale qu'il y paraît. En effet, Maldoror évoque les « *hommes* », donc un pluriel. Or, il dit « *tel père, tel fils* », et non *tels père, tels fils*, comme l'exigerait le sens grammatical. C'est que l'adage prend ici un sens singulièrement personnel : il s'agit de comparer un père et un fils en particulier, ou plutôt de faire le fils à l'image du père, c'est-à-dire Maldoror à l'image de Dieu, et au-delà, Isidore à l'image de François Ducasse. Si l'initiation a pour but de transmettre un savoir, elle peut impliquer que l'initié devienne l'égal de son initiateur au terme de ses épreuves. Or, l'initiation maldororienne est transgressive : est-ce à dire qu'elle met en jeu le conflit œdipien à l'origine du complexe de

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, pp. 133-150.

l'homme fatal ? Il apparaît de toute évidence — que l'on songe au motif du Créateur — que Maldoror imite Dieu, qu'il s'identifie à lui et même, qu'il tend à inverser leurs rôles respectifs.

Dans *Les Chants de Maldoror*, le geste héroïque et le geste poétique se confondent dans leur finalité, qui est d'imiter Dieu le père. En effet, Dieu engendre les hommes et les fait mourir pour son plaisir ; de même, Maldoror, en tant que poète, crée des êtres de fiction pour ensuite les replonger dans le néant ou les mettre à mort. Dieu s'adonne au vice et à la perversion dans la véritable scène primitive du couvent lupanar ; il aurait fait entrer un pédéraste « *nuit d'hiver* » (V, [5], 208) ; de même, Maldoror, comme par imitation, pratique l'amour pédérastique et sadomasochiste. Dieu anéantit les familles humaines et Maldoror agit de même. Sur ce dernier point, la haine que Maldoror voue à son père céleste s'exprime en termes paradoxaux, comme dans cette prétérition : « *Je ne désire pas te montrer la haine que je te porte et que je couve avec amour, comme une fille chérie [...].* » (II, [12], 113). L'antithèse « *haine* »/« *amour* » montre l'ambivalence et la profondeur des « *relations plus ou moins intimes* » (112) qui existent entre le père et son fils. Bien plus qu'un simple cliché, la métaphore filiale souligne le fait que dans l'imaginaire du poète, famille, amour et haine sont toujours étroitement liés. Pour comprendre cette association obsédante, il faut revenir au dialogue entre Maldoror et Dieu, où le héros reproche au Créateur de lui avoir enlevé « *sa jeune épouse* » et son « *fils en bas âge* » (V, [4], 203) :

Quand ton impénétrable volonté leur ôta l'existence, ils n'ignoraient pas que ta puissance est redoutable, et n'avaient aucun doute à cet égard ; mais, ils ne s'attendaient point [...] que ta Providence se serait montrée à ce point impitoyable ! Quoi qu'il en soit, traverse rapidement ces salles abandonnées et silencieuses, [...] où reposent les glorieuses statues de mes ancêtres. Ces corps de marbre sont irrités contre toi ; évite leurs regards vitreux. (203-204)

Que Maldoror ait été époux et père, cela peut paraître étrange. Pour comprendre cette allusion, il faut considérer ce fils et cette épouse comme des figures symboliques. Le « *regard vitreux* » des statues au milieu desquelles reposent les deux défunts est aussi celui de la mère défunte du chant I.¹ Le fossoyeur dit de lui qu'il est « *plus triste que les sentiments qu'inspire la vue d'un enfant au berceau* » (I, [12], 67). Par conséquent, ce « *fils en bas âge* » ne serait autre que Maldoror lui-même. La dyade formée par l'épouse et le fils apparaît comme la projection fantasmatique du couple œdipien unissant la mère et le fils. D'un point de vue psychanalytique, la séparation provoquée par le père entraîne la mort symbolique de l'enfant et de sa mère. Mais au regard de la biographie ducassienne, cette séparation évoque de manière cryptique la mort mystérieuse et prématurée d'une « *jeune épouse* » bien réelle, décès qui a eu lieu alors qu'Isidore était lui-même en « *bas âge* ».

¹ Sur le portait de la mère en morte-vivante, cf. *supra*, p. 403.

Ces analyses confirment les pistes ouvertes par l'étude du complexe de l'homme fatal : en effet, tout se passe comme si le sujet ducassien tenait son père, François Ducasse, pour responsable de l'absence de sa mère. C'est du moins ce que suggère fortement sa poésie.

Dans la poétique du sujet ducassien, la famille est donc marquée au sceau de la mort et de la destruction. Cependant, le rêve d'une famille recréée subsiste et rencontre parfois les autres pans de son imaginaire. Ainsi, le poète offre à l'enfant abandonné du chant II un nouveau père en la personne d'un chiffonnier : « *Il vient de ramasser l'enfant ; soyez sûr qu'il le guérira, et ne l'abandonnera pas, comme ont fait ses parents.* » (I, [4], 83). De la même façon, le héros confie le fils martyr de la mère incestueuse à un couple de paysans : « *Je le portai dans la chaumière la plus voisine ; car, il venait de s'évanouir, et je ne quittai les laboureurs que lorsque je leur eus laissé ma bourse, pour donner des soins au blessé, et que je leur eusse fait promettre qu'ils prodigueraient au malheureux, comme à leur propre fils, les marques d'une sympathie persévérante.* » (IV, [4], 169). Mais c'est surtout par l'entremise perverse du couple pédérastique ou de la relation sadomasochiste que le poète tente de recomposer le couple incestueux. En tant que persécuteur de l'humanité, il se voit tantôt comme son père, tantôt comme sa mère : « *Il me semble que je parle d'une manière intentionnellement paternelle, et que l'humanité n'a pas le droit de se plaindre.* » (II, [1], 77) ; « *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* » (IV, [2], 164). En tant qu'ami et maître d'Aghone, il prétend pouvoir se substituer à sa famille.¹ En tant que frère et amant enfin, il remplace la famille aimante de Mervyn par une « *familiarité* » (VI, [5], III, 236) érotique. Il s'agit dans tous les cas de figure d'imiter le père et la mère, d'être à la fois parent et époux. On touche ici à l'une des motivations les plus intimes du complexe de l'homme fatal.

Ce processus d'imitation conduit le fils à s'identifier à son père, à se confondre avec lui, à occuper sa place et ses fonctions. On songe bien entendu au motif du Créateur, qui relie Dieu, Maldoror et le poète : en s'identifiant au Créateur qui l'a créé, le poète héros se fait à son tour créateur d'un personnage qui n'est autre que lui-même. Écrire, c'est renaître à travers « *l'enfant de [s]on imagination* » (II, [1], 76). Réciproquement, Dieu est décrit comme un autre poète — le premier. En ayant créé l'homme dans un « *rare moment de bouffonnerie excellente, qui, certainement, ne dépasse pas les grandes lois générales du grotesque* » (IV, [6], 177), il a fait montre d'humour, comme Maldoror. Et comme Maldoror, il sait faire preuve d'« *un sang-froid admirable, jusque dans les souffrances les plus atroces [...]* » (II, [15], 124). Dès lors, on comprend mieux pourquoi le poète paraît prendre sincèrement sa défense au chant III : « *Oh ! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile ! Le sang monte quelquefois à la tête, quand on*

¹ Sur la façon dont Maldoror remplace les parents d'Aghone, cf. *supra*, pp. 405-410.

s'applique à tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits. L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie, dans les égarements dont vous avez été témoins !» (III, [4], 144). Le mauvais fils témoigne de l'empathie pour son père, le démiurge. La description du geste créateur (« *tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits*») entre en résonnance avec la manière dont le poète héros lui-même décrit la naissance et la mort de ses êtres de fiction, au début du chant III. L'allusion au « *sang qui monte à la tête* » rappelle les crises de démence de Maldoror, ses fréquents coups de sang, qui ne sont au fond qu'une autre forme d'ivresse. Seul un créateur peut comprendre les souffrances du Créateur.

L'imitation et l'identification entraînent enfin une inversion des positions et des rapports de force. Comme l'écrit M. Blanchot, « *entre Dieu et Maldoror, il y a un constant échange de situation, de nature, de pouvoir.* »¹. Si Maldoror s'acharne à marcher, à écrire et à se battre, en somme à travailler — Dieu l'empêche d'effectuer son « *travail* » (II, [2], 77) au début du chant II —, le Créateur, de son côté, se vautre dans l'ivresse et la paresse : « *Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur !* » (III, [4], 142). Celui qui inflige de cruels châtiments à ses créatures devient à son tour celui qu'on châtie : « *Va...*, lui dit Maldoror au terme de leur dialogue, *marche toujours devant toi. Je te condamne à devenir errant. Je te condamne à rester seul et sans famille.* » (V, [4], 203). À cause de Dieu, le poète héros a mené une existence d'errance et de solitude ; à cause de son père, Isidore Ducasse a quitté son pays natal pour un pays étranger, la France. Mais à présent, par la magie poétique, la malédiction se retourne contre son auteur. Le père Dieu retombe « *en enfance* » (III, [5], 155) ou se métamorphose en « *rhinocéros* » (VI, [10], VIII, 253) : c'est à son tour d'être le fils ou d'être la bête. Littéralement, Maldoror prend la Création en main.

L'acte créateur procède d'une révolte initiatique. Il faut mourir pour renaître afin de retrouver la mère et devenir son propre père. Écrire, pour le sujet ducassien c'est tout à la fois un suicide, un inceste et un parricide.

Dans la poétique du sujet ducassien, la relation initiatique sert de métaphore à la relation filiale, et plus exactement à la relation unissant Isidore Ducasse à son père, que le poète retrouve dans toutes les figures paternelles, réelles ou symboliques. À travers Maldoror ou les avatars du mauvais fils, le sujet incarne le fils révolté qui refuse de se soumettre à l'autorité du père. Dès lors, le scénario initiatique se trouve réécrit sur le mode de la transgression œdipienne. Elle se fait héroïque et prométhéenne. L'initiation, provoquée, forcée, vise non plus à intégrer une famille,

¹ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 319.

mais à détruire les familles ; elle refuse la transmission du savoir patriarcal, qui est un pouvoir, et préfère le prendre par la force. L'initiation ducassienne est singulière car elle est motivée par la révolte. Elle est foncièrement désobéissante, anticonformiste ; elle refuse les règles et les traditions. Si Ducasse meurt symboliquement, c'est pour renaître autrement afin d'égaliser son père et se distinguer de lui. Son écriture, on l'a vu, est symboliquement incestueuse ; elle est également parricide ; elle est surtout autodestructrice. Mais cette destruction était perçue comme une étape nécessaire : elle devait préluder à une renaissance consacrée par le succès littéraire. L'échec éditorial des *Chants de Maldoror*, hélas, en a décidé autrement.

L'égofiction

Dans son ouvrage intitulé *Mythes et rituels de l'écriture* (1979), Claude Abastado écrit au sujet de l'œuvre de Ducasse :

Texte fantastique, ésotérique, parodique... *Les Chants de Maldoror* s'offrent comme une polyphonie. Et l'on peut ainsi, sous une affabulation épique, y lire le drame de la création littéraire : en ce sens Maldoror apparaît comme une expression paroxystique de la figure du Poète. Ducasse signe les *Poésies*, non les *Chants* : Lautréamont n'est pas un simple pseudonyme, mais un personnage de fiction, inspiré de Sue ; Maldoror est la fiction d'une fiction ; le mythe, figuration des fantasmes de l'écriture, s'élabore au second degré.¹

Au cœur de la poésie de Ducasse se trouve en effet le drame de la création : entre le surnaturel, l'ésotérisme et le rire, *Les Chants de Maldoror* retracent un cheminement initiatique au terme duquel le poète créateur devient une figure mythique. Or, on sait qu'au terme de son initiation, l'initié peut obtenir un nouveau corps, mais également un nouveau nom.² Maldoror obtient un corps glorieux et transfigure sa laideur en beauté ; mais en tant que poète, il termine son œuvre, un livre pourtant signé « *par le compte de Lautréamont* ». Selon C. Abastado, il faut considérer le personnage fictif de Maldoror comme la création de Lautréamont, personnage de l'auteur fictif. Jusqu'où cette filiation est-elle pertinente, sachant que Lautréamont ne signe que la version finale des *Chants de Maldoror*, et qu'il n'est jamais mentionné ailleurs, ni dans la correspondance, ni dans *Poésies* ? Il s'agit d'être, comme toujours avec Ducasse, très prudent.

On peut effectivement établir un lien entre l'entreprise initiatique en tant que création d'un moi nouveau et la constitution *via* le pseudonymat d'une identité littéraire fictive. Dans *Seuils* (1987) G. Genette écrit ainsi, à propos du pseudonyme : « *Si vous savez changer de nom, vous savez*

¹ Claude ABASTADO, *Mythes et rituels de l'écriture*, Paris, Complexe, « Creusets », 1979, p. 227.

² S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, pp. 61-62.

écrire. »¹. Le narratologue souligne ici la relation intrinsèque qui existe entre l'écriture, le moi et la fiction : le pseudonyme participe de la création poétique car cette création contribue à l'élaboration d'une certaine image du moi dans la fiction.

Durant le XIX^e et sous l'influence du romantisme, la pseudonymie a privilégié l'aristonyme : on pense au laborieux Honoré de Balzac, au malheureux Gérard de Nerval, et, bien sûr, au mystérieux Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont. Ce dernier cas est sans nul doute l'un des plus stimulants et mérite que le poéticien s'y attarde.

En tant qu'elle étudie également l'imaginaire et l'acte créateur, la poétique du sujet ne peut que s'intéresser à cette problématique.

À plus d'un titre, les théories de C. Chelebourg présente des similitudes avec l'approche pragmatique de D. Maingueneau, qui entend « [r]ompre avec les oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel (Proust), entre sujet du texte et sujet biographique (textualisme) » afin « d'assumer les brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore »². Le linguiste postule d'abord que l'écrivain n'est « ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société » et que « son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable "place" »³. Il se situe donc dans une « paratopie, qui n'est pas l'absence de tout lien, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit dans l'impossibilité même de se stabiliser »⁴. D. Maingueneau ajoute que « l'énonciation littéraire est moins la triomphante manifestation du moi souverain que la négociation de cet[te] intenable »⁵ situation. Cette négociation reprenant l'idée d'une réparation narcissique par l'écriture, l'autoportrait symbolique trouve son équivalent pragmatique dans la notion d'« embrayage paratopique »⁶ : toute œuvre réfléchissant « dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation », l'embrayage paratopique se réalise par la mise en place dans la fiction d'« éléments d'ordre variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde »⁷. Enfin, de même que certains aspects de la biographie peuvent être assimilés aux œuvres complètes, ainsi la paratopie participe-t-elle de l'acte créateur : « La paratopie n'est pas une situation initiale : il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une situation de création et d'énonciation »⁸.

¹ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 53.

² D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004, p. 94

³ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, pp. 52-3.

⁵ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 90.

⁶ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁸ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 96.

Ce lien réflexif qui se tisse entre la posture auctoriale et la fiction est toujours susceptible de remettre en cause les frontières narratologiques séparant l'univers représentant et l'univers représenté. Une telle transgression relèverait par conséquent de la métalepse.

En dernière instance, poétique du sujet, pragmatique littéraire et narratologie se rejoignent pour interroger les rapports dynamiques que l'écriture établit entre le moi créateur et la fiction. Il s'agit au fond de concevoir une approche synthétique des écritures fictionnelles du moi.

Sur le plan pragmatique et narratologique, ces écritures brouillent de manière plus ou moins métalepique les rapports entre le « régime élocutif », où l'auteur s'affirme, et le « régime délocutif »¹, où l'auteur s'efface. Sur le plan de la poétique du sujet, elles se définissent par la projection du moi dans la fiction. Cette projection se fait suivant deux modalités : la première renverrait à la notion déjà connue d'autofiction, que l'on peut définir comme la projection *affichée* du moi de la fiction ; la seconde correspondrait à ce qu'on se propose d'appeler, à la suite de C. Chelebourg, l'égofiction, autrement dit la projection *suggérée* du moi dans la fiction. Si l'autofiction se définit pour l'essentiel dans les fictions autobiographiques du XX^e siècle, l'égofiction s'origine dans le romantisme, son culte du moi, et dans une certaine mesure, son imaginaire nobiliaire.

Si le concept d'égofiction demande à être affiné, il permet déjà, dans le cas présent, de mieux cerner le sens poétique et intime que revêt le pseudonyme dans la création ducassienne : il s'agira donc de mettre en lumière la portée égofictionnelle, paratopique et finalement psychomythique de cette pseudonymie.

Autobiographie et psychomythie

Il y a dans l'œuvre de Ducasse, et dans *Les Chants de Maldoror* en particulier, un balancement entre se dire tel que l'on est et se raconter tel que l'on s'imaginerait être. Allusions subtiles, références explicites, souvenirs fantasmés, personnages réels et doubles poétiques : son écriture mêle la confidence et le secret, l'hermétisme et l'exhibitionnisme, le vrai et le faux, le réel et la fiction. Il faut finalement s'interroger sur la portée autobiographique de la création ducassienne.

Forme canonique de l'écriture de soi avec le journal intime, l'autobiographie présente trois traits essentiels, que Ph. Lejeune expose dans *Le Pacte autobiographique* (1975). D'une part, bien que l'auteur, le narrateur et le personnage soient en principe les mêmes, la première personne se double en « je » narrant l'histoire d'un « je » appartenant à un espace-temps différent

¹ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 110.

de la situation d'énonciation. D'autre part, le récit suit un double mouvement de rétrospection et d'introspection, l'auteur racontant sa vie tout en brossant son portrait moral. Enfin, bien que l'autobiographie demeure un texte de fiction, sa lecture se fonde sur un pacte implicite par lequel l'auteur s'engage à dire, dans la mesure du possible et en fonction de la portion d'existence abordée, « *la vérité, toute la vérité, rien que la vérité* »¹. Cependant, beaucoup d'œuvres, aussi bien narratives que poétiques, en prose ou en vers, confinent à l'autobiographie sans pour autant correspondre à cette stricte définition du genre. Dans « L'Énigme, le secret et l'oubli » (1987), Georges Benrekassa tente de cerner ce qui fait la singularité du « *geste dit autobiographique* » et parvient à la conclusion que ses réalisations « [...] *recouvrent assurément plus que les récits authentifiés à la première personne.* »².

Il convient dans certains cas — roman intime, poésie — d'aborder l'autobiographie sous l'angle de l'intentionnalité plutôt que sous celui du genre. D'emblée, *Les Chants de Maldoror* s'ouvrent sur une parodie du pacte autobiographique : le poète se propose de raconter la vie d'un personnage nommé Maldoror, puis s'identifie à ce même personnage. L'œuvre débute donc sur une amorce de biographie qui s'avère être en réalité une promesse d'autobiographie.³ Mais cet horizon se charge bien vite : le dédoublement du « *je* » aboutit à un éniagement problématique de la troisième personne, la scène poétique et la scène fictionnelle s'entrecoupent au gré des accidents métaeptiques, et surtout, l'identification de Maldoror au signataire, Lautréamont, demeure suspecte. De plus, le mouvement rétrospectif s'abîme dans la discontinuité des poèmes et des chants. Toutefois, on l'a montré, l'œuvre avance vers la maîtrise du temps et la mise en récit d'un imaginaire singulier. Il ne s'agit pas de raconter l'histoire d'une vie antérieure au geste créateur, mais de raconter une histoire qui se construit, à travers l'écriture, à partir d'éléments subjectifs.⁴ En outre, l'introspection de Maldoror n'est pas motivée par un regard distancié se jugeant *a posteriori*, mais par l'exercice périlleux de la folie raisonnante. Du reste, cette étrange catharsis n'a rien du repentir : elle vise essentiellement à éliminer toutes formes de conscience morale chez le poète héros. En somme, le sujet ducassien se démarque intentionnellement du genre autobiographique : il tend moins à la vérité vraie qu'à la vraie création.

Chez Ducasse, en effet, ce qui est dit, ce qui est confessé, apparaît toujours comme plus ou moins incertain. Sa poésie est marquée par l'imagination débridée, l'humour noir et surtout

¹ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1975, p. 36.

² Georges BENREKASSA, « L'Énigme, le secret, l'oubli », pp. 21-28, dans *Romantisme*, volume 17, n° 56, « Images de soi », 1987, p. 22.

³ Sur les liens entre *Les Chants de Maldoror* et le genre autobiographique, cf. Aleksander Wit LABUDA, « *Les Chants de Maldoror* et l'autobiographie décentrée », pp. 77-91, dans *Modernités*, n° 253, 1976.

⁴ Sur la construction du récit à partir de l'expérience subjective, cf. *supra*, pp. 587-589.

des allusions autobiographiques plus ou moins cryptées. En premier lieu, *Les Chants de Maldoror* donnent la part belle à la fiction du surnaturel. Mais alors même que tout réalisme semble impossible, l'imagination poétique se plaît à transfigurer le monde réel, et parfois même, le monde biographique — que l'on songe à Paris ou encore aux lycées de Tarbes ou de Pau. En second lieu, l'humour très particulier de Ducasse donne à voir un poète partagé entre le rire et la tristesse, le sérieux et l'amusement. Que faut-il prendre pour bon argent dans tout ce qu'il raconte ? Et d'ailleurs, y a-t-il seulement quelque chose à prendre pour vrai ? Enfin, on relève çà et là dans la fiction des références parfois explicites, parfois dissimulées, mais souvent vérifiables, à la vie de Ducasse. Ces traces biographiques confèrent au geste créateur une portée confusément autobiographique. En définitive, Ducasse suggère le vrai en affirmant le faux, s'amuse tout en étant sérieux, sème des indices incitant sinon le lecteur, du moins les actaires, à établir un lien entre l'œuvre et son auteur véritable.

Pour reprendre le mot de P. Nesselroth, il existe de toute évidence un « effet "Lautréamont" »¹, qui appelle l'interprétation autobiographique tout en désamorçant toute adéquation possible avec une réalité intime elle-même à jamais toujours fuyante. G. Benrekassa établit qu'au fondement du geste autobiographique — et cela vaut pour les formes les moins canoniques — se trouvent la triade de l'énigme, du secret et de l'oubli : « *Énigme du sujet que son identité ne cesse de surprendre et d'inquiéter ; secret de la personne, qu'elle ne perçoit peut-être même pas et qui sourd aux sutures du récit, ou dans les espacements du journal ; oubli de l'individu, toujours en quête de ses propres nouvelles, et qui n'arrive jamais à maintenir la fiction d'une mémoire substantielle.* »². Conjugués de manière intentionnelle et poétique, ces trois éléments rejoignent la posture paradoxale de l'hermétique telle que la définit J. Chabot : « *Au fond, le paradoxe de l'hermétique est le même que celui du menteur : en avouant son mensonge, il dit sa vérité. Et quand il croit être secret, il ne croit pas si bien dire, car il est encore plus secret qu'il ne le croit.* »³. Dans le cas de Ducasse, la posture hermétique ne prend tout son sens qu'en regard des données de la biographie : l'effet Lautréamont est inséparable de l'existence problématique d'Isidore.

D'une part, l'énigme concernant l'identité complexe de Maldoror, à la fois poète et héros, s'étend à la question du signataire de l'œuvre, Lautréamont. Pour J. Chabot, l'artiste hermétique est aliéné à son moi imaginaire et multiple⁴ et entretient des relations incertaines avec ses doubles : « *Ainsi, par peur d'être aliéné par l'autre, le moi désespérément hermétique s'aliène lui-même en lui-*

¹ P. NESSELROTH, « L'Énigme d'Isidore Ducasse », pp. 179-185, dans Y. ISHII, H. TACHIBANA (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 185.

² G. BENREKASSA, « L'Énigme, le secret, l'oubli », *op. cit.*, p. 21.

³ J. CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », *op. cit.*, p. 178.

⁴ J. CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », *op. cit.*, p. 179

même au bénéfice d'un autre moi imaginaire qui précisément se perd dans le faux infini parce qu'il n'a plus de rapport qu'avec lui-même. »¹. De l'anonymat du premier chant au pseudonymat de la signature en passant par ce double qu'est Maldoror, le sujet Ducasse semble devoir composer avec une identité poétique mouvante et plurielle.

D'autre part, les secrets circonscrits dans l'œuvre et qui ne sont jamais totalement révélés entrent en résonance avec le mystère qui entoure l'intimité de Ducasse. La coïncidence est trop frappante pour n'être qu'une vue de l'esprit : souvent, il n'y a pas de solution de continuité entre l'œuvre et la vie d'un auteur, l'une reflétant l'autre et inversement. Il faut replacer la poétique du sujet ducassien dans le contexte du XIX^e siècle. La notion d'intimité s'échafaude, notamment à travers la correspondance et les journaux intimes. Dans le même temps, se développe, grâce à l'industrialisation de la librairie, « l'intérêt voyeuriste du public pour la vie privée [...] »². Les biographies consacrées aux écrivains se multiplient également.³ Si, comme l'écrit Brigitte Diaz dans « Le Défi de l'intime » (2007), « l'intime se fabrique, se gère s'entretient »⁴, si, comme elle l'affirme dans « Lettre et journal intime au XIX^{ème} siècle » (2006), des écrivains construisent leur intimité en luttant contre « la disparition programmée de leurs écrits »⁵, on peut supposer, à l'inverse, l'existence de stratégies visant à effacer cette intimité.

Tout se passe comme si Ducasse avait travaillé à conformer sa vie au secret de son œuvre : sinon comment expliquer chez un auteur qui cherche la gloire et la reconnaissance, qui paie pour cela, de telles zones d'ombre, cette correspondance anémique et surtout cette absence de photographie authentifiée⁶ ou de journal intime ? La réponse se trouve sans doute dans le paradoxe de l'artiste hermétique tenté par sa propre destruction : « L'hermétisme, en effet, c'est le culte du néant de soi, célébré comme un défi à tout ce qui n'est pas "moi" : la volupté de n'être rien plutôt que quelqu'un ; l'horreur du "commun" portée jusqu'à l'anéantissement. »⁷.

Cet effacement du moi se trouve mis en drame par le motif très gnostique de l'amnésie et de l'anamnèse.⁸ Reprenant le thème de l'enfant vieillard, Maldoror se présente comme un vieil

¹ J. CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », *op. cit.*, p. 181.

² J.-L. DIAZ, « Le XIX^e siècle devant les correspondances », pp. 7-26, dans *Romantisme*, volume 25, n° 90, « J'ai toujours aimé les correspondances », 1995, p. 9

³ À ce sujet, cf. Luc FRAISSE, « Le Pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX^e siècle », dans *CONTEXTES*, n°3, « La Question biographique en littérature », juin 2008, en ligne : <http://contextes.revues.org/index2143.html> (consulté le 16 août 2011).

⁴ Brigitte DIAZ, « Le Défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e », pp. 175-191, dans *Revue de l'Aire*, n° 33, « Éditer les correspondances », 2007, p. 176.

⁵ B. DIAZ, « Lettre et journal intime au XIX^e siècle : influences et confluences », pp. 15-30, dans *Revue de l'AIRE*, n° 32, « Lettre et journal personnel », 2006, p. 21.

⁶ Sur cette lacune photographique, cf. *supra*, pp. 179-180.

⁷ J. CHABOT, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », *op. cit.*, p. 186.

⁸ Définition anamnèse

homme qui peine à se souvenir de sa jeunesse. Ainsi, la lecture du manuscrit de la folle lui rappelle son crime : « *Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse (l'habitude émousse la mémoire !); et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal.* » (III, [2], 139). Associant voyage et anamnèse, le périple initiatique de Maldoror le ramène nécessairement à son passé. Au chant IV, il se souvient de son ami Falmer : « *Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer...* » (IV, [8], 185). Ici, l'exercice de la mémoire conjugue les deux motifs initiatiques de l'envol (« *l'envergure de mes ailes*») et de la plongée vers le mystère (« *plongeant*»). Ailleurs, le poète mineur entreprend de fouiller « *dans les replis de sa mémoire* » (V, [2], 193). À la fin du chant V, le héros amnésique demande à ce qu'on l'aide : « *Oh ! qui démêlera mes souvenirs confus ! je lui donne pour récompense ce qui reste de mon sang [...].* » (V, [7], 214). Démêler ses souvenirs confus, c'est démêler les fils entrelacés du tissu textuel. La mort initiatique causée par la succion de l'araignée vampire sera la condition nécessaire à l'émergence des derniers souvenirs. Le spectre d'Elsseneur accède bientôt à la demande de Maldoror : « “[...] *Je vais te raconter un épisode de ta jeunesse, et te remettre dans le chemin de la mémoire...*” » (215). La métaphore du chemin combine habilement le motif de la marche initiatique au thème de l'anamnèse.

Afin de pallier les insuffisances de sa mémoire, Maldoror a recours à l'affabulation. Ainsi, pour expliquer la présence du glaive dans son dos, il se décide à « *prendre pour un souvenir ce qui n'est peut-être qu'un rêve [...].* » (IV, [4], 171). En faisant le choix du rêve, c'est-à-dire de la fiction, Maldoror neutralise l'opposition entre souvenir vrai et souvenir faux. Certes, ce souvenir n'est peut-être pas la réalité, mais il n'en demeure pas moins plus authentique et intense que cette dernière : « [...] *le souvenir, proclame Elsseneur, est quelquefois plus amer que la chose.* » (V, [7], 217). Il s'agit du démarquage d'un célèbre distique de Musset :

Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur.¹

Ducasse reprend l'affirmation de son aîné sur le mode pathétique, mais l'idée reste la même : le souvenir, c'est-à-dire la fiction mémorielle, se détache de la réalité par un travail d'amplification dû à l'imaginaire. Cependant, dans l'hymne aux pédérastes, le souvenir renvoie à la réalité d'un aveu, celui de la pédérastie : « *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.* » (V, [5], 207). La paronomase « *affermir* »/« *affirmation* » traduit stylistiquement la puissance réalisatrice de l'écriture. Il n'y a point

¹ A. de MUSSET, « Souvenir », pp. 404-409, dans *Poésies nouvelles*, dans *Poésies complètes*, texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 406 (cité par P. Sellier dans LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 189).

de rêve, donc point de fiction : le poète affirme — on sait l'importance de l'affirmation dans sa poésie¹ — une vérité nue et « *douloureuse* », laquelle, l'espace de quelques lignes, échappe aux métamorphoses de la fiction. Toujours paradoxal, le sujet hermétique place un fragment d'intimité dans les replis de sa poésie.

En dernière instance, l'état amnésique permet de justifier le choix de la fiction face à la réalité : ainsi, grâce au « *cauchemar de la perte momentanée de la mémoire* » (IV, [5], 176), le temps d'un poème, Maldoror peut accorder à son double une existence autonome et provisoire. De même, en s'inscrivant dans la mémoire nouvelle du poète héros, les éromènes de Maldoror se substituent à leur modèle réel, Georges Dazet : « *Il me suffit que j'aie gardé votre souvenir [...]* ». (III, [1], 129) ; « *Maldoror se rapproche de Meryn, pour graver dans sa mémoire les traits de cet adolescent [...]* ». (VI, [3], I, 227). On le voit, dans l'imaginaire de Ducasse, la fabulation est non seulement la création d'une histoire, d'un passé, mais également, et peut-être surtout, la construction d'une mémoire fictive.

En résumé, l'effet Lautréamont se fonde, d'un côté, sur une stratégie d'effacement de l'intime, et de l'autre, sur un motif de l'amnésie qui dissout l'autobiographique dans le psychomythique par le truchement de l'acte créateur.

« *Le nom de ce cavalier* »

La signature des *Chants de Maldoror* fonctionne à première vue comme un marqueur esthétique. Cependant, la pseudonymie ducassienne est plus signifiante qu'il y paraît : elle permet au sujet de se singulariser par la création d'une identité plurielle et imaginaire.

Le pseudonyme *Comte de Lautréamont* met en avant un titre de noblesse, véhiculant ainsi des représentations mi-parties sociales et littéraires : en signant de cet aristonyme, Isidore Ducasse paraît s'inscrire en filiation avec la figure romantique du *noble de lettres*. Comme le rappelle Wladimir Troubetzkoy dans « Le Nouvel aristocrate » (1990), « *poètes et romanciers, nombreux sont les Romantiques d'origine noble, encore plus nombreux ceux qui se font nobles et non des moindres. Chateaubriand, Vigny, Musset, Lamartine, Hugo sont nobles de naissance, mais d'autres se gentilhomment, à outrance parfois* »² : ainsi de Balzac, de Stendhal et Nerval. Dans un monde où l'argent et le mercantilisme ont remplacé les codes et les valeurs d'antan, les prétentions nobiliaires ne sont plus généalogiques, mais artistiques. Qu'il soit bien né ou non, le nouvel aristocrate revendique une « *distinction et comme une supériorité infuse sur le commun des mortels qui, s'il sait parfois (le) lire, ne sait pas*

¹ Sur la logique assertive, cf. *supra*, p. 211.

² Wladimir TROUBETZKOY, « Le Nouvel aristocrate », pp. 47-58, dans *Romantisme*, volume 20, n° 70, "La Noblesse", 1990, p. 48.

écrire [...] *Les lettres anoblissent, désormais, parce que les lettres seules sont pures (elles ne paient pas) dans un monde nouveau, qui est celui, sans grâce et sans transcendance, de l'argent* »¹. Dans le monde des lettres, Balzac et Stendhal ne sont pas moins nobles que Musset ou Vigny, car « *leur fausse noblesse, extravagante, n'est ni plus ni moins imaginaire que celle, devenue chimérique, des nobles d'origine, depuis 1789 déshérités* »². La posture de Ducasse doit toutefois être nuancée : d'une part, il écrit à la fin des années 1860, soit presque trente ans après l'âge d'or du romantisme ; de l'autre, s'il s'inspire de l'aristonymie romantique, il ne se situe pas dans l'imitation béate d'une génération passée — tant s'en faut —, mais dans la création d'une identité poétique singulière.

Sur le plan de la réception, l'aristonyme choisi par Ducasse suscite ce que G. Genette appelle un « effet-pseudonyme »³, c'est-à-dire qu'il induit chez le lecteur la reconnaissance du « *fait pseudonymique* ». En effet, le complément du nom *Lautréamont* évoque le *Latréaumont* d'Eugène Sue, roman de cape et d'épée assez connu paru en 1838. Dans cette publication de qualité moyenne, Sue met en scène un personnage historique, Jules Gilles Duhamel, seigneur de Latréaumont. J.-J. Lefrère rappelle qu'« [a]près avoir été mêlé à la Fronde », le chevalier de Latréaumont « *participa à la conspiration du chevalier de Roban, ancien Grand Veneur de France, contre Louis XIV* »⁴. La structure spéculaire de la poétique du sujet ducassienne et son rapport à la fiction repose en grande partie sur l'appropriation de cette figure nobiliaire d'abord historique, puis fictionnelle. Sue avait fait du personnage historique de Latréaumont un personnage romantique : Isidore Ducasse fait de ce personnage un auteur romantique, Lautréamont ; mais plus encore, dans *Les Chants de Maldoror*, il fait du personnage de Maldoror un double confus de cet auteur, qui n'est autre que lui-même, celui qui finit par signer *Poésies I et II* d'un nom légal désormais privé de consistance. Pour le sujet ducassien, la création poétique est d'abord la création d'une identité fictionnelle et réfractée.

Cette identité ne se réduit pas à un aristonyme forgé par métathèse (*Latréaumont/Lautréamont*)⁵, mais se constitue en une sorte polyonimat⁶ à la fois réelle et fictionnelle procédant de la métalepse. Les motifs du choix pseudonymique de Ducasse se trouvent non pas dans sa réalité biographique, mais dans la logique de son écriture métaleptique. Dans « *Latréaumont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ?* » (1974), Jean-François Delassale s'interrogeait sur l'existence de liens de parenté plus que ténus entre les Ducasse et les Latréaumont, l'une des sœurs du chevalier frondeur ayant épousé un certain Barthémely

¹ W. TROUBETZKOY, « Le Nouvel aristocrate », *op. cit.*, p. 49.

² W. TROUBETZKOY, « Le Nouvel aristocrate », *op. cit.*, p. 50.

³ G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse*, *op. cit.*, p. 465.

⁵ Cf. Claude PICHOS, « Sur Lautréamont et Latréaumont », pp. 566-568, dans *Mercur de France*, juillet 1952.

⁶ G. Genette définit le polyonimat comme « l'utilisation, par un même écrivain, de plusieurs noms de plume » (G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 50).

Duchesne ou Ducasse¹ : on sait aujourd'hui que « *l'auteur de Maldoror n'avait pas la moindre parenté avec le beau-frère du Lautréamont du XVII^e siècle* »². En revanche, il existe un lien analogique entre le seigneur de Latréamont et Maldoror. En effet, Latréamont était un frondeur au sens figuré, tandis que Maldoror est un frondeur au sens propre : le premier avait participé à la Fronde contre Louis XIV, le second tue certaines de ses victimes en les faisant tourner comme une fronde, geste récurrent qui se constitue en véritable motif. On peut désormais procéder à son explication synthétique. Au chant II, Maldoror reprend l'histoire de David et de Goliath : la fronde apparaît comme la métaphore de l'acte créateur, ce dernier étant fondé sur la ruse et la révolte contre l'autorité.³ En discutant avec son propre reflet, le poète héros fait de la fronde accusatrice le symbole révélateur de ce qu'il est et de ce qu'il veut être, et en somme, elle évoque sa recherche d'une identité autre et trompeuse.⁴ On se souvient de la mort de Mervyn à la fin du chant VI : « *La fronde siffle dans l'espace ; le corps de Mervyn la suit partout [...]* » (VI, [10], VIII, 254). Comme pour les meurtres de la petite prostituée du chant II et celui de Falmer, la fronde se confond avec l'ellipse excentrique, qui engendre une fiction centrée sur le moi.⁵ Signature criminelle, elle rappelle la brutalité de Zeus punissant Até : avec le rapt, la fronde est l'autre geste paternel et divin qu'imité Maldoror.⁶ Par ailleurs, le choléra, cette calamité venue du ciel, comme toutes celles qui frappent l'humanité, est comparé à une « *fronde* »⁷. La fronde est l'image de la ruse et de la révolte ; elle désigne également le changement d'identité par la fiction et renoue avec la violence démiurgique que le poète héros, ce fils révolté, a su s'approprier. Ce motif permet d'éclaircir en partie les rapports existants entre Lautréamont et Maldoror : Lautréamont renvoie à Maldoror par antonomase du nom propre, figure qui consiste à désigner un personnage ou une personne par le nom propre d'une autre personne ou d'un autre personnage en vertu d'une similitude réelle ou métaphorique entre les deux. En définitive, Lautréamont est le nom de plume du héros des *Chants de Maldoror* : il s'agit moins du pseudonyme d'Isidore Ducasse que de celui de Maldoror lui-même. Ce que tend à expliquer le sens de l'expression « *Comte de Lautréamont* », que Ducasse invite à lire de deux façons. À la fin du chant VI, il est question, à propos de l'écriture de l'œuvre et de son aboutissement, de « *construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère* » (VI, [10], VIII, 250). Le nom « *cervelle* » contribue à personnifier le groupe nominal « *conte somnifère* », qu'on peut dès lors lire comme une syllepse en vertu de l'homophonie *conte/comte* : le conte somnifère, c'est

¹ Jean-François DELASSALE, « Latréamont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ? », pp. 387-391, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, « Lautréamont », mai-juin 1974, p. 389.

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op. cit.*, p. 468.

³ Cf. *supra*, p. 136.

⁴ Cf. *supra*, p. 175.

⁵ Cf. *supra*, pp. 263, 430.

⁶ Cf. *supra*, p. 434.

⁷ Cf. *supra*, p. 657.

proprement l'histoire *à dormir debout*, mais c'est aussi le comte imaginaire, le noble de lettres qui n'existe pas. Ce double sens cadre avec le titre du livre : l'expression *Les Chants de Maldoror* peut désigner *les chants qui parlent de Maldoror* et/ou *les chants dont Maldoror est l'auteur*. Pour résumer, *Les Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, c'est aussi *Les Chants de Maldoror par le conte de Lautréamont*, c'est-à-dire un récit relevant à la fois de l'épopée et du conte, fiction élaborée par un sujet qui se fait à la fois auteur et personnage de sa propre histoire par l'entremise de deux identités fictionnelles.

Ce processus métalectique — G. Genette dit vrai lorsqu'il écrit que « *la figure est un embryon, ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction* »¹ — est confirmé par un indice que Ducasse laisse à la strophe 6 du chant V. Un enfant récemment décédé est inhumé dans un recueillement universel. Le prêtre fait son oraison funèbre et Maldoror apparaît à cheval : « *Maldoror s'enfuyait au grand galop, en paraissant diriger sa course vers les murailles du cimetière. Les sabots de son coursier élevaient autour de son maître une fausse couronne de poussière épaisse. Vous autres, vous ne pouvez savoir le nom de ce cavalier ; mais, moi, je le sais* » (V, [7], 212). Le passage est clair : l'auteur, à savoir Maldoror lui-même signant Lautréamont, déclare que son nom n'est pas le sien et que le lecteur ignore sa véritable identité. Autrement dit, Maldoror est aussi un surnom et la genèse de l'œuvre tend à prouver qu'il s'agit du pseudonyme initial d'Isidore Ducasse. On sait que les deux premiers chants ont été publiés anonymement, ou plutôt, qu'ils étaient signés : « *par **** ». Le pseudonyme de Maldoror a donc été choisi *avant* celui de Lautréamont : Isidore Ducasse se voit par conséquent en personnage avant de s'imaginer en auteur. Dans la logique de la réception, Isidore Ducasse crée un auteur fictionnel, Lautréamont, qui crée à son tour un personnage fictionnel, Maldoror, dans lequel il se projette. Mais dans la logique de la création, c'est-à-dire dans la poétique du sujet ducassien, la chaîne du polyonymat doit être lue dans le sens contraire, qui est le sens intime : Isidore Ducasse se fait personnage en créant son double fictionnel, Maldoror, puis par son intermédiaire, il se fait auteur romantique en devenant Lautréamont.

En signant d'un aristonyme, Ducasse renouvelle l'un des principaux thèmes de l'imaginaire nobiliaire tout en renouant avec l'un des traits essentiels de la fiction romantique. Utiliser les pseudonymes de Maldoror et du comte de Lautréamont sur le mode de la métalepse spéculaire, c'est créer un auteur à partir d'un personnage et inversement ; c'est aussi jouer à être un personnage qui joue à être un auteur ; c'est enfin pratiquer une écriture métalectique dont la finalité est la création d'une égofiction.

¹ G. GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 17.

Paratopie et autoportrait symbolique

Tout en écrivant, Isidore Ducasse travaille à l'élaboration de son autoportrait symbolique. Comme nombre d'auteurs, il occupe ou feint d'occuper une position sociale à la fois « maximale et minimale », autrement dit située « *sur la frontière inférieure ou supérieure, de la collectivité* »¹. Le sujet ducassien est tout à la fois aristocrate et bohémien : Maldoror va embrayer l'œuvre sur cette situation paratopique inhérente à l'imaginaire nobiliaire et transposer ces antagonismes dans l'univers fictionnel.

L'Isidore Ducasse écrivain, c'est-à-dire l'Isidore Ducasse parisien, s'affiche comme un jeune bourgeois profitant pleinement des avantages que lui procure sa position sociale. À Paris, le fils du Chancelier fraîchement revenu de Montevideo s'installe à l'Hôtel des Nations, au 23 de la rue Notre-Dame-des-Victoires : durant les trois années de son séjour dans la capitale, il déménagera plusieurs fois sans pour autant quitter les environs du second arrondissement, un quartier qui, comme le fait remarquer J.-J. Lefrère, « *n'est pas celui qu'eût choisi un étudiant, qui se serait dirigé vers le Quartier Latin, et pas davantage celui qu'aurait retenu un quidam au budget limité* »². Dès 1868, comme en témoigne sa lettre à Hugo datée du 10 novembre, Ducasse fait imprimer un papier avec, en haut et à gauche, ses initiales : « [...] *deux capitales gothiques prises dans un cadre représentant une ceinture nouée* »³. Le ton sur lequel il s'adresse à Darasse — le banquier chargé de gérer les fonds qui lui sont gracieusement envoyés par son père — transpire le cynisme et la révolte, l'arrogance et la suffisance. Bien que mal connue, l'existence parisienne de Ducasse semble avoir été celle d'un fils de famille résolument orgueilleux et terre-à-terre aux yeux duquel l'argent n'était pas une souillure, mais un moyen de parvenir à ses fins : l'auteur des *Chants de Maldoror* jouait au noble de lettres tout en restant pragmatique.

En contrepoint de cette posture *maximale*, concrète et synchronique, se joue celle *minimale*, imaginaire et passablement anachronique, de l'écrivain bohème. Personnage interlope à l'identité culturelle double, voyageur partagé entre l'Uruguay et la France, pratiquant l'espagnol et le français — on songe au livre de L. Perrone-Moisés et É. Rodríguez Monegal, *Lautréamont et l'identité culturelle*, ainsi qu'à la thèse comparatiste de Patricia de Souza, *Flora Tristan et Lautréamont* —, Ducasse se plaît à incarner la figure de l'artiste romantique appartenant à une « *sorte d'altérité ethnique faite d'un mélange de pauvreté chronique, de nomadisme et d'irrégularité de mœurs* »⁴. Dans sa lettre à Hugo, il endosse ce costume élimé avec une audace confondante : « *Depuis dix ans je nourris l'envie*

¹ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 96

² J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse*, op. cit., p. 316.

³ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse*, op. cit., p. 331.

⁴ A. VAILLANT, J.-P. BERTRAND, P. RÉGNIER, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 285-286.

d'aller vous voir, mais je n'ai pas le sou » (Lettre 2, 302). Le jeune Isidore cherche à se vieillir, car en 1858, il n'avait que douze ans ; mais il cherche aussi et surtout à se faire passer pour plus misérable qu'il ne l'est aux yeux du grand-père des jeunes plumes afin d'avoir son soutien : comme le souligne J.-J. Lefrère, les mots de Ducasse « *sonne[ent] un peu faux chez ce jeune Barnabooth avant la lettre, lequel, après avoir traversé l'Atlantique, vivait dans un quartier élégant de Paris et faisait paraître ses écrits à compte d'auteur* »¹. Le sujet ducassien compose un personnage d'auteur partagé entre l'écrivain bourgeois et l'écrivain dans la gêne, créant ainsi une situation paratopique maximale et minimale.

Étant métalectique, l'écriture de Ducasse met en place un embrayage paratopique qui s'effectue sur le mode hyperbolique et égofictionnel à travers le personnage de Maldoror. Ce dernier présente en effet des paratopies à la fois identitaires, spatiales et temporelles, parfois sur le mode *maximal* et *minimal*. D'une part, Maldoror incarne des antagonismes sociaux, physiques moraux, psychiques et bien sûr familiaux : solitaire invétéré, il cherche la compagnie des hommes pour mieux les torturer ; d'un aspect prétendument effrayant, il possède une forme de beauté poétique et singulière ; criminel pourtant sans exemple, il se fait juge de l'humanité et joue au bon samaritain ; véritable dément, il témoigne d'une lucidité et d'une logique qui en font une sorte de fou rationnel. De plus, la paratopie familiale de Maldoror redouble et amplifie celle d'Isidore Ducasse : celui-ci est un orphelin de mère vraisemblablement en conflit avec son père, celui-là semble aussi être un orphelin de mère en guerre avec Dieu le père. Selon D. Maingueneau, la paratopie familiale constitue l'une des conditions d'émergence de l'identité artistique masculine, qui se réalise dans le pseudonyme : « *Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimoniale.* »². D'autre part, sur le plan spatial, *Les Chants de Maldoror* décrivent un espace paratopique partagé entre ville et campagne. La marche de Maldoror, véritable motif, dynamise cet espace et reflète l'itinéraire d'Isidore Ducasse, qui passe lui aussi de la province à Paris pour ensuite errer dans le même quartier de la capitale. Comme l'explique très justement D. Maingueneau, les personnages errants « *sont autant d'opérateurs qui articulent le dire de l'auteur et la fiction, qui matérialisent le nomadisme fondamental d'une énonciation qui déçoit tout lien pour convertir en lieu son errance.* »³. Enfin, sur le plan temporel, de même que Maldoror traverse l'histoire et semble n'appartenir à aucune époque définie, de même Isidore Ducasse se présente à la fois comme un romantique attardé, un écrivain moderne et un poète avant-gardiste.

¹ J.-J. LEFRÈRE, *Isidore Ducasse, op.cit.*, pp. 332-333.

² D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*, p. 88.

³ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*, p. 103.

Le sujet ducassien mène une vie proprement dramatique : dans le réel, il joue au noble de lettres et au bohémien ; dans la fiction, il joue à l'ange et au démon. Figure centrale de son autoportrait symbolique, Maldoror fait office d'embrayeur paratopique entre l'univers représentant du biographique et l'univers représenté de l'égofiction.

La légende effacée

Dans la lettre qu'il adresse à Verboeckhoven le 23 octobre 1869, Ducasse explique sa « situation » et se compare à Mićkiéwicz, Byron, Milton, Southey, Musset et Baudelaire. Le choix d'un aristonyme témoigne d'un positionnement littéraire qui ne se résume pas à l'intertextualité, à la référence esthétique ou à l'inscription dans un genre, mais s'étend à la vie des écrivains dont l'auteur se réclame, ou non. C'est que la littérature, pour citer D. Maingueneau, « n'est pas seulement une bibliothèque, un recueil de textes, c'est aussi un trésor de légendes, d'histoires édifiantes et exemplaires qui accompagnent les gestes créateurs déjà consacrés »¹. Certaines légendes sont « héroïques » et « content la victoire » ; d'autres « content l'échec » et « disent ce qu'il ne faut pas faire ». Une fois encore, Ducasse se démarque par l'originalité de son positionnement face aux légendes romantiques.

La paratopie *maximale* et *minimale* sur laquelle se fonde la création ducassienne amène le jeune auteur à s'inscrire en apparente filiation avec les deux *légendes* jumelles du romantisme où l'égofiction et la vie tendent à ne faire qu'un : celles du dandy et du poète maudit.

Le dandysme tout d'abord établit une sorte de compromis entre les aspirations artistiques du noble de lettres et les impératifs de la vie mondaine : selon A. Vaillant, J.-P. Bertrand et P. Régnier, le dandy « érige le raffinement de la toilette à la hauteur d'un art et n'accepte d'autres règles de conduite que l'originalité, l'élégance et le cynisme »². Pour Baudelaire, le dandysme est « une espèce de culte de soi-même »³ motivé par « un caractère d'opposition et de révolte »⁴ apparaissant « aux époques transitoires, où la démocratie n'est pas encore toute puissante ». L'archétype du dandy est Byron, l'un des modèles littéraires de Ducasse.⁵ De fait, le dandysme est étroitement lié à cette part d'ombre du romantisme français que Nodier qualifie d'« école frénétique » et à laquelle *Les Chants de Maldoror* rendent un hommage parodique, mais appuyé. Cette esthétique de la mise en scène et de la

¹ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 136.

² A. VAILLANT, J.-P. BERTRAND, P. RÉGNIER, *op. cit.*, pp. 285-286. Sur le dandysme, cf. Émilien CARASSUS, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971, Karin BECKER, *Le Dandysme littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Paradigme, 2010.

³ C. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, « Le Dandy », pp. 396-400, dans *Écrit sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, 1992, pp. 397-398.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, « Le Dandy », *op. cit.*, p. 398.

⁵ Sur l'influence de Byron, cf. M. PIERSENS, « Lautréamont et l'héritage du byronisme », pp. 77-85, dans *Romantisme*, volume 4, n° 7, « Byron », 1974

transgression s'accompagne d'une certaine confusion entre la vie réelle et la fiction. W. Troubetzkoy cite l'exemple de Byron, le « premier des "poètes maudits" qui de leurs mœurs se parent comme d'une poésie »¹, Byron qui se projette dans ses héros, « de Childe à Conrad, de Lara au Giour », et qui « joue à se faire passer pour telle ou telle incarnation du héros issu du roman noir anglais » pour « la nuit, épouvanter et tenir en respect son obtuse et dangereuse épouse »². On songe bien évidemment à l'égofiction de Ducasse et à son double de roman noir, Maldoror, à ceci près que l'auteur des *Chants de Maldoror*, à l'inverse des dandys romantiques et des snobs de son temps, n'a pas eu d'existence mondaine : point de scandale chez lui en dehors de son œuvre poétique. En revanche, Ducasse, qui se dédouble en héros maudit³, marche sur les brisées des véritables poètes maudits, dont les figures d'Épinal sont Aloysius Bertrand, Pétrus Bordel et, dans une certaine mesure, Gérard de Nerval : c'est sans doute à ces « poètes maudits » qu'il fait allusion dans sa lettre du 27 octobre 1869. Ainsi que l'expliquent A. Vaillant, J.-P. Bertrand et P. Régner, ces écrivains trouvent leur singularité dans le caractère proprement poétique de leur échec : « Un tel ratage, en un sens, fait à long terme la valeur d'entreprises littéraires aussi délibérément expérimentales. Ce n'est pas un hasard si la folie et le suicide sont si souvent au bout de la route. Le suicide en particulier n'est pas seulement un thème fondamental. Il s'inscrit dans l'énonciation même du texte marginal »⁴. En effet, l'autolyse, réelle ou fantasmée, est au centre de ces poétiques où l'égofiction et la vie se confondent d'une manière à la fois inquiétante et humoristique. Les uns, comme Alphonse Rabbe et Nerval, passent à l'acte ; les autres, comme Borel ou Bertrand, mettent en scène « l'écriture comme une préparation au suicide, voire comme une forme de suicide ». C. Abastado trouve une attitude similaire chez les grands écrivains de la fin du XIX^e siècle, au nombre desquels il ajoute l'auteur des *Chants de Maldoror* et de *Poésies* : « Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Laforgue, Jarry... radicaliseront l'écriture humoristique, développant ses pouvoirs de négativité ; l'écrivain, survivant à sa propre mort, se condamnera au silence, à l'impuissance ou à l'auto-parodie [...] »⁵. Comment, cependant, ne pas faire le lien avec la présence obsédante du suicide dans l'œuvre de Ducasse et les doutes qui entourent sa mort mystérieuse : le fils du Chancelier se rapproche plus du poète maudit que du dandy.

Cependant, il ne faut pas oublier que chaque auteur sculpte sa propre statue et que cette entreprise induit un positionnement personnel vis-à-vis des légendes passées. D. Maingueneau précise ainsi que l'écrivain est « de toute façon contraint, dans son travail de "réglage" [...] de constamment

¹ W. TROUBETZKOY, « Le Nouvel aristocrate », *op.cit.*, pp. 54-55.

² W. TROUBETZKOY, « Le Nouvel aristocrate », *op.cit.*, p. 55.

³ Sur l'autoportrait en maudit, cf. *infra*, p. 300.

⁴ A. VAILLANT, J.-P. BERTRAND, P. RÉGNIER, *op. cit.*, p. 288.

⁵ C. ABASTADO, *op. cit.*, p. 116.

gérer sa propre légende en devenir»¹. Le réglage correspond aux procédures par lesquelles le « créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel »². Ce travail a pour « fonction majeure de mettre les œuvres en conformité avec des normes : que ce soit pour montrer qu'on est conforme à des normes préexistantes ou pour poser les siennes souverainement. ». Le réglage permet aussi « la mise en perspective d'un texte, son profilage par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'Opus, c'est-à-dire la trajectoire d'ensemble dans laquelle prend place chaque œuvre singulière ». C'est à première vue ce qu'effectue Ducasse avec *Poésies I et II*, textes à la fois manifeste et préface où l'auteur semble régresser brutalement, pour paraphraser Vigny, du Poète à l'Homme de lettres, de l'artiste « retranché dès qu'il se montre »³ à l'écrivain « convenable à tout et convenable en tout »⁴. Dans cette étrange palinodie écrite à la gloire de la pensée bourgeoise et conformiste, les grandes figures de l'aristocratie romantique se voient affublées de surnoms bien peu nobiliaires.⁵ Ce rejet des idoles romantiques s'accompagne, entre autres anathèmes, d'une condamnation en règle de la poésie lyrique, et par conséquent, de toute tentation égofictionnelle : « Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous [...]. [§] La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle [...]. » (P I, 271). En signant *Poésies* de son nom légal, Isidore Ducasse semble appliquer ces nouveaux principes à sa propre écriture : en effet, il renie non seulement « son passé » (Lettre 6, 308) romantique, comme il l'affirme à Verboeckhoven, mais aussi le jeu spéculaire de ses identités imaginaires. Mais comme toujours avec Ducasse, le poéticien se doit d'être prudent. *Poésies* est un monument d'ambiguïté verbale et d'ironie, voire de non-sens. S'il est difficile dans *Les Chants de Maldoror* de faire la distinction entre le pastiche et la parodie, il est encore moins aisé de savoir si le Ducasse de *Poésies* est pleinement honnête et sérieux, ou s'il pratique, plus que jamais, l'ironie amère et l'humour noir.

La légende personnelle de Ducasse est résolument paradoxale : l'affirmation de son identité fictionnelle et plurielle semble avoir pour corollaire l'effacement volontaire de son identité biographique et singulière. En premier lieu, Ducasse semble hésiter, dans sa stratégie éditoriale, entre l'anonymat, l'aristonyme et le besoin bien réel de se faire connaître : d'une part, on s'en souvient, les premières versions du chant I sont anonymes et Ducasse signe ses lettres aux critiques d'un simple « L'Auteur » (Lettre 1, 301) ; de l'autre, il affirme à Verboeckhoven, auquel il confie l'édition des *Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont*, que son désir premier est d'« être jugé par la critique » et « qu'une fois connu, ça ira tout seul » (Lettre 4, 306). En second lieu, le

¹ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire, op.cit.*, p. 138.

² D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire, op.cit.*, p. 113.

³ Alfred DE VIGNY, *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », Paris, Flammarion, « GF », cité par A. Brun dans *L'Auteur, op. cit.*, p. 90.

⁴ A. DE VIGNY, *Chatterton, op. cit.*, cité par A. Brun dans *L'Auteur, op. cit.*, p. 93.

⁵ Sur ces surnoms, cf. *supra*, pp. 380-381.

caractère lacunaire de sa biographie repose en grande partie sur la rareté de ses textes intimes et élocutifs : Ducasse n'a laissé ni journal, ni récit de voyage, et sa correspondance se résume à sept lettres dans lesquelles l'auteur ne se livre finalement que peu, bien qu'il signe de son nom véritable. De toute évidence, cette situation n'est pas le fruit du hasard mais procède d'une attitude délibérée : que l'on songe, en comparaison, à la masse épistolaire laissée par Rimbaud, dont les ambitions littéraires étaient pourtant à l'opposées de celles de Ducasse. Enfin, on est en droit de s'interroger sur le sens de l'ultime signature d'Isidore Ducasse, celle de *Poésies*. La dédicace qui accompagne *Poésies I* inscrit de manière quelque peu forcée et artificielle le sujet ducassien dans un semblant de réalité biographique, une sphère affective et sociale formée de dédicataires directs, de condisciples, de directeurs de revues et d'« amis passés, présents et futurs » (*P I*, 259). Le problème est que Maldoror n'a pas disparu. Plusieurs passages des *Poésies* sont en fait des réécritures issues des *Chants de Maldoror*, et le style des imprécations emprunte à celui du livre renié. Sur le plan de l'ontologie objective et réelle, Ducasse demeure une personne et Maldoror un personnage ; mais sur le plan de l'ontologie subjective et imaginaire, l'effacement de la personne de Ducasse a profité au personnage de Maldoror, qui peut dès lors s'exclamer : « [...] n'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus ! » (*IV*, [1], 158) Tout se passe comme si, en définitive *Isidore Ducasse* était devenu le pseudonyme d'un Maldoror jouant non plus au poète maudit, mais à l'homme de lettres rangé.

S'il incarne *a priori* la double postulation de l'artiste romantique partagé entre le dandy et le poète maudit, Isidore Ducasse écrit une légende personnelle plus proche de celle d'un Nerval que de celle d'un Byron. Moquerie ou hommage, il écrit dans *Poésies II* : « *Personne ne voudrait se servir de la cravate de Gérard de Nerval* » (*P II*, 284). Du reste, ses derniers textes laissent dubitatif quant à son positionnement réel. Les conditions mêmes de leur énonciation font apparaître un état poétique où l'égofiction semble avoir pris le pas sur le réel : la légende ducassienne s'érige en légende effacée.

L'aristonymie ducassienne n'a pas seulement une fonction esthétique : elle est aussi révélatrice d'une écriture métaleptique et spéculaire dont la finalité est la création d'une égofiction. Cette égofiction se fonde sur l'idiomythe du double.¹ Isidore Ducasse s'imagine d'abord être un personnage qu'il baptise Maldoror ; son œuvre prenant forme, il passe de l'anonymat initial à l'aristonyme par antonomase et par métalepse : le personnage écrit sa propre histoire et signe « *par le Comte de Lautréamont* ». En outre, la paratopie maximale et minimale dans

¹ Sur l'idiomythe du double, cf. *supra*, pp. 57-64.

laquelle évolue Ducasse se reflète dans son autoportrait symbolique : Maldoror embraye l'égofiction du sujet sur sa situation paratopique. Enfin, faux dandy ou vrai poète maudit, Isidore Ducasse crée une légende personnelle à la fois en continuité et en rupture avec la figure déjà ambivalente du noble de lettres. Cette légende est troublante en ce sens qu'elle suggère fortement l'effacement volontaire de la réalité biographique au profit de la création égofictionnelle. La poétique de Ducasse — mais il ne s'agit là que d'une hypothèse — semble raconter l'avènement dans l'imaginaire, mais aussi dans le réel, d'une psychomythie autocréatrice et autodestructrice, et d'une certaine manière, suicidaire. Pour que Maldoror soit, Ducasse ne devait plus être — ou en tout cas ne devait-il plus être qu'un nom. L'écriture ducassienne est un *passage à l'acte* créateur.

Le voyage initiatique de Maldoror est aussi un voyage poétique et narcissique : il conduit le poète héros en un espace-temps, Paris et le roman de Mervyn, où la poésie rencontre le réel et réécrit la vie. Ce voyage est apocalyptique en ce qu'il fait coïncider fin de l'œuvre et fin des temps. Mais comme dans toutes les apocalypses, il marque la naissance d'un fils, métaphore poétique du nouveau moi poétique. C'est en pervertissant le scénario initiatique que Ducasse parvient à ce résultat : chez lui, en effet, la relation initié/initiateur sert de métaphore à la relation père/fils. Le sujet se singularise en confondant initiation, révolte héroïque et entreprise prométhéenne. Son livre raconte sa mort initiatique et sa renaissance en tant qu'homme de lettres et personnage de fiction. On comprend ainsi le sens de l'aristonyme « *Comte de Lautréamont* ». La création ducassienne est essentiellement égofictionnelle : Isidore Ducasse s'imagine en personnage, Maldoror, et ce personnage s'imagine en auteur, Lautréamont. L'identité sociale interlope de Ducasse se reflète dans la marginalité de son héros. Entre le dandy et le poète maudit, le fils du Chancelier écrit sa propre légende littéraire, au profit de laquelle s'efface le personnage biographique. À partir de ces différents éléments, on est en mesure d'affirmer que la poétique du sujet ducassien a pour finalité de mettre en œuvre une psychomythie balancée entre la destruction du moi réel et la promotion du moi fictif. L'échec des *Chants de Maldoror* a engendré une réorientation de l'acte créateur : après avoir effacé Ducasse en signant Lautréamont, Maldoror redevient Ducasse, une personne réelle qui, en revanche, n'est devenue *personne d'autre*. Il y a du suicide dans *Poésies*. Cependant, l'auteur de cette thèse ne se hasarderait pas à établir un lien de causalité entre cette mort littéraire et la disparition mystérieuse d'Isidore Ducasse.

Conclusion

Dans une lettre datée du 16 septembre 1948, Tristan Tzara écrit que la poésie « n'a pas à exprimer une réalité », qu'elle est « elle-même une réalité » et qu'elle « s'exprime elle-même. »¹. On peut comprendre que *Les Chants de Maldoror* aient pu exercer une telle fascination sur Tzara et ses comparses surréalistes. La poésie de Ducasse n'évoque pas le monde réel : elle le transfigure, le rend surnaturel par le regard. Mais il y a plus, car cette transfiguration n'est que le reflet d'une transfiguration plus essentielle, celle du moi.

Le surnaturalisme ducassien crée une réalité poétique où l'onirisme et l'écriture se confondent. Conjuguant cauchemar éveillé, magnétisme animal et écriture spéculaire, cet univers réforme par le verbe la Création divine. Le poète héros se fait démiurge satanique : il engendre son monde et s'engendre lui-même. Le lien religieux sert de métaphore à la relation filiale : à travers cet acte démiurgique et sacrilège, le sujet ducassien se détache symboliquement de son père. Non plus voyant, mais visionnaire, il voit le monde réel autrement et cherche à s'y voir autrement, si bien que son voyage initiatique le conduit des terres imaginaires des premiers chants aux rues parisiennes qu'il arpente réellement en 1869. L'œuvre se conclut de manière proprement apocalyptique : elle donne à voir une réalité neuve où le poète incarne un Fils instaurant non plus le Royaume de Dieu, mais son propre univers poétique. À la fois aurore et éveil, cette renaissance s'achève par la signature de l'œuvre, par l'adoption d'un nouveau nom. On peut désormais considérer la poétique du sujet ducassien comme une entreprise égofictionnelle où le sujet, après avoir choisi d'être un personnage — Maldoror —, fait de ce personnage un auteur dandy et maudit — le Comte de Lautréamont — au profit duquel s'éclipse la personne biographique, Isidore Ducasse.

C'est ici qu'intervient le clivage majeur de la création ducassienne. En effet, l'échec des *Chants de Maldoror* découle de l'investissement narcissique dont l'œuvre a été l'objet. Comme l'explique O. Rank, il est des artistes modernes pour lesquels l'œuvre compte plus que la vie, des créateurs sacrifiant tout à leur création : « [...] l'artiste moderne doit [...] sacrifier la vie pour que vive son œuvre et ce sacrifice englobe à la fois sa propre vie et celle des autres. »². Cela peut expliquer l'importance que revêtait aux yeux de Ducasse le fait d'être publié, car « l'artiste triomphe de l'angoisse qui l'isole

¹ Tristan TZARA, dans *Lettres françaises*, 16 septembre 1948,

² O. RANK, *L'Art et l'artiste*, *op. cit.*, p. 80.

socialement, en obtenant la sanction de la société en guise de symbole de son immortalité personnelle [...]. »¹. La réparation narcissique, pour le sujet ducassien, passait nécessairement par la publication de son œuvre, c'est-à-dire de lui-même. Or, c'est un échec : le monde imaginaire des *Chants de Maldoror* ne sera pas reconnu, et le sujet se retrouve face à lui-même, ou plutôt face à ce qui reste de son identité réelle : un prénom et un nom. *Poésies* a beau être un baroud d'honneur, il n'en demeure pas moins que ce double texte ironique et grinçant témoigne d'une véritable catastrophe intime aboutissant à une sorte de suicide littéraire.

Se dessine donc un troisième et dernier complexe dans la poétique du sujet ducassien, un complexe établissant un lien consubstantiel entre le moi et son double, la fiction et le nom, structure imaginaire par laquelle Ducasse tente de répondre à la vie. Dans la perspective de cette thèse, le complexe de Lautréamont désignera le complexe par lequel le poète substitue son identité égofictionnelle à son identité réelle par le biais de l'acte créateur.

¹ O. RANK, *L'Art et l'artiste*, op. cit., p. 99.

Conclusion générale

« [...] *il faut le dire, et puis se taire* », (VI, VII [9], 250)

Ce travail étant parvenu à son terme, il est bon de rappeler le questionnement qui se trouvait à son origine. Les trois questions de départ étaient les suivantes : quelles formes prend la transgression chez Ducasse ? (*Quoi ?*) Quelles sont les motivations non seulement éthiques, esthétiques et poétiques, mais surtout intimes et narcissiques de cette création transgressive ? (*Pourquoi ?*) En quoi cette création constitue-t-elle une réponse au réel ? (*Comment ?*). Ces trois questions convergeaient vers cette problématique : quel sens revêt l'acte créateur d'Isidore Ducasse ?

On avait établi que la poétique du sujet, cette méthode ouverte conceptualisée par Ch. Chelebourg, était l'option critique la plus adéquate pour cette étude. En premier lieu, il s'agissait de mettre en rapport l'œuvre et le biographique afin de découvrir la psychomythie de Ducasse, autrement dit, la fiction imaginaire sur laquelle se fonde l'acte créateur. En second lieu, il paraissait nécessaire de se situer résolument dans une perspective littéraire : il fallait, d'une part, ne pas perdre de vue la littérarité de l'œuvre considérée, d'autre part, inscrire cette œuvre dans un contexte esthétique, social et culturel, et enfin, considérer que cette œuvre s'étendait au-delà des seuls textes littéraires. Il est donc temps d'exposer les résultats de ce travail de recherche en inversant cependant l'ordre de départ afin d'aller graduellement d'une démarche descriptive à une démarche interprétative. On s'attachera d'abord à situer l'œuvre de Ducasse dans l'histoire littéraire, puis on exposera les singularités de son écriture, et enfin, on répondra à la problématique de départ en définissant sa poétique subjective.

Une œuvre de son temps

Certes, Ducasse affabule beaucoup, mais il n'a pas tout inventé. Il faut entendre par là que son œuvre appartient à l'histoire littéraire, qu'elle possède des sources et qu'elle se veut le reflet d'une époque, d'une société et d'une culture.

D'une part, l'œuvre de Ducasse s'inscrit en filiation peu ou prou explicite avec le romantisme. On y retrouve en effet les grands thèmes spirituels et éthiques du mal et de la révolte, les thèmes lyriques de la douleur et de l'amour mystique, les questions esthétiques du grotesque, du sublime et du rire et bien sûr, dans le domaine de la mystique, les thèmes de la voyance, du surnaturel et du rêve. L'écriture de Ducasse hérite également du romantisme noir, de sa matière gothique et de ses prolongements excentriques. Mais certains éléments permettent de faire la bascule entre le romantisme vieillissant et la décadence en marche : ce sont la prostitution, la folie, le monstre, l'androgynisme, la femme fatale, la figure de Don Juan et bien entendu celle du vampire. On relève par ailleurs des sujets plus spécifiques à ce qui deviendra la littérature fin-de-siècle : ainsi des perversions, de la maladie, de la décrépitude, des vicissitudes du corps et de l'ascendance animale de l'homme. Dans une perspective proche, l'univers et la sensibilité de Ducasse renouent avec l'esthétique baroque à travers le thème du *theatrum mundi*, de l'illusion et du déguisement, de l'inconstance et de la théâtralité.

D'autre part, plusieurs œuvres et plusieurs écrivains ont exercé une influence déterminante sur la poésie ducassienne. Ainsi Ducasse réfute-t-il les thèses de Naville et son *Problème du mal*. Il emprunte à Saint-Martin la figure du Crocodile et l'idée d'un combat eschatologique se déroulant à Paris. Il se réclame implicitement de Baudelaire en s'inspirant de ses réflexions sur le beau, le rire et l'imagination. Il s'inspire d'Hugo et de sa théorie des contrastes, entre autres, et emprunte nombre d'éléments à Musset et à Lamartine, mais aussi aux auteurs de roman noir et de roman-feuilleton, dont Eugène Sue et Ponson Du Terrail.

Enfin, l'œuvre de Ducasse traduit la culture, le climat intellectuel, artistique et idéologique de son époque. Du point de vue de la sociologie littéraire, elle illustre l'évolution que connaissent l'image et la place de l'écrivain dans la société : poète maudit, noble de lettres ou dandy, il joue un rôle. Elle reflète en outre les peurs qui hantent déjà les années 1860-1870, parmi lesquelles la crise des valeurs chrétiennes, l'angoisse face au progrès technique et le spectre de la guerre. Relayant le goût de l'époque pour les découvertes scientifiques et le sensationnalisme, elle parle tout à la fois des innovations scientifiques, des théories darwiniennes, du magnétisme animal et de l'hypnose, des obsessions hygiénistes, des découvertes de la psychiatrie, de la fascination du grand public

pour les faits divers, les crimes d'exception et les perversions sexuelles, les phénomènes de foire, les pays lointains, l'exotisme, les sauvages, et bien d'autres choses encore. Tout cela se lit, se sent dans une œuvre à la fois hors du temps et dans l'air du temps.

Les Chants de Maldoror et *Poésies* enregistrent toute la complexité du XIX^e siècle. Témoin de son époque, Ducasse n'est pas un étranger, mais un poète de la modernité.

Une écriture singulière

Cela ne signifie pas que l'œuvre de Ducasse n'a rien d'original, car elle se singularise par son écriture. On remarque cependant que la poésie si particulière des *Chants de Maldoror* cède la place, dans *Poésies*, à un style d'apparence laconique.

L'écriture des *Chants de Maldoror* présente des singularités stylistiques et poétiques, au sens moderne du terme, la poétique littéraire désignant ici l'étude des formes littéraires, ce qui inclut la narratologie, la rhétorique, la sémiotique et la pragmatique.

Sur le plan du style, *Les Chants de Maldoror* se distinguent par leur énonciation, leur lexique, leur emploi du sens figuré et leur syntaxe. Le système énonciatif articule une double scène poétique et fictionnelle en passant fréquemment de l'embrayage au non-embrayage sur la situation d'énonciation. On observe surtout un énullage de la troisième personne, puisque le « je » poétique peut devenir un « il », voire un personnage, « Maldoror ». Certains mots revenant fréquemment acquièrent sous la plume de Ducasse un sens idiolectal : c'est le cas par exemple d'*ami*, de *frère* ou de *cauchemar*. D'autres, tel *stylet*, revêtent un sens sylleptique ou étymologique. Certaines associations sémantiques s'inversent : les termes *bien* et *mal* deviennent ainsi les hyponymes respectifs de *vice* et *vertu*. Dans le domaine des emprunts et de la polyphonie, Ducasse renouvelle nombre de clichés et emploie de façon souvent parodique les registres épique, héroï-comique, élégiaque ou oratoire. Les termes scientifiques, rares ou communs, par leur étrangeté, leur monstruosité ou leur trivialité, fonctionnent comme des opérateurs poétiques. En ce qui concerne le sens figuré, Ducasse fait œuvre de modernité : ses comparaisons audacieuses et ses métaphores animales, mais aussi ses synecdoques et ses métonymies, remplissent une fonction non seulement ornementale mais aussi et surtout cognitive en ce qu'elle participe d'une expansion de l'imaginaire. Son goût de l'hyperbole, des périphrases fleuries et des prosopopées d'une part, des énumérations et des répétitions de l'autre, de l'épithétisme et des épithètes homériques enfin confirment le baroque de son écriture.

Sur le plan de la poétique littéraire, *Les Chants de Maldoror* sont le fruit d'un compromis entre prose et poésie. Conjuguant différents genres, dont les principaux sont l'épopée, le poème en prose, le discours rhétorique, le conte, le récit excentrique, le roman-feuilleton, et, dans une moindre mesure, le genre théâtral, Ducasse aboutit au chant VI à une sorte de roman poétique, qu'on peut également qualifier de récit visionnaire. D'un point de vue narratologique, ce roman poétique se caractérise par une écriture éveillée à l'image du rêve éveillé : elle découle d'une narration réflexive, spéculaire et métaleptique : elle se raconte raconter, elle expose sa nature littéraire et confond les scènes poétique et fictionnelle. Et surtout, elle fait partager au lecteur les visions du poète. D'un point de vue pragmatique, l'écriture des *Chants de Maldoror* révèle l'illusion fictionnelle et met au jour les fondements du rituel littéraire.

Avec *Poésies*, on assiste à un brutal changement de style. Imitant la maxime, l'écriture se fait froide, sobre et assertive. Le cadre énonciatif paraît plus clair, mais il témoigne d'un étrange balancement : tantôt, le poète s'affirme à travers la première personne, les exclamations et les apostrophes ; tantôt, au contraire, il s'efface au profit des tournures les plus impersonnelles. Bien que les termes clés des *Chants de Maldoror* reparaissent ici et là, le lexique se fait plus pauvre, plus rationnel et plus conventionnel. Les métaphores et les comparaisons sont également beaucoup moins nombreuses, et surtout moins audacieuses. Cependant, l'ironie domine, et la syntaxe assertive, imité du style de la maxime, crée un inquiétant effet de polyphonie. Et surtout, de loin en loin, la poésie des *Chants de Maldoror* ressurgit, ici à travers une énumération, là par le biais d'une épithète. Ducasse, au fond, s'autopastiche, comme pour montrer qu'il maîtrise parfaitement son écriture, ses écritures.

Tout en mimant celle des autres, l'écriture de Ducasse se singularise, que ce soit dans *Les Chants de Maldoror* ou dans *Poésies*. Véritable signature idiolectale, elle est le signe d'une appropriation et d'une création.

La poétique du sujet ducassien

La poétique du sujet se donne pour objectif de dégager la psychomythie qui préside à l'acte créateur. Cette fable intime est constituée de complexes eux-mêmes organisés en motifs et en idiomythes renvoyant à des contenus subjectifs. Sa fonction est de réparer les blessures narcissiques du sujet et d'apaiser sa difficulté à être. Il faut cependant garder à l'idée que la création s'inscrit dans la durée et qu'elle évolue au fil du temps : les changements majeurs qui peuvent l'affectent sont autant de clivages signifiants. La création ducassienne se partage en deux

moments : celui des *Chants de Maldoror*, qui précède l'échec de leur publication, et celui de *Poésies*, qui lui succède.

Les Chants de Maldoror mettent œuvre trois grands complexes : le complexe de Maldoror, le complexe de l'homme fatal et le complexe de Lautréamont.

Le complexe de Maldoror est un complexe de la transgression, nommé en raison du personnage principal, incarnation de la désobéissance et du dérèglement.

Cette transgression est d'abord rhétorique : le poète héros détourne les catégories de l'art oratoire afin de créer des formes nouvelles et singulières. Sur le plan du *logos*, l'œuvre traite de deux problèmes : un problème littéral, celui du mal, et un problème symbolique, celui de l'intimité du sujet, qui éprouve une difficulté à être. Sur le plan de l'*éthos*, le poète maudit se brosse son autoportrait en orateur, en musicien et en héros réprouvé évoluant sur une double scène poétique et fictionnelle. Sur le plan du *pathos*, il met en place une rhétorique manipulatrice qui traduit un profond besoin de communiquer avec les deux actaires principaux de la création ducassien, à savoir Georges Dazet et François Ducasse, le père d'Isidore.

La transgression rhétorique est en fait mimétique d'une poésie de la transgression qui prend pour cible principale l'idéalisme romantique. Mais dans le même temps, cette poésie a pour horizon un idéal intime. Le poète héros apparaît comme un maudit des plus ambivalents : il est tout à la fois corrupteur et moraliste, criminel et justicier, fou et rationnel, sauvage et civilisé, à la fois prolix et hermétique. Son premier objectif est de s'affranchir de la conscience morale et de lui substituer une conscience de soi. Glorifiant ses crimes, il se complait dans l'orgueil et se révolte contre Dieu. Son deuxième objectif est d'accéder à une sorte de monstruosité idéale, symbole de cette conscience encore romantique et déjà décadente, mais surtout symbole d'une laideur morale et physique transfigurée par la poésie. Son troisième objectif est de se présenter tel un savant philosophe sceptique et caricatural : maniant une logique pervertie et assertive, il décrit le monde comme un théâtre baroque. Si la vie est une comédie, son œuvre sera un opéra.

Tout se fait en riant, mais d'un rire transgressif, poétique et réparateur. Le sujet victime du rire se venge en riant. Dans la poétique du rire ducassien, l'ironie se subordonne à l'humour. Posture d'opposition, l'ironie permet au sujet de parler de lui en choisissant l'autodérision plutôt que le lyrisme. Posture de conciliation, l'humour noir et pince-sans-rire allie le sérieux et le bouffon et traduit une relation d'esquive face au monde ; il fait éclater l'unité du sujet et la reconstruit *via* la poésie.

Dans le complexe de Maldoror, la transgression rhétorique conduit à la création d'une rhétorique singulière, l'idéalisme romantisme s'effondre au profit d'un idéalisme personnel, et le rire, combinant l'ironie et l'humour, se fait salvateur.

Le complexe de Maldoror s'origine dans une structure plus profonde, le complexe de l'homme fatal. Ce complexe érotique repose sur le traumatisme causé par la mort de la mère du poète. Cette blessure initiale a engendré une configuration psychique proche du complexe de la mère morte tel que l'a décrit A. Green. Si l'on croise les contenus poétiques et biographiques, il semblerait que Ducasse ait essuyé un refus auprès de Dazet : ce transfert manqué aura provoqué une deuxième blessure narcissique.

Dans l'imaginaire érotique de Ducasse, le désir de possession à l'endroit de la mère se double d'un désir de vengeance à l'endroit des blonds adolescents, qui sont autant de doubles de Dazet. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que cette mère appartient déjà à une figure divinisée du père. Il apparaît ainsi que la transgression qui anime le complexe de Maldoror s'enracine dans un conflit œdipien. Or, cette mère fantasmée étant inaccessible, le poète héros déporte son désir sur les avatars de l'adolescent féminisé. En répétant ses crimes, ce prédateur sexuel leur confère une portée rituelle et sacrificielle : chaque crime rejoue le transfert premier et sacralise la sexualité criminelle.

Cet imaginaire érotique est animé par deux pulsions narcissiques entremêlées, le narcissisme de vie et le narcissisme de mort.

Le narcissisme de vie pousse le poète héros à chercher son double, son idéal érotique, mais le narcissisme de mort l'entraîne vers la destruction de l'autre : cette destruction étant poésie, elle se révèle paradoxalement créatrice. Conjuguant les idiomythes de Narcisse, Androgyne, de Caïn et des Gémeaux, le poète héros s'identifie à la figure mortifère de la mère morte : il donne vie et mort à ses enfants, ses personnages de fiction.

Le narcissisme de mort prend forme à travers l'autoportrait en séducteur criminel et compulsif, autoportrait par lequel le poète héros s'identifie à la figure du père terrible. Il incarne pour cela un Don Juan décadent, un pédéraste savant et brutal et surtout un vampire qui se nourrit de l'autre avant de se dévorer lui-même. Mais la création permet d'éviter cet anéantissement.

Par la poésie, le sujet retrouve sa mère en devenant une mère ; il possède Dazet en le tuant poétiquement. Dans les deux cas, il usurpe la place du père terrible, qu'il considère comme

un rival érotique. Dans le complexe de l'homme fatal, aimer, c'est donner la vie, séduire et faire mourir ; c'est être homme en tant que père et fatal en tant que mère.

Le complexe de Lautréamont est celui par lequel le sujet transfigure le réel, et à travers le réel, se transfigure lui-même.

Le surnaturalisme ducassien combine les différentes configurations du surnaturel en un monde dérégulé se confondant avec la réalité poétique. C'est néanmoins l'onirisme qui domine cet univers. Cauchemar éveillé, magnétisme animal et poésie spéculaire se combinent pour réécrire la Création divine. Le lien spirituel unissant le Créateur à sa créature devient une métaphore de la relation filiale : la création poétique du fils est une création sacrilège qui s'oppose à l'œuvre du père céleste. En faisant son autoportrait en visionnaire, en prophète et en messie, le poète héros voit le monde autrement, et se voit autrement. L'écriture de l'œuvre se présente comme un voyage initiatique menant le sujet des contrées de son imaginaire aux rues de Paris poétisées par son imagination. *Les Chants de Maldoror* s'inscrivent dès lors dans une perspective apocalyptique : suite à sa mort symbolique, le poète héros renaît pour établir son propre Royaume dans la réalité poétique. Doté d'une nouvelle identité et d'un nouveau nom, il consacre son ultime métamorphose par la signature de l'œuvre.

Le complexe de Lautréamont permet de définir la poétique du sujet ducassien comme une entreprise égofictionnelle : suggérant la projection de son moi dans la fiction, le sujet s'invente un personnage, Maldoror, qui se fait lui-même écrivain dandy et noble de lettres en détournant le nom d'un personnage de roman historique, Latréaumont. Le contrecoup de cette opération est l'effacement poétique de l'identité biographique, Isidore Ducasse.

La non publication des *Chants de Maldoror* constitue une troisième blessure narcissique et marque une rupture dans la création ducassienne. Ce nouveau traumatisme entraîne une refonte de la poétique subjective et des complexes qui ont nourri jusqu'alors l'écriture.

D'une part, le complexe de Maldoror semble a priori faire l'objet d'un violent rejet. Le reniement paraît radical, mais en réalité, les choses sont plus complexes, ou plutôt, elles le sont toujours. Si la démarche rhétorique change, l'idée transgressive, au fond, reste la même. L'humour s'efface cependant au profit de l'ironie : le poète n'est plus dans la conciliation, mais plus que jamais dans l'opposition et le repli sur soi. *Poésies* doit se lire comme une postface ironique aux *Chants de Maldoror* : les récriminations implicites cachent en réalité un éloge paradoxal. La parole poétique se fait résolument hermétique : elle suggère un message caché, mais multiplie les pistes de lectures, les contradictions, les contre-mesures. La voix du poète se

confond avec celle des moralistes plagés, et l'identité du destinataire se perd entre les dédicataires réels, fictionnels ou purement formels : « *je* » et « *tu* » représentent désormais tout le monde et personne. De plus, la condamnation apparente du romantisme et de la littérature d'imagination au profit du néo-classicisme, du néo-christianisme et de la poésie utilitariste s'enlise dans ses contradictions. L'ironie, le style et la violence des attaques n'est pas sans rappeler les malédictions maldororiennes. Comme un condamné plein d'orgueil, le complexe de Maldoror se dresse une dernière fois avant sa mise à mort.

D'autre part, l'investissement narcissique dont témoignait le complexe de l'homme fatal donne peut-être mieux la pleine mesure de cette ultime blessure narcissique. L'échec des *Chants de Maldoror* est celui d'une tentative de séduction, fût-elle poétique, à l'endroit de Dazet ou du monde réel. Le contraste est violent entre la sensualité perverse des *Chants de Maldoror* et la pudeur outragée, voire puritaine, de *Poésies*. La dénonciation du désir, des sentiments, de la chair et des perversions décrit une sorte de désert érotique. Pourtant, l'énumération des vices et des perversions revêt encore et toujours un caractère poétique, comme s'il s'agissait des novissima d'un poète pervers grimé en faux repentir.

Enfin, le complexe de Lautréamont, ce rêve d'une poésie se confondant avec la vie, ou plutôt d'une vie devenue poétique, s'achève en un réveil catastrophique. Aux yeux de Ducasse, publier son œuvre, c'était consacrer son autre moi, supplanter son moi réel, s'affranchir de l'autorité paternelle et sublimer l'absence de la mère. Maldoror disparu, Lautréamont avorté, le voilà seul face à la réalité, ou devrait-on dire, face à ce qu'il en a fait, à savoir un nom et un prénom qu'il avait lui-même occultés. Paradoxalement, redevenir Isidore Ducasse, c'était pratiquer une véritable autolyse par les mots. Il est des artistes pour lesquels l'art est la vie : leur retour au réel est bien souvent un aller-simple vers le chaos.

Pour répondre à la problématique formulée en conclusion, on peut à présent dire que dans la poétique du sujet ducassien, l'acte créateur a pour finalité de construire une identité poétique et égofictionnelle en transgressant les règles, les normes et la loi du réel. Ce qu'a voulu Ducasse, c'était remplacer la vie par la poésie ; mais son échec l'a conduit à mettre en scène sa mort poétique. La question qui se pose désormais, et sans doute à jamais, est la suivante : jusqu'où est allée cette confusion entre l'art et la vie ?

Il est temps de refermer cet ouvrage. S'il n'a pas convaincu ses juges, l'auteur de cette thèse espère au moins que son travail leur aura donné l'envie de redécouvrir une œuvre bien

singulière. Une œuvre qui, comme tous les chefs-d'œuvre, invite le critique sincère à redevenir un simple lecteur, et à faire preuve d'humilité.

Index des auteurs

A

ARISTOTE, 43, 71, 195

B

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 425

BAUDELAIRE, Charles, 12, 18, 25, 32, 46, 47, 60, 75, 90, 93, 94, 100, 101, 108, 111, 136, 158, 159, 164, 168, 202, 206, 207, 214, 215, 216, 227, 237, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 287, 319, 322, 329, 338, 350, 394, 425, 433, 450, 453, 471, 474, 475, 485, 495, 496, 505, 513, 536, 549, 550, 555, 560, 561, 562, 593, 617, 625, 642, 653, 668, 674, 699, 711, 729, 730, 738, 739, 741, 742, 749

BERTRAND, Aloysius, 700

BLAKE, William, 287

BOREL, Pétrus, 263, 643, 700

BYRON, George Gordon, 46, 47, 100, 101, 103, 136, 143, 205, 287, 290, 382, 390, 394, 425, 447, 448, 535, 615, 619, 625, 699, 700, 702, 739

C

CAMOENS, Luis de, 617

CHATEAUBRIAND, René de, 167, 382, 390, 391, 414, 466, 593, 606, 608, 693, 743

CHRYSIPPE DE SOLES, 253, 261

D

DA PONTE, Lorenzo, 425

DESCARTES, René, 134, 203, 205, 218, 219, 618, 755

DUMAS, Alexandre (père), 59, 425, 431, 432, 433, 447, 448

E

ESQUIROL, Jean Étienne Dominique, 153

G

GAUTIER, Théophile, 85, 93, 94, 108, 159, 214, 275, 287, 320, 322, 390, 451, 453, 505, 559, 560, 634, 729, 741

GESSNER, Salomon, 394

GOETHE, Johann Wolfgang von, 287, 447

H

HERMOSILLA, José Marmeto Gomez, 44, 70, 273, 293

HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhem, dit Ernst Theodor Amadeus, 425, 451

HUGO, Victor, 6, 46, 47, 49, 59, 60, 75, 76, 85, 100, 111, 135, 167, 181, 199, 201, 212, 250, 251, 252, 277, 287, 299, 300, 318, 323, 324, 325, 363, 368, 390, 391, 394, 398, 503, 534, 535, 555, 558, 593, 624, 625, 674, 693, 697, 711, 729, 730, 737, 751

HUME, David, 219

K

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, 617

L

LAMARTINE, Alphonse de, 47, 49, 60, 85, 103, 136, 146, 199, 200, 208, 287, 299, 300, 390, 391, 503, 534, 617, 625, 693, 711, 730, 736

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, 85

LEGOUVÉ, Gabriel Marie, 393

LUCRÈCE, 126, 730, 739

M

MATURIN, Charles Robert, 126, 249, 250, 251, 287, 390, 569, 730

MISCKIEWICZ, Adam, 390

MOLIÈRE (pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin), 425, 431

MOORE, Thomas, 382

MOZART, Wolfgang Amadeus, 425, 431

MUSSET, Alfred de, 45, 46, 47, 49, 100, 103, 124, 136, 205, 206, 287, 300, 333, 390, 391, 503, 559, 560, 625, 674, 692, 693, 694, 699, 711, 730, 741, 752

N

NAVILLE, Ernest, 46, 94, 95, 96, 107, 108, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 124, 130, 131, 133, 134, 144, 157, 173, 187, 188, 193, 209, 211, 242, 475, 618, 625, 711, 740, 741, 756

NEVAL, Gérard de (pseudonyme de Gérard Labrunie), 10, 93, 94, 108, 114, 159, 394, 555, 559, 560, 634, 674, 687, 693, 700, 702, 732, 741, 752

NODIER, Charles, 152, 266, 287, 447, 448, 467, 477, 559, 651, 699, 730, 741, 747

P

PASCAL, Blaise, 36, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 119, 120, 128, 136, 137, 161, 179, 189, 196, 217, 232, 249, 254, 294, 385, 572, 734, 736, 737, 738, 739, 740, 741

POE, Edgar Allan, 63, 215, 338, 390, 474, 475, 561, 730

PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis de, 287, 536, 661, 730

R

RADCLIFFE, Anne, 390

RIMBAUD, Arthur, 7, 11, 12, 25, 32, 33, 50, 184, 189, 263, 301, 466, 485, 522, 555, 588, 680, 700, 702, 730, 731, 734, 743, 753

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 47, 155, 390

S

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, 60, 390, 391, 559, 741

SAINT-MARTIN, Louis-Claude de, 41, 189, 223, 447, 604, 607, 670, 711, 730

SALVÁ, Vicente, 70

SAND, George (pseudonyme d'Amantine Aurore Lucile Dupin), 390, 391

SELANCOUR, Étienne Pivert de, 390, 391

SHAKESPEARE, William, 18, 111, 218, 287, 545, 730, 749

STAËL, Germaine de, 92, 193, 199, 201, 475, 730, 750, 751

T

TIRSO DE MOLINA (pseudonyme de Gabriel Tellez), 425

V

VIGNY, Alfred de, 382, 385, 693, 694, 701

VIRGILE, 348, 617, 637, 730

W

WAGNER, Richard, 223, 287, 350

Y

YOUNG, Edward, 287, 630, 651

Z

ZORILLA Y MORAL, José, 425, 430

Index des critiques

A

ABASTADO, Claude, 686, 700, 741
ADAM, Jean-Michel, 269
ALICOT, François, 86, 198, 735
ALONSO, Ana, 174, 175, 176, 735
AMIOT, Anne-Marie, 290, 735
AQUIEN, Michèle, 28, 29, 51, 234, 743
ARON, Paul, 179, 182, 734, 737, 738
ARTUK, Simone Luise, 12, 626, 634, 637, 638, 647, 648, 732
AVNI, Ora, 11, 732, 735
AZRIA, Régine, 150, 202, 756

B

BACHELARD, Gaston, 8, 9, 11, 19, 20, 21, 42, 130, 191, 284,
299, 375, 377, 414, 464, 510, 516, 519, 549, 572, 584,
732, 735, 753
BALLESTRA-PUECH, Sylvie, 431, 745
BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne, 28, 745
BÉARD, Henri, 288, 735
BECKER, Colette, 668
BECKER, Karin, 699
BECQ, Annie, 226, 746
BÉGUIN, Albert, 475, 558, 559, 560, 735, 741
BELLEMIN-NOËL, Jean, 15, 17, 754
BELLET, Roger, 733
BENCHELAH, Anne-Catherine, 735

BÉNICHOU, Paul, 559, 741
BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, 188, 746
BENVENISTE, Émile, 67, 743
BERGEZ, Daniel, 15, 19, 20, 745, 746, 750
BERGSON, Henri, 303, 755
BERJOLA, Giovanni, 0, 25, 460, 555, 753
BERNARD, Claudie, 138, 139, 140
BERNARD, Michel, 284
BERNARD, Suzanne, 549, 550
BERTRAND, Jean-Pierre, 179, 182, 189, 193, 697, 699, 700
BESSÈDE, Robert, 485, 741
BIAGIOLI, Nicole, 285, 290, 746
BLAISE, Marie, 647
BLANCHOT, Maurice, 8, 9, 137, 150, 284, 285, 340, 516, 685,
732, 737
BLOCH, Michelle, 10, 730
BOKOBZA KAHAN, Michèle, 62, 746
BONNET, Gérard, 340, 343, 345, 357, 358, 359, 362
BONNET, Marguerite, 288
BONNEVIE, Lars, 650, 651, 735
BORDAS, Éric, 569, 572, 573
BORDERIE, Roger, 430, 432, 748, 750
BORREIL, Jean, 642, 746
BOUCHÉ, Claude, 11, 59, 60, 206, 222, 232, 276, 285, 286,
288, 389, 533, 732
BOUTET, Dominique, 53, 746
BRIDIER, Sophie, 447, 754

BRIX, Michel, 92, 93, 159, 163, 186, 319, 320, 322, 378, 382,
741, 746
BROMBERT, Victor, 593, 741
BRUN, Alain, 197, 701, 743
BRUNEL, Pierre, 21, 62, 289, 329, 351, 373, 425, 426, 427,
499, 501, 735, 745, 746, 747, 748, 750, 751, 752
BUFFIÈRE, Félix, 435, 754
BURGOS, Jean, 15, 22, 24, 25, 27, 596, 627, 662, 753
Burke, Edmond, 167
BURY, Emmanuel, 276, 468, 580, 746

C

CAPE, Anouk, 152, 747
CAPRETZ, Pierre, 10, 284, 288, 730
CARADEC, François, 4, 160, 732
CASTEX, Pierre-Georges, 467, 741
CASTILLO DURANTE, Daniel, 137, 138, 735
CÉARD, Jean, 173, 747
CHABOT, Jacques, 128, 690, 691, 747
CHAPERON, Sylvie, 337, 755
CHAPON, François, 6, 737
CHAREYE-MÉJAN, Alain, 449, 747
CHARLES, Michel, 285, 294
CHAUVIN, Danièle, 332, 747
CHELEBOURG, Chelebourg, 0, 2, 15, 21, 22, 23, 25, 26, 27,
29, 33, 34, 145, 146, 285, 289, 319, 448, 460, 467, 468,
474, 476, 478, 480, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 492,
493, 494, 496, 497, 504, 505, 506, 510, 539, 609, 650,
652, 687, 688, 710, 742, 747, 753
CHEN, Yuan, 11, 731
CHEVALIER, Jean, 41, 130, 141, 171, 328, 355, 364, 365,
434, 452, 453, 501, 502, 567, 577, 593, 599, 606, 607,
616, 631, 639, 652
Cicéron, 43
COLOMB, Chantal, 11, 731
COMMELIN, Pierre, 438, 440, 442, 445, 754
CORNAND, Suzanne, 11, 731
COULET, Henri, 153, 742
COUSIN, Victor, 92, 93, 159, 319, 756
COUTY, Daniel, 21, 745
CROQUETTE, Bernard, 36, 736
CURTIUS, Ernst Robert, 254, 742

D

DAGEN, Jean, 104, 747

DÄLLENBACH, Lucien, 295, 747
DAUNAIS, Isabelle, 626, 627, 628, 632, 638, 669, 736
DAVID, Sylvain-Christian, 136
DEBAUVE, Jean-Louis, 491, 736
DÉCAUDIN, Michel, 158
DECOTTIGNIES, Jean, 228, 476, 479, 498, 518, 519, 520,
732, 736, 742
DELASSALE, Jean-François, 694, 695, 736
DELON, Michel, 126, 747
Delvau, Alfred, 392, 752
DEPROOST, Paul-Augustin, 128, 130, 158, 743, 747, 749
DESCARTES, René, 134, 203, 205, 218, 219, 618, 755
DÉSORMEAUX, Philippe, 141, 747
DESROCHES, Henri, 600, 756
Dessons, Gérard, 27
DIAZ, Brigitte, 691
DIDIER, Béatrice, 430
DOMINO, Maurice, 289
DONG, Qiáng, 632, 633, 736
DORON, Roland, 184, 314, 337, 755
DUCROT, Oswald, 656, 744
DUMARSAIS, César Chesneau, 43
DURAND, Gilbert, 15, 22, 23, 24, 27, 249, 343, 379, 473,
522, 573, 576, 578, 582, 588, 593, 600, 629, 630
DURAND, Pascal, 161, 179, 182, 189
DURAND-DESSERT, Liliane, 11, 287, 554, 556, 557, 561,
580, 581, 582, 585, 622, 629, 652, 732, 736
DUVERNAY-BOLENS, Jacqueline, 154, 155, 748

E

Evcan, Nusret Sinan, 12

F

FAIVRE, Antoine, 224, 225, 226, 227, 228, 389, 449, 450
FAIVRE, Tony, 449
FARAH, Tania, 11, 408, 731
FARNEDI, Sylvia, 12, 731
FAURISSON, Robert, 10, 11, 232, 732
FAVRE, Yves-Alain, 137, 372, 373, 748
FÉDY, Philippe, 130, 732, 739
FERNANDEZ-BRAVO, Nicole, 62, 63, 69, 748
FIZAINE, Jean-Claude, 578, 579, 748
Fontanier, Pierre, 43
FRAISSE, Luc, 32, 691, 742, 748
FRANTZ, Pierre, 222, 582, 742, 748

FREUD, Sigmund, 15, 16, 21, 30, 240, 533, 535, 536, 537,
543, 544, 755
FROMILHAGUE, Catherine, 64, 160, 161, 162, 446, 525, 744

G

GAFFIOT, Félix, 16, 112, 173, 183, 340, 357, 439, 492, 517,
577, 753
GARDES-TAMINE, Joëlle, 54, 210, 213, 744
GENETTE, Gérard, 55, 104, 283, 284, 286, 290, 373, 377,
686, 687, 694, 696, 744, 748
GÉRARD, Anne-Marie, 280, 334, 671, 672
GÉRARD, Christophe, 29
GHEERBRANT, Alain, 41, 130, 141, 171, 328, 355, 364, 365,
434, 452, 453, 501, 502, 567, 577, 593, 599, 606, 607,
616, 631, 639, 652, 754
GIGNOUX, Anne-Claire, 283, 748, 749
GLIKSOHN, Jean-Michel, 21, 745
GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, 232, 294, 736
GONORD, Alban, 590, 755
GOODY, Jack, 17, 744
GRACQ, Julien, 9, 516, 732, 737
GRAMFORT, Véronique, 114, 749
GREEN, André, 18, 313, 314, 315, 316, 368, 430, 444, 456,
715, 755
GRIVEL, Charles, 184, 185, 749
GUERMAZI, Jamel, 107, 736
GUERMÈS, Sophie, 668, 749
GUITARD, Bruno, 424, 736
GUYARD, Marius-François, 146, 534, 730, 736

H

HADLOCK, Philip G., 178, 179, 736
HAMON, Philippe, 234, 235, 236, 240, 242, 243, 244, 270,
744
HARA, Taichi, 12, 100, 101, 105, 731, 732
HERMOGÈNE, 43
HERVIEU-LÉGER, Danièle, 150, 202, 756
HIDDLESTON, James Andrews, 252, 749
HILLENAAR, Henk, 134, 135, 737
HOBSON, Marian, 218, 219, 749
HUGOTTE, Valérie, 12, 144, 339, 362, 401, 732

I

ISHII, Yojiro, 77, 78, 79, 82, 161, 179, 180, 183, 214, 561,
632, 636, 674, 690, 734, 736, 737, 738, 739, 741

J

JACQUOT, Jean, 218, 749
JAKOBSON, Roman, 225, 537, 548, 744
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 176, 749
JARRETY, Michel, 10, 19, 28, 29, 30, 32, 51, 53, 55, 75, 93,
222, 275, 276, 468, 580, 746, 748, 749, 750, 751, 752,
753
JEAN, Raymond, 150
JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette, 440, 441, 443, 754
JOVOVIC, Jelena, 49, 50, 301, 749
JUN, Hubert, 288, 290, 291, 323, 329, 414, 535, 536, 547,
729
JUNG, Carl Gustav, 21, 22, 23, 24, 27, 284, 474, 754, 755

K

KAPP, Volker, 74, 749
KAPLER, Claude, 174, 754
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 68, 744
KHORIATY, Georges Gebran, 11, 731
KNECHT, Edgar, 499, 749
KOHLAUER, Michael, 158, 749
KRISTEVA, Julia, 10, 283, 744
KUSNIERZ, Mathias, 177, 737

L

LABUDA, Aleksander Wit, 689, 737
LACK, Roland-Franck, 573, 737
LACOSTE, Jean, 94, 750
LAFARGUE, Jacqueline, 6, 737
LAPLACE-CALVERIE, Hélène, 221, 742
LAPLANCHE, Jean, 25, 313, 479, 755
LAROUSSE, Pierre, 11, 52, 141, 732, 747, 753
LASCAULT, Gilbert, 174, 754
LASCAUT, Gilbert, 40, 737
LAWLOR, Patricia Marie, 11, 732
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, 288, 480, 484, 501, 502,
503, 504, 516, 729, 732, 737, 738
LEFORT, Daniel, 734

LEFRÈRE, Jean-Jacques, 4, 35, 44, 68, 75, 76, 77, 85, 86, 87, 95, 96, 101, 103, 136, 138, 151, 184, 188, 190, 197, 198, 209, 217, 232, 284, 287, 365, 400, 491, 573, 646, 668, 677, 682, 694, 695, 697, 698, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741

LEGRAND, Gérard, 213, 738

LEJEUNE, Philippe, 688, 689, 744

LEMAÎTRE, Henri, 561, 742

LEVERT, Isabelle, 315, 755

LIOUVILLE, Matthieu, 247, 248, 249, 251, 253, 258, 261, 262, 267, 275, 276, 278, 280, 281, 282, 284, 288, 742

LITTRÉ, Émile, 72, 73, 81, 97, 98, 118, 128, 144, 155, 179, 189, 191, 195, 196, 197, 200, 210, 211, 223, 260, 337, 338, 340, 341, 342, 357, 362, 367, 393, 395, 428, 449, 476, 477, 528, 586, 653, 670, 753

LOSADA-GOYA, José-Manuel, 429, 750

LOTTERIE, Florence, 193, 199, 750

M

MAINGUENEAU, Dominique, 17, 67, 78, 270, 272, 517, 530, 531, 687, 688, 697, 698, 699, 700, 701, 744

MAKARIUS, Michel, 338, 755

Marcel, JEAN, 150, 158

MARCHAND, Jean José, 646

MARGAT, Claire, 338, 363, 755

MARIGNY, Jean, 448, 449, 450, 451, 452, 742, 747, 750

MARKALE, Jean, 647, 754

MARTENON, Jean-Pierre, 432, 750

MAUBORGNE, Gérard, 77, 738

MEIZOZ, Jérôme, 61, 750

MEYER, Michel, 44, 52, 53, 54, 55, 744, 752

MEZEI, Arpad, 150, 158, 732, 737

MICHEL, Gilles, 138

MIGUET, Marie, 378, 388, 389, 390, 392, 750

MILNER, Max, 382, 447, 740, 750

MINOIS, Georges, 489, 756

MOHAMED, Martah, 8, 9, 10, 731

MOLINIÉ Georges, 31, 234, 283, 743, 745, 750

MONTALBETTI, Christine, 469, 744

MOURIER-CASILE, Pascaline, 219, 220, 750

MOUROT, Jean, 293, 294, 738

MURPHY, Steve, 674, 738

N

NADAUD, Alain, 738

NADEAU, Maurice, 32, 742

NATHAN, Lois, 12, 64, 295, 296, 297, 498, 499, 525, 537, 540, 542, 547

NATHAN, Michel, 138, 733

NAVETCH, Vincent, 640, 641, 738

NAVILLE, Ernest, 46, 94, 95, 96, 107, 108, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 124, 130, 131, 133, 134, 144, 157, 173, 187, 188, 193, 209, 211, 242, 475, 618, 625, 711, 740, 741, 756

NESSEROTH, Peter, 68, 182, 183, 291, 674, 690, 738, 739

NEWMAN, Channa, 646, 739

Nishikawa-Tazaki, Hasumi, 151, 739

NOIZET, Jacques, 209, 739

NØJGAARD, Morten, 592, 601, 602, 603, 744

O

OLIVIER, Jean-Michel, 42, 290, 379, 733, 744

OTTO, Rudolf, 207, 223, 224, 485, 488, 490, 491

P

PALACIO, Jean de, 329, 481, 482, 483, 484, 742

PARIS, Alain, 130

PAROT, Françoise, 184, 314, 337, 755

PELAYO, Donato, 130, 739

PELLAT, Jean-Christophe, 270, 745

PEREZ, Claude-Pierre, 188, 189, 190, 191, 739

PERRIN, Jean-François, 221, 742

PERRONE-MOISÉS, Leyla, 12, 70, 170, 273, 274, 293, 697, 733, 739

PERROT, Jean, 399, 750

PESTEL, Jean-Luc, 12, 731

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, 166, 167, 169, 742

PEYRONIE, André, 640, 750

PHILIP, Michel, 178, 179, 294, 733, 736

PHILIPPE, Gilles, 9, 10, 19, 29, 30, 55, 75, 275

PIA, Pascal, 254, 572, 739

PICHOIS, Claude, 694, 739

PICKERING, Robert, 11, 299, 733

PICOCHÉ, Jacqueline, 325, 471, 648, 753

PIERSSENS, Michel, 10, 11, 12, 50, 51, 52, 68, 101, 136, 138, 151, 190, 202, 206, 207, 209, 217, 232, 284, 287, 491, 573, 699, 733, 734, 735, 736, 737, 739, 740, 741, 751

PLANTIN, Christian, 283

PLATON, 92, 93, 108, 159, 163, 186, 195, 319, 378, 437, 438, 642, 746, 756

PLEYNET, Marcelin, 9, 78, 126, 188, 479, 733, 739
PLOUHINEC, Gwenhaëlle, 429, 751
POIRSON, Martial, 221, 742
PONTALIS, Jean-Bertrand, 313, 479, 755
POUGEOISE, Michel, 233, 234, 744
PRAZ, Mario, 457, 742
PRUNGNAUD, Joëlle, 138, 149, 189, 262, 400, 493, 643, 646,
648, 672, 742

Q

QUEFFÉLEC, Lise, 661, 742
Quintilien, 43

R

RAIMBAULT, Jacques, 233, 740
RAIMOND, Michel, 153, 742
RANK, Otto, 27, 91, 316, 425, 426, 464, 491, 552, 706, 707,
753, 755
RAVOUX RALLO, Élisabeth, 9, 28, 30, 31, 34, 745
REBOUL, Olivier, 29, 42, 61, 69, 74, 744
REGGIANI, Christelle, 42, 745
RÉGNIER, Philippe, 193, 697, 699, 700, 743
REVOL, Lise, 427, 428, 429, 433, 751
RIEGEL, Martin, 270, 745
RIFFATERRE, Hermine B., 556, 558, 559, 560, 561, 567, 568,
574, 576, 579, 592, 593, 628, 630, 634, 635, 636, 637,
642, 651
RIFFATERRE, Michael, 274
RIGOLI, Juan, 152, 153, 154, 743
RIOUL, René, 270, 745
RISPAL, Yvonne, 150, 740
RIVIÈRE, François, 264
ROBRIEUX, Jean-Jacques, 45, 119, 212, 213, 281, 282, 745
ROCHON, Lucienne, 10, 130, 170, 171, 274, 511, 594, 668,
669, 732, 733, 739, 740
RODRÍGUEZ MONEGAL, Émir, 12, 70, 170, 273, 274, 293,
697, 733
ROGER, Jacques, 28, 158
ROGER, Jérôme, 9
ROMAN, Myriam, 199
ROUART, Marie-France, 499, 751
ROUGEMONT, Denis de, 328, 743
ROUSSET, Jean, 19, 20, 430, 743

S

SAIGUSA, Hironobu, 12, 221, 731
SAINT-GELAIS, Richard, 203, 751
SAINT-GIRONS, Baldine, 166, 168, 751
SALAÛN-CORNILLET, Annaïck, 12, 731
SAMOYVAULT, Tiphaine, 286, 751
SANCIER-CHÂTEAU, Anne, 64, 161, 162
SANGSUE, Daniel, 55, 56, 266, 447
SANTIVÉRI, Jean-Jacques, 740
SCHAEFFER, Jean-Marie, 469, 745
SCOTT, Anne S., 213, 740
SÉGINGER, Gisèle, 674, 752
SELLIER, Philippe, 108, 181, 287, 329, 333, 394, 491, 558,
648, 654, 675, 676, 692, 729, 740, 752
SERVIER, Jean, 591, 756
SIBILIO, Elisabetta, 489, 733
SOLLERS, Philippe, 10, 312, 490, 740
SOULIER, Jean-Pierre, 150, 184, 733, 740
SOUPAULT, Ré, 4, 8, 112, 113, 733, 740
SOUZA, Patricia de, 12, 697, 731
STATLENDER, Robert, 675, 756
STEAD, Evaghélia, 93, 94, 133, 178, 743
STEINMETZ, Jean-Luc, 12, 35, 36, 75, 98, 141, 161, 166, 177,
190, 196, 267, 288, 330, 357, 397, 436, 439, 547, 563,
597, 729, 731, 740
STEKEL, Wilhelm, 426, 755

T

TACHIBANA, Hidehiro, 161, 179, 214, 561, 632, 674, 690,
734, 736, 737, 738, 739, 741
TADIÉ, Jean-Yves, 15, 19, 22, 29, 30, 555, 743, 745
TERAMOTO, Naruhiko, 12, 103, 104, 196, 217, 284, 731, 740
TERRAMORSI, Bernard, 448, 747
TERRAY, Marie-Louise, 33, 573, 574, 575, 729
TEYSSÈDRE, Bernard, 489, 756
THIBAUDET, Albert, 9, 32, 33, 743
THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, 176, 184, 471, 743, 749, 752
THUMEREL, Fabrice, 10, 15, 19, 22, 28, 31, 32, 33, 745
THUT, Martin, 11, 62, 733
TIMMERMANS, Benoît, 43, 44, 752
TODOROV, Tzvetan, 467, 656, 743, 744
TOURNAND, Jean-Claude, 219, 221, 582, 743
TRAN-GERVAT, Yen-Mai, 285, 752
TROUBETZKOY, Wladimir, 693, 694, 700, 752

TSUKIYAMA, Kazuya, 12, 48, 214, 215, 216, 312, 407, 457,
731, 741

V

VADÉ, Yves, 93, 195, 203, 466, 505, 743, 752

VAILLANT, Alain, 193, 697, 699, 700, 743

VIALA, Alain, 31, 745

VIERNE, Simone, 623, 629, 632, 636, 644, 646, 651, 652,
654, 674, 680, 686, 753

VIROUX, Maurice, 288, 741

W

Walzer, Pierre-Olivier, 290, 535, 536

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, 95, 96, 108, 110, 127, 128,
130, 138, 158, 735, 743, 747, 749, 752

WULF, Judith, 29, 748

X

Xiang, Zheng, 12

Z

ZBINDEN, Louis-Albert, 741

ZISSMAN, Claude, 138, 741

ZOCCHI, Fortunato, 741

ZUPANČIČ, Metka, 95, 96, 110, 138, 158, 735, 743

ZWEIG, Paul, 299, 373, 374, 376, 733

Bibliographie

1. Corpus

Éditions des œuvres d'Isidore Ducasse

DUCASSE, Isidore (comte DE LAUTRÉAMONT), *Les Chants de Maldoror, suivis de Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2001.

DUCASSE, Isidore (comte de LAUTRÉAMONT), *Œuvres complètes — Les Chants de Maldoror, Chant premier (1868). Le comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror (1870). Poésies I et II. Correspondance. Textes d'attribution incertaine*, édition établie, préfacée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

DUCASSE, Isidore (comte de LAUTRÉAMONT), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, NRF/Gallimard, « Poésie », 1973.

DUCASSE, Isidore, *Les Chants de Maldoror — Lettres — Poésies I et II d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, édition présentée et commentée par Marie-Louise Terray, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1997.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, présentation et notes de Philippe Sellier, Paris, Bordas, « Les Classiques Contemporains », 1970.

Autres textes littéraires

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, « Classique », 1992.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Julliard, « Littérature », 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de poche, 1972.

GAUTIER, Théophile, *Contes Fantastiques*, Paris, Hachette, « Classiques », 1997.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Flammarion, « GF », 1968.

HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Le livre de poche, 1965.

- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la Mer*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000 [1980].
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, pp. 245-455, dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, texte établi, annoté et présenté par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- LUCRÈCE, *De Natura Rerum*, traduction, introduction et notes par Henri Clouard, Paris, Flammarion, « GF », 1964.
- MATURIN, Charles Robert, *Melmoth ou l'homme errant*, traduction et notice biographique de Jean Cohen, pp. 625-943, dans François LACASSIN (éd.), *Romans terrifiants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1984.
- MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1973.
- MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, texte établi et annoté par Maurice Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- NODIER, Charles, *De Quelques phénomènes du sommeil*, Paris, Le Castor Astral, « Les Inattendus », 1996.
- POE, Edgar Allan, « Le Démon de la perversité », pp. 49-57, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de C. Baudelaire, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.
- PONSON DU TERRAIL, *Rocamboles - Les Exploits de Rocamboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de poche, 1984.
- SAINT-MARTIN, Louis-Claude de, *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV* [1799], Paris, Triades, 1979.
- STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec l'institution sociale*, édition d'Axel Blaeschke, Paris, Garnier, « Classiques », 1998.
- VIRGILE, *Énéide*, livre I, v. 118, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

2. Choix d'études sur Isidore Ducasse et son œuvre

Travaux universitaires

- BLOCH, Michelle, *Écriture et quotidien dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat, sous la direction d'Henri Lefebvre, Université de Paris 10, 1971.
- CAPRETZ, Pierre, *Quelques sources de Lautréamont*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1950.

- CHEN, Yuan, *La Rhétorique dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université de Paris 8, 1996.
- COLOMB, Chantal, *Lautréamont : une écriture thanatique*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Giusto, Université de Paris 4, 1985.
- CORNAND, Suzanne, *Le Vocabulaire de l'animalité dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction d'Henri Béhar, Université de Paris 3, 1984.
- FARAH, Tania, *L'Univers féminin dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction de dirigée par Claude Debon, Université de Paris 3, 1992.
- FARNEDI, Sylvia, *Lautréamont ou les Chants de mort de l'écriture*, thèse de doctorat, sous la direction de Pierre Bayard, Université de Paris 8, 1999.
- HARA, Taichi, *Création et communication chez Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction d'André Guyaux, Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- KHORATY, Georges Gebran, *Le Personnage de Maldoror dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Martin, Université de Lyon 2, 1980.
- MOHAMED, Martah, *La Réception critique de Lautréamont et de son œuvre*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Celeyrette-Pietri, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, 1994.
- PESTEL, Jean-Luc, *Poésie-mnémonosyne, inscriptions de la tradition et pratiques intertextuelles dans la modernité poétique (Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Ponge, Deguy, Jude Stephan)*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, École normale supérieure de Lyon, 2004.
- SAIGUSA, Hironobu, *Isidore Ducasse, dramaturge ? Étude de la théâtralité dans Les Chants de Maldoror*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 2009.
- SALAÜN-CORNILLET, Annaïck, « *La Rencontre fortuite* » : *pour une poétique de l'intertextualité dans Les Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse*, thèse de doctorat, sous la direction de Pierre Bazantay, Université de Rennes 2, 2002.
- SOUZA, Patricia de, *Flora Tristan et Lautréamont, ou l'invention de soi, entre deux langues et deux continents*, thèse de doctorat, sous la direction de Stéphane Michaud, Université de Paris 3, 2008.
- TERAMOTO, Naruhiko, *Travail de réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, sous la direction de Guy Borreli, Nancy, Université de Nancy 2, 2000.
- TSUKIYAMA, Kazuya, *L'Œuvre de Lautréamont/Ducasse : séduction et écriture*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Luc Steinmetz, Université de Nantes, 1998.

- ARTUK, Simone Luise, *Une Descente aux Enfers. Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, Bern – Berlin – Frankfurt/M – New York – Paris – Wien, Peter Lang, « Série XIII, Langue et littérature française », 1995.
- AVNI, Ora, *Tics, tics et tics, figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*, Paris, Klincksieck, 1985.
- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Sur Lautréamont* Bruxelles, Complexe, « Le Regard littéraire », n° 16, 1987.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1949.
- BOUCHÉ, Claude, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse Université, « Thèmes et textes », 1974.
- CARADEC, François, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, NRF/Gallimard, « Idées », 1975 [La Table ronde, 1970].
- DAVID, Sylvain-Christian, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1992.
- DECOTTIGNIES, Jean, *Prélude à Maldoror : vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870*, Paris, Armand Colin, « Études romantiques », 1973.
- DURAND-DESSERT, Liliane, *La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, tome 1, 1988.
- DURAND-DESSERT, Liliane, *La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chant de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, tome 2, 1988.
- FAURISSON, Robert, *A-t-on lu Lautréamont*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1972.
- FÉDY, Philippe, PARIS, Alain, POIRON, Jean-Marc, ROCHON, Lucienne, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- HARA, Taichi, *Lautréamont : vers l'autre, Étude sur la création et la communication littéraire*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006.
- HUGOTTE, Valérie, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1999.
- JEAN, Marcel, MEZEI, Arpad, *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Le Pavois, 1974.
- JEAN, Raymond, *La Poétique du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, « Points », 1974.
- LAWLOR, Patricia Marie, *Le Fonctionnement de la métaphore dans « Les Chants de Maldoror »*, University of Mississippi, « Romance monographs », 1984.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse*, Paris, Fayard, 1998.

- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Le Visage de Lautrémont : Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1977
- NATHAN, Lois, *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants*, Dieppe, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002.
- NATHAN, Michel, BELLET, Roger, *Lautrémont, feuilletoniste autophage* [par Michel Nathan], *suiivi de Poésies et poésie* [par Roger Bellet], Seyssel, Champ Vallon, 1992.
- OLIVIER, Jean-Michel, *Lautrémont. Le Texte vampire*, Paris, L'Âge d'Homme, « CISTRE Essais », n° 12, 1981.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, RODRÍGUEZ MONEGAL, Émir, *Lautrémont, l'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et documents — Amériques latines », 2001.
- PEYTARD, Jean, *Lautrémont et la cohérence de l'écriture. Études structurelles des variantes du Chant Premier des Chants de Maldoror*, Paris, Didier Érudition, « Orientations », 1977.
- PHILIP, Michel, *Lectures de Lautrémont*, Paris, Armand Colin, « U2 — Lectures », 1971.
- PICKERING, Robert, *Lautrémont/Ducasse — Thématique et écriture*, Paris, Lettres Modernes, Minard, « Situation », 1988.
- PIERSSENS, Michel, *Lautrémont. Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.
- PLEYNET, Marcelin, *Lautrémont par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1967.
- ROCHON, Lucienne, *Lautrémont et le style homérique*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », n° 123, 1971.
- SIBILIO, Elisabetta, *Lautrémont, lecteur de Dante*, traduction de Benoît Puttemans, Rome, Portaparole, « Petits essais », 2008.
- SOULIER, Jean-Pierre, *Lautrémont, génie ou maladie mentale*, Genève, Droz, 1964.
- SOUPAULT, Philippe, *Lautrémont*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1966.
- THUT, Martin, *Le Simulacre de l'énonciation, Stratégies persuasives dans les Chants de Maldoror de Lautrémont*, Frankfurt-New-York-Paris, Lang, « Publications universitaires européennes », 1989.
- ZWEIG, Paul, *Lautrémont ou les violences du Narcisse*, Paris, Minard, « Archives des Lettres Modernes », 1967.

Revue consacrée à Isidore Ducasse

Cahiers Lautrémont, 95 livraisons de 1987 à 2010. Les actes des colloques bisannuels consacrés à Ducasse qui se sont tenus depuis 1992 ont été publiés dans cette revue, aux éditions du Lérot. On les retrouvera dans la section suivante. Comme dans les notes de bas de page, les articles tirés de ces actes seront accompagnés de leurs références abrégées.

Numéros spéciaux de revues et actes de colloques

ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal (éd.), *La Littérature Maldoror, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004/Bruxelles, 6 octobre 2004*, Tusson, Léro, 2005 (*Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2004, livraisons LXXI et LXXII).

Entretiens, n° 30, "Lautréamont", 1^{er} trimestre 1971.

Études littéraires, volume XI, n° 1, "Lautréamont", Presses universitaires de Laval, avril 1978.

Europe, volume 64, n° 700-701, "Lautréamont", 1987.

ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité, Actes du sixième colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002*, Tusson, Léro, 2003 (*Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, 2^e semestre 2002).

L'Arc, n° 33, "Lautréamont", 1967.

L'Esprit créateur, volume XVIII, n° 4, "Lautréamont", hiver 1978.

La Licorne, n° 57, "Lautréamont. Retour au texte", 2001.

Le Disque vert, numéro spécial, Paris-Bruxelles, 1925.

LEFORT, Daniel, LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle, Actes du deuxième colloque international sur Lautréamont et Laforgues, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994*, dans *Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXI-XXXII, 2^e semestre 1994.

LEFRÈRE, Jean-Jacques (éd.), *Isidore Ducasse à Paris, Actes du troisième colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996*, Tusson, Léro, 1997 (*Cahiers Lautréamont*, livraisons XXXIX et XXXX, 2^e semestre 1996).

LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS Michel (éd.), *Les Lecteurs de Lautréamont, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998*, Tusson, Léro, 1999 (*Cahiers Lautréamont*, livraisons XLVII-XLVIII, 2^e semestre 1998).

LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse, Actes du cinquième colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000*, Tusson, Léro, 2001 (*Cahiers Lautréamont*, livraisons LV et LVI, 2^e semestre, 2000).

Les Cahiers du Sud, n° 275, "Lautréamont n'a pas cent ans", août 1946.

Malédiction ou révolution poétique, Lautréamont/Rimbaud, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (15-22 juillet 1989), Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1990.

Revue d'Histoire littéraire de la France, 74^e année, n° 3, "Lautréamont", mai-juin 1974.

Sur Lautréamont, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.

Articles et parties d'ouvrage

- ALICOT, François, « À propos des Chants de Maldoror. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », pp. 199-207, dans *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928.
- ALONSO, Ana, « Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 73-94, dans *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1990, livraisons XV et XVI.
- AMIOT, Anne-Marie, « Le Plagiat, soleil noir de l'écriture », pp. 14-26, dans *Europe*, n° 717-718, volume 67, "Aragon romancier", 1989.
- AVNI, Ora, « La (Més)aventure d'une figure : un accouplement long, chaste et hideux », pp. 67-79, *Romanic Review*, volume LXXXIII, janvier 1982.
- BATAILLE, Georges, « Le Bonheur, l'érotisme et la littérature », pp. 291-306, dans *Critique*, n° 35, avril 1949 et pp. 401-411, dans *Critique*, n° 36, mai 1949.
- BÉARD, Henri, « Beau comme une théorie physiologique », pp. 51-55, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 2^e semestre 1990.
- BÉGUIN, Albert, « Un Ange exterminateur : Lautréamont », p. 8, *Une Semaine dans le monde*, 9 août 1947.
- BENCHELAH, Anne-Catherine, « Entre Bachelard et Lautréamont, une rencontre », pp. 98-104, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, "Lautréamont", août-septembre 1987.
- BERNARD, Michel, « Les Chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées », pp. 111-124, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- BONNET, Marguerite, « Lautréamont et Michelet », pp. 605-622, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64^e année, n° 4, octobre-décembre 1964.
- BONNET, Marguerite, « Sur Lautréamont et Georges Dazet », pp. 392-401, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, "Lautréamont", mai-juin 1974.
- BONNEVIE, Lars, « Le Chant VI^e de Maldoror : échec ou apothéose de l'œuvre de Lautréamont », pp. 1-9, dans *Revue Romane*, n° 4, 1969.
- BRUNEL, Pierre, « Trois visages de Lohengrin », pp. 155-180, dans BRUNEL Pierre (dir.), *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, « Atelier de l'imaginaire », 1998.
- BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, « Les Massicotés », 2003.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « De Sade à Lautréamont : L'Altérité et le problème du Mal », pp. 37-49, dans WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, ZUPANČIĆ, Metka, *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950*.
- CHARLES, Michel, « Éléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse », pp. 76-87, dans *Nouvelle Revue Française*, n° 217 janvier 1971.

- CROQUETTE, Bernard, « Le (Contre) Pascal d'Isidore Ducasse », pp. 447-455, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, "Lautréamont", mai-juin 1974.
- DAUNAIS, Isabelle, « Regards et passages. La forme d'une ville dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 97-106, dans *Romantisme*, volume 24, n° 83, "La Ville et son paysage", 1994.
- DAVID, Sylvain-Christian, « L'Apocalypse des animaux », pp. 133-146, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- DEBAUVE, Jean-Louis, « La Parole ridicule d'Édouard Turquety », pp. 41-50, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- DECOTTIGNIES, Jean, « Un Langage ésotérique », pp. 456-465, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, "Lautréamont", mai-juin 1974.
- DELISSALE, Jean-François, « Latréamont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ? », pp. 387-391, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, "Lautréamont", 1974.
- DONG, Qiang, « Les "Quatre Points de l'horizon" de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les Chants à la lumière de Michaux », pp. 231-238, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.
- DURAND, Pascal, « "Ou plutôt" : la métaphore exp(l)osée », pp. 289-304, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.
- DURAND-DESSERT, Liliane, « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », pp. 71-89, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- DURAND-DESSERT, Liliane, « Lautréamont, peintre et sculpteur », pp. 93-103, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Du casse de Pascal », pp. 51-70, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- GUERMAZI, Jamel, « Les Procédés de la discontinuité dans Les Chants de Maldoror », pp. 189-203, dans *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, Maison de la Recherche, 2004.
- GUITARD, Bruno, « Tendresse de Lautréamont », pp. 68-77, *Europe*, volume 64, n° 700-701, "Lautréamont", 1987.
- GUYARD, Marius-François, « Lautréamont et Lamartine », pp. 77-82, dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg, III, 2, 1965.
- HADLOCK, Philip G., « Ce monstre de la modernité », pp. 171-177, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.

- HILLENAAR, Henk, « Maldoror, mal de mère, ou les animaux dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 105-119, dans Sandro BRIOSI, Jaap LINTVELT (dir.), *CRIN (Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Françaises)*, n° 19, “L’Homme et l’animal”, 1988.
- ISHII, Yojiro, « La Poétique de la verticalité chez Lautréamont », pp. 361-368, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd’hui*.
- ISHII, Yojiro, « La Structure de l’énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont », pp. 77-97, dans *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 40, mars 1982.
- ISHII, Yojiro, « Le Corps de Maldoror », pp. 59-64, dans ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, (éd.), *La Littérature Maldoror*.
- JEAN, Marcel, MEZEI, Arpad, « L’Hermétisme rationnel de Lautréamont », p. 11, dans *Labyrinthe*, 2^e année, n° 21, juillet-août 1946.
- JEAN, Raymond, « Le Cas Lautréamont : génie ou maladie mentale », p. 13, *Le Monde*, 2 octobre 1965.
- KUSNIERZ, Mathias, « Lautréamont et l’hybridation générique dans *Les Chants de Maldoror* : dévorations, aberrations et tératologies », dans *Loxias*, n° 14, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1202> (consulté le 29 septembre 2011).
- LABUDA, Aleksander Wit, « *Les Chants de Maldoror* et l’autobiographie décentrée », pp. 77-91, dans *Modernités*, n° 253, 1976.
- LACK, Roland-Franck, « “Faut-il que j’écrive en vers... ?”. Poésies et prosodie », pp. 98-99, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d’Isidore Ducasse*.
- LAFARGUE, Jacqueline, CHAPON, François, « Une Lettre de Lautréamont à Victor Hugo », pp. 13-22, dans *Bulletin du Bibliophile*, n° 1, 1983.
- LAFLÈCHE, Guy, « Le Dante de Ducasse », en ligne : <http://singulier.info/ma/dante/index.html> (page consultée le 19 mars 2013).
- LASCAUT, Gilbert, « Une Poétique de la transgression », pp. 55-57, dans *L’Arc*, n° 33, “Pour le centenaire de Maldoror”, 1967.
- LASSALLE, Jean-Pierre, « Le Bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux », pp. 7-18, dans *Anthropozoologica*, volume XLII, n° 1, 2007.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Le Rêve de Maldoror », pp. 65-134, dans BLANCHOT Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Sur Lautréamont*, Paris, Complexe, « Le Regard littéraire », 1987.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et le mythe des réincarnations. I », pp. 57-66, *NRF*, n° 411, 1987.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et le mythe des réincarnations. II », pp. 63-67, *NRF*, n° 412, 1987.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et les fées », pp. 14-30, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, «Lautréamont», août-septembre 1987.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et les métamorphoses. I », pp. 1-20, dans *NRF*, n° 394, 1985.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et les métamorphoses. II », pp. 28-49, dans *NRF*, n° 395, 1985.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, « Maldoror et les métamorphoses. III », pp. 23-43, dans *NRF*, n° 396, 1985.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, « Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué », dans *L'Express*, édition en ligne publié le 16/02/2010 à 08:00, en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/peut-on-critiquer-la-pleiade_849081.html (page consultée le 19 décembre 2012).

LEGRAND, Gérard, « De l'analogie comme pensée absolue chez Lautréamont », pp. 1-4, dans *L'Archibras*, n° 7, mars 1969.

MARCHAND, Jean José, « Petite poésie et haute poésie à l'époque de Maldoror », pp. 63-71, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques (éd.), *Isidore Ducasse à Paris*.

MAUBORGNE, Gérard, « Le Lecteur chez Lautréamont », dans *Semen*, n° 1, «Lecture et lecteur», 1983, en ligne : <http://semen.revues.org/4271> (page consultée le 22 février 2012).

MOUROT, Jean, « Remarques sur les *Poésies* d'Isidore Ducasse », pp. 375-382, dans *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.

MURPHY, Steve, « Baudelaire-Ducasse : aspects d'une référentialité intermittente et ambivalente », pp. 105-120, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.

MURPHY, Steve, « Ducasse satyrique », pp. 60-67, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, «Lautréamont», août-septembre 1987.

NADAUD, Alain, « «Les Chants de Maldoror» ou l'écriture et son pari », pp. 9-13 dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, «Lautréamont», août-septembre 1987.

NATHAN, Michel, *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Paris, Champ Vallon, « Champ poétique », 1992.

NAVETCH, Vincent, « Le Palais de Maldoror », pp. 78-85, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, «Lautréamont», août-septembre 1987.

NESSELROTH, Peter, « Beau comme tout, ou plutôt, comme n'importe quoi », pp. 39-49, dans ARON, Paul, BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, (éd.), *La Littérature Maldoror*.

- NESSELROTH, Peter, « Je “remplace” », pp. 125-132, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- NESSELROTH, Peter, « L'Énigme d'Isidore Ducasse », pp. 179-185, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd'hui*.
- NESSELROTH, Peter, « Lautréamont : le sens de la forme », pp. 73-83, dans *Littérature*, n° 17, “Les Jeux de la métaphore”, février 1975.
- NEWMAN, Channa, « Par la ville et par les *Chants* », pp. 95-101, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques (éd.), *Isidore Ducasse à Paris*.
- NISHIKAWA-TAZAKI, Hasumi, « Maldoror et l'hystérie », pp. 169-176, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- NOIZET, Jacques, « Genèse, dessein et devenir des *Poésies* », pp. 23-31, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- PARIS, Alain, « Les Bestiaires des *Chants de Maldoror* », pp. 79-143, dans FÉDY, Philippe, PARIS, Alain, POIRON, Jean-Marc, ROCHON, Lucienne, *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- PELAYO, Donato, « L'Homme aux lèvres de soufre », pp. 141-147, dans *Entretiens*, n° 30, “Lautréamont”, 1^{er} trimestre, 1971.
- PEREZ, Claude-Pierre, « Dans la lumière même de l'Apocalypse » : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 38-52, dans *Littérature*, n° 117, “La Mise à distance”, 2000.
- PEREZ, Claude-Pierre, « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », pp. 159-168, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d'Isidore Ducasse*.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, RODRIGUEZ MONEGAL, Émir, « Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole », pp. 351-377, dans *Poétique*, n° 55, 1983.
- PIA, Pascal, « Quatre-cent-quatre-vingts alexandrins de Lautréamont », pp. 87-91, dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons III et IV, 2^e semestre 1987.
- PIA, Pascal, « Schizophrénie ou pince-sans-rire ? », p. 18, *Carrefour*, 6 janvier 1964.
- PICHOIS, Claude, « Sur Lautréamont et Latréamont », pp. 566-568, dans *Mercure de France*, juillet 1952.
- PIERSENS, Michel, « Lautréamont et l'héritage du byronisme », pp. 77-85, dans *Romantisme*, volume 4, n° 7, “Byron”, 1974.
- PIERSENS, Michel, « Maximes et Fusées. Ducasse, Baudelaire, Flaubert, Nietzsche », pp. 53-59, dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, “Lautréamont”, août-septembre 1987.
- PLEYNET, Marcelin, « Lautréamont et Lucrèce », pp. 128-146, dans *Art et littérature*, Seuil, « Tel Quel », 1977.

- RAIMBAULT, Jacques, « L’Arsenal ironique », pp. 58-64, dans *L’Arc*, n° 33, “Pour le centenaire de Maldoror”, 1967.
- RISPAL, Yvonne, « Le Monde de Lautréamont à travers l’étude du langage », pp. 9-50, dans *Cahiers du groupe Françoise Minkowska*, octobre 1962.
- ROCHON, Lucienne, « Le Lycée de Pau et l’univers imaginaire de Lautréamont », pp. 252-261, dans *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 69^e année, n° 2, mars-avril 1969.
- ROCHON, Lucienne, « Le Professeur de rhétorique de Lautréamont : Gustave Hinstin », pp. 153-189, dans *Europe*, n° 449, septembre 1966.
- ROCHON, Lucienne, « Le Trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même », pp. 67-87, dans *Littérature*, n° 16, décembre 1974.
- SANTIVÉRI, Jean-Jacques, « Le Pléonasme revendiqué. Réflexions préliminaires à une indispensable écoute psychanalytique des *Chants de Maldoror* » dans *Europe*, volume 64, n° 700-701, “Lautréamont”, 1987.
- SCOTT, Anne S., « Le Récit des possibles. La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », pp. 56-72, dans *Littérature*, n° 17, “Les Jeux de la métaphore”, février 1975.
- SELLIER, Philippe, « Lautréamont et la Bible. Introduction à une recherche », pp. 402-418, dans *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, “Lautréamont”, mai-juin 1974.
- SOLLERS, Philippe, « La Science de Lautréamont », pp. 791-833, dans *Critique*, tome 23, n° 245, 1967.
- SOULIER, Jean-Pierre, « Abord psychopathologique de l’œuvre de Lautréamont », pp. 29-36, dans *L’Arc*, n° 33, 1967.
- SOUPAULT, Ré, « Lautréamont et Ernest Naville : *Le Problème du mal* », pp. 80-84, dans *Cahiers Lautréamont*, livraisons V et VI, 1^{er} semestre 1988.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « L’Œil de Maldoror », pp. 331-343, dans *Du visible à l’invisible. Pour Max Milner*, José Corti, tome 1, 1988.
- STEINMETZ, Jean-Luc, « Le Sublime dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 355-368, dans MAROT, Patrick (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Cribles », 2007.
- TERAMOTO, Naruhiko, « Le Statut de Pascal et de Vauvenargues dans les Poésies. La “poésie” à travers et au-delà de la maxime », pp. 289-303, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques (éd.), *Isidore Ducasse à Paris*.
- TERAMOTO, Naruhiko, « Quelques “hypotextes” chez Lautréamont-Ducasse : l’identification des textes-matériaux réécrits dans les *Chants de Maldoror* et les *Poésies*. », pp. 177-187, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel, (éd.), *Les Poésies d’Isidore Ducasse*.

TSUKIYAMA, Kazuya, « Le Genre littéraire de la modernité : la “formule définitive” de Lautréamont », pp. 305-314, dans ISHII, Yojiro, TACHIBANA, Hidehiro (éd.), *Maldoror hier et aujourd’hui*.

VIROUX, Maurice, « Lautréamont et le docteur Chenu », pp. 632-642, dans *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1952.

ZBINDEN, Louis-Albert, « Lautréamont et Ernest Naville », dans *La Gazette de Lausanne*, 6-7 mai 1967.

ZISSMAN, Claude, « La Révolte du juif errant », pp. 205-214, dans LEFRÈRE, Jean-Jacques, PIERSENS, Michel (éd.), *Les Poésies d’Isidore Ducasse*.

ZOCCHI, Fortunato, « Le Paysage dans *Les Chants de Maldoror* », pp. 419-437, dans *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 74^e année, n° 3, “Lautréamont”, mai-juin 1974.

3. Bibliographie en lettres et littérature

Histoire littéraire, littérature générale et comparée

ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l’écriture*, Paris, Complexe, « Creusets », 1979.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998.

BECKER, Karin, *Le Dandysme littéraire en France au XIX^e siècle*, Paris, Paradigme, 2010.

BÉGUIN, Albert, *L’Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1967 [1939].

BÉNICHOU, Paul, *L’École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992.

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1978.

BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *Les Poètes de la modernité*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2006.

BESSÈDE, Robert, *La Crise de la conscience catholique dans la littérature et la pensée française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1975.

BRIX, Michel, *Éros et littérature, le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, Peeters, « La République des Lettres », n° 4, 2001.

BRIX, Michel, *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters, « Collection d’Études classiques », 1999.

BROMBERT, Victor, *La Prison romantique. Essai sur l’imaginaire*, Paris, José Corti, 1976.

CARASSUS, Émilien, *Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique français en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1994 [1951].

- CHELEBOURG, Chelebourg, *Le Romantisme*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005 [Nathan, 2001].
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution* [1967], Paris, Armand Colin, « U », 2000 [1967], et
- RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, « U », 1967.
- CURTIVS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, préface d'Alain Michel, traduction de Jean Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986 [1956].
- DECOTTIGNIES, Jean, *Essai sur la poétique du cauchemar en France à l'époque romantique*, thèse dactylographiée, Paris, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 5 décembre 1970.
- FAIVRE, Tony, *Les Vampires*, Paris, Terrain vague, 1962.
- FRAISSE, Luc (dir.), *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1999.
- LAPLACE-CALVERIE, Hélène, « Spectacles optiques », pp. 447-487, dans Philippe TESSON (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, « Anthologie de l'avant-scène théâtre », 2008.
- LEMAÎTRE, Henri, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, « U », 1965.
- LILOUVILLE, Matthieu, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », n° 114, 2009.
- MARIGNY, Jean, *La Fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2009.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme, suivie de documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1964.
- PALACIO, Jean de, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.
- PARENTIER, Bérengère, *Le Siècle des moralistes. De Montaigne à La Bruyère*, Paris, Seuil, « Points », 2000.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1997.
- POIRSON, Martial, PERRIN, Jean-François (dir.), *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, « L'Esprit des Lettres », 2011.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Gallimard, « Tel », 1998 [Denoël, 1977].
- PRUNGNAUD, Joëlle, *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée » n° 7, 1997.
- QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1989.

- RIFFATERRE, Hermine B., *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- ROGER, Jacques, (dir.), *Histoire de la littérature française. Tome 2 : du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1970.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, « Bibliothèques », 1974 [Plon, 1939].
- ROUSSET, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, « Prisme-Littérature », 1976.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2004 [1970].
- STEAD, Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998 [
- THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1936.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TOURNAND, Jean-Claude, *Introduction à la vie littéraire du XVII^e siècle*, Paris, Bordas, 1984.
- VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.
- VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre, RÉGNIER, Philippe, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Nathan Université, « Réf », 1998.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, DEPROOST, Paul-Augustin (dir.), *Imaginaires du Mal*, Louvain, Université catholique de Louvain, Cerf, 2000.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, ZUPANČIČ, Metka (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français. 1850-1950*, Paris-Orléans [Ontario], L'Harmattan-David, 1998.

Poétique, rhétorique, stylistique, linguistique

- ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1984.
- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, « La Pochotèque. Encyclopédies d'Aujourd'hui », 1996.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.
- BRUN, Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2001.

- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1972.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18, « Domaine français », 1984.
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, « Lettres Sup. », 1996 [Bordas, 1991].
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, « Cursus-Littérature », 2002 [1996].
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, « Points », 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GOODY, Jack, *La Raison graphique — la domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1983.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, « Recherches littéraires », 1996.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, « Argument 14 », 1963
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, « U Linguistique », 2002 [1999].
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1974.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1975.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, « Lettres Sup », 2001 [Bordas, 1986].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U », 2004.
- MEYER, Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, « Essais », 1999.
- MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 2004.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2001.
- NØJGAARD, Morten, *Temps, réalisme, description : essais de théorie littéraire*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », n° 17, 2004.
- PLANTIN, Christian (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993.
- POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2011 [1991].

- REGGIANI, Christelle, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette Supérieur, « Ancrages », 2001.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002 [1994].
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2010 [Nathan, 2000].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Méthodologie et critique littéraire

- BANETH-NOUAILHETAS, Émilienne (dir.), *La Critique, le critique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BERGEZ, Daniel (dir.) *Introduction aux méthodes de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996 [Bordas, 1990].
- BRUNEL, Pierre, MADELÉNAT, Daniel, GLIKSOHN, Jean-Michel, COUTY, Daniel, *La Critique littéraire*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1977.
- RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 1999.
- ROGER, Jérôme, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007 [Dunod, 1997].
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pocket, « Agora », 1987.
- THUMEREL, Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, « Cursus Lettres », 2000 [1998].
- VIALA, Alain, MOLINIÉ, Georges, *Approches de la réception*, Paris, PUF, « Perspectives universitaires », 1993.

Numéros de revue

- Europe*, n° 542, “Le Roman-feuilleton”, juin 1974.
- Obliques*, n° 4-5, “Don Juan”, 1978.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 86^e année, n° 1, janvier-février, “Le Sublime”, 1986
- Romantisme*, volume 8, n° 21-22, “Les Positivismes”, 1978.

Articles et parties d'ouvrage

- BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Statue », pp. 879-888, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.

- BECQ, Annie, « L'Imagination créatrice et la tradition ésotérique », pp. 43-55, dans *Revue des sciences humaines*, n° 179, « Enjeux de l'occultisme », 1979.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « Les Savants au pouvoir », pp. 63-75, dans *Romantisme*, volume 8, n° 21-22, « Les Positivismes », 1978.
- BERGEZ, Daniel, « La Critique thématique », pp. 85-120, dans BERGEZ, Daniel, (dir.) *Introduction aux méthodes de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996.
- BERNARD, Claudie, « Les Formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », pp. 403-22, dans *Poétique*, n° 152, 2007.
- BIAGIOLI, Nicole, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », pp. 13-53, dans *Cahiers de Narratologie*, n° 4, « Nouvelles approches de l'intertextualité », 2001.
- BLAISE, Marie, « À propos du "haut pays sans nom" : paysage mélancolique et traditions modernistes », pp. 77-98, dans *Romantisme*, volume 32, n° 117, « Paysages de la mélancolie », 2002.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne : <http://aad.revues.org/671> (page consultée le 22 mai 2012).
- BORDAS, Éric, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », pp. 109-128, dans *Romantisme*, volume 35, n° 128, « La Virtuosité », 2005, p. 110.
- BORREIL, Jean, « L'Enfermé », pp. 87-105, dans *Romantisme*, volume 19, n° 66, « Folie de l'art », 1989.
- BOULA, Christophe, FORTIN, Vincent, « Prostituée sacrée », pp. 1590-1598, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Le Rocher, 2002.
- BOUTET, Dominique, « Exemplum », p. 175, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- BRIX, Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », pp. 43-60, dans *Romantisme*, volume 31, n° 113, « L'Antiquité », 2001.
- BRUNEL, Pierre, « Burla/Burlador », pp. 135-137, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- BRUNEL, Pierre, « Don Juan », pp. 484-491, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- BURY, Emmanuel, « Burlesque », pp. 60-61, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- BURY, Emmanuel, « Doxa », p. 140, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

- CAPE, Anouk, « De l'Aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », pp. 65-78, dans *Romantisme*, n° 141, "Asiles et fous", 2008.
- CÉARD, Jean, « L'Énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », pp. 17-26, dans *Imaginaire & Inconscient*, n° 13, "Les Représentations du monstrueux", 2004.
- CHABOT, Jacques, « Hermétisme, esthétisme, désespoir », pp. 177-188, dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam, DEPROOST, Paul-Augustin (dir.), *Imaginaires du Mal*, Louvain, Université catholique de Louvain, Cerf, 2000.
- CHAREYE-MÉJAN, Alain, « La Place du mort ou le cadavre se porte bien. Essai d'ontophénoménologie du vampire », pp. 29-41, dans FAIVRE, Alain, MARIGNY, Jean (dir.), *Les Vampires, colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1993.
- CHAUVIN, Danièle, « Prostituée biblique », pp. 1580-1589, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Le Rocher, 2002.
- CHELEBOURG, Christian, « Charles Nodier et l'écriture du cauchemar — Esquisse d'une poétique du sujet », pp. 149-166, dans TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le Cauchemar*, Paris, SEDES-Nathan, 2003.
- COUSIN, Victor, « Du Beau et de l'art », pp. 773-811, dans *Revue des deux mondes*, tome 11, juillet-septembre 1845.
- DAGEN, Jean, « Le Piège de la maxime », pp. 90-102, dans *XVII^e Siècle*, n° 186, "Réécriture", janvier-mars 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », pp. 282-296, dans *Poétique*, n° 27, "Intertextualités", septembre 1976.
- DELON, Michel, « Le Bonheur négatif selon Bernardin de Saint-Pierre », pp. 791-801, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 5, 1989.
- DELON, Michel, « Naufrages vus de loin : les développements narratifs d'un thème lucrétien », pp. 91-119, dans *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, volume 41, n° 2, 1988.
- DÉSORMEAUX, Philippe, « Les Assassins de Pierre Larousse : encyclopédisme et fait divers », pp. 31-46, dans *Romantisme*, volume 27, n° 97, "Le Fait divers", 1997.
- DIAZ, Brigitte, « Le Défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e », pp. 175-191, dans *Revue de l'Aire*, n° 33, "Éditer les correspondances", 2007.
- DIAZ, Brigitte, « Lettre et journal intime au XIX^e siècle : influences et confluences », pp. 15-30, dans *Revue de l'AIRE*, n° 32, "Lettre et journal personnel", 2006.

- DIAZ, José Luis, « Ce qu'Iris prête à Érato. Lettres de jeunes poètes du XIX^e siècle », pp. 73- 84 dans *Revue de l'AIRE*, n° 31, "Lettre et Poésie", 2005.
- DIAZ, José Luis, « Le XIX^e siècle devant les correspondances », pp. 7-26, dans *Romantisme*, volume 25, n° 90, "J'ai toujours aimé les correspondances", 1995.
- DIDIER, Béatrice, « Sade et Don Juan », pp. 67-71, dans BORDERIE, Roger (dir.), *Obliques*, n° 4-5, "Don Juan", 1978.
- DOMINO, Maurice, « La Réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture », dans *Semen*, n° 3, "La Réécriture du texte littéraire", 1987, en ligne : <http://semen.revues.org/5383> (page consultée le 4 juillet 2012).
- DUVERNAY-BOLENS, Jacqueline, « De la Sensibilité des sauvages à l'époque romantique », pp. 143-168, dans *L'Homme*, tome 38, n° 145, "De l'esclavage", 1998.
- FAVRE, Yves-Alain, « Bestiaire spirituel et bestiaire onirique dans la poésie moderne », pp. 45-58, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 31, "Première journée : Le Bestiaire dans la littérature française", 1979.
- FAVRE, Yves-Alain, « Narcisse », pp. 1071-1075, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- FERNANDEZ-BRAVO, Nicole, « Le Double », pp. 492-531, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- FIZAINE, Jean-Claude, « Les Aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », pp. 4-14, dans *Romantisme*, volume 6, n° 11, "Au-delà du visible", 1976.
- FRAISSE, Luc, « Le Pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX^e siècle », dans *CONTEXTES*, n° 3, "La Question biographique en littérature", juin 2008, en ligne : <http://contextes.revues.org/index2143.html> (consulté le 16 août 2011).
- FRANTZ, Pierre, « Dramatisation/théâtralisation », p. 140, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- GENETTE, Gérard, « Rhétorique et enseignement », dans *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », 1969.
- GÉRARD, Christophe, WULF, Judith, « Le Singulier : perspectives théoriques et historiques », pp. 73-96, dans BOUGAULT, Laurence, WULF, Judith, *Stylistiques ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2010.
- GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'Intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, "Nouvelles approches de la narratologie", 2006, en ligne : <http://narratologie.revues.org/329> (page consultée le 29 décembre 2012).

- GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'Intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, "Nouvelles approches de la narratologie", 2006, en ligne : <http://narratologie.revues.org/329> (page consultée le 29 décembre 2012).
- GRAMFORT, Véronique, « Les Crimes de Pantin : quand Troppmann défrayait la chronique », pp. 17-30, dans *Romantisme*, volume 27, n° 97, "Le Fait divers", 1997.
- GRIVEL, Charles, « Luxures », pp. 295-334, dans THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres*.
- GUERMÈS, Sophie, « Du Réalisme en poésie », pp. 171-179, dans *Poétique*, n° 166, novembre 1998.
- HIDDLESTON, James Andrews, « Baudelaire et le temps du grotesque », pp. 269-283, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, "Troisième journée : Baudelaire", 1989.
- HOBSON, Marian, « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis », pp. 379-394, dans *Revue des sciences humaines*, n° 167, "Théâtralité hors théâtre", juillet-septembre 1977.
- JACQUOT, Jean, « Le Théâtre du monde de Shakespeare à Calderon », pp. 341-372, dans *Revue de littérature comparée*, volume 31, 1957.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « La Décadence », pp. 33-63, dans THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000. Il s'agit de la reproduction de l'article « La Décadence », pp. 337-369, dans *Revue de métaphysique et de morale*, n° 55, 4, 1956.
- JARRETY, Michel, « Histoire littéraire », pp. 210-211, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- JOVOVIC, Jelena, « Les Correspondances du XIX^e siècle. Questions de méthodologie », pp. 129-135, dans *Revue de l'AIRE*, n° 28, "Supercherries épistolaires, Faux et usages de faux", 2002.
- KAPP, Volker, « La Langue française et l'art épistolaire, transitions du XIX^e siècle », pp. 13-24, dans *Romantisme*, volume 24, n° 86, "Langue et idéologie", 1994.
- KNECHT, Edgar, « Le Juif errant. Éléments d'un mythe populaire », pp. 84-96, dans *Romantisme*, volume 5, n° 9, "Peuple", 1975.
- KNECHT, Edgar, « Le Mythe du Juif errant », pp. 95-102, dans *Romantisme*, volume 6, n° 12, "Hector Berlioz", 1976.
- KNECHT, Edgar, « Le mythe du Juif errant. Esquisse de bibliographie raisonnée (1600-1844) », pp. 103-116, dans *Romantisme*, volume 4, n° 8, "Écriture et désir", 1974.
- KOHLAUER, Michael, « L'Histoire-mal. Approches pour un (non-) lieu littéraire », pp. 188-207, dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam, DEPROOST, Paul-Augustin (dir.), *Imaginaires du Mal*, Louvain, Université catholique de Louvain, Cerf, 2000.

- LACOSTE, Jean, « Les Généalogies de la morale », pp. 3-8, dans *Romantisme*, n° 142, «La Question morale au XIX^e siècle», 2008.
- LOSADA-GOYA, José-Manuel, « Amour », pp. 16-23, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- LOTTERIE, Florence, « Madame de Staël. La littérature comme “philosophie sensible” », pp. 19-30, dans *Romantisme*, n° 124, «Littérature et philosophie mêlées», 2004.
- MARIGNY, Jean, « Le Vampirisme, de la légende à la métaphore », pp. 17-27, dans FAIVRE, Alain, MARIGNY, Jean (dir.), *Les Vampires, colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l’Hermétisme », 1993..
- MARINI, Marcelle, « La Critique psychanalytique », pp. 41-83, dans BERGEZ, Daniel, (dir.) *Introduction aux méthodes de l’analyse littéraire*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1996.
- MARTENON, Jean-Pierre, « La Règle et le catalogue », pp. 31-43, dans BORDERIE, Roger (dir.), *Obliques*, n° 4-5, “Don Juan”, 1978.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l’on fait dire au silence : posture, éthos, image d’auteur », dans *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, en ligne : <http://aad.revues.org/667> (page consultée le 22 mai 2012).
- MICHEL, Gilles, « Machines de romans-feuilletons », pp. 79-90, dans *Romantisme*, n° 41, “La Machine fin-de-siècle”, 1983.
- MIGUET, Marie, avec la participation de Françoise GRAZIANI et d’Anne LONGUET-MARX, « Androgynes », pp. 57-77, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- MILNER, Max, « À quoi rêvent les vampires », pp. 117-137, *Revue des sciences humaines*, n° 188, “Le Monstre”, 1982.
- MOLINIÉ Georges, « Les Lieux du discours littéraire », pp. 92-100, dans PLANTIN, Christian (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, « Modernités à rebours », pp. 151-166, dans *Romantisme*, volume 13, n° 42, “La Décadence”, 1983.
- PERROT, Jean, « Gémeaux : quadratures et syzygies », pp. 635-645, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- PEYRONIE, André, « Labyrinthe », pp. 915-950, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- PHILIPPE, Gilles, « Critique thématique », pp. 111-112
- PHILIPPE, Gilles, « Fonctions du langage », p. 190, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

- PHILIPPE, Gilles, « Héroï-comique », pp. 206-207, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PHILIPPE, Gilles, « Narratologie », p. 283, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PHILIPPE, Gilles, « Nouvelle critique », p. 292, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PHILIPPE, Gilles, « Pragmatique littéraire », pp. 335-336, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PHILIPPE, Gilles, « Préface », p. 337, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PHILIPPE, Gilles, « Sémiotique littéraire », pp. 398-399, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- PIERSSENS, Michel, « Le Merveilleux psychique au XIX^e siècle », pp. 351-363, dans *Ethnologie française, Science et parasciences. Preuves et épreuves*, Armand Colin, tome 23, septembre 1993.
- PLOUHINEC, Gwenhaëlle, « Catalogue », pp. 160-166, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- REVOL, Lise, « Double », pp. 337-349, dans BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- RIVIÈRE, François, « Au Sang Pareil », pp. 77-79, dans *Romantisme*, volume 11, n° 31, “Sangs” 1981.
- ROMAN, Myriam, « Avatars romanesques du penseur chez Mme de Staël, Balzac et Hugo », pp. 89-102, dans *Romantisme*, volume 34, n° 124, “Littérature et philosophie mêlées”, 2004.
- ROUART, Marie-France, « Juif errant », pp. 889-899, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- SAINT-GELAIS, Richard, « Littérature et mathématiques : jalons pour une approche perpendiculaire », pp. 9-21, dans *Tangence*, n° 68, 2002.
- SAINT-GIRONS, Baldine, « Sublime », pp. 757-770, dans *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia universalis », 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Les P... irrespectueuses : pastiche, parodie, plagiat dans la poésie de la fin du dix-neuvième siècle », pp. 21-23, dans *Équinoxe*, n° 6, “Éclats fin-de-siècle”, automne 1991.
- SANGSUE, Daniel, « Les Vampires littéraires », pp. 92-111, dans *Littérature*, n° 75, “La Voix, le retrait, l'autre”, 1989, p. 92.
- SANGSUE, Daniel, « Préfaces parodiques », pp. 19-35, dans *Revue des Sciences humaines*, n° 295, “Préfaces et manifestes du XIX^e siècle”, juillet-septembre 2009.

- SANGSUE, Daniel, « Vous avez dit excentrique ? » pp. 41-58, dans *Romantisme*, volume 18, n° 59, “Marginalités”, 1988.
- SÉGINGER, Gisèle, « Tout est mort, tout se vit. Musset, Nerval : la double figure d’une génération », pp. 55-69, dans *Romantisme*, n° 147, “La Génération Musset”, 2010.
- SELLIER, Philippe, « Abandonné... dans une île déserte : Fantasmagorie et théologie dans les *Pensées* », pp. 165-173, dans *Essais sur l’imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003.
- SELLIER, Philippe, « Caïn », pp. 254-264, dans BRUNEL, Pierre (dir.) *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- STAROBINSKI, Jean, « La Vision de la dormeuse », pp. 137-162, dans *Trois fureurs*, Paris, NRF Gallimard, « Le Chemin », 1974.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, « De l’Essence du rire : une théorie du fantastique », pp. 41-51, dans *Otrante*, n° 15, “Le Rire fantastique : grotesque, pastiche, parodie”, Paris, Kiné, 2004.
- TIMMERMANS, Benoît, « Le XIX^e siècle, entre idéologie et philosophie », pp. 229-243, dans Michel MEYER (dir.), *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, « Essais », 1999.
- TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d’un corpus spécifique », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 13, “Nouvelles approches de l’intertextualité”, 2006, en ligne : <http://narratologie.revues.org/372> (page consultée le 21 juillet 2012).
- TROUBETZKOY, Wladimir, « Le Nouvel aristocrate », pp. 47-58, dans *Romantisme*, volume 20, n° 70, “La Noblesse”, 1990.
- VADÉ, Yves, « Comte, les poètes et les nombres, pp. 105-116, dans *Romantisme*, n° 21-22, “Les Positivismes”, 1978.
- VADÉ, Yves, « Décadentisme », pp. 115-117, dans JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « Le Mal dans la littérature : un imaginaire en mutation (de 1850 à 1950, cent ans de lettres françaises) », pp. 143-152, dans *Revue d’histoire ecclésiastique*, volume 95/3, juillet-septembre 2000.

Dictionnaires et ouvrages de références

- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 2000 [1988].
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Le Rocher, 2002.
- DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Bâle, Karl Schimdt, 1850.

Dictionnaire de l'Académie française, 6^e édition, Paris, Gustave Barba, 1836, supplément, volume 3.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Français-Latin*, Paris, Hachette, 1934.

JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, Mémo.-O*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874.

LITTRÉ, Émile, *Le Dictionnaire de la langue française* [1873], Les Éditions Redon, 1995 [support cédérom].

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, « Les Usuels », 2002 [1992].

Trésor de la langue Française, en ligne : <http://atilf.atilf.fr/>

4. Imaginaire et sciences humaines

Imaginaire littéraire

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, José Corti, 2001 [José Corti, 1943].

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 2001 [José Corti, 1942].

BACHELARD, Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1978 [José Corti, 1960].

BERJOLA, Giovanni, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2007.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1982.

CHELEBOURG, Christian, « Introduction. Petit lexique de poétique du sujet à l'usage des critiques soucieux d'étudier l'imaginaire de l'auteur », dans *Image [e] Narrative* [e-journal], volume X, issue 2, 2009, en ligne : http://www.imageandnarrative.be/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm (page consultée le 6 avril 2010).

CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, « Fac », 2000.

CHELEBOURG, Christian, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, « U », 2006.

CHELEBOURG, Christian, *Prosper Mérimée, le sang et la chair – Une poétique du sujet*, Paris, Minard, 2003.

RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1973 [Denoël, 1932].

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000 [1973].

Anthropologie culturelle

- BRIDIER, Sophie, *Le Cauchemar, étude d'une figure mythique*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, « Croyances & Traditions », 2002.
- BUFFIÈRE, Félix, *Éros adolescent. La Pédérastique dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982.
- COMMELIN, Pierre, MARÉCHAUX, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup. », 2005 [Dunod, 1995].
- DURAND, Gilbert, « Création littéraire », pp. 662-668, dans *Encyclopædia Universalis, Corpus 6 : Colbertisme-Déchristianisation*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, « La Pensée et le Sacré », 1996.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [PUF, 1960].
- JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette, *Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire*, Besançon, Les Belles Lettres, 1989.
- JUNG, Carl-Gustav, *Les Racines de la conscience. Études sur les archétypes*, traduction d'Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- MARKALE, Jean, *Petite histoire du Graal*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1997.
- MICHEL, Régis, « L'Art du viol », pp. 84-97, dans *Mouvements*, n° 20, « Sexe : sous la révolution, les normes », mars-avril 2002.
- SVENBRO, Jesper, « Le Lecteur et l'éromène. Paradigme pédérastique dans l'écriture », pp. 207-228, dans *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

Psychologie, psychanalyse et psychiatrie

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989 [1978].
- BONNET, Gérard, *Les Perversions sexuelles*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 1993 [1983].

- CHAPERON, Sylvie, « Les Fondements du savoir psychiatrique sur la sexualité déviante au XIX^e siècle », dans *Recherches en Psychanalyse*, n° 10, 2010, en ligne : <http://recherchespsychanalyse.revues.org/1881> (pages consultée le 10 août 2012).
- DORON, Roland, PAROT, Françoise (dir.), *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, « Quadrige Dicos poche », 2009.
- FREUD, Sigmund, *Sur le Rêve*, traduction de Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988.
- GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1983.
- GREEN, André, *Un Œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969.
- JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, traduction d'Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, Georg & Cie S. A., 1973.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, PUF, « Quadrige », 2009 [1967].
- LEVERT, Isabelle, « Le Complexe de la mère morte ou l'appel du vide. Une pathologie du narcissisme », en ligne : <http://www.la-psychologie.com/complexe%20mere%20morte.htm> (page consultée le 7 avril 2012).
- RANK, Otto, *L'Art et l'artiste*, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1998.
- STEKEL, Wilhelm, *Onanisme et homosexualité. La Parapathie sexuelle*, traduction de Paul Émile Mornardt, Paris, Gallimard, « Psychologie », 1951.

Philosophie

- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995 [1940].
- DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, notes et commentaires de Denis Huisman, préface de Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Nathan, « Les Intégrales de Philo », 1998.
- DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, présentation de Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade, Paris, Flammarion, « GF », 1979.
- GONORD, Alban, *Le Temps*, Paris, Flammarion, « GF Corpus », 2001.
- Jean MONTENOT (dir.), *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Le Livre de poche, « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 2002.
- MARGAT, Claire, « Les Deux visages de l'érotisme », pp. 170-183, dans AUBRAL, François, MAKARIUS, Michel (dir.), *Érotique, esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2001.

NAVILLE, Ernest, *Le Problème du mal. Sept discours*, Whitefish, Kessinger publishing, 2010 [Genève, Cherbuliez, 1869].

PLATON, *Œuvres*, traduction de Victor Cousin, Paris, Pichon et Didier, 1831.

PLATON, *Phèdre*, traduction de Luc Bresson, Paris, Flammarion, « GF », 1997 [1989].

Religions et croyances

AZRIA, Régine, HERVIEU-LÉGER, Danièle (dir.), *Dictionnaire des faits religieux*, Paris, PUF, « Quadrige Dicos poche », 2010.

DESROCHES, Henri, *Dieux d'hommes. Dictionnaires des messianismes et des millénarismes du I^{er} siècle à nos jours*, Paris, Berg international, 2010 [1969]

FAIVRE, Antoine, *L'Ésotérisme*, Paris, PUF, « Que Sais-je », 1993 [1992]

GÉRARD, Anne-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

La Bible, Ancien et Nouveau Testament, Pierrefitte, Alliance biblique universelle.

MINOIS, Georges, *Histoire de l'enfer*, Paris, PUF, « Que Sais-je ? », 1999 [1994].

OTTO, Rudolf, *Le Sacré*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1969.

SERVIER, Jean (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris, PUF, 1998.

STATLENDER, Robert, « Gnose et hermétisme », pp. 358-417, dans Marie-Madeleine DAVY (dir.), *Encyclopédie des mystiques. I. Chamanisme, Grecs, Juifs, gnose, christianisme primitif*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1996.

TEYSSÈDRE, Bernard, *Le Diable et l'enfer au temps de Jésus*, Paris, Albin Michel, 1985.

Table des matières

VOLUME I

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	4
L'homme et l'œuvre	4
Isidore Ducasse (1846-1870)	4
Les Chants de Maldoror et Poésies	7
La critique ducassienne	8
La critique essayiste et la Nouvelle Critique	8
La critique universitaire	10
Complexité d'Isidore Ducasse.....	13
Une œuvre atypique	13
Le sens intime de la création	13
L'écriture et le réel	14
Questionnement	14
Méthode	14
Vers une poétique du sujet ducassien	15
L'œuvre comme texte	27
L'œuvre et son contexte	30
Le corpus des œuvres complètes	33
Cheminement	34

Quelques précisions	34
PREMIÈRE PARTIE : LE COMPLEXE DE MALDOROR	38
Introduction	40
CHAPITRE PREMIER : La transgression rhétorique	42
Logos	45
Correspondance	46
Les Chants de Maldoror	50
Poésies	57
Éthos	61
Qui parle quand il dit je ?	62
L'orateur	69
Le poète	72
Pathos	74
« Auriez-vous la bonté »	74
Le lecteur dans Les Chants de Maldoror	77
Les destinataires fictifs et les destinataires réels	84
Les destinataires de Poésies	87
CHAPITRE II : La poésie de la transgression	92
Le mal	94
Le moraliste	96
Le corrupteur	102
L'idée du mal	107
Ordre et désordre	115
La pitié et la haine	120
La douleur	124
La violence animale	129
Le crime	137
Le repentir	143

La folie	150
Le beau	159
L'idée du beau	159
Le sublime	166
Le monstre	172
« Et je me trouve beau ! »	178
Le vrai	186
« Moi, aussi, je suis savant »	188
Le philosophe	193
Scepticisme	202
Logique	209
Theatrum mundi	218
« La curiosité naquit avec l'univers » — L'imaginaire ésotérique	223
CHAPITRE III : Le rire	232
L'ironie	233
« Je voulais rire »	235
Une scénographie ironique	240
Le registre ironique	243
L'humour	247
Un humour gnostique	249
La caricature	258
Excès et provocations	262
Excentricité	266
Le registre humoristique	273
Poésie spéculaire	277
La réécriture	283
L'allusion et la parodie	285
« Fais-toi voleur » — La citation	290
Autotextualités	295

Conclusion	306
DEUXIÈME PARTIE : LE COMPLEXE DE L'HOMME FATAL	310
Introduction	312
CHAPITRE PREMIER : L'imaginaire érotique	318
Amour romantique et sexualité décadente	318
Dualités	320
Poésie et prostitution	328
Poésie et perversion	335
Le sexe et la violence	339
Sadisme	340
Masochisme	343
Le motif de la lutte	346
Le sexe et le secret	350
Secrets à cacher	351
Secrets à découvrir	354
L'écriture du dévoilement	356
Le sexe et le sacré	360
La rêverie hiérophile	360
La rêverie fétichiste	361
Le motif du vagin	366
CHAPITRE II : La quête narcissique	372
Narcisse	372
La quête du reflet	373
Narcisse en colère	375
L'androgynie	378
Un thème romantique	379
Angélisme	382
Hermaphrodite	388
Amitiés incestueuses	391

Les faux amis	392
Les faux frères	393
Les faux jumeaux	398
La femme et la mère	407
Ce que c'est qu'une femme	408
« Ce qu'on appelle une mère »	410
« Mère bien-aimée » — L'amour filial	415
CHAPITRE III : Le séducteur.....	424
Don Juan	424
L'inconstant	426
Le mort et l'amant	430
« Que ta destinée perverse s'accomplisse »	432
Le pédéraste	435
L'amour du savoir	435
Le motif du rapt	437
La force de l'amour	440
Le vampire	446
Le mythe et le mot	448
Vampirisme et sadomasochisme	450
Le cavalier	453
Conclusion	456

VOLUME II

TROISIÈME PARTIE : LE COMPLEXE DE LAUTRÉAMONT	462
Introduction	464
CHAPITRE PREMIER : Un autre monde.....	466
Un monde surnaturel	467
Surnaturel et fiction	467
Le monde onirique	475

Le monde halluciné	478
Le monde enchanté	480
Le monde signifiant	485
Le monde hanté	492
Le monde dérégulé	497
La métamorphose	501
L'écriture du cauchemar	506
Entre rêve et réalité	506
Le motif du cauchemar	509
Le cauchemar magnétique	518
Le motif du créateur	521
Hallucinations et fantasmes	526
Le cauchemar de l'écriture	533
Réécriture onirique	533
Rites verbaux	537
Confusions et interférences	544
CHAPITRE II : Le monde autrement.....	554
Le visionnaire	555
Du voyant au visionnaire	555
Un univers sonore	562
Les voix	567
Poésie et musique	569
Poésie et virtuosité	571
Un œil, des yeux	573
Le regard créateur	580
Le sculpteur	584
Le prophète	588
Temporalités	588
Les visages du temps	592

Contre le temps ou avec le temps	596
Le maître du temps : prophète et messie	599
L'apocalypse	604
Une écriture apocalyptique	606
Révélations	607
Hercule et Prométhée	609
L'antivisionnaire	614
CHAPITRE III : Un autre moi.....	622
Le voyage initiatique	623
Rite, poésie, initiation	624
Le motif de la marche	626
Épreuves et mises à mort	629
L'ascension et la descente	632
Le labyrinthe	638
La chambre et la caverne	642
De la campagne à la ville	644
L'angoisse et la mort	648
La renaissance	650
Le motif de l'aurore	651
L'éveil de Maldoror	653
Une réalité nouvelle	660
Un réalisme poétique	668
La ville hallucinée	669
La cité des fins dernières	670
La révolte initiatique	673
Les pères	674
Les fils	677
Le vol du savoir	680
« Tel père, tel fils »	682

L'égofiction	686
Autobiographie et psychomythie	688
« Le nom de ce cavalier »	693
Paratopie et autoportrait symbolique	697
La légende effacée	699
Conclusion	706
CONCLUSION GÉNÉRALE	710
Une œuvre de son temps	711
Une écriture singulière	712
La poétique du sujet ducassien	713
INDEX DES AUTEURS	720
INDEX DES CRITIQUES.....	722
BIBLIOGRAPHIE.....	728
1. Corpus	728
Éditions des œuvres d'Isidore Ducasse	728
Autres textes littéraires	728
2. Choix d'études sur Isidore Ducasse et son œuvre	729
Travaux universitaires	729
Livres	731
Revue consacrée à Isidore Ducasse	732
Numéros spéciaux de revues et actes de colloques	733
Articles et parties d'ouvrage	734
3. Bibliographie en lettres et littérature	740
Histoire littéraire, littérature générale et comparée	740
Poétique, rhétorique, stylistique, linguistique	742
Méthodologie et critique littéraire	744
Numéros de revue	744
Articles et parties d'ouvrage	744

Dictionnaires et ouvrages de références	751
4. Imaginaire et sciences humaines	752
Imaginaire littéraire	752
Anthropologie culturelle	753
Psychologie, psychanalyse et psychiatrie	753
Philosophie	754
Religions et croyances	755

