

Errance de la voix

Une image de passage dans *Les Chants de Maldoror*

Taichi HARA

I

On croyait être ailleurs; on était toujours là. Voilà le cœur de l'expérience onirique telle qu'elle se formule au réveil. Non seulement au moment de franchir le seuil de la réalité, mais au milieu même du rêve, le temps et l'espace, interférant et se relativisant l'un l'autre, entrent dans l'état d'une perpétuelle instabilité. En citant les *Chants* parmi ses nombreuses références, Jacques Bousquet fait ainsi un inventaire des « déformations qu'apporte le rêve aux règles habituelles de l'esprit »¹ : localisation imprécise, espace dans l'espace, confusion du loin et du près, espace à plusieurs dimensions, communication magique, imprécision temporelle, cliché de l'éternité, connaissance immédiate du futur, gonflement du temps, temps qui s'arrête². Tous ces phénomènes s'observent chez Lautréamont. Mais, la littérature du rêve, telle qu'elle est réalisée par les *Chants*, ne se contente pas d'imiter ces phénomènes oniriques : elle tâche de produire cette « réalité » du rêve dans l'expérience commune de l'écrivain et du lecteur³. Afin d'observer cette étrange mobilité qui

¹ Jacques Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*, thèse principale pour le Doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université de Paris, Marcel Didier, 1964, p. 533-534.

² Au début du chapitre V de sa thèse, intitulé « Logique du rêve », Jacques Bosquet range dans ces catégories des phénomènes de déformation temporelle et spatiale, qui s'observent dans les œuvres littéraires (*ibid.*, loc. cit.).

³ Voir Taichi Hara, « Entre la nuit et le jour : introduction à l'étude du rêve dans *Les Chants de Maldoror* », dans Masanori Tsukamoto (dir.), *Représentation du sommeil dans la littérature française moderne*, Ecole doctorale des sciences humaines et sociales, Université de Tokyo, 2003, p. 23-53.

anime, en les fusionnant, le rêve et la littérature, partons d'un mouvement des plus simples – le chant passe : « Où est-il passé ce premier chant de Maldoror [...] ? » Ainsi s'interroge le poète, au début même du deuxième chant, sur la destination mal discernée de sa création poétique. Car dans le monde du rêve, cette ébauche de mouvement uni ne se dessine que par un flottement d'optique.

En effet, cette question reflète en elle-même la complexité des regards jetés sur le passage : portant sur la destination à venir du passage, elle n'est posée que dans la rétrospection. Le temps ne se déroule pas ; il se replie et se réfléchit dans le processus de l'évocation. Née d'un attendrissement qui se prête à la rêverie, l'interrogation a quelque chose de nostalgique, voire de lyrique⁴. Le ton intime nous incite sans doute à replacer ces lignes qui ouvrent le chant deuxième dans la vie de Lautréamont. On sait que, précédant le volume définitif où sont réunis les six chants, le chant premier fut publié en août 1868 – sans avoir le retentissement qu'espérait le poète qui conclua par cette phrase⁵ :

La fin du XIX^e siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature) (p. 133)⁶.

La question « où est passé le chant ? » exprime donc la disposition d'un jeune poète avide de réussite mais doutant encore de sa vocation poétique ; quelque peu inquiet quant à la réception de son

⁴ Liliane Durand-Dessert situe, en s'appuyant sur la particularité stylistique du passage, cette formule dans la tradition lyrique : « La reprise en anaphore, avec une variante, de l'interrogation élégiaque fait penser à certaines ballades du *Testament* de Villon. » (*La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse. Lecture des Chants de Maldoror*, Presses universitaires de Nancy, 1988, t. I, p. 255.)

⁵ Dans les notes de sa traduction en japonais des *Œuvres complètes* de Lautréamont/Isidore Ducasse, ISHII Yôjirô dit : « À l'été 1868, Ducasse a fait imprimé et publié *Les Chants de Maldoror, Chant premier* et dont il a probablement adressé un exemplaire aux critiques de plusieurs périodiques pour leur demander un compte rendu ; malgré tous ses espoirs, cela ne fit guère de bruit ; il est permis de supposer que dans cet incipit s'expriment avec franchise l'agacement et la contrariété. » (Lautréamont, *Œuvres complètes*, traduites en japonais par ISHII Yôjirô, Tokyo, Chikuma-Shobô, 2001, p. 377 ; remarque en japonais traduite par nous.)

⁶ Pour les citations de l'œuvre de Lautréamont, nous renvoyons à *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, « GF Flammarion », 1990, et indiquons la page entre parenthèses.

œuvre, il pense au lecteur, destinataire du message poétique, qu'il doit séduire dans tous les sens du mot ; mais il n'en perçoit à la fin qu'une image négative, un contour vague et sinistre : ces « recoins obscurs et les fibres secrètes des consciences ».

Sa voix parvient-elle au lecteur ? Cette question s'impose au poète dès la première tentative poétique ; elle l'incite à développer davantage son chant, comme si le prolongement de la création était capable de combler la distance entre le locuteur et l'auditeur. L'inquiétude concernant la réception ne se dissipe pas pour autant avec l'extension de l'œuvre. N'est-ce pas justement parce que la création ne se développe pas dans un espace-temps linéaire ? Examinons un autre *prélude* : celui, plus tardif, du cinquième chant, où, avant de se lancer dans une nouvelle création, Lautréamont saisit à nouveau l'occasion de se retourner vers le passé. Il y éclaire le parcours du discours poétique avec la métaphore du vol des étourneaux : le tourbillon des oiseaux est, dans sa circularité, l'image de la « manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes ». Or, à la fin du plagiat du docteur Chenu⁷, le poète ajoute une phrase, écrite de sa propre main, qui modifie considérablement le *sens* de ce vol :

Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage (p. 249-250).

Ici, Lautréamont veut surtout affirmer que son chant aura une fin : malgré l'apparent désordre que manifeste le parcours de chaque étourneau, il rejoindra son lecteur, ce « terrain précieux ». L'œuvre doit être jugée dans son ensemble, dans son aspect accompli, non dans ses parties, ses « strophes » ; Lautréamont espère ainsi que les deux fins seront simultanément atteintes : fin du parcours du message et fin de la création.

⁷ On doit à Maurice Viroux la découverte des phrases que Lautréamont a plagiées. Voir « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, décembre 1952, p. 632-642.

Cependant, cette perspective heureuse de la communication poétique est loin d'être assurée. Aussi dit-il au lecteur :

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, et il y aurait le danger de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminemment philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée, c'est-à-dire avec ampleur. Tu sais allier l'enthousiasme et le froid intérieur, observateur d'une humeur concentrée ; enfin, pour moi, je te trouve parfait... Et tu ne veux pas me comprendre (p. 250) !

Sans doute le poète nous conseille-t-il de donner à cette « conception éminemment philosophique » de la littérature, sa pleine « ampleur », capable d'embrasser, dans une perspective statique, les émotions les plus opposées, effusion et sang-froid par exemple ; son ironie consiste à dire que tout en sachant le faire nous ne le voulons pas, ce qui n'est pas rationnel. Mais échappe-t-il lui-même à la fascination de la conception « irrationnelle », obtenue par l'application d'une logique plus différentielle qu'intégrale ? Il fait ici implicitement référence au paradoxe de Zénon d'Élée, paradoxe philosophique par excellence concernant le mouvement, suivant lequel le chant ne pourrait jamais parvenir à son destinataire⁸. La voix du poète resterait ainsi éternellement en chemin, tel Achille poursuivant la tortue ou telle la flèche volant vers son but, car avant d'atteindre son destinataire, elle doit parcourir une infinité de points. Naturellement, la réalité ne se soumet pas au paradoxe, puisque le corps en mouvement passe sur un point sans étendue dans une durée infinitésimale, pour arriver, le moment venu, à son but ; mais cela n'empêche pas la conscience zénonienne de piétiner dans l'opération interminable de la division. Elle est ramenée sans cesse à des fins provisoires. Cependant, plutôt que de rester immobile comme la

⁸ « Avant qu'un corps en mouvement puisse atteindre un point donné, il doit d'abord traverser la moitié de cette distance ; avant qu'il puisse atteindre cette moitié, il doit d'abord traverser le quart, et ainsi indéfiniment. » (Aristote, *Physique*, VI, 239 b 5-240 a 18.)

flèche de Zénon, la voix maldororienne continue à chanter sous la conduite de cette conscience réflexive, quitte à s'égarer à l'intérieur d'un segment linéaire. Avec l'introduction de cet avancement en arrière, le mouvement s'éclate, perdant son unité dirigée vers un objectif, tout en conservant la mobilité. En effet, se demander où est passé le chant pour chanter cela ne signifie pas autre chose que se frayer un chemin tortueux à l'intérieur même du chemin déjà parcouru. Le trajet rectiligne n'est pas, dans sa densité latente, moins contourné que le trajet des ces étourneaux qui tourbillonnent, « circulant et se croisant en tous sens ». Le mouvement du discours poétique n'est-il pas, somme toute, privé de la fin, où l'on pourrait croire avoir atteint l'achèvement de la création poétique et la faculté communicative de la poésie ? L'inquiétude persiste. Il est du moins certain, lorsqu'on se met dans la perspective dynamique, et non pas dans celle, statique, de la raison qui veut tout comprendre d'emblée, que la poésie suit un trajet essentiellement erratique. Le paradoxe de Zénon qui représente ici l'errance du discours poétique est parallèle à celui du voyage livresque, que Lautréamont rapproche de l'expérience onirique⁹ : la poésie rêve qu'elle passe, mais elle ne passe peut-être pas, ramenée sans cesse à son passé.

II

Dans l'errance, où même un regard jeté en arrière reflète, dans son obscurité, le chemin à parcourir, la voix perd à la fois l'origine, ce qui est passé, et la destination, ce qui est à venir. En ce sens, la question « où passe le chant ? » va de pair avec une autre : « d'où vient le chant ? » Cette dernière question ne manque pas de rappeler encore la problématique majeure de l'œuvre : l'identité de l'auteur qui a toujours préoccupé les lecteurs de Lautréamont. S'il est impossible d'examiner toutes les conséquences que cause l'identité inconnue de l'auteur dans le domaine de l'interprétation, il est utile,

⁹ Taichi Hara, *op. cit.*, p. 31 et suiv.

dans le cadre de notre recherche sur le parcours du chant, de remarquer que le poète formule lui-même cette question souvent comme celle concernant l'émission de la voix : « qui parle ? » La strophe I,15, où la phrase-refrain « J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante. » met en scène, pour la première fois dans l'ordre de l'œuvre, le poète entendant une voix, nous offre ici une importante piste pour comprendre l'errance du chant¹⁰. À l'apparition de la voix qui causera la mort de son enfant, le père de la famille explique ainsi ce « phénomène » :

Voilà des cris que l'on entend quelquefois, dans le silence des nuits sans étoiles. Quoique nous entendions ces cris, néanmoins, celui qui les pousse n'est pas près d'ici ; car, on peut entendre ces gémissements à trois lieues de distance, transportés par le vent d'une cité à une autre. On m'avait souvent parlé de ce phénomène ; mais, je n'avais jamais eu l'occasion de juger par moi-même de sa véracité. Femme, tu me parlais de malheur ; 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 (p. 120)...

Il est dit que l'auteur des cris ne se trouve pas à proximité ; mais en réalité, n'est-il pas plutôt nulle part, puisqu'il s'agit d'un « phénomène », réalité sensible de la nature ? « Le phénomène passe. Je cherche les lois (p. 353). », déclare plus tard Isidore Ducasse dans les *Poésies II*. Certes, le poète change radicalement sa position d'une œuvre à l'autre. Au moment des *Chants*, il s'attache encore trop au phénomène qui *passé* dans la nature pour ne pas en faire la description. Mais la perspective scientifique de l'univers se manifeste dès cette strophe, modèle du mythe maldororien qui emprunte souvent les clichés littéraires de l'époque. La voix errant d'une cité à l'autre portée par le vent n'a pas d'origine fixe. Car ce

¹⁰ Ce n'est pas un hasard qu'on peut situer dans cette strophe l'*invention* de la phrase-refrain. Maldoror dont les cris reviennent ostensiblement avec la phrase répétée se confond ici avec le poète narrateur qui rapporte cette scène : la voix que celui-ci entend dans le lointain est en ce sens la sienne propre. Nous sommes toutefois contraint de reporter à une autre occasion l'analyse détaillée de cette relation entre la nature réflexive de l'acte d'entendre sa propre voix et le mouvement circulaire de la répétition.

bruit qui fait penser à un gémissement humain n'est peut-être qu'un bruit faible, que produit le vent soufflant sur les champs et qui échappe à l'oreille des citadins si ce n'est dans le silence nocturne. Les cris s'entendent dans « les nuits sans étoiles ». La science y verra l'effet d'une certaine condition atmosphérique. On dirait un temps annonçant l'orage, où s'épaissit la nuit sous un ciel couvert.

Le poète des *Chants* ne veut pourtant pas encore que la science détruise le mythe en réduisant complètement la nature à ses lois. Aussi le père imagine-t-il une figure humaine qui déambule par les nuits autour du domaine des hommes : la notion de « phénomène » n'arrive pas encore à exorciser l'explication mythique de la nature qui s'est transmise d'une génération à l'autre. Or la légende immémoriale ne situe l'origine de la voix que dans l'ailleurs : elle la détache définitivement du présent et la fait errer dans « la longue spirale du temps ». L'imagination humaine lui prête la figure d'un exilé, fuyant éternellement la curiosité des hommes. Personne ne saurait voir l'auteur de ces cris qui retentissent « dans le lointain ».

La voix légendaire mêlée au vent s'entend aussi dans la scène qui clôt la septième strophe du même chant, où le poète raconte comment il a conclu un pacte avec la Prostitution, laquelle lui dit adieu pour partir au fond de la mer :

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 (p. 107). »

La nature maritime n'est pas un simple décor ; présentée sous la forme d'un mythe populaire, elle devient l'origine diffuse de la voix. Ce qui gémit à voix basse sur la mer, c'est à la fois le « vent d'hiver » et la figure mythique nommée le « Montévidéen ». Le poète continue pour fermer la strophe :

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.

Les prières des hommes doivent être « longues » car elles ont pour mission de répondre aux gémissements éternels du vent océanique. L'aspect épique de l'œuvre se révèle pleinement dans cette perspective. La légende prouve sa véracité dans la correspondance entre la nature, offrant aux hommes son spectacle impérissable, et l'histoire qui se transmet des pères aux enfants par une répétition génératrice de la « longue spirale du temps ».

La nature, en effet, chante dans l'imaginaire de Lautréamont ; sur le rivage, le grondement produit par le vent et l'océan est une basse continue qui accompagne la rêverie de la jeunesse maldororienne. Juste après l'évocation des gémissements du Montévidéen, la strophe I,8 commence par préciser ce paysage où l'adolescent perdu dans les réflexions rêveuses subit à distance l'influence océanique :

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre. Dans le temps, lorsque j'étais emporté sur les ailes de la jeunesse, cela me faisait rêver, me paraissait étrange ; maintenant, j'y suis habitué. Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave plainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent (p. 107).

Dans ces rêveries *amères*, l'ombre qui vient et revient imprime l'illusion de la fluidité aquatique sur la terre solide. Le hibou chante dans l'ombre des feuilles, à l'unisson avec le vent qui passe. Rappelons le début du chant deuxième, où le poète s'interroge sur la destination du chant : « ce n'est pas les vents ni les arbres qui l'ont gardé ». Si les arbres et les vents ne gardent pas le chant, c'est peut-être qu'ils chantent eux aussi ; ils le « laissent échapper »,

comme le fait la bouche de Maldoror. Aussi sont-ils comme des *organes*, voix comme l'instrument sans volonté. Mais qui chante en se servant de ces choses vibrantes, de cette bouche naturelle de l'univers maldororien ? La cosmologie de Lautréamont ne croit pas en une intention transcendante de la Providence, sinon, on le verra, avec une forte dose d'ironie. « Ducasse, comme Lucrèce, a une vision matérialiste du monde »¹¹, dit Jean-Luc Steinmetz, en recensant les différents aspects de la science dans sa poésie et en le situant dans la tradition du *De rerum natura*. « Le cosmos est son lieu »¹², ajoute-t-il avec une admirable concision. Cette formule ne nous permet-elle pas de considérer le chanteur comme immanent à la nature ? Plutôt que la Providence, ce sont alors les lois mêmes de la nature qui chantent en elle, ces lois distribuées dans les choses, comme la « voix de l'instinct » à laquelle obéit chaque étourneau (p. 248). Ce Lautréamont naturaliste deviendra plus tard l'auteur des *Poésies*. Et, si notre analyse doit pour le moment s'en tenir à l'étape antérieure de la création ducassienne, du moins est-ce dans cette perspective que s'éclaire la déclaration obscure du début du chant quatrième : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant (p. 217). » Comme le bois rimbaldien qui « se trouve violon »¹³, le poète se surprend parmi ces instruments d'un chant universel, en se demandant qui chante en lui.

Sans doute la vision que le poète donne du monde dans chacune de ses strophes montre-t-elle des divergences non négligeables ; mais, contrairement aux *Poésies* où il finit par trancher la question éthique de la littérature équivoque, la puissance créatrice des *Chants* vient justement de leur ambiguïté. Ils n'hésitent pas à faire se côtoyer en eux la superstition naïve et l'esprit positif. D'ailleurs, si le chant mouvant se montre atopique comme ce vent scientifique produit par la différence de pression atmosphérique et dont la source est par

¹¹ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », *La Licorne*, n°57, 2001, p. 155.

¹² *Ibid.*, p. 153.

¹³ Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871.

conséquent introuvable sur la carte, son imagination prodigieusement matérialiste ne contredit guère l'imagination mythologique, pour laquelle le vent, ou plutôt les vents qui soufflent ici viennent toujours des quatre coins du monde, lointains et inaccessibles.

En effet, le rivage, lieu de conjonction des deux éléments, eau et terre, privilégie le développement de l'imagination maldororienne qui est foncièrement amphibie dans tous ordres et se plaît à vivre entre nuit et jour, fiction et réalité, mythe et science, animalité et humanité, animé et inanimé, etc. La strophe III,1, où Maldoror avec Mario chevauche sur le rivage, naît directement de cette rêverie maritime. L'ombre des arbres qui « tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par diverses formes » finit par prendre figure humaine et mène un « galop insensé » sur la côte hivernale. D'ailleurs, Maldoror n'est-il pas l'image même du jeune rêveur « emporté sur les ailes de la jeunesse », puisqu'il dit maintenant : « plongés dans la rêverie, nous nous laissions emporter sur les ailes de cette course furieuse » ? Concrétisant cette image métaphorique qui représente la force et la vitesse de leur course, le récit légendaire raconté par les « plus vieux pilleurs d'épaves » fournit à Maldoror et à Mario, la « vaste envergure des ailes noires ». En outre, le même vent souffle ici : « La bise, qui nous frappait en plein visage, s'engouffrait dans nos manteaux, et faisait voltiger en arrière les cheveux de nos têtes jumelles (p. 190) ». Le bruit des vents se confond avec la voix : « 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 (p. 194) », dit Mario. La légende de Mario et de Maldoror se serait formée, du côté des hommes, à l'écoute du gémissement grave produit par la collision du vent et de la « course furieuse ».

Mario et celui qui galopait auprès de lui n'ignoraient pas 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 ; pendant que le vent de la nuit, qui désire se réchauffer, fait entendre

ses sifflements autour de la cabane de paille, et ébranle, par sa vigueur, ces frêles murailles, entourées à la base de fragments de coquillage, apportés par les replis mourants des vagues (p. 191-192).

Ce sont ces *bruits*, ces *chuchotements* dans le foyer qui se font la légende ; le mimétisme de l'onomatopée représenterait ici la naissance de la fable. Le poète crée, dans la strophe I,10, une scène similaire : « Nous sommes dans une nuit d'hiver, alors que les éléments s'entre-choquent de toutes parts, que l'homme a peur [...] (p. 117) ». L'eau et la terre se heurtent dans le vent, et en même temps, c'est là qu'elles s'allient : la vision est développée dans le contenu du récit légendaire, raconté par les « habitants de la côte », qui appellent Mario et Maldoror « frères mystérieux », incarnations de la mer et de la terre « qui promenaient leur majesté, au milieu des airs, pendant les grandes révolutions de la nature, unis ensemble par une amitié éternelle, dont la rareté et la gloire ont enfanté l'étonnement du câble indéfini des générations (p. 190) ». L'union de la mer et de la terre symbolise l'unité de la nature entière. Même le dynamisme de leur vol – « volant côte à côte comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques (p. 190) » – réalise les « grandes révolutions de la nature », suivant la « longue spirale du temps ». Englobant la légende et la science, l'épopée maldororienne raconte une histoire cosmique, chantée sur le rythme même de la nature.

III

La voix de la nature est émise par le vent qui la parcourt ; Maldoror, grâce à « la vaste envergure des ailes noires », passe d'une cité à l'autre, il est le corps mythique de ce « vent de la nuit, qui désire se réchauffer, fait entendre ses sifflements autour de la cabane de paille », là où se trouve « l'âtre », le feu des humains. Ainsi, dans la strophe I,10 dont nous venons de citer la description d'une nuit d'hiver, le poète profère un souhait :

Que le vent, dont les sifflements plaintifs attristent l'humanité, depuis que le vent, l'humanité existent, quelques moments avant l'agonie dernière, me porte sur les os de ses ailes, à travers le monde, impatient de ma mort (p. 117).

Avec ces sifflements immémoriaux, le poète traverse le monde : l'agonie serait le processus qui lui prête la matérialité insaisissable du vent. L'humanité, en se murant dans la cité de peur de ces « cris prolongés de la douleur la plus poignante », attend que l'auteur de la voix soit mort et que la voix cesse. Mais elle attend peut-être en vain, car le cavalier du Mal interminablement en chemin est certainement déjà mort. C'est un vrai fantôme, comme le présente le « prêtre des religions » à la fin de la strophe V,6, qui décrit l'enterrement d'un enfant :

celui-là, dont vous apercevez la silhouette équivoque emportée par un cheval nerveux, et sur lequel je vous conseille de fixer le plus tôt possible les yeux, car il n'est plus qu'un point, et va bientôt disparaître dans la bruyère, quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort (p. 273).

Maldoror est partout, chevauchant avec une rapidité prodigieuse. L'ubiquité est sa caractéristique constante, comme le dit explicitement le poète au préambule du chant sixième, le roman qui raconte sa dernière et plus longue aventure¹⁴. Mais en même temps, il n'est nulle part ; « seul véritable mort » selon le prêtre, il incarne l'absence même. Pour comprendre l'association contradictoire de l'omniprésence et de l'absence, notons que le vent n'existe que dans le mouvement et que Maldoror est le corps fantomatique de ce phénomène. Arrêté, le vent disparaîtrait, et Maldoror se dissiperait aussitôt.

La strophe I,7 dit que sur la terre des hommes les grandes villes

¹⁴« Aujourd'hui il est à Madrid ; demain il sera à Saint-Petersbourg ; hier il se trouvait à Pékin. Mais, affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au-dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination (p. 286). »

prennent le deuil pour Maldoror. A-t-il alors quitté la terre, pour rejoindre la Prostitution, partie « cacher au fond de la mer [sa] tristesse infinie » ? Le Montévidéen chante-t-il dans la mer ? Même s'il y puise une grande partie de son inspiration, il ne faut pas de fait voir dans la mer l'origine de la voix. Maldoror dit clairement adieu à sa compagne qui est allée, elle, au fond de l'abîme. Malgré son attachement incomparable à la mer, le pèlerinage de Maldoror ne se termine pas là, comme le montre un peu plus loin la conclusion de l'hymne à l'océan, où il essaie de se redonner le courage de poursuivre son errance parmi les hommes : « Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre (p. 117) ». Le vent gémissant souffle de la mer aux cités, comme s'il retraçait ce parcours du héros. L'errance terrestre du poète et de son chant n'est jamais, pour autant, dissociée de l'océan. La poésie maldororienne sentira toujours la mer; « la bise rafraîchissante transporte dans cette strophe [...] des toniques senteurs des plantes aquatiques (p. 240) »; mais la mouvance perpétuelle de la bise qui délie de l'immobilité végétale l'émanation océanique emporte aussi le chant maldororien, qui quitte finalement l'eau pour voyager sur le domaine terrestre, humain.

La question concernant l'origine de la voix déplace avec toute son obscurité vers celle de l'identité de l'auteur. Le parcours du héros et de sa voix se superpose à celui, peu connu, d'Isidore Ducasse, montévidéen qui après avoir traversé l'Atlantique passe le port de Bordeaux et les villes de Tarbes et de Pau – et peut-être d'autres villes de province que nous ignorons – pour parvenir enfin à la capitale. Dans l'imaginaire du premier des *Chants de Maldoror*, Montevideo, toponyme terrestre mais détaché du vieux continent, apparaît comme un lieu mythique au-delà de l'océan qui l'estompe : la ville américaine ressemble à ces endroits introuvables habités par les divinités dont le souffle devient vent. Elle ne doit plus, pour autant, être l'origine de la voix présente – le Montévidéen est exilé, et c'est le fait même de l'exil qui lui donne ce surnom curieux. La voix maldororienne est orpheline. Échouée sur la plage, elle vient on

ne sait d'où, comme les débris que viennent ramasser les « vieux pilleurs d'épaves », qui recueillent également, en tant que conteurs de la légende de Maldoror, les gémissements du vent. Si le poète jette parfois un regard nostalgique sur ce lieu qui s'efface de l'autre côté de l'océan, l'évocation de son origine sera toujours comme un mythe, même à la fin du chant premier où le lyrisme de la confiance n'est pas encore brouillé par l'ironie :

La fin du XIX^e siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature); il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Aires, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses (p. 133).

On peut transposer l'ambiguïté du sujet et de l'objet dans celle du lyrique et de l'épique. Le poète se désignant avec solennité à la troisième personne, les toponymes américains n'apparaissent qu'à distance de sorte que le légendaire et l'exotique se mêlent. D'ailleurs, l'évocation nostalgique est faite ici seulement pour rompre aussitôt le lien qui retient l'adolescent : il ambitionne maintenant de devenir, dans la capitale littéraire, un poète qui marquera son époque. Aussi dit-il : « Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu (p. 133) ». Qu'il s'agisse ou non de François Ducasse, père d'Isidore¹⁵, ce vieillard représente sûrement la lignée généalogique. La désinvolture de « si tu m'as lu » atteste clairement que son œuvre ne lui est pas

¹⁵ On pourrait corroborer cette lecture en s'appuyant sur la lettre de Ducasse à Darasse, 22 mai 1869, où le père du poète est ainsi décrit : « Vous avez mis en vigueur le déplorable système de méfiance prescrit par la bizarrerie de mon père ; mais vous avez deviné que mon mal de tête ne m'empêche pas de considérer avec attention la difficile situation où vous a placé jusqu'ici une feuille de papier à lettre venue de l'Amérique du Sud, dont le principal défaut était le manque de clarté ; car 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 (p. 376)... »

adressée. Elle est écrite pour nouer un autre lien, celui de l'amitié, avec le « jeune homme » qui, invoqué ensuite pour conclure le premier chant, fait pendant au vieillard : « 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 ! » Ce lien amical est non familial, voire anti-familial, car il cherchera à provoquer la désertion de la famille chez des adolescents comme Édouard ou Mervyn. Désormais, le poète ne chante pas pour ses aînés, mais pour ses « enfants », comme il les appelle à la fin de la strophe de la Prostitution, ses amis qui sont ses cadets et dont il ne se lasse pas d'imaginer le portrait idéal.

La voix déserte son origine, traverse les eaux, rejoint son auditeur. C'est la vision primordiale de la communication poétique chez Lautréamont, qui sera interprétée de la façon la plus concrète dans la strophe IV,7, quand Maldoror du rivage voit s'approcher dans la mer un être humain « porteur d'une nageoire dorsale ». C'est d'abord Maldoror qui, debout sur un roc, appelle ce monstre, en se servant de ses mains « comme d'un porte-voix ». À cette voix qui traverse la mer répond un « soupir, qui [lui] glaça les os (p. 243) » ; celui-ci correspondrait au « soupir aigu » de la Prostitution ou aux gémissements du vent passant les froides régions polaires. L'homme-palmipède commence ensuite à raconter l'histoire de sa vie douloureuse, à laquelle il a fini par échapper en acquérant « en partie l'organisme du cygne (p. 245) ». Dans la distance s'engage la conversation : s'il poursuit le « pèlerinage indomptable et rectiligne », c'est qu'il fuit les « habitants du continent (p. 244) ». Et la fuite des humains est en même temps celle de l'origine ; il a rompu le lien avec sa famille qui le maltraitait. C'est pourquoi il dit à Maldoror, au début de sa confidence : « Je te cacherai le lieu de ma naissance, qui n'importe pas à mon récit : mais, la honte qui rejaillirait sur ma famille importe à mon devoir (p. 244) ». Il n'est pas difficile de reconnaître, dans tous ces traits composant le personnage de l'homme-palmipède, l'incarnation même de la voix maldororienne. Pourtant, si les rôles sont ici invertis de telle façon que Maldoror se

trouve dans la position de l'auditeur, c'est probablement que le « pèlerinage » du héros doit se poursuivre sur le chemin terrestre, malgré toute la douleur qu'il ressent à rester parmi les hommes. Comme l'hymne à l'océan, cette strophe se termine par un « suprême adieu » à celui qui s'est rendu définitivement étranger à la terre.

La scène de conversation traversant les eaux est encore exactement reprise dans le dernier des *Chants*. Mais cette fois, le ton parodique l'emporte et remplace l'ambiance sentimentale qui enveloppait auparavant l'entretien de Maldoror et de l'homme-palmipède, alliés par haine des humains. La relation des deux interlocuteurs est curieusement renversée : non plus les amis momentanément unis par une rencontre fortuite, ce sont maintenant des ennemis déclarés qui s'entretiennent. Il s'agit de la conversation de Maldoror, apparu de nouveau sur la plage, et de l'archange qui, envoyé par le ciel pour le capturer, se tient « sur la pointe d'un écueil, au milieu de la mer » en prenant la « forme d'un crabe tourteau, grand comme une vigogne (p. 306) ». À celui-ci, qui essaie de le persuader de se rendre à Dieu, Maldoror donne une réponse ironique bien qu'obéissante, en apparence :

Je suis très-loin de méconnaître ce qu'il y a de censé dans chacune de tes syllabes ; et, comme nous pourrions fatiguer inutilement notre voix, afin de lui faire parcourir trois kilomètres de distance, il me semble que tu agirais avec sagesse, si tu descendais de ta forteresse inexpugnable, et gagnais la terre ferme à la nage (p. 307).

C'est toujours le vent qui « [porte] cette réponse à l'archange de l'écueil (p. 307) ». L'archange, ravi de cette bienveillance inattendue, lui répond, en révélant l'origine angélique de l'avatar du Mal, toujours sur le mode mythique (il s'agit d'un mythe secret parmi les anges !) :

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.

Viens donc... viens faire une paix durable avec ton ancien maître ; il te recevra comme un fils égaré [...] (p. 307).

Mais tout cela n'est que le piège tordu par Maldoror : sa volonté de révolte absolue ne suit pas le chemin qui conduit à retrouver, dans le ciel, son origine paternelle. Lorsque l'archange fait « un bond sur l'eau, pour se diriger à la nage vers le pardonné », il lance un bâton qui, « après maints ricochets sur les vagues », lui frappe la tête. Il refuse ainsi le retour aimablement proposé, et du même coup empêche la réduction de la distance communicative que son interlocuteur a hâtivement entreprise sans comprendre l'hostilité cachée sous le discours ironique. En effet, dans l'univers onirique des *Chants*, la distance océanique symbolise la matérialité de la langue, sans laquelle la communication littéraire ne saurait se réaliser¹⁶. On n'entend que les échos de la voix qui lui parviennent après un long et incertain trajet, comme ce bâton qui n'atteint son but qu'après « maints ricochets ». La transmission vibrante oblige ainsi les interlocuteurs à « lui [à la voix] faire parcourir » la distance irréductible sur la mer et à déchiffrer « ce qu'il y a de censé dans chacune [des] syllabes ».

Pour le crabe qui, ne pouvant déchiffrer l'ironie, veut franchir cette distance, le poète prépare une punition encore plus ironique : l'union sans distance s'accomplit, lorsque Maldoror mime lui-même la réception paternelle qui lui a été proposé par Dieu :

Le crabe, mortellement atteint, tombe dans l'eau. La marée porte sur le rivage l'épave flottante. Il attendait la marée pour opérer plus facilement sa descente. Eh bien, la marée est venue ; elle l'a bercé de ses chants, et l'a mollement déposé sur la plage : le crabe n'est-il pas content ? Que lui faut-il de plus ? Et Maldoror, penché sur le sable des grèves, reçoit dans ses bras deux amis, inséparablement réunis par les

¹⁶ C'est en nous référant à la strophe de l'homme-palmipède que nous avons remarqué que la communication poétique chez Lautréamont nécessite toujours la distance matérielle que symbolise l'eau de l'océan et qui sert de *médium* pour la transmission. Voir Taichi Hara, article cité, p. 32-33.

hasards de la lame : le cadavre du crabe tourteau et le bâton homicide (p. 308).

Épave, chant de l'océan, « rencontre fortuite » des deux amis et leur union : tous les motifs littoraux de l'imagination maldororienne sont fidèlement repris ici. Mais dans cet épisode qui est l'avant-dernière de l'œuvre, le poète a quitté depuis longtemps la rêverie naïve sur le rivage que nous trouvions dans la strophe I,8 et que nous pouvons retrouver dans la strophe suivante. Au début de la strophe I,9, qui introduit l'hymne à l'océan, le poète s'adresse au « poulpe, au regard de soie, dont l'âme est inséparable de la [s]ienne » :

pourquoi n'est-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 (p. 111) !

Certes, même ici, le poète s'est déjà éloigné de son interlocuteur ; d'où le ton d'élégie. Il en arrive à assumer lui-même cette distance, puisque l'ami regretté qui portait le nom biographique de Dazet est finalement changé en monstre habitant dans l'abîme de l'océan ; mais au moins, le lyrisme de la déploration trahit l'espérance d'une communication directe avec le destinataire du message poétique. À la fin des *Chants*, il renonce à jamais à ce vœu chimérique et la distance de la communication verbale passe au niveau de la pratique : c'est à nous, lecteurs qui pourrions devenir ses « amis », de déchiffrer le rire ironique du poète derrière cette union du crabe et du bâton. Lorsque nous comprenons ainsi le poète, son chant nous parvient. Mais la conjonction ne se réalise qu'à la condition que le rire ironique partagé par le lecteur et le poète disjoint l'image de l'union naïve, réalisée par « les hasards de la lame ».

*

Nous avons jusqu'ici tenté d'esquisser le mouvement

équivoque de la voix maldororienne : celle-ci passe et ne passe pas, entre le poète et le lecteur ; et ce mouvement se module lui-même avec le devenir de l'œuvre où l'ironie se complique toujours davantage. Or, sans être encore pratiquée comme ironie du poète, la communication distante marque déjà le chant premier. Et cela, au sein même de l'image originelle par excellence, celle qui se trouve à la fin du chant premier : Montevideo et Buenos-Aires séparés par la Plata. Les deux villes, dont les peuples ont jadis été « rivaux », « se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire ». Nous retrouvons ici l'ambivalence de la liaison amicale : l'amitié est accompagnée de « la guerre éternelle [qui] a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses ». On y distingue la préfiguration des « deux amis », héros écrivain et humanité lectrice, « qui cherchent obstinément à se détruire » par la « guerre terrible (p. 219) ». C'est cette relation ambiguë que le poète développe tout au long de son œuvre, non seulement en la décrivant comme son thème principal, mais aussi en la pratiquant, avec une intensité toujours plus forte, comme le problème central de l'écriture poétique. C'est en effet la modulation de cette distance communicative qui produit, par son évolution, l'univers où passe l'errance du chant et du poète. Et, partant du grand fleuve sud-américain, l'eau comme principe de séparation et de transmission ne cesse de couler, jusqu'à la dernière phase de la communication, entre les futurs amis, poète et lecteur.