

Autocritique des effets dans *Les Chants de Maldoror*

UCHIYAMA Kenichi

Le vrai lecteur des *Chants de Maldoror* est censé avoir des réactions quelconques à l'égard des attitudes parfois provocantes de Lautréamont-Ducasse, c'est-à-dire Isidore Ducasse, alias comte de Lautréamont. Il n'aime pas le lecteur totalement passif; il n'aime pas non plus la crédulité stupide. C'est une certaine émotivité qui est préférable pour Ducasse: émotivité qui lui permet de tromper son lecteur et surtout de le détromper plus tard.

Dans le récit extravagant et irréel, comme c'est souvent le cas dans *Les Chants*, il ne s'agit certainement pas de faire croire à l'incroyable. Pourtant, le surgissement d'éléments insolites et irréels doit s'accompagner d'une sorte d'engourdissement de la conscience du lecteur. Cela exige de l'auteur, au contraire, une science sûre des effets. Cet art joue sur la tendance du lecteur à se laisser entraîner quelque temps par la force suggestive du texte. Il est révélateur dans ce sens que la dernière strophe du livre, située donc au plus fort de la construction mécanique d'un «conte somnifère», met l'accent sur la faculté de l'auteur de «crétiniser» ou d'«hypnotiser» le lecteur, c'est-à-dire celle de «le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir»(p.228)⁽¹⁾.

Nous n'allons pourtant pas étudier des thèmes crétinisants, mais essayer de préciser des techniques auxquelles Ducasse a recours dans la construction de son univers imaginaire et la façon dont certains récits s'articulent les uns par rapport aux autres.

Entre l'intention d'écrire le récit irréel et le souci des sens précis, il semble quelquefois balancer, mais il y a toujours des moments où il se déprend du monde merveilleux qu'il s'est créé. S'agissant du passage progressif de l'habituel au fantastique, on a un bon exemple au début du récit du Chant sixième:

«Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux becs de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines des gerbes de lumière éblouissante. Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse: ce n'est pas tard!

A peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne la relève: il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enferment dans leurs couvertures. [...]»(pp.205-206).

Faisant contraste avec la verve hautement railleuse de la strophe précédente, les premières phrases introduisent à dessein le calme pour dresser un décor à l'aspect habituel. Mais la sonnerie de l'horloge rompt cette ambiance de la rue. Là commencent à glisser des éléments insolites. Le lieu bien localisé dans Paris donne quelque assurance. Mais la rue qui «se met à trembler» semble jeter un trouble dans la vue de l'observateur ou le lecteur et lui provoquer une sorte d'hallucination. Vient ensuite une série de descriptions brèves qui, sans rien introduire d'anormal, multiplie des détails inquiétants: la hâte des passants, une femme qui s'évanouit, les volets qui se referment... Ce n'est d'abord qu'un trouble vague, mais il va s'amplifiant au point que bientôt «la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification». Le lecteur se trouve maintenant au beau milieu de l'irréel et se surprend à attendre que des éléments fantastiques surgissent. C'est alors qu'une chouette, dont la patte est cassée, passe en s'écriant: «Un malheur se prépare». Pourtant, c'est la seule notation qu'on puisse qualifier de surnaturelle dans ce passage; notation, d'ailleurs, qui s'intègre bien dans cet ensemble onirique. Le lecteur va bientôt retrouver Maldoror; c'était sa présence qui troublait ainsi l'ambiance paisible des parages.

Or, Ducasse est tout à fait conscient de la construction fantastique de ce passage, car il dit narquoisement: «dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère) vient de rendre mystérieux [...]». Il s'était adonné au jeu qui consistait à écrire à la manière d'un «écrivain à sensation», puisque c'est l'appellation ironique qu'il se donne à lui-même(p.207). Le lecteur risquait de s'y entraîner, quand, tout à coup, l'auteur se déprend de son texte et rompt le charme par cette phrase incongrue. Elle a pour fonction d'introduire un corps étranger et de rappeler au lecteur, qui tend à l'oublier, qu'un texte a un auteur et que ce texte n'est ce qu'il est que par le vouloir de cet auteur. Il va sans dire que l'intrusion d'auteur constituait déjà un des procédés romanesques. Plutôt que l'intrusion même de Ducasse, c'est ici sa manière trop désinvolte et l'introduction ironique de mots

déplacés dans le passage au rythme propre qui détruisent l'effet.

Il y a, dans l'œuvre, un autre rythme plus lent, que Blanchot appelait «la puissance d'une passivité infinie»²³, dont la lenteur même semble sécréter du fantastique, en déroulant aux yeux du lecteur des détails monstrueux avec précision. En effet, la précision n'est pas incompatible avec l'ambiance floue du récit irréel. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la strophe du «martyre volontaire» de Maldoror dont Ducasse décrit avec minutie la dégradation du corps (IV -4)²⁴:

«Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. Je ne connais pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères. Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair.[...]»(p.151).

La description, qui va continuer encore longtemps, de la dégradation physique à travers l'énumération lente de chaque partie du corps, se fait avec la précision même de la torture. La force du texte tient aux détails. Ici, le fantastique est régi par une temporalité assez lente qui lui est propre. Ducasse se complaît dans la précision tenace qui traduit bien la lenteur. Si celle-ci est une composante du fantastique, c'est qu'elle évoque l'horreur muette.

Toujours est-il que Ducasse sait qu'il est capable, en vertu de sa plume, de détruire d'un seul coup, sans autre forme de procès, ce monde engourdi. C'est pourquoi il fait dire à Maldoror, d'ailleurs sans ironie cette fois: «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»(pp.152-153). En mettant en relief le caractère bizarre de ce martyr, Ducasse augmente la dose fantastique du récit sans en détruire l'économie.

Lorsque l'écrivain veut jouer sur l'incertitude de la frontière entre la réalité et quelque chose qui la dépasse, c'est-à-dire exprimer une «vision» dans son texte, un des expédients est la comparaison qui est censée jeter un pont sur les deux ordres.

Mais c'est un moyen maladroît. La vision fantastique est toujours au-delà du texte dans la mesure où le pont jeté entre les deux ordres n'est qu'une comparaison. Il doit y avoir des mots médiateurs tels que «comme» ou «ressembler». Le vrai fantastique exige la suppression de cette médiation. Il y a, sous cet aspect, une image saisissante au début de la strophe de la conscience(II -15): «Quelquefois, dans une nuit d'orage [...] des légions de poulpes ailés, ressemblant de loin à des corbeaux, planent au-dessus des nuages, en se dirigeant d'une rame raide vers les cités des humains, avec la mission de les avertir de changer de conduite [...]»(p.106). Ducasse compare les êtres irréels, tirés de son bestiaire visqueux, à des êtres qui relèvent de la réalité. Il est à noter cependant que la comparaison n'est pertinente, d'après lui, que si l'on regarde ces poulpes *de loin*. La tactique est subtile, car si on les regarde de près, ces êtres d'apparence ordinaire s'avèrent des monstres, et Ducasse justifie leur présence par leur mission divine. Il insinue, nous semble-t-il, que toute explication rationnelle est écartée parce que le point de vue ne se situe pas dans le monde réel.

Il fait mine, quand même, de se déprendre de cette image onirique, aussi admirable qu'elle soit et quelle que soit sa puissance évocatrice. Non pas qu'elle soit facile, mais parce qu'elle est enfin de la fiction, de la littérature, comme tout ce qui est écrit. Plus une image sera belle et saisissante, plus le danger sera grand de s'y laisser entraîner avec son lecteur, et de perdre son autonomie à l'égard de son œuvre. Aussi, Ducasse va encore introduire des corps hétéroclites dans le récit pour en atténuer le charme. En effet, le lecteur va bientôt retrouver des phrases prosaïques: «Mais, pendant ce temps, le steeple-chase continue entre les deux infatigables coureurs, et le fantôme lance par sa bouche des torrents de feu sur le dos calciné de l'antilope humain. Si, dans l'accomplissement de ce devoir, il rencontre en chemin la pitié qui veut lui barrer le passage, il cède avec répugnance à ses supplications, et laisse l'homme s'échapper»(pp.106-107). On constate la substitution d'autres images comiques aux images d'une densité onirique; substitution qui s'est produite en vertu d'un changement de registre: steeple-chase, infatigables coureurs, antilope humaine, accomplissement de ce devoir... Malgré ce changement, le texte garde sans doute l'équivalence de sens. C'est cette équivalence qui compte pour Ducasse. Abandonnant les mots suggestifs qui auréolaient le texte, il revient subitement aux sens précis.

De même, on trouve un exemple remarquable, parce que voyant, du changement brusque de registre, dans la strophe de l'hermaphrodite(II -7). Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un récit extravagant du même type, mais d'une strophe

artificiellement douce, une des strophes considérées comme les plus poétiques des *Chants*: «Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs»(p.75), c'est ainsi que commence son récit. Le lecteur se plonge, d'entrée de jeu, dans cette atmosphère empreinte d'une douce mélancolie; le gazon mouillé de pleurs de l'hermaphrodite, éclairé par les pâles rayons de la lune comme Endymion; les cavatines de cristal du rossignol... C'est pourtant un décor trop exagéré d'un romantisme conventionnel. On a longtemps sous-estimé la portée parodique de cet épisode. De fait, Ducasse insère, dans cette belle histoire, des propos déplacés et mesquins tels que celui-ci: «Comment se procure-t-il les moyens d'existence?». Croyant qu'il est fou, un jour, on met la main sur lui, mais, en se rendant compte de ce qu'il est, le relâche avec empressement. C'est pourquoi «le gouvernement lui accorde une pension honorable, pour lui faire oublier qu'un instant on voulut l'introduire par force, sans vérification préalable, dans un hospice d'aliénés»(p.76). La rupture est d'autant plus sensible que le ton hautement lyrique va recommencer de plus belle.

On peut constater ainsi une double fonction du monde imaginaire des *Chants de Maldoror*. D'abord, Ducasse entraîne le lecteur vers le merveilleux, au moyen de certaines techniques: élaboration d'une temporalité fantastique dans l'épisode de la rue Vivienne (glissement progressif de l'habituel à l'irréel) et dans celui du martyr de Maldoror (prolifération lente de détails monstrueux); inversion du point de vue réel et point de vue onirique, dans la comparaison de la strophe de la conscience: il s'agit là d'une vision, tandis que les deux premiers exemples étaient élaborés comme l'attente d'un surgissement du surnaturel. Pourtant, Ducasse ne laisse pas le lecteur plongé dans le monde merveilleux qu'il a construit. Il va jeter celui-ci hors de là, en intervenant à contretemps dans le récit, comme dans l'épisode de la rue Vivienne, ou, en mitigeant l'élan poétique par un discours intentionnellement déplacé, comme dans la strophe de l'hermaphrodite. Tout se passe comme s'il se méfiait de sa propre imagination et craignait de se laisser prendre au piège de la fiction. La même science du langage lui sert à construire des mondes splendides et s'en déprendre. Le moment important, dans ce cheminement, est sans doute celui de la prise de conscience que la construction d'un monde imaginaire dépend de lui et qu'il peut le désagréger à peu de frais, de quelques mots. Nous retrouvons là la grande valeur que donne le Ducasse des *Poésies* à la correction des textes des autres.

Sous cet aspect, il nous paraît significatif que Ducasse n'a pas choisi d'écrire en

vers. Fondé sur des répétitions de sons et de mètres, le poème en vers impose un rythme au lecteur ainsi qu'à l'auteur. Le rythme ajoute au sens et le transforme, de sorte qu'il arrive même que le sens échappe à celui qui écrit. Il lui est alors plus difficile de conserver ses distances à l'égard de son œuvre, car il n'est pas libre de choisir les règles du jeu. Il est vrai que Ducasse imite un procédé du poème en vers quand il introduit dans son récit des refrains, mais il se garde d'en être contraint, en les corrigeant en temps voulu, comme il abandonnait certaines images fantastiques pour montrer qu'il reste toujours maître de son propre texte.

Dans la construction d'un texte en prose, le refrain est censé servir à constituer des parties cycliques ou symétriques, c'est-à-dire de véritables strophes. La recherche des effets par ce moyen n'est pourtant pas toujours sensible dans *Les Chants*, car les refrains de Ducasse sont souvent banals et prosaïques; par exemple: «J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante»(I-11); «Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme; mais, il sombre avec lenteur...avec majesté»(II-13). Le choix de phrases banales est sans doute intentionnel parce qu'il semble déjà constituer une parodie. Faisant mine d'assurer l'unité de la strophe, ces refrains estompent la distinction du poème et de la prose.

La course du dernier omnibus Bastille-Madeleine, qui délaisse sans pitié un enfant de huit ans (II-4), est rythmée par ce refrain obsédant: «Il [l'omnibus] s'enfuit!...Il s'enfuit!...Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière». La phrase apparaît six fois, avec des modifications dans les deux derniers cas. Ce n'est qu'à sa première occurrence que tous les termes en sont parfaitement justifiés. Dans les trois occurrences suivantes, l'expression ambiguë de «masse informe» n'est plus pertinente, puisque le lecteur sait que c'est l'enfant qui court désespérément après l'omnibus. Malgré ces retours cycliques à la première vue perçue, le récit ne cesse de se dérouler et l'enfant tombe enfin, ce qui entraîne une modification dans la cinquième occurrence du refrain: «Mais, une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement». La précision paraît superflue, et ce «Mais» est absurde. On assiste là à une sorte d'automatisme qui continue de tourner à vide. D'autre part, la dernière occurrence du refrain va apparemment à l'encontre du contexte; «L'omnibus a disparu à l'horizon, et l'on ne voit plus que la rue silencieuse...»(p.69), mais le regard du chiffonnier bienfaiteur, qui a ramassé l'enfant blessé, «le poursuit avec acharnement [...]».

Peut-on reconnaître là une incohérence sémantique? En fait, si l'on examine le texte attentivement, on peut déceler, en filigrane, une légère rupture sémantique. Vu la présence de ce chiffonnier en qui «il y a [...] plus de cœur que dans tous ses

pareils de l'omnibus», le lecteur s'attend, comme de juste, à ce que Ducasse distingue deux sortes d'hommes: ceux qui se mettent du côté du chiffonnier charitable, aussi minoritaires qu'ils soient, et ceux qui restent égoïstes comme les hommes de l'omnibus. Mais Maldoror s'écrie, en fin de strophe, à la manière des prophètes bibliques: «Race stupide et idiote!». Ses invectives paraissent orientées donc à toute la race humaine. Cela nous donne l'impression qu'elles se greffent directement sur le récit de la chute de l'enfant. C'est ainsi que l'épisode du chiffonnier fait figure de collage: un collage baudelairien. En effet, dans «Le vin des chiffonniers», cette figure charitable, comparée au poète, «Terrasse les méchants, relève les victimes»(vers 10). Il s'agit d'un personnage aussi réel que légendaire, «incarnation d'un certain esprit romantique de la ville»⁽⁴⁾. Si ce n'est pas une parodie consciente du romantisme, on peut trouver là un petit clin d'œil aux lecteurs de Baudelaire.

Quoi qu'il en soit, il nous semble que c'est pour se moquer de ce procédé considéré comme poétique que Ducasse a choisi ce long refrain, qui était destiné à des modifications inévitables quand le récit s'avancerait. En partant d'épisodes prosaïques, il les transporte sur le mode lyrique au moyen de l'introduction de refrains. Mais il n'ignore pas que, dans un récit, le refrain est difficile à introduire pour des raisons sémantiques, car ce procédé s'adapte mal à un texte en mouvement.

Dans la strophe du naufrage (II-13), le refrain déjà cité fait, de même, l'objet d'une modification, à la quatrième occurrence: «[...] il [le navire] sombre avec lenteur... avec majesté. C'est une erreur. Il ne tire plus des coups de canon, il ne sombre pas»(p.100), parce que le navire s'est engouffré complètement. Le refrain est ici loin de produire des effets poétiques, mais devient, au contraire, une parodie évidente de ce procédé. Le récit ne cesse d'ailleurs pas de se dérouler après cette rupture apparente, car il s'agissait, dès le début de la strophe, de la rencontre de Maldoror avec «une âme qui [lui] ressemblât». Cette âme que le héros cherche avec persévérance s'avère à la fin un monstre: une énorme femelle de requin. Or, pour qu'ils s'aiment, il faut qu'il y ait une affinité de caractère entre eux; pour que tous les deux se montrent pleinement cruels, il faut qu'il y ait une scène de carnage, ce qui nécessite la présence de survivants au naufrage, d'où la reprise du récit. Afin de forcer la note, d'ailleurs, il vaut mieux qu'il y ait des femmes et des enfants. Maldoror pourrait ainsi suivre les péripéties de leur angoisse: «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»(p.100), sur le navire qui était au début «un grand

vaisseau de guerre»(p.98). C'est ainsi qu'en auteur impassible, Ducasse prolifère des détails tragi-comiques, comme s'il craignait d'être en proie à la tentation du lyrisme.

On peut dire que cela lui est possible parce qu'il considère son texte, en un sens, comme s'il n'était pas son auteur, comme s'il le regardait d'un autre œil. Dans la strophe du couvent-lupanar (III-5), s'adressant au cheveu dénonciateur qu'il y a laissé, «le Grand Tout» divise sa harangue par ce refrain: «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». A la fin de ce discours, c'est le narrateur qui dit à son tour: «Ne fais pas de pareils bonds! Tais-toi... tais-toi... si quelqu'un t'entendait! Il te replacera parmi les autres cheveux»(p.137). L'humour est remarquable, car le narrateur cite un personnage; autant dire que Ducasse cite lui-même dans le cadre d'une fiction. En plus, il décore ou plutôt déforme la citation de figures grandiloquentes: «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...». Sous prétexte d'embellir le passage au moyen de certaines conventions de l'art d'écrire, Ducasse semble faire ici un double jeu parodique: parodie du genre, et auto-parodie, bien que sous une forme peu développée, qui est la manifestation parodique à la fois la plus élémentaire et la plus subtile⁶⁹.

Dans *Les Chants de Maldoror*, c'est notamment dans les scènes saisissantes, autrement dit, dans celles qui ont une bonne dose émotionnelle que Ducasse manie son humour destructeur. Comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, il essaye de fasciner son lecteur en lui imposant un rythme et des images, mais brusquement il introduit une critique des effets, comme pour se payer la tête des réactions émotives du lecteur. L'humour est ce retour brutal à la réalité, c'est-à-dire la prise de conscience imposée que le texte n'est qu'une fiction. C'est pourquoi, aux yeux de certains, *Les Chants* ne sont en fin de compte qu'une vaste fumisterie. Selon eux, cette œuvre serait une mystification qui s'est démesurément boursouflée. Plus que la «folie» douteuse de l'auteur et la présence de plagiats qui rend suspecte sa «valeur» littéraire, cela peut être une raison acceptable de ne pas lire Lautréamont-Ducasse.

Notes

- (1) Les références de l'œuvre de Ducasse renvoient à l'édition du Livre de Poche, établie par Patrick Besnier, 1992.
- (2) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Editions de Minuit, 1963, p.136.
- (3) Les signes désignent le Chant par un chiffre romain et la strophe par un chiffre arabe.
- (4) Remarque de Patrick Besnier dans son édition, p.365.
- (5) Voir Claude Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Larousse, 1974, pp.34-37.