

Aspects rhétoriques des *Chants de Maldoror*

UCHIYAMA Kenichi

Si le problème du rôle de la rhétorique n'est pas négligeable chez Isidore Ducasse, alias Lautréamont⁽¹⁾, c'est qu'il nous semble que l'auteur des *Chants de Maldoror* avait absolument besoin de la présence quasi-physique du lecteur ; il ne se lasse pas de s'adresser au lecteur. Celui-ci est injurié, maltraité, invité même à renoncer à sa lecture. *Poésies*, l'autre ouvrage qu'il a laissé, si différent des *Chants* qu'il puisse paraître, se présente lui aussi comme des conseils ou des discours adressés au lecteur. Celui-ci écoute ce que Ducasse chante ou ce dont il discourt. C'est cette relation d'orateur à auditeur qui nous invite à parler de rhétorique à propos de l'œuvre de Ducasse.

La volonté d'instruire s'affirme par exemple au début du Chant deuxième : parlant du lecteur à la troisième personne, de ce lecteur «à la figure de crapaud» qui se croyait bon, il déclare hautainement : «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. Je voudrais qu'il ne ressente pas, moi, qui ne lui *apprends* rien de nouveau, une honte éternelle pour mes amères vérités (...)»(p.61)⁽²⁾. Plus loin, afin de conseiller au lecteur de remettre son existence entre les mains de «l'enfant de [son] imagination», c'est-à-dire de Maldoror, Ducasse dit : «Avec des précautions, il est possible d'*apprendre* à celui qui croit l'ignorer que les loups et les brigands ne se dévorent pas entre eux (...)»(p.62). *Les Chants* font ainsi figure d'œuvre didactique. Le verbe *apprendre*, trois fois répété, accuse l'intention d'écrire une œuvre pour autrui et non pour lui-même.

Quand il se veut persuasif auprès de celui qui l'écoute, Ducasse recourt à la rhétorique. Ce qu'il demande d'abord à son lecteur, c'est que celui-ci fasse attention à ce qu'il dit. On pense à l'exorde qui a pour fonction de faire faire le silence afin de forcer l'attention du public. Au début de chaque chant, à partir du deuxième, Ducasse fait le point sur ses découvertes précédentes, résume les thèmes déjà traités pour préparer les développements suivants ; ce sont autant d'exordes qu'il fait pour encourager son auditoire à l'écouter de nouveau. «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 [...]»(p.113) ; «Silence! il passe un cortège funéraire à côté de vous»(p.187) : ce sont des appels lancés par un orateur qui a besoin d'une certaine qualité de silence pour prendre la parole.

Il y a d'autres expressions, dans ce long discours que sont *Les Chants*, qui ont pour but pour l'*orateur* de s'assurer l'attention de l'auditoire ou de vérifier que ce qu'il a dit n'a pas été oublié : «n'est-ce pas?»(pp.31,143); «avez-vous entendu ce que je viens de dire?»(p.102). C'est cette sorte d'expression qui donne l'impression d'une présence quasi-physique de l'auditeur ou du lecteur. Si certaines utilisations de la deuxième personne dans l'apostrophe notamment ne sont pas rares dans les textes écrits, on peut dire que la façon de faire taire le public ou de susciter son intérêt relève de l'art oratoire.

Il est vrai, comme Ducasse lui-même l'avoue, qu'entre l'auteur et le lecteur il existe un fossé infranchissable : l'opacité de la feuille de papier qui les sépare. Pourtant, ce qui est à remarquer est que même si Ducasse fait mention de cette impossibilité de l'opération idéale de la «complète jonction» de l'auteur et du lecteur, décrire ces pages comme une cloison opaque qui empêche la vue suppose déjà la présence du lecteur. «Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit», dit Ducasse(p.186). Le lecteur est censé exister en face de lui, en chair et en os. Lorsque Ducasse commence à tracer la première ligne des *Chants*, il ne se croit pas un homme seul dans la mesure où il se veut un orateur qui a un auditoire.

Nous avons déjà signalé que *Les Chants de Maldoror* sont une sorte d'œuvre didactique. On y trouve des argumentations. Ces argumentations sont rhétoriques en ce sens qu'elles se réfèrent à ce que le lecteur ou l'auditeur peut savoir. Il est intéressant de noter ici la fréquence non négligeable du verbe *voir* dans l'œuvre : «J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux (...)»(p.30) – remarquons la locution adverbiale «pendant toute ma vie», qui donne de l'autorité à l'orateur – ou «Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin.» (p.63) ; ou bien «Oh!...voyez!...voyez donc!...la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon!»(p.92). Il s'agit de présenter des faits, c'est-à-dire des éléments qui ne peuvent prêter à discussion.

Ainsi, pour créer un lien susceptible d'introduire une référence commune à l'orateur et à l'auditeur, Ducasse n'hésite pas à recourir à des rapprochements forcés. On trouve à maintes reprises cet emploi bizarre de la comparaison au sens

large du terme. Maldoror compare le bourdonnement des ailes des «phalanges innombrables de guêpes» d'un temple antique égyptien «au choc incessant des glaçons, précipités les uns contre les autres, pendant la débâcle des mers polaires» pour en prendre prétexte afin d'accuser de sa conduite inique «celui auquel la providence donna le trône sur cette terre» (pp.139 – 140). L'homme-amphibie compare sa situation d'exilé à celle du scolopendre dont «la beauté fantastique [des] pattes innombrables» attire la haine générale des autres animaux pour entamer le récit de son drame(p.164). La lenteur et la majesté avec lesquelles Ducasse semble prendre plaisir à dérouler ses rapprochements sont quelquefois déroutantes pour le lecteur, mais en tout cas assez spectaculaires pour attirer son attention. On comprendra mieux ce tour de force verbal quand on le replacera dans le contexte de l'hyperbole relevant du discours.

D'autre part, dans la mesure où l'appel à l'expérience de l'auditeur peut constituer un argument probant, il arrive à Ducasse de tenter d'alléguer un témoignage de celui qui l'écoute : «si chacun se donne la peine ingénieuse d'interroger les diverses phases de son existence (...) il ne se souviendra pas, sans un certain étonnement (...) que, tel jour (...) il fut témoin de quelque phénomène qui semblait dépasser et dépassait positivement les notions connues fournies par l'observation et l'expérience (...)»(pp.159– 160).

Il y a en effet des références captieuses à une expérience considérée comme commune à l'orateur et à l'auditeur. «Homme, n'as-tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t'es coupé le doigt? Comme il est bon, n'est-ce pas?»(p.31), dit Maldoror. Cet orateur veut persuader son auditeur que l'expérience (goûter de son sang) est banale («n'est-ce pas?»). Il veut adoucir par là l'impression cruelle de l'acte qu'il conseille : «puisque ton sang et tes larmes ne te dégoûtent pas, nourris-toi (...) avec confiance des larmes et du sang de l'adolescent»(p.32). La strophe ne se déroule désormais que sur cette expérience qui n'est pas nécessairement partagée par tous. L'argumentation est captieuse et sophistique. L'expérience ne revêt le caractère de norme que parce que Maldoror l'utilise comme argument. Il y a là une inversion logique.

S'adressant à son auditeur à travers *Les Chants*, Ducasse recourt parfois à une argumentation qui relève du sophisme. S'il en est ainsi, peut-il y avoir la véritable persuasion? Il convient alors de poser les questions fondamentales de la rhétorique : qui parle à qui, et de quoi? Son œuvre semble donner à chacune de ces questions des réponses évasives.

Est-ce l'hypothétique auteur qu'est le comte de Lautréamont qui est le sujet de l'énonciation? Comme nous l'avons déjà signalé dans la note, ce fameux pseudonyme n'a peut-être pas d'importance. En tout cas, en prétendant que le génie peut peindre les délices de la cruauté, cet *auteur* génial se vante de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros se retrouvent dans tous les hommes(p.29), ce qui veut dire que Maldoror ne représente que tous les mauvais instincts, en l'occurrence, de tous les lecteurs. A la fin du Chant premier, il dédie son œuvre au «jeune homme» et au «vieillard», c'est-à-dire à tous les hommes et bien qu'Isidore Ducasse semble se vouloir absent dans ce livre, il ose pour ainsi dire le signer en révélant quelques indices de son origine : «il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata (...)»(p.59).

Mais on peut dire que le héros, Maldoror, est en un sens l'auteur, non seulement parce que le lecteur assiste toujours à l'ambiguïté sur l'emploi de *je* et de *il* dans *Les Chants*, mais parce que l'auteur n'est pas un simple spectateur des actes du héros. Lorsque celui-ci veut séduire le lecteur, l'auteur fait semblant d'y participer. Il lui arrive de mettre le lecteur en garde et de lui dire de «l'enfant de [son] imagination», de son héros donc : «Ne te fie pas à lui»(p.62). Il participe quelques lignes plus loin à la séduction en disant au lecteur : «remets sans peur, entre ses mains, le soin de ton existence». C'est ainsi que l'auteur, comme Maldoror, fait violence au lecteur pour l'entraîner toujours plus loin dans le mal. S'il en est ainsi, dans le fameux avertissement au lecteur du début du livre⁶³, l'exhortation à la prudence doit être prise au pied de la lettre, car celui qui parle n'est pas impartial ; il a l'intention, qu'il ne cache pas, d'amener le lecteur quelque part.

«- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!», disait Baudelaire à la fin d'*Au lecteur*, préface aux *Fleurs du mal*. Peut-on reconnaître une influence directe de cette phrase chez Ducasse? Quant au poème de Baudelaire, il s'agit plutôt, semble-t-il, d'une mise en évidence brutale que d'une affirmation acceptée par le lecteur. Dans *Les Chants*, au contraire, le lecteur est tout prêt à se laisser tenter. «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* (...) les rouges émanations? Je t'assure, elles *réjouiront* les deux trous informes de ton museau hideux (...)»(p.28)⁶⁴. Les verbes *vouloir* et *réjouir* ainsi que le substantif *voluptés* indiquent bien qu'il ne s'agit pas de forcer le lecteur à comprendre ce qu'il est, mais de lui montrer ce qu'il *veut* secrètement qu'on lui montre. Les rôles étant ainsi intervertis, le lecteur devient auteur. On dirait

que le livre va désormais être construit selon les désirs du lecteur.

Dans une lettre à Poulet-Malassis du 27 octobre 1869⁶⁵, Ducasse fait mention d'Ernest Naville, à propos de ses conférences sur *Le Problème du mal* qui avaient été réunies en un volume l'année précédente. Naville y cite selon Ducasse «les philosophes et les poètes maudits». On retrouve Musset, Hugo, Lamartine, Byron, Rousseau : autant de grandes figures romantiques que Ducasse appelle «Grandes-Têtes-Molles»(p.249) parce qu'ils ont pratiqué, selon lui, la littérature du doute. Il nous semble que pour Ducasse qui fait profession d'écrire, le mal est plutôt une question de langage qu'un problème d'ordre moral. Il reprend la thèse de Naville sur le plan langagier et en prend prétexte pour faire la littérature que désire le lecteur - ce lecteur qui aime la littérature romantique, mais surtout, en termes hyperboliques ducassiens, les «fiertés stupides» de la «poésie marécageuse» de ce siècle-là (p.242). Ce lecteur verra ainsi des scènes de révoltes spectaculaires et admirera les poses grandioses du héros: «(...) je rôde autour des habitations des hommes, pendant les nuits orageuses, les yeux ardents, les cheveux flagellés par le vent des tempêtes, isolé comme une pierre au milieu du chemin (...)»(p.37). Il aimera surtout cette verve prométhéenne : «Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis que mon cœur contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence»(p.65). Il pourra s'identifier, d'autre part, avec sympathie, à ce jeune Lombano qui, impuissant devant l'injustice des autres, se sent enfermé dans la prison terrible qu'est le siècle où il a été jeté (p.68).

Quand donc l'attitude persuasive de Ducasse se fait-elle violente devant ce lecteur qui veut «le raisonné développement des phrases passées à la filière et la saponification des obligatoires métaphores»(p.214)? Prenons un exemple tiré de la strophe dantesque du Dieu anthropophage (II - 8). La vision cruelle est précédée de la description d'un long cheminement sur «le sentier abrupte du voyage terrestre» et «à travers les catacombes obscures de la vie»(p.79); métaphores familières aux amateurs de la littérature romantique. Au bout d'une longue marche fatigante, Maldoror adolescent soulève ses yeux spleenétiques lentement vers le ciel et il y aperçoit des hommes nageant dans «un pot de chambre» et le Créateur s'en nourrissant en les tirant de «la vase rougeâtre, sauce exquisite!». L'image horrible, précisée avec exagération, inspire une grande répugnance. Ducasse dépasse ici de loin l'attente du lecteur. Il lui montre ce que c'est que d'aller jusqu'au bout d'une image. Il s'agit peut-être de laisser aller l'imagination du lecteur et de lui faire

constater les limites que conçoit sa timidité. «J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles». disait Maldoror (p.33). C'est une révolte étonnante, mais métaphorique. Plus loin, l'auteur a recours en effet à l'allégorie en parlant d'une femme nue couchée au pied du héros : «Celle-ci s'appelle *Prostitution*». Et lorsqu'apparaît dans une autre strophe non la Prostitution, mais une prostituée, Maldoror s'écrit : «Oh! dans cette supposition, maudits soient-ils les détours de cette rue obscure! Horrible! horrible! ce qui s'y passe»(pp.70-71).

Quel est le sujet qui parle ainsi? Est-ce Maldoror, celui qui viole une jeune fille, la livre à son bouledogue et enfin la vide avec son canif (III-2)? N'est-ce pas plutôt le lecteur qui veut bien d'une révolte métaphorique, mais ne peut souffrir qu'elle dépasse les limites de la décence? Toute la différence semble tenir à la présence ou non d'une figure de rhétorique. Le texte dont le contenu est pourtant malsain est acceptable avec d'«obligatoires métaphores»; sans elles, il ne l'est pas pour le lecteur. Il faut ainsi lui apprendre la terrible puissance de mots, comme si tout n'était qu'une question de mots.

Il va sans dire qu'en règle générale la rhétorique consiste à faire croire à ce qu'on dit. Ducasse connaissait pleinement son importance. Mais il y a chez lui une rhétorique en quelque sorte destructrice qui a pour but d'arracher le lecteur au monde imaginaire où il risquait de se noyer : c'est la fonction de l'humour, de son propre humour, une des marques dominantes des *Chants*. Il se produit, la plupart du temps, sous la forme d'une rupture de ton destructrice de l'envol poétique : «j'aime cette comparaison»(p.38); «Je vais d'abord me moucher, parce que j'en ai besoin»(p.205). Ducasse montre à son lecteur jusqu'où peut aller la littérature, lui fait voir quelle puissance peuvent virtuellement contenir certaines figures de rhétorique. Puis il lui fait violence pour le ramener en face de lui-même en le forçant à prendre conscience des procédés mis en œuvre, en lui démontrant la partie arbitraire inévitable de toute fiction. Car toute fiction risque d'être qualifiée de mensonge dans la mesure où tout peut être réduit, à la rigueur, à une certaine technique.

Ducasse n'entreprend-il alors qu'une simple démystification? N'essaie-t-il pas plutôt d'effectuer pour ainsi dire une guérison auprès de son lecteur? *Les Chants de Maldoror*, qui étaient censés contenir dès le début des «émanations mortelles», deviennent peu à peu un remède par leur vertu homéopathique. C'est ainsi que Ducasse encourage son lecteur : «il faut espérer, quoique ta tête soit encore malade,

que ta guérison ne tardera certainement pas à rentrer dans sa dernière période»(p.171). On en est au début du Chant cinquième et il est indubitable pour Ducasse que son lecteur «vogue déjà en pleine convalescence»(ibid.). La scène qui clôt ce chant où Maldoror, réveillé d'un long cauchemar «de deux lustres», attend le crépuscule du matin, symboliserait donc la dernière phase de la convalescence.

S'il en est ainsi, la thérapeutique avait en effet commencé au Chant premier. «Ton esprit est tellement malade que tu ne t'en aperçois pas»(p.58), lançait-on en guise d'avertissement à Maldoror, le héros de l'œuvre. Mais lorsqu'on pense ce qu'il est, on comprendra que ces paroles s'adressaient en fait à une caricature du héros romantique que l'on voit, «pâle et voûté, dans les théâtres, dans les places publiques, dans les églises, ou pressant, de deux cuisses nerveuses, ce cheval qui ne galope que pendant la nuit»(ibid.). C'est un type littéraire, une figure abstraite qu'aucun auteur ne pourrait s'arroger, car c'est une image faite de la superposition de multiples images, tirées de romans, de poèmes ou de pièces de théâtre. C'est plutôt le lecteur enfant du siècle qui demande qu'on lui donne de telles images. Maldoror est peut-être la somme de multiples désirs de lecteur.

Même si *Les Chants de Maldoror* ont été conçus comme une thérapeutique destinée au lecteur tombé malade d'avoir trop lu et mal lu, l'œuvre ne cesse d'évoluer. S'il y a une petite rupture entre le Chant premier, qui a été publié à part, et la suite, il y en a une autre qui commence au Chant quatrième où transparait une tendance à l'analyse intellectuelle disparate, tendance qui va s'accroître jusqu'au Chant sixième et dernier. Ducasse semble prendre ainsi de plus en plus de distance par rapport à ce qu'il écrit. Mais surtout, il y a une rupture sensible entre l'ensemble onirique des cinq premiers chants – le long cauchemar a pris fin à l'approche de l'aurore – et l'allégresse ironique du sixième.

Les deux premières strophes sont consacrées entièrement au lecteur et destinées à lui divulguer des techniques d'écrivain à sensation. Ducasse déclare avoir enfin trouvé «[sa] formule définitive», la meilleure, «puisque c'est le roman!»(p.203). Il promet à son lecteur de «Dramatiques épisodes d'une implacable utilité!»(p.203). Ces points d'exclamation sont indubitablement ironiques. Mais ironiques dans quel sens? N'est-ce pas sur sa propre tentative littéraire que retombe cette ironie?

Ducasse a imité ou a parodié d'abord le style épique au début des *Chants* sans doute parce qu'à l'époque où il avait découvert son désir d'écrire, l'épopée représentait le genre majeur, considéré comme l'accomplissement de la poésie avec *La Légende des siècles* de Hugo. Comme s'il faisait profession de mépriser toutes

les conventions de l'expression littéraire, Ducasse va ensuite les contrefaire toutes, ou presque. Et voilà que dans cette dernière partie des *Chants* qu'il qualifie d'«analytique», il s'attaque au genre méprisé par la critique : le roman-feuilleton. Son petit roman va être écrit sous les yeux du lecteur pour que les «ficelles» y soient apparentes et que l'auteur puisse analyser son propre roman pour celui qui le lit afin de tirer au clair tous les artifices. Ce qu'on peut appeler chez Ducasse *rhétorique* au sens large du mot est l'ensemble non seulement des techniques pseudo-oratoires, mais aussi des artifices littéraires qu'il utilise systématiquement avec une exagération affichée – pour des raisons thérapeutiques ou didactiques, aurait pu dire l'auteur des *Chants*. C'est un aspect fondamental de son entreprise, mais un aspect qui risque de conduire à une impasse.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que ce dernier chant offre une autre face. Ducasse ne s'en tient pas à cette forme marginale qu'est le roman populaire. Lecteur acharné des livres de toutes sortes, il était sans aucun doute imprégné de l'atmosphère de cette décennie 1860 – 1870 où le réalisme médical gagnait du terrain; sans parler de Flaubert, il y avait les frères Goncourt, et Zola qui commençait à se faire remarquer. Parodiant le réalisme médical, Ducasse clame : «Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments!»(p.202). En employant des termes médico-physiologiques, il parle ailleurs d'«une émotion la plus embryogénique»(p.207) ou d'une «hallucination hypnagogique causée par la frayeur»(p.211)⁶⁰. Si Maldoror est un «poétique Rocambole»(p.204), c'est-à-dire le célèbre héros d'une série à énorme succès des romans populaires de Ponson du Terrail, il devient une caricature du romancier réaliste lorsqu'il suit dans la lettre de Mervyn, sa dernière victime, «la trace des troubles intellectuels de celui qui l'écrivit, abandonné aux faibles forces de sa propre suggestion»(p.203).

Ducasse commence-t-il par son dernier chant «la série des poèmes instructifs qu'il [se] tarde de produire»(p.203) parce qu'il croit que le lecteur a été vraiment assez *guéri* pour le suivre? Ce chant est peut-être plus «instructif» que ceux qui précèdent avec cette teinture scientifique et les ficelles dont l'auteur fait parade. Il nous semble pourtant qu'au travers même de son extraordinaire désinvolture affleure sa résignation qui confine au désespoir. Ducasse doit toujours se répéter qu'il a son lecteur et qu'il n'écrit que pour ce lecteur. Mais en même temps, il se rend compte, sans aucun doute, qu'il n'est qu'un prestidigitateur qui ne donne au lecteur que ce qu'il veut, et que par conséquent l'immense dialogue qu'il désireait avec son lecteur supposé n'a pas vraiment été établi.

De nombreux commentateurs remarquent dans *Les Chants* une quête acharnée du «semblable» – la fréquence de ce mot est grande dans l'œuvre – qui puisse rendre une identité à l'auteur. Maldoror, qui aurait pu se faire un ami de ce jeune Mervyn, va enfin le jeter contre le dôme du Panthéon. La brusquerie de cette scène finale nous laisse rêveurs.

Une part de la force déconcertante des *Chants de Maldoror* provient sans conteste de ce tour de force extraordinaire de l'auteur qui a désiré en vain atteindre un lecteur qui fût son double, au moyen de divers artifices verbaux que nous appelons *rhétoriques*, dont nous ne venons d'envisager qu'une partie. Pour les étudier profondément, il faudra cependant tenir compte de la formation linguistique particulière de l'auteur qui avait passé plus de la moitié de sa vie en Uruguay, c'est-à-dire de son probable bilinguisme⁷⁹. Il faudra surtout replacer son œuvre dans son contexte historique, période complexe du point de vue idéologique et moral, puisque Ducasse a écrit et est mort justement au moment où un monde intellectuel, celui du Second Empire, se décomposait.

Notes

- (1) Selon Sylvain-Christian David, Ducasse ne tenait pas au pseudonyme qui d'ailleurs peut être une coquille de *Latréaumont*, mais au contraire il aurait revendiqué son identité même quant aux *Chants de Maldoror*. Nous allons, à l'exemple de S.C. David, appeler par son vrai nom l'auteur des *Chants* dans cette étude. Voir S.C. David, *Isidore Lautréaumont*, Seghers, 1992, pp.109– 110 et passim.
- (2) Les références de l'œuvre de Ducasse renvoient à la récente édition du Livre de Poche, établie par Patrick Besnier, 1992. Elle a l'avantage de reproduire fidèlement l'édition originale jusque dans ses singularités orthographiques. C'est nous qui soulignons ici et dans la citation suivante.
- (3) «à moins qu'il [le lecteur] 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».
- (4) C'est nous qui soulignons.
- (5) On a longtemps supposé à tort que la lettre était destinée à un certain Verboekhoven. Voir S.C. David, op.cit., pp.104– 105.
- (6) Cette expression d'«hallucination hypnagogique» est venue selon toute

vraisemblance directement des travaux d'Alfred Maury qui l'avait répandue avec son livre *Le Sommeil et les Rêves* (1861) dont un chapitre est consacré à ce sujet.

- (7) Plusieurs fautes grammaticales de Ducasse seraient des espagnolismes. Voir l'article de Leyla Perrone-Moisés et d'Emir Rodriguez Monegal, «Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole», *Poétique*, n° 55, septembre 1983, pp.351 – 377.