

UNIVERSITÉ DE NANTES
U.F.R. Lettres et Langages

Année : 2009

N° attribué par la bibliothèque

THÈSE

Pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTES

Présentée et soutenue publiquement

par

Hironobu SAIGUSA

Le 19 mars 2009

TITRE :

**ISIDORE DUCASSE, DRAMATURGE ?
ÉTUDE DE LA THÉÂTRALITÉ DANS *LES CHANTS DE MALDOROR***

Directeur de thèse :

Monsieur le Professeur émérite Jean-Luc STEINMETZ

Jury :

Monsieur André GUYAUX, Université de Paris IV

Monsieur Henri SCEPI, Université de Poitiers

Monsieur Philippe FOREST, Université de Nantes

Monsieur Jean-Luc STEINMETZ, Université de Nantes

REMERCIEMENTS

Je témoigne avant tout ma profonde reconnaissance à Monsieur Jean-Luc STEINMETZ, qui a bien voulu diriger mon travail. *Directeur de recherches*, il l'est certes pour moi de toute évidence ; mais aujourd'hui, je ne pourrais l'appeler ainsi qu'avec hésitation, car ce qu'il m'a appris depuis six ans s'étend bien au-delà du domaine de la recherche littéraire. Il incarne pour moi la Poésie tout court ; et, grâce à son soutien moral, j'ai pu passer à Nantes six années absolument heureuses.

Je veux aussi exprimer toute ma gratitude à Mademoiselle Marie DUPAIN, l'unique lectrice et correctrice du manuscrit du présent essai pendant sa rédaction. Si celui-ci est à peu près lisible malgré les connaissances en français assez douteuses de l'auteur, c'est totalement grâce à elle – grâce à son accompagnement marathonesque depuis trois ans.

Mes remerciements s'adressent également à MM. Thibaut CORRION, Jean-François MARIOTTI et Pierre PRADINAS, lecteurs passionnés des *Chants de Maldoror* et estimables praticiens du théâtre qui m'ont accordé des interviews stimulantes. Les entretiens avec eux, que j'ai le plaisir de publier ici avec leurs généreuses autorisations, ont considérablement enrichi cette étude.

Ensuite, relativement à la transcription de ces interviews enregistrées, hélas, avec tous les bruits imaginables, je tiens à remercier Mademoiselle Marie-Camille SAINTE ROSE et Monsieur Mathieu CANN de m'avoir *prêté l'oreille*, littéralement parlant ou presque.

En dernier lieu, je pense à l'Erdre, ravissante rivière qui passe derrière le campus de la Faculté des Lettres de l'Université de Nantes et à deux pas de chez moi. Elle est inspiratrice et nourricière de cette thèse qui s'est formée, je le dirai sans exagérer, pendant les innombrables promenades que j'ai faites sur son bord.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

PARTIE I : VISUALISATION DU CONTENU DE L'ŒUVRE 19

Tableau récapitulatif des aspects théâtraux des *Chants de Maldoror* 22

Chapitre I. L'entrée en scène et la sortie des acteurs 26

Chapitre II. Les acteurs

II-1. Les dialogues de Maldoror 34

II-2. Les monologues de Maldoror

(A) Le langage de séduction 58

(B) Le blasphème 66

(C) L'hymne 68

II-3. Les acteurs de rôle secondaire 73

Chapitre III. Le décor

III-1. L'obsession de l'observation 84

III-2. Le décor du théâtre maldororien 87

Chapitre IV. Accessoires et costume

IV-1. Couvrir 103

IV-2. Découvrir 120

IV-3. Le combat des escrimeurs 132

Conclusion 142

PARTIE II : LE SPECTACLE NÉGATIF (L'emprise des grands mythes tragiques) 143

Chapitre I. Ducasse et Prométhée 147

Chapitre II. L'inquiétante face maternelle 158

Chapitre III. Sous le signe d'Oreste 166

Chapitre IV. Œdipe dans le miroir 185

Chapitre V. Le Père exécuteur 198

Conclusion 210

PARTIE III : LA TENTATION MALDOROR 213

Chapitre I. Faust, Manfred, Konrad 214

Chapitre II. Maldoror dans la généalogie du héros criminel 233

Chapitre III. Voyage sur le dos de Satan 241

Conclusion 285

PARTIE IV : MALDOROR SUR SCÈNE 287

Chapitre I. Trois mises en scène des *Chants de Maldoror*

I-1. « Le Chant Premier » par Thibaut Corrion

(A) Fiche technique 290

(B) Compte rendu : « Le Chant premier » par Thibaut Corrion 291

(C) Interview 1 : Entretien avec Thibaut Corrion 298

I-2. « Maldoror ! » par Jean-François Mariotti

(A) Fiche technique 308

(B) Présentation du montage : « Maldoror ! » de Jean-François Mariotti 309

(C) Interview 2 : Entretien avec Jean-François Mariotti 315

I-3. « Maldoror » par Pierre Pradinas

(A) Fiche technique 325

(B) Compte rendu : « Maldoror » par Pierre Pradinas 326

(C) Interview 3 : Entretien avec Pierre Pradinas 333

Chapitre II. Comparaison des trois spectacles 340

Conclusion 349

CONCLUSION 350

BIBLIOGRAPHIE 355

ANNEXES 375

Montage : « MALDOROR ! » de Jean-François Mariotti 376

Liste d'adaptations théâtrales des *Chants de Maldoror* 394

INDEX 397

Introduction : La dramaturgie d'Isidore Ducasse¹

1. Présentation générale

Le problème des « genres » est un *topos* des études lauréatmontiennes. On a beaucoup discuté sur ce sujet – et non sans raison, car il est incontestable que le jeune Montévidéen, l'auteur des *Chants de Maldoror* (1869) et des *Poésies* (1870), était extrêmement sensible à la forme d'une œuvre littéraire. Dans les *Chants*, il se donne le titre de « poète »² et appelle son œuvre tantôt « poésie » tantôt « prose » ; en outre, le livre contient quelques scènes théâtrales parfaitement jouables, tandis qu'au seuil du dernier *Chant*, il se change brusquement en « petit roman de trente pages » (p. 285). En fin de compte, dans quel genre peut-on ranger ce texte ?

Aujourd'hui, très peu de chercheurs le regardent encore comme œuvre de « poème en prose »³. On le tient plutôt pour « épopée en prose », notamment depuis l'important article de Jean-Luc Steinmetz :

Si le paradigme byronien demeure pour lui un point de départ irrécusable (et insuffisamment exploré), je crois aussi qu'il convient de reconnaître le domaine relativement secret de l'épopée romantique dans lequel Ducasse a tenté de s'inscrire, menant ainsi un étrange combat d'arrière-garde, dont le caractère saugrenu continue de nous éblouir.⁴

¹ Pour les citations du texte de Ducasse faites au cours de ce présent essai, nous nous référons à *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, GF Flammarion, 1990, et indiquons la page entre guillemet. Dans les notes, cet ouvrage est représentée par une abréviation : *OC* (*Œuvres Complètes*), et les références sont facilitées par des signes abrégatifs désignant le *Chant* par un chiffre romain et la strophe par un chiffre arabe (par exemple : I-1 signifie la première strophe du *Chant premier*).

² « La fin du XIX^e siècle verra son *poète* », dit le narrateur à la fin du *Chant I*. (*OC*, I-14, p. 133. C'est nous qui soulignons.)

³ Dans l'ouvrage monumental : *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), Suzanne Bernard a consacré à Lautréamont un chapitre entier. Toutefois, les deux études plus récentes, *Lire le poème en prose* (1995) de Michel Sandras et *Le poème en prose et ses territoires* (1996) d'Yves Vadé, omettent à dessein l'œuvre de Ducasse car, d'après Sandras, *Les Chants de Maldoror* restent « dépendants d'une progression thématique ou narrative » et qu'« ils ne prennent leurs sens que dans une continuité », tandis que le « poème en prose doit pouvoir être lu isolément ». (*Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 43.)

⁴ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et la question des genres », in *Signets*, Paris, José Corti, 1995, p. 137. Cf. Avant cette étude de Steinmetz, Lucienne Rochon avait déjà rapproché du genre épique l'œuvre de Ducasse. Mais la chercheuse parlait uniquement de l'épopée homérique et non de l'épopée romantique : « Ces chants [de Ducasse] combinent l'épopée guerrière d'un Achille sombre, cruel, avec l'épopée des errances d'un Ulysse pervers, progressant de grève en île, de nage en naufrage, pourchassant à travers Paris ou sa banlieue la fillette ou l'adolescent. » (Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Lettres Modernes, 1971, p. 12.)

Dans l'ensemble, *Les Chants de Maldoror* constituent une « épopée en prose » : l'idée est parfaitement convaincante. Cependant, il ne faut pas pour autant sous-estimer l'aspect théâtral de cette œuvre d'autant qu'il y a, si l'on regarde l'ensemble des écrits de Ducasse, de nombreux indices qui laissent supposer la relation intime que ce dernier avait nouée, avant même la rédaction des *Chants*, avec le genre théâtral.

Par exemple, pourquoi les deux fascicules de *Poésies*, qui reflètent vraisemblablement l'expérience littéraire du jeune poète, sont-ils remplis de tant de noms de dramaturges⁵ ? Pourquoi, quand Ducasse énumère les figures de « grands criminels, à des titres si divers »⁶ dans ses *Poésies I*, le nombre de héros dramatiques excède-t-il celui de héros romanesques ? Comment expliquer, d'ailleurs, tant de réminiscences théâtrales⁷, tant d'allusions au théâtre dans les *Chants*, si l'on refuse d'y voir l'influence des œuvres dramatiques ? Le vif intérêt que Ducasse portait au théâtre semble ainsi se confirmer par les signes disséminés dans ses œuvres.

Pourtant, jusqu'à aujourd'hui, on ne dispose de presque aucun ouvrage portant sur cette facette, certes peu perceptible à première vue, mais non négligeable des *Chants de Maldoror*. Et c'est justement ce qui nous incite à consacrer ici une étude entière à l'aspect théâtral de ce livre. Pour combler cette lacune des études lauréatmontiennes, nous proposons donc une lecture *partiale* des *Chants*, qui donne la priorité à l'examen de leurs aspects théâtraux.

*

Quand il s'agit des *Chants de Maldoror*, le mot « aspects théâtraux » évoquera avant toutes choses les trois strophes (11, 12, 13) du *Chant I* ; car, dans leur variante de 1868, elles étaient dialoguées et même accompagnées d'indications scéniques. Dans cet essai, cependant, nous ne privilégions pas ces scènes manifestement théâtrales. Mieux vaut considérer, à notre avis, la totalité de l'univers maldororien comme un théâtre gigantesque, étant donné que la volonté de théâtralisation de Ducasse s'observe tout au long des *Chants* – ce dont témoigne, entre autres, l'utilisation fréquente du terme « spectacle » (26 occurrences). Certes, Ducasse se sert de ce mot seulement comme d'une métaphore : il l'emploie dans son sens le plus large pour désigner par là toute scène qui mérite d'être vue. Toutefois, sa volonté de théâtralisation

⁵ Eschyle, Sophocle, Euripide, Racine, Corneille, Shakespeare, pour n'en donner que les plus illustres.

⁶ *OC, Poésies I*, p. 334. (Voici les personnages dramatiques contenus dans la liste : Manfred, Méphistophélès, Don Juan, Faust, Iago, Caligula, Caïn, Iridion, Prométhée.)

⁷ Pour le moment, contentons-nous d'en donner un seul exemple : Ducasse calque la strophe 12 du *Chant I* (celle du fossoyeur) sur la célèbre scène du cimetière (V, 1) dans *Hamlet*. Nous verrons d'autres exemples plus tard, notamment dans la Partie II de cette étude.

n'en est pas moins évidente ; sans cesse, son œuvre représente devant nous des visions éblouissantes ; les images sont si vives, si animées qu'elles nous font assister aux événements surnaturels ; du reste, il arrive même que l'écrivain prenne consciemment la place de metteur en scène :

C'est pourquoi, le héros que *je mets en scène* s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable, par la brèche d'absurde tirades philanthropiques ⁸

Si les *Chants* peuvent être qualifiés de « théâtraux », ce n'est donc pas uniquement parce qu'ils contiennent trois strophes scéniques dans la variante du *Chant I*, mais aussi parce qu'ils renferment beaucoup de traits significatifs qui évoquent le genre dramatique. Aussi dans cette étude tâcherons-nous de les fouiller, de les découvrir et de les saisir dans leur diversité.

*

Pour désigner les aspects théâtraux des *Chants*, il conviendrait sans doute d'utiliser le mot « théâtralité », aujourd'hui assez bien connu, assez largement usité. Mais l'emploi de ce terme exige, on le sait, une précaution particulière, puisqu'il s'agit d'un vocable mal défini : même après un demi-siècle d'utilisation fréquente, le terme est loin d'avoir un sens unanimement agréé, et sa définition continue souvent à faire l'objet de discussions enflammées. En bref, comme nous allons le voir tout de suite, c'est un concept problématique qui nous oblige à définir avant de l'utiliser, au moins le sens dans lequel nous l'entendrons dans cette étude.

2. Définition du mot « théâtralité »

Révisons brièvement l'histoire du mot en France. « Théâtralité », souvent considéré comme néologisme du XX^e siècle, est devenu populaire, il est vrai, depuis l'article de Roland Barthes : « Le théâtre de Baudelaire » (1954). Voici la définition donnée par ce critique :

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception

⁸ OC, II-1, p. 136. (C'est nous qui soulignons.) Notons, par ailleurs, que le narrateur appelle « scènes théâtrales » ce qu'il est en train de décrire dans la dernière strophe du *Chant V*. (OC, V-7, p. 275.)

œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁹

Mais il faut signaler que la première apparition de ce terme date de 1842 : le *Dictionnaire de mots nouveaux* de Jean-Baptiste Richard le contient¹⁰. D'ailleurs, si l'on tourne les yeux vers l'étranger, un important précurseur se trouve parmi les formalistes russes : Nikolaï Evreinov (1879-1953). Jetons un coup d'œil sur sa conception de la théâtralité, succinctement résumée par Josette Féral, car elle a exercé, même en France, une grande influence sur l'élaboration du concept en question :

Chez Evreinov, la théâtralité est vue comme un *instinct*, celui de « transformer les apparences de la nature ». Cet instinct qu'Evreinov nomme ailleurs la « volonté de théâtre » est une impulsion irrésistible, que l'on trouve chez tous les hommes au même titre que le jeu l'est chez les animaux. Il s'agit donc d'une qualité quasi universelle et présente chez l'homme avant tout acte proprement esthétique. Elle est le goût du travestissement, le plaisir à générer l'illusion, à projeter des simulacres de soi et du réel vers l'autre.¹¹

Parmi les travaux récents de théoriciens français, nous voulons retenir celui de Michel Corvin. Voici sa définition, très élégante, de la théâtralité :

Tout au théâtre est figure – au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique –, tout y fait signe. / A ce compte la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque.¹²

Ainsi se multiplient de séduisantes conceptions de la théâtralité, d'Evreinov à Barthes, de Barthes à Corvin, en passant par bien d'autres théoriciens. Si bien qu'aujourd'hui, remarquer la variété troublante de la définition du concept est devenu le lot commun des chercheurs. Josette Féral affirme que la théâtralité est « lexicalement peu définie,

⁹ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire » [1^{ère} parution 1954], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. II, 2002, p. 304-305.

¹⁰ « Théâtralité : état, qualité de ce qui est théâtral, de ce qui est imité du théâtre. » (Jean-Baptiste Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la langue française. Dictionnaire de mots nouveaux* [1^{ère} éd. 1842], Paris, Léautey, 1845, p. 571.)

¹¹ Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, p. 359-360, n. 13.

¹² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* [1^{ère} éd. 1991], Paris, Larousse-Bordas, t. II, 1998, p. 1616.

étymologiquement peu claire »¹³. C'est ce qu'admet Patrice Pavis, l'éditeur du *Dictionnaire du théâtre* (1996) : « le concept a quelque chose de mythique, de trop général, voire d'idéaliste et d'ethnocentriste »¹⁴. Et pour la même raison, Michèle Fébure rapproche du *caméléon* le concept de théâtralité :

S'engager à cerner la question de la théâtralité c'est donc, d'emblée, se prêter à un certain jeu avec le flou [...] Concept donc, à la signification labile, à tendances caméléon.¹⁵

Concept à tendances caméléon : exquise expression. Et pourtant, ce sont justement ces « tendances » variables, instables, capricieuses et peu fiables qu'il faut situer à l'origine du malheur que subit le concept. De fait, selon Michel Bernard, il y a des hommes de théâtre qui se méfient du mot et se gardent de l'employer même quand ils parlent de l'art théâtral, puisque « ce concept ne répond [...] à aucune nécessité absolue et n'est en aucune manière un impératif catégorique : il est rejeté et dénoncé avec vigueur par certains praticiens et théoriciens ou bien écarté avec désinvolture comme totalement inutile. »¹⁶

Quelle serait alors la définition de la théâtralité la plus plausible, la mieux acceptée ? À notre connaissance, celle qui constitue le standard d'aujourd'hui est la suivante, définition simple et par conséquent quelque peu abstraite figurant dans le *Dictionnaire Larousse* : « ce qui, dans une œuvre ou un spectacle, est spécifiquement théâtral »¹⁷. Idée, en effet, partagée par plusieurs théoriciens du théâtre dont Patrice Pavis : « la théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) »¹⁸. Ce point de vue est, du reste, soutenu par Josette Féral, l'auteur d'un bel article sur la théâtralité :

Se poser aujourd'hui la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres, et, plus encore, ce qui le distingue des autres arts du spectacle, et tout particulièrement de la danse, de la performance et des arts multi-médias.¹⁹

¹³ Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 348.

¹⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 358.

¹⁵ Michèle Fébure, *Danse contemporaine et Théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art Nomade », 1995, p. 43.

¹⁶ Michel Bernard, « Essai d'analyse épistémologique de la théâtralité ou les pièges de la dérive d'un concept fluent », Communication présentée au Collège International de Philosophie à Paris à l'occasion du *Colloque sur Philosophie et théâtralité*, janvier 1991, texte dactylographié, p. 1 ; cité dans Michèle Fébure, *Danse contemporaine et Théâtralité*, op. cit., p. 44.

¹⁷ *Dictionnaire Larousse*, 1997.

¹⁸ Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, op. cit., p. 358.

¹⁹ Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 347.

Citons un autre texte de la même chercheuse, où elle n'hésite pas à identifier le concept en question à l'*essence* du théâtre :

Pour qui s'intéresse au phénomène théâtral et à ses structures, toute problématique renvoie nécessairement à la question d'une spécificité du théâtre, que celle-ci soit cherchée du côté du texte dramatique ou plus communément du côté de la scène. Or poser la question de la spécificité du théâtre, c'est en d'autres termes poser la question de sa théâtralité, c'est-à-dire de son essence.²⁰

En un mot, la théâtralité serait donc, d'après ces théoriciens presque en harmonie, « ce qui est spécifiquement théâtral ». Cependant, même si l'on admet cette définition, il reste un autre problème, sans doute plus épineux encore : quelle est l'« essence » du théâtre ? Car, indiquer clairement ce qui distingue le théâtre des autres arts du spectacle n'est pas une tâche aisée. Yves Thoret souligne à juste titre la multiplicité des composants de l'art théâtral :

Le théâtre est un art qui fait intervenir de multiples contributions à la représentation et il est très difficile de faire la part de ce qui revient au texte, aux éléments de la mise en scène, au jeu des acteurs, aux réactions du public, à la réputation de ce spectacle, etc. pour expliquer notre satisfaction d'avoir assisté à une représentation théâtrale.²¹

Cette complexité est fondamentale au théâtre ; les autres genres littéraires ne peuvent rivaliser avec lui. Il y a déjà une distinction de base entre le *texte* de pièce de théâtre et la *représentation* scénique ; et la relation souvent antithétique entre ces deux formes d'une œuvre dramatique constitue, on le sait, ce que Pavis appelle « l'éternelle polémique » dans le domaine théâtral : « l'histoire du théâtre retentit [...] de l'éternelle polémique entre partisans du seul texte et amateurs du *spectacle* »²².

Ce n'est pas tout, d'ailleurs. Outre cette distinction majeure entre le texte et la scène, il faut également penser à la théâtralité qui s'observe dans les œuvres littéraires *non théâtrales*. Car, chose curieuse, ce ne sont pas toujours les pièces de théâtre qui font sentir avec la plus grande intensité le pouvoir et la présence du théâtral. Comme le remarque Véronique Sternberg, il n'est pas rare que l'on voie se manifester un éclat de théâtre – cela aussi est une théâtralité – dans les textes qui ne relèvent pas du genre dramatique :

²⁰ Josette Féral, « Avant-propos », *Théâtralité, Écriture et Mise en scène*, éd. Josette Féral, Jeannette Lailou Savona, Edward A. Walker, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1985, p. 11.

²¹ Yves Thoret, *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p. 7.

²² Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 359. (C'est Pavis qui souligne.)

Difficulté [de définir la théâtralité] dont on peut au moins déceler deux sources importantes : la tentation constante d'une approche indirecte, tout d'abord, qui incite à analyser la théâtralité hors de son milieu d'origine, dans des genres littéraires non dramatiques ; la conviction, ensuite, que toute pièce de théâtre est nécessairement théâtrale – conviction démentie par l'abondant *corpus* des œuvres de *minores* –, qui incite à penser que le seul passage à la scène d'un texte littéraire le rend dramatique, par une mystérieuse alchimie dont on ne serait plus, dès lors, tenté de chercher laborieusement les éléments.²³

Or Anne Larue, plus radicale, va jusqu'à dire que la théâtralité est – quelque paradoxal que cela paraisse – absente au théâtre :

C'est une étrange chose que la théâtralité, en ce sens qu'elle trahit avant tout un manque : celui du théâtre lui-même. Là n'est pas le moindre de ses paradoxes. Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait.²⁴

Certes, il serait exagéré de dire que la théâtralité se trouve uniquement « hors du théâtre ». Mais nous savons par expérience qu'il n'en est pas moins vrai que « l'œuvre à laquelle on applique un critère de théâtralité n'est pas forcément dramatique elle-même. »²⁵ De ce point de vue, il semble significatif qu'un ouvrage collectif intitulé : *Texte et Théâtralité* (Presses universitaires de Nancy, 2000) se compose de deux sections nettement séparées, dont la première, « La Théâtralité dans les textes narratifs », rassemble uniquement des études portant sur les aspects théâtraux d'œuvres non dramatiques, en particulier des romans de Camus, de Giono ou de Sarraute, tandis que l'autre, « La Théâtralité sur la scène », traite de la théâtralité du texte dramatique d'un Molière, d'un Claudel ou d'un Ionesco. Cet exemple sert de preuve qu'aujourd'hui, il est largement admis de parler de « théâtralité » aussi bien dans un roman que dans un texte proprement théâtral.

Aussi sommes-nous amenés à penser qu'il y a, selon les contextes, plusieurs manières possibles de diviser, d'articuler l'univers théâtral. En effet, certains théoriciens du théâtre cherchent à distinguer les textes dramatiques des autres écrits littéraires, soit pour souligner la

²³ Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : Une fausse tautologie », *La Licorne* (« Théâtralité et genres Littéraires »), éd. Anne Larue, Poitiers, Université de Poitiers, 1996, p. 51.

²⁴ Anne Larue, « Avant-propos », *La Licorne* (« Théâtralité et genres Littéraires »), *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Larue, « Avant-propos », *La Licorne* (« Théâtralité et genres Littéraires »), *op. cit.*, p. 6.

spécificité des premiers, soit, au contraire, pour relever la parenté qu'ont ces derniers avec une pièce de théâtre. D'autres – notamment ceux qui ont l'expérience de la pratique théâtrale – tentent d'introduire une distinction entre le texte dramatique et sa représentation scénique ; en l'occurrence, ils ont souvent pour objectif de souligner la spécificité de cette dernière, en employant le mot « théâtralité » dans son sens rétréci et non métaphorique. D'autres encore s'efforcent d'extraire d'une représentation scénique un moment très précis – moment que l'on pourrait qualifier d'épiphanie ou de paroxysme – et d'y reconnaître la « théâtralité », en enchérissant la valeur de ce mot. Anne Larue, entre autres, s'inscrit dans cette dernière catégorie de théoriciens qui mettent l'accent non sur le contenu du texte ni sur la forme d'écriture d'une pièce de théâtre, mais sur l'*expérience* proprement théâtrale dont on peut jouir seulement en tant que spectateur dans la salle de théâtre :

On a pu définir fort justement le théâtre comme une dépense anormale d'énergie. De là viendrait la théâtralité, fille naturelle de l'adrénaline. Productrice de *pathos*, de terreur, de pitié, la théâtralité se passe de texte et d'histoire.²⁶

Naturellement donc, cette théoricienne souligne l'importance de vivre l'« instant suspendu » d'une représentation scénique :

La théâtralité est donc le moment où tout se fige, le moment où le récit s'arrête pour donner à voir, pour faire tableau. [...] L'illustration romantique prend en compte la théâtralité de cet instant suspendu : la scène remarquable apparaît dans un halo clair, qui mime les feux de la rampe, tandis que l'éternel rideau issu de la peinture comme du théâtre assure une fonction de mise en scène.²⁷

Ainsi l'acception du terme « théâtralité » varie-t-elle grandement selon la position du théoricien qui le prononce. Ce qui rend nécessaire de regarder séparément chaque facette du concept en question, pour pouvoir développer à son sujet une réflexion pertinente et exempte de confusion. Surtout, il ne faut pas oublier la pluralité qu'implique la notion de « théâtralité » ; ce n'est pas *la* théâtralité qu'il faut rechercher – sans doute en vain – mais *des théâtralités* (au pluriel). Nous partageons donc le point de vue de Véronique Sternberg qui s'exprime ainsi :

²⁶ Larue, « Avant-propos », *La Licorne* (« Théâtralité et genres Littéraires »), *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Larue, « Avant-propos », *La Licorne* (« Théâtralité et genres Littéraires »), *op. cit.*, p. 15.

La théâtralité, nécessairement multiforme, intègre des éléments tellement divers qu'elle peut sembler trop éclatée, trop hétérogène pour garder une pertinence : soit la définition de la notion permet de l'appliquer à toutes les œuvres dramatiques, mais sans rendre compte des traits esthétiques précis et des spécificités dramatiques qui font leur intérêt ; soit on considère que chaque pièce a *sa* théâtralité, et que des traits définitoires stables et pertinents sont introuvables, à moins de diluer la notion.²⁸

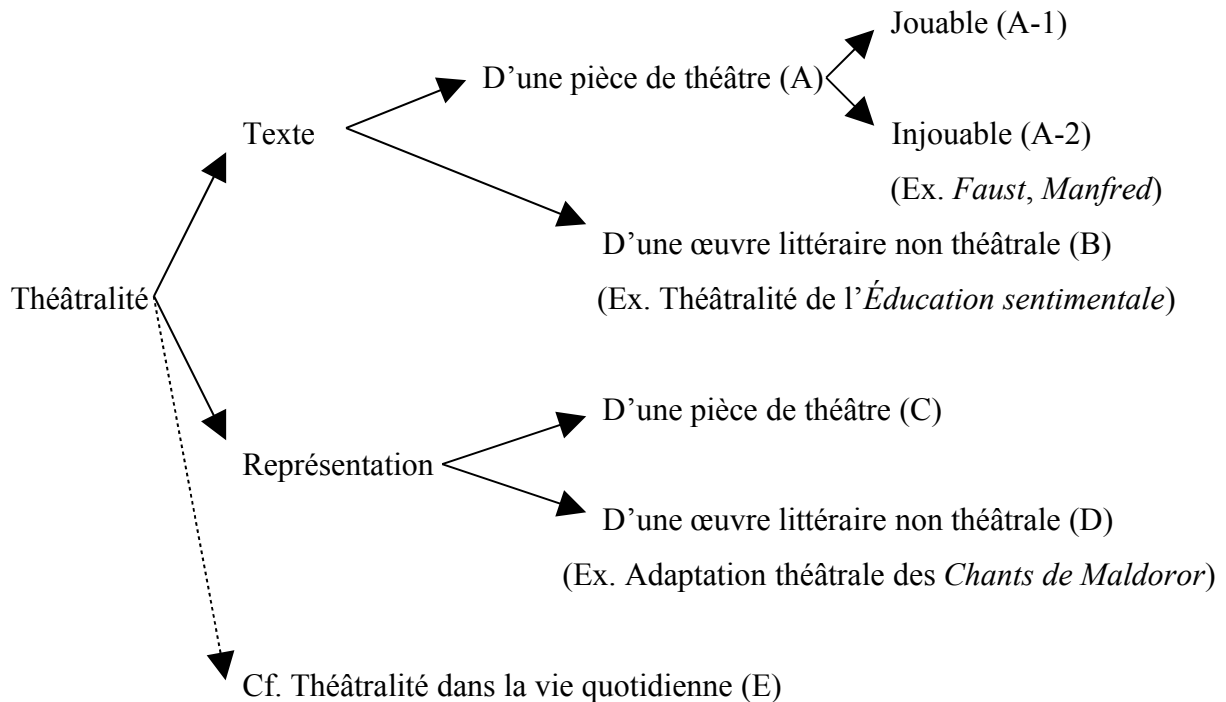
Maintenant, on en vient à la conclusion que l'unique et absolue définition de la théâtralité n'existe pas. Adopter une seule acception du terme, si bien établie soit-elle, n'est pas conforme à la réalité de l'univers théâtral, univers où plusieurs points de vue, plusieurs conceptions de la théâtralité coexistent et se confondent. Essayons donc de construire, dès maintenant, un panorama des théâtralités ; en vue de l'exhaustivité, nous nous proposons de les diviser en cinq (quatre plus une) catégories suivantes :

- | |
|--|
| (A) La théâtralité du texte d'une pièce de théâtre
(B) La théâtralité du texte d'une œuvre littéraire non théâtrale
(C) La théâtralité de la représentation scénique d'une pièce de théâtre
(D) La théâtralité de la représentation scénique d'une œuvre littéraire non théâtrale
(E) La théâtralité dans la vie quotidienne |
|--|

Dans la section suivante, nous allons expliquer les caractéristiques majeures de chaque théâtralité et son rapport avec notre travail.

²⁸ Sternberg, « Théâtre et théâtralité : Une fausse tautologie », art. cit., p. 55.

3. Cinq catégories de « théâtralité »



(A) Théâtralité du texte d'une pièce de théâtre

Il s'agit de la théâtralité qui relève en grande partie de la forme d'écriture dramatique : monologue, dialogue, indications scéniques, aparté, distribution des voix, absence de narration, etc. Nous croyons nécessaire de diviser cette catégorie (A) en deux sous-catégories : (A-1) et (A-2), car il existe deux types de pièces de théâtre : l'un, qui constitue la majorité, est destiné à la représentation scénique (A-1), l'autre, hérétique, est fait plutôt pour la lecture (A-2). Or les œuvres de sous-catégorie (A-2), difficilement jouables, ne sont pas dotées d'appellation fixe ; on les appelle tantôt « théâtres en liberté »²⁹, tantôt « Lesedrama » (en allemand) ou « closet drama » (en anglais). Parmi celles-ci, on peut compter par exemple le *Faust* de Goethe, le *Prometheus Unbound* de Percy Shelley, certains textes de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*), de Byron (*Caïn, Manfred*) ou de Flaubert (*La Tentation de saint Antoine*).

Dans notre essai, nous aurons affaire à la théâtralité (A-1) quand, dans la deuxième partie, nous parlerons de la tragédie grecque³⁰ ; et ensuite, nous réfléchirons sur la théâtralité

²⁹ « L'idée d'un théâtre injouable est donc contradictoire. Bien significatif est ce *Spectacle dans un fauteuil* auquel Alfred de Musset invitait ses lecteurs (1834). D'abord, la paradoxale formule faisait appel à leur imagination de spectateur possible en leur demandant de doubler la lecture d'un jeu imaginaire sur la scène d'une sorte de théâtre intérieur ; il s'agit d'entendre et de voir en lisant ; plus tard, parlant de son *Théâtre en liberté* (1886), Victor Hugo le dira destiné à « ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit ». » (Voir l'article « Théâtralité » écrit par Henri Gouhier, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 760.)

³⁰ Dans la présente étude, nous ne parlerons pas des pièces de théâtre de Racine, de Corneille ou de Molière, bien que Ducasse mentionne à plusieurs reprises le nom de ces dramaturges dans les *Poésies* et sa correspondance, et

(A-2) lorsque, dans la troisième partie, nous tenterons de situer le livre de Ducasse dans la lignée de drames fantastiques quasi injouables.

(B) Théâtralité du texte d'une œuvre littéraire non théâtrale

Aujourd'hui, il n'est pas rare que l'on parle de la théâtralité des œuvres non théâtrales³¹. Dans ce cas, l'emploi du mot « théâtralité » demeure forcément *métaphorique* ; par exemple, comme le dit Véronique Sternberg, « la présence de dialogues dans un genre non dramatique conduit souvent à reconnaître à l'œuvre concernée un caractère théâtral ». Or la théoricienne est bien attentive aux dangers qu'implique ce type de lecture ; elle met en garde contre le rapprochement trop facile des textes non théâtraux de ceux qui le sont vraiment : « le dialogue, pour constitutif qu'il soit des genres dramatiques, n'en est pas pour autant l'exclusivité, et sa présence dans un autre type de texte n'est pas nécessairement le signe d'un emprunt à l'esthétique dramatique. »³² L'emploi abusif du concept de théâtralité est nuisible, cela est certain. Toutefois, Anne Larue a elle aussi raison, quand elle affirme que « l'œuvre à laquelle on applique un critère de théâtralité n'est pas forcément dramatique elle-même ». Car « ce qui vient du théâtre devient théâtral dans le roman (dans la poésie, dans l'autobiographie), alors que ces mêmes éléments, dans le genre théâtre, n'étaient pas investis particulièrement de théâtralité. On mesure ainsi combien tout se transforme sous l'effet du transport métaphorique »³³. Dans la première partie de notre étude, nous analyserons, en nous appuyant sur cette acception métaphorique du terme « théâtralité », les caractères théâtraux des *Chants de Maldoror*.

(C) Théâtralité de la représentation scénique d'une pièce de théâtre

Contrairement aux analystes purement littéraires, qui ne veulent regarder que la théâtralité du texte, les praticiens du théâtre ont souvent tendance à désigner par le mot « théâtralité » ce qui se manifeste uniquement à la représentation scénique. Déjà, Roland

qu'il soit bien possible, comme le signale Taichi Hara, que la préface de Racine à son *Phèdre* ait influencé la conception littéraire de l'auteur des *Poésies*. (Voir Taichi Hara, *Lautréamont : vers l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 156-157.) Du moins en ce qui concerne *Les Chants de Maldoror*, nous avons constaté, après quelques tentatives de mise en rapport de ce livre et du théâtre classique, que celui-ci n'a guère contribué à former la théâtralité de celui-là. Comme nous le montrerons plus tard, ce sont plutôt les drames fantastiques de caractère métaphysique – ceux qui mettent en scène des figures surnaturelles telles que les anges ou les diables afin de représenter le conflit entre le bien et le mal – qui ont marqué l'imagination du jeune poète.

³¹ Voir, par exemple, d'Isabelle Michelot, *Récit romanesque et théâtralité dans les Scènes de la vie parisienne et le "cycle de Vautrin" d'Honoré de Balzac*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2002 ; ou de Kayoko Kashiwagi, *La Théâtralité dans les deux Éducatons sentimentales*, Tokyo, Éditions France Tosho, 1985.

³² Sternberg, « Théâtre et théâtralité : Une fausse tautologie », art. cit., p. 52.

³³ Larue, « Avant-propos », *La Licorne* (« Théâtralité et Genres Littéraires »), op. cit., p. 13.

Barthes semblait prendre cette position quand il formulait : « Qu'est-ce que la théâtralité ? *c'est le théâtre moins le texte* »³⁴. Mais le partisan le plus fervent et le plus illustre de cette théâtralité sur scène est sans doute Antonin Artaud, comme le rappelle Patrice Pavis : « dans le sens artaudien, la théâtralité s'oppose à la littérature, au théâtre de texte, aux moyens écrits, aux dialogues et même parfois à la narrativité et à la « dramaticité » d'une fable logiquement construite. »³⁵ En tout cas, dans notre essai, nous ne traiterons pas de cette « théâtralité » de catégorie (C) puisque, notre objet d'analyse étant l'œuvre non théâtrale que sont les *Chants*, nous n'aurons pas affaire à la représentation scénique d'une vraie pièce de théâtre.

(D) Théâtralité de la représentation scénique d'une œuvre littéraire non théâtrale

Cette quatrième catégorie de théâtralité pourrait paraître un peu paradoxale. Toutefois, en fin de compte il n'y a rien là d'excentrique ; c'est une pratique bien connue sous le nom d'*adaptation*. Nous n'avons en effet aucune raison de croire qu'il soit impossible de créer un beau spectacle à partir d'une œuvre non théâtrale. Certains théoriciens du théâtre, comme Michel Corvin, admettent ce point de vue :

Il existe de nombreux textes non dialogués qui recèlent cette théâtralité langagière. [...] Il en va de même pour un certain nombre d'autres textes qui n'appartiennent pas au genre théâtre. Depuis les années soixante-dix, on a pu voir des metteurs en scène se tourner vers des textes apparemment non théâtraux qui leur semblaient au moins faire jeu égal avec la production d'œuvres théâtrales nouvelles ou avec celles que le passé nous a léguées ³⁶

Dans la quatrième et dernière partie de notre étude, nous présenterons quelques travaux de mise en scène des *Chants de Maldoror* réalisés dans ces dernières années. Nous pourrons ainsi mesurer le potentiel théâtral de l'œuvre poétique d'Isidore Ducasse, dont la singulière oralité et la richesse d'images ne cessent d'attirer l'attention des metteurs en scène du XXI^e siècle.

(E) Théâtralité dans la vie quotidienne

Dans son article : « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », Josette Féral développe une discussion intéressante sur la théâtralité qui se manifeste là où il n'y a ni scène, ni même texte dramatique. Nous voulons brièvement présenter ici sa réflexion,

³⁴ Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 304-305. (C'est nous qui soulignons.)

³⁵ Pavis, *Dictionnaire du Théâtre, op. cit.*, p. 358.

³⁶ Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, op. cit.*, p. 1614-1615.

bien que celle-ci ne concerne pas directement notre lecture des *Chants de Maldoror*. Voici la question principale que pose Féral :

La théâtralité est-elle une propriété qui appartient en propre au seul théâtre ou peut-elle investir pareillement le quotidien ? Est-elle une qualité (au sens kantien du terme) qui serait pour ainsi dire pré-existante à l'objet dans lequel elle s'investit, une condition d'émergence du théâtral ?³⁷

D'après cette théoricienne, la théâtralité n'existe pas comme telle, comme une qualité immanente aux œuvres théâtrales. Loin de la scène, loin du théâtre, cette théâtralité peut au contraire se manifester comme un coup de hasard, même dans la vie quotidienne, lorsque, par exemple, assis à la terrasse d'un café, on regarde les gens passer dans la rue. Car le regard que l'on pose sur ces passants « lit sur les corps qu'il observe, sur leur gestualité, leur inscription dans l'espace, une certaine théâtralité. »³⁸ Ce qui permet à Féral d'affirmer que la théâtralité est un « processus » :

la théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit : acteur, espace, objet, événement ; elle n'est pas non plus du côté du simulacre, de l'illusion, du faux-semblant, de la fiction, puisque nous avons pu la repérer dans des situations du quotidien. Plus qu'une propriété dont il serait possible d'analyser les caractéristiques, elle semble être un *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction.³⁹

4. Parcours

Comme nous allons le démontrer dans la présente étude, *Les Chants de Maldoror* sont une œuvre singulière qui, bien qu'elle n'ait pas été conçue comme une pièce de théâtre, est doublement, triplement en rapport avec le genre dramatique. Ils sont « théâtraux » à plusieurs égards, surtout en ceci qu'ils renferment les théâtralités de catégories (A-1), (A-2), (B) et (D). D'où notre plan d'études suivant :

³⁷ Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 347-348.

³⁸ Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 350.

³⁹ Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », art. cit., p. 350. (C'est Féral qui souligne.)

PARTIE I

La première partie de notre essai tente une lecture thématique des *Chants de Maldoror*. Elle analyse un à un les aspects théâtraux de ce livre : scènes d'apparition et de disparition des acteurs, décors, costumes et accessoires. Nous aurons donc affaire à la théâtralité de catégorie (B), et le mot « théâtralité » s'entendra ici dans son sens métaphorique : ce qui évoque le théâtre dans une œuvre non théâtrale.

PARTIE II

La deuxième partie fera pendant à la première ; toutes les deux développeront une réflexion thématique autour du motif du *regard*. Ici, cependant, nous serons plus sensibles que dans la première partie à la relation *intertextuelle* des *Chants* avec la tragédie grecque. C'est donc non seulement la théâtralité de catégorie (B), mais aussi celle de catégorie (A-1) – celle des pièces de théâtre – que nous examinerons dans cette partie.

PARTIE III

La troisième partie de notre essai a pour but de situer *Les Chants de Maldoror* dans la lignée des drames fantastiques – à savoir les œuvres écrites sous forme de pièce de théâtre, mais quasi injouables à cause de leur caractère surnaturel : *Faust*, *Manfred*, etc. C'est donc la théâtralité de catégorie (A-2) qui importe ici : celle des pièces de théâtre difficiles à mettre en scène.

PARTIE IV

La quatrième partie de notre essai est envisagée comme un lieu de communication entre deux domaines, celui des recherches littéraires académiques et celui de la création théâtrale ; nous présenterons le travail des metteurs en scène qui, dans les années récentes, ont adapté pour la scène *Les Chants de Maldoror*. C'est donc la théâtralité de catégorie (D) qui sera mise en valeur ici.

PARTIE I. VISUALISATION DU CONTENU DE L'ŒUVRE

« Si l'on interroge l'étymologie, l'on s'aperçoit que pour désigner la vision orientée, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à *reprendre sous garde...* »⁴⁰

Comme nous venons de le rappeler dans l'Introduction, la façon la plus simple – voire la plus naïve – de parler de la théâtralité d'une œuvre littéraire non théâtrale (roman, poème, conte...) consiste à user de la métaphore ; par exemple, l'on peut appeler *acteur* tout personnage de fiction. Or la première partie de notre étude essayera délibérément cette opération : nous traiterons successivement 1) l'entrée en scène et la sortie des acteurs, 2) les paroles que ceux-ci profèrent, 3) le décor, 4) le costume et les accessoires dans *Les Chants de Maldoror*. Au cours de l'analyse thématique de ces quatre éléments scéniques émergera l'importance du *regard*, dont le texte de Ducasse ne cesse d'affirmer la valeur, l'utilité et la puissance.

Il est à signaler, par ailleurs, que le regard est, depuis toujours, un des facteurs cruciaux du théâtre. Pour le bien comprendre, il suffit de consulter l'étymologie de ce dernier. D'un côté, Anne Larue fait observer que « l'étymologie grecque du mot [théâtre] invite à souligner le primat du regard, d'un regard curieux qui se promène sur toutes choses et en déroule à son plaisir le panorama. »⁴¹ De l'autre, Patrice Pavis n'hésite pas à affirmer que c'est le regard qui constitue un espace théâtral :

L'origine grecque du mot théâtre ; le *theatron*, révèle une propriété oubliée, mais fondamentale, de cet art : c'est le lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit. Le théâtre est bien, en effet, un point de vue sur un événement : un regard, un angle de vision et des rayons optiques le constituent.⁴²

⁴⁰ Jean Starobinski, *L'œil vivant* [1^{ère} éd. 1961], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1999, p. 11.

⁴¹ Anne Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et Genres Littéraires*, La Licorne, 1996, p. 16.

⁴² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 359.

Or le regard est, comme nous allons le voir, un des motifs les plus surplombants dans les *Chants* ; différents regards de différents personnages traversent l'espace textuel du livre de Ducasse pour s'y croiser, s'y rencontrer et s'y enchevêtrer. Évidemment, ils sont de diverses natures : tantôt agressifs et hostiles, tantôt compatissants voire amoureux, mais le plus souvent furtifs, vigilants et méfiants. Pour les dépister, démêler et saisir sous de multiples angles, nous devons donc savoir *lire* les regards.

Prévenons dès maintenant que les deux premières parties de notre étude se font pendants ; la première met l'accent sur le côté positif du regard – les avantages stratégiques que celui-ci procure aux personnages dans les *Chants* – tandis que la deuxième observe son côté négatif, le danger qu'implique l'acte de voir. En examinant ainsi les deux faces contrastées de la clairvoyance, nous tâcherons de mettre en relief les fonctions capitales que remplit le regard dans l'œuvre de Ducasse.

*

Dans la première partie, nous nous servirons d'une liste que nous nommons « Tableau récapitulatif des aspects théâtraux des *Chants de Maldoror* » (voir *infra*, p. 22-25). Elle comporte les cinq colonnes suivantes :

Colonne 1 : FORME

Nous indiquons ici la *forme d'écriture* qu'emploie Ducasse dans chaque strophe.

(Ex. « Monologue » / « Dialogue » / « Récit » / « Théâtre » / « Roman »)

La dénomination « Théâtre » est réservée aux strophes onzième, douzième et treizième du *Chant I*, dont la première version (1868) était écrite sous forme de scène de théâtre ; les deux autres strophes dialoguées (la sixième strophe du *Chant II* et la quatrième strophe du *Chant V*) se contenteront du label « Dialogue ». Respectant l'avis du narrateur des *Chants*, nous appelons « Roman » l'écriture narrative dans le *Chant VI* ; quant aux autres strophes, nous avons choisi de les diviser en deux catégories simples : « Monologue » ou « Récit », selon la tonalité majeure de chacune.

Colonne 2 : NARRATEUR

Nous précisons ici *celui qui raconte* dans chaque strophe. Certes, la plupart du temps, c'est le héros/narrateur des *Chants* qui assure la narration. Mais à partir du *Chant III*, il arrive aussi qu'il laisse la parole à un des personnages de fiction. En l'occurrence, celui-ci devient, ne fût-ce que temporairement, le narrateur du récit incrusté dans la narration globale. (Dans la strophe 3 du *Chant III*, par exemple, Tremdall assume le rôle de narrateur en rapportant le combat de Maldoror et du dragon.)

Colonne 3 : TEMPS

Nous indiquons ici approximativement le *moment* où se passe l'histoire.

(Ex. « Matin » / « Journée » / « Soir » / « Nuit »)

Colonne 4 : DÉCORS

Nous précisons ici le *lieu* où se déroule l'histoire.

(Ex. « Espace sauvage » / « Espace maritime » / « Espace urbain » / « Chez Maldoror »)

Colonne 5 : ACTEURS

Nous signalons ici les *personnages* qui se présentent dans chaque strophe. Le nom de ceux qui prennent la parole est marqué par un astérisque ; celui des personnages féminins est écrit en caractères rouges. Pour faciliter le repérage, nous faisons accompagner le nom des personnages peu marquants par le numéro de la page où ils se trouvent. Dans cette liste, les choses inanimées sont comptées parmi les personnages, soit quand elles prennent la parole (ex. le « caillou » dans la strophe 15 du *Chant II*), soit quand elles remplissent le rôle d'interlocuteur principal du héros/narrateur des *Chants* (ex. le « vieil océan » dans la strophe 9 du *Chant I*).

Tableau récapitulatif des aspects théâtraux des *Chants de Maldoror*

	FORME	NARRATEUR	TEMPS	DECORS
Ch. I				
1	Monologue	Le héros/narrateur		
2	Monologue	Le héros/narrateur		
3	Monologue	Le héros/narrateur		
4	Monologue	Le héros/narrateur		
5	Monologue	Le héros/narrateur		
6	Monologue	Le héros/narrateur		
7	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace sauvage (devant un tombeau)
8	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace campagnard (près de la mer)
9	Monologue	Le héros/narrateur		Espace maritime (sur le rivage)
10	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
11	Théâtre	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Edouard
12	Théâtre	Le héros/narrateur	Nuit	Cimetière
13	Théâtre	Le héros/narrateur	Soir	Espace sauvage (dans la forêt)
14	Monologue	Le héros/narrateur		
Ch. II				
1	Monologue	Le héros/narrateur		
2	Récit	Le héros/narrateur		Chez Maldoror
3	Monologue	Le héros/narrateur		
4	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace urbain (Paris, omnibus)
5	Récit	Le héros/narrateur	Journée	Espace urbain (dans la rue)
6	Dialogue	Le héros/narrateur	Journée	Espace urbain (Paris, Jardin des Tuileries)
7	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace campagnard (dans la forêt)
8	Récit	Le héros/narrateur	Journée	Espace sauvage
9	Monologue	Le héros/narrateur		
10	Monologue	Le héros/narrateur		
11	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace urbain (Paris, la Seine)
12	Monologue	Le héros/narrateur		
13	Récit	Le héros/narrateur	Soir → Nuit	Espace maritime (sur le rivage)
14	Récit	Le héros/narrateur	Soir → Nuit	Espace urbain (Paris, la Seine)
15	Récit	Le héros/narrateur		Espace sauvage / cosmique
16	Monologue	Le héros/narrateur		
Ch. III				
1	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace maritime (sur la grève)
2	Récit (1)	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
	Récit (2)	La folle	Journée	Espace campagnard (des platanes)
3	Récit (1)	Le héros/narrateur	Journée	Espace sauvage (sur la vallée)
	Récit (2)	Tremdall	Journée	Espace sauvage (sur la vallée)
4	Récit	Le héros/narrateur	Journée	Espace campagnard (sur la route)
5	Récit (1)	Le héros/narrateur	Soir → Nuit	Espace périphérique (couvent-lupanar)
	Récit (2)	Le cheveu	Soir → Nuit	Espace périphérique (couvent-lupanar)
	Récit (3)	Le Créateur	Soir → Nuit	Espace périphérique (couvent-lupanar)

ACTEURS (rouge = personnages féminins * = ceux qui prennent la parole)	
Ch. I	
1	Le narrateur
2	Le narrateur « je »
3	Le narrateur « je »
4	Le narrateur « je »
5	Le narrateur « je »
6	Le narrateur « je », un adolescent [p. 104]
7	Le narrateur « je », *le ver luisant, *la Prostitution
8	Le narrateur « je », *sa mère, les chiens
9	Le narrateur « je », le vieil océan [= destinataire de l'hymne]
10	Le narrateur « je », *l'homme, les animaux, le rhinolophe [Dazet]
11	*Maldoror, *Edouard, *son père et *sa mère
12	*Maldoror, *le fossoyeur
13	*Maldoror, *le crapaud [Dazet]
14	Le narrateur « je »
Ch. II	
1	Le narrateur « je »
2	Maldoror « je », le Créateur, Sultan, Léman
3	Le narrateur « je », Lohengrin, le Créateur
4	Le narrateur « je », *un orphelin, Lombano, un chiffonnier
5	Le narrateur « je », *une jeune fille, sa mère
6	*Maldoror, *un enfant
7	Le narrateur « je », l'hermaphrodite, quatre hommes masqués [p. 150]
8	Le narrateur « je », une femme à la voix de soprano, *le Créateur anthropophage
9	Le narrateur « je », le pou [= destinataire de l'hymne], le paysan rêveur [p. 161]
10	Le narrateur « je », les mathématiques [= destinataires de l'hymne]
11	Maldoror, la lampe-ange, les marins superstitieux [p. 170]
12	Le narrateur « je », le Créateur [= destinataire de la prière]
13	Maldoror, *un homme, *une femme, un garçon, des requins, une femelle de requin
14	Maldoror, Holzer, la foule [p. 181]
15	Maldoror, le Créateur, *le caillou [p. 183], la Conscience, l'homme qui fuit, la légion de poulpes
16	Le narrateur « je »
Ch. III	
1	*Maldoror, *Mario, *la mouette, les habitants de la côte [p. 190]
2	Maldoror, la folle, les enfants Maldoror, *une fillette, sa mère, un bouledogue, un berger [p. 198]
3	Maldoror, *Tremdall, le dragon Maldoror, *le dragon
4	Le Créateur, *le hérisson, *le pivert, *la chouette, *l'âne, *le crapaud, *le lion, un homme
5	Maldoror, *le Créateur, *le cheveu, *le pou, des prostituées le Créateur, une prostituée, un jeune homme écorché [p. 208] Le cheveu, Satan, les archanges, les nonnes

Tableau récapitulatif des aspects théâtraux des *Chants de Maldoror* (La suite)

	FORME	NARRATEUR	TEMPS	DECORS
Ch. IV				

1	Monologue	Le héros/narrateur		
2	Monologue	Le héros/narrateur		
3	Récit	Le héros/narrateur	Journée	Espace sauvage
4	Monologue	Le héros/narrateur		
5	Monologue	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
6	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Espace sauvage (sur la falaise)
7	Récit (1)	Le héros/narrateur	Soir	Espace maritime (sur le rivage)
	Récit (2)	Amphibie	Soir	Espace maritime (sur le rivage)
8	Récit	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
Ch. V				
1	Monologue	Le héros/narrateur		
2	Récit	Le héros/narrateur		Espace sauvage (sur un tertre)
3	Monologue	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
4	Dialogue		Nuit	Chez Maldoror (dans son château)
5	Monologue	Le héros/narrateur		
6	Récit	Le héros/narrateur	Journée	Cimetière
7	Récit (1)	Le héros/narrateur	Nuit	Chez Maldoror (dans sa chambre)
	Récit (2)	Elsseneur	Journée	Espace maritime (dans la mer)
	Récit (3)	Elsseneur	Nuit	Espace périphérique
Ch. VI				
1	Monologue	Le héros/narrateur		
2	Monologue	Le héros/narrateur		
3	Roman	Le héros/narrateur	Soir	Espace urbain (Paris, rue Vivienne)
4	Roman	Le héros/narrateur	Nuit	Espace urbain (Paris, chez Mervyn)
5	Roman	Le héros/narrateur	Journée → Soir	Espace urbain (Paris, chez Mervyn)
6	Monologue	Le héros/narrateur		Chez Maldoror (aux vestibules)
7	Roman (1)	Le héros/narrateur	Journée	Espace urbain (Paris, Palais-Royal)
	Roman (2)	Aghone	Journée	Espace urbain (Paris, rue de la Verrerie)
8	Roman	Le héros/narrateur	Journée	Espace maritime (sur le rivage)
9	Roman	Le héros/narrateur	Matin	Espace urbain (Paris, pont du Carrousel)
10	Roman	Le héros/narrateur	Journée	Espace urbain (Paris, Vendôme)

	ACTEURS (rouge = personnages féminins * = ceux qui prennent la parole)
Ch. IV	
1	Le narrateur « je »

2	Le narrateur « je »
3	Le narrateur, *l'homme pendu, *sa femme et *sa mère, les laboureurs [p. 229]
4	Le narrateur « je », l'homme, les athlètes, les mécaniciens, les philosophes, les médecins [p. 231]
5	Le narrateur « je », une femme blonde [p. 232], une petite fille [p. 234]
6	Le narrateur « je » [devenu pourceau dans son rêve], les animaux terrestres [p. 238]
7	Le narrateur « je », *l'amphibie, *les paysans [p. 242]
	L'amphibie, ses parents et son frère
8	Le narrateur « je », Falmer, une femme [p. 246], *les petits enfants et les vieilles femmes [p. 247]
Ch. V	
1	Le narrateur « je »
2	Le narrateur « je », *le pélican, *le scarabée, le grand-duc, le vautour, la sorcière
3	Le narrateur « je »
4	*Maldoror, *le Créateur
5	Le narrateur « je », les pédérastes [= destinataires du message]
6	Maldoror, *le prêtre, l'enfant mort, le fossoyeur [p. 272], l'assistance [p. 272]
7	*Maldoror, *l'araignée [Elsseneur et Réginald]
	Maldoror, Réginald, les pêcheurs [p. 277]
	Maldoror, *Elsseneur, *Réginald, le pâtre [p. 280]
Ch. VI	
1	Le narrateur « je »
2	Le narrateur « je »
3	Maldoror, Mervyn, *une chouette, une femme évanouie [p. 288]
4	*Maldoror, *Mervyn, *son père, *sa mère et ses petits frères, *le médecin [p. 293]
5	*Mervyn, *son père, sa mère et ses petits frères, l'agent postal [p. 294], le professeur [p. 295]
6	Le narrateur « je », les miroirs d'argent [= destinataires du message]
7	Maldoror, *Aghone
	Aghone, son père et *sa mère, trois Marguerite, le serin, les passants [p. 304]
8	*Maldoror, *le crabe tourteau [l'archange]
9	Maldoror, Mervyn, *les bouchers [p. 311]
10	Maldoror, *Aghone, *un coq, Mervyn, son père et sa mère, le rhinocéros [le Créateur], la poutre, etc.

Chapitre I. L'entrée en scène et la sortie

Pour commencer, nous souhaiterions mettre en valeur la sensibilité visuelle de l'auteur des *Chants* et, en même temps, sa virtuosité en tant que metteur en scène. Pour cela, il suffit de jeter un coup d'œil sur les scènes d'apparition et de disparition des acteurs dans le livre de Ducasse. Le poète portait, on le sait, un vif intérêt aux phénomènes optiques⁴³ ; d'où peut-être les visions dynamiques – quasi cinématographiques – qu'il a su réaliser dans son œuvre.

1. Le mouvement

L'entrée en scène des acteurs est sûrement importante au théâtre ; c'est elle qui décide de la première impression que recevra l'audience de chaque personnage. Force est donc qu'un metteur en scène cherche un effet dramatique pour que l'image des acteurs se grave dans le cœur du public. Mais comment la rendre vive ? Lorsque l'un des acteurs principaux, par exemple, est sur le point d'entrer en scène, que peut-on faire pour le faire ressortir par rapport aux autres ? Le surcharger d'ornements ? L'acclamer tapageusement ? Ou, au contraire, imposer un silence ? Oui, certainement il y a bien des possibilités. Mais la fin est unique : raffiner la mise en scène.

L'auteur des *Chants*, impresario d'un théâtre gigantesque, n'omet pas les efforts de ce genre. La première étape : donner du mouvement aux acteurs en train d'apparaître sur la scène. Chez Ducasse, il est en effet peu fréquent qu'un personnage quelconque se présente devant le lecteur en état d'immobilité, à moins qu'il ne soit le narrateur des *Chants* lui-même qui, naturellement, n'est pas obligé de bouger. Les acteurs s'élancent vers nous, souvent avec une vitesse extrême, avec frénésie même : « Quel est cet être, là-bas, à l'horizon, et qui ose approcher de moi, sans peur, à sauts obliques et tourmentés ; et quelle majesté, mêlée d'une douceur sereine ! » (p. 130.) Les apparitions soudaines de cette sorte, jointes, du reste, à l'identité incertaine de celui qui se montre, nous choquent d'abord, et forment ensuite

⁴³ Par exemple, dès la première strophe des *Chants*, le narrateur évoque, en décrivant le vol de grues, une illusion d'optique : « c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage. » (p. 100.) De même, dans la quatrième strophe du *Chant IV* : « 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. » (p. 231. C'est nous qui soulignons.) Cf. Platon, dans sa *République*, parle de phénomènes optiques de ce genre : « les mêmes objets, selon qu'on les observe dans l'eau ou hors de l'eau, paraissent fracturés ou droits, et aussi concaves ou convexes, suivant une autre illusion optique qui est l'effet des couleurs, et évidemment tout trouble de cette nature réside lui-même dans notre âme. » (Platon, *La République*, Livre X, 602c-d, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 493.)

l'ambiance particulière du monde maldororien : ambiance fortement inquiétante, teintée de couleur onirique.

Ainsi auront lieu, à maintes reprises, les rencontres fortuites du héros/narrateur des *Chants* et d'un être inconnu : « Mais, quel est encore ce tumulte des eaux, là-bas, à l'horizon ? » (p. 179) ; « qu'est-ce qui s'approche, et va à la rencontre de Maldoror ? » (p. 200) ; « Mais qui donc !... mais qui donc ose, ici, comme un conspirateur, traîner les anneaux de son corps vers ma poitrine noire ? » (p. 261.)

Or le surgissement du héros du mal à cheval, qui vient toujours au galop, peut être rangé dans cette série d'apparitions brusques et inopinées : « Harcelé par sa pensée sombre, Maldoror, sur son cheval, passe près de cet endroit, avec la vitesse de l'éclair. » (p. 182.)

La « vitesse de l'éclair », voilà l'essentiel de l'entrée en scène chez Ducasse. Et la même allure sera requise, également, pour la scène de sortie : « Sans rien dire, il [Maldoror] prend son ami [Holzer] qu'il met en croupe, et le coursier s'éloigne au galop. » (p. 182.)

La meilleure description de sa fuite se trouve cependant à la fin de la sixième strophe du *Chant V*. Écoutons, dans un cimetière, le discours du prêtre :

sachez, au moins, que 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.)

Mise en scène remarquable, qui nous laisse suivre la disparition graduelle du cavalier Maldoror. L'évocation est si forte, l'image est si animée que nous le voyons s'en aller comme si nous assistions réellement à cette scène. Ainsi dans les *Chants*, les scènes d'apparition et de disparition sont-elles extrêmement dynamiques au point de nous apporter la sensation de réel ; pleines de mouvement, elles ne manquent pas d'ébranler la sensibilité dramatique du spectateur.

2. Les tempêtes et les horizons

Si, comme nous venons de le voir, le dynamisme des personnages du théâtre ducassien consiste principalement en un surgissement brusque et un déplacement graduel mais rapide, nous croyons possible d'en trouver une figure archétypale : la tempête. De fait, elle s'élève plusieurs fois dans le livre, et son mouvement ressemble à l'entrée en scène des acteurs :

un point imperceptible venait de paraître à l’horizon, et s’approchait peu à peu, poussé par la rafale, en grandissant avec rapidité. La tempête allait commencer ses attaques, et déjà le ciel s’obscurcissait, en devenant d’un noir presque aussi hideux que le cœur de l’homme. (p. 175.)

En outre, le fait qu’elle est décrite dès la première strophe des *Chants* confirme la grande importance que lui accorde l’auteur :

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. (p. 99.)

Placée tout au début de l’œuvre, elle annonce déjà le mouvement qu’imiteront plus tard les acteurs des *Chants de Maldoror* ; pour eux, elle sert de modèle à suivre.

Retenons par ailleurs le mot « horizon » contenu dans les deux citations ci-dessus. Image privilégiée chez Ducasse – comme l’a justement observé Qiang Dong⁴⁴ – elle assume le rôle de limite spatiale dans chacune des scènes représentées dans les *Chants*. Sa fonction est d’ailleurs double : tantôt il permet le surgissement des acteurs⁴⁵ – en l’occurrence, ceux-ci se montrent à l’horizon pour ensuite s’acheminer vers le narrateur – tantôt il les avale comme un gouffre.⁴⁶

L’horizon est donc à la fois l’entrée et la sortie du théâtre maldororien. D’un côté, il est une matrice féconde qui produit des acteurs ; de l’autre, il sert de tombeau du repos pour ceux qui se sont acquittés de leurs fonctions.

⁴⁴ Voir de Qiang Dong, « Les « Quatre Points de l’horizon » de Lautréamont. Approche du thème de l’horizon dans les *Chants* à la lumière de Michaux », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, 2002, p. 231-238. Comme le signale le titre de son article, Dong analyse ici les images de l’horizon chez Ducasse en les divisant en quatre catégories : « l’horizon comme source d’apparition », « l’horizon comme limite », « l’horizon intériorisé » et « l’horizon comme évocation de l’espace et du temps ». Dans le contexte de la présente étude, cependant, nous n’avons qu’à nous référer aux deux premières.

⁴⁵ Signalons, entre autres, le surgissement du crapaud dans l’avant-dernière strophe du *Chant I* : « Quel est cet être, là-bas, à l’horizon, et qui ose approcher de moi, sans peur, à sauts obliques et tourmentés » (p. 130) et la scène d’apparition des requins dans la treizième strophe du *Chant II* : « Mais, quel est encore ce tumulte des eaux, là-bas, à l’horizon ? » (p. 179.) Ainsi l’horizon donne-t-il le jour aux nouveaux acteurs comme « une sorte de rideau de scène » (Dong, art. cit., p. 234.)

⁴⁶ Voici d’abord la scène de disparition du scarabée dans la deuxième strophe du *Chant V* : « Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l’alcoolisme, disparaissait à l’horizon. » (p. 257.) Rappelons ensuite le malheureux amphibie qui s’en va lui aussi vers l’horizon : « Et, quoiqu’au bout de quelques secondes, il [l’amphibie] eût complètement disparu à mes yeux, avec une longue-vue, je pus encore le distinguer, aux dernières limites de l’horizon. » (p. 245.)

3. La distance

Jusqu'ici, nous avons souligné la stratégie de Ducasse en tant que metteur en scène, qui consiste à dynamiser ses personnages sur le point d'entrer en scène ou d'en sortir. Mais il importe aussi de retenir la spécificité des *Chants* – spécificité d'une œuvre poétique par rapport aux pièces de théâtre – qui contribue à la réussite de cette stratégie. L'avantage du livre sur le vrai théâtre, l'avantage du texte littéraire par rapport à la représentation tridimensionnelle, c'est la disponibilité spatiale quasi illimitée. À la différence du théâtre réel dont la scène est obligatoirement bornée, les scènes maldororiennes peuvent exploiter un espace sans fin voire cosmique, puisqu'elles sont composées exclusivement de mots et d'images. Aussi peuvent-elles se dérouler dans un domaine imaginaire et infini, ce qui permet à l'auteur des *Chants* de profiter de la distance – distance, surtout, entre les acteurs et le narrateur. De fait, il arrive que ce dernier regarde les autres personnages s'approcher ou s'éloigner de plus en plus de lui, tel le narrateur de la septième strophe du *Chant IV* qui suit la fuite de l'amphibie avec « une longue vue » (p. 245). La présence de cet appareil optique est d'autant plus significative qu'elle résume la caractéristique de l'espace maldororien qui demeure souvent trop vaste pour être saisi par les yeux.

Examinons un autre exemple où Ducasse tire le meilleur parti possible de la distance pour produire un effet dynamique :

Le bruit du galop s'accroissait de plus en plus ; et, [...] le cavalier, étreignant la ligne d'horizon, paraissait en vue, dans le champ d'optique qu'embrassait le portail du cimetière, rapide comme un cyclone giratoire (p. 273.)

Scène dramatique, où se trouve, du reste, une fois encore l'horizon comme terme spatial. La distance, encore considérable au départ, se réduit en un clin d'œil. Nous n'aurons donc pas tort d'affirmer que cette maîtrise de la distance et du champ optique contribue à l'animation de la scène ; la grandeur de l'espace est indispensable pour dynamiser le spectacle dans les *Chants*.

4. Le mouvement vertical

Notre recherche pécherait toutefois par insuffisance si nous traitions exclusivement des mouvements horizontaux. Le monde maldororien n'est pas dépourvu de verticalité

dynamique, qui nous laisse parfois une impression de surnaturel. L'image typique est celle de la comète ou de l'aérolithe. Tout comme les images de tempête, elle fait irruption plus d'une fois dans les *Chants* : « Quand une comète, pendant la nuit, apparaît subitement dans une région du ciel, après quatre-vingts ans d'absence, elle montre aux habitants terrestres et aux grillons sa queue brillante et vaporeuse. » (p. 218) ; « Parfois, le paysan rêveur aperçoit un aérolithe fendre verticalement l'espace, en se dirigeant, du côté du bas, vers un champ de maïs. » (p. 161-162.)

Si nous évoquons ici les images de la météorite qui, au fond, n'ont qu'un très faible rapport avec le théâtre, c'est parce que, dans la cinquième strophe du *Chant II*, le narrateur s'assimile lui-même à une comète ; rien d'étonnant, si l'on pense à la virtuosité du metteur en scène Isidore Ducasse, qu'il ait tenté d'exploiter pleinement le caractère dramatique de la comète – la soudaineté de son apparition, la rapidité de son vol et son existence mystique – pour les attribuer à son héros :

Depuis ce jour, [...] tu n'as plus revu, dans la rue étroite, le jeune homme [Maldoror] mystérieux qui battait péniblement, de sa sandale lourde, le pavé des carrefours tortueux. L'apparition de cette comète enflammée ne reluira plus, comme un triste sujet de curiosité fanatique, sur la façade de ton observation déçue. (p. 144-145.)

Les exemples d'apparition verticale ne s'épuisent pas encore. Dans la quatrième strophe du *Chant II*, un omnibus nocturne « apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. » (p. 141.) Évidemment, ce surgissement du fond de la terre éveille les soupçons qu'il ne vienne du royaume des ombres, ce qui sera tout de suite confirmé par la description des passants assis à l'impériale de cet omnibus : ils « ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. » (p. 141.)

Ensuite, dans la célèbre strophe du naufrage, nous voyons Maldoror et la femelle de requin disparaître ensemble vers les profondeurs marines : « roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux ! » (p. 181.) Il arrive même que le narrateur des *Chants* plonge impitoyablement ses acteurs dans un abîme : « 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. » (p. 189.)

Or malgré cette diversité locale, l'espace le plus convenable au mouvement vertical n'en reste pas moins le ciel. En l'occurrence, les acteurs en jeu se limitent aux êtres aériens,

aux anges ou, plus largement, aux êtres « à la nature d'ange » envoyés des cieux. La onzième strophe du *Chant II* décrit, par exemple, la fuite de l'ange battu par le pouvoir maléfique de Maldoror :

Une fois dehors, il [Maldoror] aperçoit dans les airs une forme noirâtre, aux ailes brûlées, qui dirige péniblement son vol vers les régions du ciel. 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... (p. 169.)

Scène d'ascension magnifique qui, du reste, se retrouve à la fin du *Chant V*. Nous y voyons Elsseneur et Réginald, anciens amis de Maldoror et maintenant complices du Créateur, monter au ciel après avoir rempli leur mission : « Il [Maldoror] se réveille comme il lui a été ordonné, et voit deux formes célestes disparaître dans les airs, les bras entrelacés. » (p. 281.) La deuxième strophe du même *Chant*, quant à elle, décrit le vautour des agneaux qui « se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. » (p. 257.) Les exemples sont ainsi abondants, et ils montrent tous que le metteur en scène des *Chants*, quand il place et déplace ses acteurs, n'hésite point à leur donner un mouvement tridimensionnel. Afin d'agrandir les effets dramatiques, il est prêt à exploiter toutes les possibilités de mouvement, soit vertical, soit horizontal.

5. La silhouette

Parlons maintenant d'une autre qualité de la mise en scène ducassienne. Quand son acteur entre en scène, et que les images commencent à se développer devant nous, qu'est-ce qui attire nos regards avant toute chose ? C'est le contour indéfini du personnage et du paysage qui se dégage de plus en plus des ombres profondes. La visibilité totale ne se réalise qu'à la fin de ce mouvement graduel.

Lisons d'abord la première phrase de la huitième strophe du *Chant I* :

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. (p. 107.)

Le narrateur dessine ici le décor campagnard, mais la tonalité dominante est « jaune » et sombre, la vue est encore confuse. Atmosphère fantastique. Ou si l'on préfère le terme de Fortunato Zocchi, c'est un « paysage-atmosphère »⁴⁷ que le narrateur se contente de remplir, non du décor précis, mais de « toutes sortes de bruits mystérieux »⁴⁸ qui créent des « effets magiques »⁴⁹.

Assistons ensuite à la naissance de Mario dans la première strophe du *Chant III* :

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... (p. 189-190.)

Voilà la scène d'apparition la plus typique chez Ducasse. Le nouveau personnage est encore ballotté entre la présence et l'absence, si bien qu'il ne se dessine que très « lentement ». Tout est instable autour de lui : son image est encore « flottante », et le plan est toujours « vaporeux ». Le paysage est obscur, insaisissable et flou, au point de nous faire penser à une vision onirique ou même à une image cinématographique avant la lettre. Oui, la scène d'apparition et de disparition décrite par l'auteur des *Chants* semble témoigner, il est vrai, de la sensibilité cinématographique qui serait requise pour faire un film fantastique⁵⁰. Qualité merveilleuse de la mise en scène, en vérité. D'où peut-être la prédilection de Ducasse pour tous les phénomènes visuels, y compris les illusions, telles que fantasmagories ou silhouettes : « Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie ? » (p. 232) ; « Il [Maldoror] est loin ; je [Tremdall] vois sa silhouette cheminer sur un étroit sentier. » (p. 200.)

Cette parole de Tremdall, qui met l'accent sur l'intervalle entre lui et son ami (« Il est loin. »), suggère que la silhouette est un effet produit par cette distance. Or le metteur en scène des *Chants*, habile à exploiter la distance, ne manque pas de présenter le bel adolescent Mervyn, d'abord par sa silhouette :

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. (p. 288.)

⁴⁷ Fortunato Zocchi, « Le paysage dans *Les Chants de Maldoror* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin, 1974, p. 426.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 424.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 424.

⁵⁰ En 1977, un artiste japonais, Shûji Terayama, a adapté les *Chants* pour l'écran. Cf. Naruhiko Teramoto, « *Les Chants de Maldoror* filmés par Shûji Terayama. Texte sur l'écran-rasoir », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLVII-XLVIII, 1998, p. 449-466.

Estomper le contour du personnage est donc une technique favorite de la mise en scène ducassienne. Pour séduire le spectateur, il n'est pas nécessaire de donner dès le départ un tableau précis ; au contraire, il est plus subtil de laisser un halo vaporeux autour de chaque personnage. Ainsi le metteur en scène réussit-il à augmenter la curiosité du spectateur. Au commencement, il y a toujours une brume matinale couvrant la scène ; on ne peut même pas voir clairement les figures des personnages. Mais, lorsque les « vapeurs du matin se sont dissipées » (p. 310), la vibration s'arrête, les acteurs se montrent, et un événement se passe, fatalement, d'une manière véritablement spectaculaire.

Chapitre II. Les acteurs

Il convient maintenant de faire porter notre réflexion sur les « acteurs » dans les *Chants*. Notre sujet d'étude étant la théâtralité de l'œuvre de Ducasse, nous voulons mettre l'accent sur les *paroles* qu'ils prononcent, plutôt que sur leurs actions ou leurs caractères. Par rapport aux études antérieures faites sur les personnages dans les *Chants*, l'attention particulière au *sujet de l'énonciation* constituera l'originalité de notre recherche.

Ce chapitre sera divisé en trois sections, les deux premières consacrées à l'analyse du langage de l'acteur principal : Maldoror, la troisième et dernière traitant des paroles des personnages secondaires.

II-1. Les dialogues de Maldoror

Tout d'abord, nous allons nous attacher aux cinq scènes de *dialogue* dans les *Chants* : les strophes 11, 12, 13 du *Chant I*, la strophe 6 du *Chant II* et la strophe 4 du *Chant V*.

1. Analyse des cinq strophes dialoguées dans *Les Chants de Maldoror*

Aucun lecteur du livre de Ducasse ne peut négliger la particularité des strophes onzième, douzième et treizième du premier *Chant* ; la première version de celui-ci (imprimée en 1868) les présentait, on le sait, sous forme de scène théâtrale. Ces trois strophes témoignent du penchant et de l'intérêt que Ducasse portait au théâtre⁵¹ et, en même temps, garantissent la théâtralité de son œuvre. Aussi, tant que l'on s'intéresse à la question du genre des *Chants*, il est impossible de se passer d'une réflexion sur ces trois strophes. Jean-Luc Steinmetz a souligné, à juste titre, l'importance de ces dernières :

⁵¹ Comme l'affirment plusieurs critiques, ces trois strophes scéniques sont parfaitement jouables. L'emploi à deux reprises de l'*aparté*, du reste, semble attester une forte volonté de théâtralisation de l'auteur :

LA MÈRE. – Dis-moi vite si tu souffres.

ÉDOUARD. – Mère, je ne souffre pas... *Je ne dis pas la vérité.* (p. 120. C'est nous qui soulignons.)

MALDOROR. – *Il croit que creuser une fosse est un travail sérieux !* Tu crois que creuser une fosse est un travail sérieux ! (p. 125. C'est nous qui soulignons.)

Il est, en effet, remarquable que les deux premières publications contiennent trois strophes présentées comme des scènes de théâtre. Des indications de décor, de gestes sont mises entre parenthèses et imprimées en caractères de corps plus petit. Les noms des personnages sont répétés, suivis de répliques. [...] la typographie des strophes onzième, douzième et treizième signalait une hésitation quant au genre adopté. Cette hésitation me semble capitale pour cerner de plus près la singularité du texte.⁵²

Cependant il est jusqu'à présent moins bien signalé qu'il y a, en dehors du *Chant I*, encore deux strophes que l'on pourrait qualifier de « théâtrales » : la sixième strophe du *Chant II* et la quatrième strophe du *Chant V*. Le texte de celle-là est en grande partie constitué d'une conversation entre Maldoror et l'enfant « assis sur un banc du jardin des Tuileries » ; et celui de l'autre composé uniquement d'un dialogue du héros du mal et du Créateur. Nous croyons donc possible – et même nécessaire – de les rattacher aux trois autres strophes scéniques dans le premier *Chant*. Et nous voulons proposer de les regrouper toutes les cinq sous l'appellation de *strophe dialoguée*. Le choix de textes que nous avons fait et leur regroupement sont d'ailleurs justifiés par un critère objectif : la présence du *tiret*. Car c'est exclusivement dans ces cinq strophes que les paroles des personnages sont introduites, non par un guillemet comme ailleurs, mais par un tiret.⁵³ Ces *strophes dialoguées* sont donc, affirmons-le, les moins narratives et les plus théâtrales des *Chants* ; dans ce chapitre, nous allons analyser les strophes onzième, douzième, treizième du *Chant I*, la sixième strophe du *Chant II* et la quatrième strophe du *Chant V*, afin d'y observer les caractéristiques principales de la théâtralité ducassienne.

2. Dialogue avec Maldoror : Généralités

Le tableau ci-dessous donne les informations basiques relatives aux strophes dialoguées. On s'en servira pour rapidement comprendre leurs traits généraux.

Strophe dialoguée	Ch. I str. 11	Ch. I str. 12	Ch. I str. 13	Ch. II str. 6	Ch. V str. 4
Lieu du dialogue	Foyer	Cimetière	Forêt	Tuileries	Inconnu
Nbr. de personnages	4	2	2	2	2
Locuteur principal	Maldoror	Maldoror	Maldoror	Maldoror	Maldoror
Interlocuteur	Enfant	Fossoyeur	Crapaud	Enfant	Créateur
Personnages hors jeu	Père, Mère				
Spectateurs	(Lecteur)	(Lecteur)	(Lecteur)	(Lecteur)	(Lecteur)

⁵² Jean-Luc Steinmetz, « Une turbulente agonie », préface à son édition GF Flammarion. Voir *OC*, p. 26-27.

⁵³ Il faut cependant préciser que pour la treizième strophe du *Chant I*, les tirets ne figurent que dans sa première version de 1868. Dans la version définitive des *Chants* (1869), ils sont remplacés par des guillemets.

Commençons par quelques simples observations qui, cependant, serviront de base pour notre discussion.

– Chaque scène de dialogue a son décor particulier (cimetière, forêt, jardin des Tuileries...) et aucun décor ne se présente deux fois.

– Les strophes contiennent deux personnages – les conversations sont donc des *dialogues* au sens strict – excepté celle d'Édouard (I-11) où retentissent quatre voix.⁵⁴

– Dans toutes les strophes, le héros du mal joue un rôle capital : il est toujours l'un des deux participants du dialogue.

– Aucun spectateur n'est inscrit dans le texte des *Chants*. C'est donc le lecteur du livre, et lui seul, qui regarde la scène et écoute le dialogue.

En résumé, on peut dire que toutes ces strophes ont une même structure de base : où que la scène se passe, Maldoror parle avec un autre personnage sans avoir de témoin ni de spectateur (sauf, bien sûr, le lecteur qui est en train de lire les *Chants*). C'est donc la plupart du temps un *dialogue* qui se déroule, excepté dans la onzième strophe du *Chant I*.

3. Les mots de contact : le vocatif et l'interrogatif

Il convient maintenant de regarder de plus près le texte des *Chants*. La question, désormais devenue un peu plus précise, se présente de cette manière : quelles caractéristiques les cinq *dialogues* (et non *strophes*) ont-ils en commun ? La première réponse pourrait être la suivante : chose curieuse, c'est toujours le héros du mal qui entame la conversation. De fait, dans tous les cas nous le voyons prendre la parole le premier et, évidemment, l'autre lui répond par la suite. Or cet instant où Maldoror s'adresse à son interlocuteur est de première importance, car le début du dialogue trahit souvent le rapport de force entre deux personnages et, du reste, est capable de déterminer leur relation. Il faut donc lire – ou écouter – avec attention les premières paroles de Maldoror, notamment ses mots de *contact*. Nous extrayons ci-dessous l'ouverture des cinq dialogues :

⁵⁴ Une conversation entre quatre personnages n'a pourtant jamais lieu dans cette strophe. De bout en bout exclus du combat verbal entre Maldoror et Édouard, le père et la mère de l'enfant ne sont ni acteurs ni spectateurs de la scène qui se passe devant eux. La voix magique et maléfique du héros du mal leur étant inaudible, ils sont obligés de rester, jusqu'à la fin du drame, ignorants de ce qui fait souffrir leur enfant. Michel Pierssens remarque à juste titre que « le triangle dramatique n'est là que pour planter le décor de l'allégorie, le moment dramatique se résumant au dialogue d'Édouard et de Maldoror, qui court secrètement entre les plates répliques du père et de la mère. » (Michel Pierssens, *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 45.)

– Ange radieux, viens à moi ; tu te promèneras dans la prairie, du matin jusqu’au soir ; tu ne travailleras point. (p. 121-122.)

– N’est-ce pas, fossoyeur, que tu voudras causer avec moi ? (p. 125.)

Comment !... c’est toi, crapaud !... gros crapaud !... infortuné crapaud !... Pardonne !... pardonne !... Que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ? (p. 131.)⁵⁵

– À quoi penses-tu, enfant ? (p. 147.)

– Mais qui donc !... mais qui donc ose, ici, comme un conspirateur, traîner les anneaux de son corps vers ma poitrine noire ? Qui que tu sois, excentrique python, par quel prétexte excuses-tu ta présence ridicule ? Est-ce un vaste remords qui te tourmente ? (p. 261.)

En lisant ces passages, il n’est pas difficile de remarquer leurs traits communs. En tête de liste viendra l’emploi du vocatif : « ange radieux » (I-11), « fossoyeur » (I-12), « crapaud » (I-13), « enfant » (II-6), « excentrique python » (V-4). Régularité digne d’attention ; mais sans doute s’explique-t-elle par le besoin du héros du mal d’entrer en communication avec le destinataire de son message puisque, on le sait, le vocatif est un des moyens les plus simples et les plus commodes d’établir un contact⁵⁶. Rien d’étonnant ni d’anormal donc au comportement de Maldoror – à une particularité près, pourtant : ce dernier n’appelle jamais son interlocuteur *par son nom*. En effet, dans les trois strophes (I-11, I-12 et II-6), le héros du mal, ignorant le nom du destinataire du message, est obligé de recourir à des noms généraux (ange, fossoyeur, enfant). Quant aux deux autres cas, les protagonistes se connaissent certes l’un l’autre, mais le nom de l’interlocuteur de Maldoror est, soit biffé comme dans la strophe treizième du *Chant I* : « Dazet » dans la première version du *Chant I* (1868) cède sa place au « crapaud » dans la version définitive (1869) ; soit remplacé par un surnom – c’est le cas de la quatrième strophe du *Chant V* où le Créateur est successivement appelé « python », « boa », « basilic ». Toujours est-il que la permanence du vocatif mérite notre plus grande attention ;

⁵⁵ Le crapaud, l’interlocuteur de Maldoror dans cette strophe, ne fait son apparition qu’au milieu des paroles de celui-ci. Le passage que nous citons ici n’est donc pas le début de l’énoncé maldororien – d’où le manque de guillemet ou de tiret – mais il s’agit bien des premiers mots du héros du mal adressés au crapaud.

⁵⁶ Nous nous servons ici de la terminologie de Roman Jakobson. (Voir de Jakobson, « Linguistique et Poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, t. I, 1963, p. 209-248.) D’après sa définition, le contact est « un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire », et c’est ce qui « leur permet d’établir et de maintenir la communication ». (*Ibid.*, p. 214.)

vraisemblablement elle reflète le besoin du héros du mal de communiquer avec autrui – ou plutôt, son désir de s’ingérer dans la vie des autres.

La deuxième caractéristique du premier énoncé maldororien est le procédé interrogatif. De fait, on peut aisément constater que le héros des *Chants* pose d’abord une question quand il rencontre quelqu’un et qu’il va entamer une conversation avec lui. Dans la treizième strophe du *Chant I* par exemple, Maldoror, étonné de l’apparition inattendue du crapaud, lui dit : « Que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ? » Et dans la quatrième strophe du *Chant V*, ce même personnage profère des interrogations sévères contre le Créateur, dont la « présence ridicule » l’agace : « qui donc ose, ici, comme un conspirateur, traîner les anneaux de son corps vers ma poitrine noire ? Qui que tu sois, excentrique python, par quel prétexte excuses-tu ta présence ridicule ? Est-ce un vaste remords qui te tourmente ? » Or la douzième strophe du *Chant I* et la sixième strophe du *Chant II* offrent chacune une scène particulièrement intéressante, qui fait découvrir la fonction phatique de l’interrogatif. Maldoror ouvre par ces mots le dialogue dans le cimetière : « N’est-ce pas, fossoyeur, que tu voudras causer avec moi ? » ; et ensuite, dans le jardin des Tuileries, le héros s’adresse ainsi à son interlocuteur : « À quoi penses-tu, enfant ? »⁵⁷ Dans les deux cas, ce sont donc évidemment – citons, de nouveau, Jakobson – « des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne, à attirer l’attention de l’interlocuteur ou à s’assurer qu’elle ne se relâche pas »⁵⁸ ; en bref, des mots de contact. Aussi pouvons-nous dire que dans le livre de Ducasse – comme, d’ailleurs, dans la vie réelle – l’interrogatif sert à établir la communication. Il partage avec le vocatif la même fonction de contact ; et c’est pourquoi le héros des *Chants*, dès qu’il ouvre la bouche, pose si souvent une question.

4. L’impératif

La présence insistante du vocatif et de l’interrogatif dans les premières paroles de Maldoror est déjà significative. Elle montre clairement que dans la plupart des cas, c’est le héros du mal qui agit le premier : il aperçoit quelqu’un, s’intéresse à lui, s’approche de lui –

⁵⁷ Signalons par ailleurs que dans cette sixième strophe du *Chant II*, les paroles de Maldoror sont, exception faite de la dernière qui n’attend évidemment pas de réponse, systématiquement terminées par une question : « Es-tu fatigué de vivre, toi qui viens à peine de naître ? » ; « Si un de tes camarades t’offensait, est-ce que tu ne serais pas heureux de le tuer ? » ; « est-ce que tu ne serais pas malheureux de songer qu’à chaque instant tu aies sa pensée devant tes yeux ? » ; « Est-ce que tu ne voudrais pas un jour dominer tes semblables ? » ; « ou m’as-tu trompé quand tu m’as affirmé ces nobles prétentions ? » Ainsi le locuteur exige-t-il chaque fois la réponse de l’enfant, et cela contribue à la prolongation de la « conversation tortueuse ». (p. 147.)

⁵⁸ Jakobson, *op. cit.*, p. 217.

soit pour l'attaquer, soit pour le troubler – et prend l'initiative de lui parler. Cependant, le troisième trait du langage maldororien, que nous allons évoquer tout de suite, est plus important encore ; il est capable de révéler la nature du héros du mal – c'est de *l'impératif* que nous voulons parler.

De fait, l'impératif – l'« expression grammaticale la plus pure de la fonction conative du langage »⁵⁹ d'après Jakobson – est abondamment employé par le génie du mal qui a besoin d'entrer en contact avec sa *proie* et d'exercer sur elle une influence funeste. Rien d'étonnant, en l'occurrence, si ce mode s'intègre merveilleusement dans le langage du héros ducassien, car celui-ci est par excellence un sujet qui commande, qui exhorte, qui défend et qui, pour la réalisation de son souhait, n'hésite pas à menacer son interlocuteur.

Or ce dernier se trouve en droit et dans l'obligation de choisir sa réponse entre « oui » et « non », lorsqu'une phrase impérative lui est adressée. Et dire « non » est certes pour lui risqué, étant donné que la non-soumission qu'implique cette réponse négative est, on le sait, capable d'offenser le destinataire du message initial. Cependant, nous savons aussi que la non-obéissance à l'ordre de Maldoror est l'attitude communément adoptée par les personnages secondaires dans les *Chants* ; d'où, probablement, le caractère fortement combatif du dialogue dans ce livre.

Examinons, par exemple, la onzième strophe du *Chant I* où l'enfant Édouard se bat contre la voix maléfique de l'invisible héros. Tout ce combat verbal se résume, en fait, à ces deux paroles (l'impératif initial de Maldoror et la réponse, évidemment négative, de l'enfant) :

[UNE VOIX.] – Ange radieux, viens avec moi (p. 87.)⁶⁰

[L'ENFANT.] – Quand même ton palais serait plus beau que le cristal, je ne sortirais pas de cette maison pour te suivre. (p. 88.)

Commandement et refus – voici le mouvement qui caractérise les dialogues dans les *Chants*. Toutefois, il n'est pas juste de supposer que l'ordre soit toujours donné par le héros du mal ; il arrive aussi que l'opposant de Maldoror prononce un message impératif, puisque personne n'est en mesure de monopoliser ce mode. Et la plupart du temps, il y recourt pour conjurer l'esprit du mal, car celui-ci est, rappelons-le, un intrus malveillant, un envahisseur qui trouble la paix :

⁵⁹ « L'orientation vers le destinataire, la fonction « conative, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui [...] s'écartent des autres catégories nominales et verbales. » (*Ibid.*, p. 216.)

⁶⁰ Nous nous référons ici à la première version du *Chant I* (1868), dans laquelle Ducasse précise le nom de celui qui parle. L'indication du locuteur est supprimée dans la version de 1869.

[L'ENFANT.] – Va-t'en, qui que tu sois ; ne me prends pas par les épaules. (I-11, p. 122.)

[LE CRAPAUD.] – Eh bien, va t'en !... retire-toi de ce sol mobile !... (I-13, p. 132.)

[LE CRÉATEUR.] – Disparaïs le plus tôt possible loin de moi, coupable à la face blême ! (V-4, p. 262.)

S'il est possible qu'une phrase impérative serve d'arme – arme pour faire passer une demande de force, – l'on peut penser que c'est celui qui l'utilise qui prend l'offensive dans une dispute. Et si, dans les *Chants*, il arrive – comme nous l'avons déjà vu – que l'émetteur de phrases impératives change au cours d'un dialogue, force est de supposer qu'à ce moment-là, le « rapport de force »⁶¹ entre les deux personnages se modifie aussi, voire se renverse. La prise de possession et l'utilisation de l'impératif par l'un ou l'autre personnage marquent donc un tournant, où l'initiative du combat verbal passe d'une main à l'autre. Autrement dit, les strophes dialoguées constituent, dans le livre ducassien, la seule zone textuelle où le rapport de force entre personnages ne soit pas complètement fixé.

5. Le dialogisme du théâtre

Il semble que ce dynamisme et cette mobilité qui caractérisent les scènes de dialogue dans les *Chants* dérivent de leur forme théâtrale elle-même, puisque, comme l'affirme Anne Ubersfeld, « il n'y a pas dans le texte de théâtre une voix privilégiée : le théâtre est par nature décentré, conflictuel, à la limite contestataire »⁶². Le texte de théâtre est fondamentalement *dialogique*, il est vrai. L'on peut constamment y remarquer « la présence simultanée de deux voix [...] mettant en lumière le fonctionnement d'une contradiction »⁶³ puisqu'une pièce de théâtre – quelques œuvres expérimentales mises à part – ne peut pas ne pas représenter des oppositions d'intérêts entre personnages. La contradiction est, pour ainsi dire, intrinsèque au théâtre ; elle est la nature même du dialogue.

Or il est à supposer que les strophes dialoguées dans les *Chants* ont hérité du théâtre cette tendance belliqueuse, car là où se manifeste la théâtralité de cette œuvre – à savoir dans

⁶¹ Nous devons cette notion à Anne Ubersfeld : « La base du dialogue, c'est le *rapport de force* entre les personnages, cette formule étant entendue dans son sens le plus large : le rapport d'amour peut être aussi un rapport de domination, désirer, c'est être demandeur donc en position d'« infériorité » par rapport à celui qui détient l'objet du désir. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, [1^{ère} éd. 1977], Paris, Belin, 1996, p. 210. C'est Ubersfeld qui souligne.)

⁶² *Ibid.*, p. 79.

⁶³ Cf. « *Dialogique* : on appelle dialogisme, depuis les textes critiques de M. Bakhtine, la présence simultanée de deux voix à l'intérieur du même texte littéraire, mettant en lumière le fonctionnement d'une contradiction. » (*Ibid.*, p. 71.)

les scènes de dialogue – éclate inmanquablement une querelle. Les voix qui s’y croisent sont, en vérité, celles qui ne s’accordent jamais. Dès qu’il y a deux personnages, une tension surgit entre eux et une lutte silencieuse ou tapageuse commence, comme d’ailleurs dans le monde réel. Car – on le sait – personne n’échappe à la politique ; pour sauvegarder sa dignité, sa position, sa réputation et ses propres intérêts, il faut vaincre et convaincre autrui ; et pour cela les négociations sont inévitables. Ainsi, dans le monde maldororien, nous savons qu’une dispute a aisément lieu même entre deux amis qui collaborent à un même but. On se rappellera ce dialogue dans la deuxième strophe du *Chant V* :

[LE PÉLICAN.] – Malheureuse boule ! ne l’as-tu pas fait rouler assez longtemps ? Ta vengeance n’est pas encore assouvie [...] Il y a longtemps qu’elle est morte ; laisse ces dépouilles à la terre, et prends garde d’augmenter, dans d’irréparables proportions, la rage qui te consume : ce n’est plus de la justice ; car, l’égoïsme, caché dans les téguments de ton front, soulève lentement, comme un fantôme, la draperie qui le recouvre. (p. 255-256.)

[LE SCARABÉE.] – Qui es-tu, donc, toi ; être pusillanime ? Il paraît que tu as oublié certains développements étranges des temps passés ; tu ne les retiens pas dans ta mémoire, mon frère. [...] Tais-toi, et permets que je me venge. (p. 256.)

Dans ce passage, nous pouvons observer chacun des trois modes (le vocatif, l’interrogatif et l’impératif) que nous avons relevés dans les strophes dialoguées⁶⁴. Cependant le scarabée emploie ici le vocatif moins pour entrer en contact avec son partenaire que pour lui faire des reproches d’un ton sévère – et même pour l’insulter ; il s’agit donc d’un échange agressif d’impératifs, plutôt que d’une discussion amicale.

Nous voulons ensuite jeter un coup d’œil sur la petite scène de ménage qui se passe dans le deuxième chapitre du *Chant VI*. La conversation entre mari et femme, colorée d’un léger ton de conflit, nous intéresse parce que c’est le droit de parler qui y est mis en jeu :

[LA MÈRE.] – Mon doux maître, si tu le permets à ton esclave, je vais chercher dans mon appartement un flacon rempli d’essence de térébenthine [...]

[LE PÈRE.] – Femme, je ne t’avais pas donné la parole, et tu n’avais pas le droit de la prendre. Depuis notre légitime union, aucun nuage n’est venu s’interposer entre nous. Je suis content de toi, je n’ai jamais eu de reproches à te faire : et réciproquement. (p. 292.)

⁶⁴ Le vocatif : « toi ; être pusillanime » / « mon frère ».

L’interrogatif : « ne l’as-tu pas fait rouler assez longtemps ? » / « Qui es-tu, donc [...] ? »

L’impératif : « laisse ces dépouilles à la terre, et prends garde d’augmenter, dans d’irréparables proportions, la rage qui te consume » / « Tais-toi, et permets que je me venge ».

Évidemment ce passage reflète le rapport de force entre les deux personnages. La mère de Mervyn, étant l'« esclave » de son mari, ne peut pas prendre la parole sans que son « doux maître » lui en donne la permission. Et cela n'a rien d'étonnant en soi, puisque, comme le dit Anne Ubersfeld, « le dialogue de théâtre se fait sur la base d'un *présupposé* qui le gouverne : que l'un des interlocuteurs, par exemple, a qualité pour imposer la loi de dialogue »⁶⁵. Cependant, l'attachement quelque peu excessif du père de Mervyn au droit de parler est significatif, car il témoigne, semble-il, de l'intérêt que Ducasse portait à la condition requise pour imposer cette « loi de dialogue » ; ce dernier n'était pas indifférent à la stratégie pour gagner un combat verbal. La sévérité de la parole du père suggère que dans le monde ducassien, l'autorité est étroitement liée au droit de parler. On peut donc supposer que l'auteur des *Chants* était bien conscient de la « base » du dialogue : pour prendre l'initiative dans une conversation, il faut absolument acquérir le droit de parler.

Pour le constater, retournons maintenant aux cinq strophes dialoguées, notamment à la douzième strophe du *Chant I* où se déroule, derrière une conversation anodine en apparence, une lutte pour monopoliser la parole. Lutte d'une importance capitale, puisqu'il est indispensable de s'assurer le droit de parler pour convaincre son interlocuteur.

6. Analyse de la douzième strophe du *Chant I*

Notre interprétation de la douzième strophe du *Chant I* est la suivante : ce qui est ici mis en jeu est le droit de parler, et ce dernier est symboliquement représenté par la *pioche* du fossoyeur. On pourrait même dire que celle-ci fait office de sceptre – emblème du pouvoir – car, chose curieuse, c'est toujours celui qui la tient dans sa main qui prend la parole et qui longuement discourt. Force est donc d'accorder notre attention à la corrélation entre la possession de cet outil et celle de la parole.

Au début, c'est naturellement le fossoyeur, occupé à creuser une fosse, qui a dans ses mains une pioche et, tant qu'il travaille avec cet outil, il paraît prendre l'initiative dans la conversation. En effet, lorsqu'un visiteur vient lui faire cette proposition : « N'est-ce pas, fossoyeur, que tu voudras causer avec moi ? » (p. 125), il la décline immédiatement et sans hésitation : « Ami, il m'est impossible d'échanger des idées avec toi ». Car il doit finir son « travail sérieux » et qu'il ne sait pas « faire deux choses à la fois ». Ensuite, ce travailleur s'explique longuement pour se faire bien comprendre par Maldoror, et son éloquence et sa

⁶⁵ Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 211. (C'est Ubersfeld qui souligne.)

philosophie finissent par impressionner celui-ci. Le héros du mal ne peut s'empêcher de s'exclamer : « Il croit que creuser une fosse est un travail sérieux ! Tu crois que creuser une fosse est un travail sérieux ! » (p. 125.)

La situation change cependant, et c'est, notons-le, une phrase impérative de Maldoror qui l'introduit : « Arrête-toi dans ton travail. [...] Je suis fort ; je vais prendre ta place. » (p. 126.) Ainsi le héros du mal propose-t-il au fossoyeur, devenu « faible comme le roseau », de lui céder sa pioche. Mais en réalité, c'est aussi sa parole et son droit de parler qu'il va lui confisquer. De fait, au moment où le fossoyeur confie sa pioche à l'étranger s'effectue un échange de rôles entre eux et, en même temps, leur rapport de force se renverse. Maintenant c'est au tour du fossoyeur de s'exclamer : « Que ses bras sont musculeux, et qu'il y a du plaisir à le regarder bêcher la terre avec tant de facilité ! » On voit que l'initiative de la conversation est déjà tombée entre les mains de Maldoror, et c'est pourquoi ce dernier peut maintenant *donner la parole* comme un prédicateur : « *Parle*, et, puisque, d'après tes vœux les plus chers, l'on ne souffrirait pas, *dis* en quoi consisterait alors la vertu, idéal que chacun s'efforce d'atteindre » (p. 127).⁶⁶ Aussi est-ce le héros du mal qui est, pour le moment, en possession de la pioche et de la parole.

Maldoror continue de dominer : il sait maintenant fasciner son interlocuteur par sa voix. Le récepteur du message ne cache en rien son admiration : « Où suis-je ? N'ai-je pas changé de caractère ? [...] Quelle beauté de musique dans la mélodie incomparable de sa voix ! Je préfère l'entendre parler, que chanter d'autres. » (p. 127.) Mais le héros du mal, lui, se montre mécontent du murmure du fossoyeur qui le dérange dans son travail, et revendique le silence de son auditeur charmé – comme s'il voulait rappeler et confirmer que c'est lui seul qui a le droit de parler librement : « Que me veux-tu, quand je creuse une tombe ? Le lion ne souhaite pas qu'on l'agace, quand il se repaît. » (p. 128.) La comparaison avec le lion, roi des animaux, semble se justifier car le locuteur, détenteur de la pioche qui fait office de sceptre, est ici, symboliquement, une sorte de roi. Quant au fossoyeur, il n'est plus qu'un « paresseux qui mange le pain des autres », à savoir un fainéant qui ne fait rien d'autre qu'observer le travail d'autrui et se nourrir des mots sortant de la bouche de Maldoror. On dirait donc que le cimetière est déjà parfaitement conquis par cet « habitant de quelque pays lointain », lorsque celui-ci déclare qu'« il est inutile de creuser la fosse davantage ».

⁶⁶ C'est nous qui soulignons. Remarquons, par ailleurs, que désormais, Maldoror finit chacune de ses paroles par une phrase impérative : « Allons, dépêche-toi ; accomplis ce que tu désires » (p. 128) ; « Maintenant, déshabille-moi ; puis, tu me mettras dedans » (*Ibid*) ; « Ne fais plus attention à ce que j'ai dit » (*Ibid*) ; « Laisse-moi sortir de ce cimetière. » (p. 129.) L'abondance de phrases impératives prouve, semble-t-il, que le héros du mal est, par excellence, le sujet qui ordonne.

Un autre changement intervient pourtant. Maldoror, épuisé par ce travail auquel il n'est pas habitué, arrête de creuser et abandonne la pioche. Il ne peut même plus se tenir debout sans le soutien du fossoyeur. Et chose surprenante, le héros du mal va jusqu'à renier de son plein gré ce qu'il a précédemment dit : « ne fais plus attention à ce que j'ai dit », répète-t-il deux fois. (p. 128.) Étrange prière ; faut-il y voir une fatigue réelle de l'auteur du *Chant I* qui, comme il l'affirme lui-même, « ne fait encore qu'essayer sa lyre » (p. 133), s'il est permis de considérer la pioche de Maldoror comme une métaphore de la plume de l'écrivain ? De toute manière, le héros quitte le lieu de travail par sa propre volonté : « Laisse-moi sortir de ce cimetière. » (p. 129.) Et cette phrase, toujours mise à l'impératif, marque la fin de l'invasion maldororienne dans le territoire du fossoyeur ; la tentative d'occupation – celle du cimetière, de la pioche et de la parole – est finalement tombée en échec. Après l'affaissement de l'envahisseur, la parole est rendue au fossoyeur, l'impératif y compris : « Aie confiance en moi ; car l'hospitalité ne demandera point la violation de tes secrets. » (p. 129.) Notons en passant qu'au cours de cette conversation, le fossoyeur emploie l'impératif seulement deux fois, tandis que Maldoror le prodigue (douze fois au total).

Ainsi peut-on discerner dans ce dialogue une lutte, ayant pour enjeu principal le droit de parler. En l'occurrence, on pourrait regarder la pioche comme un symbole du pouvoir et, sans doute, aussi de la plume de l'écrivain. Cependant, n'oublions pas que cette scène représente une autre lutte en même temps, relative au lieu ; car dans cette strophe, le héros du mal est, comme nous l'avons déjà vu, un intrus dans le cimetière. S'il est vrai que cette fois l'envahisseur se résigne à reculer, nous savons que ce n'est pas toujours le cas dans les autres parties des *Chants de Maldoror*. Examinons donc maintenant deux autres strophes dialoguées, la treizième strophe du *Chant I* et la quatrième strophe du *Chant V*, car c'est là où se manifeste un conflit lié à l'espace ; et prévenons que ce sera toujours le mode impératif qui servira de clef pour notre discussion.

7. Analyse de la treizième strophe du *Chant I*

Avant d'aborder le problème du lieu, nous voulons essayer de saisir le *rapport de force* entre personnages, qui anime la treizième strophe du *Chant I*. Ducasse crée, on le sait, un monde paradoxal où les animaux, souvent les plus odieux – et plus tard, les rejoindront des êtres marginaux tels que l'hermaphrodite ou l'amphibie – l'emportent en intelligence et en

vertu sur les hommes et même sur le Créateur.⁶⁷ La hiérarchie généralement admise se trouve ainsi complètement renversée et, effectivement, ce sont deux bêtes qui prennent la parole dans la treizième strophe du *Chant I* : le « frère de la sangsue » qu'est Maldoror et le crapaud.

Aussi dans le monde ducassien est-il naturel que le frère de la sangsue, rencontrant un homme dans la forêt, lui donne des conseils d'un ton solennel, quasi paternel, en tant qu'être supérieur à lui : « Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné, [...] n'aïlle pas, comme les autres, prendre avec ta main, les vers qui sortent de son ventre gonflé [...] » (p. 130.) Ensuite, affichant toujours de grands airs, il multiplie les phrases impératives : « Prends garde, la nuit s'approche, et tu es là depuis le matin. [...] Lave tes mains, reprends la route qui va où tu dors... » Quant à l'homme, destinataire de ce message, il reste inactif et muet : aucune réaction n'est tentée de sa part comme si, en réalité, il n'existait pas. Pur récepteur du message, cet « homme » est ici littéralement hors jeu.

Le frère de la sangsue qui ne cesse de parler est, cependant, obligé de changer de ton dès qu'il voit le crapaud. Étant « la cause de [s]a mort » (p. 133), il se sent coupable et perd son sang-froid : « c'est toi, crapaud !... gros crapaud !... infortuné crapaud !... Pardonne !... pardonne !... » (p. 131.) Malgré les phrases impératives auxquelles il a recours, il ne peut plus se montrer aussi autoritaire que quand il s'adressait à l'homme. Et effectivement, sa demande ressemble plus à une supplication désespérée qu'à un ordre : « Reste... oh ! reste encore sur cette terre ! Replie tes blanches ailes, et ne regarde pas en haut, avec des paupières inquiètes... » Son monologue, confus, trahit ainsi le bouleversement qu'il a subi, et signale qu'il n'est pas du tout en bonne posture par rapport au « monarque des étangs et des marécages ».

En contraste avec lui, le crapaud prend la parole avec assurance et majesté : « Maldoror, écoute-moi. Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne. » (p. 131.) Maintenant c'est lui qui est en droit de conseiller : « Abandonne ces pensées, qui rendent ton cœur vide comme un désert ; elles sont plus brûlantes que le feu. » (p. 132.) Chose significative, le héros du mal dans cette strophe prononce, pour une fois, moins de phrases impératives (6 fois) que son interlocuteur (8 fois). Et, comme si cette simple statistique de l'impératif représentait fidèlement le rapport de force entre les deux êtres, le crapaud monopolise la parole jusqu'à la fin de la strophe, si bien que Maldoror n'aura plus aucune chance de lui répliquer.

⁶⁷ C'est ce que remarque déjà Léon Pierre-Quint dans son livre daté de 1928 : « les animaux, et justement les plus repoussants d'entre eux, paraissent au poète supérieurs à nous. » (*Le Comte de Lautréamont et Dieu* [1^{ère} éd. 1928], Paris, Fasquelle, 1967, p. 71.) L'exemple le plus flagrant en est, sans aucun doute, la quatrième strophe du *Chant III* où le Créateur, soûl, se trouve humilié par des animaux.

Le rapport de force entre les personnages étant bien éclairci, nous voulons maintenant regarder l'enjeu du dialogue dans cette strophe : le droit d'habiter la terre. En effet, si les deux protagonistes s'opposent, n'est-ce pas la présence de Maldoror sur la terre qui cause cette dispute ? Il faudrait pourtant une précision : ce n'est pas la possession de l'espace qui est ici en question, car ni le frère de la sangsue ni le crapaud ne désire occuper la terre « où sont les maudits » (p. 131). Ce qui est inadmissible pour ce dernier est que Maldoror soit sur la terre, circulant dans la forêt ou se mêlant volontairement aux affaires humaines. Pourquoi ? Parce que, selon lui, la terre, cette propriété des hommes, ne mérite pas d'être habitée par des êtres surhumains tels que le héros du mal, doté de l'« essence divine » (p. 132), ou le crapaud « supérieur à ceux de la terre » (p. 131). Pour ces deux véritables extra-terrestres, la terre ne représente qu'un « abîme » (p. 132) d'où il faut sortir ; c'est pourquoi le crapaud sauveur est venu chercher Maldoror : « Je suis venu vers toi, afin de te retirer de l'abîme. » (p. 132.) En tant que consolateur des « diverses races d'êtres existants » (p. 131), il prêche la raison au frère de la sangsue pour que celui-ci quitte la terre : « De quel droit viens-tu sur cette terre, pour tourner en dérision ceux qui l'habitent, épave pourrie, ballottée par le scepticisme ? Si tu ne t'y plais pas, il faut retourner dans les sphères d'où tu viens. Un habitant des cités ne doit pas résider dans les villages, pareil à un étranger. » (p. 132.) Et sans attendre la réponse de son interlocuteur, le crapaud termine sa parole par des ordres impérieux : « 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 ! » (p. 132.) La treizième strophe du *Chant I* se clôture ainsi, sans que se réalise la réconciliation des deux personnages. Chassé de la terre par son vieil ami, Maldoror est obligé de recommencer son errance.

8. Analyse de la quatrième strophe du *Chant V* ou la notion d'*Agôn*

À la suite de l'avant-dernière strophe du *Chant I*, nous retrouvons dans le *Chant V* un combat verbal dont l'enjeu est un espace : deux voix, celles probablement de Maldoror et de Dieu, se disputent dans la quatrième strophe. Comme dans la treizième strophe du *Chant I*, il paraît que les locuteurs sont face-à-face, étant donné que chacun se plaint de la *présence* désagréable de son adversaire. Enragés, l'un comme l'autre cherchent à faire disparaître leur rival en vertu de la puissance du langage⁶⁸. Entre les deux ennemis, aucune possibilité de

⁶⁸ Si bien que nous trouvons pertinente cette remarque d'Ubersfeld : « D'une certaine façon, la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace. » (Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 130.)

réconciliation. La scène justifie à l'avance la remarque de Remy de Gourmont : « il [l'auteur des *Chants*] ne voit dans le monde que lui et Dieu, – et Dieu le gêne »⁶⁹.

Or la structure de la quatrième strophe du *Chant V* est extrêmement simple. Composée uniquement d'un dialogue, celle-ci fait parler d'abord Maldoror, ensuite le Créateur et enfin, une fois encore, Maldoror. C'est donc ce dernier qui a pris le premier l'offensive en se servant, comme d'habitude, de l'impératif :

Écoute-moi : sais-tu que ton œil est loin de boire un rayon céleste ? *N'oublie pas* que si ta présomptueuse cervelle m'a cru capable de t'offrir quelques paroles de consolation, ce ne peut être que par le motif d'une ignorance totalement dépourvue de connaissances physiognomoniques. Pendant un temps, bien entendu, suffisant, *dirige* la lueur de tes yeux vers ce que j'ai le droit, comme un autre, d'appeler mon visage ! (p. 261. C'est nous qui soulignons ; il en est de même pour la suite.)

À cette attaque verbale, le Créateur répond, lui aussi, par des phrases impératives :

Disparais le plus tôt possible loin de moi, coupable à la face blême ! Le mirage fallacieux de l'épouvantement t'a montré ton propre spectre ! *Dissipe* tes injurieux soupçons, si tu ne veux pas que je t'accuse à mon tour, et que je ne porte contre toi une récrimination qui serait certainement approuvée par le jugement du serpenteaire reptilivore. (p. 262.)

Ainsi les deux protagonistes des *Chants* se lancent-ils réciproquement des injures sans ménagement, et l'on sait qu'à la fin de cette querelle Maldoror remporte la victoire. Quand il prend la parole pour la deuxième fois, il bombarde son ennemi de phrases impératives et lui donne le coup de grâce : « *fais attention* à tes sandales en lambeaux, et *franchis*, sur la pointe des pieds, l'élégance des vestibules. » (p. 263) ; « Quoi qu'il en soit, *traverse* rapidement ces salles abandonnées et silencieuses [...] » (p. 264) ; « *évite* leurs regards vitreux. » (p. 264) : « *Regarde* comme leur bras est levé dans l'attitude de la défense provocatrice » (p. 264). Dans cette strophe, il faut souligner l'abondance des phrases impératives prononcées par Maldoror : il s'en sert au total douze fois, tandis que son rival seulement deux fois. Et cette différence reflète – c'est souvent le cas dans les *Chants* – le rapport de force entre les deux personnages. Ainsi se confirme la supériorité du héros du mal à la fin de la dispute : à la différence de la

⁶⁹ Remy de Gourmont, « L'autréamont », in *Le Livre de Masques* [1896], Paris, Mercure de France, 1921, p. 145.

treizième strophe du *Chant I*, c'est Maldoror qui est ici en mesure de repousser son interlocuteur en lui disant « Adieu ! »⁷⁰

Cependant, l'intérêt de lire cette strophe ne se limite pas à la question de savoir qui a gagné, qui a perdu. Car ce dialogue entre Maldoror et le Créateur est doté d'une théâtralité qui ne s'observe pas dans les autres strophes dialoguées. La quatrième strophe du *Chant V* est pour ainsi dire la plus théâtrale des strophes théâtrales dans les *Chants* ; elle évoque, quoique de manière allusive, la présence d'un *spectateur* – ou plus précisément celle d'un *juge* – qui aurait pu assister à la scène. Relisons donc cette phrase à la fin de laquelle le Créateur fait allusion à l'intervention possible du « serpenteur reptilivore » :

Dissipe tes injurieux soupçons, si tu ne veux pas que je t'accuse à mon tour, et que je ne porte contre toi *une récrimination qui serait certainement approuvée par le jugement du serpenteur reptilivore*. (p. 262.)

Geste significatif, qui trahit la volonté du locuteur de s'en rapporter au « jugement » d'une tierce personne plutôt que de se battre tout seul contre son adversaire. Le Créateur a beau menacer le héros du mal en faisant appel à une instance supérieure : le « serpenteur reptilivore », il ne pourra prendre une position avantageuse puisque le recours à autrui ne témoigne que de sa faiblesse. Cependant l'évocation du tiers est intéressante en ceci qu'elle fait penser à un jeu avec arbitre ou à un débat public. La scène ne ressemble-t-elle pas, en effet, à une procédure criminelle ? Le langage et le vocabulaire somptueux qu'emploient les deux êtres concernés semblent soutenir cette hypothèse. Chacun veut que son ennemi soit criminel :

[MALDOROR.] – [...] Car, vois-tu, boa, ta sauvage majesté n'a pas, je le suppose, l'exorbitante prétention de se soustraire à la comparaison que j'en fais avec les traits du *criminel*. (p. 261.)

[LE CRÉATEUR.] – Disparais le plus tôt possible loin de moi, *coupable* à la face blême ! (p. 262.)

[MALDOROR.] – [...] 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 ! (p. 262-263.)

Maintenant nous sommes en droit de dire que ce dialogue est *agonistique* au sens le plus strict du terme. Car il s'agit d'une véritable scène d'*Agôn* si l'on entend ce mot dans ses

⁷⁰ « Adieu ! Je m'en vais respirer la brise des falaises ». (p. 264.)

acceptions multiples en grec⁷¹. La notion est, on le sait, étroitement liée à la tragédie grecque comme l'affirme Jacqueline de Romilly : « il n'est presque aucune tragédie d'Euripide qui ne contienne au moins une scène d'*agôn* »⁷². Mais évidemment sa portée ne s'y limite pas. Selon Marc Durand qui énumère dans les premières pages de son livre toutes les acceptions du mot par ordre chronologique, *Agôn* est d'abord un « espace clos contenant une collection de choses ayant même usage ou d'individus mus par un même projet »⁷³. Le mot signifie cependant, chez Homère et Eschyle, « une force diffuse, un instinct archaïque originel, une volonté de porter la mort, de supprimer, de surpasser un tiers pour posséder ses biens, son territoire »⁷⁴. Le sens belliqueux de la notion y est déjà patent.

Ensuite, le chercheur continue à déployer en éventail d'autres significations du terme. Chez Eschyle, notamment dans les *Euménides*, *Agôn* est un synonyme de mots tels que « débat » ou « procès », de sorte qu'il « peut désigner une volonté de surpasser l'autre au cours d'une action judiciaire »⁷⁵. Si l'on admet que Ducasse décrit dans la quatrième strophe du *Chant V* une sorte d'« action judiciaire » en cours, l'éloquence véhémement des deux rivaux correspondrait parfaitement à ce troisième sens d'*Agôn*. Enfin, après avoir complété sa liste avec deux autres occurrences⁷⁶, Marc Durand observe, dans la *Poétique* d'Aristote, l'élargissement considérable du sens d'*Agôn* : « *Agôn* désignera aussi la pièce de théâtre elle-même. [...] La volonté de vaincre l'autre est à présent clairement et sciemment mise en scène devant des spectateurs »⁷⁷. Remarque qui confirme le caractère conflictuel du dialogue de théâtre, dont nous avons parlé plus haut.

Or il existe deux formes d'*Agôn*, comme le souligne Paul Mazon : « il importe de bien distinguer entre les deux formes qu'affecte la lutte : tantôt combat, tantôt discussions dialectiques. Dans ces deux formes d'*agôn*, la première est la plus ancienne. L'*agôn* n'était primitivement que le cadre d'une scène de combat. »⁷⁸ La deuxième forme est ensuite nommée *agôn-lôgôn*. D'après Mazon, il s'agit d'« un affrontement plus éthéré mais non

⁷¹ Selon le Dictionnaire Grec-Français (Librairie Classique Eugène Belin), le premier sens du mot *Agôn* est : « assemblée, réunion ou rassemblant », notamment « grande assemblée de gens qui contemplant les jeux ou les concours ». D'où les autres acceptions : « lutte, concours, jeu ». Par extension, le mot désigne aussi « combat, lutte, bataille ou lutte judiciaire ».

⁷² Jacqueline de Romilly, *La Tragédie Grecque* [1^{ère} éd. 1970], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992, p. 39-40.

⁷³ Marc Durand, *Agôn dans les tragédies d'Eschyle*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 6.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁶ D'un côté, *Agôn* désigne chez Théocrite « le concours de poésie » ou « l'affrontement lyrique » ; de l'autre, chez Hérodote et Thucydide, le « discours contradictoire entre responsables politiques au moment de prendre des décisions graves engageant l'issue d'une guerre ou le destin d'une cité ». (*Ibid.*, p. 8.)

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸ Paul Mazon, *Essai sur la Composition des Comédies d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1904, p. 173-174

moins violent »⁷⁹ qu'un combat physique. Et selon Jacqueline de Romilly, c'était une occasion où « chacun défendait son point de vue avec toute la force rhétorique possible en un grand déploiement d'arguments qui, naturellement, contribuaient à éclairer sa pensée ou sa passion »⁸⁰. C'est donc cette deuxième forme d'*Agôn* qui s'observe dans la quatrième strophe du *Chant V* du livre de Ducasse même si, selon Marc Durand, l'*agôn* théâtral est « situé à l'exacte interface entre un *agôn* somatique et un *agôn* *lógôn* »⁸¹. D'ailleurs, cette strophe est la seule dans les *Chants* qui puisse satisfaire toutes les conditions requises pour construire une scène d'*agôn-lógôn*, y compris, grâce à l'allusion au juge « serpenteur reptilivore », le caractère public du débat. Consultons une fois encore Marc Durand :

Agôn nécessite ainsi : Un lieu (si possible circulaire) / Des spectateurs, des supporteurs / Des acteurs, des antagonistes / Un enjeu (qui représente le motif de la joute) / Une force, un instinct de rivalité ou de compétition / Des media (de la confrontation).⁸²

Toutes ces conditions se trouvent remplies dans la quatrième strophe du *Chant V*, du moins lorsque le Créateur évoque le « serpenteur reptilivore » en tant que *spectateur* ou *supporteur*. Car cette strophe représente une querelle entre les deux ennemis mortels (*instinct de rivalité*), Maldoror et Dieu (*acteurs*), qui ont pour *enjeu* la culpabilité et pour *media de la confrontation* le langage. Il est donc légitime de dire que dans *Les Chants de Maldoror*, la quatrième strophe du *Chant V* est de tous les points de vue la plus proche d'une joute oratoire.

Toutefois, le débat se termine finalement sans jamais être ouvert au public. Maldoror fait fi du juge « serpenteur reptilivore » évoqué par le Créateur, et décline l'idée de l'introduire au tribunal. L'audience publique ayant ainsi avorté, le héros du mal se trouve en mesure d'imposer arbitrairement son jugement ; c'est lui qui prononce une sentence de sa propre autorité. Après avoir ordonné à son rival de céder sa place : « 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 » (p. 263), il se pose, en donnant la parole à son adversaire, en président du débat : « Si ta défense a besoin de m'objecter quelque chose, *parle* » (p. 264). L'abondance des phrases impératives marque déjà sa prédominance ; mais dans cette strophe, il va jusqu'à l'extrême. Dispensé de toute règle du jeu, il est, pour ainsi dire, à la fois joueur et juge. En

⁷⁹ « Il y aura certes un affrontement proche de ce que nous avons étudié dans le versant physique du concept : un choc réel entre deux personnes. On voit devant nous les acteurs se porter des coups sur scène. / Se déroulera aussi et quelques fois dans le même temps un affrontement plus éthéré mais non moins violent dans les scènes d'*agôn-lógôn* ». (*Ibid.*)

⁸⁰ De Romilly, *La Tragédie Grecque*, op. cit., p. 40.

⁸¹ Durand, *Agôn dans les tragédies d'Eschyle*, op. cit., p. 10.

⁸² *Ibid.*, p. 10-11.

contraste avec le Créateur, il n'a aucun besoin de recourir à une instance supérieure ; car, évidemment, c'est à lui-même de rendre un jugement définitif. Aussi lui est-il loisible de condamner à son gré son adversaire :

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. (p. 263)

À la nature maldororienne, rien n'est plus étranger que le désir de s'en rapporter au jugement d'autrui ; c'est plutôt la méfiance à l'égard de tous qui la caractérise. Aucune loi conventionnelle ne peut donc soumettre le héros, il n'attend rien de personne. Aussi s'obstine-t-il tout le temps à faire justice. Pour le constater, il suffit de lire la sixième strophe du *Chant II*.

9. Analyse de la sixième strophe du *Chant II*

Le dialogue de Maldoror et d'un enfant « assis sur un bac du jardin des Tuileries » est précédé et suivi d'une courte narration, dont nous voulons ici faire abstraction. Suivons donc tout de suite le conseil du narrateur : « Écoutons-les, ne les dérangeons pas » (p. 147).

Cette conversation, dite « tortueuse », est dotée d'une structure simple de questions et de réponses : Maldoror, loquace, développe ses idées devant son jeune interlocuteur – que ce dernier le veuille ou non – et termine chacune de ses paroles par une phrase interrogative à laquelle l'enfant, perplexe, ne peut que répondre succinctement. La volubilité du héros du mal, qui fait contraste avec le peu d'éloquence de son interlocuteur, laisse voir leur rapport de force : Maldoror prend l'offensive et s'efforce d'influencer l'enfant. Le héros des *Chants* se comporte ici, en quelque sorte, comme un disciple de Socrate.

Cependant, à la différence du penseur grec, Maldoror ne prêche, il va de soi, ni le bien, ni la vertu. « Le but excuse le moyen » (p. 149) est sa devise favorite. On sait qu'il exhorte son interlocuteur même à « essayer le crime ». Leçon perverse ? Oui, Ducasse ne le niera point. Mais il n'en est pas moins vrai que le héros dispense cette mauvaise éducation délibérément et, par ailleurs, en faveur de l'enfant ; comme celle d'un Vautrin transmise en cachette à un Rastignac⁸³, sa philosophie, quoiqu'elle ait pour but et conséquence de

⁸³ Il n'est pas difficile de relever dans les paroles de Vautrin quelques mots que l'on peut reconnaître au héros de Ducasse : « Savez-vous comment on fait son chemin ici ? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté

corrompre l'ingénuité de l'enfant, recèle, à coup sûr, une certaine vérité. Seulement sa révélation peut être un peu trop précoce pour cet « esprit, encore plein d'inexpérience » (p. 149).

Examinons maintenant le langage du séducteur. On peut remarquer d'abord l'utilisation relativement réservée du verbe à l'impératif : Maldoror le prononce seulement trois fois et l'enfant ne l'emploie jamais⁸⁴. Peut-on expliquer cela par le caractère moins antagonique, moins acerbe du dialogue dans cette strophe, dû probablement à l'absence de rivalité entre les deux personnages ? En partie, oui ; cela est bien possible. Mais ne soyons pas dupes car les exhortations du héros du mal sont ici, en fait, exprimées d'une tout autre manière. Elles sont pour ainsi dire dissimulées sous d'autres formes : « Ce que tu as de mieux à faire, c'est de ne pas penser à Dieu » (p. 147) ; « Chacun doit se faire justice lui-même » (p. 148) ; « je te conseille de faire de la gymnastique deux fois par jour, une heure le matin, une heure le soir. » (p. 149.) Et notamment la formule « il faut », autrement imposante, se substitue à l'impératif. En voici exhaustivement cinq occurrences :

Il faut mettre à l'œuvre des leviers plus énergiques et des trames plus savantes. (p. 148.)

Il faut savoir embrasser, avec plus de grandeur, l'horizon du temps présent. (p. 148.)

Il faut verser du sang, beaucoup de sang, pour les [= les victoires] engendrer [...] (p. 148-149.)

il faut se plonger avec grâce dans les fleuves de sang, alimentés par de la chair à canon. (p. 149.)

il faudra assassiner pour en [= de l'argent] acquérir (p. 149.)

Ainsi le héros de Ducasse reste-t-il, on le voit, toujours le sujet qui commande ; sans cesse il émet des prescriptions.

Abordons maintenant le contenu de son discours. Nous pouvons y retenir deux choses. La première est ce que nous avons déjà remarqué dans la quatrième strophe du *Chant V* : la volonté de *se faire justice*. Maldoror n'admet pas, on le sait, qu'il y ait un juge hors de lui. Aucune instance supérieure, ni Dieu, ni la providence, n'existe d'après sa conception du monde. C'est ce qui explique son nihilisme total et, également, son désir d'être absolument indépendant : il n'attend rien d'autrui et ne compte sur personne.

ne sert à rien » (Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 166) ; « il faut se salir les mains si l'on veut fricoter ; sachez seulement vous bien débarbouiller ». (*Ibid.*, p. 167.) Par ailleurs, l'affirmation du même Vautrin : « L'homme est imparfait. » (*Ibid.*) se trouve renversée par Ducasse dans ses *Poésies II* : « L'homme est parfait ». (*OC*, p. 345.) Ce qui renforcerait l'hypothèse que l'auteur des *Chants* ait calqué la sixième strophe du *Chant II* sur le monologue de Vautrin.

⁸⁴ Voici les trois phrases impératives proférées par Maldoror : « sois sûr que tu y rencontreras les mêmes maux qu'ici-bas. » (p. 147) ; « Sois donc le plus fort et le plus rusé » (p. 148) ; « fais-toi voleur, en attendant que tes membres aient grossi. » (p. 149.)

Et sans doute n'a-t-il pas tort de dire cela. Force fait loi, tout le monde le sait sans pourtant le dire ouvertement. La justice, la bonté, la vertu ne servent à rien à moins que l'on ne sache les exploiter, avec force, pour son intérêt. Indéniablement donc, le héros du mal agit de bonne foi quand il s'adresse à l'enfant « pour [lui] faire comprendre sur quelles bases est fondée la société actuelle » (p. 148) ; il l'instruit simplement des règles du jeu fondamentales, requises pour vivre son avenir dans un certain confort moral.

Mais d'un autre point de vue, ne pourrait-on pas dire que Maldoror exige de l'enfant une métamorphose ? Métamorphose d'une âme timide en esprit combattant, désillusionné et impassible. Métamorphose du même genre que celle du lecteur des *Chants*, souhaitée par le narrateur dès la première page de son livre : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve [...] ». De fait, Maldoror défend à son jeune interlocuteur de rester passif. Il l'encourage à devenir fort, au détriment du bon sens. Son enseignement se résume en cette phrase impérative : « Sois donc le plus fort et le plus rusé ». Il tente ainsi de lui insuffler une aspiration à la gloire, et d'éveiller en lui un instinct d'agression.

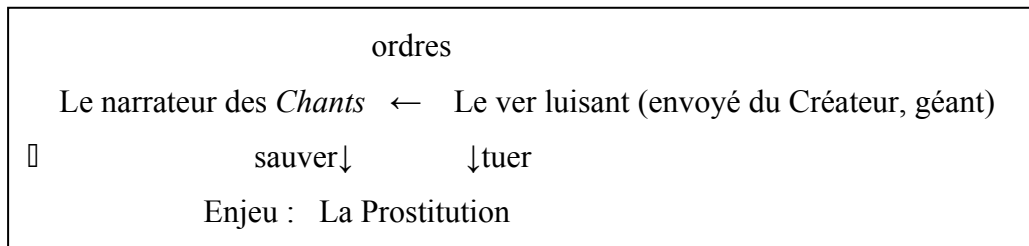
Notre deuxième remarque porte sur la ruse, « le plus bel instrument des hommes de génie » (p. 148) dont le héros du mal fait l'éloge en citant l'histoire du berger David :

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 ? (p. 148.)

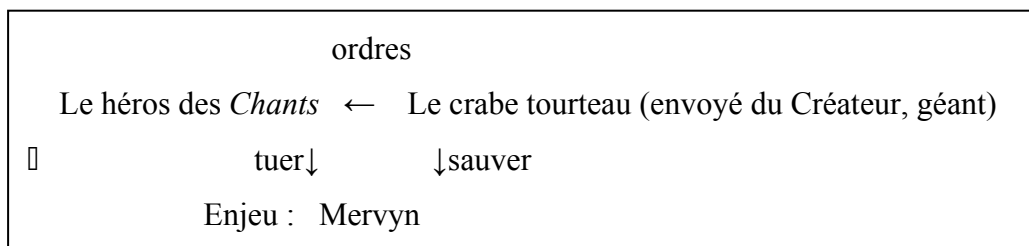
Cette anecdote mérite d'être retenue parce qu'elle évoque nécessairement quelques autres scènes des *Chants* où le héros, rusé tout comme David, réussit à vaincre son ennemi à première vue imbattable. C'est donc le plus souvent Maldoror lui-même qui met en pratique ses théories privilégiant la ruse. Nous sommes maintenant amenés à lire la septième strophe du *Chant I* et la huitième strophe (le sixième Chapitre) du *Chant VI* où le héros du mal se bat contre un être gigantesque comme Goliath ; c'est l'*agôn* somatique qui se déroule dans ces strophes.

10. Analyse comparative de la strophe 7 du *Chant I* et la strophe 8 du *Chant VI*

La strophe 7 du *Chant I*



La strophe 8 du *Chant VI*



1) Structure

Comme le montrent les schémas ci-dessus, les deux strophes de plusieurs points de vue se ressemblent. Leur structure de base est identique : le héros/narrateur des *Chants* s'oppose à un ennemi, suppôt du Créateur, d'abord verbalement et ensuite physiquement. On pourrait dire que dans ces deux strophes, l'*agôn* somatique (combat physique) succède à l'*agôn* verbal (lutte verbale).

2) Enjeu

Le héros/narrateur des *Chants* et son adversaire se disputent la vie d'un tiers : d'abord celle d'un personnage allégorique nommé « Prostitution » (I-7) et ensuite celle de Mervyn (VI-8). Entre les deux strophes, il y a néanmoins une différence : dans le premier *Chant*, le héros/narrateur combat pour protéger la Prostitution dont la vie est mise en danger, alors que dans le dernier *Chant* c'est Maldoror qui cherche à ôter la vie à l'adolescent. Sauveur compatissant ou assassin impitoyable, son rôle est inverse dans l'une et l'autre strophe.

3) Ennemi

Dans les deux strophes, l'adversaire du héros/narrateur est doué d'une taille surnaturelle voire monstrueuse, ce qui ne manque pas de rappeler la grandeur du géant Goliath mentionnée

dans la sixième strophe du *Chant II*. D'un côté, le ver luisant est, selon le narrateur de la septième strophe du *Chant I*, « grand comme une maison » (p. 105) ; de l'autre, l'archange dans la huitième strophe du *Chant VI* se change en crabe tourteau, « grand comme une vigogne ». (p. 306.) Ils ont de surcroît le même rôle à jouer en tant qu'envoyés de Dieu. Cela se remarque quand le ver luisant fait allusion à une instance supérieure qu'est le Créateur : « Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême ». (p. 105-106.) Le crabe tourteau, pour sa part, affirme qu'il n'est qu'une « substance limitée » (p. 306) dont le « maître » est le Tout-Puissant. Malgré leur statut d'envoyé, ils ne cessent de parler d'un ton impérieux en s'abritant sous l'autorité du Créateur – autorité, toutefois, assez douteuse dans ce livre. Toujours est-il qu'ils sont tous deux les sujets qui commandent, comme le prouve l'abondance des phrases impératives qu'ils prononcent : « Lis l'inscription » (p. 105-106) ; « Toi, prends une pierre et tue-là. » (p. 106) ; « Prends garde à toi » (p. 106) ; « N'essaie pas la lutte et rends-toi. Je suis envoyé par quelqu'un qui est supérieur à nous deux [...] Ne m'oppose aucune résistance » (p. 307.)

4) Ruse

Les ressemblances entre ces deux strophes, construites, semble-t-il, sur le même modèle (l'épisode du berger David) ne s'épuisent pas là. Il en reste encore deux : l'utilisation de la ruse, et celle d'une arme de jet. De fait, si David « atteignait au front le géant Goliath d'une pierre lancée par la fronde » (p. 148), le narrateur de la septième strophe du *Chant I* lui aussi se sert d'une « grosse pierre » pour écraser l'arrogant ver luisant. Il en va presque de même dans la huitième strophe du *Chant VI* ; un bâton, « lancé avec force » (p. 308) par Maldoror, frappe « à la tête l'archange bienfaiteur » et le tue. Disciple lointain du berger mythique, le héros/narrateur des *Chants* imite ainsi jusqu'à ses arts de combat : pierre ou bâton, il lance à son ennemi une arme meurtrière.

N'oublions pas, cependant, que chez Ducasse, il s'agit toujours d'un « perfide coup » (p. 308) ; dans les deux cas, le héros/narrateur tend un piège à son adversaire, comme pour faire une démonstration de sa philosophie déployée dans le jardin des Tuileries : l'éloge de la ruse. Le narrateur de la septième strophe du *Chant I* prend, rappelons-le, une « grosse pierre », en faisant mine d'aller obéir à l'ordre du ver luisant ; mais, en fait, ce n'est pas la Prostitution mais le ver monstrueux qu'il écrase. Changement de cible brusque mais efficace ; sans doute l'insecte n'a-t-il jamais imaginé d'être victime de cette pierre lancée par « le plus faible ». Or dans la huitième strophe du *Chant VI*, Maldoror profite pleinement de la naïveté de l'archange. Il le trompe cette fois par le moyen du langage : il feint d'accepter la reddition

proposée par le messager divin, afin de le faire sortir de sa « forteresse inexpugnable » (p. 308) et de le tuer plus facilement. Aussi crédule qu'un enfant, le crabe tourteau se montre, s'expose à l'attaque et finit par se blesser mortellement. menteur, traître, perfide, pour Maldoror toutes ces insultes seraient bienvenues puisque c'est lui qui triomphe ; « L'amour de la gloire excuse tout » (p. 149), disait-il dans la sixième strophe du *Chant II*.

*

Le plus faible vainc le plus fort, en vertu de la ruse et d'une arme de jet : telle est la structure de base que l'on peut extraire des combats se déroulant dans la strophe 7 du *Chant I* et la strophe 8 du *Chant VI*. Et cette structure, l'auteur des *Chants* semble l'avoir empruntée à l'épisode du berger David dont il fait mention dans la strophe 6 du *Chant II*. En effet, ce rapprochement permet de mieux voir la fonction des deux strophes en question : les luttes de Maldoror (contre le ver luisant et contre le crabe tourteau), ainsi que leur « modèle » (la défaite de Goliath par David), servent toutes à justifier la philosophie du héros du mal divulguée dans le jardin des Tuileries. Autrement dit, chaque fois que le héros/narrateur des *Chants* triomphe de son ennemi, il accomplit une démonstration de ses propres théories machiavéliques.

11. Conclusion de la section II-1

Arrêtons-nous un moment, à l'instar du narrateur de la dernière strophe du *Chant II*, afin d'examiner la « carrière parcourue » (p. 188). En lisant les cinq strophes scéniques, nous avons constaté la nature éminemment conflictuelle du dialogue dans les *Chants* ; à plusieurs reprises, nous avons vu l'envahisseur Maldoror défier son interlocuteur au combat verbal, tantôt pour le vaincre et convaincre, tantôt pour le séduire – ce qui fait penser à l'*agôn logon* dans la tragédie grecque.

Naturellement, ces joutes exigent du polémiste une fine stratégie de persuasion. Pour convaincre l'adversaire, il est indispensable de s'assurer d'abord le droit de parler ; il serait également souhaitable d'avoir un bon rapport de force avec son interlocuteur ; parfois il serait conseillé même de recourir à la ruse, quand il faut éliminer un ennemi puissant. D'où la rhétorique simple mais efficace dont use habituellement Maldoror : l'emploi du vocatif et de l'interrogatif (pour entrer en contact avec sa proie), et surtout de l'impératif qui, d'une part, signale au lecteur-spectateur où se localise le pouvoir (car l'emploi de ce mode est la plupart

du temps réservé à celui qui fait autorité) et qui, d'autre part, sert d'arme offensive lors du combat verbal.

Dans la section suivante, nous allons examiner le langage du narrateur des *Chants* qui, pour séduire le lecteur du livre, recourt à la même stratégie de persuasion que celle de Maldoror.

II-2. Les monologues de Maldoror

Suite à l'analyse des scènes de *dialogue* dans les *Chants*, nous voulons maintenant aborder les *monologues* du narrateur.

Selon Anne Ubersfeld, les monologues sont, au théâtre, « naturellement » dialogiques, d'abord « parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur »⁸⁵, et ensuite parce qu'ils peuvent s'adresser aussi à d'autres genres d'allocutaires : (1) « un Autre absent, mort, disparu, imaginaire »⁸⁶ ; (2) « telle instance du *moi*, un *moi* passé, ou un autre désir, ou un *moi* en devenir »⁸⁷ ; (3) « une instance supérieure »⁸⁸ comme Dieu.

Cette description du monologue s'applique particulièrement bien à celui du narrateur des *Chants*. En premier lieu parce que son discours suppose, lui aussi, un « allocutaire présent et muet » qui est le lecteur. Et en deuxième lieu parce que, chez Ducasse, quand le narrateur prend la parole, il y a presque toujours un allocutaire absent – Dazet, le Créateur – ou muet – l'océan, le pou, etc. – même dans les strophes les plus monologiques. Il est donc naturel que le narrateur se soucie sans cesse de son auditeur, et le tienne constamment à l'œil.

Dans les pages suivantes, nous allons étudier les monologues du narrateur des *Chants* selon trois registres : (A) le langage de séduction, (B) le blasphème, (C) l'hymne, d'après l'allocutaire de chaque discours.

(A) Le langage de séduction

On peut constater d'abord que le narrateur des *Chants*, quand il s'adresse au « lecteur », parle de la même façon que Maldoror. Ils tiennent, pour ainsi dire, le même langage tentateur.

Seulement, leurs interlocuteurs ne sont pas les mêmes ; leurs énonciations s'effectuent sur un niveau différent. Si le héros du mal s'adresse aux personnages de fiction dans les scènes de dialogue, c'est au « lecteur » mi-fictif, mi-réel que le narrateur parle, comme en témoigne explicitement la deuxième strophe du premier *Chant* : « *Lecteur*, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » (p. 100. C'est nous

⁸⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 23. (C'est Ubersfeld qui souligne.)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

qui soulignons ; il en est de même pour la suite) ; ou la deuxième strophe du *Chant V* : « Ô *lecteur*, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire ? » (p. 253.)

Essayons maintenant de relever les affinités entre le langage de Maldoror et celui du narrateur des *Chants*.

1. Le vocatif et l'impératif

Comme l'attestent déjà les deux phrases citées plus haut, le vocatif constitue une des caractéristiques majeures du langage du narrateur des *Chants*. Ce dernier, ayant besoin de parler au « lecteur » invisible et anonyme, le désigne tantôt simplement par un pronom à la deuxième personne (voir ci-dessous la Liste A), tantôt en l'intégrant dans un cadre plus général, celui de l'« humanité » (voir la Liste B). Par ailleurs, il s'adresse parfois au « voyageur »⁸⁹.

Liste A

Exemples (Nous mettons le vocatif en italique, et soulignons le verbe au mode impératif.)

« *Vous*, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. » (I, 8)

« *Vous*, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser, comme une flétrissure, dans vos imaginations troublées. » (I, 9)

« Ô *vous*, qui que vous soyez, quand vous serez à côté de moi, [...] n'essayez nullement de me faire connaître votre âme à l'aide du langage. » (II, 8)

« *Toi*, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. » (V, 1)

« *Vous*, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser [...] des exclamations [...] » (VI, 1)

Liste B

Exemples (Nous mettons le vocatif en italique, et soulignons le verbe au mode impératif.)

« *Humains*, avez-vous entendu ? » (I, 3)

« Ô *être humain* ! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant ! » (II, 1)

« Mais, consolez-vous, *humains*, de sa perte douloureuse [du pou]. » (II, 9)

« N'importe, je suis déjà content de la quantité de mal qu'il te fait, ô *race humaine* [...] » (II, 9)

⁸⁹ « Ô *voyageur égaré*, [...] ne touche pas avec ta main, comme avec un frémissement de la brise, ces boucles de cheveux, répandus sur le sol, et qui se mêlent à l'herbe verte. » (p. 152.) « *Voyageur*, quand tu passeras près de moi, ne m'adresse pas, je t'en supplie, le moindre mot de consolation : tu affaibliras mon courage. » (p. 231.) Il est à noter que dans les deux cas, l'appel au « voyageur » est immédiatement suivi d'une interdiction.

« Écoutez les pensées de mon enfance, quand je me réveillais, *humains*, à la verge rouge [...] » (II, 12)
 « Ô *humains*, vous êtes les enfants terribles ; mais [...], épargnons cette grande existence [...] » (III, 4)
 « L'appartement a disparu : prosternez-vous, *humains*, dans la chapelle ardente ! (V, 3)

En parcourant ces deux listes, on s'aperçoit que l'apostrophe au lecteur est presque toujours suivie d'un ordre ou d'une injonction. (Dans ces listes, nous avons souligné la forme impérative du verbe.) Ce qui signale que le narrateur des *Chants* est lui aussi, comme l'était Maldoror dans les cinq strophes dialoguées, le sujet qui commande par excellence. En effet, il est aisé de multiplier les exemples du message impératif qu'il profère :

Liste C

Exemples (Nous mettons le vocatif en italique, et soulignons le verbe au mode impératif.)
 « Par conséquence, *âme timide*, [...], dirige tes talons en arrière et non en avant. » (I, 1)
 « *Enfants*, c'est moi qui vous le dis. Alors, pleins de miséricorde, agenouillez-vous » (I, 7)
 « Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir... » (I, 10)
 « Voyez comme les aigles, étourdis, tombent du haut des nuages [...] » (I, 11)
 « Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre ; » (I, 14)
 « Adieu, *vieillard*, et pense à moi, si tu m'as lu. » (I, 14)
 « *Toi, jeune homme*, ne te désespère point ; car tu as un ami dans le vampire... » (I, 14)
 « Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin. » (II, 2)
 « Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte » (II, 4)
 « Oh !... voyez !... voyez donc !... la joue blanche et rose est devenue noire... » (II, 11)
 « Après ces commencements, étonnez-vous de me trouver tel que je suis ! » (II, 12)
 « Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne mets en scène que la timide personnalité... » (IV, 3)
 « il formule des jugements qui paraîtraient autrement, soyez-en persuadé, d'une hardiesse... » (IV, 3)
 « Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive. Oui, oui... » (IV, 4)
 « Écoutez-moi donc, et ne rougissez pas, [...] mais écoutez-moi. » (IV, 6)
 « Si vous ne le croyez pas, venez me voir ; vous contrôlerez... » (IV, 6)
 « (admirez, je vous prie, la finesse de la restriction qui ne perd aucun pouce de terrain) » (IV, 7)
 « Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. » (V, 3)
 « Et *vous, jeunes adolescents* ou plutôt *jeunes filles*, expliquez-moi comment et pourquoi... » (V, 5)
 « Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra la dernière représentation... » (V, 7)
 « Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement... » (V, 7)
 « Ne comptez pas y trouver son ange gardien. » (VI, 5)

« Remarquez la main [...] et faites votre profit du miracle dont je vais vous parler. » (VI, 8)
« Soyez persuadé que l'autre ne disait rien. Voici ce qu'il fit : il déplia... » (VI, 9)
« Dites-moi si vous voulez que je vous introduise [...] à la porte d'un abattoir reculé. » (VI, 9)
« Pour rompre votre paresse, mettez en usage les ressources d'une bonne volonté, marchez... » (VI, 10)
« allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. » (VI, 10)

Sans doute serait-il juste de voir derrière cette abondance d'ordres – ordres auxquels il est d'ailleurs difficile de croire que le lecteur se soumette – le désir du narrateur des *Chants* de prendre l'initiative dans ses communications avec son auditeur. Désir, autrement dit, de s'assurer non seulement le droit d'énonciation, mais aussi de le *monopoliser* ; d'où, croyons-nous, ces nombreux « écoutez-moi », « regardez » et « voyez » dans la Liste C qui servent à figer le spectateur dans une passivité totale, en l'obligeant à se concentrer sur la scène qui se déroule devant lui. D'où, également, ces purement formels et presque superflus – car le lecteur est par définition privé de parole pendant sa lecture – mais inoubliables « Silence ! » que le narrateur impose, plus d'une fois, à son interlocuteur :

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... (p. 189-190)

Silence ! il passe en cortège funéraire à côté de vous. Inclinez la binarité de vos rotules vers la terre et entonnez un chant d'outre-tombe. » (p. 269.)

Ainsi se confirme une fois de plus la fameuse relation osmotique entre Maldoror et le narrateur des *Chants*. Ayant en commun le même langage enjôleur, adoptant une stratégie quasi identique de séduction, ils se confondent au point de donner au lecteur l'impression qu'ils chantent à l'unisson.

N'oublions pourtant pas que le rôle assigné au narrateur des *Chants* est double : tantôt ce dernier active les ficelles de Maldoror pour le faire jouer dans les scènes de tentation qu'il est en train de décrire, tantôt il fait entendre sa propre voix pour tenter le « lecteur », malgré « l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier » (p. 267) empêchant leur communication directe et, *a fortiori*, leur « complète jonction ». Ce qui complique en même temps la situation du lecteur, car celui-ci se trouve, selon la disposition du narrateur, tantôt doté d'un statut de spectateur bien abrité contre la tentation du héros du mal, tantôt lui-même

profondément impliqué dans une affaire « spirituellement ténébreuse » (p. 298). Le lecteur des *Chants* n'est donc pas toujours en droit de rester étranger à la scène de tentation ; il est parfois obligé d'en être un « acteur » malgré lui.

2. À Dazet

Le monologue du narrateur des *Chants* étant ainsi extrêmement dialogique, on ne s'étonnera pas que l'attachement de celui-ci au « lecteur », presque névrotique, ait attiré, jusqu'à aujourd'hui, l'attention de plusieurs critiques de Lautréamont, dont Bruno Guitard :

Rarement poète fut plus attentif à son lecteur. Si Rimbaud écrit des textes fermés sur eux-mêmes, « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », Lautréamont est tout entier tourné vers autrui. Il le recherche, l'interpelle, le critique, l'encourage, l'associe à sa création.⁹⁰

D'où vient alors cet intérêt vif et constant que le narrateur des *Chants* porte à son lecteur ? Quand on se pose cette question, il est difficile de ne pas songer à la biographie d'Isidore Ducasse. Ce dernier, la plupart du temps uni au narrateur des *Chants*, n'envisage-il pas par le mot « lecteur » un lecteur particulier, Georges Dazet, à qui l'on sait que dans son adolescence, il s'attachait avec une passion singulière ?⁹¹ Jean-Luc Steinmetz situe ce beau garçon tarbais à « l'un des pôles de la communication » que désire l'auteur des *Chants* :

Les *Chants* ont été écrit pour séduire et pour vivre. Parce que la vie était séduire, amener vers soi. Quels, ceux qu'il faut ainsi attirer ? Des jeunes gens. Ducasse écrit pour des jeunes gens, ceux qu'il a connus, ceux à qui il dédiera ses *Poésies*. L'interlocuteur idéal est bien Dazet, biffé ensuite, mais qui reste là malgré tout, dans le germe même de tout lecteur. Dazet est bien le

⁹⁰ Bruno Guitard, « La séduction du lecteur », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 51. Guitard remarque à juste titre que Ducasse, pour séduire son lecteur, lui tend quatre *pièges* : « Premier piège. Nous écoutons une voix, dans l'étendue de son registre affectif, depuis l'invective » (*Ibid.*, p. 52) ; « Deuxième piège : nous voici imaginant en même temps que l'auteur. » (*Ibid.*) ; « Le lecteur en vient, troisième piège, à fréquenter le narrateur – nous voici avec Maldoror » (*Ibid.*) ; « Et c'est là le quatrième piège : toutes nos réactions sont prévues, tous nos jugements sont formulés d'avance, avec nos mots de lecteurs « respectables ». » (*Ibid.*, p. 53.)

⁹¹ Cette lecture risque d'être réductrice car, en théorie, le « lecteur » peut et doit être n'importe quel lecteur des *Chants de Maldoror*. Elle s'avère néanmoins pertinente si l'on se tourne vers la première version du *Chant I* (1868) où le narrateur s'adresse de préférence à un interlocuteur nommé Dazet : « Ah ! Dazet ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne [...] pourquoi n'es-tu pas avec moi » (p. 78) ; « Va-t'en, Dazet, que j'expire tranquille... » (p. 85) ; « Dazet, tu disais vrai un jour » (p. 93) ; « Comment ! c'est toi, Dazet ?... Pardonne !... pardonne !... » (p. 94.)

lecteur (ou l'auditeur), l'un des pôles de la communication, et parallèlement celui vers qui va le flux du désir.⁹²

Une fois biffé, « Dazet » est cependant toujours virtuellement présent dans toutes les pages du livre ducassien. Il est incarné dans le « lecteur », à qui incessamment s'adresse le narrateur des *Chants*. En l'occurrence, il faut reconnaître que les deux tentatives séductrices, celle de Maldoror et celle du narrateur, se superposent. L'un accoste, à l'intérieur de l'espace textuel, les jeunes adolescents, les « êtres imaginaires, à la nature d'ange » dont l'archétype est fourni par Georges Dazet ; l'autre cherche, lui, étant à la frontière du réel et de la fiction, à s'emparer du « lecteur », derrière lequel il faut supposer également Dazet.

3. Anti-Platon

Séduire le « lecteur », séduire Dazet. Tel était probablement un des offices majeurs que le narrateur des *Chants* souhaitait que son œuvre exerçât. Mais on peut penser à une autre visée qui a pu motiver son écriture tentatrice : l'instruction du lecteur.

Que Ducasse n'ait pas été indifférent à l'utilité de son livre, que le narrateur des *Chants* ait eu l'intention de composer une œuvre instructive, le début du *Chant VI* le confirme on ne peut plus nettement : « 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. Dramatiques épisodes d'une implacable *utilité* ! » (p. 285.) Ici, le narrateur insiste sur la valeur utilitaire de son ouvrage, comme s'il voulait se défendre contre Platon qui a prêché, on le sait, l'inutilité, voire la nocivité du poète :

Il me semble que *toutes les œuvres de ce genre* [la poésie] *déforment l'esprit de leur auditoire*, à moins que ceux qui les entendent ne possèdent l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.⁹³

⁹² Jean-Luc Steinmetz, « Une affaire spirituellement ténébreuse », *Sur Lautréamont*, CAMELIA, 1994, p. 164.

⁹³ Platon, *La République*, Livre X, 595a, trad. Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 481. (C'est nous qui soulignons.) Citons encore un passage où Platon dévalorise le poète : « Et c'est ainsi que nous aurions déjà un motif juste de ne pas l'accueillir [le poète imitateur] dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois : il éveille cette partie excitable de l'âme, il la nourrit et, en la fortifiant, il détruit le principe rationnel, exactement comme cela se produit dans une cité lorsqu'on donne le pouvoir aux méchants : on leur abandonne la cité et on fait périr les plus sages ». (*Ibid.*, Livre X, 605b, p. 498.)

Mais précisément, quel genre d'instruction Ducasse envisage-t-il de donner au lecteur ? On peut penser à deux choses. En premier lieu, à la leçon de morale. Pour Michel Pierssens,⁹⁴ l'auteur des *Chants* est avant tout un « moraliste »⁹⁵ qui, pour faire désirer le bien au lecteur, n'hésite pas à lui montrer, le plus souvent sous forme d'allégorie, les aspects vicieux de l'humanité :

Le lecteur croyait être au spectacle, il est à la leçon. Le dispositif est celui, classique, de l'apologue, de la parabole ou du conte moralisé : dialectique du récit et de la maxime, de l'événement et du proverbe.⁹⁶

Le rapprochement du « spectacle » et de la « leçon » paraît juste, car chez Ducasse, les deux ne font vraiment qu'un : l'auteur des *Chants* invite son lecteur à regarder, qu'il le veuille ou non, la part maudite de l'existence humaine – la haine, la violence, la cruauté, l'obscénité ou l'hypocrisie – et le dirige vers un désabusement.

Or, par rapport à l'autre leçon que peuvent renfermer *Les Chants de Maldoror*, on peut consulter avec intérêt l'étude de Lucienne Rochon : « Lautreámont et le lecteur ». D'après elle, c'est « l'élevage du lecteur » que vise le texte de Ducasse :

les *Chants de Maldoror*, avant tout, et sans parodie, décrivent la genèse et l'élevage du lecteur. De paraphrase en paraphrase, de récit en récit, c'est bien son histoire de lecteur que le lecteur lit dans ce livre, avec toutes ses variantes possibles.⁹⁷

⁹⁴ La lecture des *Chants* par Michel Pierssens (voir son *Lautreámont. Éthique à Maldoror*, Presses universitaires de Lille, 1984) est fondée sur l'hypothèse que Ducasse a dit la vérité dans ces lignes : « J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz [*sic*], 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. » (*OC*, Lettre à Poulet-Malassis du 23 octobre 1869, p. 378.) Est-il vrai que l'auteur des *Chants* ait chanté le mal seulement pour « faire désirer le bien » au lecteur ? Cela est douteux ; il semble risqué de le prendre au mot. Et pourtant, qu'il fût bien conscient de la valeur instructive de son œuvre – valeur « comme remède » – avant même l'échec de sa publication, nous pouvons l'affirmer en lisant ce passage dans le *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 placerai l'auréole si haut, que les plus grands génies de l'avenir témoigneront, pour moi, une sincère reconnaissance. » (*OC*, IV-2, p. 223. C'est nous qui soulignons.)

⁹⁵ « Moraliste, Ducasse renoue avec la démarche de ses prédécesseurs : travail toujours repris d'un dévoilement qui découvre et écarte des masques, avec pour fin ce qui serait peut-être une saisie immédiate de la vraie nature de chaque homme témoignant pour toute la nature humaine » (Pierssens, *Lautreámont. Éthique à Maldoror*, *op. cit.*, p. 37.)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷ Lucienne Rochon, « Lautreámont et le lecteur. Mythe – Mystagogie – Mystification », *Quatre Lectures de Lautreámont*, Paris, Nizet, 1972, p. 261.

Le narrateur des *Chants*, qui se montre tout le temps si attaché au « lecteur », cherche donc non seulement à le séduire, mais aussi à l'élever ; ou plus précisément, il s'efforce de le diriger vers l'écriture.

Le meilleur élève de ce système éducatif se trouve inscrit dans le texte même des *Chants* : Mervyn. Intrigué par la missive qu'il a reçue de Maldoror, ce dernier avatar de « Dazet » finit par écrire à son tour une lettre qui sera jugée « coupable » (p. 299). Lettre, d'ailleurs, comme l'a bien montré Steinmetz, fortement imprégnée du style d'écriture de Lautréamont : « S'il est permis encore une fois de juger les deux lettres en question [celle de Maldoror à Mervyn, et la réponse de celui-ci à celui-là], on répétera qu'en dépit d'une certaine pusillanimité celle de Mervyn est plus proche du style Lautréamont »⁹⁸. Ainsi, à la fin de l'œuvre de Ducasse, dans la fameuse scène de l'apothéose symbolique, le jeune Anglais, en échange de sa vie, se joint aux illustres écrivains français :

Ecrasé contre les guirlandes d'immortelles murales de la face du Panthéon, ce temple des « hommes de lettres » illustres, il [Mervyn] accomplit jusqu'au bout son destin de lecteur atteint par la contagion de l'écriture.⁹⁹

*

Le monologue du narrateur des *Chants* a donc pour fonction d'instruire et de séduire le lecteur. Double mission, qui nous permettra plus tard de rapprocher le tentateur ducassien des figures de diable dans les drames fantastiques ; ces personnages-ci invitent les « mortels » à un voyage spirituel, et ainsi les instruisent de la réalité cruelle du monde.

⁹⁸ Steinmetz, « Une affaire spirituellement ténébreuse », *Sur Lautréamont, op. cit.*, p. 170.

⁹⁹ Rochon, « Lautréamont et le lecteur. Mythe – Mystagogie – Mystification », *Quatre Lectures de Lautréamont, op. cit.*, p. 248.

(B) Le blasphème

Comme le remarque Anne Ubersfeld, un monologue peut être adressé à « une instance supérieure » et, en particulier, à Dieu : « C'est le phénomène le plus usuel, l'appel à Dieu, ou aux Dieux, si l'on se trouve dans le contexte de l'antiquité, appel qui peut être une imploration (ainsi la prière d'Esther), ou une détestation »¹⁰⁰. Or, c'est justement ce qui arrive par moments dans le livre de Ducasse : on y voit le narrateur des *Chants* parler au Créateur, non certes pour lui adresser une prière chaste et pure, mais pour le couvrir d'injures. C'est d'ailleurs pourquoi Maldoror est tenu aujourd'hui pour un héros blasphémateur¹⁰¹.

Et pourtant, une lecture attentive du texte de Ducasse révèle qu'il n'est pas tellement fréquent – contrairement à ce que l'on en croit d'habitude – que le héros/narrateur des *Chants* jette des insultes à la face de son adversaire. Plutôt que de se répandre en invectives vis-à-vis de Dieu, il préfère l'observer de loin, l'épier en cachette, relever ses fautes ou ses barbaries pour ensuite le tourner en dérision. Autrement dit, il aime parler – ou médire – *de* son rival en qualité de tierce personne, mais il n'aime pas autant parler *à* celui-ci¹⁰². En l'occurrence, il serait plus juste de dire que le héros/narrateur des *Chants* est un diffamateur du Créateur, et non un blasphémateur au sens strict du terme. Mais alors, d'où vient cette réserve, cette discrétion verbale de Maldoror en face du Créateur ?

Il se peut qu'elle soit en partie due à la crainte qu'inspire l'« horrible Éternel » (p. 138), car ce dernier est, on le sait, « trop puissant »¹⁰³. À son gré, Dieu peut « détruire ou créer des mondes », envoyer « le choléra ravager les cités, ou la mort emporter dans ses serres, sans aucune distinction, les quatre âges de la vie », de sorte que le héros/narrateur des *Chants* proclame qu'il « ne veu[t] pas [s]e lier avec un ami si redoutable » (p. 171). Dans ce cas, le mieux est évidemment de ne pas toucher à ce despote, de s'en tenir à l'écart avec prudence. Lui adresser des paroles, si anodines soient-elles, est déjà compromettant ; le provoquer serait alors le comble de la sottise. Aussi, dans la douzième strophe du *Chant II*, l'enfant Maldoror a-t-il raison d'offrir hypocritement au Créateur « un cantique de louanges » (p. 171) sans lui « montrer la haine qu'[il] [lui] porte et qu'[il] couve avec amour » (p. 173). Il lui demande

¹⁰⁰ Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ Maldoror est lui-même conscient d'être blasphémateur : « Et, quand je me retire *après avoir blasphémé*, tu [la lampe] redeviens inaperçue, modeste et pâle, sûre d'avoir accompli un acte de justice. » (*OC*, II-11, p. 167. C'est nous qui soulignons.)

¹⁰² Exception faite des strophes II-2, II-3, II-12, V-4 et VI-6, le héros/narrateur des *Chants* ne parle guère à son ennemi directement.

¹⁰³ Dans la strophe 12 du *Chant II*, l'enfant Maldoror s'exprime ainsi : « Je voudrais t'aimer et t'adorer ; mais, tu es *trop puissant*, et il y a de la crainte, dans mes hymnes. » (*OC*, II-12, p. 171. C'est nous qui soulignons.)

humblement de ne pas s'occuper de lui : « mais, je t'en supplie, que ta providence ne pense pas à moi ; laisse-moi de côté, comme le vermisseau qui rampe sous la terre. » (p. 173.) Vœu, cependant, qui ne se voit jamais exaucé ; c'est pourquoi le narrateur des *Chants* se trouve mainte et mainte fois dans l'obligation de répéter la même supplication. La délivrance de la surveillance perpétuelle du Créateur, c'est la seule chose qu'il réclame, mais en vain : « Sache que, si tu me laissais vivre à l'abri de tes poursuites, ma reconnaissance t'appartiendrait... » (p. 138) ; « Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. » (p. 260) ; « 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. » (p. 300.)

Communication stérile, pour plusieurs raisons. D'abord parce que le Créateur ne répond jamais, ni aux insultes, ni à la supplication du narrateur des *Chants* ; aussi la communication doit-elle rester toujours à sens unique. Ensuite parce que le locuteur exige l'impossible ; Dieu étant omniprésent et omniscient – prenant la forme de la conscience, il peut travailler même à l'intérieur de chaque être humain – la surveillance ne s'arrête jamais. Et enfin parce que le blasphème, du point de vue de la communication, n'apporte qu'un résultat indésirable au blasphémateur. Voulant repousser toute intervention du Créateur dans sa glorieuse carrière du mal, le héros/narrateur des *Chants* lui lance des mots d'injures ; soit. Mais si l'on regarde les choses à l'envers, c'est justement cet acte d'insulter – l'acte qu'adopte Maldoror de temps en temps, pour écarter et renier Celui qu'il hait – qui, résultat ironique, l'attache à son ennemi. Car il est impossible de dire quoi que ce soit à quelqu'un sans entrer en rapport avec lui. En l'occurrence, si agressif que soit le contenu du message, le blasphème ne sert qu'à établir et maintenir le contact : tant que l'on continue à l'insulter, on ne peut pas se débarrasser de son interlocuteur.

Pas de réponse, pas d'effet bénéfique. Parler au Créateur se révèle ainsi purement et simplement inutile. Si le narrateur des *Chants* n'a pas souvent recours à la communication directe avec lui, c'est parce que, croyons-nous, il est bien conscient de la stérilité multiple qui caractérise l'acte de blasphémer.

(C) L'hymne

À l'inverse, *Les Chants de Maldoror* contiennent des strophes qu'il conviendrait d'inscrire sur le registre des *hymnes*. Hymnes pourtant, excentriques, en ceci qu'ils ne sont pas chantés en l'honneur de Dieu ; dans la strophe 9 du *Chant II*, par exemple, un « hymne de glorification » (p. 160) est adressé au pou. Nous nous proposons d'écouter ici ce genre d'hymnes peu canoniques, dont le narrateur des *Chants* fait l'offrande aux diverses substances qui lui inspirent de la sympathie : l'hymne à l'océan (la strophe 9 du *Chant I*), l'hymne au pou (la strophe 9 du *Chant II*), l'hymne aux mathématiques (la strophe 10 du *Chant II*) et l'hymne aux pédérastes (la strophe 5 du *Chant V*). Les destinataires de ces hymnes sont certes variés et, à première vue, l'on ne peut trouver rien de commun entre eux. Toutefois, nous croyons possible de relever dans ces quatre strophes plusieurs traits communs dignes d'être remarqués dont, en premier lieu, l'emploi du vocatif.

1. Le vocatif

Signe visible de l'hymne ducassien : les quatre discours emphatiques que nous allons écouter débutent tous par une apostrophe accompagnée d'un « ô » émotionnel. Par exemple, l'hymne à l'océan se divise en dix paragraphes, et le dernier, le plus long et le plus émouvant, commence par ces mots : « Vieil océan, ô grand célibataire [...] » (p. 115). Ensuite, dans la strophe 9 du *Chant II*, on voit le narrateur élever sa voix quand son enthousiasme atteint son sommet : « Ô pou, à la prune recroquevillée [...] » (p. 159). Les deux autres strophes commencent, elles aussi, par une invocation frénétique : « Ô mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante. » (p. 162) ; « 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. » (p. 264.)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Il y a encore deux strophes où le héros/narrateur des *Chants* s'adresse au vocatif à un objet particulier : la strophe 11 du *Chant II* (« Ô lampe au bec d'argent, mes yeux t'aperçoivent dans les airs [...] ») et la strophe 6 du *Chant VI* (« Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules [...] »). Nous ne trouvons pourtant pas pertinent de les appeler « hymnes », car il s'agit en réalité d'une simple apostrophe à la lampe ou aux miroirs, apostrophe dépourvue de sentiment de vénération. De plus, dans l'une et l'autre de ces deux strophes, le narrateur cesse très vite de parler à ces objets, soit pour se mettre en action (II-12), soit pour changer de propos (VI-6).

2. Les quatre destinataires

L'océan, le pou, les mathématiques et les pédérastes, ont-ils quelque chose en commun ? Pour quelles raisons le narrateur des *Chants* accorde-t-il une valeur positive à ces substances disparates, au point de vouloir leur adresser un hymne ?

Pour trouver une réponse à ces questions, il faut regarder les choses dans un contexte spécifique : la lutte de Maldoror contre l'homme. Car si, chez Ducasse, les quatre êtres sont invoqués comme s'ils étaient des dieux, c'est parce qu'ils font, d'une manière ou d'une autre, un vif contraste avec l'humanité. En effet, ils ne ressemblent en rien aux hommes ; et voilà justement la condition nécessaire pour être admiré par le narrateur des *Chants*. Le but premier de celui qui chante les hymnes est, on le sait, de confronter les hommes à une instance supérieure à eux. C'est pourquoi, dans chacune des quatre strophes, le narrateur énumère les vertus ou les qualités du destinataire de son hymne – ce qui a pour résultat de faire ressortir les défauts de l'homme.

Dans la strophe 9 du *Chant I*, par exemple, les hommes sont comparés à l'océan selon tous les critères imaginables¹⁰⁵ ; et à chaque fois, le narrateur en déduit l'infériorité de ses semblables : « Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens. [...] Je dis qu'ils ont trouvé quelque chose de plus fort qu'eux. Ce quelque chose a un nom. Ce nom est : l'océan ! » (p. 114.) Entre les deux substances, il remarque « le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création » (p. 116). Le pou s'oppose à l'homme d'une tout autre manière. S'il peut être une menace pour l'humanité, ce n'est pas parce qu'il est immense comme l'est l'océan, mais parce qu'il est, au contraire, microscopique – et, partant, invisible. Ainsi, le pou est célébré en qualité d'ennemi terrible de l'humanité : « Je te salue, soleil levant, libérateur céleste, toi, l'ennemi invisible de l'homme. » (p. 159.) Les destinataires de l'hymne suivant – la dixième strophe du *Chant II* – sont les mathématiques ; le contraste qu'elles font avec l'homme se trouve nettement souligné dans la question suivante : « comment se fait-il que les mathématiques contiennent tant d'imposante grandeur et tant de vérité incontestable, tandis que, si elle [une grande imagination humaine] les compare à l'homme, elle ne trouve en ce dernier que faux orgueil et

¹⁰⁵ Par exemple, l'inconstance du cœur humain est condamnée ainsi : « Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même. [...] Tu n'es pas comme l'homme [...] qui rit aujourd'hui et pleure demain. » (p. 112-113.) Plus tard, l'instabilité de l'homme sera de nouveau déplorée par comparaison avec les mathématiques : « Depuis ce temps, j'ai vu plusieurs générations humaines élever, le matin, ses ailes et ses yeux, vers l'espace, avec la joie [...], et mourir, le soir, avant le coucher du soleil, la tête courbée, comme des fleurs fanées que balance le sifflement plaintif du vent. Mais, vous, vous restez toujours les mêmes. Aucun changement, aucun air empesté n'effleure les rocs escarpés et les vallées immenses de votre identité. » (*OC*, II-10, p. 164.)

mensonge » ? (p. 163.) Le quatrième et dernier hymne est adressé aux hommes qui, pourtant, échappent à la norme de la société humaine : les pédérastes. Ceux-ci inspirent de la sympathie au narrateur des *Chants* car ils résistent bravement à la « morale étroite » (p. 264) de l'humanité. Si étrange que cela paraisse, les pédérastes sont placés au-dessus des hommes ordinaires du point de vue moral ; ainsi, le chanteur de l'hymne remarque « la sublimité de [leurs] intelligences grandioses », et va jusqu'à les célébrer en les appelant « cristallisations d'une beauté morale supérieure » (p. 265).

Maintenant, la stratégie du narrateur des *Chants* est bien claire : pour destinataires de son hymne, il ne choisit que les substances se situant aux antipodes des hommes et qui, en même temps, surpassent ces derniers en puissance ou en beauté morale. Autrement dit, le narrateur profite ainsi du prestige des destinataires de l'hymne pour dévaloriser ses ennemis ; en ce sens, ses hymnes ne sont nullement gratuits.

3. La vénération

Le narrateur des *Chants* hisse les destinataires de ses hymnes au rang des dieux. Procédé correct, car, si l'on veut abaisser l'humanité, il est à coup sûr efficace d'élever sa contrepartie. Les quatre destinataires deviennent ainsi l'objet d'une vénération quasi religieuse et, chose curieuse, l'on peut remarquer dans les hymnes le même geste de révérence : prosternation ou agenouillement. La première occurrence : le narrateur de la strophe 9 du *Chant I* se conduit, comme le montre la phrase suivante, en fervent admirateur de l'océan : « Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul, et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux. » (p. 116.) La deuxième occurrence : le pou se trouve, dans la strophe 9 du *Chant II*, vénéré comme un roi : « Aussi faut-il voir comme on le [le pou] respecte, comme on le place en haute estime au-dessus des animaux de la création. » (p. 155.) Mais ce n'est pas tout ; dans le monde ducassien, où les échelles de valeur sont toutes renversées, « tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire. » (p. 159.) Il en va de même dans la strophe suivante. On reproduit le même geste – celui de l'agenouillement – devant les mathématiques : « Il [l'esprit supérieur] incline ses genoux devant vous [les mathématiques], et sa vénération rend hommage à votre visage divin » (p. 163). En dernier lieu, on peut voir le narrateur de la strophe 5 du *Chant V* célébrer la « conduite »¹⁰⁶ des pédérastes. Il les sanctifie,

¹⁰⁶ « Vous la [l'humanité] faites rougir de ses fils par votre conduite (que, moi, je vénère !) » (p. 265.)

par ailleurs, comme s'il était prêtre : « Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite, anges protégés par mon amour universel. » (p. 265.)

4. L'alliance

Aux destinataires de l'hymne ainsi haussés au rang des divinités, le narrateur des *Chants* tente, sinon de s'identifier, du moins de s'associer – comme s'il voulait se montrer du côté des non humains. Il s'approche des quatre substances qui dépassent, chacune à sa manière, la dimension humaine, et ainsi essaie de s'écarter définitivement de ses semblables. Nous le voyons, en effet, rêver de devenir tantôt un frère de l'océan : « Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? » (p. 115-116), tantôt un fils des mathématiques : « Vous [les mathématiques] fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. » (p. 163.) L'alliance avec les mathématiques lui apporte, par ailleurs, un intérêt militaire ; elles servent d'arme pour le narrateur des *Chants* qui lutte contre l'humanité : « Sans vous [les mathématiques], dans ma lutte contre l'homme, j'aurai [*sic*] peut-être été vaincu. » (p. 164.) Dans les deux autres strophes, les destinataires de l'hymne sont des êtres animés. En l'occurrence, ce ne sont pas les liens de sang que le narrateur des *Chants* cherche à avoir avec eux ; les liaisons deviennent de nature plus sensuelle. Avec le pou, le narrateur fait l'amour sans hésitation : « On m'a vu se coucher avec lui pendant trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse. » (p. 160.) Et ensuite, dans la strophe 5 du *Chant V*, on le voit flirter avec les pédérastes : « Je baise votre visage, je baise votre poitrine, je baise, avec mes lèvres suaves, les diverses parties de votre corps harmonieux et parfumé. » (p. 265.) Dans tous les cas, la conduite du narrateur des *Chants* doit être jugée logique, puisque l'alliance avec des êtres non humains implique l'éloignement des hommes.

*

Les quatre hymnes – respectivement adressés à l'océan, au pou, aux mathématiques et aux pédérastes – ne sont donc pas gratuits, malgré leur apparence de pure poésie ; en réalité, la célébration des objets non humains est une opération hautement stratégique qui a pour but de minimiser la valeur des hommes, adversaires de Maldoror. Ainsi, le narrateur des *Chants* affirme et réaffirme les différences séparant des hommes les quatre substances non humaines, souligne les qualités de ces dernières et les hisse au rang des dieux ; et cette opération sera

poursuivie jusqu'à ce que le narrateur réussisse à s'écarter définitivement de l'homme, en se joignant lui-même aux destinataires quasi divins de l'hymne.

*

Conclusion de la section II-2

Comme nous venons de le voir, le monologue du héros/narrateur des *Chants* n'est pas monolithique. Il peut se diviser au moins en trois registres : le discours de séduction, le blasphème et l'hymne. Et le locuteur change de ton relativement au destinataire du message. Le langage de séduction est réservé aux adolescents angéliques et au lecteur du livre. Le blasphème est, bien sûr, adressé au Créateur, mais en fait, il est rare que le narrateur des *Chants* lui parle directement. Or, quand il chante les hymnes, son but est double : d'un côté, il célèbre des substances non humaines telles que le pou, l'océan ou les mathématiques ; de l'autre, il attaque les hommes en les humiliant par comparaison avec elles.

Cette variété du monologue reflète, semble-t-il, la situation d'hostilité et les relations diplomatiques du héros/narrateur des *Chants* : celui-ci dévalorise et repousse le Créateur et les hommes, tandis qu'il tente de se rapprocher des substances non humaines, des adolescents qu'il adore, et du lecteur du livre.

II-3. Les acteurs de rôle secondaire

Suite à l'analyse des paroles du héros/narrateur des *Chants*, nous voulons maintenant tourner nos yeux vers les personnages secondaires dans le livre de Ducasse. Pour que la discussion soit simple et systématique, nous les classerons en quatre groupes : 1) les femmes ; 2) les animaux ; 3) les adolescents ; 4) les savants.

Remarque préalable sur le Créateur

Ennemi implacable du héros du mal, nul doute que le Créateur constitue l'un des deux pôles de l'univers ducassien. De plus il est, avec Maldoror, le seul personnage qui apparaisse régulièrement au cours des *Chants*. Ce qui lui donne naturellement de nombreuses occasions de *jouer* sur la scène du théâtre ducassien : il attaque à l'improviste Maldoror en train d'écrire (II-2), et ensuite lutte avec lui corps à corps (II-15) ; il fait souffrir Mario avec « ses instruments de torture » (III-1) ; enivré, il s'expose à la risée des animaux (III-4) avant de se compromettre par sa liaison avec une prostituée (III-5) ou un pédéraste (V-5) ; à son gré, il transforme Maldoror en pourceau (IV-6) ou en cygne noir (VI-8) et, pour contrarier les mauvaises actions de ce second Lucifer, il envoie, à plusieurs reprises, ses messagers sur la terre (I-7, V-7, VI-8) ; à la fin du *Chant VI*, il se change lui-même en rhinocéros et descend d'en haut pour sauver Mervyn. Ses actions sont ainsi multiples et, partant, nullement négligeables. Et cependant – changeons de point de vue – si l'on considère uniquement la quantité de mots qu'il prononce au cours des six *Chants*, on voit qu'il est en réalité loin d'être la vedette du théâtre ducassien ; car le Créateur prend la parole seulement dans trois strophes (II-8, III-5 et V-4). Ce qui montre que, comme acteur, il n'arrive pas à la cheville de Maldoror.

À l'écoute des paroles du Créateur, une chose se remarque immédiatement : ses trois énonciations sont faites, malgré la différence d'interlocuteur¹⁰⁷, dans des situations semblables. Il semble que Dieu fasse entendre sa voix chaque fois qu'il se sent coupable d'avoir commis (ou d'être en train de commettre) un crime, et qu'il a, par conséquent, besoin de s'expliquer, de se défendre, voire de se disculper. Ce qui fait que ses discours ressemblent

¹⁰⁷ Les allocutaires directs de son message sont, respectivement : les hommes – victimes de Dieu anthropophage – dans la huitième strophe du *Chant II* ; le cheveu abandonné dans le couvent-lupanar dans la cinquième strophe du *Chant III* ; et Maldoror dans la quatrième strophe du *Chant V*.

beaucoup à une apologie. Voici, par exemple, les paroles prononcées par Dieu anthropophage, à la table de son « repas cruel » dans la huitième strophe du *Chant II* :

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. (p. 155.)

Dévorant les hommes qu'il a pêchés dans « une vaste mare de sang en ébullition », le Créateur tente ainsi de justifier son acte de barbarie : il rappelle aux hommes l'ancien service qu'il leur a rendu – celui de la création – afin de le faire valoir auprès d'eux. Ensuite, il en déduit sans vergogne qu'il a le droit de les « faire souffrir ». Nous ne savons en rien si les victimes de ce cannibalisme ont été bien convaincues par cet argument ; mais il est du moins sûr que ce penchant à la rétrospection – rétrospection, parce que Dieu rappelle aux endettés humains un passé immémorial où il les créa – est, comme nous le vérifierons tout de suite, caractéristique de ce terrible créancier.

La deuxième occurrence de l'énonciation divine se trouve dans la cinquième strophe du *Chant III* ; et c'est maintenant le Créateur lui-même qui « souffre »¹⁰⁸. Mais il souffre en tant que bourreau repenté et non comme victime. Et si, dans cette strophe, il jette une nouvelle fois un coup d'œil rétrospectif vers son passé, c'est parce que, suite aux inconduites auxquelles il s'est livré dans le couvent-lupanar, à savoir le meurtre d'un jeune homme et la prostitution, il a perdu tout son honneur : « Moi, jusqu'ici, je m'étais cru le Tout-Puissant ; mais, non ; je dois abaisser le cou devant le remords qui me crie : « Tu n'es qu'un misérable ! » » (p. 211.) Sa dégradation est en effet grave ; il se reconnaît lui-même inférieur aux hommes, auxquels toutefois c'est lui qui a donné le jour : « Je suis le Grand-Tout ; et cependant, par un côté, je reste inférieur aux hommes, que j'ai créés avec un peu de sable ! » (p. 213.) Comme le dit justement le narrateur de cette strophe, maintenant il n'est plus qu'un « vieillard cynique » (p. 215) en proie à la nostalgie de sa gloire du passé. Et son discours ressemble, ici aussi, à une apologie ; Dieu le prononce en tant qu'« accusé reparaissant devant son propre tribunal » (p. 213).

Dans la quatrième strophe du *Chant V* – la dernière scène où le Créateur prend la parole – ce maître de l'univers se trouve de nouveau « devant son propre tribunal ». Le juge est cette fois Maldoror, et celui-ci l'accuse d'« éternelle injustice » et de « cruelle domination ». (p. 263.) D'emblée, le héros du mal identifie son adversaire à un criminel : « vois-tu, boa, ta sauvage majesté n'a pas [...] l'exorbitante prétention de se soustraire à la comparaison que

¹⁰⁸ « Oh ! si tu [le cheveu] savais comme j'ai souffert depuis ce moment ! » (p. 210.)

j'en fais avec les traits du criminel. » (p. 261), et l'interroge : « Est-ce un vaste remords qui te tourmente ? » Blâmes auxquels répond le Créateur en évoquant, une fois encore, les services qu'il lui a rendus autrefois : « 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 ? » (p. 262.) Un sentiment de rancune, mêlé de nostalgie, colore son discours : « Quand tu étais enfant [...] le premier, tu grimpais sur la colline [...] Maintenant, tu rejettes à tes pieds, comme un haillon souillé de boue, la longanimité dont j'ai fait trop longtemps preuve. » (p. 262.) Toujours est-il que c'est le héros du mal qui triomphe à l'issue de cette dispute. Après avoir bombardé de reproches son rival, Maldoror le repousse définitivement : « Adieu ! je m'en vais respirer la brise des falaises ; car, mes poumons, à moitié étouffés, demandent à grands cris un spectacle plus tranquille et plus vertueux que le tien ! » (p. 264.)

Dans ce passage, retenons bien le mot « spectacle ». Car Ducasse l'utilise, sans doute inconsciemment, dans chacune des trois strophes que nous venons d'évoquer. Ce qui atteste une forte affinité thématique entre elles. À chaque fois, c'est la manifestation de la cruauté divine qui est appelée, avec ironie, « spectacle » : « Les membres paralysés, et la gorge muette, je contemplai quelque temps ce spectacle. » (II-8, p. 155) ; « Il [Satan] a dit que le Créateur, qui se vante d'être la Providence de tout ce qui existe, s'est conduit avec beaucoup de légèreté, pour ne pas dire plus, en offrant un pareil spectacle aux mondes étoilés » (III-5, p. 212). Ainsi se révèle-t-il que le Créateur mérite doublement son nom : il est non seulement Celui qui créa l'univers, mais en même temps le *Créateur* des spectacles, surtout des spectacles déplaisants et dangereux.

1. Les personnages féminins

L'axe principal de l'œuvre de Ducasse étant construit par le Créateur, Maldoror et les jeunes adolescents angéliques, on peut affirmer que l'atmosphère virile y est dominante. En l'occurrence, il serait naturel que peu de lecteurs s'intéressent aux figures féminines dans les *Chants*. Mais le « Tableau récapitulatif des aspects théâtraux » que nous avons établi conseille de ne pas les passer sous silence. Il montre que dans le livre de Ducasse figurent plus de personnages féminins qu'on ne le croit d'habitude. Aussi jugeons-nous indispensable de consacrer ici plusieurs pages à l'analyse des paroles et des conduites des « actrices » ducassiennes, même si elles restent la plupart du temps dans l'ombre d'autres créatures plus remarquables.

Trois types constituent la catégorie des personnages féminins dans les *Chants* : (a) les femmes vicieuses, (b) les femmes idéalisées et (c) les femmes maternelles. Toutes les « actrices » chez Ducasse peuvent, croyons-nous, se ranger dans l'un de ces trois groupes.

a) Les femmes vicieuses

Une première lecture relève que dans les *Chants*, ce que l'on appelle l'« héroïne » ne se trouve pas ; sur la scène du théâtre maldororien, il ne faut jamais espérer qu'une actrice belle et vertueuse se produise. Car voici le type du personnage féminin dans l'œuvre de Ducasse : « Son visage ne ressemble plus au visage humain, et elle lance des éclats de rire comme l'hyène. [...] Elle a perdu sa grâce et sa beauté primitive ; sa démarche est ignoble, et son haleine respire l'eau-de-vie. » (p. 195.) Ou bien : « Elles riaient avec un aplomb tellement égoïste, et leurs traits inspiraient tant de répugnance, que je ne doutai pas un seul instant que je n'eusse devant les yeux les deux spécimens les plus hideux de la race humaine. » (p. 225.)

Laideur déjà monstrueuse. Mais leur corruption spirituelle est plus horrible encore ; la débauche sexuelle et l'infidélité caractérisent les femmes ducassiennes. De fait, la figure féminine qui apparaît la première dans les *Chants* est celle de la Prostitution allégorisée, qui se présente sous la forme d'« une belle femme nue » (p. 106). Le narrateur de la cinquième strophe du *Chant II* suggère ensuite que la « jeune fille svelte » qu'il rencontre dans la rue est, elle aussi, vendeuse d'amour : « Peut-être que cette fille n'était pas ce qu'elle se montrait. Sous une enveloppe naïve, elle cachait peut-être une immense ruse, le poids de dix-huit années, et le charme du vice. » (p. 145.) Parmi les femmes dégradées de ce genre, on peut compter également les prostituées dans le couvent-lupanar (III-5), la mère incestueuse et l'épouse rapace de l'homme suspendu (IV-3), et la sorcière qui a trahi coup sur coup ses quatre amants (V-2). L'épisode du « maître caboteur » de Saint-Malo (V-2), en outre, mérite une attention dans ce contexte ; il s'agit de l'histoire d'une femme qui, pendant l'absence de son mari, commet des infidélités et, à son retour, lui « donn[e] un héritier, à la reconnaissance duquel il ne se reconnaissait aucun droit. » (p. 255.)

Défilé des femmes perverses, en vérité. Celles-ci étant la grande majorité des « actrices » ducassiennes, on n'aurait pas tort de croire que l'infidélité et la prostitution forment une des obsessions du jeune Montévidéen. La dépravation sexuelle constitue ainsi une bonne part du vice féminin, contre lequel Maldoror ne dissimule pas sa haine et sa colère. Pour celui-ci, qui se déclare misogyne – « Moi, je n'aime pas les femmes ! » (p. 266) – le dérèglement sexuel des femmes est impardonnable.

b) Les femmes idéalisées

Que la distinction soit bien établie : nous allons parler maintenant des femmes « idéalisées », et non des femmes « idéales ». On entend par là des personnages féminins qui, issus de la spéculation pure de l'auteur, ne sont pas dotés de personnalité concrète. Dans *Les Chants de Maldoror*, ces femmes existent effectivement, incolores et inodores, anodines et plates, toutes neutres et quasi transparentes comme si, pour s'équilibrer, l'auteur avait besoin d'introduire dans son œuvre la contrepartie des femmes vicieuses qui s'y trouvent.

Il est vrai qu'elles sont gracieuses et innocentes ; la figure typique en est peut-être la « belle femme » qui, dans la strophe 13 du *Chant II*, se présente devant le narrateur en quête de ses vrais semblables. Or, dès qu'il la voit, il la congédie en lui disant : « Je vois que la bonté et la justice ont fait résidence dans ton cœur ; nous ne pourrions pas vivre ensemble. » (p. 174.) En somme, elle n'est qu'une image pure et allégorique, et non une « actrice ».

Rappelons aussi les deux trios de filles étranges qui, par manque de substance réelle, donnent à l'œuvre de Ducasse une ambiance mythique et mystérieuse. Le premier se trouve dans la quinzième strophe du *Chant II* ; guillotiné, trois jeunes filles ne cessent cependant pas de contempler le visage du bourreau Maldoror « avec douceur » (p. 187). Le deuxième trio, les trois Marguerite, procède à un suicide collectif dans la septième strophe du *Chant VI* ; personnages singuliers, elles ne prononcent pas un seul mot et, par surcroît, on ne sait jamais pourquoi elles sont plurielles. Faute de personnalité concrète, ces « actrices » se joignent, semble-t-il, à la série de figures allégoriques constituée par la Justice (I-3), la Prostitution (I-7), les Mathématiques (II-10) et la Conscience (II-15).

Ainsi, les personnages féminins dans cette deuxième catégorie sont extrêmement fades et transparents. Ils parlent très peu, n'agissent pas beaucoup et s'effacent très vite de notre mémoire. La mère de Mervyn, une des « actrices » de ce genre, représente bien le point d'arrivée de leur vie éphémère : dans la dernière strophe des *Chants de Maldoror*, elle finit par se changer en « *fille de neige* » (p. 315 ; c'est Ducasse qui souligne). Comme le suggère « son extrême pâleur », elle est destinée à disparaître sur-le-champ comme un flocon de neige.

c) Les femmes maternelles

La figure maternelle se trouve dans chacun des six *Chants* excepté le cinquième : la mère du narrateur des *Chants*, aux « yeux vitreux » (I-8) ; celle d'Édouard (I-11) ; celle de la « jeune fille svelte » (II-5) ; celle de la fillette violée (III-2) ; celle de l'homme suspendu (IV-3) ; celle de Mervyn (VI-3) et celle d'Aghone (VI-7). Souvent autoritaires en tant que mères

de famille, mais essentiellement faibles, elles forment un des types d'« actrices » qui se produisent le plus fréquemment sur la scène du théâtre ducassien.

La figure maternelle est, en effet, impuissante, bien qu'elle ait tendance à se conduire en dominatrice devant son enfant. Pour le prouver, il suffit d'évoquer une des scènes familiales qui se répètent dans l'œuvre de Ducasse. Car, en fin de compte, celles-ci aboutissent toujours à la mort tragique des enfants : Édouard (I-11), la fillette (III-2), les trois Marguerite (VI-7) et Mervyn (VI-10). Malgré les efforts désespérés qu'elles font pour sauver l'enfant, les mères n'y réussissent jamais ; dans les *Chants*, on ne leur distribue qu'un rôle de perdante.

Regardons ensuite de plus près l'autre caractéristique de la maternité ducassienne. En dépit de leur faiblesse foncière contre les ennemis étrangers, les mères dans la famille n'en désirent pas moins faire jouer leur autorité contre leur enfant, surtout par le moyen de phrases impératives. « Cache-toi dans ta couverture, ne tourne pas en dérision ce qu'ils [les chiens] font » (p. 109), dit la mère du narrateur dans la huitième strophe du *Chant I*. De même, dans la onzième strophe du même *Chant*, on voit la mère d'Édouard cribler d'ordres son fils : « donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise. » (p. 119) ; « Dis-moi vite si tu souffres. » (p. 120) ; « Parle, ô mon Édouard ; réponds que tu n'imiteras jamais cet homme. » (p. 121.) C'est d'ailleurs son mari – le père d'Édouard – qui garantit l'autorité maternelle : « il faut obéir à sa mère, en quoi que ce soit. » (p. 121.)

Or, dans la suite des *Chants*, une mutation profonde s'empare de la figure maternelle. Celle-ci ne restera pas seulement autoritaire, mais elle se fera menaçante. Et cette menace s'effectue avant tout dans le domaine de la sexualité. Rien d'étonnant, en l'occurrence, que les figures maternelles se distinguent difficilement des femmes vicieuses puisque, comme on l'a déjà vu, la perversité des femmes ducassiennes est presque toujours liée à la sexualité. Un bon exemple se trouve dans la cinquième strophe du *Chant II*, où nous rencontrons une mère qui force sa fille à se prostituer : « le bras musculeux d'une femme du peuple la [la jeune fille svelte] 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. » (p. 144.) Il est évident que cette « femme du peuple » fait partie des mères dominatrices. Mais plus terrible encore est la mère de l'homme suspendu dans la troisième strophe du *Chant IV* ; si elle donne à son fils les impitoyables coups de fouet, c'est parce que celui-ci s'est refusé à « passer la nuit avec elle dans un lit », alors que sa mère « lui avait ordonné de se déshabiller » (p. 228).

Ainsi avons-nous constaté, parmi les mères autoritaires chez Ducasse, la présence de figures perverses, impudiques, voire incestueuses ; nul doute, donc, que la maternité soit dans les *Chants* une figure plus inquiétante que rassurante¹⁰⁹.

2. Les personnages animaux

Un coup d'œil porté sur le « Tableau récapitulatif des aspects théâtraux » apprend qu'une part non négligeable des personnages dans les *Chants* est occupée par des animaux. Or, le bestiaire est un des thèmes poncifs de l'étude ducassienne. En l'occurrence, que reste-t-il à dire à ce sujet, après l'ouvrage de Gaston Bachelard¹¹⁰ et les recherches minutieuses d'Alain Paris¹¹¹ ? Y a-t-il encore une zone à explorer ?

Pour présenter une nouvelle perspective du bestiaire ducassien, nous croyons nécessaire de restreindre le domaine de recherches : nous nous proposons de traiter ici exclusivement des animaux *parlants*, à savoir des acteurs fauves qui ont appris le langage humain. Ni le requin, ni le poulpe ne seront donc abordés dans la présente étude, en dépit de leur importance symbolique dans les *Chants*. Nous ferons également abstraction du « vouloir-attaquer »¹¹² des bêtes farouches, sur lequel Bachelard a tant insisté. Les commentaires seront réservés aux animaux bavards qui, doués d'une intelligence égale à celle de l'homme, s'expriment par le moyen du langage.

La première remarque que l'on puisse faire, en regardant le « Tableau », est que les bêtes ducassiennes qui prennent la parole ne sont pas particulièrement nombreuses par rapport au total de celles qui sont présentes dans les *Chants*. S'il se trouve à peu près 180 animaux dans ce livre (185 animaux d'après « la statistique rapide »¹¹³ de Gaston Bachelard et 177 « sortes d'animaux »¹¹⁴ selon Alain Paris), on n'en compte qu'une quinzaine qui parlent. Surtout dans le *Chant II* et le *Chant IV*, le mutisme des animaux est complet ; malgré le bon nombre d'épisodes qu'ils contiennent, aucune bête ne nous y fait entendre de mot bien articulé. Une question se pose, donc : d'où vient cette discrétion verbale des animaux

¹⁰⁹ Nous développerons ce point dans la deuxième partie de la présente étude. Voir *infra*, p. 158-165.

¹¹⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont* [1^{ère} éd. 1939], Paris, José Corti, 1965. Voir surtout le chapitre II intitulé « Le bestiaire de Lautréamont » (p. 26-59).

¹¹¹ Alain Paris, « Le bestiaire des *Chants de Maldoror* », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973, p. 83-143.

¹¹² Bachelard, *op. cit.*, p. 34.

¹¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴ « Le nombre total de références à l'animalité pour l'ensemble des six chants est de 549, et celui des diverses sortes d'animaux que l'on peut y rencontrer de 177. » (Paris, « Le bestiaire des *Chants de Maldoror* », *Quatre lectures de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 83.)

ducassiens, alors que dans les *Chants*, où toutes les lois naturelles cessent d'être en vigueur, même un caillou (II-15) ou un cheveu (III-5) prennent la parole ?

Pour le moment, nous n'avons pas de réponse à cette question ; mais, après une lecture du *Chant I*, une chose devient claire. C'est que Ducasse est très soucieux d'expliquer la raison pour laquelle telle ou telle bête a fait l'acquisition du langage. On peut discerner en lui une forte volonté d'être logique, même quand il construit des scènes fabuleuses. Avec scrupule, il cherche à naturaliser le fait extraordinaire que les animaux parlent, comme s'il voulait éviter toute scène complètement déraisonnable. Ainsi, dans la septième strophe du *Chant I*, le « ver luisant, grand comme une maison » se déclare porte-parole de Dieu : « Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême. » (p. 105-106.) La provenance de l'« ordre suprême » est donc ailleurs : ici, c'est vraisemblablement le Créateur qui parle par la bouche de l'insecte. En l'occurrence, il faudrait douter que le ver luisant soit détenteur du langage, étant donné que ses paroles sont des emprunts à un Autre.

Le souci de l'explication logique des animaux parlants est aussi présent dans l'avant-dernière strophe du *Chant I*. On y entend le dialogue de Maldoror et du crapaud, et voici le début des paroles de celui-ci : « Maldoror, écoute-moi. Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne. » (p. 131.) Le mot « intelligence » attire par-dessus tout notre attention, car nul doute que ce soit celle-ci qui ait investi la bête du pouvoir langagier. D'ailleurs, cette dernière ne cache pas la provenance de son intelligence : « 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. » (p. 132.) Pour qu'un « simple habitant des roseaux » prenne la parole, il fallait donc que sa « raison » fût suffisamment agrandie ; l'explication est plausible. Mais ce qui est vraiment à retenir dans ce passage est que le crapaud est lui-même conscient de l'état exceptionnel de son intelligence ; il sait qu'il n'est pas chose banale qu'une bête parle la langue humaine.

Le théâtre ducassien est désormais fréquenté par ce genre d'acteurs animaux – ou, plus précisément, mi-animaux. Car ils sont pour la plupart à moitié humains, ou, s'il est permis de s'exprimer ainsi, ex-humains. Par exemple, dans la septième strophe du *Chant IV*, l'amphibie, que la Providence a gratifié de « l'organisation du cygne » (p. 245), raconte sa vie – mais cela s'explique aisément par le fait qu'il était, autrefois, un homme ; si, dans la deuxième strophe du *Chant V*, le scarabée et l'homme pélican peuvent communiquer dans le langage humain, c'est simplement parce qu'ils étaient tous deux humains avant d'être transformés en animaux par la magie d'une sorcière ; enfin, dans la septième strophe du *Chant VI*, on entend discourir le crabe tourteau – mais personne n'ignore qu'il est en réalité un archange déguisé en bête.

Aussi, dans ces épisodes, les animaux parlants sont-ils tous d'origine humaine ou divine ; on dirait que l'auteur des *Chants* se garde de donner la parole aux êtres non humains, quand il trouve difficile d'expliquer ce phénomène surnaturel.

Il y a quelques exceptions, cependant. Les oiseaux, par exemple, prennent la parole plus d'une fois au cours des *Chants*, sans aucune raison, ni justification¹¹⁵. On peut également penser au *Chant III*, texte rempli d'animaux parlants. Si, dans la troisième strophe, le dragon fait entendre sa voix, cela ne surprend nullement puisqu'il se nomme l'Espérance, à savoir qu'il est une figure divine. Il est toutefois inexplicable qu'à la fin de ce *Chant*, un pou surgisse pour poser cette question à Maldoror : « Que penses-tu de cela ? » (p. 215.) Encore plus étonnante est la quatrième strophe du même *Chant*, où parlent successivement le hérisson, le pivoine, la chouette, l'âne, le crapaud et le lion. Nous savons qu'il s'agit de la parodie d'une des fables de La Fontaine intitulée : « Le Lion devenu vieux », mais Ducasse renverse complètement l'ordre de la nature et la hiérarchie du monde chrétien. Rappelons l'histoire dans la version ducassienne. Pendant que les hommes travaillent, le Créateur s'endort sur la route, « [s]oûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang » (p. 203). Les créatures diverses passent à côté de lui et se moquent de sa situation déshonorante en lui lançant tour à tour des injures, sauf le lion qui paraît éprouver de la sympathie pour ce maître de l'univers. Ce qui nous intéresse dans cette scène, c'est que les animaux sont tous bavards, tandis que ni le Créateur ni les hommes ne prononcent un mot. L'intention satirique de l'auteur des *Chants* est bien visible : dans ce monde renversé, ce sont les bêtes, nouveaux détenteurs du langage, qui font la morale au Créateur incapable de parler. Nul doute que cette strophe soit le point culminant des scènes où se trouvent des animaux parlants.

3. Les personnages adolescents

D'abord remarquée par Bruno Guitard, ensuite mise en valeur par Jean-Luc Steinmetz, l'homosexualité est certes « omniprésente dans les *Chants* »¹¹⁶. Elle n'est pas un thème parmi d'autres, mais « le moteur de l'œuvre »¹¹⁷. D'où l'importance qu'il faut accorder aux « êtres imaginaires, à la nature d'ange » (p. 189) – Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer – et encore d'autres personnages masculins, vraisemblables substitutions de Georges Dazet. Évoqués régulièrement au cours des *Chants*, la présence de ces adolescents est inoubliable.

¹¹⁵ Pour l'analyse des oiseaux parlants dans les *Chants*, voir *infra*, p. 270-272.

¹¹⁶ Jean-Luc Steinmetz, « Frères en Maldoror », *Les Réseaux poétiques*, Paris, José Corti, 2001, p. 71.

¹¹⁷ Bruno Guitard, « Tendresse de Lautréamont », *Europe*, n° 700-701, août-septembre, 1987, p. 75.

Pourtant, – précisons-le tout de suite – leur qualité d’« acteur » est loin d’être sûre, étant donné qu’ils parlent très peu ; rarement leurs bouches émettent un son audible. Surtout pendant les deux premiers *Chants*, ils restent muets. La démonstration en est-elle nécessaire ? Léman est un domestique de Maldoror et, à la vue de la blessure qu’a reçue son maître, il pleure comme une fille craintive ; ainsi, dans la strophe 2 du *Chant II*, nous n’avons aucune occasion d’entendre sa voix. Lohengrin, lui, est un adolescent à « l’âge d’innocence » (p. 140) évoqué uniquement dans l’imagination de Maldoror ; naturellement donc, il n’est pas actif, encore moins bavard. Lombano, un des voyageurs assis à l’impériale de l’omnibus nocturne dans la strophe 4 du *Chant II*, ressent de la pitié pour l’enfant misérable, sans toutefois « ose[r] élever la voix » (p. 142) pour lui porter secours ; prisonnier de la communauté égoïste, il ne peut que blâmer ses semblables dans son cœur. Enfin Holzer, noyé dans la Seine et ensuite sauvé par le héros du mal, essaie de « remercie[r] son bienfaiteur » mais « il est faible encore, et ne peut faire aucun mouvement. » (p. 182.) *Sans parole* : voici donc le point commun des quatre jeunes « acteurs » mis en scène par Ducasse dans les deux premiers *Chants*. Et à partir du *Chant III*, quoiqu’il s’y trouve des adolescents plus expressifs¹¹⁸, certains gardent toujours la même tendance au mutisme (Falmer dans la strophe 8 du *Chant IV* et Réginald dans la strophe 7 du *Chant V*). Comment interpréter, alors, cette inertie des « êtres imaginaires, à la nature d’ange » ?

Sans doute est-il possible de l’expliquer, du moins partiellement, par leur rapport avec le héros des *Chants* : si les adolescents sont privés de parole, c’est parce que tout le temps, ils se résignent à être l’objet de Maldoror – objet de son désir, de son regard, de son observation et, partant, de sa narration. Ils jouent sur la scène, certes, en tant qu’« acteurs » ; mais leurs actions sont toutes captées, à leur insu, par le regard transcendant de l’acteur principal. En l’occurrence, il est naturel que Maldoror devienne le *sujet de l’énonciation*, tandis que les jeunes adolescents se trouvent dans l’obligation de rester le *sujet de l’énoncé*.

4. Prêtre et médecin

Avant de mettre fin à l’analyse des personnages secondaires, une remarque mérite encore d’être faite : certains acteurs de troisième ordre dans les *Chants* s’autorisent, semble-t-il, à prendre la parole grâce au *savoir* qu’ils détiennent. Nous pensons, d’un côté, au prêtre des religions qui, « au milieu de l’assistance émue, prononce quelques paroles pour bien enterrer

¹¹⁸ Mario (III-1), Tremdall (III-3), Elsseneur (V-7), Mervyn (*Chant VI*) et Aghone (VI-7) prennent la parole. Dans la deuxième partie de la présente étude, nous examinons leurs paroles.

le mort » (p. 272) dans la strophe 6 du *Chant V* ; de l'autre, au médecin qui vient examiner Mervyn dans la strophe 4 du *Chant VI*. Ils sont tous les deux non seulement le sujet de l'énonciation, mais aussi l'expéditeur d'un message impératif : « Tous, *allez vous-en* dans vos couches respectives, *je l'ordonne*, afin que je reste seul à côté du malade, jusqu'à l'apparition de l'aurore et du chant du rossignol. » (p. 293) ; ou d'un conseil : « *sachez*, au moins, que 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. C'est nous qui soulignons.)

L'émission de ces messages autoritaires est ici permise grâce à la science supérieure – religieuse ou médicale – détenue par les locuteurs. Le savoir garantit ainsi le droit de parler ; et c'est, croyons-nous, une des lois fondamentales régissant le monde maldorien. Pour être le sujet de l'énonciation, la possession d'une science est donc souhaitable. Et, bien sûr, le héros/narrateur des *Chants* lui-même n'en est pas exempt. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, il prétend être savant : « Moi, aussi, je suis savant. » (p. 246.)

*

Dans *Les Chants de Maldoror* ainsi que dans la vie réelle, il arrive que le savoir assure le droit de prendre la parole. Or c'est le plus souvent l'acte de regarder qui procure les connaissances. En l'occurrence, il est naturel que l'on accorde au regard une importance capitale, et que l'on privilégie, parmi tant d'autres actions possibles, l'acte de voir. Ce qui explique pourquoi Maldoror, pareil au narrateur des *Chants*, se contente la plupart du temps d'être témoin de la scène se déroulant devant lui ; plutôt que de jouer, il préfère regarder les jeux des autres. Aussi la lutte de Maldoror se poursuit-elle – comme on le verra dans le chapitre suivant – jusqu'à obtenir un point de vue transcendant que l'on pourrait qualifier de méta-théâtral.

Chapitre III. Le décor

Dans ce troisième chapitre, nous allons examiner le décor du théâtre ducassien. Et c'est justement ici que le thème du *regard* va surgir au premier plan de notre discussion ; nous tâcherons de relever sa valeur stratégique et militaire – valeur comme « arme » – dans le texte des *Chants de Maldoror*.

III-1. L'obsession de l'observation

Qu'on lise d'abord la phrase suivante, prononcée de manière aphoristique par le narrateur du *Chant I* : « un frère, sans être vu, aime à voir les actes de ses frères » (p. 117). Mise entre parenthèses, elle n'a guère attiré l'attention du lecteur. Mais nous voulons lui attacher une grande importance car, *Voir sans être vu*, c'est la condition requise pour ne pas périr dans « les marécages désolés » (p. 99) des *Chants de Maldoror*. Sur ce « chemin abrupt et sauvage » (p. 99), on ne sait jamais où se cache un malfaiteur. Et pourtant, comme en avertit le narrateur, 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. » (p. 136.) On sent partout les guetteurs qui s'embusquent ; le danger se prépare sans trêve. Il faut donc prendre au sérieux le conseil du narrateur : « 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. » (p. 136.)

Tout au long des *Chants* s'observe, en effet, une obsession, celle d'être épié. Partagée par presque tous les personnages, elle fait frémir surtout les faibles. Pensons à la vive anxiété que montre le pauvre hermaphrodite, qui tout à coup « devient inquiet, tourne les yeux vers les quatre points de l'horizon, comme pour chercher à fuir la présence d'un ennemi invisible qui s'approche, fait de la main un adieu brusque, s'éloigne sur les ailes de sa pudeur en éveil, et disparaît dans la forêt. » (p. 150.) Les êtres vulnérables sont ainsi condamnés à l'interminable inquiétude : inquiétude qu'ils ne soient guettés par « un ennemi invisible ».

Dans le théâtre maldorien, l'invisibilité est une qualité prodigieuse qui donne aux acteurs accès à la liberté totale et à une quasi omnipotence. Dans l'avant-dernière strophe du *Chant II* apparaît l'homme chassé par « le fantôme jaune » qui n'est, en fait, rien d'autre que sa propre conscience : « le fantôme jaune ne le [l'homme] perd pas de vue, et le poursuit avec une égale vitesse. » (p. 183.) Chasseur infatigable, peut-être. Mais l'« ennemi invisible » le

plus redoutable est, chez Ducasse, le Créateur. Agresseur qui sans cesse envahit le cerveau humain et menace l'autonomie de l'individu, il est de bout en bout haï par le héros du mal. Dès l'enfance, Maldoror lui demandait la non-intervention et l'indifférence :

je t'en supplie, que ta providence ne pense pas à moi ; laisse-moi de côté, comme le vermisseau qui rampe sous la terre. Sache que je préférerais me nourrir avidement des plantes marines d'îles inconnues et sauvages, que les vagues tropicales entraînent, au milieu de ces parages, dans leur sein écumeux, que de savoir que tu m' observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricane. (p. 173.)

Prière vaine. Le « Grand Objet Extérieur » continuera avec acharnement la surveillance des habitants terrestres : « Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. » (p. 260.) Hanté par le regard de son adversaire, Maldoror n'abandonne pourtant pas sa résistance :

Quoique l'insomnie entraîne, vers les profondeurs de la fosse, ces muscles qui déjà répandent une odeur de cyprès, jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur. (p. 259.)

Voilà le schéma principal de la lutte maldororienne : en vertu de son omniprésence, Dieu prend une position avantageuse par rapport à son ennemi luciférien, tandis que ce dernier tente de repousser tous les regards indiscrets que lui jette sans cesse le maître de l'univers.

Cependant, le Créateur lui-même n'est pas toujours soustrait à la vigilance du regard. On sait que Maldoror, dans son enfance, a surpris Dieu en train de manger des hommes ; ou bien, que sa débauche dans le couvent-lupanar a été observée par un cheveu qui, témoin naïf, divulguera ensuite ce secret devant le héros du mal. En outre, dans la quatrième strophe du *Chant III*, lorsqu'il est « horriblement soûl » et lâchement étendu sur la route, le crapaud, passant à côté de lui, n'accepte pas de le protéger contre les regards impies, en raison de la rancune qu'il garde contre lui à propos de sa création :

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. (p. 203.)

C'est ainsi que les conduites déshonorantes du Créateur sont découvertes les unes après les autres. Il est donc possible, voire fréquent, que les deux rivaux, Dieu et Maldoror, inversent leurs rôles réciproquement : tantôt le Créateur guette ce que fait son adversaire, tantôt c'est Maldoror qui, en surveillant le comportement de Dieu, révèle son vice et en profite pour le tourner en dérision. Aussi ces deux personnages principaux se révèlent-ils, comme l'ont remarqué plusieurs chercheurs, sinon identiques, du moins symétriques. Et, pour triompher dans ce combat affreux, il faut absolument se dérober à tout regard, puisque la nudité, situation d'ouverture par excellence, laisse le champ libre à un coup mortel.

Ainsi s'accroît la valeur du regard. Si l'on atteint une bonne perspective, si l'on trouve une situation de toute sécurité, c'est déjà une réussite stratégique. Une bonne vue confère de la puissance ; ou plutôt, le regard est lui-même un pouvoir. Aussi Maldoror, menacé depuis son enfance par le regard persévérant de Dieu, cherchera-t-il, cette fois, à se faire observateur. Parmi les nombreux exemples que l'on pourrait citer du guetteur Maldoror, nous choisissons la scène typique de la quatrième strophe du *Chant II* : « Lombano, je suis content de toi depuis ce jour ! Je ne cessais pas de t'observer, pendant que ma figure respirait la même indifférence que celle des autres voyageurs. » (p. 143.)

Il est donc un véritable « *Lyncée* qui guette »¹¹⁹ et qui est parfaitement conscient de l'importance du regard. Il sait qu'une vue pénétrante entraîne la victoire dans sa lutte contre le Créateur, de sorte que « lucide, Maldoror montre qu'il l'est, qu'il veut l'être à tout prix »¹²⁰. Si, comme l'affirment Maurice Blanchot, Roger Caillois et d'autres critiques, l'aspiration à la « clairvoyance » s'observe dans toute l'œuvre de Ducasse, elle est non moins manifeste chez son héros fictif auquel vraisemblablement il s'est identifié. De fait, si seulement on s'assurait d'une position de tout repos, position panoptique, le paysage deviendrait immédiatement un « spectacle » : « Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler. » (p. 162.) Dans un certain sens, on peut dire que *Les Chants de Maldoror* ne sont qu'une lutte pour atteindre cette situation. Pour ne pas succomber devant l'ennemi, l'essentiel est de regarder sans être regardé. L'obsession de l'observation est donc étroitement liée au combat de Maldoror.

Dans les pages suivantes, nous allons mesurer la puissance dont le héros du mal dispose selon le lieu où il se trouve ; on pourra constater que dans le théâtre ducassien, l'activité et la vigueur de l'acteur principal varient grandement en fonction du décor.

¹¹⁹ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* [1^{ère} éd. 1949], Paris, Minuit, 1963, p. 90. (C'est Blanchot qui souligne.)

¹²⁰ *Ibid.*, p. 89. (C'est Blanchot qui souligne.)

III-2. Le décor du théâtre maldororien

Le sujet principal de ce chapitre est le « décor » du théâtre maldororien¹²¹. Élément indispensable pour une représentation théâtrale, il rend un grand service dans l'ensemble des *Chants*. Nous ne tenterons pourtant pas une simple lecture thématique du *paysage* dans le livre de Ducasse, puisque, à ce sujet, Fortunato Zocchi a déjà consacré une étude minutieuse : « Le paysage dans *Les Chants de Maldoror* »¹²². Notre proposition est donc la suivante : étudier non le paysage tel quel, mais le rapport entre le paysage et la conduite de Maldoror. Car la condition physique et mentale du héros des *Chants* semble être constamment en corrélation avec sa situation géographique. De fait, selon le décor, il se trouve tantôt fort, tantôt faible, comme si sa vigueur variait en fonction des avantages que lui procurent les lieux : avantages militaires, qui lui permettent d'agresser et d'observer.

En nous appuyant sur le « Tableau récapitulatif des aspects théâtraux »¹²³ qui rend compte des apparitions récurrentes de certains décors dans les *Chants*, nous voulons proposer la catégorisation suivante des paysages : 1) la chambre de Maldoror, 2) l'espace sauvage, 3) l'espace maritime, 4) l'espace urbain. Ce chapitre se divise donc en quatre sections, dont chacune traitera respectivement un de ces groupes.

1. Chez Maldoror ou le danger intérieur

Une lecture attentive de l'œuvre révèle que, pour le héros des *Chants*, l'endroit le plus dangereux est, aussi paradoxal que cela puisse paraître, sa chambre. Il lui est impossible de fuir le regard de son ennemi même s'il ferme la porte à double tour, non pas seulement parce que Dieu est un guetteur omniprésent et omniscient, mais plutôt parce que c'est sa propre conscience qui le surveille. Cette censure intériorisée qui lui défend les attentats criminels se présente dès la troisième strophe du *Chant I* sous la forme d'une allégorie :

¹²¹ Pierre-Jean Capretz a certes parlé du « décor » des *Chants de Maldoror*, mais il l'a étudié uniquement du point de vue de la recherche des sources. (Voir le Chapitre II de la Partie II de sa thèse intitulé : « La nature et le décor des *Chants* », *Quelques sources de Lautréamont*, thèse de doctorat, Université de Paris, 1950, p. 16-41.) Il va sans dire que notre réflexion ne ressemble nullement à la sienne.

¹²² Fortunato Zocchi, « Le paysage dans *Les Chants de Maldoror* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1974, p. 419-437.

¹²³ Voir *supra*, p. 22-25.

lorsqu'il [Maldoror] embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir, et il l'aurait fait très souvent, si Justice, avec son long cortège de châtiments, ne l'en eût chaque fois empêché. (p. 101.)

Dans l'avant-dernière strophe du *Chant II* se retrouve cette figure de Justice, transformée en « Conscience ». Idée inspectrice implantée dans tout cœur humain, elle tourmente « l'homme, à la chevelure pouilleuse » (p. 183) même pendant qu'il est chez lui, et le chasse de sa maison. Elle se rend ensuite chez le héros du mal d'où, néanmoins, elle finit par s'enfuir à la suite de l'assaut de ce bandit redoutable :

Comme la conscience avait été envoyée par le Créateur, je crus convenable de ne pas me laisser barrer le passage par elle. [...] Je chassai ensuite, hors de ma maison, cette femme, à coups de fouet, et je ne la revis plus. (p. 186.)

Ainsi Maldoror proclame-t-il sa victoire sur la conscience. Mais est-il vrai qu'il « ne la rev[is] plus » ? Non, évidemment ; on sait que sa chambre n'est plus jamais tranquille. Lisons par exemple la dernière strophe du *Chant IV*. Celle-ci est composée d'un monologue du héros qui, tourmenté par le vieux souvenir d'un crime, entend une voix accusatrice : « Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? » (p. 246.) Cependant, comme il l'affirme lui-même aussitôt, cette voix n'est que la sienne :

Mais 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. (p. 246.)

Il est donc toujours troublé par sa propre conscience. Sa chambre ne lui offre pas un refuge sûr ; au contraire, c'est le plus souvent dans cet espace le plus intime qu'il doit subir l'accusation de sa voix interne.

Les épisodes de la chambre ne s'épuisent pas. Dans la dixième strophe du *Chant I*, le narrateur en train d'écrire « sur son lit de mort » laisse envahir sa chambre par un cauchemar : « Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât. » (p. 117.) Et les violations de ce genre assaillent désormais son domicile. Dans la deuxième strophe du *Chant II*, Maldoror, toujours en train d'écrire la suite de son œuvre blasphématoire, reçoit au front une blessure grave : « La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entrouverte,

et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme ! » (p. 137.) Il se révèle sans tarder que la foudre a été envoyée par le Créateur ; ce dernier voulait attaquer son ennemi à l'improviste pour l'empêcher d'écrire :

Ces agents de la police céleste accomplissent avec zèle leur pénible devoir, si j'en juge sommairement par mon front blessé. Je n'ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable ; il a envoyé la foudre de manière à couper précisément mon visage en deux, à partir du front, endroit où la blessure a été la plus dangereuse : qu'un autre le félicite ! (p. 137.)

La chambre demeure ainsi le lieu le plus périlleux pour le héros des *Chants*. Or le danger semble augmenter davantage pendant la nuit ; car, gagné par le sommeil, Maldoror tombe irrésistiblement dans une situation critique. Observons donc ce qui se passe dans les ténèbres nocturnes. La troisième strophe du *Chant V* met en scène le narrateur engagé dans une « lutte étrange » contre « le hideux espion ». Il dit que ce dernier déchire facilement « la voile de [l]a pudeur » des hommes et menace, pendant que la conscience s'assoupit, leur identité concrète. Pour ne pas dormir, le révolté fixe son œil sur les étoiles et proclame : « jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur. » (p. 259.) Toutefois, il doit s'écrier aussitôt : « Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. » Pénible reconnaissance. Dans la dernière strophe du même *Chant*, sa chambre se trouve de nouveau envahie par un messager de Dieu :

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. (p. 273.)

Que fait-elle sur le lit de Maldoror, cette vieille araignée ? Envoyée par le Seigneur, elle suce le sang du héros du mal. Et celui-ci ne peut ni s'échapper ni résister à ce tourment bien qu'il ait depuis longtemps « résolu de ne pas fermer les yeux, afin d'attendre son ennemi de pied ferme. » (p. 274.) Car la cause de son inertie n'est pas un simple sommeil, mais la paralysie que lui a imposée le charme magnétique du Créateur. Voici donc l'exclamation que pousse la victime :

Chose remarquable ! moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin. (p. 274.)

On sait que cette torture de la « succion immense » (p. 275) s'est exécutée « pendant les nuits de deux lustres » (p. 281). Que cela fait longtemps ! La chambre de Maldoror est ainsi mal protégée contre ses envahisseurs. Partout elle est criblée de trous d'où peuvent entrer sans trêve ni difficulté les divers malfaiteurs : les fenêtres sont ouvertes à la légion des anges, et le sol est un passage favorable pour les insectes monstrueux. Tant qu'il reste dans sa chambre, la nuit ne lui apporte qu'une crise.

Or, la chambre de Maldoror est un lieu non seulement dangereux mais aussi sinistre, tellement sinistre que l'habitant ne peut s'y mettre à l'aise, même lorsqu'il est tout seul. En dépit de l'absence de son ennemi, il fait de temps à autre une expérience épouvantable. Par exemple dans la deuxième strophe du *Chant III*, on le voit ramasser « un rouleau de papier » qu'a laissé tomber une folle dansante ; ensuite, il « s'enferme chez lui toute la nuit, et lit le manuscrit » (p. 195). Mais le contenu en est terrible : ce manuscrit rapporte le crime qu'a commis autrefois le lecteur lui-même. La folle est donc, en réalité, la mère de la fillette que Maldoror a violée et tuée vingt ans auparavant. L'oublieux criminel se rappelle ainsi son passé effroyable et tombe en défaillance : « À la fin de cette lecture, l'inconnu [Maldoror] ne peut plus garder ses forces, et s'évanouit. » (p. 199.) Aussi dans la chambre nocturne, une petite lecture commencée tout innocemment est-elle capable de produire des tourments.

On trouve ensuite dans la cinquième strophe du *Chant IV* un fantôme qui trouble la paix du narrateur : « Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie ? » (p. 232.) Fantôme dérisoire, certes, puisqu'il s'avère à la fin l'image spéculaire du narrateur lui-même. Tout simplement, celle-ci a été prise pour une « ombre » par erreur ; en réalité, le narrateur était tout seul dans sa chambre. Cette révélation ne diminue pourtant pas l'intérêt que l'on peut tirer de cet épisode, car ce lieu s'est révélé ici de nouveau l'endroit le plus périlleux et le plus défavorable. Tant qu'il reste dans sa chambre, Maldoror doit souffrir de cauchemars : « 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 ! » (p. 236.)

En l'occurrence, n'y a-t-il pas moyen d'échapper à ces cauchemars ? Maldoror ne peut-il jamais trouver de repos chez lui ? Est-il pour toujours privé de tranquillité ? Quoiqu'il soit

difficile de s'assurer un refuge contre un tel adversaire omniprésent et omniscient, un recours n'en est pas moins possible ; en effet, il arrive que le héros du mal dépiste la police divine, sinon définitivement, du moins temporairement.

La première solution consiste à quitter la chambre. Chercher un endroit moins intime et s'écarter du sommeil, tels sont les moyens les plus simples de fuir le regard du Créateur. Le narrateur du quatrième chapitre du « petit roman » en montre un bon exemple. Tout comme dans la cinquième strophe du *Chant IV*, il est devant sa propre image ; toutefois, en contraste avec la dernière fois, il déclare aux miroirs sa satisfaction : « Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! » (p. 299.) D'où vient la différence entre ces deux strophes ? On ne le sait pas au juste¹²⁴. Mais le nouveau décor, *vestibules*, mérite notre attention. La scène ne se passe plus dans la chambre de Maldoror ; celui-ci est beaucoup plus près de la sortie de son domicile, et peut-être est-ce là l'essentiel. N'étant plus contraint de garder sa demeure, le héros du mal est en mesure de passer de la défensive à l'offensive. Par conséquent, c'est maintenant lui qui va lancer au Créateur un « regard irrité » : « 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 » (p. 300). Si, dans les *Chants*, la chambre est une sorte de prison pour le héros du mal, prison constamment surveillée par Dieu, les vestibules impliquent la libération ; on y a moins le souci de l'invasion de l'ennemi.

La deuxième possibilité est le séjour dans une caverne, asile typique d'un criminel. S'il est pénible de rester chez soi, pourquoi ne pas sortir ? La caverne pourrait être, n'en doutons pas, le meilleur abri en vertu de sa difficulté d'accès : « Notre 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. » (p. 285-286.) Pour un criminel aussi illustre que Maldoror, la situation isolée de la caverne la rend idéale comme lieu d'asile. Aussi se dirige-t-il volontairement vers ce qu'il appelle *ma caverne aimée* :

Chaque matin, quand le soleil se lève pour les autres, en répandant la joie et la chaleur salutaires dans toute la nature, tandis qu'aucun de mes traits ne bouge, en regardant fixement l'espace plein de ténèbres, accroupi vers le fond de ma caverne aimée, dans un désespoir qui m'enivre comme le vin, je meurtris de mes puissantes mains ma poitrine en lambeaux. (p. 109-110.)

¹²⁴ À ce sujet, nous présenterons une hypothèse dans la conclusion de la Partie II. Voir *infra*, p. 210-212.

De même, dans l'avant-dernière strophe du *Chant II*, juste après une attaque contre le Créateur, il se retire en craignant « quelque mauvais coup de sa part » et se réfugie dans une caverne : « après m'être nourri abondamment des globules de ce sang sacré, je me détachai brusquement de son corps majestueux, et je me cachai dans une caverne, qui, depuis lors, resta ma demeure. » (p. 185.) Curieux amour de la caverne ; si l'on se réfère à la psychanalyse, on peut l'interpréter comme un désir de retour sur soi-même, ou plutôt, le désir du ventre maternel, puisque « l'homme fuyant l'hostilité du monde extérieur veut retrouver la protection de la caverne physiologique qu'est le ventre maternel »¹²⁵. Du moins il est sûr que le « corsaire aux cheveux d'or » (p. 310) accorde, en tant que combattant contre Dieu, la préférence à la caverne sur le château ; comparée à ce lieu sauvage protégé de la lumière et des agressions ennemies, sa chambre ne lui offre pas une forteresse sûre.

Et pourtant, ce n'est pas seulement le domicile de Maldoror qui est exposé au danger. Dans les *Chants*, les malheurs peuvent arriver dans toutes les chambres, quels qu'en soient les habitants. L'intérieur d'une maison est rempli d'une ambiance délétère ; personne ne sait échapper à la crise qui se prépare. C'est d'ailleurs le foyer familial qui souffre du plus grand désastre, car il y a toujours l'ombre du malfaiteur qui le guette. Il en est ainsi dans la onzième strophe du *Chant I* : alors qu'une famille « entoure une lampe posée sur la table » (p. 119) avant de se coucher, quelqu'un se présente « à la porte d'entrée, et contemple, pendant quelques instants, le tableau qui s'offre à ses yeux » (p. 119). Évidemment l'histoire se termine en tragédie, lorsque ce « quelqu'un », Maldoror, ôte la vie à l'enfant Édouard et à sa mère, comme l'avait déjà pressenti le père de famille : « La fin de cette veillée ne se passera pas sans que quelque événement funeste nous plonge tous les trois dans le lac du désespoir ! » (p. 120.)

Ce « lac de désespoir » s'étend, on le sait, jusqu'au dernier *Chant* où Ducasse met en scène la destruction de la famille de Mervyn. Admirable retour de la scène familiale initiale d'Édouard, développée au point de construire un Chant entier ; le foyer paisible est, comme dans la onzième strophe du *Chant I*, observé par un malfaiteur. Après avoir attaqué Mervyn sur son chemin, le héros du mal, peu satisfait de ce crime, file le garçon jusqu'à sa maison : « Maldoror, caché derrière la porte n'a perdu aucune parole. Maintenant il connaît le caractère des habitants de l'hôtel, et agira en conséquence. » (p. 293-294.) En effet, il *agira en conséquence* ; dès la strophe suivante, il recommence la poursuite du garçon qu'il a décidé de faire périr. Il lui envoie une lettre de séduction qui, ornée de « bordures noires », annonce en réalité sa mort prochaine. Citons les premières phrases de cette strophe :

¹²⁵ Vincent Navechth, « Le palais de Maldoror », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 81.

Mervyn est dans sa chambre ; il a reçu une missive. Qui donc lui écrit une lettre ? Son trouble l'a empêché de remercier l'agent postal. L'enveloppe a les bordures noires et les mots sont tracés d'une écriture hâtive. (p. 294.)

Il est à noter que c'est toujours dans la « chambre » que se produit un « trouble » ; le héros des *Chants* n'est donc pas le seul qui souffre dans cet espace intime. Le danger arrive le plus souvent dans une chambre, indifféremment de celui qui l'occupe, voilà la loi qui régit le monde ducassien.

Il va sans dire que le Créateur n'en est pas dispensé. Pour le constater, une lecture de la dernière strophe du *Chant III* est suffisante. Le décor en est le « couvent-lupanar » où, chaque jour, les femmes montrent « à ceux qui entr[ent], l'intérieur de leur vagin, en échange d'un peu d'or. » (p. 205.) Il faut remarquer que le narrateur des *Chants*, du commencement jusqu'à la fin de cette strophe, se contente d'être spectateur. Il contemple d'abord « dans la campagne cette construction penchée sur sa vieillesse et les moindres détails de son architecture intérieure. » (p. 205.) Mais bientôt, poussé par la curiosité, il se décide à s'approcher de ce bâtiment délabré : « À ce spectacle, moi, aussi, je voulus pénétrer dans cette maison ! » (p. 206.) Enfin il arrive « devant un guichet, dont la grille possédait de solides barreaux, qui s'entrecroisaient étroitement. » (p. 206.) Que trouve-t-il à travers cette grille ? Il s'agit d'un bâton, qui se révèle plus tard un cheveu de Dieu :

Je voulus regarder dans l'intérieur, à travers ce tamis épais. [...] La première et la seule chose qui frappa ma vue fut un bâton blond, composé de cornets, s'enfonçant les uns dans les autres. [...] Je me mis à le regarder de plus en plus attentivement et je vis que c'était un cheveu ! (p. 206.)

La suite du récit est certainement ce qui fait honte au Créateur, car le cheveu raconte en détail la débauche sexuelle de son maître. Mais l'important n'est pas là. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que la chambre du couvent-lupanar est un décor qui permet le dévoilement du secret divin, et ainsi précipite le Créateur dans une situation difficile. Aussi l'intérieur d'un bâtiment se révèle-t-il de nouveau défavorable à celui qui y passe ; c'est un endroit maudit dans *Les Chants de Maldoror*.

2. L'espace sauvage ou lieu de combat

Éloignons-nous donc de la chambre de Maldoror. Sortons vite de la maison hantée par les fantômes. Quel paysage nous reçoit-il alors ?

C'est la campagne, et nul doute qu'elle « constitue l'un des décors principaux du monde de Maldoror »¹²⁶. La vallée, le tertre, l'océan, la forêt, la montagne, la grotte, la plaine ; toute la nature s'y trouve. Et si, dans les *Chants*, comme le remarque Zocchi, « [en] général, la campagne est le théâtre du crime »¹²⁷, nous avons deux choses à signaler par rapport au héros du mal : sa violence et sa vigilance. D'un côté, les immenses étendues de la campagne lui fournissent un champ de bataille où il peut déployer à sa pleine mesure une énergie surhumaine ; de l'autre, dans cet espace aride il peut agir « sans que personne ne le voie, en pleine liberté d'action »¹²⁸, parce que le décor sauvage, surtout celui de la végétation, lui sert d'abri. Zocchi a raison de dire que « [l]es broussailles et les ronces servent à dissimuler des animaux dangereux tels que les vipères ou les serpents, ou Maldoror qui est encore plus dangereux »¹²⁹. L'espace sauvage est donc le milieu propice à toutes les actions agressives ; c'est dans la pleine nature que le héros du mal reprend ses avantages.

Lisons d'abord la septième strophe du *Chant I*. Strophe d'une grande importance, car elle exploite la première le décor sauvage ; il s'agit d'ailleurs du premier récit dans le livre ducassien après les six strophes de monologue. Le narrateur raconte là sa révolte contre le « ver luisant, grand comme une maison » qui, autoritaire, lui a ordonné l'exécution d'une femme, allégorie de la Prostitution :

Les larmes dans les yeux, la rage dans le cœur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre ; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine ; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet : de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme ; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé. (p. 106.)

Dynamisme remarquable, comme dans une épopée. La richesse des décors naturels est à retenir : une grosse pierre, une montagne, le sol et les eaux d'un lac. Il serait permis de dire que c'est cette géographie même qui a rendu possibles les actions impétueuses de Maldoror.

¹²⁶ Zocchi, art. cit., p. 429.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 430.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 430.

Signalons, par ailleurs, que cette victoire marque le début de la carrière glorieuse et sanglante du héros du mal.

L'avant-dernière strophe du *Chant II* met en scène le combat entre « Maldoror, changé en poulpe » et le Créateur lui-même. Combat d'envergure extraordinaire, qui se déroule dans un espace cosmique :

Quel ne fut pas son étonnement, quand il vit Maldoror, changé en poulpe, avancer contre son corps ses huit pattes monstrueuses, dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète. (p. 185.)

Nous serons ensuite témoins d'une autre bataille, non moins spectaculaire, entre le dragon et le héros du mal. Malgré sa nature plus allégorique que réelle, ce récit, rapporté par Tremdall, ne manque pas de décor sauvage :

Tremdall, debout sur la vallée, a mis une main devant ses yeux, pour concentrer les rayons solaires [...] tandis que l'autre palpe le sein de l'espace, avec le bras horizontal et immobile. 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. (p. 199-200.)

La scène se déroule dans une région montagneuse escarpée, et celle-ci offre aux acteurs un espace suffisamment large pour la lutte furieuse. Finalement, la victoire est gagnée par le héros du mal et l'Espérance est vaincue, bien sûr.

Or Maldoror dirige ses attaques non seulement contre le Créateur et ses envoyés, mais aussi contre les êtres plus vulnérables que lui – comme si la nature sauvage lui accordait trop de force pour se contenter de la paix. Par exemple, à l'ombre d'un platane, « [n]u 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 ! » (p. 197.) L'agression contre l'innocence ne cessera point ; la fin du *Chant V* voit un autre crime commis dans la campagne :

Nous [Maldoror et Elsseneur] atteignîmes enfin la lisière d'un bois épais, dont les arbres étaient entrelacés entre eux par un fouillis de hautes lianes inextricables, de plantes parasites, et de cactus à épines monstrueuses. Tu [Maldoror] me dis de m'agenouiller pour me préparer à mourir [...] Trop faible pour lutter contre toi, tu me renversas à terre, comme l'ouragan abat la feuille du tremble. (p. 279.)

En outre, n'oublions pas la sixième strophe du *Chant IV* où Maldoror, métamorphosé en pourceau dans son rêve, massacre les autres créatures sans subir la contrainte des lois humaines :

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. [...] Quel ne fut pas mon étonnement, quand, après avoir traversé un fleuve à la nage, pour m'éloigner des contrées que ma rage avait dépeuplées, et gagner d'autres campagnes pour y planter mes coutumes de meurtre et de carnage, j'essayai de marcher sur cette rive fleurie. Mes pieds étaient paralysés ; aucun mouvement ne venait trahir la vérité de cette immobilité forcée. (p. 238.)

On notera l'abondance des références géographiques : le sol, le fleuve, les contrées, les campagnes et la rive fleurie. Il est hors de doute qu'il y a une certaine corrélation entre le décor rustique et la force du héros ducassien : ce dernier est beaucoup plus vigoureux en pleine nature que dans son domicile. L'espace sauvage renforce donc son énergie.

Il faut maintenant quitter le champ de bataille pour analyser le décor campagnard d'un autre point de vue, celui de l'obsession du regard. Voici donc la nouvelle question : Maldoror dans l'espace sauvage est-il toujours tourmenté par les regards qui l'observent, le poursuivent et le dénoncent ? Assurément, la réponse est négative. Dans cette immensité de la nature, il est plutôt observateur – voire spectateur – des scènes qui se passent devant lui.

La première phrase de la septième strophe du *Chant II* suggère le nouveau statut du héros du mal. Elle nous invite à regarder l'hermaphrodite dans la forêt : « Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. » (p. 149-150.) Ainsi le narrateur dessine-t-il le tableau qu'il est en train de contempler. En tant que témoin, il peut attacher, sans inquiétude, ses regards sur cet être fragile. Sa situation ne ressemble donc plus à celle à laquelle il se résignait dans sa chambre ; maintenant, en plein air, il est devenu observateur. De fait, dans la strophe suivante, le héros joue toujours le rôle de spectateur – spectateur, pourtant, d'une scène effroyable ; en marchant dans un désert, il voit, par hasard, Dieu anthropophage à table. Son regard pénètre jusqu'à la profondeur du ciel :

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 ! (p. 154.)

À partir du *Chant IV*, peu satisfait d'être un simple spectateur, il commence à intervenir dans les scènes qu'il trouve curieuses. Dans la troisième strophe du *Chant IV*, par exemple, le narrateur rencontre une potence élevée sur le sol. Un homme y est suspendu par les cheveux. Deux femmes apparaissent ensuite et se mettent à frapper cet homme à coups de fouet. Caché « derrière le buisson », le narrateur regarde la scène avec une curiosité dévorante : « 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. » (p. 226.) Après la disparition des mégères, il ne reste pas immobile ; il s'approche de la potence pour sauver la victime : « Je me dirigeai vers celui qui m'appelait au secours, avec un œil glacial, [...] et je coupai ses cheveux avec une paire de ciseaux, après avoir dégagé ses bras. » (p. 228.) Ainsi délibérément se mêle-t-il à la scène ; et il en va de même pour le narrateur de la deuxième strophe du *Chant V*. Celle-ci commence par la description d'un paysage : « Je voyais, devant moi, un objet debout sur un tertre. » (p. 252.) Le narrateur s'approche ensuite de cet « objet » pour savoir de quoi il s'agit : « Je le suivis de loin, ostensiblement intrigué. [...] j'étais encore à une grande distance du lieu de la scène » (p. 253). La vérité qu'il découvre est étonnante : « Je le voyais maintenant, l'homme à l'encéphale dépourvu de protubérance annulaire ! » Par la suite, le narrateur intervient à nouveau dans la scène : il essaie de faire cesser un combat inutile entre le grand-duc de Virginie et le vautour des agneaux, et il y réussira. Activité surprenante, par rapport à la passivité qu'il montrait dans sa chambre. Dans l'espace sauvage, il est donc à la fois acteur vigoureux et observateur perspicace. Quand il a envie de regarder une scène, il se l'autorise sans le moindre souci d'être observé ; quand il veut combattre, il attaque d'un assaut énergique. Aussi peut-on croire que la campagne est un décor souhaitable pour Maldoror ; elle lui permet d'agir avec plus de liberté et plus d'aisance.

3. Le rivage ou lieu de spectacle

Au décor maritime, qui occupe incontestablement une bonne part des scènes d'extérieur dans *Les Chants de Maldoror*, mais que nous avons intentionnellement laissé de côté dans la section précédente, nous voulons consacrer une section entière. Car les scènes de mer, étant

données leur apparition récurrente et leur importance dans l'œuvre ducassienne, méritent d'être regardées séparément. Selon Zocchi, « la mer est mentionnée vingt-six fois dans l'œuvre »¹³⁰ et « [t]rois fois elle constitue le décor essentiel » (c'est-à-dire dans les strophes II-13, IV-7 et VI-8). Dans la présente étude, cependant, nous souhaitons traiter aussi de la neuvième strophe du *Chant I*, celle de l'hymne à l'océan.

Première question : au bord de la mer, Maldoror conserve-t-il sa force physique ? Oui, cela est certain. Aucune difficulté à le constater. Dans la treizième strophe du *Chant II*, par exemple, le héros du mal, après avoir tiré un coup de fusil sur le garçon nageant vers le rivage, se jette dans la mer pour combattre un requin, et le tue en un clin d'œil. De même, dans le sixième chapitre du petit roman figurant dans le *Chant VI*, il abat d'un seul coup de bâton le crabe tourteau, envoyé de Dieu ; après ce combat, il reconnaît lui-même sa puissance : « Je n'ai pas encore perdu mon adresse, s'écrie-t-il, elle ne demande qu'à s'exercer ; mon bras conserve sa force et mon œil sa justesse. » (p. 309.) Ajoutons aussi la dernière strophe du *Chant V* où, pendant un bain de mer, Maldoror perce, avec un stylet tranchant, son ami Réginald au flanc droit. L'environnement maritime ne diminue donc pas son agressivité ; toujours la même violence, même quand il est plongé dans l'eau.

Cependant, l'originalité des scènes océaniques réside ailleurs : elles sont toutes dotées d'une structure spatiale identique. Structure pour ainsi dire *théâtrale*, puisque l'on peut y reconnaître la distinction entre les acteurs et le spectateur, ainsi que celle entre la scène et les gradins. Si l'on emprunte l'expression de Jean Starobinski, il faut observer dans les strophes maritimes « la métaphore du spectacle : la mer vue du rivage, la scène vue des gradins »¹³¹. Le rivage rocheux sert donc de gradins de théâtre ; il offre au spectateur « le point d'où l'on domine le spectacle »¹³². Position impeccable pour éviter tous dangers, il est vrai. Mais en l'occurrence, qui assume le rôle de spectateur ?

Sans aucune exception, c'est le héros/narrateur des *Chants* qui regarde le spectacle de la mer. Examinons d'abord la neuvième strophe du *Chant I*. Tout en regrettant l'absence du « poulpe, au regard de soie », le chanteur du célèbre hymne au « Vieil océan » ne s'élance pas dans les flots pour chercher son compagnon ; il se contente de demeurer sur la terre et, de là, contemple le « spectacle » qui s'offre à ses yeux : « O poulpe, au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; [...] 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

¹³⁰ Zocchi, art. cit., p. 425.

¹³¹ Jean Starobinski, « Alterius spectare laborem (Maldoror sur le rivage) », *Le Nouveau Commerce*, n° 45-46, 1980, p. 87.

¹³² Zocchi, art. cit., p. 426.

contempler ce spectacle que j'adore ! » (p. 111.) Visiblement, le rivage lui sert de « gradins » dans d'amphithéâtre.

Ensuite dans la treizième strophe du *Chant II*, Ducasse exploite un *topos* littéraire : la description d'un naufrage. Voici le commencement du récit : « Je m'assis sur un roc, près de la mer. » (p. 175.) Situation parfaitement identique à celle de la neuvième strophe du *Chant I* ; non seulement le décor (*un roc, près de la mer*) mais aussi le geste (*s'asseoir*) se retrouvent ici. Alors, que se passe-t-il devant ce spectateur ? La tempête arrive brusquement et fait sombrer un navire. En ce narrateur, cependant, la détresse d'autrui ne provoque qu'une jouissance : « 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. » (p. 176.) Le narrateur se trouve déjà dans une position hors jeu, ce qui lui garantit « la sérénité contemplative »¹³³.

Il en est de même pour l'avant-dernière strophe du *Chant IV*, dont la première phrase annonce clairement le thème du *témoignage* : « Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature. » (p. 239.) Mais de quelle « déviation » s'agit-il précisément ? On le verra sans tarder : c'est l'amphibie, homme ayant évolué pendant sa vie sous-marine au point d'obtenir « l'organisation du cygne » (p. 245), qui est l'acteur principal de cette strophe. Voici son entrée en scène, rapportée par le narrateur : « un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon, je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, [...] un être humain, aux muscles vigoureux » (p. 240). Comme d'habitude, le « je » remplit le rôle de témoin et occupe une place sur le rocher du rivage : « Je rejetai l'instrument révélateur contre l'escarpement à pic ; il bondit de roche en roche » (p. 245).

Cette structure se retrouve pour la dernière fois dans le sixième chapitre du petit roman. L'archange transformé en crabe tourteau s'installe au milieu de la mer, tandis que Maldoror sur le rivage surveille les moindres gestes de son ennemi : « L'homme aux lèvres de jaspe, caché derrière une sinuosité de la plage, épiait l'animal, un bâton à la main. » (p. 306.) Le sens du regard reste identique : de la terre vers la mer. Aussi la « métaphore du spectacle » suggérée par Starobinski semble-t-elle pertinente pour toutes les strophes maritimes : chez Ducasse, « la mer vue du rivage » n'est rien d'autre que « la scène vue des gradins ». Du reste, la position de spectateur, dont le regard surplombe la mer, est toujours occupée par le héros du mal ; au bord de la mer, ce dernier est en droit de regarder le spectacle marin sans

¹³³ Starobinski, art. cit., p. 87.

souci d'être regardé. Affirmons donc que le rivage est un décor favorable à Maldoror ; aucune perte, aucune défaite ne s'abat sur lui quand il contemple les vagues de cristal.

Poursuivons notre analyse ; reste à montrer qu'en fait, Maldoror n'est pas un simple spectateur au bord de la mer. Lorsque le spectacle devant lui l'excite jusqu'à un certain point, il n'hésite pas à se mêler à la scène en tant qu'acteur. Le meilleur exemple serait toujours la strophe du naufrage, où le héros s'engage dans un combat contre un requin : « Mais, l'instant s'approchait, où j'allais, moi-même, me mêler comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée. » (p. 179.)

Abandonner le titre de spectateur et se jeter à l'eau, évidemment c'est la manière la plus simple de franchir la frontière entre la scène et les gradins. Il trouve cependant une autre façon de participer à la scène : façon moins directe mais plus fréquemment adoptée par ce spectateur, il s'agit d'utiliser la *voix*. Tout comme le regard, celle-ci traverse sans difficulté l'espace ouvert de l'océan. C'est pourquoi, sur le rivage, Maldoror parle ; il hausse la voix tantôt pour s'adresser à tel ou tel personnage, tantôt pour chanter le magnifique hymne à l'océan. On se souviendra de l'éloquence magistrale du narrateur du *Chant I* : « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. » (p. 110.) Ensuite dans la strophe du naufrage, Maldoror accable d'injures les noyés qui luttent désespérément pour se sauver au large : « Du rivage, je les apostrophais, en leur lançant des imprécations et des menaces. Il me semblait qu'ils devaient m'entendre ! » (p. 177.) Dans l'avant-dernière strophe du *Chant IV*, on voit même s'établir une communication entre l'acteur dans la mer et le spectateur sur le rivage. À la demande de Maldoror de lui raconter sa vie : « Ô toi, [...] raconte-moi sommairement les phases de ta véridique histoire » (p. 243), l'amphibie répond tout de suite ; il explique la cause de sa transformation physique en rendant compte des méchancetés qu'il a subies sur la terre. De même, dans le dernier *Chant*, Maldoror échange à haute voix quelques paroles avec le crabe tourteau. Ainsi dans ces deux derniers cas, le rapport entre l'acteur et le spectateur devient-il plus étroit. Le rivage, frontière symbolique entre la terre et la mer, entre la scène et les gradins, est donc franchissable.

4. L'espace urbain ou le Paris ducassien

L'œuvre de Ducasse, si « abrupte et sauvage » qu'elle paraisse, n'est pas pour autant dépourvue de paysage urbain ; une dizaine de strophes évoquent la ville moderne, surtout Paris sous le second Empire, ville contemporaine du poète qui y habita depuis 1867 jusqu'à sa

mort. Naturellement donc, les décors urbains fournissent certains indices biographiques du Montévidéen ; ses tableaux parisiens sont des productions de « biogreffage »¹³⁴.

Il y a pourtant une bizarrerie : l'irrégularité de la présence du décor urbain dans les *Chants*. Car les scènes parisiennes se développent seulement dans le *Chant II* où « Ducasse exploite une première fois le monde citadin dans lequel il vit »¹³⁵, et le *Chant VI* qui nous propose un parcours du monde parisien de la rive droite à la rive gauche. À de très rares allusions près – par exemple, « un fossé de ceinture » (p. 205), « l'heure des dominos roses et des bals masqués » (p. 248), « les portes d'une cité populeuse » (p. 278) – Paris s'efface tout au long des trois *Chants* depuis le troisième jusqu'au cinquième. Curieux intervalle, dont nul n'explique la raison. Cette disparition a-t-elle pour objectif d'accentuer le retour définitif de la capitale dans le *Chant VI* ? C'est possible ; mais on ne sait pas exactement le motif de cette mise en réserve du décor parisien.

Toujours est-il que les scènes urbaines, concentrées sur de courtes périodes des *Chants*, ne manquent pas de laisser une vive impression ; dans l'atmosphère onirique de ce livre, les parcelles de réalité qu'elles offrent sont précieuses. Nombreuses sont les références à des lieux précis : dans la quatrième strophe du *Chant II*, l'omnibus transporte les voyageurs « de la Bastille à la Madeleine » (p. 141) ; dans la sixième strophe du même *Chant*, le dialogue se passe dans le jardin des Tuileries ; un peu plus tard, la Seine apparaît à deux reprises (dans la onzième et la quatorzième strophes du *Chant II*). Quant au « petit roman de trente pages » dans le sixième *Chant*, nous y trouvons encore plus d'indications de sites réels : il commence par la description des « magasins de la rue Vivienne » (p. 288) ; Mervyn se montre pour la première fois « du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne » (p. 288) ; Maldoror rencontre Aghone sur « un banc du Palais-Royal » (p. 301) ; il fixe un rendez-vous avec Mervyn sur « le pont du Carrousel » (p. 295) ; enfin, le garçon est lancé de la colonne Vendôme jusqu'au « dôme du Panthéon » (p. 316). L'abondance des références à la réalité parisienne forme la caractéristique majeure de ces strophes urbaines.

Tournons ensuite le regard vers l'horloge ; dans le Paris ducassien, remarquera-t-on, les scènes se passent plutôt de jour. Cette tendance n'est que relative, il est vrai ; les ténèbres nocturnes ne sont pas absentes dans quelques scènes. Toutefois, notre « Tableau récapitulatif des aspects théâtraux » signale que la plupart du temps, les histoires parisiennes se déroulent dans la journée. Dans le *Chant II*, par exemple, juste après le récit nocturne de l'omnibus qui part de la Bastille à « minuit » (p. 141), on trouve une strophe diurne : « Faisant ma

¹³⁴ Jean-Luc Steinmetz, « Le journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des *Chants de Maldoror* », *Signets*, Paris, José Corti, 1995, p. 181.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 174.

promenade quotidienne, chaque jour je passais dans une rue étroite ; chaque jour, une jeune fille svelte de dix ans me suivait » (p. 144). À cette strophe succède une autre scène parisienne, toujours au grand jour : Maldoror essaie de convaincre l'enfant qui, « assis sur un banc du jardin des Tuileries » (p. 146), songe au ciel. Nous tenons ici à remarquer que dans une œuvre aussi ténébreuse que les *Chants*¹³⁶, il est extrêmement rare que l'histoire se déroule en plein jour dans deux strophes consécutives. La cinquième strophe du *Chant II* représente d'ailleurs la première scène manifestement diurne dans l'œuvre de Ducasse.

Abordons maintenant le *Chant VI*, où la tendance à la clarté est plus visible. Il comporte six strophes parisiennes et nous n'y trouvons guère de scène nocturne. Certes, le deuxième chapitre du « petit roman » met en scène la nuit angoissante de la famille de Mervyn, mais substantiellement aucune obscurité n'y pénètre puisque la scène se passe entièrement dans un « hôtel moderne » bien éclairé. La nuit semble s'être retirée des *Chants*. Celui qui écrit le dernier *Chant* est, comme le dit justement Blanchot¹³⁷, déjà arrivé au jour, à la clarté absolue qu'il avait cherchée avec tant de ferveur. Le Paris ducassien se présente donc comme un monde relativement clair ; dans les *Chants*, le décor urbain et la clarté diurne viennent parfois ensemble.

Pour terminer cette réflexion sur le décor du théâtre ducassien, nous voulons souligner pour la dernière fois le rapport entre le paysage et l'état de Maldoror : le pouvoir de ce dernier culmine au suprême degré quand il rôde dans la ville. À Paris, il se débarrasse de toute la passivité que de temps à autre il montrait ailleurs. Il agit « comme un poisson dans l'eau ». Tour à tour, il assume le rôle de guetteur (dans les strophes II-4 et VI-4), d'agresseur (II-5, VI-3 et VI-8), de séducteur (II-6 et VI-7), de révolté contre Dieu (II-11), et même de sauveur de la vie d'un adolescent (II-14) ! Sans penser à tous les détails de l'épisode de Mervyn, il est évident que Maldoror se montre le plus actif dans la ville, comme s'il était animé par le décor urbain. Paris est donc un lieu privilégié pour le héros du mal ; sans rival, il le domine et y marche à grands pas avec toute l'aisance, toute la liberté désirées.

¹³⁶ D'après Pierre Capretz, « Le goût des ténèbres semble avoir été très répandu à l'époque même où Lautréamont écrivait ses *Chants*. « Paris, roi des hiboux, préfère les ténèbres ! / Pour lui, les jours brillants sont dans les nuits funèbres », écrivait Gagne dans sa *Sataniade* ». (Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 35.)

¹³⁷ « Sans doute, quand on lit ce VI^e Chant, ce qui frappe d'abord, est-ce son caractère de récit clair et ordonné : les événements se suivent, l'intrigue se noue, les personnages agissent, et tout cela au grand jour, dans l'ordre d'une composition dont l'écrivain est maître. » (Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 166.)

Chapitre IV. Accessoires et costume

Suite au chapitre précédent où nous avons étudié le « décor » du théâtre ducassien, nous voulons maintenant regarder le « costume » et les « accessoires » dans les *Chants*. En dépit de ce changement d'objet d'analyse, nous travaillerons toujours dans la même perspective ; les vêtements et les accessoires (stylet, épée, plume d'écrivain, etc.) seront examinés en tant qu'ils servent d'arme ou d'armure à leurs possesseurs.

IV-1. Couvrir

« VÊTEMENT : objets fabriqués pour couvrir le corps humain, le cacher, le protéger, le parer » (*Le Robert*)

Jusqu'à aujourd'hui, il a été étonnamment rare que l'on parlât des habits des personnages dans *Les Chants de Maldoror* – comme si, insaisissable, intouchable voire invisible comme l'est le corps du héros, le vêtement avait pu fuir les yeux de tous les chercheurs. Terre vierge à défricher – ou, simplement, terrain trop stérile pour que l'on y cherche quoi que ce soit ? Nous le saurons à l'issue de la discussion suivante. Pour l'instant, contentons-nous de rappeler que les costumes forment un des aspects principaux de l'espace théâtral. Facteurs de grande importance, notamment quand on pense à la représentation, les costumes peuvent toucher notre sensibilité théâtrale, et la faire frémir ; car le vêtement – cet objet lui-même flottant – donne à voir le jeu fascinant du visible et de l'invisible : il voile le corps des acteurs, le dévoile et le recouvre ; il sert, bien entendu, à le cacher, mais la seconde qui suit il peut le redécouvrir. Raisons sans doute suffisantes pour entamer l'analyse du vêtement dans l'œuvre ducassienne.

1. Sobriété du vêtement chez Ducasse

Si les costumes dans les *Chants* ont très peu attiré l'attention du lecteur, cela n'est pas sans raison : excepté dans le sixième *Chant* envisagé comme un « petit roman de trente pages » (p. 285), Ducasse s'abstient de décrire les habits des personnages. Il désigne certes le vêtement que porte tel ou tel personnage, mais de manière singulièrement laconique, le plus

souvent sous son nom générique : « manteau », « robe », « chemise », etc., et ne donne pas davantage de précisions. Étonnant manque d'intérêt pour leur description, en vérité, surtout si l'on se réfère à d'autres écrivains de son époque. Dépeindre les personnages n'est assurément pas ce qui passionne l'auteur des *Chants*. Gardons-nous, cependant, d'en conclure que ce dernier soit indifférent à la mode, car dans son sixième *Chant*, il multiplie les noms de vêtements et de parures assez spécifiques tels que « tartan écossais », « foulard d'Inde », « toque surmontée d'une plume arrachée à l'aile de l'engoulevent de la Caroline » – même s'il est probable que Ducasse se sert de ces détails et de ces objets, suggérant la richesse de manière plus ou moins stéréotypée, dans le seul but d'évoquer le milieu familial bourgeois qui est celui de Mervyn. Aussi semble-t-il plus judicieux d'imaginer que le jeune poète, loin d'être ignorant de la dernière mode, arpentait souvent les quartiers chics du Paris de l'époque – où il habitait d'ailleurs – et fréquentait des « tailleur[s] de la fashion » (p. 305).

Comment interpréter, dans ce cas, l'extrême simplicité des vêtements décrits dans les cinq premiers Chants ? S'il est vrai que très peu de vêtements sont facilement analysables – à cause de leur simplicité – et si, à première vue, la plupart des costumes ducassiens manquent de séduction en tant que signes, ne vaudrait-il pas mieux les laisser sans commentaire ? À cette question, notre réponse est négative. Plutôt que de passer sous silence l'aspect vestimentaire de l'œuvre ducassienne, nous voulons le regarder de près, afin de tirer au clair le sens et la valeur que garde cachés chaque vêtement. Car, d'après nous, si pauvre que soit la variété de costumes chez Ducasse, ceux-ci n'en sont pas moins d'une grande importance en ceci qu'ils remplissent une fonction fondamentale : celle de protéger le corps. En effet, dans le monde périlleux des *Chants*, il n'est pas rare que le vêtement fasse office d'armure. L'intérêt pratique de celui-ci – en tant que cuirasse – l'emporte donc sur son intérêt décoratif : de fait, pour survivre aux champs de bataille que sont les « pages sombres et pleines de poison » (p. 99) du livre ducassien, rien n'est plus déconseillé que de se déshabiller et de s'exposer aux regards ennemis, même si le vêtement, lui aussi, se trouve sans cesse menacé de déchirement par des assauts hostiles.

2. Manteau, Mario et Maldoror

Parmi les personnages ducassiens se distinguent clairement Maldoror et le Créateur, ennemis implacables l'un de l'autre ; seuls ces deux protagonistes se présentent constamment dans les *Chants*, du premier jusqu'au sixième. Il s'ensuit que l'on peut avoir une image plus nette et plus concrète de ces deux personnages que des autres, malgré leurs corps toujours

près de se métamorphoser et donc au suprême degré instables. Parlons d'abord de Maldoror : même si son corps est changeant et énigmatique, la couleur de ses cheveux variable, nous savons du moins qu'il se montre souvent vêtu d'un manteau noir, galopant sur un cheval à l'instar des chevaliers dans une chanson de geste, ou du héros d'un roman noir. Portrait du héros en cavalier : ingénieuse construction, surtout si Ducasse voulait faire de Maldoror un personnage à la fois monstrueux et mystérieux, car ainsi son corps reste obscur, invisible et insaisissable grâce à l'habit caractéristique du cavalier : le *manteau*, qui couvre des jambes jusqu'au cou. Nul doute, donc, que ce soit ce vêtement-ci qui caractérise le héros des *Chants*. L'image de Maldoror cavalier est effectivement à plusieurs reprises évoquée dans l'œuvre ducassienne : dès le *Chant I*, le héros est présenté comme un « maître-fantôme, enveloppé dans un long manteau noir » et qui galope pendant la nuit en pressant son cheval « de deux cuisses nerveuses » (p. 132). Le fantomatique cavalier désormais ne cessera de hanter le livre jusqu'à – en passant par la quatorzième strophe du *Chant II*¹³⁸ et la première strophe du *Chant III* – l'avant-dernière strophe du *Chant V*.¹³⁹ Ainsi s'affirme le goût de Maldoror pour le manteau – ce qui d'ailleurs se confirme dans les onzième et treizième strophes du *Chant II* où notre héros, même quand il n'est pas à cheval, reste habillé d'un manteau.¹⁴⁰

Nous sommes donc à présent en droit de dire que le manteau est le vêtement maldororien par excellence. Toutefois, pour pleinement éclaircir la valeur spécifique de ce vêtement, dire que le héros des *Chants* en est le plus souvent vêtu n'est pas suffisant. Ce qu'il faut noter par-dessus tout, c'est que le manteau est chez Ducasse strictement réservé à Maldoror et – choix significatif – à son compagnon temporaire : Mario. Exclusivité fort curieuse, et donc digne d'attention. Pourquoi ce privilège est-il accordé à Mario, alors qu'aucun autre personnage des *Chants* n'a le droit de porter ce vêtement ?

Regardons la situation de Mario, cet authentique semblable de Maldoror, qui semble occuper une place toute particulière dans le livre ducassien. Nous savons, bien sûr, qu'il se range du côté du héros du mal et s'oppose donc au Créateur. Néanmoins, tout en étant le fidèle ami de Maldoror – voire son « frère » – il ne ressemble pas aux autres adolescents chers à Ducasse, ces « êtres imaginaires, à la nature d'ange » (p. 189) que sont Léman, Lohengrin,

¹³⁸ « Harcelé par sa pensée sombre, Maldoror, sur son cheval, passe près de cet endroit, avec la vitesse de l'éclair. » (*OC*, II-14, p. 182.)

¹³⁹ « Il [Maldoror] s'approchait de plus en plus ; sa figure de platine commençait à devenir perceptible, quoique le bas en fût entièrement enveloppé d'un manteau que le lecteur s'est gardé d'ôter de sa mémoire ». (*OC*, V-6, p. 272.)

¹⁴⁰ « L'homme au manteau, pendant qu'il reçoit des blessures cruelles avec un glaive invisible, s'efforce de rapprocher de sa bouche la figure de l'ange » (*OC*, II-11, p. 168) ; « 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. » (*OC*, II-13, p. 179.)

Lombano et Holzer. Il se tient également à l'écart des autres jeunes gens, dont l'auteur des *Chants* citera plus tard le nom : Tremdall, Falmer, Elsseneur, Réginald, Aghone et Mervyn. Car lui, Mario, n'est pas lié à Maldoror de la même manière que les autres : on ne peut pas l'appeler l'*ami* du héros ducassien, si ce mot désigne dans les *Chants* les êtres certes aimés, soignés et protégés par Maldoror, mais qui sont aussi capables de se faire l'objet du désir tantôt libidinal, tantôt agressif de ce héros infidèle. N'est-il pas plutôt *allié* à Maldoror (au sens militaire du terme) en tant que compagnon d'armes, puisqu'il est le seul personnage des *Chants* qui prenne vraiment part au combat maldororien contre le Créateur¹⁴¹ ? Faisant galoper côte à côte leurs chevaux, ces deux « frères mystérieux » opposent littéralement à Dieu *un front uni* ; et si, malgré le conseil de son camarade de combat, Mario ne ferme pas les lèvres pour se protéger contre « les griffes aiguës de la gerçure », assauts sinueux de la Providence, c'est pour faire comprendre à son ennemi que sa « volonté aurait pu être meilleure. » (p. 193.) Vengeance désespérée mais belle, que Maldoror qualifie de « noble ».

On pourrait objecter qu'Aghone, lui aussi, dans le sixième *Chant*, aide le héros à accomplir sa tâche pernicieuse, celle de tuer Mervyn en dépit des efforts du Créateur pour lui sauver la vie. Mais il exécute cette tâche seulement en tant que serviteur de Maldoror, et non pas comme son vrai partenaire. Quant à Mario, il est indubitablement l'égal de Maldoror, et aucun rapport de maître et domestique ne se trouve dans leur relation. C'est pourquoi il partage, avec son ami, le même titre, celui de *génie* : « Les plus vieux pilleurs d'épaves fronçaient le sourcil, d'un air grave, affirmant que les deux fantômes, dont chacun avait remarqué la vaste envergure des ailes noires, pendant les ouragans, au-dessus des bancs de sable et des écueils, étaient le génie de la terre et le génie de la mer » (p. 190). Il n'est donc nullement étonnant qu'ils soient vêtus tous les deux d'habits semblables dans cette strophe : « 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.) Sans aucun doute Ducasse a-t-il voulu souligner, prêtant ainsi une fois pour toutes le costume maldororien à un autre personnage, le caractère symétrique des deux acteurs, aussi bien que leur profonde solidarité en tant que compagnons d'armes.

¹⁴¹ Si, à part Mario, il y avait encore un personnage que l'on pourrait tenir pour le double de Maldoror, ce serait le jeune homme tué par le Créateur dans le couvent-lupanar (III-5). Comme l'ont déjà remarqué plusieurs lecteurs des *Chants*, il est une espèce d'*alter ego* du héros qui subit l'oppression du Dieu-père. Peut-être est-ce pourquoi l'on trouve ici, quoique sous la forme d'une comparaison, un « manteau », vêtement maldororien, dont la victime se sert pour ne pas facilement succomber sous la force divine : « Sans abandonner sa peau, qui pouvait encore lui servir, *ne serait-ce que comme manteau*, il essaya de disparaître de ce coupe-gorge ». (*OC*, III-5, p. 209. C'est nous qui soulignons.) Ainsi ce vêtement témoigne-t-il de la solidarité des révoltés contre le Créateur.

Poursuivons nos réflexions sur le manteau. La discussion des deux *frères mystérieux* nous intéresse, car le vêtement en question y figure de manière accessoire mais significative. À deux reprises, le mot « manteau » y est prononcé, premièrement quand Maldoror conseille à son compagnon de « serrer davantage son manteau autour de lui » (p. 192), et deuxièmement lorsque Mario, inversement, témoigne sa tendresse à Maldoror : « Je vais te prêter mon manteau, pour te garantir du froid ; je n'en ai pas besoin. » (p. 193.) *Serrer davantage son manteau* ne doit pas être regardé comme le simple acte de se protéger du froid, car la froideur cuisante est ici redoutable non pas en tant que telle, mais en ceci qu'elle est l'incarnation de « la volonté de la Providence » (p. 193). Et si, comme le remarquent les cavaliers jumeaux, « les griffes aiguës de la gerçure » ne sont rien de moins que des assauts du Créateur, nous comprenons mieux pourquoi la proposition de Mario, celle de prêter son manteau, a été si sévèrement repoussée par son compagnon. C'est qu'au champ d'honneur que sont les pages sombres des *Chants*, s'habiller signifie s'armer, et se déshabiller se désarmer. *Prêter son manteau* à autrui, acte qui a pour résultat de s'exposer aux attaques ennemies, est donc regardé comme suicidaire. Comment alors Maldoror pourrait-il accepter la proposition de Mario, lorsqu'il sait que cela ferait courir un danger mortel à son camarade ? Ne pas enlever sa cuirasse : c'est la condition minimale pour participer au combat contre l'oppression divine. Il faut donc absolument garder son manteau, le *serrer davantage* même, afin de ne pas subir une défaite.

Ainsi chez Ducasse, le manteau s'avère plus qu'un vêtement. Ayant pour fonction de protéger le corps d'un soldat qu'il couvre, il fait office d'armure. Sa valeur est donc à mesurer sur le plan stratégique : il s'agit d'un moyen de défense indispensable pour lutter contre la Providence, voire d'une *arme d'attaque* dont, d'ailleurs, les deux protagonistes de la première strophe du *Chant III*, Maldoror et Mario, se sont servi pour réaliser leur « vengeance noble ». Le manteau est donc, pour ainsi dire, leur habit militaire. Cela tendrait à expliquer pourquoi, dans les scènes de combat, on voit fréquemment le héros des *Chants* porter ce vêtement. Par exemple, quand il est aux prises avec la lampe-ange : « L'homme au manteau, pendant qu'il reçoit des blessures cruelles avec un glaive invisible, s'efforce de rapprocher de sa bouche la figure de l'ange » (p. 168). Ensuite dans la treizième strophe du *Chant II*, avant qu'il ne se jette dans la mer pour se battre contre un requin, on trouve Maldoror « [d]ebout sur le rocher, pendant que l'ouragan fouett[e] [s]es cheveux et [s]on manteau » (p. 179). Aussi pourrions-nous conclure que le manteau est, chez Ducasse, non pas un vêtement ordinaire et gratuit,

mais une sorte d'uniforme militaire attribué aux combattants révoltés ; et c'est ce vêtement-ci qui atteste la solidarité du parti maldororien, engagé dans la rébellion contre la force divine¹⁴².

3. Tunique, Robe et Dieu

Quel vêtement, alors, porte le Créateur, adversaire implacable de Maldoror ? À deux reprises, nous le voyons associé à la *tunique*. Celle-ci est d'abord mentionnée dans la douzième strophe du *Chant II* où l'enfant Maldoror communique aux lecteurs ses sentiments de rancune envers ce Dieu tyrannique : « Voilà précisément pourquoi il me serait douloureux de marcher à côté de ta cruelle tunique de saphir, non pas comme ton esclave, mais pouvant l'être d'un moment à l'autre. » (p. 172.) Ensuite, c'est le Créateur lui-même qui, dans la dernière strophe du *Chant III*, parle de sa tunique : « Mes archanges ont retrouvé, pendus aux halliers de l'espace, les débris flamboyants de ma tunique d'opale, qui flottaient sur les peuples béants. » (p. 211.) À ce choix de la tunique comme costume divin, il n'y a rien d'étonnant si l'on se rappelle sa nature religieuse : c'est le « vêtement liturgique en soie que certains prélats portent sous la chasuble ou la chape, dans les cérémonies solennelles » (*Le Robert*). L'aura sacrée qui en émane semble d'ailleurs se renforcer grâce aux compléments de nom qui indiquent les matières précieuses dont sont constitués ces habits : « tunique de saphir », « tunique d'opale ». Or, la solennité de ce vêtement correspondant parfaitement aux milieux ecclésiastiques – monde dévoué à Dieu – il paraît également plausible que le Créateur partage son costume avec ses partisans ; on voit, dans l'avant-dernière strophe du *Chant V*, un « prêtre des religions » habillé en tunique prendre la tête d'un cortège funéraire : « Le cercueil connaît sa route et marche après la tunique flottante du consolateur. » (p. 269.) Ce vêtement est ainsi à juste titre attribué au parti divin ; et la tentation est certes forte de supposer une relation antithétique entre le « manteau » et la « tunique », pour ensuite en déduire que l'uniforme de la légion du Tout-Puissant est cette dernière.

Gardons-nous cependant d'en tirer trop hâtivement une conclusion, car la garde-robe de Dieu ne contient pas qu'une tunique. Dans la dernière strophe du *Chant III*, nous le voyons en effet porter un autre vêtement : « Les murailles s'écartèrent pour le laisser passer ; les nonnes, le voyant prendre son essor, dans les airs, avec des ailes qu'il avait cachées jusque-là dans sa

¹⁴² Dans les *Chants*, le mot « manteau » se présente encore trois fois sous forme de métaphore : « Chacun s'enveloppe dans le manteau de la résignation, et remet son sort entre les mains de Dieu. » (*OC*, II-13, p. 176) ; « Je [Maldoror] suivis, dans une attitude triomphante, toutes les péripéties de ce drame, depuis l'instant où le vaisseau jeta ses ancres, jusqu'au moment où il s'engloutit, habit fatal qui entraîna, dans les boyaux de la mer, ceux qui s'en étaient revêtus comme d'un manteau. » (*OC*, II-13, p. 179) ; « Chassez le mal de vos chaumières, et laissez entrer au foyer le manteau du bien. » (*OC*, III-5, p. 213.)

robe d'émeraude, se replacèrent en silence dessous le couvercle de la tombe. » (p. 210.) L'emploi renouvelé d'un complément de nom relatif à une pierre précieuse – ici l'« émeraude » – semble signaler, sinon la possibilité d'échange entre la tunique et la robe, du moins la parenté qu'entretiennent ces deux vêtements. Néanmoins, la tenue du Créateur paraît ici quelque peu bizarre, si l'on s'attache à la tradition littéraire selon laquelle la robe est, en général, un « vêtement féminin de dessus, couvrant le buste et les jambes » (*Le Petit Robert*). De fait, même chez Ducasse, ce sont principalement des femmes qui portent la robe, ce qui suggère que l'auteur des *Chants* lui aussi la regarde comme un vêtement féminin. Il en revêt effectivement presque tous les personnages du beau sexe, indifféremment de leurs âges. Dans la deuxième strophe du *Chant III*, par exemple, la fillette était habillée d'une robe avant d'être violée et tuée : « Nu comme une pierre, il [Maldoror] s'est jeté sur le corps de la jeune fille, et lui a levé la robe pour commettre un attentat à la pudeur » (p. 197). Sa mère, elle aussi, vingt ans après la mort de sa fille, se trouve vêtue du même vêtement : « Sa robe, percée en plus d'un endroit, exécute des mouvements saccadés autour de ses jambes osseuses et pleines de boue. » (p. 195.) Dans le sixième *Chant* figurent encore deux « maternités » habillées en robe : la mère de Mervyn¹⁴³ et celle d'Aghone¹⁴⁴. De plus, nous savons que les trois filles de cette dernière, uniformément nommées Marguerite, sont elles aussi vêtues de robes : « elle [la chienne] léchait avec la langue de la stérile consolation la robe des trois Marguerite. » (p. 303.) Or, l'uniformisation radicale du vêtement féminin va, chez Ducasse, jusqu'à affecter et à contrôler les habillements des déesses : dans la dixième strophe du *Chant II*, célèbre hymne aux mathématiques, les trois allégories, respectivement de l'Arithmétique, de l'Algèbre et de la Géométrie, portent une robe : « Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. » (p. 163.) Étonnante monotonie des vêtements féminins, comme si l'auteur des *Chants* ne connaissait de ceux-ci que la robe ! Indubitablement donc, c'est ce vêtement-ci que Ducasse associe à ses femmes. D'où la question : pourquoi dans la cinquième strophe du *Chant III*, le Créateur porte-t-il la robe, ce vêtement lié à la féminité, alors qu'ici, dans ce couvent-lupanar, il montre, en couchant avec une prostituée et en massacrant un jeune homme, son côté le plus viril ? N'aurait-il pas été possible – et même plus convenable – qu'il fût habillé d'autres vêtements, d'un manteau par exemple, s'il en avait besoin dans le seul but de cacher ses ailes ?

¹⁴³ « Sa mère, à la robe longue et traînante, s'empresse autour de lui [Mervyn], et l'entoure de ses bras. » (*OC*, VI-4, p. 291.)

¹⁴⁴ « Elle [la mère d'Aghone] suivit la chienne, qui la tirait par la robe, vers le chenil. » (*OC*, VI-7, p. 304.)

Bien entendu, nous n'ignorons pas que la robe est aussi portée par les hommes. Originellement elle est à l'usage des deux sexes, et sa forme, ainsi que son ampleur, sont « très variables suivant l'époque (et la mode), les pays ou la destination » (*Le Robert*). Dans l'antiquité, le mot désignait les amples vêtements des Grecs et des Orientaux ; et même dans le XIX^e siècle où vivait Ducasse, l'expression : *gens (hommes) de robe* renvoyait aux juristes, aux médecins et aux prêtres¹⁴⁵. D'ailleurs, dans l'*Apocalypse* de saint Jean, le Jésus-Christ se présente « vêtu d'une robe qui lui tomb[e] jusqu'aux pieds » :

Alors je me retournai pour voir de qui était la voix qui me parlait, et, quand je me fus retourné, je vis sept chandeliers d'or, et, au milieu des sept chandeliers, *un être semblable à un fils d'homme* : il était vêtu d'une robe qui lui tombait jusqu'aux pieds, et ceint, à la hauteur de la poitrine, d'une ceinture d'or¹⁴⁶

Dans le monde biblique, la « robe blanche » est, du reste, le vêtement des élus :

Ensuite je vis une foule immense, que personne n'aurait pu compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue, debout devant le trône et devant l'agneau : ils étaient vêtus de robes blanches, et tenaient des palmes à la main.¹⁴⁷

Dieu n'est donc à ce vêtement nullement étranger, en ceci qu'Il est la source des religions et des religieux. D'où, sans nul doute, le Créateur de la dernière strophe du *Chant III*, vêtu de la « robe d'émeraude ». Nous voulons néanmoins déceler, dans le fait que le Créateur et les personnages féminins portent le même vêtement, l'intention sarcastique de l'auteur des *Chants*. Car si, comme nous l'avons montré ailleurs¹⁴⁸, les femmes chez Ducasse sont pour la plupart sexuellement corrompues et se font souvent l'objet de la haine de Maldoror, tout en étant fréquemment décrites comme des êtres odieux et repoussants, ne pourrait-on pas discerner dans cette similitude d'habillement le dessein de Ducasse de rapprocher, d'associer et même d'assimiler ces deux grands ennemis de Maldoror, à savoir le tyrannique Créateur et les personnages féminins ? Il est certes difficile de prouver notre

¹⁴⁵ Cf. « Ce n'est pas sans raison, mon cher Monsieur, que l'on assemble proverbialement les trois robes noires, le prêtre, l'homme de loi, le médecin : l'un panse les plaies de l'âme, l'autre celles de la bourse, le dernier celles du corps ». (Balzac, *Le Médecin de campagne* [1^{ère} éd. 1833], éd. Pierre Barbéris, Paris, Garnier, 1976, p. 59-60.)

¹⁴⁶ *L'Apocalypse*, in *Le Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 680. (Soulignement dans le texte original.)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 691.

¹⁴⁸ Voir notre article, « Les monstres dans *Les Chants de Maldoror* : Monstruosité, ton nom est femme ! », in *La Littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 33-49.

hypothèse – car jamais l'on ne saurait dire avec certitude ce que pensait l'auteur du livre – mais il est au moins significatif que le vêtement en question, Dieu en soit vêtu au moment même où il perpètre des crimes (fornication et meurtre) dans le couvent-lupanar. L'entrée en scène du Créateur en robe correspond donc à l'instant de sa chute – ce qui nous incite à supposer que dans les *Chants*, les personnages affligés d'une robe ne sont pas seulement et nécessairement des femmes, mais aussi et surtout ceux qui sont moralement dégradés. En effet, ce vêtement se trouve plus d'une fois attaché à l'infamie. Toujours dans la cinquième strophe du *Chant III*, Satan ne manque pas de faire allusion à la robe – quoique de manière figurative – pour se moquer de la dépravation divine : « Il [Satan] a dit qu'il s'étonnait beaucoup que son orgueilleux rival [...] pût ainsi s'abaisser jusqu'à baiser la robe de la débauche humaine » (p. 211) ; ailleurs, Ducasse en revêt les poux, probablement dans le but de dégrader la valeur symbolique du vêtement : « Baise de temps en temps la robe de cette grande impudique, en mémoire des services importants qu'elle ne manque pas de te rendre. » (p. 159-160.) La robe implique donc, chez Ducasse, non seulement la féminité mais aussi l'immoralité, et ainsi elle fait office de drapeau pour la communauté des dépravés – y compris le pitoyable Créateur. Autrement dit, ce sont les personnages s'opposant à Maldoror qui ont l'exclusivité du port de ce vêtement.

De ce point de vue, la dernière strophe du *Chant V* attire nos regards en ceci que les deux adolescents, Elsseneur et Réginald, se montrent devant leur ancien ami vêtus d'une robe : « Il y avait longtemps que l'araignée avait ouvert son ventre, d'où s'étaient élancés deux adolescents, à la robe bleue, chacun un glaive flamboyant à la main » (p. 276). Le choix de leur costume se comprendrait difficilement si l'on savait qu'autrefois, ils avaient été tous les deux des guerriers illustres : « Nous combattîmes longtemps, criblés de blessures, et les casques brisés. » (p. 280.) À présent, dans la chambre de Maldoror, ils sont certes toujours armés d'un « glaive flamboyant », ce qui semble s'harmoniser avec leur carrière militaire. Mais pourquoi la robe ? Pourquoi ce vêtement féminin, malgré leur qualité virile montrée aux champs d'honneur ? À cette question, il ne peut y avoir qu'une réponse : parce qu'ils sont maintenant les alliés du Créateur. La robe n'est donc pas une figure gratuite ; elle est un emblème qui marque les ennemis de Maldoror. En ce sens, nous pouvons la regarder comme l'uniforme de l'armée divine et, partant, il nous est loisible de dire qu'elle a pour contre-emblème le manteau, vêtement viril et chevaleresque, réservé au héros du mal et à ses semblables. Le combat qui se déroule dans *Les Chants de Maldoror* s'envisage donc comme une série de rencontres des deux camps militaires : d'un côté, la troupe des révoltés en « manteau », et de l'autre, celle des combattants en « robe ».

4. Nudité

Ce qui caractérise les costumes ducassiens est leur grande simplicité. Ils sont simples, d'abord parce que le poète s'abstient de les décrire en détail, et les présente sous la forme la plus brute ; en effet, ils sont rarement choisis pour une raison esthétique, et l'auteur des *Chants* ne profite guère de leur valeur décorative. Ensuite, ils sont simples en ceci que Ducasse offre à ses acteurs une variété fort limitée d'habits : seuls le *manteau* et la *robe* lui sont chers, comme nous venons de le montrer. Dans les *Chants*, les costumes sont donc *uniformes*, littéralement et dans tous les sens : Maldoror et son compagnon, d'un côté, ne sont vêtus que d'un manteau, tandis que de l'autre, leurs ennemis portent pour la plupart une robe, comme si ce vêtement-ci était leur uniforme de soldat. Dans l'œuvre ducassienne, ces deux vêtements tiennent donc lieu de bannière et aident à discerner, aux champs de bataille, dans quel parti se range chaque personnage. S'y ajoute probablement une autre fonction que l'on a constatée à la lecture de la première strophe du *Chant III* : celle de protéger le corps comme le fait une armure. Maintenant, pour mesurer avec exactitude la valeur militaire du vêtement chez Ducasse, nous nous proposons de déshabiller les personnages et d'examiner leur nudité. Que signifie être nu dans les *Chants* ? Qu'amène le fait d'être le moins couvert, le plus désarmé possible ?

Tout d'abord, nous pouvons constater que le corps nu, surtout celui d'une femme, est souvent lié à la corruption sexuelle, exemplaire dans la prostitution ou l'inceste. Les nus ducassiens sont loin d'être charmants, ou même séduisants du point de vue sexuel, ce qui dérive peut-être de la haine que le poète montre plus d'une fois contre l'impudicité. En effet, le premier personnage ducassien qui se présente nu est peu charnel car il s'agit d'une figure allégorique nommée *Prostitution* : « Pendant ce temps, une belle femme nue vint se coucher à mes pieds. [...] Lui [le ver luisant], à moi [Maldoror] : « Prends garde à toi ; le plus faible, parce que je suis le plus fort. Celle-ci s'appelle *Prostitution*. » » (p. 106. C'est Ducasse qui souligne.) Lui succède, dans la dernière strophe du *Chant III*, une autre femme nue – cette fois-ci d'allure plus réelle – à savoir une des prostituées du couvent-lupanar : « Lorsque le client était sorti, une femme toute nue se portait au dehors, de la même manière, et se dirigeait vers le même baquet. » (p. 205.) Enfin, dans le chant suivant, on trouve une mégère qui, poussée par un désir incestueux, montre sa nudité à son fils. Délibérément elle se déshabille, sans égard pour l'indignité de son action : « la maternité s'était dépouillée de tous ses vêtements, en entre-croisant, devant lui, les gestes les plus impudiques. » (p. 228.)

Or, des trois femmes nues mentionnées ci-dessus, c'est la prostituée de la cinquième strophe du *Chant III* qui nous intrigue le plus. Suivons donc des yeux cette fille qui traîne dans le couvent-lupanar :

Lorsque le client était sorti, une femme toute nue se portait au dehors, de la même manière, et se dirigeait vers le même baquet. 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, trépassaient la surface de son corps comme un fumier et déchietaient, à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortit 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. (p. 205.)

Ce qu'il faut noter dans ce passage, c'est que la fille nue, dès qu'elle sort du couvent-lupanar – de sa zone de sécurité – subit les assauts impitoyables d'oiseaux hitchcockiens et se trouve sur le coup « couverte de blessures ». Cela montre la fragilité et la faiblesse foncières du corps nu, et semble suggérer la nécessité d'être toujours vêtu d'un vêtement dans le monde sauvage des *Chants de Maldoror*. Cependant, soyons attentifs à la dernière ligne de la citation, qui fait part des effets singuliers qu'ont produits les attaques aviaires : chose curieuse, la victime est maintenant, d'après ce que dit le narrateur, « devenue propre » en dépit de son corps blessé et sanguinolent. Le « cauchemar » une fois passé, la vendeuse d'amour se réveille et se lève avec assez de nouvelle vigueur pour « attendre une autre pratique » (p. 206), comme si, après avoir subi les attaques, elle avait été non seulement recouverte de blessures, mais aussi rétablie et purifiée. Changement d'habits symbolique, donc : avant d'accueillir un client, elle avait à n'en pas douter enlevé ses vêtements pour être nue, ce qui l'a rendue moralement coupable puisque la nudité implique ici la pratique de la prostitution ; elle a en conséquence été punie, subissant les assauts des coqs et des poules ; cependant les fouetteurs aviaires ne lui donnent pas seulement des coups de bec, mais aussi un nouveau vêtement que sont les blessures, pour que la pauvre femme puisse racheter ses péchés moraux. La nudité est donc chez Ducasse doublement dépréciée, et fortement déconseillée : premièrement parce qu'elle est liée à la dépravation sexuelle et, par conséquent, marquée par la bassesse morale ; et deuxièmement parce qu'elle implique l'abandon de toute protection et, d'un point de vue militaire, oblige à s'exposer à découvert. D'où vient que dans les *Chants*, il ne faille pas ôter ses vêtements devant les ennemis.

5. Couvrir / Découvrir (1)

De ce point de vue, le troisième *Chant* de l'œuvre ducassienne mérite d'être relu, car la concurrence des deux volontés : celle de couvrir et celle de découvrir, y est pleinement mise en jeu. Parlons d'abord de la première strophe où les deux cavaliers, Mario et Maldoror, se confrontent aux attaques invisibles du Créateur. Nous pouvons remarquer que ces deux « frères mystérieux », quoiqu'ils se battent contre le même ennemi, s'opposent l'un à l'autre sur le plan stratégique : Mario exprime à plusieurs reprises sa volonté de s'ouvrir, de s'exposer à dessein aux assauts du Créateur tandis que l'autre, plus prudent et plus sur la défensive, tâche de l'avertir du danger qu'il courrait en ouvrant sa garde. On se rappellera, en premier lieu, le conseil qu'a donné Maldoror à son compagnon : « Je l'avertis de serrer davantage son manteau autour de lui » (p. 192). Ici, il suffit de voir que le héros déprécie la nudité, l'exposition corporelle. Ce qui nous intéresse davantage est la scène suivante où Maldoror, de nouveau, interdit à son camarade d'ouvrir, cette fois-ci, sa bouche : « Prends garde !... prends garde !... ferme tes lèvres, les unes contre les autres ; ne vois-tu pas les griffes aiguës de la gerçure, qui sillonne ta peau de la blessure cuisante ? » (p. 192.) Or Mario lui réplique, et refuse de fermer ses lèvres : « Oui, je les vois, ces griffes vertes ; mais, je ne dérangerai pas la situation naturelle de ma bouche, pour les faire fuir. » Nous observons ici deux attitudes envers « la volonté de la Providence » – celle de Maldoror et celle de Mario – mises en vif contraste l'une avec l'autre : le héros ducassien opte pour la défensive, et il veut que toute ouverture corporelle soit fermée, parfaitement bouchée, pour ne pas laisser entrer par là le *bourreau invisible* qu'est le Créateur, tandis que l'autre, quitte à introduire son ennemi « dans le vestibule de [s]a maison » (p. 194), tient à laisser sa porte ouverte et à exhiber sa blessure, afin de faire reconnaître à Dieu – en lui en montrant les preuves – l'atrocité de sa violence et la gravité de son crime. Puis pour la troisième et dernière fois, Maldoror donne conseil à son camarade : « Ferme tes yeux, car, sinon, ton visage, calciné comme la lave du volcan, tombera en cendres sur le creux de ma main » ; mais Mario, de nouveau, le repousse : « Ne fais pas attention à moi ». Sa philosophie à lui s'explique aussitôt après : « 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 de son éternité, la crevasse béante. » (p. 194.) Noble vengeance, en vérité ; le compagnon du héros du mal parie donc pour le pouvoir offensif que pourrait avoir – si paradoxal cela puisse-t-il paraître – la blessure, cette ouverture corporelle. En dépit des conseils prodigués par son ami, Mario continuera de

s'exposer aux attaques ennemies, sa plaie restera ouverte, et sa cicatrice ne disparaîtra pas. Ainsi dans cette strophe, les deux volontés, les deux stratégies ne se trouvent-elles certes pas en harmonie, mais du moins pourrions-nous affirmer qu'elles sont toutes les deux raisonnables, et qu'elles se tiennent en équilibre l'une avec l'autre.

Le droit de s'exposer aux regards hostiles des ennemis, dont use Mario dans la première strophe du *Chant III*, n'est cependant pas accordé à tous les personnages des *Chants*. Car, pour défier le danger de subir une attaque, il faut avoir autant de courage, de bravoure et de puissance que le partenaire de Maldoror. Par conséquent, comme le narrateur l'annonce dès la première page du livre, les âmes timides sont, « dans de pareilles landes inexplorées » (p. 99), obligées de se couvrir, de se mettre en abri. Aux faibles, rien n'est donc plus déconseillé que de dormir, avec insouciance, « à l'ombre d'un platane » (p. 197) et de s'exposer ainsi à tout genre de regard étranger ; cela pourrait avoir une suite grave, voire fatale, pour le dormeur... ou plutôt, pour la dormeuse¹⁴⁹. Voici ce que ferait un passant méchant : « 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 sa robe pour commettre un attentat à la pudeur... à la clarté du soleil ! » (p. 197.) Nous ne croyons pas nécessaire de raconter la suite et la fin de cette tragédie, que nous connaissons déjà parfaitement. Nous tenons, en revanche, à mettre en valeur l'importance primordiale du vêtement dans cette scène, car la « robe » que le malfaiteur enlève à la fille avant de la violer et de la mettre à mort est, nous le savons, un des ouvrages de sa propre mère : « Tous les mignons vêtements qui la couvraient, c'est moi qui les avais cousus, ainsi que les dentelles, aux mille arabesques, que je réservais pour le dimanche. » (p. 196) Cette robe est donc, pour ainsi dire, l'incarnation de l'amour maternel ; elle est censée protéger la virginité et la vie de la fillette. Il serait donc possible d'avancer que l'enjeu du combat – combat où le héros du mal dispute la vie de la dormeuse à sa mère – est le vêtement même qui couvre le corps de la jeune fille. Autour de cette robe se heurtent, en effet, deux volontés incompatibles : celle de découvrir le corps de la fillette pour ensuite la violer, et celle, au contraire, de la couvrir, de la protéger et de la sauver. Or cette bataille prendra fin en un instant. Devant la force virile de l'agresseur, les soins maternels ne sauront être efficaces : la robe enveloppant la petite créature s'avère trop fragile pour la défendre, et celle-ci se trouve

¹⁴⁹ Cf. Comme le montre le destin tragique de la fillette, l'acte de se déshabiller est chez Ducasse étroitement lié à la mort. Dès le *Chant I*, en effet, l'on voit Maldoror exprimer son désir d'être nu, avant que le fossoyeur l'enterre dans le cimetière – lieu particulièrement réservé aux morts : « Maintenant, déshabille-moi ; puis, tu me mettras dedans. » (*OC*, I-12, p. 128.) L'acte de se déshabiller, de se mettre à nu prélude à la mort.

sacrifiée à son destin tragique. Incontestablement donc, pour survivre dans les *Chants*, il faut être à la fois vigilant au suprême degré et couvert d'un vêtement résistant.¹⁵⁰

6. Couvrir / Découvrir (2)

Que le Créateur lui-même ne puisse pas se soustraire à ce principe, nous l'apprenons à la lecture des deux dernières strophes du *Chant III*. Toutefois, ce n'est pas la vie ou la sécurité physique du Tout-Puissant qui s'y trouvent mises en jeu : ce sont plutôt son honneur et sa dignité que la plume du poète met à l'épreuve. Observons d'abord dans la quatrième strophe du *Chant III* le Créateur « horriblement soûl » : il est, selon le narrateur, « étendu sur la route, les habits déchirés » et sa lèvre inférieure pend « comme un câble somnifère » (p. 202). La description est déjà suffisante pour que nous nous rendions compte de la vulnérabilité de cet ivrogne, endormi sans abri et exposé à la risée publique. Certes, sa bouche rappellerait celle de Mario, également ouverte, à cette différence pourtant que si ce dernier ne fermait pas ses lèvres, c'était à dessein de défier de cette manière les attaques de Dieu. Dans tous les cas, nous pouvons affirmer que le Créateur est ici périlleusement *dé-couvert*, avec ses habits déchirés et sa bouche négligemment ouverte : visiblement il est exposé à tout regard (non seulement humain, mais aussi animal) à tel point que l'on peut aisément constater sa fainéantise, son infamie et sa malpropreté, pour ensuite les lui reprocher. L'intention ducassienne de théâtraliser la scène, d'offrir un spectacle, est d'ailleurs d'autant plus manifeste que le narrateur appelle « lugubre comédie » cette conduite déshonorante du Créateur, et « témoin » le lecteur de son œuvre : « 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 témoin ! » (p. 204.) Ce qui est mis en scène dans cette strophe est donc un combat, combat qu'engage le Créateur – clown malgré lui – avec le regard des spectateurs : celui qui a commis une inconduite se doit de trouver une protection quelconque, pour ne pas être vu et pour cacher sa honte. Le Créateur y réussit-il ? Peut-il en sortir vainqueur ? Sans conteste, la réponse est négative. Loin de pouvoir acquérir une réhabilitation, loin de recouvrer sa dignité, c'est, en fait, « l'abrutissement, au groin de porc » qui « le couvr[e] de ses ailes protectrices » (p. 203). Or une autre couverture – très belle et composée de fleurs – aurait pu lui être offerte par un crapaud, mais ces gentillesse restèrent à l'état d'intention car

¹⁵⁰ Certes dans cette scène, le violeur lui-même se déshabille et se met à nu. Nous avons cependant à noter que sa nudité est ici malignement fortifiée par la comparaison avec « une pierre », ce qui fait croire que le corps nu de l'agresseur est aussi dur qu'une pierre, aussi solide et indestructible qu'une cuirasse. Supposons donc que le corps maldororien est, du moins dans cette strophe, doté d'une extrême dureté et équivaut à une armure.

l'animal en veut au Créateur de lui avoir donné la laideur : « 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. » (p. 203.) Ainsi, dans cette strophe, l'ivrogne demeure-t-il sans abri, sans couverture et toujours exposé aux regards moqueurs. Pauvre Dieu ! Nous n'avons cependant plus besoin de nous attarder à le contempler. Reste à lire la strophe suivante, pour y observer une autre inconduite du Créateur.

Le vêtement est dans la dernière strophe du *Chant III* pleinement mis en valeur. A cette occasion, il s'active en tant que signe et, effectivement, Ducasse en parle plus que dans aucune autre strophe. Dans le couvent-lupanar se passent – disons-le, sans craindre la simplification – trois déshabillages : celui des prostituées, celui d'un jeune homme, victime de la violence divine, et celui du Créateur. Tous ces personnages enlèvent leurs vêtements et se découvrent dans le but, bien entendu, de faire l'amour. Nous n'allons pourtant pas aborder ici le cas de la fille de joie car plus haut, nous avons déjà expliqué le sens de son changement d'habits : elle se déshabille, montre au client « l'intérieur de [son] vagin », mais une fois terminé le travail, elle subit les attaques des poules et des coqs pour être recouverte de blessures, comme si de cette manière elle était punie de ses pratiques vicieuses. Suivons donc, en premier lieu, le destin du jeune homme « qui était venu dans cette maison pour passer quelques moments d'insouciance avec une de ces femmes » (p. 208). Bien que l'adolescent ne soit responsable d'aucune faute grave, il reçoit un violent coup de griffes divines et finit par perdre la vie. Et à notre avis, sa mort est due à la perte radicale de la peau, au dépouillement total. On pourrait dire que dans cette strophe, il se trouve doublement déshabillé ; d'abord parce que, dans la maison borgne, il ne porte vraisemblablement aucun vêtement ; deuxièmement parce que, torturé par le bourreau, il se montre enfin « littéralement écorché des pieds jusqu'à la tête ». Il traîne tristement « à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée » et son corps reste désormais « dépourvu d'épiderme. » (p. 209.) Nudité excessive, en vérité, qui s'identifie évidemment à la mort. Ducasse rapproche d'ailleurs – non sans humour noir – la peau, séparée de la chair de la victime, d'un vêtement : « Sans abandonner sa peau, qui pouvait encore lui servir, ne serait-ce que comme manteau, il essaya de disparaître de ce coupe-gorge » (p. 209). Ainsi la perte du vêtement coïncide-t-elle avec la perte de la vie ; et nous sommes ici de nouveau obligés de reconnaître le danger d'être découvert.

Observons, en deuxième lieu, le Créateur et son changement d'habits. D'après ce que nous raconte le gigantesque cheveu, témoin loquace de la scène scandaleuse, son « maître » a

rejeté, devant une épouse d'une nuit, non seulement ses vêtements, mais aussi sa dignité : « je [le cheveu] ne manquerai pas de dire aux hommes ce qui s'est passé dans cette cellule. Je leur donnerai la permission de rejeter leur dignité, comme un vêtement inutile, puisqu'ils ont l'exemple de mon maître » (p. 210). Le corps du débauché, quoique nu, n'est pourtant pas privé de couverture car maintenant, ce sont les bras de la fille de joie qui remplacent les vêtements : « Il [Dieu] m'abandonne, dans cette chambre claquemurée, après s'être enveloppé dans les bras d'une femme. » (p. 207.) Le coït une fois terminé au lit de déshonneur, le Créateur s'en relève et, bien entendu, se rhabille : « Seul, sombre, dégoûté et hideux !... Il s'habilla lentement. » (p. 209.) Mais sa perte est déjà considérable, difficilement réparable, étant donné que son inconduite est à moitié devinée par les archanges, curieux de savoir ce qui s'est passé dans ce lugubre couvent-lupanar :

Revenu au ciel, mes archanges m'ont entouré avec curiosité ; ils n'ont pas voulu me demander le motif de mon absence. Eux, qui n'avaient jamais osé élever leur vue sur moi, jetaient, s'efforçant de deviner l'énigme, des regards stupéfaits sur ma face abattue, quoiqu'ils n'aperçussent pas le fond de ce mystère, et se communiquaient tout bas des pensées qui redoutaient en moi quelque changement inaccoutumé. [...] Mes archanges ont retrouvé, pendus aux halliers 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 ; châtement mémorable de la vertu abandonnée. (p. 210-211.)

Misérable nudité : en se livrant au plaisir de la chair, le Créateur a perdu sa réputation au point d'être discrédité même parmi ses archanges. Bien qu'il se soit rhabillé après l'acte sexuel, sa « tunique d'opale » demeure toujours déchirée et son corps – sur le plan symbolique – « reste nu », continue à s'exposer aux regards moqueurs et ainsi témoigne de ses péchés. Que porte-t-il alors, au lieu de la tunique désormais indisponible ? Qu'est-ce qui cache sa pitoyable nudité, maintenant ? Nous apprenons que sa figure auguste est à présent « recouverte de trois couches de sang et de sperme mêlés » (p. 212), parures indésirables qui trahissent ses expériences inavouables. D'où le cri lamentable du Créateur désormais marqué du sceau de l'infamie : « Stigmates odieux ! Rosaces inébranlables ! » (p. 211.) Afin d'avoir une vue d'ensemble de son aventure peu honorable, nous n'avons donc qu'à regarder – et à suivre – le changement de vêtements auquel il a procédé devant nous au cours de la cinquième strophe du *Chant III*. Toute la vicissitude du Tout-Puissant s'y résume en effet : il se déshabille, jette en bloc sa « tunique d'opale » et sa dignité, s'enveloppe ensuite « dans les

bras d'une femme » impudique et, enfin, se trouve couvert – au lieu d'un vêtement – des « stigmates odieux ». La perte du vêtement ici correspond à la perte de l'honneur, et la somptueuse tunique – symbole, peut-être, de la gloire de Dieu – se trouve finalement remplacée par le signe de l'ignominie. Chez Ducasse, les vêtements couvrant le corps des personnages ne sont donc pas purement matériels, ni simplement décoratifs ; chargés de diverses valeurs symboliques, ils contribuent à enrichir les réseaux thématiques des *Chants de Maldoror*. D'où l'intérêt et la nécessité d'analyser le costume du théâtre ducassien.

IV-2. Découvrir

« Le caché fascine. [...] Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède. »¹⁵¹

Abordons maintenant les « accessoires » du théâtre ducassien, notamment les outils pointus ou tranchants dont se sert souvent le héros du mal. Du point de vue de la fonction, ceux-ci semblent s'opposer aux « vêtements » que nous venons d'analyser ; les uns servent à couvrir et protéger, les autres à déchirer et découvrir. En ce sens, ce sont deux éléments qui se font pendant.

Dans les pages suivantes, nous tâcherons de mettre en relief, en lisant principalement les huit premières strophes du *Chant II*, la volonté de vérité qu'a Maldoror, volonté qui est, chez Ducasse, symboliquement représentée par les outils pointus.

1. La volonté de découvrir – Du *Chant I* jusqu'à la première strophe du *Chant II*

Dans *Les Chants de Maldoror*, la volonté est incontestablement forte chez Ducasse de montrer au lecteur l'injustice de Dieu et la nature perverse de l'homme. Jamais le héros (ou le narrateur) des *Chants* ne passe devant une scène scandaleuse sans en déduire la stupidité humaine, et chaque fois qu'il surprend le Créateur en train de faire fausse route, il ne manque pas de nous en rendre compte. Le désir de prouver et d'accuser la perversité des hommes et de Dieu est ainsi constamment présent dans l'écriture de Ducasse, et semble constituer une basse continue des *Chants*. D'où peut-être la cohérence thématique de cette œuvre, qui s'impose malgré la disparité formelle et générique dont témoignent les soixante strophes à première vue discontinues.

Spectateur plutôt qu'acteur, Maldoror doit être considéré avant tout comme un *œil* qui regarde. Œil furieux, acharné et critique, car c'est la vive indignation et la profonde déception qu'il ressent envers l'humanité et Dieu qui le poussent à écrire, l'écriture étant le seul moyen dont il dispose pour dénoncer ses adversaires. Dès le début du premier *Chant*, nous pouvons l'entendre parler de son projet d'écriture et de ses principes :

¹⁵¹ Jean Starobinski, *L'œil vivant* [1^{ère} éd. 1961], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1999, p. 9.

Il [Maldoror] 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 ! (OC, I-3, p. 101. C'est nous qui soulignons.)

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 ? On en verra *la preuve* dans mes paroles ; il ne tient qu'à vous d'écouter, si vous le voulez bien... (OC, I-4, p. 101. C'est nous qui soulignons.)

Dans ces passages, retenons d'abord les deux mots : « vérité » et « preuve », car c'est eux qui deviendront l'enjeu de la création ducassienne. Prouver par le moyen de l'écriture que les hommes sont sans exception cruels, et affirmer ensuite auprès du lecteur cette amère vérité, tel était, sans nul doute, le dessein initial de l'auteur. Effectivement, spectateur des « actes stupides et nombreux » des hommes, l'écrivain se met à les décrire dès la cinquième strophe du *Chant I*. Dans la citation suivante, on soulignera la succession du « J'ai vu » qui scande le texte et qui, en même temps, confirme le rôle de Maldoror en tant que témoin¹⁵² :

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. [...] En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. [...] *J'ai vu* les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, 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 l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires [...] *Je les ai vus* tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l'enfer [...] *Je les ai vus* aussi rougissant, pâissant de honte pour leur conduite sur cette terre ; rarement. [...] Mais, que ta grâce décuple mes forces naturelles ; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement : on meurt à moins. (OC, I-5, p. 102-103. C'est nous qui soulignons.)

¹⁵² Cf. Dans la dernière partie de l'*Apocalypse* de saint Jean, on trouve également la succession du « Je vis » : « Je vis un grand trône blanc et celui qui était assis dessus [...] / Je vis les morts, grands et petits, debout devant le trône [...] / Alors je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre [...] / Et je vis descendre du ciel, d'auprès de Dieu, la cité sainte, une Jérusalem nouvelle » (*L'Apocalypse*, in *Le Nouveau Testament*, op. cit., p. 712-713. Souligné dans le texte original de l'*Apocalypse*.)

Cette énumération rapide des vices humains, quoique pour le moment elle n'en donne que les grandes lignes, se voit développée au cours des *Chants* : de strophe en strophe, nous verrons se dévoiler un nouvel aspect de la perversité humaine. Dans ce sens, nous sommes en droit de dire que la cinquième strophe du *Chant I* a pour fonction d'anticiper et d'annoncer au lecteur quel genre de spectacles la suite de l'œuvre va lui offrir. Même s'il est vrai que plus tard, le jeune poète exploite plusieurs formes littéraires jusqu'à, dans le dernier *Chant*, se montrer romancier – et, comme l'observe Maurice Blanchot, que l'auteur du livre lui-même se métamorphose au fur et à mesure que progresse son écriture – il n'en semble pas moins demeurer fidèle au dessein initial formulé dans le *Chant I* : prouver la méchanceté immanente à l'homme. Effectivement, les premières pages du *Chant II* voient se concrétiser les idées principales du poète, qui a déjà passé la période d'apprentissage où il « ne [faisait] encore qu'essayer sa lyre » (p. 133) :

Dans tous les temps, il [l'homme] 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. 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. (p. 135. C'est nous qui soulignons.)

Le narrateur est ici bien conscient que sa tâche consistera désormais à *découvrir* le cœur humain qui, selon lui, « n'est composé que de mal et d'une quantité minime de bien ». Son expression : « mes amères vérités » est, du reste, digne d'attention en ceci que nous y retrouvons le mot de *vérité* qui – rappelons-nous – figurait au début du *Chant I*. Le héros ducassien se trouve ainsi délibérément engagé à la découverte des *amères vérités*, cachées derrière l'hypocrisie humaine¹⁵³. D'où le besoin de pénétrer jusqu'à la profondeur du cœur de l'homme, pour ensuite lui arracher son masque : « 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 » (p. 135-136). Par ailleurs, son désir de *percer* – au sens figuratif de *découvrir* – prend ici une forme concrète, celle d'un

¹⁵³ Cf. « A la vérité, ce qui est remarquable dès le début de *Maldoror*, c'est le mouvement à la fois obstiné et infiniment précautionneux, par quoi s'accomplit, de strophe en strophe, la mise en jeu, l'approche, la mise à découverte d'un certain nombre de choses cachées, mouvement qui prête au livre son étrange et admirable composition » (Blanchot, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 105.)

glaive : « Ô être humain ! te voilà, maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant ! »

Soyons ici attentifs à la *nudité* de l'homme qui, vulnérable, se trouve menacé par un glaive de diamant. Celle-ci nous replace devant une question déjà abordée, celle du vêtement et de la nudité. En effet, ce glaive n'est-il pas l'arme offensive, pointue et apte à déchirer qui se situe, dans la configuration des objets ducassiens, aux antipodes du vêtement protecteur ? Ne pourrait-on pas supposer qu'épée, glaive, stylet, poignard, les outils de ce genre constituent une catégorie qui s'oppose à celle des vêtements et des armures ? Nous sommes du moins sûrs que l'ensemble de la première moitié du *Chant II* – qui compte huit strophes – est composé dans une même perspective : c'est la lutte entre le stylet et le masque, lutte entre la force révélatrice et la force dissimulatrice qui y est représentée. Nous allons voir à présent, dans les pages suivantes, les aspects divers de l'antagonisme entre la volonté de masquer et celle de démasquer, qui se déploient en éventail dans les huit premières strophes du *Chant II*.

2. La deuxième strophe du *Chant II*

À plusieurs reprises dans ce deuxième *Chant*, le narrateur « je », conscient d'être le sujet de l'écriture, parle lui-même de ce qu'il est en train d'écrire et de ce qu'il va écrire¹⁵⁴. Évidemment, il sait que c'est lui qui est responsable de la mise au jour des *Chants de Maldoror*, de la rédaction de « ces pages incandescentes » (p. 135). Mais ce n'est pas tout : maintenant, il sait aussi *pourquoi* il écrit, pourquoi il doit écrire. Son but étant déjà fixé, il n'hésitera pas à le communiquer aux lecteurs :

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 ! (p. 143.)

Or nous savons que Ducasse reste fidèle à ce projet, à « cette seule idée, toujours présente à [s]a conscience », non certes « jusqu'à la fin de [s]a vie », mais du moins jusqu'à la dernière page des *Chants de Maldoror*. Avant de reconnaître la nécessité de se convertir pour chanter, cette fois, le bien dans ses *Poésies*, il ne cesse de condamner l'homme et le Créateur

¹⁵⁴ Par exemple : « Peut-être un jour, à l'aide d'un livre volumineux, dans des pages émues, raconterai-je ton histoire, épouvanté de ce qu'elle contient, et des enseignements qui s'en dégagent. » (*OC*, II-7, p. 153.)

avec, comme arme, sa *plume* : « Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... » (p. 137.)

Cette deuxième strophe du *Chant II* nous intéresse, en ceci que le héros y est présenté comme un écrivain, assis devant sa table d'écriture. C'est là où Ducasse aborde le problème de l'écriture, d'une manière si directe que celui-ci émerge, pour la première fois en tant que thème, à la surface du texte des *Chants*.

Maldoror est en train de composer son livre blasphématoire, en distillant « la bave de [s]a bouche carrée » – ce qui attire naturellement la colère de Dieu qui, pour empêcher son ennemi de se livrer à ses activités, paralyse les doigts de celui-ci et lui envoie « la foudre de manière à couper précisément [s]on visage en deux, à partir du front » (p. 137). Cette attaque à l'improviste obtient d'excellents résultats – « qu'un autre le félicite », dira ironiquement la victime, qui, grièvement blessée au front, devra entourer celui-ci d'un bandage.

Ici, on voit qu'une relation d'attaque et de défense s'établit entre le Créateur et Maldoror : celui-là prend l'offensive avec sa foudre, force perçante qui traverse l'espace orageux et qui s'introduit par la « fenêtre entr'ouverte »¹⁵⁵ dans la chambre maldororienne, afin de s'enfoncer dans la chair du héros du mal ; et celui-ci, devancé par son adversaire, ne peut que recourir aux bandelettes pour recouvrir sa blessure. À première vue, il est vrai que l'*horrible Éternel*, détenteur d'une arme puissante, a pris l'initiative dans ce combat. Toutefois, notons bien que son adversaire est, lui aussi, en possession d'une arme redoutable qui pourrait rivaliser avec la foudre : c'est sa *plume*, l'« instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux » (p. 137). Effectivement, c'est elle dont le héros du mal se sert pour enregistrer les barbaries du Créateur, et ensuite pour les publier. L'écriture est quasiment le seul moyen de s'opposer à la tyrannie du Tout-Puissant, et dans ce sens, on peut dire que la plume ressemble symboliquement à un stylet qui pénètre, non certes dans le corps humain, mais dans les mystères de la Providence. D'un côté, l'assaut de cette dernière a pu « faire sortir [du front de Maldoror] une coupe de sang » (p. 138) – ce qui permet de supposer sa supériorité – mais, de l'autre, la plume de son ennemi, douée d'un pouvoir dénonciateur, est capable de tirer au clair toutes les perversités scandaleuses que veut cacher le Créateur. Ce qui explique, d'ailleurs, la tentative acharnée de Dieu pour empêcher la rédaction des *Chants* ; l'écriture fait tressaillir le Créateur.

¹⁵⁵ *OC*, II-2, p. 137. Ici, une ouverture (la fenêtre entrouverte) donne lieu à une autre ouverture (la blessure de Maldoror). La première, une des causes de la deuxième, témoigne de l'insuffisance de la protection dont bénéficie Maldoror. C'est pourquoi le héros, après avoir subi la foudre, cherche un « abri » et n'hésite même pas à implorer son adversaire de lui en laisser un : « Sache que, si tu me laissais vivre à l'*abri* de tes poursuites, ma reconnaissance t'appartiendrait... » (p. 138. C'est nous qui soulignons.)

Foudre ou plume, chaque parti est ainsi en possession d'une arme. Et l'on peut dire que Maldoror n'a pas été battu dans cette strophe car, malgré le foudroiement qu'il a subi, malgré l'impossibilité d'écrire qu'il éprouve et la faiblesse qu'il avoue¹⁵⁶, il a pu mener, tant bien que mal, son écriture jusqu'au terme. Son but est atteint : maintenant le lecteur est au courant de tout ce qui eut lieu « dans la nuit des temps passés » – à savoir, les assauts infâmes du Créateur. La contre-attaque de l'écrivain a été efficace : décrire la difficulté d'écriture est, tout de même, l'acte d'écrire.

3. La troisième strophe du *Chant II*

Dans la troisième strophe du *Chant II*, on peut facilement trouver une arme tranchante. Il s'agit d'un couteau qu'a acheté le narrateur, dans le dessein de tuer son camarade Lohengrin. « Ce stylet, dit-il, était mignon, car j'aime la grâce et l'élégance jusque dans les appareils de la mort ; mais il était long et pointu. » (p. 141.)

Certes, cet *appareil* serait utile pour percer « une des artères carotides » (p. 141) d'un être humain. Nous ne voulons cependant pas lui consacrer une analyse car, dans cette strophe, il ne concerne guère le thème qui nous préoccupe : l'antagonisme entre la volonté de *couvrir* et celle de *découvrir*. Force est donc de discerner, outre la figure du couteau trop ostensible, d'autres armes tranchantes qui sont moins surplombantes dans le texte : d'un côté, la vue du Tout-Puissant est qualifiée de « perçante »¹⁵⁷ – comme si elle était une vrille – de l'autre, son rival dispose d'un « triple dard de platine que la nature [lui] donna comme une langue » (p. 140). De nouveau, le rapport conflictuel entre Dieu et Maldoror est ici mis en scène, mais cette fois, le narrateur révolté est prêt à prendre l'offensive, en recourant aux attaques *verbales*, aux « ironies terribles » que lui inspire le fameux *triple dard* de sa langue. Or son ennemi, plus craintif que jamais, ne cherche qu'à s'enfuir en se servant de sa vue *perçante*. L'accusateur le poursuivra toutefois :

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 ou l'autre je les aurais découvertes de mon œil toujours ouvert, les aurais enlevées, et les aurais partagées avec mes semblables. (p. 140.)

¹⁵⁶ « Mais non, mais non, la plume reste inerte ! » (p. 137) ; « Oh ! que je suis faible ! » (p. 139.)

¹⁵⁷ « Si, par hasard, nous marchons sur le même sentier, sa vue *perçante* me voit arriver de loin ». (*OC*, II-3, p. 139. C'est nous qui soulignons.)

Découvrir « les parcelles restantes d'intelligence » que le Créateur a cachées dans ses « boyaux », et ensuite les lui enlever comme le fit jadis Prométhée, telles sont les missions dont s'est chargé le narrateur des *Chants*¹⁵⁸. Le désir de découvrir est si ardent chez lui que le moindre secret lui est insupportable¹⁵⁹. En effet, s'il s'élève violemment contre le Créateur, n'est-ce pas parce que ce dernier est le détenteur des *mystères* qui font étouffer l'existence humaine, « comme un poisson au fond d'une barque » (p. 139) ? Décidément il persistera dans sa lutte contre Dieu, tant que « le secret de [sa] destinée en haillons ne [lui] est pas divulgué ». Pourtant, ce n'est pas tout : héritier spirituel du *Voleur du feu* enchaîné, et désirant défier la suprématie de Dieu, il ira même jusqu'à *découvrir* sa propre poitrine, afin de s'exposer aux assauts possibles de son adversaire : « Donne-moi la mort, pour faire repentir mon audace : je découvre ma poitrine et j'attends avec humilité. » Étonnant acharnement à se découvrir, en vérité...

4. La quatrième strophe du *Chant II*

Dans les trois strophes suivantes, le narrateur continue à chanter le mal conformément à son premier dessein proclamé au commencement du *Chant II*. C'est donc toujours la même volonté de désillusionner le lecteur qui encourage (et parfois enrage) sa plume. Seulement, le Créateur se retire maintenant dans les coulisses et, en conséquence, les récits se déroulent sur un plan plus concret et familier – et même dans la vie quotidienne.

Ainsi, la quatrième strophe du *Chant II* met en scène la ville de Paris où, à minuit, un orphelin court désespérément après un omnibus qui ne cesse de s'enfuir. Les voyageurs, assis sur l'impériale de cet omnibus et plongés « dans l'immobilité de [leur] égoïsme comme une tortue dans sa carapace », ne s'intéressent pas au cri de l'enfant sauf pour « exprimer [leur] mécontentement de ces gémissements, au timbre argentin » (p. 142). D'où la constatation négative du narrateur qui était, en fait, lui aussi parmi les passagers : la charité « n'est qu'un vain mot, qu'on ne trouve plus même dans le dictionnaire de la poésie ». Cependant, un élément de la scène permet à la fois de critiquer les voyageurs et de témoigner de la compassion envers l'orphelin. C'est « le regard *perçant* du chiffonnier » (p. 143). C'est nous

¹⁵⁸ Plus tard, nous consacrerons un chapitre entier à la mise en rapport de Maldoror et de Prométhée. Voir *infra*, le Chapitre I de la Partie II : « Ducasse et Prométhée », p. 147-157.

¹⁵⁹ Notons en passant que, dans cette strophe, on retrouve l'expression « faire sortir » qui était présente dans la strophe précédente : « il a fallu que [...] tu aies cru, en outre, convenable à ta majesté, après un mûr examen, de *faire sortir* de mon front une coupe de sang ! » (*OC*, II-2, p. 138. C'est nous qui soulignons) ; « je me charge d'en *faire sortir* les parcelles restantes d'intelligence » (*OC*, II-3, p. 140. C'est nous qui soulignons.)

qui soulignons) qui poursuit l'omnibus. Brûlant d'indignation à la vue de la cruauté humaine, il est la seule arme tranchante – symbolique, il est vrai – qui puisse ébranler la « carapace » des passagers de l'omnibus, où s'abrite l'égoïsme des hommes.

5. La cinquième strophe du *Chant II*

À la quatrième strophe du *Chant II* succèdent deux récits qui sont, sur le plan thématique, liés l'un à l'autre, et c'est la métaphore de l'*enveloppe* qui leur sert de charnière. L'héroïne de la première (la cinquième strophe du *Chant II*) est « une jeune fille svelte de dix ans » (p. 144) qui suit le narrateur chaque jour quand il passe dans une rue étroite. Timide et gauche, elle a des allures tout à fait enfantines, mais le promeneur ne peut s'empêcher d'imaginer qu'elle est, en réalité, une prostituée : « Sous une enveloppe naïve, elle cachait peut-être une immense ruse, le poids de dix-huit années, et le charme du vice. » (p. 145.) On connaît la suite de l'histoire : transporté de colère contre cette « immense ruse », le narrateur procède – ne fût-ce que dans son imagination – à la destruction de l'« enveloppe », pour mettre au jour, d'une manière extrêmement sadique, son contenu. Or, nous savons que chez Ducasse, la dépravation sexuelle – notamment celle des femmes – est d'habitude sévèrement jugée¹⁶⁰. Cependant, notons bien qu'ici, c'est l'apparence mensongère de la jeune fille qui exaspère le narrateur, et non la prostitution elle-même. Il faut voir là l'éthique de Maldoror/Ducasse : celui-ci ne condamne pas toujours le vice, car il admet que le mal est inhérent à l'homme ; c'est la dissimulation du vice qui est, pour lui, vraiment impardonnable.

6. La sixième strophe du *Chant II*

D'où, peut-être, la conduite quelque peu curieuse du héros Maldoror dans la strophe suivante : à un enfant qu'il a trouvé assis sur un banc du jardin des Tuileries, il donne – à l'instar de Vautrin face à Rastignac – une leçon de machiavélisme pour troubler sa conscience. Nous avons dit : *curieuse* parce que cet enfant, à la différence de la jeune fille dans la strophe précédente, ne dissimule aucune perversité et qu'il n'y a, en conséquence, pas de raison valable à ce qu'il subisse une telle « conversation tortueuse » (p. 147). En contraste avec l'*enveloppe* du vice qu'était la jeune fille, il est, d'après le narrateur, la « fragile enveloppe d'une belle âme » (p. 149). Il est donc naturel que Maldoror, n'ayant plus besoin de

¹⁶⁰ Voir, par exemple, la cinquième strophe du *Chant III*, la troisième strophe du *Chant IV* et la deuxième strophe du *Chant V*.

déchirer cette enveloppe, tente cette fois de dévoiler devant son interlocuteur la nature belliqueuse de la société humaine – généralement dissimulée par la société elle-même : « Chacun doit se faire justice lui-même, sinon il n'est qu'un imbécile. 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 ? » (p. 148.)

L'enfant ambitieux, qui répond par l'affirmative à cette question, est évidemment digne de devenir disciple de Maldoror. D'ailleurs, n'a-t-il pas lui aussi l'étoffe d'un chasseur de vérité, tout comme le héros des *Chants* ? Si ses yeux hardis « *dardent* quelque objet invisible, au loin, dans l'espace » (p. 146), n'est-il pas juste de le considérer, lui aussi, comme le détenteur d'une force perçante qui pénètre dans l'espace jusqu'à atteindre l'*objet invisible*, à savoir, la vérité dissimulée ? Disons que cet enfant est, en dépit de son âge et de son inexpérience, un des vrais semblables de Maldoror qui ne cessent d'aspirer à la révélation ; cela explique pourquoi le héros des *Chants*, lui qui voulait dans la strophe précédente détruire l'enveloppe corporelle de la jeune fille, ménage ici son interlocuteur, bouleversé par le dévoilement d'une vérité quasi venimeuse : « Plût au ciel que le contact maternel amène la paix dans cette fleur sensible, fragile enveloppe d'une belle âme ! » (p. 149.)

7. La septième strophe du *Chant II*

On peut observer, dans la septième strophe du *Chant II*, à la fois une continuité et une rupture par rapport aux strophes précédentes. Une continuité : le récit de Ducasse se déroule ici, une fois encore, autour d'un *secret* : cette strophe est entièrement consacrée à l'hermaphrodite qui dort, « chargé du pesant fardeau d'un secret éternel. » (p. 150.) Et une rupture : pour la première fois depuis le début du *Chant II*, le narrateur prend le parti de celui qui cache, assume le rôle de gardien du secret et s'oppose, vivement, à toute tentative révélatrice. Loin de vouloir critiquer le sommeil de l'hermaphrodite bercé par des illusions heureuses¹⁶¹, il se montre de bout en bout compatissant à sa souffrance et prend même la défense de ce solitaire qui n'est, à cause de l'arbitraire de la Providence, ni homme ni femme. Naturellement donc, ce n'est pas lui qui cherche à toucher le « cœur fermé à toutes les confidences » (p. 150) de l'hermaphrodite, mais les envoyés du gouvernement qui sont, chose curieuse, eux aussi « masqués ». Ainsi se déclenche un combat entre – pour ainsi dire – les *masqués* : les hommes masqués et l'être mystérieux qu'est l'hermaphrodite. Mais en fait, pour

¹⁶¹ « Il rêve qu'il est heureux ; que sa nature corporelle a changé ; ou que, du moins, il s'est envolé sur un nuage pourpre, vers une autre sphère, habitée par des êtres de même nature que lui. Hélas ! que son illusion se prolonge jusqu'au réveil de l'aurore ! » (*OC*, II-7, p. 152.)

mettre fin à cette brouille, il suffit que ce dernier, la victime des brutalités, parle aux jeunes gardiens pour « dévoil[er] entière la noblesse poétique de son âme » (p. 151) ; émerveillés, les envoyés du gouvernement se retireront sur-le-champ « avec les marques d'une vénération ». Dans les *Chants*, – retenons-le – une révélation a toujours un impact considérable.

Or, dans la dernière partie de cette strophe, la zone où s'abrite l'hermaphrodite ne tend pas à l'ouverture, mais davantage à la clôture. Elle ressemble de plus en plus à une *tombe* – lieu de fermeture par excellence – comme le dit le narrateur : « Le bois est devenu auguste comme une tombe » (p. 151). Ou mieux vaudrait l'appeler sanctuaire, puisque la chevelure de l'hermaphrodite, « ces boucles de cheveux, répandues sur le sol », est « sacrée » (p. 152). Nul n'est donc autorisé à s'approcher de ce malheureux, et c'est le narrateur lui-même qui chasse les voyageurs égarés : « Écarte-toi de plusieurs pas, et tu agira mieux ainsi ». Le repos de l'infortuné se trouve respecté, même par les oiseaux : « le rossignol ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal » (p. 151), et les insectes : « le bruissement des insectes est moins perceptible. » (p. 152.) Ainsi l'hermaphrodite est-il enseveli dans le silence nocturne avec, dans son cœur, le secret éternel.

8. La huitième strophe du *Chant II*

Enfin la huitième strophe du *Chant II* vient clore, ne fût-ce que provisoirement, la série des strophes constituées autour du motif de l'*amère vérité*. Ici, le narrateur parle d'une découverte faite dans son enfance – probablement la plus choquante de son existence, car elle porte sur un secret de Dieu. Elle est par ailleurs accompagnée d'une autre découverte, celle de l'*ouïe*, étant donné que le narrateur « naqu[is] entre les bras de la surdité » (p. 154). Il faut donc regarder l'événement sous son double aspect : le dévoilement du secret divin et la cessation de la surdité du narrateur.

Chose remarquable, c'est toujours le *regard perçant* qui joue le plus grand rôle dans la scène de révélation : « Un jour [...] 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 ! » (p. 154.) Qu'y a-t-il trouvé ? Un tableau horrible : celui du repas cruel du Créateur anthropophage ! Quoique bouleversé par ce spectacle, l'enfant n'en reste pas moins attentif à la mutation de son corps, de sorte qu'il pourra, plus tard, la décrire jusqu'aux plus petits détails :

Pas une fibre de mon corps ne restait immobile ; et je tremblais, comme tremble la lave intérieure d'un volcan. A 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 ! (p. 155.)

De l'immobilité au mouvement, de la fermeture à l'ouverture, tous les changements suivent cette direction ; et cela, de manière dramatique et drastique comme le suggère la métaphore du volcan prêt à faire éruption. Se succéderont les libérations corporels, dont l'acquisition des sensations auditives sera l'aboutissement : « Les entraves de mon oreille se délièrent d'une manière brusque, le tympan craqua sous le choc de cette masse d'air sonore repoussée loin de moi avec énergie, et il se passa un phénomène nouveau dans l'organe condamné par la nature. »

Maintenant, le secret est dévoilé, l'ouïe est obtenue. Toutefois, cela n'entraîne pas d'issue heureuse ; la révélation du cinquième sens n'a rien apporté de plaisant au narrateur : « Mais, quel plaisir eussé-je pu trouver d'une pareille découverte ? Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice. » (p. 156.) Inséparablement liée à la scène de l'anthropophage, et ineffaçablement tachée de cet odieux souvenir, la voix humaine ne lui inspire qu'une « répugnance profonde » (p. 153). En effet, chaque fois qu'il l'entend, elle touche une plaie psychologique toujours ouverte. Mais cela ne signifie pas que tout son, tout bruit soit désagréable pour les oreilles du narrateur ; en contraste avec la voix humaine, les accords qui « s'envolent des fibres d'un instrument » (p. 153) lui plaisent. Pourquoi ? Parce qu'ils sont doués d'un pouvoir calmant, enveloppant, voire – si l'on peut dire ainsi – *recouvrant*. Le narrateur dit : « 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. »

Or la révélation d'une vérité semble se situer aux antipodes de cette musique assoupissante, puisqu'elle est, par-dessus tout, ce qui *active* les sens et *vivifie* l'imagination. Comme « la lumière du jour » trop forte, elle est capable de faire mal à celui qui lui fait face. Mais ce risque, que doivent courir tous ceux qui veulent faire une découverte, n'est-il pas l'aspect fondamental du spectacle dans les *Chants* ? Nul ne garantit, en effet, que le spectacle donne du plaisir ; au contraire, il peut toucher le spectateur avec violence et, chez Ducasse, il n'épargne même pas le héros/narrateur. La vérité est donc dangereuse, et le regard perçant qui la capte s'avère une arme à double tranchant.¹⁶² Après avoir lu les huit premières strophes du

¹⁶² La deuxième partie de notre étude : « Le spectacle négatif » sera entièrement consacrée à ce sujet.

Chant II pour y constater la vive volonté de vérité du héros/narrateur, nous allons maintenant étudier les deux derniers des *Chants de Maldoror*.

IV-3. Le combat des escrimeurs

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue !
Et la victime et le bourreau !

(Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*)

Avant de repartir, jetons un regard sur le chemin poursuivi jusqu'ici : dans ce présent chapitre, nous avons d'abord tenté d'interpréter la dimension vestimentaire dans *Les Chants de Maldoror* ; ensuite, traitant des huit premières strophes du *Chant II*, nous avons étudié les valeurs tant symboliques que pratiques des objets accessoires, surtout des outils tranchants, dont on voit régulièrement se servir le héros du mal. Assurément ces deux éléments, vêtement et tranchant, diamétralement s'opposent l'un à l'autre, à les considérer du point de vue de leur fonction : la vertu du premier consiste à couvrir, celle du dernier à déchirer et à découvrir. Or les outils pointus servent également à écrire, comme nous l'avons observé dans la deuxième strophe du *Chant II*.¹⁶³ Dans tous les cas, ils ont, chez Ducasse, pour office de découvrir les choses cachées – corps humain, organes internes, secret quelconque – dont le dévoilement est généralement interdit. Et c'est ce qui nous a incité à envisager le combat se déroulant dans *Les Chants de Maldoror* comme confrontation du voile avec la lame, comme antagonisme entre le désir de couvrir et celui de découvrir.

La discussion suivante, elle aussi, se développera dans la même lignée : notre réflexion se déroulera toujours autour des vêtements et des outils tranchants dans l'œuvre de Ducasse. À une différence près, pourtant : notre lecture portera désormais sur les strophes où le héros/narrateur des *Chants* se tient sur la défensive, ayant besoin de soutenir les assauts des ennemis. Car ces derniers, eux non plus, ne sont pas dépourvus d'armes tranchantes. De fait, personne n'a de rôle fixe dans *Les Chants de Maldoror*, et l'instabilité de position du héros constitue, semble-t-il, une des plus grandes caractéristiques de cette œuvre. Tantôt bourreau, tantôt victime, Maldoror se montre paradoxalement extrêmement fort et extrêmement faible ; sur ce point, nous pouvons dire avec Maurice Blanchot que « l'ambiguïté est parfaite »¹⁶⁴. Et même sur le plan psychologique, le héros des *Chants* ne se trouve pas toujours à même d'accuser les autres ; plus d'une fois, c'est lui qui s'avère criminel et s'attire des reproches. Dans une telle œuvre littéraire, où la plupart du temps le mal se chante et s'affirme de la

¹⁶³ Et aussi dans la dernière strophe du *Chant III*, on voit le narrateur graver une inscription sur l'entablement d'un pilier du pont en se servant d'un « canif ». (*OC*, III-5, p. 215.)

¹⁶⁴ Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 71.

manière la plus vigoureuse, la faiblesse que montre par moments le héros/narrateur est d'autant plus séduisante qu'elle paraît curieuse. Regardons-la donc de près.

1. Maldoror assiégé : La troisième strophe du *Chant V*

Nous proposons d'abord de lire la troisième strophe du *Chant V*, qui décrit la lutte de Maldoror contre le sommeil. Lutte épuisante, désespérément longue et solitaire. Car comment pourrait-on remporter une victoire définitive sur un tel ennemi ? Serait-il possible d'anéantir le sommeil ? Cela est douteux, même si le héros des *Chants* est doté d'un pouvoir surhumain. Force est donc d'accepter une situation particulièrement tortueuse : Maldoror est obligé de faire reculer, nuit après nuit, le sommeil, ce besoin physiologique qui est censé apporter l'« anéantissement intermittent des facultés humaines » (p. 258).

Or il est vrai que dans cette strophe s'observe, de nouveau, la rivalité entre la volonté de couvrir et celle de découvrir. Contrairement à l'habitude, cependant, ce n'est ni l'humanité ni le Créateur mais le narrateur des *Chants* qui se trouve ici menacé d'espionnage. Dans son monologue pathétique s'incrument, en effet, d'abondantes métaphores évoquant l'ouverture et la fermeture :

Quoique l'insomnie entraîne, vers les profondeurs de la fosse, ces muscles qui déjà répandent une odeur de cyprès, jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'*ouvrira* ses sanctuaires aux yeux du Créateur. (p. 259. C'est nous qui soulignons.)

« Catacombe », « sanctuaires », images déjà significatives en ceci qu'elles désignent le cerveau du narrateur comme un lieu clos. Mais nous devons également porter notre attention sur le passage suivant ; sans tarder, elles convoquent une autre image, inséparablement liée à la fermeture d'un espace – celle de la porte :

La conscience exhale un long râle de malédiction ; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation ! *notre porte est ouverte* à la curiosité farouche du Céleste Bandit. (p. 259-260. C'est nous qui soulignons.)

Pour empêcher l'envahissement du « Céleste Bandit » dans son intelligence – autrement dit, pour ne pas exposer son fond intime aux yeux de l'ennemi – le narrateur des *Chants* tâche de tenir sa porte fermée et de garder intact « le voile » enveloppant sa conscience. D'où la

nécessité d'être tout le temps réveillé ; car le sommeil, cet « hypocrite pavot » qui a pour effet d'amoindrir l'intellect humain, le force, pour ainsi dire, à la reddition. Si le narrateur refuse de dormir avec un tel acharnement, c'est parce que, comme le dit Ducasse lui-même, « celui qui dort est moins qu'un animal châtré la veille. » (p. 259.) De fait, le narrateur de la troisième strophe du *Chant V* s'efforce de tenir ses yeux grands ouverts – mais cela, paradoxalement, pour *ne pas ouvrir* son cœur – et de repousser son sommeil. En l'occurrence, il serait certes tentant de le rapprocher du Macbeth shakespearien qui, après avoir commis le régicide, se trouve privé de sommeil, privé de repos¹⁶⁵. Mais le narrateur des *Chants* souffre d'insomnies, on le sait, pour une raison bien différente. Si étrange paraisse-t-elle, cette insomnie n'en reste pas moins une forme de lutte. Lorsque le bourreau brandit son « implacable scalpel » (p. 259) afin de déchirer le voile de l'intelligence du narrateur, et qu'il scrute à travers les déchirures « les broussailles épaisses » de l'esprit humain, même à ce moment-là, l'ennemi du Créateur n'abandonne pas sa résistance, et il recourt à « un éclat de bois » :

Chaque nuit, je force mon œil livide à fixer les étoiles, à travers les carreaux de ma fenêtre. Pour être plus sûr de moi-même, un éclat de bois sépare mes paupières gonflées. (p. 258-259.)

Arme dérisoire, dirait-on, surtout si l'on pense à la puissance redoutable de l'adversaire. Néanmoins, elle sert à tenir les paupières ouvertes et cela compte, puisque dormir avec les yeux fermés implique le désarmement total de l'esprit. Pour le narrateur de la troisième strophe du *Chant V*, la perte de la conscience, si momentanée soit-elle, signifie immédiatement la *perte* tout court, perte de la bataille. Aussi lui faut-il se garder de s'endormir tant qu'il reste sous la surveillance du « Grand Objet Extérieur », l'ouverture du cœur étant stratégiquement par-dessus tout défavorable. Se tenir constamment en *éveil* (dans les deux acceptions du mot) s'avère ainsi le seul moyen de déjouer l'intention de l'épieur. Combat, pourtant, difficile : le narrateur des *Chants*, pour tenir fermée la porte de sa conscience, ne se trouve plus jamais en droit de fermer ses yeux : « Jetez un peu de cendre sur mon orbite en feu. Ne fixez pas mon œil qui ne se ferme jamais. Comprenez-vous les souffrances que j'endure ? » (p. 261.)

¹⁶⁵ Cf. Voici les célèbres paroles de Macbeth : « Methought I heard a voice cry "Sleep no more ! / Macbeth does murder sleep," the innocent sleep, / Sleep that knits up the ravelled sleeve of care [...] » (William Shakespeare, *Macbeth*, Act II, Scène 2.)

2. Lame pour lame : La septième strophe du *Chant V*

Si, comme nous venons de le voir, le narrateur de la troisième strophe du *Chant V* était sous la menace permanente d'être découvert, c'est en fait dans la dernière strophe du même *Chant* que cette menace se confirme et prend une forme concrète. De fait, les attaques du Créateur visant le cerveau du narrateur étaient encore latentes dans la troisième strophe du *Chant V* mais, à présent, le « charme magnétique » de la puissance divine lourdement pèse sur le « système cérébro-spinal » (p. 281) du héros des *Chants*. Quoique l'histoire se déroule de nouveau dans une chambre et que l'on puisse y retrouver le sommeil jouant son rôle, le domaine de la lutte maldororienne semble légèrement déplacé : ce n'est plus la porte d'entrée de l'esprit humain qu'il faut défendre, car les frontières de la conscience du héros du mal sont déjà violées par les deux envahisseurs, Elsseneur et Réginald, unis dans le même corps d'une « vieille araignée de la grande espèce » (p. 273). Maldoror, paralysé et même vampirisé par ce monstre, n'a qu'à attendre passivement le moment de la délivrance.

Or l'enjeu de cette lutte étrange – *étrange*, parce qu'au moment où le récit commence, Maldoror se trouve déjà captif et, qui pis est, ne se rend compte ni de sa situation actuelle ni de la raison pour laquelle il y est tombé – est, une fois encore, *le savoir*. Pourquoi cette paralysie, qui s'empare chaque nuit du héros du mal ? Pourquoi ce châtement, cette « succion immense » du sang qui lui est infligée ? Pour en connaître la raison, le lecteur, ainsi que Maldoror lui-même, devra suivre jusqu'à la fin le fil du récit d'Elsseneur et remonter finalement à un passé lointain où se cache l'origine de cette affaire. À notre avis, si le narrateur des *Chants* qualifie de *théâtral* le récit raconté par Elsseneur, qui, d'après lui, consiste en des scènes « dignes d'exciter une véritable attention » (p. 275) de la part du lecteur, ce n'est pas simplement parce que ce récit est original et spectaculaire, mais plutôt parce qu'une œuvre théâtrale implique souvent, comme dans le remarquable exemple d'*Œdipe roi*,¹⁶⁶ la quête d'une vérité, le mouvement aléatoire qui mène à une révélation, vers laquelle les spectateurs se laissent continuellement entraîner¹⁶⁷. Du moins, on peut affirmer que la septième strophe du *Chant V* s'organise totalement en vue de la résolution finale de l'énigme, à savoir la découverte de l'origine du supplice infligé au héros du mal.

Dans cette perspective, la première action de Maldoror, celle qui suit immédiatement sa longue tirade du début de la strophe, semble par-dessus tout significative : dans la chambre,

¹⁶⁶ Cf. « La pièce n'est pas autre chose qu'une révélation progressive et très adroitement mesurée – comparable à une psychanalyse – du fait qu'Œdipe lui-même est le meurtrier de Laïos, mais aussi le fils de la victime et de Jocaste. » (Sigmund Freud, *Interprétation des rêves*, trad. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 228.)

¹⁶⁷ À ce sujet, nous consacrerons plus tard un chapitre entier. Voir *infra*, le Chapitre IV de la Partie II : « Œdipe dans le miroir », p. 185-197.

« il ne cesse de se déshabiller » (p. 274) en attendant le sommeil et également la paralysie tortueuse, à laquelle il paraît cependant déjà habitué. En se déshabillant, et ainsi plongé dans une action périlleuse qui, dans les *Chants*, équivaut à un désarmement, il pressent le sort pénible qui l’attend, et se montre même à l’affût de son adversaire : la tarentule qui hante son sommeil pour lui rappeler ses anciens crimes. Le déshabillage du héros du mal mérite donc une attention particulière ; si l’on peut recourir à un jeu de mots, cette action anticipe la *mise à nu* du passé criminel de Maldoror, qui se réalise à la fin de la strophe. Geste symbolique, donc, qui prévient le lecteur du moment fatal où se trouvera révélée la vérité toute nue.

Or n’oublions pas qu’à la fin de cette strophe, lorsque le récit d’Elsseneur est terminé et que les deux adolescents vengeurs sont partis pour le ciel, Ducasse mentionne une fois encore l’état vestimentaire de Maldoror : « Sa chemise seule recouvre son corps. » (p. 281.) Précision intéressante, car cette description rappelle, si succincte soit-elle, l’état de faiblesse auquel le héros du mal devait se soumettre pendant « les nuits de deux lustres ». Si l’on considère son corps à demi découvert, il ne serait pas inopportun de dire que Maldoror est ici victime d’un viol, physiquement parce qu’il vient d’être agressé par les intrus quand il était presque nu, et spirituellement parce que tous ses secrets sont maintenant divulgués, et donc littéralement *violés*.¹⁶⁸

En contraste avec lui qui est, comme on l’a vu, totalement exposé à l’autre, les deux punisseurs se présentent munis d’une arme tranchante : « Il y avait longtemps que l’araignée avait ouvert son ventre, d’où s’étaient élancés deux adolescents, à la robe bleue, chacun un glaive flamboyant à la main » (p. 276). Ce glaive, dont pratiquement ni Elsseneur ni Réginald n’ont l’occasion de se servir, n’est pourtant pas une figure purement ornementale. Car – répétons-le encore – il est doté, ici aussi, d’une valeur symbolique. Dans la main des deux exécuteurs du châtement divin, il représente, à n’en pas douter, le pouvoir de dévoiler les secrets : secrets, précisément, qui sont ensevelis dans un passé si lointain que l’oublieux héros ne se le rappelle plus. Aussi est-ce naturellement avec ce glaive *flamboyant* – qualificatif qui importe – et à la faveur de cette puissance illuminatrice qu’ils déchirent le voile couvrant la mémoire confuse de Maldoror, y jettent de la lumière et tirent au clair ses anciens crimes. On peut s’étonner de la cohérence des réseaux symboliques qui constituent le texte ducassien : derrière chaque image d’arme tranchante se lit toujours le même désir de vérité, le même désir de découvrir. Ce qui explique pourquoi Elsseneur, le plus acharné des deux soldats aux

¹⁶⁸ D’après Kazuya Tsukiyama, la vieille araignée de la grande espèce représente « la mauvaise mère *virilisée* » ; en l’occurrence, c’est la mère qui force son fils à commettre l’inceste dans cette strophe, lorsqu’elle « étreint la gorge [de Maldoror] avec les pattes et [lui] suce le sang avec son ventre » (*OC*, V-7, p. 274.). (Voir de Kazuya Tsukiyama, « Le masochisme de Lautréamont », *La licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 104. C’est Tsukiyama qui souligne.)

représailles, évoque le glaive de son compagnon, lorsque ce dernier montre quelque compassion pour la victime du vampirisme : « Relève ton glaive, Réginald, et n'oublie pas si facilement la vengeance. » (p. 277.) Étrange usage de la lame acérée, en vérité ; la leur ne s'emploie pas pour trancher, mais pour éclairer.

Encore une remarque au sujet du glaive flamboyant : si, autrefois, les deux adolescents se sont fait blesser d'un coup de stylet ou de couteau par Maldoror, leur choix du glaive pour arme n'est-il pas lui-même une forme de vengeance ? On sait que Maldoror, quand il fait violence, agit comme escrimeur plutôt que comme fusilier ; le plus souvent, c'est un outil pointu ou tranchant dont il se sert pour blesser autrui.¹⁶⁹ Et il en va de même avec les deux garçons de la septième strophe du *Chant V* : d'un côté, c'est une « arme tranchante, comme le serait un stylet des plus aigus » (p. 277) qui perce le flanc de Réginald ; de l'autre, Maldoror sort un couteau et coupe le poignet d'Elsseneur « par un rapide mouvement imprimé à la lame d'acier » (p. 279). Si l'on peut jouer sur la loi du talion : *Œil pour œil, dent pour dent*, on est tenté de dire ceci : *lame pour lame*. Assurément les deux adolescents vengeurs ont raison, jusqu'au choix de leur arme ; c'est un combat d'escrimeurs qui se déroule dans cette dernière strophe du *Chant V*.

3. Malheureuse chrysalide : Le *Chant VI*

Après la septième strophe du *Chant V* où s'imposait la présence du « glaive flamboyant » des vengeurs, le sixième et dernier *Chant* se trouve également hanté par des lames acérées, sans pourtant que l'on puisse y observer de véritable combat de sabre. Au cours de ce « petit roman de trente pages » qui se déroule à Paris, Ducasse fait certes plusieurs allusions au maniement de l'épée ; çà et là, l'on aperçoit donc l'étincellement de lames blanches. Mais curieusement, aucun personnage n'a l'occasion de s'en servir pour combattre. Images obsessionnellement récurrentes – mais jamais mises en vedette – les armes tranchantes scandent secrètement le texte du *Chant VI*, et ainsi attestent la parenté thématique entre ce dernier et les cinq premiers *Chants*. Pour compléter nos analyses, nous allons maintenant relire l'histoire de Mervyn ; nous pourrions y discerner une reprise du combat des

¹⁶⁹ Dans l'ensemble des *Chants de Maldoror*, le héros/narrateur utilise son fusil seulement deux fois : en premier lieu dans la treizième strophe du *Chant II*, quand il tire sur un garçon, survivant du naufrage ; et, en deuxième lieu, dans la scène finale de l'œuvre où, pour empêcher l'intervention de Dieu, le renégat donne un coup de revolver au rhinocéros. Ces deux scènes exceptées, Maldoror se sert obstinément d'outils tranchants. Maurice Blanchot, pour sa part, remarque à juste titre que « les crimes de Maldoror s'accomplissent presque toujours de deux manières : tantôt, avec ce "couteau d'acier qui ne l'abandonne jamais", lame aiguë [...] Tantôt, l'agression prend la forme d'un tourbillon, d'un ouragan ». (Blanchot, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 161, n. 3.)

escrimeurs, auquel nous venons d'assister dans la septième strophe du *Chant V* – celui de Maldoror contre Elsseneur et Réginald.

Regardons d'abord le héros du mal et sa force offensive. Ce « poétique Rocamboles » (p. 286) est, on le sait, si agressif, si dangereux que le narrateur du « petit roman », dès son premier chapitre, cède à la tentation de le comparer à une arme : « Tantôt Maldoror se rapproche de Mervyn [...] tantôt, le corps rejeté en arrière, il recule sur lui-même *comme le boomérang d'Australie* ». (p. 289. C'est nous qui soulignons.) Mais nous devons attendre le sixième chapitre pour constater vraiment ses talents de guerrier. Le crabe tourteau, envoyé du Tout-Puissant et sachant parfaitement les armes préférées de son adversaire, lui déclare : « Serrer des couteaux et des poignards entre tes doigts, il faut que désormais cela te soit défendu » (p. 307). Ainsi fanfaronne l'archange, chargé malgré lui d'une « mission difficile à accomplir », qui consiste à prendre au corps le renégat invincible. Bravoure inutile ; Maldoror perspicace, devinant déjà l'inexpérience de son ennemi, le raille. De plus, comme pour le ridiculiser davantage, il s'abstient de recourir aux armes mentionnées. Il n'a besoin ni de couteau ni de poignard pour se débarrasser du crabe tourteau ; beaucoup plus sobrement, un bâton lui suffit. Car cet outil, dans les mains vigoureuses de Maldoror, se dote d'un tranchant acéré – assez acéré d'ailleurs pour détruire la carapace des crustacés : « Son bâton est lancé avec force ; après maints ricochets sur les vagues, il va frapper à la tête l'archange bienfaiteur. » (p. 308.) On peut constater par la suite qu'il a transpercé le corps du crabe tourteau : « Maldoror, penché sur le sable des grèves, reçoit dans ses bras deux amis, inséparablement réunis par les hasards de la lame : le cadavre du crabe tourteau et le bâton homicide ! » Ainsi le héros du mal réaffirme-t-il que *percer* – avec quelque arme que ce soit – est son acte préféré.¹⁷⁰

Or il faut rappeler que dans ce *Chant VI*, la cible principale du javelot maldororien n'est ni le Créateur ni ses suppôts : c'est un garçon nommé Mervyn que le renégat poursuit avec acharnement, tantôt lui faisant violence, tantôt le séduisant de belles paroles, jusqu'à ce qu'il lui ôte la vie. Nous devons cependant retenir que cet adolescent, si impuissant qu'il paraisse, n'est pas tout à fait étranger aux armes. De fait, lors de sa première apparition (Chapitre I), le narrateur le présente comme un escrimeur : « Mervyn, ce fils de la blonde Angleterre, vient de prendre chez son professeur une leçon d'escrime » (p. 289). Cette brève précision, à première vue gratuite, ne doit pourtant pas être tenue pour insignifiante puisqu'elle jette de la lumière

¹⁷⁰ Un autre exemple qui suggère l'attachement du héros du mal aux outils tranchants : dans la dernière strophe du *Chant VI* – presque à la fin du livre – Maldoror fait mention de ses « quatorze poignards » dont, cependant, il n'aura aucune occasion de se servir. (*OC*, VI-10, p. 314.)

sur la vie – et même sur la personnalité – du jeune homme¹⁷¹. En effet, c'est elle qui signale la parenté secrète entre Mervyn et les deux adolescents de la dernière strophe du *Chant V*, Elsseneur et Réginald : ils sont tous les trois en possession d'un glaive, ce qui suggère qu'ils ont en commun le désir d'atteindre la vérité. Cette hypothèse est, d'ailleurs, confirmée par Ducasse lui-même : « Il faut lui [Mervyn] tenir compte de son application à découvrir l'énigme. » (p. 290.)

Mervyn, toutefois, n'arrive pas à repousser les assauts acharnés de Maldoror et finit par y succomber. L'escrime ne l'a point sauvé. Pourquoi ? À cause de son inexpérience ? Était-il trop jeune pour combattre ? Lui manquait-il de la force ? Cela paraît fort possible, surtout si l'on se rappelle ce que disait le héros des *Chants* à l'enfant assis sur le banc du jardin des Tuileries : « Tu es encore trop jeune pour être le plus fort » (p. 148). Mais à notre avis, le plus grand défaut de l'apprenti escrimeur réside ailleurs ; s'il n'a pas pu échapper aux poursuites du malfaiteur, n'est-ce pas plutôt parce qu'il manquait de courage ? Courage de faire face à son ennemi, ou plus généralement, courage d'affronter la réalité quand bien même elle se révèle défavorable. Courage, dans le cas particulier de Mervyn, de « se retourner » pour vérifier les dangers qui s'approchent : « Pourquoi ne se retourne-t-il [Mervyn] pas ? Il comprendrait tout. » (p. 290.) Oui, il comprendrait tout, s'il n'était pas à ce point « timide. » (p. 294.) Par crainte de tomber sur une amère vérité, cependant, Mervyn se contente de rester aveugle et ignorant. Or cette « âme timide » n'était-elle pas le type que voulaient expulser *Les Chants de Maldoror* ? Rappelons-nous la première page du livre : la condition requise pour vivre dans ce monde marécageux est qu'on soit – ainsi précisait le narrateur – « enhardi et devenu momentanément féroce ». Et c'est justement ce qui manque au fils du commodore qui préférerait, à n'en pas douter, « se détourne[r] respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle » (p. 99).

Continuons. Une lecture attentive du *Chant VI* permet de voir que la faiblesse principale de Mervyn consiste à avoir tout le temps besoin d'une couverture : il est sans aucun doute le personnage le plus souvent et le plus minutieusement *couvert* dans les *Chants*. Voici d'abord la première scène où figure Mervyn, bien habillé comme un enfant de bonne famille : « *enveloppé* dans son tartan écossais, il retourne chez ses parents. » (p. 289. C'est nous qui soulignons.) Ensuite, à son retour à la maison, sa mère a hâte de l'embrasser et de le soigner,

¹⁷¹ Dans le chapitre suivant du *Chant VI* figure un autre personnage muni d'un instrument pointu : le père de Mervyn. Furieux contre le malfaiteur inconnu, il « élève sa canne, et abaisse sur les assistants un regard plein d'autorité. » (*OC*, VI-4, p. 291.) Ancien commodore dont la vie était inséparable des guerres, il a naturellement une arme chez lui : « mon épée de commodore, suspendue à la muraille, n'est pas encore rouillée. D'ailleurs, il est facile d'en repasser le fil. » (*OC*, VI-4, p. 291.) Disons donc : *Tel père, tel fils* ; Mervyn a hérité de son père son goût de l'escrime.

puisqu'il vient de subir les agressions maldororiennes : « Sa mère, à la robe longue et traînante, s'empresse autour de lui, et l'entoure de ses bras. » (p. 291.) Enfin c'est sa famille entière qui s'occupe de lui en l'*entourant* de soins, tant qu'il reste sans connaissance : « Un foulard d'Inde y est trempé, et l'on entoure la tête de Mervyn avec les méandres orbiculaires de la soie. » (p. 293.) Ainsi, l'amour familial – notamment celui de la mère – ne le laisse jamais sans soin, sans couverture ; « tartan écossais », « robe longue et traînante », « foulard d'Inde » – prenant la forme de divers vêtements mous au toucher, il cherche, sans interruption, à le protéger.

D'où peut-être la forte tendance à la dépendance de Mervyn ; ce garçon, recevant une lettre affectueuse de la part d'un inconnu, ne voit en celui-ci que son futur protecteur. Et lorsqu'il le rencontre sur le pont du Carrousel, il s'approche de lui sans avoir le moindre soupçon qu'il pourrait être un mauvais sujet : « Mervyn, le visage en larmes, réfléchissait qu'il rencontrait, pour ainsi dire à l'entrée de la vie, un soutien précieux dans les futures adversités. » (p. 310.) Grave méprise ; la punition que lui inflige le héros du mal est sardonique voire *comique*¹⁷², si on la réfère au goût du garçon pour les couvertures :

Voici ce qu'il [Maldoror] fit : il déplia le sac qu'il portait, dégagea l'ouverture, et, saisissant l'adolescent par la tête, il fait 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 frappa, à plusieurs reprises, le parapet du pont. Alors, le patient, s'étant aperçu du craquement de ses os, se tut. (p. 310.)

« Scène unique », en vérité, en ceci qu'elle montre comment on doit éduquer un enfant trop choyé et trop habitué au confort. N'ayant ni esprit combattant ni arme tranchante, le prisonnier ne saurait percer cette « enveloppe de toile » pour s'en évader. Le cocon de douceur et de mollesse dans lequel Mervyn a été élevé, Maldoror le change maintenant en enfer.

*

En cette fin de chapitre, énumérons nos acquis.

¹⁷² Cette torture semble littéralement *comique* si l'on pense à la fameuse scène d'une comédie de Molière : *Les Fourberies de Scapin* (Acte III, Scène 2). Blanchot évoque lui aussi cette pièce de Molière : « Mervyn, dans son sac, est moins malmené que Géronte par Scapin. » (Blanchot, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 170, n. 1)

À travers une discussion portant principalement sur l'antagonisme entre la volonté de couvrir et celle de découvrir, nous croyons avoir pu relever une certaine cohérence thématique de l'œuvre de Ducasse, cohérence qui s'observe autour des images de vêtements et d'outils tranchants :

1) les *vêtements* servent de cuirasses dans les *Chants* : couvrant le corps des personnages, ils le protègent contre les regards et les assauts de l'ennemi ;

2) les *outils pointus ou tranchants*, incarnant le désir de percer, cherchent sans cesse à déchirer les couvertures – y compris les vêtements des personnages – pour en extraire le contenu et l'exposer aux dangers ;

3) le costume favori du héros du mal et de ses camarades est le *manteau*, tandis que leurs ennemis se trouvent la plupart du temps vêtus de *robes* ;

4) Maldoror, étant donné qu'il se sert des armes tranchantes de préférence à toutes les autres, doit être considéré comme excellent escrimeur, plutôt que comme fusilier ;

5) les victimes de l'agression maldororienne – Mervyn, Elsseneur et Réginald – sont eux aussi dotés d'un moyen de résistance : épée ou glaive.

On en vient à conclure que la lutte se déroulant dans *Les Chants de Maldoror* est – affirmons-le, sans craindre la schématisation – celle de deux groupes d'escrimeurs, les uns uniformément vêtus de *robes* et les autres tous couverts de *manteaux* ; chaque camp, pour ruiner l'autre, cherche à *percer* en recourant aux armes tranchantes, non seulement le corps de son adversaire, mais aussi le secret qu'il tient à cacher.

Conclusion

Dans cette première partie consacrée à l'analyse de l'entrée en scène, des acteurs, du décor, du costume et des accessoires dans le théâtre ducassien, nous avons rendu compte, entre autres, de l'importance du regard ; *voir sans être vu* est la meilleure condition pour survivre dans le monde périlleux des *Chants de Maldoror*. Si, sur le champ de bataille, une perspective adéquate donne des avantages à celui qui la possède, et si l'on désire profiter de cette puissance qu'implique le regard, il faut se faire absolument observateur et non objet de l'observation. Fuir le regard d'autrui et choisir le titre de spectateur plutôt que d'acteur sont les résolutions que prendrait un sage. D'où la volonté d'être témoin qu'ont en commun le héros et le narrateur des *Chants* et, par conséquent, le caractère extrêmement *représentatif* du texte ducassien. Il s'agit donc, dans un certain sens, d'un livre de « reportage » ; l'un après l'autre, les *Chants* rendent témoignage d'événements épouvantables auprès du lecteur, pour lui faire reconnaître une vérité le plus souvent dissimulée – le fait que le mal règne sur le monde.

Toutefois, nous n'avons encore examiné qu'un seul aspect du regard mis en jeu dans l'œuvre de Ducasse. Reste donc à en éclairer l'autre face : le *danger* que pourrait produire l'acte de voir. Car si, en général, une bonne vue assure des avantages stratégiques dans la lutte, il n'en arrive pas moins qu'elle conduise à une crise du côté de l'observateur¹⁷³. Le regard sert d'arme, on le sait. Il est pourtant une épée à deux tranchants ; tel le visage de Jupiter ou de Méduse, il existe dans le monde de nombreux objets sur lesquels il ne faut jamais fixer les yeux. Dans la partie suivante, nous essayerons de scruter ces figures inquiétantes afin de compléter notre analyse sur le regard dans *Les Chants de Maldoror*.

¹⁷³ En effet, de part et d'autre dans les *Chants* s'affiche le tabou du regard : « Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. [...] il ne faut pas que les yeux soient témoins de la laideur que l'Être suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi. » (*OC*, I-8, p. 109.)

PARTIE II. LE SPECTACLE NEGATIF

(L'emprise des grands mythes tragiques)

« Voir est un acte dangereux. C'est la passion de Lyncée, mais les épouses de Barbe-Bleue en meurent. Sur ce point les mythologies et les légendes s'accordent singulièrement. Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, la Méduse nous apprennent qu'à force de vouloir étendre la portée de son regard, l'âme se voue à l'aveuglement et à la nuit. »¹⁷⁴

Les Chants de Maldoror sont un livre très visuel. Dotés d'une rare puissance évocatrice, ils offrent au lecteur nombre de tableaux prodigieux et de fascinantes images, de sorte qu'ils ne manquent pas de lui laisser une vive impression. *Spectaculaires*, incontestablement ils le sont ; d'ailleurs Ducasse emploie à maintes reprises le mot « spectacle » pour désigner les scènes qu'il décrit dans son livre.

Et pourtant, nous n'ignorons pas qu'il faut entendre ce terme, dans la plupart des cas, dans un sens ironique ; l'auteur des *Chants* a tendance à appeler « spectacles » toutes les scènes extravagantes, y compris les drames sanglants ou les incidents tragiques. Il va sans dire que ces derniers sont, contrairement à l'image distractive évoquée habituellement par le mot de spectacle, loin d'être plaisants à voir. Tantôt repoussants, tantôt déprimants, loin s'en faut qu'ils soient en mesure de divertir le spectateur. Dans les *Chants*, les spectacles sont donc, si l'on pourrait ainsi dire, *négatifs* ; l'horreur en est le composant majeur et, qui plus est, la joie cathartique que procurerait une pièce de tragédie n'y est même pas garantie. Ducasse, de toute façon, ne cherche nullement à faire du bien au spectateur ; au contraire, il ne se lasse pas de le mettre à l'épreuve en lui montrant ce que l'on a nécessairement de la peine à regarder : la violence, la cruauté, la souffrance, l'obscénité, etc.

Ainsi se hasarde-t-il à transgresser une des règles fondamentales – quoique implicite – du spectacle théâtral, qui consiste, selon Yves Thoret, à « ne pas faire souffrir le spectateur »¹⁷⁵. Sensible au danger lié à l'acte de voir, l'auteur des *Chants* était sûrement bien conscient de l'aspect attentatoire de son œuvre ; c'est pourquoi, par exemple dans la troisième

¹⁷⁴ Jean Starobinski, *L'œil vivant* [1^{ère} éd. 1961], Paris, Gallimard, coll. « tel », 1999, p. 14.

¹⁷⁵ « Il y a une règle que tous les dramaturges doivent respecter : *ne pas faire souffrir le spectateur* ». (Yves Thoret, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p. 58. C'est Thoret qui souligne.)

strophe du *Chant III*, il a montré un spectateur souffrant du spectacle qu'il était en train de regarder et, pour lui confier la tâche d'en rendre témoignage, lui a donné la parole.

La souffrance du spectateur

Dans la troisième strophe du *Chant III*, un certain Tremdall fait un reportage simultané sur le combat entre le dragon, ici paradoxalement figure allégorique de « l'Espérance »¹⁷⁶, et le héros des *Chants*, transformé, lui, en « aigle immense » (p. 200). Spectateur épris de la scène qui se déroule devant lui, l'ami de Maldoror nous communique les moindres détails du combat, comme s'il était réduit à un œil qui parle : « Tremdall, debout sur la vallée, a mis une main devant ses yeux, pour concentrer les rayons solaires, et rendre sa vue plus perçante » (p. 199). Son allure est équivoque ; à part ses yeux qualifiés de « mystérieux comme la mer », Ducasse ne donne aucune autre description, ni de sa physionomie, ni de son caractère. Personnage sans vraie personnalité, il remplit donc la fonction de pur *média* qui fait assister, ne serait-ce que indirectement, le lecteur à la scène. Ainsi dans cette strophe se manifeste, grâce à la présence du spectateur inscrit dans le texte, une structure de mise en abyme : le lecteur (= spectateur 1) observe Tremdall (= spectateur 2) regardant le spectacle.

Or, chose curieuse, le reporter soutient le dragon malgré son amitié pour le héros du mal : « Le dragon me paraît plus fort ; je voudrais qu'il remportât la victoire sur l'aigle. [...] Puissant dragon, je t'exciterai de mes cris, s'il est nécessaire ; car, il est de l'intérêt de l'aigle qu'il soit vaincu. » (p. 200.) Pourquoi ce parti pris ? Afin de comprendre cette énigmatique conduite de Tremdall, nous voulons prêter attention à sa parole suivante, qui suggère qu'il n'est pas parfaitement *hors jeu* : « Je vais éprouver de grandes émotions, à ce spectacle où une partie de mon être est engagée. » (p. 200.)

Tremdall n'est donc pas un simple spectateur. Il est déjà profondément impliqué dans ce combat qui représente, en fait, la lutte spirituelle se déroulant en son for intérieur. Et c'est justement pourquoi il ne peut pas demeurer indifférent à l'issue de cette bataille, en dépit de sa situation de tierce personne. Entre le bien et le mal, il doit constater lequel va triompher à la fin : « Il faudra, à bout de compte, que je sache qui sera le vainqueur » (p. 201). La victoire de l'aigle signifie, en l'occurrence, la prédominance du mal dans son cœur ; la mort du dragon annonce la disparition de l'Espérance en lui. D'où le choc qu'il reçoit au terme du combat : « Malgré que je sois, pour ainsi dire, blasé sur la souffrance, le dernier coup que tu as porté au

¹⁷⁶ OC, III-3, p. 202. (C'est Ducasse qui souligne.) En se référant à la tradition chrétienne, notamment à l'*Apocalypse* de saint Jean, Jean-Luc Steinmetz précise, à juste titre, que « Ducasse inverse le sens attribué au dragon, symbolisant d'habitude le Mal et Satan ». (Voir OC, p. 405, n. 3.)

dragon n'a pas manqué de se faire sentir en moi. Juge toi-même si je souffre ! » (p. 202.) Ainsi, dans les *Chants*, il arrive même que le spectateur soit touché si fort qu'il éprouve une souffrance ; la règle d'or du spectacle théâtral, *ne pas faire souffrir le spectateur*, n'est donc pas respectée par le metteur en scène des *Chants*, quoique ce dernier se serve souvent du mot spectacle pour désigner les scènes auxquelles il fait assister le lecteur. Si, comme le dit Sigmund Freud, la jouissance du spectateur d'une pièce tragique présuppose « l'illusion, c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance que premièrement c'est un autre qui agit et souffre là-bas sur la scène, et que deuxièmement ce n'est finalement qu'un jeu d'où il ne peut découler aucun dommage pour sa sécurité personnelle »¹⁷⁷, il est clair que Tremdall est privé de l'une et de l'autre de ces deux assurances qui adouciraient sa souffrance. Chez Ducasse, le seuil entre la scène et la salle de spectateurs est aisément franchissable ; le spectateur est donc prié de s'engager dans le spectacle, au point de vivre lui-même la lutte entre le bien et le mal.

Un pas de plus : nous proposons de superposer à la figure de Tremdall le lecteur réel des *Chants de Maldoror*. En l'occurrence, à la scène de combat dans la troisième strophe du *Chant III* se substitue le livre tout entier d'Isidore Ducasse ; le lecteur regardant le texte des *Chants* peut être mis en parallèle avec l'ami de Maldoror, tous deux étant spectateurs de la lutte acharnée entre le bien et le mal. En effet, la surprise de Tremdall devant le « véritable patchwork animal »¹⁷⁸ qu'est le dragon ailé (« Je n'étais pas habitué à voir ces choses », dit-il), n'est-elle pas comparable à l'étonnement du lecteur qui n'était pas habitué à lire ces choses ? Et si, face à ce rude combat, l'ami de Maldoror ne peut pas garder son calme (« Je suis dans des transes mortelles »), ne peut-on pas assimiler ce témoin en extase au lecteur des *Chants*, tantôt fasciné, tantôt horrifié par les spectacles offerts par Ducasse ? Du moins est-il sûr que celui-ci a l'intention de mettre à l'épreuve le lecteur en même temps que Tremdall ; sinon, il ne lui aurait pas demandé, dès la première page de son livre, d'être « enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit » – c'est-à-dire, aussi féroce que les vertigineux spectacles qu'il allait mettre en scène.

¹⁷⁷ Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes* [1^{ère} éd. 1984], Paris, PUF, t. I, 2001, p. 124.

¹⁷⁸ Jean-Luc Steinmetz, note à son édition dans « Le Livre de Poche ». (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 206, n. 3.)

Parcours prévu de la Partie II

L'un après l'autre, *Les Chants de Maldoror* offrent des spectacles négatifs qui font souffrir le spectateur/lecteur. Il est vraisemblable même que le livre a été dès le début conçu comme épreuve, étant donné l'avertissement du narrateur de la première strophe du *Chant I*. Si, d'un côté, Ducasse affirme, comme nous l'avons constaté dans la première partie de notre essai, l'importance stratégique du regard, il n'en est pas moins sensible, de l'autre, à l'aspect désastreux de la clairvoyance et, également, à l'existence des choses qu'il ne faut pas fixer des yeux.

Nous, lecteurs, nous aurons donc à avoir le courage d'affronter les scènes épouvantables des *Chants*, pour, dans cette deuxième partie, les déployer en éventail et les étudier à fond. Signalons d'avance deux caractéristiques majeures des strophes dont nous allons nous occuper :

1) l'utilisation fréquente de la structure de mise en abyme

Dans les strophes qui évoquent, chacune à leur manière, des violences, l'histoire spectaculaire est souvent racontée non par le héros/narrateur des *Chants*, mais par une tierce personne. En l'occurrence, deux narrations de différents niveaux se trouvent mises en abyme comme dans la troisième strophe du *Chant III* ; et, en même temps, la figure de spectateur (Tremdall, par exemple) se voit inscrite dans le texte même des *Chants*, comme si elle représentait le lecteur.

2) la référence fréquente à la mythologie grecque

Les spectacles négatifs dans *Les Chants de Maldoror* comportent souvent des allusions à la mythologie grecque ; ce qui se comprend, parce que celle-ci, comme le remarque Max Milner, « est pleine de regards interdits, contrariés, maléfiques, dispensateurs de terreur ou déclencheurs de catastrophe »¹⁷⁹. Plusieurs figures mythologiques (Oreste, Œdipe, Méduse et Prométhée) prendront donc place dans notre étude, surtout pour être comparées avec le héros du mal.

Dans le chapitre suivant, nous allons tenter de rapprocher le héros/narrateur des *Chants* du « voleur du feu », afin d'éclaircir la fortune et l'infortune de la clairvoyance.

¹⁷⁹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 9.

Chapitre I. Ducasse et Prométhée

Partons maintenant à la poursuite de l'ombre d'une grande figure mythique, Prométhée¹⁸⁰, dans *Les Chants de Maldoror*. Icône par excellence de la révolte contre la souveraineté divine, ce Titan est irréfutablement un des modèles les plus sûrs du héros ducassien. Nombreuses sont, de fait, les caractéristiques qui les unissent : ils sont tous les deux 1) titanesques¹⁸¹, 2) ennemis et diffamateur de Dieu¹⁸², 3) à la fois bienfaiteurs et agitateurs de l'humanité¹⁸³, 4) captivés¹⁸⁴, 5) foudroyés¹⁸⁵, et pourtant présents jusqu'à la fin 6) vengeurs acharnés de l'injustice qu'ils ont subie. Rien d'étonnant, donc, que Léon Bloy, l'un des premiers lecteurs français épris de ce « monstre de livre »¹⁸⁶ que sont les *Chants*, ait intitulé son étude sur Lautréamont : « Le Cabanon de Prométhée »¹⁸⁷.

Dans les pages suivantes, nous allons lire principalement le texte du *Chant II* et de la première strophe du *Chant III* car, chose curieuse, c'est là, dans cette petite partie des *Chants*, que figurent de manière concentrée des allusions au mythe de Prométhée.

¹⁸⁰ Dans cette étude, nous nous référons principalement à l'œuvre d'Eschyle : *Prométhée enchaîné*. Étant donné que Ducasse cite le nom du dramaturge dans ses *Poésies I* : « J'accepte Euripide et Sophocle ; mais je n'accepte pas Eschyle » (*OC, Poésies I*, p. 329), on peut supposer qu'il ait lu ce chef-d'œuvre de la tragédie grecque. D'autres textes portant sur le même mythe – dont la plupart sont courts ou inachevés – ne semblent pas avoir influencé l'auteur des *Chants*. (cf. *La Théogonie* (v. 507-616) et *Les Travaux et les Jours* (v. 42-105) d'Hésiode ; *Prometheus* (drame inachevé, 1773) et « Prometheus » (poème, 1774) de Goethe ; *Prometheus Unbound* (drame, 1820) de Shelley ; « Prometheus » (poème, 1817) de Byron ; *Prométhée* (1838) de Quinet.)

¹⁸¹ Jean-Luc Steinmetz, lisant la troisième strophe du *Chant V* du livre ducassien (« Impénétrable comme les géants, moi, j'ai vécu sans cesse avec les envergures des yeux béantes. »), remarque à juste titre que « cette référence aux Géants (ou aux Titans) qui assiègèrent le ciel des Dieux olympiens, fait de Maldoror un authentique Prométhée ». (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 278, n. 3.) Dans le *Chant VI*, Ducasse confirme la dimension surhumaine du corps de Maldoror en se référant une fois encore à la mythologie grecque : « celui-ci [Maldoror], alors, se releva de toute la hauteur de sa taille herculéenne ». (*OC*, VI-8, p. 307. C'est nous qui soulignons.)

¹⁸² Maldoror lance souvent – on le sait – des injures au Créateur, ce qui ne manque pas de rappeler les scènes eschyléennes où le Titan, humilié, blasphème contre Zeus récemment devenu le « nouveau Tyran » du ciel olympien. (Eschyle, *Prometheus enchaîné*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1872, p. 41.)

¹⁸³ Comme le dit Nietzsche, *Prométhée enchaîné* est l'« hymne par excellence de l'impiété » (*La Naissance de la tragédie*, in *Œuvres*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2000, p. 56.) car son héros, prodiguant aux mortels l'intelligence, les arts, la liberté et l'autonomie, implante chez eux l'esprit de non-obéissance aux Dieux.

¹⁸⁴ L'inertie, l'immobilité et le masochisme de Maldoror sont remarqués par Maurice Blanchot (*Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 71 *sqq.*) avant d'être systématiquement analysés par Kazuya Tsukiyama (« Le masochisme de Lautréamont », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001).

¹⁸⁵ La dernière scène de la tragédie eschyléenne annonce une catastrophe prête à engloutir le héros : « Voici que la terre s'ébranle, non plus en paroles, mais en réalité. Le rauque fracas du tonnerre mugit. [...] Ainsi Zeus se rue manifestement contre moi et me frappe d'épouvante » (Eschyle, *op. cit.*, p. 47.) ; dans la strophe 2 du *Chant II* de l'œuvre de Ducasse, Maldoror est lui aussi frappé par la foudre envoyée par son ennemi : « La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. » (*OC*, p. 137.)

¹⁸⁶ Léon Bloy, *Le Désespéré* [1^{ère} éd. 1886], Paris, La Table Ronde, 1997, p. 28.

¹⁸⁷ Cf. Léon Bloy, « Le Cabanon de Prométhée » [1890], in *Belluaires et Porchers* [1^{ère} éd. 1905], Arles, Éditions Sulliver, 1997, p. 53-65.

1. Voleur de feu / voleur de l'intelligence

Prométhée est connu sous le surnom de « voleur de feu ». Dans la pièce d'Eschyle, il est enchaîné et cloué sur un pic du Caucase, parce qu'il a dérobé aux Dieux olympiens le feu – source de tout savoir, car le feu est l'émetteur de la lumière, de la lumière de l'esprit – pour ensuite l'apporter aux hommes, jusque-là demeurés ignorants et primitifs.

Maldoror, quant à lui, n'est en rien conforme à ce titre. Rarement il se trouve en rapport avec le feu. C'est plutôt l'eau, son élément opposé dans la configuration symbolique, que s'attribue constamment le héros du mal. Pour le constater, il suffit de relire la première strophe du *Chant III* où Maldoror est appelé tantôt « ange de la mer » (p. 191) tantôt « fils aimé de l'océan » (p. 194). On peut d'ailleurs supposer que Ducasse lui-même se sentait plus proche de l'eau que du feu, étant donné son chaleureux hymne au « vieil océan » (I-9). Effectivement, « la mer maldororienne » (p. 313) se présente dans le *Chant VI*, tandis que le « feu maldororien » – même si l'œuvre ducassienne contient des « pages incandescentes » (p. 135) – n'y existe pas.

Et pourtant, cela n'empêche pas que le héros/narrateur des *Chants* soit un *voleur*. Seulement, ce n'est pas le feu céleste qu'il dérobe :

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 ou l'autre je les aurais découvertes de mon œil toujours ouvert, les aurais enlevées, et les aurais partagées avec mes semblables. (p. 140.)

Ce passage, où sont parsemées des allusions au mythe de Prométhée, est de la première importance. Nul doute que le narrateur des *Chants* s'identifie ici au personnage eschyléen en tant que voleur de l'intelligence et, en même temps, bienfaiteur des hommes : à l'instar du Titan qui rendit les mortels « sages et doués d'intelligence »¹⁸⁸, il s'efforce de découvrir « les parcelles restantes d'intelligence » cachées dans les « boyaux » du Créateur, pour ensuite les partager avec ses « semblables ». La précision : « parcelles *restantes* » est digne d'attention car, en écrivant ces mots, Ducasse pensait probablement au devancier de Maldoror et à sa tentative de vol, menée à bon terme, de l'intelligence divine. C'est que le narrateur de cette

¹⁸⁸ Eschyle, *op. cit.*, p. 21.

strophe n'ignore pas que le coup qu'il va tenter est une reprise de la révolte prométhéenne, et c'est pourquoi il se situe ainsi volontairement derrière le Titan grec.

2. Le complexe de Prométhée

Pour mieux saisir le sens de la lutte maldororienne – dont l'enjeu, ici, n'est pas le feu mais l'intelligence – il serait bon de nous référer à une notion bachelardienne : *le complexe de Prométhée*. En effet, c'est de ce terme que l'auteur de *La Psychanalyse du feu*, à l'issue d'une réflexion portant sur l'interdit socialement imposé aux enfants de manipuler le feu, – car ce dernier est, comme on le sait, réservé aux adultes, notamment au « père » de famille¹⁸⁹ – a nommé la « véritable volonté d'*intellectualité* »¹⁹⁰ inhérente à l'homme. En voici la définition :

Nous proposons donc de ranger sous le nom de *complexe de Prométhée* toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres.¹⁹¹

Depuis un siècle, les interprétations du mythe de Prométhée tentées du point de vue de la psychanalyse foisonnent¹⁹². Et naturellement, elles sont très variées. Néanmoins, la plupart sont d'accord sur ce point : Zeus et les Dieux olympiens représentent le pouvoir paternel, et le Voleur de feu le fils. « La psychanalyse pourra traduire la lutte contre Zeus en une lutte contre le Père »¹⁹³, dit Bachelard ; et Freud, pour sa part : « C'est un fait bien connu que le mythe décerne aux dieux la satisfaction de toutes les convoitises auxquelles l'enfant des hommes doit renoncer, comme nous le savons par le cas de l'inceste »¹⁹⁴. D'où cette affirmation de Bachelard : le « complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle »¹⁹⁵.

Cette perspective a le mérite d'éclaircir la raison pour laquelle la figure de Prométhée apparaît dans le *Chant II*, et non ailleurs. Si, comme le suggère la proposition bachelardienne,

¹⁸⁹ « L'enfant veut faire comme son père, loin de son père, et de même qu'un petit Prométhée il dérobe des allumettes. » (Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949, p. 29.)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 30. (C'est Bachelard qui souligne.)

¹⁹¹ *Ibid.* (C'est Bachelard qui souligne.)

¹⁹² Pour ne donner que les exemples les plus connus : Abraham, « Rêve et mythe » (1909) ; Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (1912) ; Freud, « Sur la prise de possession du feu » (1932) ; Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1949) ; Laplanche, *Problématiques III. La sublimation* (1980).

¹⁹³ Gaston Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, texte établi et annoté par Suzanne Bachelard, Paris, PUF, 1988, p. 109.

¹⁹⁴ Sigmund Freud, « Sur la prise de possession du feu », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, t. II, 1985, p. 193.

¹⁹⁵ Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 31.

la lutte de Prométhée contre la tyrannie paternelle est essentiellement d'ordre *intellectuel*, on peut considérer comme raisonnables les allusions au Titan faites dans la troisième strophe du *Chant II* car, comme nous l'avons déjà montré¹⁹⁶, c'est justement au début du *Chant II* que le thème du *savoir* émerge à la surface du texte ducassien. Désormais le désir de voir clair et la volonté de vérité – en bref « le complexe de Prométhée » – s'observent plus distinctement dans les *Chants* ; et nous voulons tenir pour significatif le fait que le Titan grec, symbole de la clairvoyance comme le signale son nom¹⁹⁷, est évoqué exactement au moment où le savoir commence à former un des plus grands sujets de l'œuvre ducassienne.

3. Flot d'intelligence

Toutefois, il ne faut pas oublier que chez Ducasse, l'intelligence n'est pas conçue comme le feu : elle peut se propager, certes, mais dans les *Chants*, à la différence du mythe de Prométhée, elle prend souvent la forme d'un liquide qui coule, qui descend comme l'eau. Dans la dixième strophe du *Chant II* par exemple, Ducasse dit que les « savantes leçons » des mathématiques sont « plus douces que le miel » et filtrent dans son cœur « comme une onde rafraîchissante. » (p. 162.) Or quelques lignes plus loin, nous voyons cette fois l'intelligence *sucée* comme le lait : « A l'aide de votre lait fortifiant, mon intelligence s'est rapidement développée, et a pris des proportions immenses ». Dans cette strophe, c'est donc le héros/narrateur des *Chants* qui a reçu l'enseignement des trois déesses, Arithmétique, Algèbre et Géométrie, mais ailleurs, nous pouvons relever des scènes où Maldoror verse son intelligence aux autres personnages. Le crapaud de la treizième strophe du *Chant I*, par exemple, avoue qu'il doit son intelligence au héros du mal :

Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne.
[...] 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.
(p. 131-132.)

¹⁹⁶ Voir *supra*, le Chapitre IV de la Partie I, p. 120-131.

¹⁹⁷ Prométhée signifie vraisemblablement « celui qui pense avant ». (Frazer, *Mythes sur l'origine du feu*, Paris, Payot, 1931, p. 239.) Cf. « il convient de rapprocher ce nom [celui de Prométhée] de la racine indo-européenne *man-dh*, impliquant l'idée de réflexion, de sagesse, de prévoyance. » (*Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, éd. du Rocher, 1988, p. 1188.) Or le Prométhée eschyléen est lui-même conscient de la signification de son nom, puisqu'il dit : « Que ces paroles te [Iô] soient un témoignage de *ma prévoyance qui pénètre par delà ce qui apparaît manifestement*. » (Eschyle, *op. cit.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.)

Or dans la septième strophe du *Chant V*, Elsseneur admet que Maldoror a exercé sur lui une influence bénéfique : « 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. » (p. 278.) Ainsi, l'intelligence s'avère contagieuse dans les *Chants* ; elle se transmet du savant à l'ignorant, et le bénéficiaire de ce flot d'énergie intellectuelle peut devenir lui-même source d'intelligence. Cela nous permet de mieux comprendre pourquoi le narrateur de la troisième strophe du *Chant II* a tant désiré voler au Créateur son intelligence ; si ce « rusé bandit » est *omniscient* comme le veulent les dogmes chrétiens, c'est lui qui détient la science suprême du monde ; en l'occurrence, puiser à la source principale est la meilleure tactique.

4. Intelligence à double tranchant

Cependant, chez Ducasse, l'intelligence n'est pas toujours regardée comme un trésor : dans le court laps de temps qui mène de la dixième strophe à la quinzième du *Chant II*, en passant par la douzième strophe du *Chant II*, on la trouve graduellement – et sensiblement – disgraciée. La lumière s'éclipse vite : si, dans l'hymne aux mathématiques (II-10), la science se qualifiait glorieusement de douce « comme le miel » et fortifiante comme le « lait » maternel, elle se rend nuisible, au bout de quelques pages seulement, pour faire horreur au narrateur :

Sache que je préférerais me nourrir avidement des plantes marines d'îles inconnues et sauvages, [...] que de *savoir* que tu m' observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricane. (p. 173. C'est nous qui soulignons.)

Ainsi le narrateur exprime-t-il le désir de rester ignorant, plutôt que d'être conscient de l'inconfort de sa situation – ce qui n'est pourtant jamais permis à l'homme, doté d'une intelligence trop forte pour ne pas remarquer en face de lui, presque tout le temps, sa propre image. En ce sens, la réflexion est un joug imposé aux hommes et la clairvoyance devient quelque chose de redoutable pour eux. Car, dans le monde, certaines choses ne peuvent se regarder sans peine. Aussi est-il possible d'imaginer que les animaux connaissent le bonheur d'être aveugles. Un poète, contemporain de Ducasse, déclare en effet : « j'enviais la félicité des bêtes, – les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité ! »¹⁹⁸ De fait, il pourrait être vrai que l'humanité ressemble à ces taupes, privées du

¹⁹⁸ Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, in *Œuvres*, éd. Steinmetz, Paris, GF Flammarion, t. II, 1989, p. 127.

« sommeil de la virginité », arrachées au berceau du sol et forcées de fixer le monde sous la lumière trop éblouissante d'un soleil nommé « intelligence »¹⁹⁹. Désormais les hommes, éloignés de la nature animale, se trouvent contraints de *tout* voir clair, même les tableaux déplaisants dont ils voudraient se détourner. Situation tragique, comme l'affirme Nietzsche en parlant du mythe d'Œdipe :

Oui, le mythe [d'Œdipe] semble nous chuchoter à l'oreille que la sagesse, et justement la sagesse dionysiaque, est une abomination contre la nature et que celui dont le savoir précipite la nature dans l'abîme de l'anéantissement doit aussi faire sur lui-même l'épreuve de cette dissolution de la nature. « La pointe de la sagesse se retourne contre le sage, la sagesse est un crime contre la nature », telles sont les terribles sentences que nous proclame le mythe.²⁰⁰

Ainsi la sagesse – ou l'intellect humain – s'avère-t-elle une arme à double tranchant. Il est certes indéniable qu'elle a permis aux hommes de devenir les maîtres de la planète. Mais c'est aussi elle qui les fait souffrir, sans doute beaucoup plus que les bêtes, car l'acquisition de la haute intelligence suppose la prise de possession de la conscience qui, en procurant des sentiments *antinaturels* tels que le regret, le remords ou la culpabilité, rend la vie humaine plus amère²⁰¹.

En ce qui concerne la nature équivoque de l'intelligence et de la conscience, on peut suivre avec intérêt le raisonnement de Gerhard Adler. D'après ce disciple de Jung, « l'émergence de la conscience, et avec elle de la réflexion, est le trait caractéristique qui distingue l'homme de la bête » mais « être conscient ne signifie pas du tout vivre dans de pures délices ; au contraire, le don de la conscience est pour l'homme une malédiction autant qu'une bénédiction »²⁰². Pourquoi ? La réponse est simple : l'acquisition de l'intelligence supérieure et de la conscience ne se réalise qu'avec la perte de la pureté primitive, perte de la

¹⁹⁹ Lucienne Rochon, elle aussi, remarque cette « privation » infligée à l'humanité, et que représente l'œuvre de Ducasse : « La nature humaine est privation de la nature animale, privation douloureuse parce que douée de mémoire, privation qui inspire la nostalgie de la régression ; elle est présence de l'absence. » (Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Lettres Modernes, 1971, p. 54.)

²⁰⁰ Nietzsche, *op. cit.*, p. 55.

²⁰¹ Josep Palau i Fabre, poète catalan, se montre attentif à cet aspect tragique de l'humanité : « Lautréamont préférerait être n'importe lequel de ces animaux plutôt qu'un homme. Pourquoi ? Il souffrirait moins. C'est toute une confession. C'est avouer qu'il y a, chez l'homme, une souffrance supérieure à celle des animaux ». (Josep Palau i Fabre, *L'alchimie du bien et du mal*, trad. Ricard Ripoll, Barcelona, KRTU, 2006, p. 48 ; repris dans *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LXXVII à LXXX, 2007, p. 23.) Pierre Capretz, lui, cherche l'origine de cette idée pessimiste dans le *Manfred* de Byron : « Les animaux qui ne pensent pas ont un sort préférable [...] Cette idée, elle aussi très commune, Lautréamont l'a rencontrée dans le *Manfred* de Byron dont il s'est beaucoup inspiré [...] : « ...souffrir, c'est connaître : ceux qui savent le plus ont aussi le plus à gémir sur la fatale vérité. » (Acte I, Scène I.) » (Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 12.)

²⁰² Gerhard Adler, *Études de psychologie jungienne* [1^{ère} éd. 1957], trad. Liliane Fearn et Dr Jenny Leclercq, Genève, Georg Editeur, 1992, p. 191.

naturalité, de sorte que, comme le dit Adler, être doué de conscience, « connaître le bien et le mal signifie être chassé du Paradis Terrestre »²⁰³. Désormais les hommes sont tous – mais dans les *Chants*, on pourrait excepter Aghone s’il est littéralement « celui qui ne connaît pas le bien ou le mal »²⁰⁴ – chassés de l’Éden où ils vivaient, et où, peut-être, vivent encore les bêtes. Expulsion pénible ; voilà ce qui résulte de la naissance de la conscience réflexive. Bien que les hommes soient à même de développer leur intelligence et d’amasser davantage de connaissances, ils ne peuvent, hélas, en profiter que pour se critiquer, pour se remettre en cause et même pour se détruire.

On songera maintenant à mettre en parallèle la destinée humaine décrite ci-dessus et la légende de Prométhée ; c’est ce que fait effectivement Adler :

La légende de Prométhée reflète les dangers effroyables inhérents au don de la lumière de la conscience ; à tel point que celui qui apporta cette lumière aux mortels ne put le faire qu’en commettant le crime de violer les lois des dieux, et dut expier cet acte par une éternelle blessure au centre de sa vie instinctuelle.²⁰⁵

À notre avis, c’est justement dans cette perspective qu’il faut situer la quinzième strophe du *Chant II* du livre ducassien. L’homme fut chassé du Paradis Terrestre, soit. Mais ce qui se passe dans cette strophe est pire. Nous y trouvons un homme perpétuellement *pourchassé* par sa propre conscience : le « steeple-chase » de « l’antilope humaine » (p. 183), selon l’expression du narrateur. Délibérément la conscience humaine se rend – si paradoxal cela soit-il – ennemie des hommes : elle « juge sévèrement nos pensées et nos actes les plus secrets, et ne se trompe pas. » (p. 184.) Féroce, agressive et indomptable, elle « lance par sa bouche des torrents de feu » (p. 183) et « ne sait montrer que ses griffes d’acier. » (p. 186.) Vexé par son orgueilleuse attitude, le narrateur des *Chants* se déclare une fois encore allié des hommes²⁰⁶ et joue un rôle qu’on pourrait qualifier de prométhéen : « J’ai enseigné aux hommes les armes avec lesquelles on peut la [la conscience] combattre avec avantage. » Le « feu » est certes toujours absent, mais il semble indéniable que Ducasse se réfère ici au mythe de Prométhée pour y puiser son inspiration.

²⁰³ *Ibid.*, p. 194.

²⁰⁴ Au sujet du prénom d’Aghone, Jean-Luc Steinmetz dit : « Aucune explication satisfaisante n’éclaire ce nom à l’orthographe si singulière. [...] « Agnone », en revanche, serait plus compréhensible, car littéralement, en grec, ce nom signifie : « celui qui ne connaît pas » (le bien ou le mal). » (Voir son édition dans « Le Livre de Poche » (2001) : *Les Chants de Maldoror et autres textes*, *op. cit.*, p. 335, n. 2.) En effet, tombé en démence et ainsi faisant une sorte de régression, ce personnage semble avoir regagné son « Paradis Terrestre ».

²⁰⁵ Adler, *op. cit.*, p. 192.

²⁰⁶ « Eh bien, je me présente pour défendre l’homme, cette fois ». (*OC*, II-15, p. 184.)

5. Mario et Prométhée

Le « steeple-chase » de la quinzième strophe du *Chant II* continue jusqu'à la première strophe du *Chant* suivant. Non sans quelques modifications, pourtant : l'« antilope humain » est maintenant remplacé par un couple de jeunes cavaliers, Mario et Maldoror, et ce n'est plus la conscience mais *l'œil humain* qui les poursuit : « Nos chevaux galopèrent le long du rivage, comme s'ils fuyaient l'œil humain... » (p. 192.)

L'intelligence comme thème toujours importe, mais une fois encore, c'est son aspect sinistre que l'auteur des *Chants* met en relief : « le degré d'intelligence qui les [les hommes] sépare des autres êtres de la création ne semble-t-il pas ne leur être accordé qu'au prix irrémédiable de souffrances incalculables ? » (p. 194-195.) Ducasse la présente de nouveau comme une maladie contagieuse, dont ses personnages, les deux cavaliers prométhéens se montrent bien conscients du danger. Ils craignent avant tout de la transmettre aux chevaux qu'ils sont en train de faire galoper : « Il ne faut pas qu'ils [les chevaux] se mettent à écouter ce que nous disons. A force d'attention, leur intelligence grandirait, et ils pourraient peut-être nous comprendre. Malheur à eux ; car ils souffriraient davantage ! » (p. 194.)

Une autre chose qui compte dans ce récit mythique est la présence du feu. Pour une fois, Ducasse le mentionne à plusieurs reprises dans une même strophe, comme pour signaler la parenté entre « *les deux frères mystérieux* »²⁰⁷ et le Titan grec. Selon le narrateur des *Chants*, ceux-là savent tous les deux se mettre en communication avec le feu : « ils [...] allaient se cacher au fond des volcans, pour converser avec le feu vivace qui bouillonne dans les cuves des souterrains centraux » (p. 191). Mais il est à préciser que c'est Mario, « l'ange de la terre », qui se révèle plus familier avec le feu que son compagnon – ce qui se comprend, si nous nous souvenons que Maldoror est « l'ange de la mer ». En effet, Mario porte en lui un feu ardent. Mais celui-ci est si vif qu'il risque de ravager le corps même de l'ange de la terre. C'est ce que lui fait observer son ami Maldoror :

je distingue, au fond de tes yeux, une cuve, pleine de sang, où bout 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. J'ai approché mes cheveux de ton front rosé, et j'ai senti une odeur de roussi, parce qu'ils se brûlèrent. Ferme

²⁰⁷ *OC*, III-1, p. 190. (C'est Ducasse qui souligne.)

tes yeux, car, sinon, ton visage, calciné comme la lave du volcan, tombera en cendres sur le creux de ma main. (p. 193.)

Ce feu est donc infernal ; il est attisé par le haineux Créateur. On dirait que Mario est ici, en tant que révolté criminel, condamné au supplice du feu. Néanmoins, devant l'inquiétude de son partenaire, l'ange de la terre montre le courage de faire mine de rien : il nie qu'il y ait en lui le feu destructeur – mais non sans hésitation : « 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. » (p. 194.) Sans doute le caractère équivoque de cette réponse reflète-t-il la confusion de Mario subissant la peine du bûcher. Mais ce supplice rapproche davantage – retenons-le – l'ange de la terre ducassien du Titan grec car, comme le remarque Bachelard : « les dieux ne privent pas Prométhée du feu, au contraire ils activent en son corps le feu rongeur »²⁰⁸.

6. La stratégie prométhéenne : auto-spectacle

Or la lutte continue. Même au bûcher, les condamnés n'abandonnent pas leur révolte. Le moyen de résistance est pourtant quelque peu singulier : la passivité masochiste et un certain exhibitionnisme – non du sexe mais des blessures – caractérisent leur stratégie. D'un côté, Mario, dans la première strophe du *Chant III*, refuse obstinément de fermer sa bouche même quand celle-ci se trouve menacée par « les griffes aiguës de la gerçure », incarnations de la méchanceté de Dieu. Résolument il les laisse faire des « blessures cuisantes » sur ses lèvres, et n'essaie de prendre aucune mesure pour se défendre ; s'il est blessé, tant mieux. Pourquoi ? Le martyr en explique lui-même la raison : « 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 de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtiment que je lui inflige. » (p. 194.) Aussi de sa propre volonté montre-t-il ses blessures – et, en le faisant, il affirme, semble-t-il, qu'il est un disciple du Prométhée eschyléen. Car ce dernier a adopté, on le sait, le même moyen de vengeance. Dans la pièce d'Eschyle, le Titan, enragé, s'écrie : « Regardez-moi ! Étant un Dieu, voyez ce que je souffre par les Dieux ! »²⁰⁹ Et en exposant son corps endommagé, il fait de lui-même un *spectacle* : « Me voici cruellement tourmenté. Spectacle

²⁰⁸ Bachelard, *Fragments d'un Poétique du Feu*, op. cit., p. 129.

²⁰⁹ Eschyle, op. cit., p. 8.

honteux pour Zeus ! »²¹⁰ Ici s'unissent *l'ange de la terre* ducassien et le Prométhée eschyléen, pour crier à l'unisson : « je suis un spectacle misérable »²¹¹ !

7. Conclusion du chapitre

Un spectacle, quelque « misérable » soit-il, suppose la présence des spectateurs. Et si, d'un côté chez Eschyle, ceux-ci sont – outre les spectateurs *réels* rassemblés au théâtre – inscrits dans le texte même du *Prométhée enchaîné*, en tant que « le Chœur des Océanides », qui, de l'autre, remplit cet office dans *Les Chants de Maldoror* ? Qui regarde souffrir le héros révolté de l'œuvre ducassienne ? Il va de soi que c'est le *lecteur* ; le narrateur des *Chants* semble s'attendre à ce qu'il devienne le témoin de l'injustice de l'ordre divin, témoin qui confirme, avec Maldoror, la situation misérable de toutes les créatures terrestres.

Or Freud parle, dans son article intitulé « Personnages psychopathiques à la scène », des effets que peuvent avoir ce genre de spectacles. D'après lui, le drame qui a « relation à la souffrance et au malheur », notamment la tragédie qui représente souvent « la disposition prométhéenne de l'homme », donne un plaisir de nature masochiste non seulement aux acteurs qui jouent, mais aussi aux spectateurs qui les regardent souffrir :

On pourrait tout simplement caractériser le drame par cette relation à la souffrance et au malheur, soit que, comme dans la comédie dramatique, seule l'*inquiétude* se trouve éveillée puis apaisée, soit que, comme dans la tragédie, la souffrance devienne réalité. La genèse du drame à partir de pratiques sacrificielles (bouc et bouc émissaire) dans le culte des dieux ne peut pas être sans rapport avec cette signification du drame, il apaise en quelque sorte la révolte naissante contre l'ordre universel des dieux, qui a institué la souffrance. Les héros sont d'abord des rebelles envers Dieu ou quelque chose de divin, et le sentiment de détresse du plus faible face à la violence de Dieu doit devenir, par satisfaction masochiste et jouissance directe du personnage, dont la grandeur est cependant soulignée, source de plaisir. C'est cela la disposition

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ *Ibid.* (Plus tard dans la quatrième strophe du *Chant IV*, Ducasse explore la possibilité de cette stratégie que l'on pourrait appeler *auto-spectacle* : « 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. » (*OC*, IV-4, p. 230.) D'ailleurs, cette scène rapproche davantage Maldoror et le héros eschyléen en ceci que l'on y trouve encore un point commun entre eux : l'immobilité forcée. Tout comme le Prométhée cloué sur le pic, le narrateur des *Chants* est ici privé de tout mouvement, sa colonne vertébrale étant remplacée par un glaive implanté dans ses reins. Ce qui fait penser au tableau de Gustave Moreau : *Prométhée*, où figure un objet ressemblant à un glaive.)

prométhéenne de l'homme, mais combinée à la complaisance mesquine à se laisser néanmoins apaiser provisoirement par une satisfaction momentanée.²¹²

« Source de plaisir » ? Peut-être. Du moins en ce qui concerne les *Chants*, il est possible que chaque scène tragique procure au lecteur une joie, une satisfaction, voire une catharsis. Mais la lutte maldororienne ne s'y borne pas ; le spectacle continue, se répète, chaque fois avec de légères modifications sans doute, mais en restant essentiellement identique comme une variation musicale. Persévérons donc à écouter les variations de Maldoror, en attendant la fin de la tragédie, la fin de la souffrance qu'éprouve ce héros du mal, qui arrive dans la dernière strophe du *Chant V* où se proclame, enfin, l'expiration de la peine infligée au Titan.

²¹² Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes, op. cit.*, p. 124-125. (C'est Freud qui souligne.)

Chapitre II. L'inquiétante face maternelle

Abordons maintenant le premier objet de regard effroyable.

Dans ce chapitre, nous allons traiter de deux scènes de rencontre face-à-face évoquées dans le *Chant I* : d'abord celle d'un fils et de sa mère dans la première strophe ; ensuite celle de Maldoror et du crapaud dans l'avant-dernière strophe. Dans les deux cas, tant s'en faut que la rencontre des yeux constitue un moment de bonheur.

1. La face maternelle

Dès la première page des *Chants de Maldoror*, Ducasse signale, quoique sous la forme d'une métaphore, le danger qu'implique l'acte de voir. Devant le lecteur qui vient d'entamer sa lecture s'affiche, tout à coup, un visage de mère auguste, comme si elle voulait renvoyer tout visiteur qui avait mis les pieds à la légère dans « les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » (p. 99). Voici ce que dit le narrateur afin de décourager « l'âme timide » :

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 (p. 99.)

Gardienne austère qui repousse même son fils – le lecteur –, cette « face maternelle » semble ici être réduite aux regards sévères. Une interdiction s'impose, donc ; mais de quelle interdiction s'agit-il précisément ? En premier lieu, de la lecture des *Chants*, bien sûr. Mais il paraît également légitime, d'après l'interprétation de Marcelin Pleynet²¹³, d'y voir superposé un autre interdit : celui de l'inceste. Car cette scène, rencontre hasardeuse du fils avec sa mère, semble impliquer, comme le remarque Pleynet, le scripteur des *Chants de Maldoror* en train de contempler son texte, à savoir sa langue *maternelle*. D'autres lectures à l'appui de cette première sont, d'une part, celle de Lucienne Rochon²¹⁴ ; et, d'autre part, celle de Jean-

²¹³ Voir de Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 117-118.

²¹⁴ « La « face maternelle » de la strophe liminaire du Chant I, cette synecdoque noble apparemment, se mue, dans le contexte, en euphémisme décent, mais elle suscite le trouble d'une interprétation incestueuse chez le lecteur complice [...] La surcharge de termes de respect, ce regard du fils qui se détourne impliquent une vision sacrilège et la restitution au mot « face » de sa signification totale : la nudité-face de la mère. L'interdit rhétorique et social impose la substitution de la partie *noble* à la partie *vile* : l'écriture filiale se détourne comme le regard. [...] La périphrase, la métonymie, témoignent d'un trouble incestueux. » (Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, *op. cit.*, p. 25-26. C'est Rochon qui souligne.)

Luc Steinmetz, qui établit l'équivalence symbolique entre la face maternelle et le sexe féminin :

Dans la face il faut voir le marécage, autrement dit le sexe maternel, dont l'âme timide n'a qu'à se garder. Pour entrer dans les *Chants* – semble nous dire Ducasse –, il faut avoir le courage de regarder, et plus précisément quelque chose qui ressemble au sexe maternel.²¹⁵

Fascinante interprétation, qui associe l'acte de lire (regarder le texte) avec l'acte sexuel (regarder le sexe). Elle semble d'autant plus pertinente que dans la dernière strophe du *Chant II*, le face-à-face avec le texte des *Chants* est de nouveau évoqué, et comparé à la contemplation du sexe féminin²¹⁶ :

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. (p. 188.)

Chez Ducasse, l'assimilation du texte et du sexe est ainsi récurrente. Néanmoins, avant d'aller plus loin, nous croyons bon de vérifier la plausibilité de l'analogie entre l'organe génital féminin et la « face maternelle », car l'équivalence de ces deux parties corporelles, assez écartées l'une de l'autre, n'est pas flagrante en soi.

L'argument de Steinmetz est principalement fondé sur le jeu des métaphores du « marécage » : la face maternelle = le marécage = le sexe féminin. Et à juste titre, le critique indique le roman de Georges Bataille : *Histoire de l'œil*, où se trouve la même analogie entre le cul et le marécage :

D'ailleurs les régions marécageuses du cul [...] ces régions désespérantes que Simone, dans un abandon qui ne présageait que des violences, me laissait regarder comme en hypnose, n'étaient plus désormais pour moi que l'empire souterrain d'une Marcelle suppliciée dans sa prison et devenue la proie des cauchemars.²¹⁷

²¹⁵ Jean-Luc Steinmetz, « L'Œil de Maldoror », in *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, t. I, p. 332.

²¹⁶ Ajoutons que le motif de « regarder le sexe féminin » est aussi présent dans la strophe précédente : « il [le caillou] se replace dans son attitude farouche, et continue de regarder, avec un tremblement nerveux, la chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre ». (*OC*, II-15, p. 183.)

²¹⁷ Georges Bataille, *Œuvres complètes. Premiers Écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, t. I, p. 26.

Pour notre part, nous voulons nous référer aux archives du savoir psychanalytique puisque, dans ce domaine, le rapport étroit entre le sexe et le visage (surtout les yeux) est une évidence déjà classique. En présentant sept cas de maladie mentale liée aux yeux, Sandor Ferenczi remarque que « les yeux sont souvent mis symboliquement à la place des organes génitaux. »²¹⁸ Mais d'où vient cette substitution ? Ferenczi interprète ce phénomène comme suit :

les yeux, du fait de leur forme et de leurs dimensions variables, de leur sensibilité et de leur grande valeur, se sont révélés particulièrement aptes à accueillir les affects déplacés des organes génitaux.²¹⁹

Ainsi se réalise ce que Freud a appelé *le déplacement du bas vers le haut* ; ou, dans les termes de Ferenczi, « la moitié supérieure du corps, tenue pour plus anodine, acquiert sa signification symbolique sexuelle »²²⁰.

Dans les phrases citées plus haut, notons bien le mot « symbolique » ou « symboliquement » car, en fait, l'analogie des yeux et du sexe n'est pas fondée sur leur ressemblance de forme. Elle s'établit plus sur la dimension symbolique que sur la réalité palpable. Comme le remarque justement Max Milner, « [s]i nous pouvons voir un œil dans le sexe de la femme, ce n'est pas parce que celui-ci *ressemble* à un œil, mais parce qu'il apparaît tel dans notre « voir inconscient » »²²¹. Le rapprochement de l'œil et du sexe féminin s'effectue donc dans l'ordre imaginaire. Dans son article intitulé « Voir en psychanalyse », Gérard Bonnet, lui aussi, confirme cette idée :

De même que l'œil qui donne à la pulsion sa source est un organe fictif dont l'organe physique est le représentant, de même l'objet sexuel est-il un objet imaginaire fait de toutes les représentations qui entretiennent un rapport avec le sexe proprement dit.²²²

Maintenant, l'œil et l'organe sexuel sont tous les deux prêts à élargir leurs fonctions : perdant leur contour net et physique, ils commencent à flotter dans le domaine imaginaire. Citons une fois encore *On est prié de fermer les yeux* de Milner :

²¹⁸ Sandor Ferenczi, « Le symbolisme des yeux », *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1970, t. II, p. 66.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Milner, *On est prié de fermer les yeux*, *op. cit.*, p. 26. (C'est Milner qui souligne.)

²²² Gérard Bonnet, « Voir en psychanalyse », in *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, 1988, t. II, p. 164.

le sexe c'est, bien sûr, l'organe sexuel, mais aussi tous les objets substitutifs qui peuvent prendre sa place, tout ce qui est lié au mystère de notre origine, tout ce qui renvoie à la différence des sexes et nous annonce notre castration ²²³

Cette proposition nous ramène brusquement aux *Chants de Maldoror*. Milner a frôlé, sans en avoir l'intention, deux thèmes majeurs de l'œuvre ducassienne : le « mystère de notre origine » et la « castration ». Dans les *Chants*, l'un et l'autre se présentent, on le sait, sous la forme d'un complexe.

1) la castration

D'un côté, le complexe de castration s'observe, comme l'a montré Gaston Bachelard²²⁴, chaque fois que Ducasse parle du scalp ou de la perte des cheveux, ces derniers étant le symbole de la « puissance » ou de la « virilité »²²⁵ des garçons. Citons quelques exemples. La neuvième strophe du *Chant II* évoque le pou, ennemi redoutable de l'humanité, qui « accroche ses griffes à la racine des cheveux » (p. 157) ; ensuite, l'on voit dans la troisième strophe du *Chant IV* un homme suspendu à la potence par les cheveux. Il faudrait également prendre en considération la cinquième strophe du *Chant IV* à la fin de laquelle l'oublieux narrateur se rappelle le scalp qu'il a subi, et aussi la dernière strophe du même *Chant* où Maldoror se trouve tourmenté par l'idée obsessionnelle des cheveux qu'il a arrachés à Falmer. La peur de la castration est ainsi évoquée tout au long du livre.

Or la onzième strophe du *Chant I* offre un précieux exemple de mère castratrice. À première vue, la mère d'Édouard, gentille, travailleuse et dévote, n'a aucun aspect menaçant. Et pourtant, la première phrase qu'elle prononce, et qui ouvre cette scène familiale, quoique brève et anodine en apparence, frappe par son incongruité : « Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise. » (p. 119.) Et de ces paroles, Julia Kristeva propose une brillante interprétation :

Dès le premier dialogue avec elle [la mère d'Édouard], le sème de la coupure, de la scission, ou si l'on veut de la castration est introduit : « Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur

²²³ Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p. 33.

²²⁴ « si l'on voulait bien considérer que dans l'âge de l'adolescent la moindre vexation peut avoir sur le caractère les plus grands effets, on n'hésiterait pas à reconnaître l'existence d'un *complexe du scalp*, complexe qui est une forme métaphorique du *complexe de castration*. » (Gaston Bachelard, *Lautréamont* [1^{ère} éd. 1939], Paris, José Corti, 1965, p. 67. C'est Bachelard qui souligne.)

²²⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 234.

cette chaise », dit la mère. Le fils répond, évidemment, par la négativité, « Ils n'y sont pas, mère ». ²²⁶

Sur le plan symbolique, il se peut donc que la figure maternelle, toute inoffensive qu'elle paraisse, se révèle castratrice.

2) le mystère de l'origine

D'un autre côté, il est également aisé de constater chez Ducasse la présence constante du thème de l'origine. Il ne faut pourtant pas oublier que pour le héros des *Chants*, l'origine est quelque chose d'absolument exécration. Elle n'est pas un objet de quête ni de désir, mais la flétrissure odieuse dont Maldoror cherche désespérément à se débarrasser. Le narrateur de la huitième strophe du *Chant I* se plaint de son origine humaine :

Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! Au reste, que m'importe d'où je viens ? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je ne serais pas si méchant. (p. 109.)

Désirant « être davantage », Maldoror ne peut admettre son origine médiocre. Aussi le caractère humain, indélébile, reste-t-il un défaut abominable pour ce monstre. En l'occurrence, on comprend mieux pourquoi dans les *Chants*, la rencontre avec la « face maternelle » – qui implique symboliquement le sexe maternel – est le plus souvent présenté comme une épreuve ; c'est parce que – référons-nous à l'étude freudienne : « L'inquiétant » [1919] – l'organe génital féminin évoque nécessairement « ce lieu-là dans lequel chacun a séjourné jadis et d'abord », c'est-à-dire « le ventre de la mère » ²²⁷, l'*origine* par excellence.

À la fois familière et étrange – mais sans doute doublement *étrange* pour Isidore, dont la mère disparaît quand il a seulement un an – la « face maternelle » dans la première page des *Chants de Maldoror* correspond parfaitement à la définition de « l'inquiétant » dont parle

²²⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 326. Cf. Jean-Luc Steinmetz, lui aussi, y voit un signe de menace : « Que ceux-ci [les ciseaux] ne soient pas immédiatement menaçants, tenus dans cette main maternelle, il ne faut pas en douter, mais qu'ils annoncent que quelque chose va se couper en cette scène et que les ciseaux de Clotho d'ores et déjà sont au travail, on n'en saurait disconvenir ; la mort, en effet, va s'introduire dans la maison et le fil de la vie être interrompu. » (Steinmetz, « Une affaire spirituellement ténébreuse », in *Sur Lautréamont*, CAMELIA, 1994, p. 141.)

²²⁷ Sigmund Freud, « L'inquiétant », *Œuvres complètes. Psychanalyse*, Paris, PUF, vol. XV, 1996, p. 180.

Freud²²⁸ ; « auguste », certes, mais en même temps incestueuse, elle fait voir à son fils, voire au lecteur du livre, ce qui doit être caché.

*

Si, comme nous venons de le voir, « la face maternelle » dans la strophe inaugurale des *Chants* implique probablement le sexe maternel, et si ce sexe peut susciter chez le spectateur à la fois la peur de la « castration » et l'horreur du « mystère de l'origine », la rencontre face-à-face avec la mère – « Grande Mère détenant les secrets de l'univers »²²⁹ d'après Steinmetz – est assurément angoissante pour le fils. L'acte de voir est donc, selon l'objet du regard, susceptible d'amener une situation difficile, voire critique. En l'occurrence, le mieux serait d'éviter toute chose *inquiétante* ; devant la « face maternelle », on est prié de détourner les yeux.

Dans la section suivante, nous allons lire l'avant-dernière strophe du même *Chant I* ; nous y assisterons à une autre scène de rencontre, où le héros du mal sera bouleversé par la contemplation d'une nouvelle « face maternelle ».

2. La face du crapaud

Une certaine affinité s'observe entre la première strophe et la treizième du *Chant I*. S'il est exagéré de dire que ces deux strophes se font pendant, elles n'en correspondent pas moins l'une à l'autre, ayant pour motif commun la rencontre vis-à-vis de deux êtres qui, en dépit de leur familiarité originelle, se trouvent en rapport tendu. Dans la première strophe du *Chant I*, c'était le fils qui contemplait la « face maternelle ». Or dans la treizième strophe, la mère n'est plus présente ; c'est maintenant Maldoror et le « gros crapaud » qui se rencontrent dans la forêt. Malgré le décor sauvage – décor qui favorise le plus souvent la puissance du héros du mal²³⁰ –, la scène est sinistrement sombre (« la nuit s'approche »), oppressante, et Maldoror montre sa faiblesse plutôt que son énergie. Il est aussi à noter que cette strophe était, dans sa première version de 1868, écrite sous forme de scène théâtrale. Sans aucune description ni

²²⁸ Dans son article intitulé « Das Unheimliche », Freud souligne l'affinité entre ce qui est *heimlich* (familier, intime) et ce qui est *unheimlich* (inquiétant, sinistre) ; il reprend ensuite la remarque faite par Friedrich Schelling sur ce sujet : « serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, rester dans le monde du caché, et qui est venu au jour ». (Freud, « L'inquiétant », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 158.) Le sentiment de l'inquiétant provient donc de la découverte fortuite d'une chose secrète, qui aurait dû être cachée ; ou, plus précisément, il provient « de l'*Heimisch* [= le familier] refoulé » (*Ibid.*, p. 182) selon l'expression freudienne.

²²⁹ Steinmetz, « L'Œil de Maldoror », art. cit., p. 332.

²³⁰ Voir sur ce point *supra*, le Chapitre III de la Partie I, p. 93-97.

indication scénique, elle comportait seulement deux paroles : celle de Maldoror d'abord, et ensuite une réplique de Dazet. À l'origine, il s'agissait donc d'un dialogue très simple.

Nous avons maintenant le dessein d'y constater – dans cette scène presque finale du *Chant I* – le retour de la « contemplation auguste de la face maternelle » ; au terme de la discussion suivante, la figure du crapaud-Dazet se révélera aussi menaçante que celle de la mère dans la première strophe du *Chant I*. Écoutons la parole de Maldoror. Il est d'abord surpris de l'apparition brusque d'un être monstrueux :

Quel est cet être, là-bas, à l'horizon, et qui ose approcher de moi, sans peur, à sauts obliques et tourmentés ; et quelle majesté, mêlée d'une douceur sereine ! (p. 130.)

Toutefois, chose curieuse, il remarque en même temps la douceur du regard du crapaud : « Son regard, quoique doux, est profond ». Et ensuite, après la description des « paupières énormes » de cet être inconnu, Maldoror avoue le choc qu'il a reçu de cette rencontre : « 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. » (p. 130-131.)

Ce passage est digne d'attention, non simplement parce qu'il rend compte de la puissance des « yeux monstrueux » du crapaud – détail qui confirme la grande importance accordée au regard dans les *Chants* – mais parce que la rencontre avec cette bête rappelle au héros du mal immédiatement le souvenir de sa première enfance, souvenir de son origine, souvenir de « ce qu'on appelle une mère ».

Il semble que l'image de la mère soit ici évoquée sous le stimulus du tremblement du corps ; les « yeux monstrueux » du crapaud et les « sèches mamelles » de la mère sont – si l'on en croit le texte des *Chants* – tellement équivalents qu'ils provoquent la même réaction physique : des frissons. Mais une mère qui fait trembler son fils pendant l'allaitement, n'est-elle pas anormale ? S'il est vrai que Maldoror était saisi de frisson quand il suçait « les sèches mamelles » de sa mère, celle-ci n'était sûrement pas affectueuse ni protectrice mais quelqu'un de plus solennel et menaçant ; en l'occurrence, il est tentant de l'identifier à la mère castratrice et incestueuse de la première strophe du *Chant I*.

Au crapaud s'assimilent ainsi non seulement la figure ressuscitée de « Dazet »²³¹ mais, en même temps, celle de la mère castratrice dans la strophe inaugurale du livre ducassien ; ses

²³¹ Nous reparlerons de la mort symbolique de Dazet et de sa résurrection : voir *infra*, le Chapitre II de la Partie III, p. 233-240.

« yeux monstrueux » sont en effet aussi troublants que « la face maternelle ». Cette treizième strophe est donc, dans un certain sens, une reprise de la première strophe du *Chant I*.

Un autre critère confirme, par ailleurs, la liaison entre les deux strophes : le retour de l'image des « marécages ». Notons bien que dans la treizième strophe, le crapaud est appelé : « monarque des étangs et des marécages ». Cette image sert de vases communicants entre le début et la fin du *Chant I*, puisque celui-ci a commencé par une évocation de « marécages désolés », et va finir maintenant sur une scène au décor réellement marécageux. D'ailleurs, si, d'après la comparaison de la première strophe, « les marécages » comprennent à la fois « la face maternelle » et les « pages sombres » des *Chants*, le crapaud, appelé « monarque » de ces « marécages », représenterait l'origine ou la matrice de l'œuvre ducassienne. En un sens, c'est donc lui qui règne sur le monde des *Chants de Maldoror* ; il est à la fois castrateur et incestueux, il peut séduire et mutiler le héros des *Chants*. En l'occurrence, il serait tout à fait naturel qu'en fixant ses yeux, Maldoror ait ressenti des frissons ; tout comme le lecteur des *Chants*, il fait face aux textes marécageux de *Maldoror*, à savoir qu'il s'affronte lui-même.

3. Conclusion du chapitre

En observant le jeu des métaphores dont use l'auteur des *Chants* (les marécages = la face maternelle = le sexe féminin = le texte des *Chants* = l'habitat du crapaud), nous venons de constater dans son premier *Chant* le retour du même motif : la rencontre face-à-face avec la maternité. Et pourtant, évoquant à la fois le tabou d'inceste et le mystère de l'origine, inspirant par ailleurs la peur de la castration, cette dernière ne donne à celui qui la regarde qu'un frisson ; pour ainsi dire, elle offre le premier *spectacle négatif* des *Chants*, dont il est recommandé de détourner les yeux.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de creuser davantage la problématique concernant la maternité chez Ducasse, car il reste, semble-t-il, à la regarder sous un autre angle, en relation avec la mort. Ensuite, le thème du face-à-face avec soi-même – thème que nous avons frôlé tout à l'heure – sera repris et développé dans le quatrième chapitre de cette deuxième partie.

Chapitre III. Sous le signe d'Oreste

À l'aide d'une figure mythique : Oreste, nous tâcherons ici de faire revivre les images maternelles dans les *Chants*, afin de mettre en relief le sentiment complexe qu'éprouvait le jeune poète envers sa mère.

1. La maternité dans *Les Chants de Maldoror*

Malgré sa date de publication remontant à 1947, l'étude psychanalytique des *Chants de Maldoror* faite par Marcel Jean et Arpad Mezei n'a pas perdu sa valeur essentielle. Ses premiers chapitres surtout, qui discernent dans le livre ducassien le complexe d'Œdipe sous deux formes, positive (haine du père) et négative (haine de la mère), ne manquent pas d'intérêt même pour un lecteur d'aujourd'hui. Par contre, nous ne sommes pas parfaitement d'accord avec eux quand ils observent un « curieux effacement de l'élément maternel dans les *Chants* »²³². Leur affirmation : « les scènes pouvant être placées sous le signe maternel sont extrêmement rares dans les *Chants* »²³³ semble également exagérée car, en réalité, l'apparition des figures maternelles ne se limite pas aux strophes I-9, II-10, II-13 et IV-3 que Jean et Mezei commentent²³⁴. Pour le constater, il suffit de relire le court texte du *Chant I* ; on pourra facilement y relever des expressions renvoyant à la maternité :

« 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, p. 99. C'est nous qui soulignons ; il en est de même pour la suite.)

« Je les [les hommes] ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, *comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère*, [...] attrister de compassion le Dieu de miséricorde » (I-5, p. 102.)

« 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, p. 104.)

²³² Marcel Jean et Arpad Mezei, *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Nizet, 1947, p. 35, n. 1.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « A part la strophe des mathématiques, l'épisode de la femelle de requin, la scène du pendu, on ne trouve pour ainsi dire pas d'allusion à la mère ». (*Ibid.*)

« de même les chiens [...] se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, [...] soit *comme une femme qui va enfanter* » (I-8, p. 107.)

« 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 [...] » Depuis ce temps, je respecte le vœu de la morte. » (I-8, p. 109.)

« En outre, du spectacle de *tes mamelles fécondes*, se dégage la notion d'ingratitude » (I-9, p. 112.)

« 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, p. 130-131.)

Certes, ces allusions sont disparates. Simples figures rhétoriques pour la plupart, ces images ne présentent pas de personnages féminins en chair et en os, sauf peut-être dans la huitième strophe du *Chant I* où la mère du narrateur, quoique déjà morte, laisse une vive impression de présence. On n'aurait donc pas tort de dire que dans les *Chants*, les figures maternelles sont marginales. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'elles sont absentes ou de faible importance car, comme nous allons le voir, dans l'imagination ducassienne elles occupent une place que l'on ne pourrait qualifier de centrale, mais qui, cependant, n'est pas négligeable.

2. Mère et Fils

La présence persistante de la maternité dans les *Chants* n'est rien moins que surprenante si l'on pense à la biographie du poète : Célestine Jaquette Davezac, la mère d'Isidore, disparaît le 10 décembre 1847 quand son fils n'a pas encore atteint l'âge de deux ans. Mort précoce, dont la cause reste même aujourd'hui inconnue ; du moins, on peut supposer que Ducasse ne garde aucun souvenir de sa mère quand il compose ses *Chants*.

Or, en dépit de l'absence de mère dans sa famille, Isidore, chaque fois qu'il décrit une scène familiale dans son livre, ne peut s'empêcher d'y inscrire une figure maternelle. De fait, dans les *Chants*, aucune famille n'est dépourvue de mère, alors que le père est, comme le montre le tableau ci-dessous, très souvent hors jeu.

Strophe	Père	Mère	Enfant(s)
I-8	Absent	Mère aux "yeux vitreux"	Le narrateur des <i>Chants</i>
I-11	Père d'Edouard	Mère d'Edouard	Edouard
II-5	Absent	La "femme du peuple"	La "jeune fille svelte"
II-6	Absent	(Mère)	L'enfant
III-2	Absent	La "folle qui passe en dansant"	La fillette
IV-3	Absent	Mère de l'homme pendu	L'homme suspendu
V-2	Le "maître caboteur"	La femme du "maître caboteur"	"un héritier"
VI-4	Père de Mervyn	Mère de Mervyn	Mervyn
VI-7	Père d'Aghone	Mère d'Aghone	Aghone et trois Marguerite

Que faut-il voir dans cette permanence maternelle ? Peut-on l'interpréter comme une tentative du poète de restituer dans la fiction ce qui lui manque dans la réalité ? Ces mères reflètent-elles plus ou moins l'image maternelle qu'avait Ducasse en tête ? Quoi qu'il en soit, cette présence constante de la mère dans les scènes familiales est remarquable – ou même touchante – si l'on se souvient du fait que l'auteur du livre a grandi sans jamais la connaître. En ce sens, il se peut que l'écriture ressemble pour lui à une quête, quête de ce qu'il a perdu définitivement, et à jamais, mais qu'il cherche toujours, sinon à reprendre dans la réalité, du moins à retrouver dans son imaginaire.

Encore une remarque à faire : il est rare que Ducasse donne la mort aux personnages maternels. Dans l'ensemble des *Chants*, il n'y a qu'une seule occurrence : la onzième strophe du *Chant I* où Maldoror ôte la vie à Édouard et, en même temps, à sa mère. Comparées aux enfants et aux adolescents qui deviennent beaucoup plus souvent la cible des violences maldororiennes, on pourrait avoir l'impression que les mères sont protégées du danger mortel. De fait, les personnages maternels survivent dans les *Chants*, comme si le poète ne voulait pas les faire disparaître.

Faut-il y reconnaître le signe de l'attachement affectueux du fils à sa mère ? S'agit-il plutôt d'une expression de pitié pour la défunte ? Ou la mère d'Isidore – qui s'est suicidée selon Enrique Pichon-Rivière – est-elle envisagée, au contraire, comme une coupable qui a abandonné son fils ? Entre l'amour et le ressentiment, lequel prend le dessus au fond du cœur de Ducasse ?

Cette question est difficile à trancher ; d'autant plus difficile que les images maternelles sont dans les *Chants* non seulement nombreuses mais aussi variées. En effet, de strophe en strophe, la mère change de masque : elle est pieuse et médiocrement bonne (I-11), vicieuse et violente (II-5), consolatrice (II-6), folle (III-2), incestueuse (IV-3) et majestueuse (VI-3) pour ne donner que les exemples les plus marquants. En l'occurrence, cette instabilité de l'image maternelle, cette diversité, voire la disparité de ses représentations, ne signalent-elles pas le

sentiment complexe qu'avait Ducasse envers « ce qu'on appelle une mère » (p. 31) – mère qu'il ne connaissait guère et qui était pour lui, dès le début, absolument morte ?

Jean et Mezei remarquent à juste titre l'ambivalence de l'attitude du poète envers la maternité :

Le complexe d'Œdipe chez Lautréamont est donc ambivalent, *positif et négatif* à la fois. [...] Au sujet du personnage maternel, on relèvera donc dans les *Chants*, çà et là, des expressions d'effroi ou d'ironie, des insultes même.²³⁵

Ils tentent par la suite d'analyser les *Chants* du point de vue de ce « complexe d'Œdipe négatif » ; nous croyons bon de rappeler ici brièvement leur argument.

3. Le complexe d'Oreste

Si le complexe d'Œdipe, positif, se manifeste comme « désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé », le même complexe, sous sa forme négative, se présente à l'inverse : « amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé »²³⁶. Or il existe plus d'une appellation pour désigner ce « complexe d'Œdipe négatif » : Juan-David Nasio, dans son ouvrage, le nomme « Œdipe inversé »²³⁷ tandis que Jean et Mezei emploient le terme de « complexe d'Oreste »²³⁸, reprenant sans doute la terminologie du psychiatre américain, Frederick Wertham²³⁹. Il va sans dire que le fils d'Agamemnon est convoqué ici comme un personnage-type qui tua sa mère pour venger son père ; Jean et Mezei discernent en lui une tendance homosexuelle :

Oreste aime son père et hait sa mère. Les catastrophes qui l'accablent ne sont donc que les conséquences des tendances homosexuelles contenues dans le complexe négatif.²⁴⁰

²³⁵ Jean et Mezei, *op. cit.*, p. 20.

²³⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse* [1^{ère} éd. 1967], Paris, PUF, 2007, p. 79.

²³⁷ Juan-David Nasio, *L'Œdipe. Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Paris, Payot, 2005, p. 114.

²³⁸ Voir le chapitre intitulé : « Le complexe d'Oreste » dans l'ouvrage déjà cité. (Jean et Mezei, *op. cit.*, p. 29-38.)

²³⁹ Frederick Wertham, « The Matricidal Impulse », *Journal of Criminal Psychopathology*, avril 1944, p. 455 ; cité dans Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967, p. 97.

²⁴⁰ Jean et Mezei, *op. cit.*, p. 30.

Les critiques tentent ensuite un rapprochement fort intéressant du mythe d'Oreste et du livre ducassien²⁴¹. Les tendances homosexuelles, aisément reconnaissables dans l'un et l'autre, servent de charnière qui attache la mythologie grecque aux *Chants de Maldoror*. D'après Jean et Mezei, « ce n'est pas tant le meurtre de sa mère qu'Oreste se reproche, que l'amour pour son père »²⁴². Et ils soulignent justement la présence de Pylade dans le mythe d'Oreste. Ce meilleur ami du héros importe, remarquent-ils, en ceci qu'il symbolise « non seulement le personnage maternel, mais aussi la partie « acceptée » du père »²⁴³. Pour sublimer ses pulsions homosexuelles et échapper à la poursuite des Érinyes, Oreste a donc besoin de lui qui a des traits à la fois masculins et féminins – tout comme Falmer (IV-8) dans les *Chants*²⁴⁴. « *Les Chants* présentent un processus psychique qui évolue suivant les grandes lignes du complexe d'Oreste »²⁴⁵, observent Jean et Mezei, avant de reconnaître derrière la « vieille araignée de la grande espèce » (V-7), persécutrice du héros du mal, l'équivalent des Érinyes dans le mythe grec. Aussi Maldoror sera-il tourmenté, selon eux, par un sentiment de culpabilité provenant de ses tendances homosexuelles – lecture qui semble d'autant plus pertinente que dans les *Chants*, cette strophe de l'araignée (V-7) est précédée d'une autre strophe (V-5) consacrée au thème de la pédérastie.

Et pourtant, malgré toutes ces qualités, nous ne croyons pas que la lecture de Jean et Mezei soit entièrement satisfaisante parce qu'en se référant trop globalement au mythe grec, et non à tel ou tel texte précis, ils ont laissé passer inaperçus quelques aspects importants de l'histoire d'Oreste. Autrement dit, Jean et Mezei n'ont pas puisé tous les enseignements disponibles à la grande source de la tragédie grecque dont, supposons-le, il est possible de rapprocher davantage le livre ducassien. À nous donc de reprendre la comparaison textuelle entre *Les Chants de Maldoror* et les six tragédies argiennes : *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* d'Eschyle ; *l'Électre* de Sophocle ; *l'Électre* et *l'Oreste* d'Euripide. Dans la discussion suivante, nous parlerons plus du personnage d'Oreste que du complexe d'Oreste.

²⁴¹ Le matricide d'Oreste est raconté par chacun des trois tragiques grecs (Eschyle, Sophocle et Euripide) et nous ignorons le texte auquel se réfèrent Jean et Mezei quand ils parlent de ce mythe. En revanche, il est certain qu'ils ont consulté *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, car ils font mention de la rencontre d'Oreste avec Iphigénie, qui se passe seulement dans cette pièce. (*Ibid.*, p. 31.)

²⁴² *Ibid.*, p. 30.

²⁴³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁴ Pour montrer la bisexualité de Falmer, Jean et Mezei remarquent d'abord ses aspects féminins : « blond, figure ovale, voix mélodieuse » (*Ibid.*, p. 32) et ensuite donnent une interprétation de son nom propre : Falmer est, d'après eux, « Phallus de la Mère ». (*Ibid.*)

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

4. « Je n'accepte pas Eschyle »

Il est certain que l'auteur des *Chants de Maldoror* a lu, sinon exhaustivement, du moins une partie des pièces de la tragédie grecque. C'est ce que confirme, d'une part, le témoignage de Paul Lespès, un condisciple d'Isidore au lycée de Pau. François Alicot l'a recueilli et présenté en 1928 :

Il goûtait fort Racine et Corneille et surtout l'*Œdipe-Roi*, de Sophocle. La scène dans laquelle Œdipe, instruit enfin de la terrible vérité, pousse des cris de douleur et, les yeux arrachés, maudit son destin lui paraissait très belle. Il regrettait toutefois que Jocaste n'eût pas mis le comble à l'horreur tragique en se donnant la mort sous les yeux des spectateurs !²⁴⁶

Le vif intérêt que Ducasse portait à la tragédie grecque se révèle, d'autre part, dans les *Poésies I*. Il déclare, dès la première page de ce fascicule : « J'accepte Euripide et Sophocle ; mais je n'accepte pas Eschyle » (p. 329), et ensuite mentionne le « récit de Thérémène d'Euripide, traduit en vers français par Racine le père » (p. 337). Formule énigmatique que n'accompagne aucune explication, cette phrase-là a suscité beaucoup de commentaires. Dans un ouvrage intitulé : *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* (1950), légèrement ultérieur à la monographie consacrée aux *Chants* que nous avons déjà plusieurs fois citée, Jean et Mezei remarquent l'innocence fondamentale des héros sophocléens et l'aspect moral des œuvres d'Euripide qui, d'après eux, ne se trouvent pas dans l'univers eschyléen :

Chez Eschyle, en effet, l'homme *participe* d'une volonté supérieure et incompréhensible : le destin. Les héros de Sophocle, au contraire, malheureux ou même criminels, sont *victimes* de la fatalité ; ils ne sont jamais coupables, ou complices. Mais surtout Lautréamont accepte Euripide, dont les pièces sont beaucoup plus des moralités que des drames.²⁴⁷

Cette interprétation est cependant discutable pour plusieurs raisons. D'abord parce que la description des « héros de Sophocle » ne correspond pas toujours à la réalité textuelle de ce dramaturge ; par exemple, elle s'appliquerait bien au roi Œdipe qui est certes victime de la

²⁴⁶ François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercure de France*, n° 709, 1^{er} janvier 1928, p. 203. Curieux désir de « l'horreur tragique », cependant ; Ducasse voulait-il vraiment que Sophocle montrât la mort de Jocaste, lui qui attaquerait plus tard *Paul et Virginie*, en prétendant que « La description de la douleur est un contresens » ? (*OC, Poésies I*, p. 338.)

²⁴⁷ Marcel Jean et Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* [1^{ère} éd. 1950], Paris, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001, p. 72-73. (C'est Jean et Mezei qui soulignent.)

fatalité, mais non aux héros de l'*Électre* qui commettent délibérément le matricide : chez Sophocle, on le sait, Oreste tue Clytemnestre, encouragé par sa sœur. Le fait qu'il a agi sur l'ordre d'Apollon²⁴⁸ ne lui confère pas d'innocence particulière, puisque l'Oreste eschyléen, lui aussi, n'a fait qu'obéir à l'oracle de Delphes quand il a égorgé sa mère²⁴⁹. Il paraît donc difficile de mesurer et comparer la culpabilité des héros de chaque dramaturge en examinant, comme le font Jean et Mezei, seulement leurs rapports avec la fatalité. Du reste, la remarque sur l'œuvre d'Euripide est plus problématique encore ; dans quel sens entendent-ils les mots « moralité » et « drame » ? À quelles pièces de ce dramaturge pensent-ils d'ailleurs ? Faute de précision, leur commentaire ne contribue, semble-t-il, qu'à rendre plus obscure la formule en question des *Poésies I*.

Patrick Besnier, lui, propose une autre interprétation, à première vue trop simple mais en réalité moins controversable que celle de Jean et Mezei :

Eschyle représente le monde primitif et l'effroi religieux, Sophocle et Euripide un monde nouveau qui s'en dégage – comme les *Poésies* après les *Chants*.²⁵⁰

Cette vision est en majeure partie partagée par Jean-Luc Steinmetz, l'éditeur de la nouvelle édition de Lautréamont dans « Le Livre de Poche » datée de 2001. Il précise cependant que ce genre d'image d'Eschyle était courant à l'époque – au milieu du XIX^e siècle – et ajoute une précieuse indication bibliographique, *William Shakespeare* de Victor Hugo :

Eschyle est encore considéré à ce moment comme un auteur dramatique primitif et sauvage. Le théâtre classique ne s'était pas réclamé de lui ; mais Hugo se voudra son continuateur (voir son *William Shakespeare*, 1864).²⁵¹

²⁴⁸ Voici l'oracle d'Apollon dans la pièce de Sophocle : « Seul, sans nul appareil, ni d'armes ni de troupes, par ruse et par détour, procéder de ma main [celle d'Oreste] à toute mise à mort que requiert la justice ». (Sophocle, *Électre*, in *Électre*, trad. Victor-Henri Debidour, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 267.)

²⁴⁹ Après avoir tué Clytemnestre et Égisthe, Oreste dit : « ce qui m'a instillé l'audace de mon acte, j'affirme que c'est au premier chef l'oracle de Loxias, qui m'a prédit qu'en l'accomplissant je serais à l'abri de toute poursuite criminelle ». (Eschyle, *Les Choéphores*, in *Électre*, *op. cit.*, p. 155.)

²⁵⁰ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, éd. Patrick Besnier, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 334.

²⁵¹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 353, n. 1. Cf. Certes, Goldfayn et Legrand ont eux aussi évoqué *William Shakespeare* de Victor Hugo dans leur édition commentée des *Poésies* ; mais ils n'ont pas tenté d'élucider ce qui distingue Eschyle des deux autres dramaturges : « Les trois grands tragiques grecs reflètent, en ordre inverse, les préoccupations de Lautréamont rédigeant le début de *Poésies*. Ils représentent en effet la poésie à sa naissance, particulièrement Eschyle, dont Victor Hugo dira que venu après Homère, il semble son aîné (*William Shakespeare*). » (Isidore Ducasse, *Poésies*, première édition commentée par Georges Goldfayn et Gérard Legrand, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 24.)

Ce livre est particulièrement intéressant pour nous, non seulement parce que l'auteur parle fréquemment d'Eschyle, mais surtout parce qu'il souligne l'aspect *féroce* et *abrupt* du dramaturge grec ; on se rappellera que Ducasse, quelques années plus tard, utilise ces deux adjectifs pour décrire son propre livre²⁵² – ce qui semble justifier la remarque de Besnier sur la parenté entre Eschyle et les *Chants*. Selon l'auteur de *William Shakespeare*,

Eschyle n'a aucune des proportions connues. Il est rude, abrupt, excessif, incapable de pentes adoucies, presque féroce, avec une grâce à lui qui ressemble aux fleurs des lieux farouches, moins hanté des nymphes que des Euménides, du parti des Titans, parmi les déesses choisissant les sombres, et souriant sinistrement aux gorgones, fils de la terre comme Othryx et Briarée, et prêt à recommencer l'escalade contre le parvenu Jupiter.²⁵³

On voit que la distinction entre Eschyle et les deux autres tragiques, qui s'observe dans les *Poésies I* de Ducasse, est déjà présente dans l'ouvrage de Hugo ; pour ce fervent amateur d'Eschyle, Sophocle et Euripide sont, si surprenant que cela paraisse, écrivains de second ordre :

Hésiode, Ésope, *Sophocle*, *Euripide*, Platon, Thucydide, Anacréon, Théocrite, Tite-Live, Salluste, Cicéron, Térence, Virgile, Horace, Pétrarque, Tasse, Arioste, La Fontaine, Beaumarchais, Voltaire, n'ont ni exagération, ni ténèbre, ni obscurité, ni monstruosité. Que leur manque-t-il donc ? Cela.

Cela, c'est l'inconnu.

Cela, c'est l'infini.²⁵⁴

Il se peut donc que l'auteur des *Poésies I*, proférant dès le début de son livre un refus d'Eschyle, ait intentionnellement pris le contre-pied de l'auteur de *William Shakespeare* ou, plus largement, de la poésie romantique. En l'occurrence, l'auteur du *Prométhée enchaîné* représenterait – et cela semble bien possible – tout ce que dénonce le fascicule ducassien comme faux : démesure, exaspération, férocité, obscurité, etc.

Philippe Sollers fait mention, lui aussi, de la formule en question dans son entretien avec la revue *Ligne de Risque* (1^{ère} parution 1997). Il suppose que l'évaluation ducassienne

²⁵² Voici la première phrase des *Chants* : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément *féroce* comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin *abrupt* et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ». (C'est nous qui soulignons.)

²⁵³ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1^{ère} éd. 1864], éd. Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 85.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 119. (C'est nous qui soulignons.)

porte non sur l'ensemble du corpus des trois tragiques, mais principalement sur la trilogie d'Eschyle : l'*Orestie*. Dans l'intolérance de l'auteur des *Poésies* pour l'auteur des *Choéphores*, il voit la répulsion que celui-là pouvait avoir pour le matricide :

Pourquoi feint-il de ne pas accepter Eschyle ? Ne serait-ce pas à cause de l'*Orestie* ? Ne serait-ce pas parce que Eschyle affirme que le matricide est un crime innocent quand Apollon le commande ?²⁵⁵

Sollers n'a pas tort de dire que « le matricide est un crime innocent » chez Eschyle ; on sait que dans *Les Euménides*, la pièce clôturant la trilogie eschyléenne, le héros échappe de peu à la peine capitale réclamée par les déesses vengeresses, qui forment le chœur. Malgré leur poursuite acharnée, Oreste, soutenu par Apollon et obtenant les bonnes grâces d'Athéna²⁵⁶ qui préside l'aréopage, sort du tribunal innocenté :

ATHÉNA. – Cet homme est absous de l'accusation de meurtre ; le nombre des voix est égal des deux côtés.

ORESTE. – O Pallas, tu as sauvé ma maison et tu m'as rétabli dans la terre de mes pères, dont j'étais privé.²⁵⁷

Or chez Euripide, le jugement tombe autrement : ni Apollon ni Athéna n'interviennent dans le procès et le suffrage se montre défavorable aux criminels :

LE PAYSAN. – O malheureuse fille du roi Agamemnon, écoute, noble Électre, ce que j'ai de pénible à t'apprendre.

ÉLECTRE. – Nous sommes donc perdus ; ton langage est trop clair, et tu n'as rien, je vois, que des malheurs à m'annoncer.

LE PAYSAN. – Le vote des Pélasges vous condamne à mourir, ton frère et toi, infortunée, aujourd'hui même.²⁵⁸

²⁵⁵ Philippe Sollers, « Entretien sur Lautréamont », *Poker. Entretiens avec la revue Ligne de Risque*, Paris, Gallimard, coll. « l'Infini », 2005, p. 49.

²⁵⁶ Cf. « ATHÉNA. – C'est à moi qu'il appartient de prononcer la dernière. J'ajouterai mon suffrage à ceux qui sont pour Oreste. [...] La victoire restera à Oreste, même si les suffrages sont égaux. » (Eschyle, *Les Euménides*, in *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 228.)

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Euripide, *Oreste*, in *Tragédies complètes II*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1962, p. 1163.

Le matricide étant ainsi déclaré impardonnable dans l'*Oreste*, l'on pourrait admettre la pertinence de l'hypothèse de Sollers en ce qui concerne Eschyle et Euripide. Cependant cette dernière ne s'accorde pas avec Sophocle. Même si la pièce conclusive de ce dramaturge, qui aurait été l'équivalent de l'*Oreste* ou des *Euménides* n'existe pas de nos jours, nous pouvons deviner, à la lecture de son *Électre*, le verdict d'innocence qui aurait attendu le héros matricide. De fait, dans cette pièce, en accueillant les deux assassins qui viennent d'accomplir la mise à mort de Clytemnestre, le Coryphée exprime sa sympathie : « Mais les [Oreste et Pylade] voici. Leur main rouge dégoutte du sang répandu sur l'autel d'Arès. *Je n'ai nul reproche à leur adresser.* »²⁵⁹ La vengeance du père est ainsi pleinement justifiée, de sorte que l'ombre des Érinyes ne revient pas hanter Oreste jusqu'à la fin du drame. Voici le dernier mot du Coryphée qui clôture la pièce ; il applaudit l'*effort* d'Oreste et fait mention même de sa *liberté* : « O race d'Atrée, à travers combien d'épreuves es-tu enfin à grand-peine parvenue à la liberté ! L'effort de ce jour couronne ton histoire »²⁶⁰. L'hypothèse de Sollers n'est donc pas totalement satisfaisante ; le matricide d'Oreste est jugé innocent non seulement chez Eschyle mais aussi chez Sophocle.

Et pourtant, la mise en rapport de la formule ducassienne et de la figure maternelle chez les tragiques grecs, proposée par Sollers, n'est pas sans intérêt ; les recherches dans ce sens sont, à notre avis, dignes d'être poursuivies. Seulement, on ferait mieux d'accorder moins d'importance au *jugement* du crime commis par le fils d'Agamemnon ; car ce sont les actions d'Oreste qui montrent l'essentiel de la relation entre mère et fils, et non le jugement que le public porte sur ses actions. De son gré ou malgré lui, le fils a tué sa mère et, par conséquent, subi la poursuite des Érinyes ; voilà les faits et c'est cela qui compte. En outre, il faut tenir compte de l'ambivalence du sentiment qu'avait probablement Ducasse envers la maternité. Car si, pour lui, la mère n'était pas un être *a priori* cher ni respecté, pourquoi s'opposerait-il à l'auteur des *Euménides*, alors que ce dernier déclara l'innocence du matricide ? L'hypothèse de Sollers est à cet égard problématique ; elle suppose que la mère soit sacrée pour Ducasse. Mais en réalité, il se peut aussi que celle-ci soit pour le poète plus étrangère que familière, aussi repoussante que désirable – du moins, c'est ce que l'on peut sentir en lisant *Les Chants de Maldoror*.

Le matricide est donc certes coupable, mais peut-être, dans une certaine mesure, désiré. Il n'est même pas impossible que Ducasse, jeune lecteur de la tragédie grecque, s'identifie au fils d'Agamemnon et l'applaudisse au lieu de le condamner ; car le crime accompli n'est, en

²⁵⁹ Sophocle, *Électre*, in *Tragédie complètes*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 287. (C'est nous qui soulignons.)

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 291.

réalité, rien d'autre que ce qu'il a inconsciemment voulu. Pour Ducasse, le plus terrifiant n'est certainement pas le matricide mais, comme en témoigne la page initiale des *Chants de Maldoror*, la « contemplation auguste de la face maternelle » dont le fils est obligé de détourner les yeux²⁶¹. Et, il faut le souligner, c'est justement la scène de la terrible rencontre d'Oreste avec Clytemnestre qui constitue le point culminant de la pièce d'Eschyle ; ce dernier, seul parmi les trois dramaturges grecs, montre, dans *Les Choéphores*, la scène de la dispute face-à-face entre la mère et le fils (voir le tableau ci-dessous). Chez Sophocle et Euripide, la confrontation avec Clytemnestre est, on le sait, assumée par sa fille et non par Oreste. Puisque sur d'autres points, la relation entre la mère et le fils ne change pas beaucoup entre les trois pièces²⁶², force est de dire que l'originalité eschyléenne consiste en cette querelle entre Oreste et sa mère ; c'est donc la présence du fils qui *ne se détourne pas de la face maternelle* qui distingue *Les Choéphores* des deux autres *Électre* et, partant, qui fait déclarer à l'auteur des *Poésies I* qu'il « n'accepte pas Eschyle ».

Comparaison des actions d'Oreste chez les trois tragiques		
Eschyle (<i>Les Choéphores</i>)	Sophocle (<i>Electre</i>)	Euripide (<i>Electre</i>)
Retour à Argos	Retour à Argos	Retour à Argos
↓	↓	↓
Rencontre avec Electre	Rencontre avec Electre	Rencontre avec Electre
↓	↓	↓
Meurtre d'Egiste (Cri d'Egiste audible)	Meurtre de Clytemnestre (Cri de Clytemnestre audible)	Meurtre d'Egiste (Rapporté par un serviteur)
↓	↓	↓
Dispute avec Clytemnestre	Meurtre d'Egiste (Pièce terminée juste avant l'exécution)	Meurtre de Clytemnestre (Cri de Clytemnestre audible)
↓		↓
Meurtre de Clytemnestre (Son cadavre exhibé)		Rencontre avec Castor (Poursuite des Erinyes annoncée)
↓		
Fuite forcée par les Erinyes		

5. L'unique mort de la maternité (dans la onzième strophe du *Chant I*)

Poursuivons notre réflexion sur la figure maternelle chez Ducasse, en relisant les trois strophes dialoguées dans le *Chant I*. Nous nous intéressons à la mère d'Édouard (I-11) pour deux raisons : d'abord parce que ce personnage est une pure invention de l'auteur des *Chants*

²⁶¹ Voir sur ce point le chapitre précédent : « L'inquiétante face maternelle », *supra*, p. 158-165.

²⁶² Par exemple, aucune des trois pièces ne représente visiblement l'exécution de Clytemnestre ; elle est évoquée seulement par un cri de la victime. On se demandera si Ducasse en était mécontent comme, jadis – d'après le témoignage de Paul Lespès – il avait regretté, par rapport à l'*Œdipe Roi*, « que Jocaste n'eût pas mis le comble à l'horreur tragique en se donnant la mort sous les yeux des spectateurs ».

par rapport à l'hypotexte probable de cette strophe, le poème de Goethe « le Roi des Aulnes » qui ne contient aucune mère ; ensuite parce qu'il s'agit du seul personnage maternel qui est, malgré ses vertus (le père d'Édouard est bonne, tendre, pieuse et travailleuse), mis à mort par le héros/narrateur des *Chants*. Pourquoi Ducasse a-t-il créé cette figure maternelle, et ainsi augmenté le nombre de victimes qui succombent sous le pouvoir magique du génie du mal ? La mort du fils, telle que l'amène le dénouement du « Roi des Aulnes », n'aurait-elle pas été suffisante si, comme d'habitude, Maldoror avait voulu seulement nuire à l'innocence des enfants ? N'est-ce pas comme si Ducasse présentait ce personnage maternel uniquement pour le tuer ensuite ? Pour quelle raison, précisément, cette mise à mort de la maternité a-t-elle lieu ?

Nous voulons y voir une expression déviée du complexe d'Œdipe, complexe non du fils lui-même (Édouard) mais, pour ainsi dire, d'un enfant bâtard (Maldoror) expulsé de sa famille. A notre avis, ce n'est pas la haine du héros du mal contre la maternité qui lui fait tuer la mère, mais sa jalousie envers le père d'Édouard ; car celui-ci possède un « foyer paisible » (p. 119) qui jouit de la présence maternelle, chose désespérément hors de portée d'un malheureux vampire qui erre « de contrée en contrée, abhorré partout » (p. 120) – et aussi de l'auteur des *Chants* dont la mère a trop tôt disparu. C'est donc ce tableau familial incluant la mère que l'envahisseur appelle « injustice » (p. 124), et la motivation du meurtre n'est que l'envie du héros des *Chants* pour le père d'Édouard. D'ailleurs, n'est-ce pas la raison pour laquelle la vie de ce dernier est jusqu'à la fin laissée intacte ? Car, évidemment, cette survie n'est pas une grâce pour lui ; au contraire, il s'agit d'un supplice qu'il a à endurer tout seul : « Mon épouse !... Mon fils !... Je me rappelle un temps lointain où je fus époux et père. » (p. 124.) La destruction de la famille, qui a pour origine la jalousie œdipienne de Maldoror, consiste donc logiquement en la suppression de la mère et l'isolement du père.

6. L'ombre d'Hamlet

La mort d'Édouard et de sa mère à la fin de la onzième strophe du *Chant I* est suivie d'une évocation du viol des « cadavres de belles femmes mortes depuis peu » (I-12, p. 125). Celle-ci est à première vue gratuite et simplement de mauvais goût, mais, en réalité, il n'est pas impossible d'y voir le point de jonction des deux strophes : parmi ces cadavres de femmes, ne pourrait-on pas reconnaître la mère d'Édouard, qui vient d'expirer ? Du moins, il est certain que la démarche du texte ducassien est désormais prodigieusement conséquente : le

thème du cadavre s'étend, après avoir traversé le cimetière nocturne de la douzième strophe du *Chant I*, jusqu'au début de la treizième strophe :

Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné, appuyé contre une écluse qui l'empêche de partir, n'aïlle 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. (p. 130.)

L'unité de ces trois strophes (I-11, I-12 et I-13) s'atteste donc non seulement sur le plan formel (car, dans la première version du *Chant I* (1868), elles étaient écrites sous forme de scène de théâtre) mais aussi sur le plan thématique : la présence persistante du corps inanimé – voire décomposé – caractérise la dernière partie du *Chant I*. On dirait que la mère d'Édouard, morte dans la strophe onzième, se retrouve dans la strophe suivante en tant que cadavre, avant d'être transfigurée, finalement, en ce « chien mort retourné » (I-13).

Et, en même temps, Hamlet y trouve sa place. L'intertextualité manifeste de la douzième strophe du *Chant I*, calquée sur la tragédie shakespearienne, semble d'autant plus intéressante que le prince de Danemark est, pour ainsi dire, un Oreste élisabéthain, comme le suggère Ernest Dugit : « L'histoire d'Hamlet n'est en réalité que celle d'Oreste, sous un autre nom et dans un autre pays »²⁶³. Des observations semblables sont abondamment faites : d'une part, Jean et Mezei affirment qu'« Hamlet est un drame orestien »²⁶⁴ ; selon Jean Starobinski, d'autre part, « derrière Hamlet, il y a ses préfigurations littéraires, son prototype mythique, sa ressemblance avec Oreste, avec Brutus »²⁶⁵. En outre, nous devons à Jan Kott une étude plus détaillée intitulée : « Oreste, Électre, Hamlet »²⁶⁶. Mais c'est le texte de Victor Hugo, *William Shakespeare*, que nous pouvons lire avec le plus vif intérêt car il rend compte qu'au milieu du XIX^e siècle, le rapprochement des deux héros était déjà une banalité :

²⁶³ Ernest Dugit, « Oreste et Hamlet », *Annales de l'Enseignement supérieur de Grenoble*, 1889, p. 143 ; cité dans Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, op. cit., p. 97.

²⁶⁴ Jean et Mezei, *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, op. cit., p. 33. D'après eux, le caractère orestien d'*Hamlet* est déjà signalé en 1822 par Romani, dans sa préface au livret d'*Hamlet*, opéra de Mercadante.

²⁶⁵ Jean Starobinski, « Hamlet et Freud », in Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, op. cit., p. XXIV.

²⁶⁶ Voir de Jan Kott, « Oreste, Électre, Hamlet », *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*, Paris, Payot, 1975.

On compare habituellement Eschyle et Shakespeare par Oreste et Hamlet, ces deux tragédies étant le même drame. [...] Hamlet marche derrière Oreste, le parricide par amour filial.²⁶⁷

Hamlet et Oreste sont, d'après l'expression hugolienne, « double page extraordinaire, recto et verso de la même idée »²⁶⁸. Et nous savons que leurs situations sont en effet quasi identiques : le père-roi est assassiné ; la mère-reine s'est remariée à l'assassin (Égisthe ou Claudius) ; ils sont donc privés du trône et poussés à la vengeance du père ; ils accomplissent cette tâche avec l'aide d'un ami fidèle (Pylade ou Horatio). Il y a seulement deux différences entre les deux histoires : premièrement, en ce qui concerne le meurtre du père, la mère est coupable dans la tragédie grecque et innocente dans la pièce de Shakespeare ; deuxièmement, Hamlet meurt à la fin de la pièce tandis qu'Oreste survit après l'achèvement de la vengeance. Abstraction faite de ces deux différences, les deux tragédies se superposent presque, l'une et l'autre profondément marquées par le complexe d'Œdipe négatif ; d'où peut-être la mise en parallèle si largement admise des deux héros.

Mais si Ducasse, dans la strophe du fossoyeur, se réfère d'une manière si explicite à la tragédie shakespearienne, serait-ce simplement, comme le supposent la plupart des critiques, parce que la fameuse scène d'*Hamlet* (Acte V, Scène I) se faisait particulièrement remarquer en France au XIX^e siècle ? N'est-ce pas également parce que le prince de Danemark est lui aussi un *penseur* qui ne cesse de chercher un « mystère », qui s'intéresse au « problème de la vie » (p. 130), tout comme Maldoror et « l'ours marin de l'océan Boréal » dans la treizième strophe du *Chant I* ? À la scène du cimetière, rappelons-le, c'était une réflexion sur l'avenir des morts qui occupait la pensée d'Hamlet :

HAMLET. – Crois-tu qu'Alexandre a eu cette mine, dans la terre ?

HORATIO. – Exactement celle-ci.

HAMLET. – Et cette odeur aussi ? Pouah ! (*Il jette le crâne.*)

HORATIO. – Exactement, monseigneur.²⁶⁹

Il n'est pas difficile d'imaginer la sympathie qu'éprouvait l'auteur des *Chants* pour le prince de Danemark, car il a lui-même vraisemblablement vécu une scène analogue dans son enfance, si l'on en croit le père Plantet qui rend un témoignage de la plus haute importance. Vers 1857, au cours d'une promenade à cheval, Isidore Ducasse et lui ont trouvé, « sous un

²⁶⁷ Victor Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 213.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 251-252.

²⁶⁹ Shakespeare, *Hamlet. Le Roi Lear*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 186-187.

datura, une vache couverte de grosses mouches et d'urubus »²⁷⁰. Le futur poète « voulut voir de plus près la charogne » et posa une question : « Est-ce que les cadavres humains puent comme les charognes animales ? » « Bien sûr », répondit son aîné, « sans [se] rendre compte du mal qu'[il] lui faisai[t] » ; car son jeune compagnon ajouta aussitôt : « Alors, maman... Elle aussi ? »²⁷¹

Cet épisode est à plusieurs égards significatif : il suggère, d'une part, que la mort de sa mère ne quittait pas la pensée de l'enfant Ducasse ; et, d'autre part, que dans l'imagination d'Isidore, la mort et la décomposition corporelle étaient fermement liées l'une à l'autre. D'où, sans doute, la sensibilité particulière que l'auteur des *Chants* montre, par moments, pour la pourriture :

Que fait-elle [la petite fille précipitée dans un lac] au dessous ?... je ne m'en suis pas informé. Sans doute, sa volonté, qui s'est rangée sous le drapeau de la délivrance, livre des combats acharnés contre la pourriture ! (p. 235.)

Ainsi le thème de la décomposition du corps hante-t-il le livre ducassien. La charogne d'un chien, évoquée brusquement au début de l'avant-dernière strophe du *Chant I*, se trouve donc dans le même réseau thématique du cadavre : « Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné... »

Mais – une question se pose – qui est cet « Homme », cet énigmatique interlocuteur de Maldoror ? Désigne-t-il n'importe quel homme ? Ou bien, un éventuel voyageur égaré dans la forêt ? Ou plutôt, le « frère de la sangsue » s'adresse-t-il ici au lecteur des *Chants* ?

Pour notre part, nous proposons d'y voir l'ombre d'Hamlet qui, examinant le crâne de Yorick dans le cimetière, s'abandonne à la méditation sur la mort et sur la décomposition du corps humain ; et aussi la vague silhouette de l'Isidore d'autrefois, contemplateur acharné de la charogne d'une vache dans la prairie uruguayenne.

Pourrions-nous y ajouter encore Baudelaire, dont le recueil contient « Une Charogne », poème qui fait penser à l'inévitable sort de la décomposition après la mort ? Cette hypothèse est non sans fondement, car il s'agit du seul poème baudelairien mentionné par Ducasse dans ses *Poésies* : « l'immortel cancer, Une Charogne, que peignit autrefois, avec amour, l'amant morbide de la Vénus hottentote » (p. 336).

²⁷⁰ Alvaro Guillot-Muñoz, « Lautréamont à Montevideo », *La Quinzaine Littéraire*, 1972, p. 24-25 ; cité par François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 51.

²⁷¹ *Ibid.*

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l’herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.²⁷²

Nous supposons donc que le conseil du héros du mal : « n’aïlle pas [...] en disant que, toi, aussi, tu ne seras pas plus que ce chien » s’adresse simultanément aux trois personnages cachés derrière l’« Homme » : Hamlet, Baudelaire et Ducasse lui-même dans son enfance. Tous les trois possèdent, en effet, sinon un goût morbide pour la décomposition du corps, du moins une sensibilité suraiguë pour ce qui doit arriver aux hommes après la mort.

7. Le sein maternel

Dans la treizième strophe du *Chant I*, l’évocation de la charogne d’un chien est suivie d’une rencontre de Maldoror avec le crapaud, où l’on pourrait reconnaître une fois de plus « la contemplation auguste de la face maternelle ». Car les « yeux monstrueux » de ce « monarque des étangs et des marécages » (p. 131) font tressaillir celui qui les regarde :

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. (p. 130-131.)

L’équivalence des yeux du crapaud et des seins maternels, signalée ici par le locuteur, est intéressante non seulement parce qu’elle justifie – nous l’avons montré dans le chapitre précédent – le rapprochement du crapaud et de la mère, mais aussi parce qu’elle renvoie, de nouveau, à l’*Orestie* d’Eschyle. De fait, dans *Les Choéphores*, la mère d’Oreste découvre son sein pour obtenir grâce de son fils qui est venu la tuer :

²⁷² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 32.

CLYTEMNESTRE. – Arrête, fils ! (*Elle se jette à ses genoux en déchirant sa robe.*) Respecte ce sein sur lequel tu t'es souvent endormi en suçant à pleines gencives le bon lait qui t'a fait grandir ! ²⁷³

Et cette exhibition de la partie *maternelle* par excellence – partie corporelle à la fois nourricière et sexuelle – produit un effet considérable sur le fils au point d'affaiblir sa détermination :

ORESTE, *hésitant*. – Pylade, que dois-je faire ? Respecterai-je la vie de ma mère ? ²⁷⁴

Le désarroi qui s'empare ici d'Oreste est comparable à celui du héros du mal tremblant devant les yeux-mamelles du crapaud. (D'ailleurs, Maldoror est lui aussi « la cause de [l]a mort » (p. 133) de son ami, tout comme Oreste l'est de sa mère.) Remarquons, en outre, que la scène du matricide eschyléenne se trouve aussi profondément plongée dans une atmosphère incestueuse que « la contemplation auguste de la face maternelle » ducassienne : d'un côté, la posture de Clytemnestre (elle est à *genoux*, sa *robe déchirée* et son *sein découvert*) évoque inévitablement celle de la prostituée ; de l'autre, si Oreste, l'épée à la main, perce le corps de sa mère, cette mise à mort exécutée avec une arme phallique se rapproche symboliquement de l'inceste. Aussi pouvons-nous croire que la scène de la rencontre du héros du mal et du crapaud dans la treizième strophe du *Chant I* reprend, non seulement « la contemplation auguste de la face maternelle » (I-1), mais aussi la confrontation d'Oreste avec sa mère dans *Les Choéphores*, y compris, du reste, les allusions à l'inceste.

8. Du gibier au chasseur

Après la rencontre avec le crapaud, le héros des *Chants* se trouve à plusieurs reprises tourmenté par le remords, notamment à la fin du *Chant IV* et du *Chant V*. Or, selon Jean et Mezei, si Oreste, dans le mythe grec, souffre moins d'un sentiment de culpabilité provenant du matricide que de tendances homosexuelles refoulées, il en est de même pour Maldoror ; nous sommes d'accord avec eux, quand ils voient derrière la « vieille araignée de la grande espèce » (V-7) les déesses vengeresses de la mythologie grecque :

²⁷³ Eschyle, *Les Choéphores*, in *Électre*, *op. cit.*, p. 145.

²⁷⁴ *Ibid.*

Falmer est remplacé, dans la strophe correspondante du Chant suivant, par un arthropode, l'*Araignée-vampire*, qui n'est autre que l'*Erynnie* [sic] orestienne.²⁷⁵

Il est vrai que cette araignée, aussi bien que « les petits enfants et les vieilles femmes » de la septième strophe du *Chant IV* qui poursuivent le héros du mal « à coups de pierre »²⁷⁶, jouent le rôle d'Érinyes. Mais à notre avis, ce qui est plus remarquable encore est que Maldoror, dans le dernier *Chant* qui suit immédiatement la strophe de l'*araignée-vampire*, se montre totalement délivré de la poursuite des Érinyes – c'est-à-dire de la poursuite de la conscience humaine – non qu'il ait renoncé à tout crime, mais au contraire parce qu'il « se jet[te] résolument dans la carrière du mal » (p. 101). Plus aucune « Justice, avec son long cortège de châtiments » (p. 101) ne viendra l'empêcher de commettre des crimes. Ayant surmonté le conflit intérieur du bien et du mal, il est enfin devenu *impassible* au sens propre du terme : il est libéré de toute souffrance. Ainsi, Maldoror, qui était parfois la proie de la chasse des Érinyes, se transforme maintenant en chasseur²⁷⁷ : il poursuivra dans le *Chant VI* un gibier du nom de Mervyn, cette ultime figure de la féminité masculine – ou plutôt de la maternité, au même titre que Falmer – dans les *Chants*.

9. Conclusion du chapitre

Il n'est pas juste de dire que la figure maternelle soit absente dans les *Chants*. Elle est en réalité beaucoup plus présente qu'on ne le suppose ; seulement, elle se manifeste en tant

²⁷⁵ Jean et Mezei, *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, op. cit., p. 33. (C'est Jean et Mezei qui soulignent.) Comme le remarque Jean-Luc Steinmetz dans la note à son édition du Livre de Poche (2001), l'« apparition prémonitoire » de cette araignée se trouve dans la strophe 1 du *Chant III* sous la forme du « scorpion de la grande espèce » qui torture Mario. Voir *Les Chants de Maldoror et autres textes*, op. cit., p. 198, n. 2.

²⁷⁶ Cf. « les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre, poussent ces gémissements lamentables : « Voilà la chevelure de Falmer. » Éloignez, éloignez donc cette tête chauve, polie comme la carapace de la tortue... Une chose sanglante. » (*OC*, IV-8, p. 247.) Une sorte de lapidation qui accompagne ici la poursuite du criminel est, en fait, mentionnée à plusieurs reprises dans l'*Oreste* d'Euripide : « ÉLECTRE. – Ce jour est pour nous décisif, car les citoyens vont apporter leurs suffrages, pour savoir si nous serons lapidés, ou si d'un fer aigu nous devons nous trancher la gorge » (Euripide, *Oreste*, op. cit., p. 1120) ; « TYNDARE. – Je me rends donc à l'assemblée des Argiens, et la soulèverai, qu'elle le veuille ou non, contre toi et contre ta sœur, pour que l'on vous condamne à être lapidés » (*Ibid.*, p. 1147) ; « LE PAYSAN. – A grand'peine obtint-il, le malheureux Oreste, qu'on renonce à vous lapider, et qu'il vous soit permis de vous détruire. Il a promis qu'aujourd'hui même il quitterait la vie avec toi » (*Ibid.*, p. 1166.) La lapidation évoquée dans les *Chants* peut être un héritage, entre autres, de la tragédie grecque.

²⁷⁷ La transformation de Maldoror s'effectue dans le sens opposé à celle des personnages du mythe des Argiens. Prenons pour exemple la trilogie de l'*Orestie* d'Eschyle : Agamemnon, chasseur de sa fille Iphigénie pendant la guerre de Troie, sera chassé par sa femme et Égisthe dans *Agamemnon* ; Clytemnestre, chasseresse de son mari dans *Agamemnon*, devient elle aussi la proie du chasseur, Oreste, dans *Les Choéphores* ; enfin, ce dernier se trouve chassé par les Érinyes dans *Les Euménides*. Sur ce thème, voir l'étude de Pierre Vidal-Naquet, « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1995, p. 133-158.

qu'*absente*, en tant que *morte*, comme le montre typiquement la huitième strophe du *Chant I* où figure la mère aux « yeux vitreux ». Autrement dit, l'absence de la mère est bien présente dans le livre ducassien ; c'est sans doute pourquoi les images maternelles ne sont souvent évoquées que sous forme de métaphore : « *comme* les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ».

Cette fugitive présence de la maternité dans les *Chants* pourrait être en partie expliquée par les informations biographiques du poète : la disparition précoce de sa mère. Ce décès rend également compréhensibles les images le plus souvent négatives, funestes et mélancoliques de la mère dans l'imagination ducassienne ; pour le poète, elle est avant tout une morte, voire un cadavre. Maternité est donc pour lui synonyme de perte irrémédiable ; et sur ce point, l'auteur des *Chants* pourrait trouver ses semblables en Oreste et Hamlet, personnages mythiques qui ont, eux aussi, pratiquement perdu la mère.

Dans le mythe des Argiens ainsi que dans la tragédie de Shakespeare, la mère est certes vivante mais inaccessible au héros : ni Clytemnestre ni Gertrude ne peuvent plus être l'objet de l'amour filial car, à présent, elles sont devenues l'ennemie mortelle du fils qui est chargé de la mission de vengeance paternelle. En l'occurrence, il est bien possible que Ducasse soit attiré par les aspects ontologiques d'Hamlet et d'Oreste, qui sont tous les deux ballottés entre la vie et la mort, entre la vengeance et le pardon, entre l'amour et la haine, entre le désir d'inceste et celui de matricide ; et qu'il affronte, lui aussi dans les *Chants*, « le problème de la vie » (I-13), en particulier celui de l'Éros et du Thanatos, tous les deux représentés, à n'en pas douter, par « la face maternelle ». En ce sens, on peut dire que Maldoror, qui ne cesse de faire face à l'énigmatique absence de la maternité, se trouve dans la lignée d'Oreste et d'Hamlet.

Chapitre IV. Œdipe dans le miroir

Dans les deux chapitres précédents, nous avons mis en relief l'aspect sinistre de la maternité chez Ducasse. Celle-ci représente à la fois Eros et Thanatos : elle évoque d'une part le sexe féminin et l'interdit de l'inceste, d'autre part la mort et l'horreur de la décomposition corporelle. C'est pourquoi, dès la première page des *Chants*, la « face maternelle » est décrite comme un objet terrifiant dont il est recommandé de détourner les yeux.

Maintenant, nous voulons aborder un autre objet inquiétant dont la vue peut frapper le spectateur d'épouvante : l'image de soi-même. Commençons d'abord par relire la treizième strophe du *Chant I*.

1. La treizième strophe du *Chant I*

Lorsque, dans un chapitre précédent²⁷⁸, nous avons parlé de l'avant-dernière strophe du *Chant I*, nous n'avons commenté que la parole de Maldoror en laissant de côté celle de son interlocuteur. Reste donc à écouter la réplique du crapaud-Dazet, qui débute par les phrases suivantes : « Maldoror, écoute-moi. Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne. » (p. 131.)

La comparaison établie entre la « figure » du crapaud et « un miroir » offre la clef de lecture de cette strophe ; il ne s'agit ni d'une simple rhétorique ni d'une figure gratuite mais, dans une certaine mesure, d'une vérité. Car, comme nous allons le voir tout de suite, les deux acteurs sont *symétriques* comme s'il y avait un miroir entre eux.

Trois critères soutiendront notre idée. En premier lieu, la longueur de leurs propos ; les deux acteurs prononcent à peu près la même quantité de mots. Cela se voit plus facilement si l'on consulte la première version du *Chant I* (1868) ; la strophe en question est nettement divisée en deux discours qui comptent, d'après l'édition « GF Flammarion », chacun 44 ou 45 lignes²⁷⁹. La réplique du crapaud reprend et retrace la parole de Maldoror comme si celle-là était un écho de celle-ci ; l'égalité essentielle des deux personnages est ainsi soulignée par la disposition même du texte.

En deuxième lieu, leur animalité – ou, plus précisément, leur surhumanité – attire nos regards. On sait que la variante de 1868 mettait en scène deux personnages complètement

²⁷⁸ Voir *supra*, le Chapitre II de cette Partie II, p. 163 sqq.

²⁷⁹ Voir *OC*, I-13 (Variante), p. 94-96. (Les paroles de Maldoror occupent 44 lignes, et celles de Dazet 45 lignes.)

humains, Maldoror et Dazet, tandis que la version définitive des *Chants de Maldoror* (1869) les transforme respectivement en « frère de la sangsue » et en crapaud. En conséquence, ils s'éloignent visiblement de l'humanité comme s'ils voulaient se débarrasser de leur origine. Leurs paroles suggèrent en outre que cette animalisation ne signifie en rien une dégradation par rapport à l'humanité. D'abord, Maldoror remarque que la figure du crapaud est « plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide. » (p. 131.) Ensuite le crapaud avoue qu'il n'est pas parvenu à reconnaître si le héros du mal est « un homme ou plus qu'un homme » (p. 132). Ces deux créatures se situent donc au même niveau, à la frontière de l'humanité et de la surhumanité ; et, dans la hiérarchie renversée régnant sur le monde maldororien, les animaux sont, on le sait, placés au-dessus de l'homme.

Notons, en troisième lieu, que les deux acteurs s'inspirent mutuellement de la répugnance. D'un côté, Maldoror s'écrie : « Je t'abhorre autant que je le peux, et je préfère voir un serpent, entrelacé autour de mon cou depuis le commencement des siècles, que non pas tes yeux... »²⁸⁰ Voici, de l'autre, la réponse du crapaud : « Moi, je préférerais avoir les paupières collées, mon corps manquant des jambes et des bras, avoir assassiné un homme, que ne pas être toi ! »²⁸¹ Significativement donc, chacun exprime un sentiment de dégoût pour ce face-à-face avec son ancien ami (« je préfère voir un serpent » / « je préférerais avoir les paupières collées »). Qui plus est, la construction de ces deux phrases, presque identique, confirme la symétrie des deux locuteurs ; le crapaud imite jusqu'à l'incorrection grammaticale !

Ainsi s'établit le rapport spéculaire entre les deux protagonistes surhumains. Si la figure du crapaud est ici assimilée à un « miroir », la première phrase impérative qu'il adresse à Maldoror (« Remarque ma figure, calme comme un miroir ») est à entendre comme une invitation à la rencontre de soi-même. Sur le visage du crapaud se reflète ainsi, croyons-nous, la propre image de Maldoror ; et ce face-à-face avec soi-même bouleverse, comme nous l'avons vu, le héros du mal. Dans les *Chants*, on ferait donc mieux de détourner les yeux même devant sa propre image.

²⁸⁰ OC, I-13, p. 131. Comme le remarque Jean-Luc Steinmetz dans la note à son édition du Livre de Poche, cette phrase met en jeu une syntaxe incorrecte. « Il faut comprendre : Je préfère voir un serpent (dont les yeux pourtant fascinent) plutôt que tes yeux. » (*Les Chants de Maldoror et autres textes, op. cit.*, p. 123, n. 1.)

²⁸¹ OC, I-13, p. 132. Il y a là une nouvelle incorrection grammaticale. Comme l'indique Steinmetz, « On doit comprendre le contraire, à savoir « être toi » (et non pas « ne pas être toi »). » (*Les Chants de Maldoror et autres textes, op. cit.*, p. 125, n. 2.)

2. La cinquième strophe du *Chant IV*

1) la strophe du miroir

Le « miroir », évoqué uniquement sous forme verbale et métaphorique dans la treizième strophe du *Chant I*, prend forme véritablement et se matérialise dans la cinquième strophe du *Chant IV*, que l'on pourrait appeler sans inconvenance *strophe du miroir*. Et pourtant, le motif de miroir ne se révèle qu'à la fin de cette strophe ; car, jusque-là, le narrateur s'adresse à son image spéculaire sans pouvoir deviner qu'il est en face du miroir. Voici le premier mot qu'il prononce, en prenant celle-ci pour un fantôme :

Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie ? (p. 232.)

Cette « ombre », quoiqu'elle subisse par la suite les attaques de « la fronde d'une terrible accusation » du narrateur, garde le silence – naturellement – sans répondre ni aux provocations, ni aux questions, ni aux blâmes de l'accusateur. Les yeux, le front, la peau de la tête : le narrateur ne se lasse pas d'énumérer les difformités physiques de son interlocuteur. Toutefois, faute de réaction de celui-ci, ses interrogations finissent chaque fois par se trouver en suspens. Ainsi est-il obligé d'être vainement prolix. Il parle tout seul, interminablement, faisant travailler son imagination pour reconstituer le passé fictif du fantôme qui n'est, en fin de compte, rien d'autre que le sien propre.

Et en voici le dénouement : devenu fervent admirateur de la force destructrice de l'ombre, qu'il appelle maintenant « maître », le narrateur passe directement à l'action pour « embrasser [s]es pieds » ; pourtant, il n'arrive pas à toucher son corps alors que ce dernier est bien visible. Finalement, il remarque les gestes du fantôme identiques aux siens et, du coup, il comprend tout : « Le secret est découvert ; mais, ce n'est pas, je le dis avec franchise, à ma plus grande satisfaction. » (p. 236.) À cet instant, l'ombre, jusque-là considérée comme un Autre désigné par le pronom à la deuxième personne, s'efface pour s'unir au narrateur. Et en même temps, il se révèle que c'est ce dernier qui était difforme ; tout au long de cette strophe, il se parlait à lui-même, tout en croyant s'adresser à autrui. Oubli incommensurable. Se rendant compte de l'erreur ridicule qu'il a commise, erreur d'avoir vénéré sa propre image, le narrateur ne peut s'empêcher d'exprimer un mécontentement, même après la disparition de

l'intrus fantasmagorique de sa chambre²⁸². Le discours solitaire tombe à l'eau, dès lors que l'interlocuteur s'avère absent. La strophe est enfin clôturée par le passage suivant, où le narrateur se plaint de « la perte momentanée de la mémoire » qui l'a troublé ; il exprime également le désir de briser le 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, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image ! (p. 236.)

2) les fonctions du miroir

Nous avons terminé le résumé de la cinquième strophe du *Chant IV*. Quelques énigmes demeurent cependant : l'insatisfaction qu'avoue le narrateur après la découverte du « secret », d'où provient-elle précisément ? Pourquoi, ensuite, se résout-il à briser le miroir ? Il semble difficile de dire ce qu'il gagnera à détruire la glace. A-t-il simplement honte d'avoir commis une erreur risible ? Et, pour ne pas répéter la même faute, veut-il faire disparaître le miroir ? Ou est-ce plutôt pour empêcher le retour du mauvais souvenir lié à sa difformité corporelle, car, comme le dit Valéry Hugotte, « il est certaines images de soi »²⁸³ difficiles à accepter ? Ou le narrateur des *Chants* désire-t-il garder à tout prix son identité stable, en refusant la pluralité que lui donne le miroir ?

Pour trouver la réponse à ces questions, nous croyons nécessaire de réfléchir sur les fonctions remplies par le miroir dans cette strophe. À notre avis, il y en a deux qui sont importantes.

En premier lieu, le miroir dédouble celui qui s'y mire, et produit un être ambigu qui est à la fois le contemplateur lui-même et un autre. Si, dans la cinquième strophe du *Chant IV*, le

²⁸² Pour expliquer « l'effet qui se produit quand il nous arrive d'être confrontés à l'image de notre propre personnage sans qu'on l'ait appelée ni qu'on s'y attende », Freud, dans son article « L'inquiétant », présente sa propre expérience : « j'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'une secousse du train un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levai d'un bond pour le détromper, mais je reconnus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte de communication. Je sais encore que cette apparition m'avait été foncièrement désagréable. » (Freud, « L'inquiétant », in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. XV, p. 183, n. 1.)

²⁸³ « ce qui provoque le monologue de Maldoror, mais également l'écriture du poète, est un reflet de soi-même tel qu'il est déformé par le travail de l'imaginaire et soumis à une « fantasmagorique projection » (IV, 5). Mais il est certaines images de soi si difficiles à accepter que l'on finit par briser le miroir afin d'échapper à un récit trop révélateur. » (Valéry Hugotte, *Lautréamont. Les Chants de Maldoror*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1999, p. 28.)

narrateur a pris son image pour un fantôme, cette erreur est le résultat de cette opération multiplicatrice.

En deuxième lieu, on peut penser à sa fonction évocatrice : le miroir rappelle à celui qui s'y regarde les bribes de ses souvenirs. Car, l'image spéculaire laisse voir non seulement l'état présent du contemplateur mais aussi son passé. Elle reflète, pour ainsi dire, toute sa vie ; elle contient toutes les particularités physiques du contemplateur – y compris même les blessures, les difformités, etc. – de telle sorte que ce dernier est invité à y reconnaître son passé entier, comme le narrateur de la cinquième strophe du *Chant IV* qui se rappelle, devant la glace, le scalp qu'il a subi autrefois.

Dans la strophe en question, les fonctions majeures du miroir sont donc les suivantes : celle du dédoublement et celle de l'évocation du passé. Et si, maintenant, nous revenons aux questions qui se sont posées tout à l'heure, nous sommes tentés d'y répondre que le narrateur a été mécontent de chacune des deux fonctions de cet objet réflecteur. D'une part, il n'a pas aimé que son identité soit menacée par un dédoublement forcé ; il aurait voulu éviter, d'autre part, de revivre ses amers souvenirs rappelés par son image spéculaire. D'où son refus du miroir et la décision qu'il a prise de le briser.

3) la mythologie grecque

Or la cinquième strophe du *Chant IV* est particulièrement riche en allusions à la mythologie grecque. Non sans raison, car celle-ci comporte, on le sait, de nombreux exemples du regard agissant, alors que celle-là met en relief, elle aussi, le jeu optique produit par un miroir ; c'est donc le thème du regard qui fait pencher le texte de Ducasse vers l'ancienne Grèce. Suite au chapitre précédent où nous avons convoqué Oreste, nous voulons maintenant introduire dans notre discussion deux autres figures mythiques : Œdipe et Méduse.

(A) Méduse

La référence aux yeux de la Gorgone est explicite dans la cinquième strophe du *Chant IV*. Jusqu'à ce que le « secret » soit découvert, le narrateur et l'ombre sont tous deux envisagés comme détenteurs d'un *mauvais œil*. D'un côté, la puissance meurtrière de cette dernière est incontestable :

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 ! (p. 234.)

De l'autre, le pouvoir maléfique de l'œil du narrateur est certes plus sobre du point de vue du nombre de victimes, mais il n'en est pas moins destructeur quand on le regarde face-à-face :

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 [...] elle tomba jusqu'au fond du lac : conséquence étrange, elle ne cueillit plus aucune nymphéacée. (p. 234-235.)

Bien entendu, les yeux du narrateur et ceux de l'ombre sont identiques car celle-ci n'est qu'une image spéculaire de celui-là. Cependant, il ne faut pas oublier que leurs yeux sont eux-mêmes déjà des emprunts ; en fait, le narrateur les a arrachés à « une femme blonde » :

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 a arrachés. (p. 232.)

En l'occurrence, la tentation est forte de considérer cette « femme blonde » comme une figure de Méduse. Et si, comme l'affirme Jean-Pierre Vernant, celle-ci est du côté « de tout ce que la transformation du vivant en cadavre, du cadavre en charogne peut mobiliser de répulsion et d'horreur »²⁸⁴, nous trouverons remarquable la sensibilité thématique de l'auteur des *Chants* car, dans cette strophe liée à la Gorgone, il s'attarde une fois de plus – suite aux évocations du cadavre dans les trois strophes scéniques du *Chant I* (dont nous avons parlé dans le chapitre précédent) – à scruter l'aspect le plus répulsif de la mort : la décomposition. Voici, selon le narrateur, ce qui suit la mort de la petite fille tombée dans un lac : « Que fait-elle au dessous ?... je ne m'en suis pas informé. Sans doute, sa volonté, qui s'est rangée sous le drapeau de la délivrance, livre des combats acharnés contre la pourriture ! » (p. 235.)

De plus, en évoquant les habitants de la cité massacrés, Ducasse ne manque pas de souligner les « émanations » de leurs cadavres :

Déjà, les émanations des cadavres viennent jusqu'à moi. Ne les sens-tu pas ? Regarde ces oiseaux de proie, qui attendent que nous nous éloignons, pour commencer ce repas géant ; il en vient un nuage perpétuel des quatre coins de l'horizon. (p. 235.)

²⁸⁴ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 133.

Déclencheurs de la mort subite, les yeux de Méduse brillent çà et là dans la cinquième strophe du *Chant IV*. La confrontation avec eux entraînerait, bien entendu, une conséquence fatale. Or la fin de cette strophe suggère une autre rencontre périlleuse – celle, inattendue, avec soi-même.

(B) Œdipe

L'autre référence à la mythologie grecque repérable dans la strophe du miroir est Œdipe, quoiqu'elle soit beaucoup moins patente que celle à la figure de Méduse. Ce que Ducasse a pris au drame sophocléen *Œdipe Roi* – qu'il appréciait, selon le témoignage de François Alicot²⁸⁵ – s'observe, en fait, sur le plan structurel. Car on peut reconnaître dans la cinquième strophe du *Chant IV* le même cheminement de quête que celui qui forme l'intrigue de la tragédie de Sophocle, à savoir le mouvement qui conduit le héros de l'ignorance à la connaissance, de l'oubli au rappel, du présent au passé – en bref, le mouvement dont parle Aristote dans sa *Poétique* :

La reconnaissance (*anagnôrisis*) – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance [...]. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe*.²⁸⁶

Pour mieux saisir l'enjeu de la pièce sophocléenne qui est, à notre avis, en même temps celui de la strophe du miroir de Ducasse, consultons de nouveau l'ouvrage de Vernant. Voici comment il commente le passage déjà cité de la *Poétique* :

La reconnaissance qu'opère Œdipe ne porte en effet sur personne d'autre que sur Œdipe. Et cette identification finale du héros par lui-même constitue un renversement complet de l'action, dans les deux sens qu'on peut donner à la formule d'Aristote : la situation d'Œdipe, du fait même de la reconnaissance, se révèle contraire à ce qu'elle était auparavant ; l'action d'Œdipe aboutit à un résultat inverse de celui qu'il avait visé. [...] Au terme de l'enquête, le justicier se découvre identique à l'assassin.²⁸⁷

²⁸⁵ « Il [Ducasse] goûtait fort Racine et Corneille et surtout l'*Œdipe-Roi*, de Sophocle. La scène dans laquelle Œdipe, instruit enfin de la terrible vérité, pousse des cris de douleur et, les yeux arrachés, maudit son destin lui paraissait très belle. » (Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », art. cit, p. 203.)

²⁸⁶ Aristote, *Poétique*, 1452a, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 101.

²⁸⁷ Jean-Pierre Vernant, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe-Roi* », *Œuvres*, Paris, Le Seuil, t. I, 2007, p. 1158.

Nul doute que « la situation » et « l'action » du narrateur de la cinquième strophe du *Chant IV* ne soient semblables à celles d'Œdipe ici décrites. De fait, plusieurs propositions de Vernant portant sur le héros sophocléen ne perdraient pas de leur valeur, même si l'on remplaçait le nom d'Œdipe par celui du héros des *Chants* : « Œdipe [Maldoror] découvre qu'en menant le jeu du début à la fin c'est lui-même, du début à la fin, qui a été joué. »²⁸⁸ ; « Œdipe [Maldoror] est le découvreur et l'objet de la découverte, celui-là même qui est découvert. »²⁸⁹ ; « Œdipe [Maldoror] est double. Il constitue par lui-même une énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait et paraissait être. »²⁹⁰

La *reconnaissance* accompagnée d'une *péripétie* se réalise ainsi dans la strophe du miroir, comme si l'auteur des *Chants* voulait calquer celle-ci sur la pièce de Sophocle. Mais il faut préciser que la strophe en question n'est pas la seule, dans les *Chants*, à la fin de laquelle se prépare un renversement ou une révélation catastrophique. La reconnaissance œdipienne est, en fait, un des motifs-clefs des *Chants de Maldoror* ; Ducasse l'exploite à plusieurs reprises dans son œuvre. C'est ce que nous allons vérifier tout de suite.

3. La deuxième strophe du *Chant III*

La découverte de soi-même, imprévue et indésirable, est un incident qui récidive dans les *Chants*. Il arrive même qu'une lecture, entamée tout innocemment, donne lieu à une révélation ahurissante – tel est en effet le cas dans la deuxième strophe du *Chant III*.

L'on y voit d'abord une folle qui « passe en dansant » (p. 195), poursuivie par des enfants à coups de pierre. Sans s'en apercevoir, elle laisse tomber de son sein « un rouleau de papier » que ramasse « un inconnu », qui, ensuite, le lira chez lui. Ici s'arrête la narration principale. Désormais la strophe en question présente, sous forme de citation, l'intégralité du contenu du rouleau de papier. L'histoire racontée par la folle est mise en abyme dans la narration globale. Que rapporte-t-elle, alors ? Résumons-la brièvement.

« Après bien des années stériles » (p. 195), la folle – mais précisément, elle avait encore l'esprit sain en ce temps-là – mit au monde une enfant. Sont racontées ensuite les périodes de bonheur qu'elle passa avec sa fille. Mais sa vie paisible se voit tout d'un coup détruite au jour fatal où la petite fille rencontre Maldoror et son bouledogue ; ces derniers la violent, la tuent de manière atroce, à la suite de quoi la mère tombe en démence...

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 1156.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 1163.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 1157.

Il est vrai que cette strophe se remarque avant tout par sa violence teintée de sadisme. Cependant, nous voulons prêter attention moins au contenu du manuscrit de la folle qu'à la narration globale qui, une fois terminée la lecture du « rouleau de papier » par « l'inconnu », reprend :

A 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. (p. 199.)

Reconnaissant dans le manuscrit son propre passé criminel, et incapable de supporter le reflux puissant de sa mémoire, l'inconnu « s'évanouit ». En même temps, le lecteur des *Chants* est informé de son identité : c'est le héros du mal qui a ramassé et lu le « rouleau de papier ». Pour Maldoror, le choc serait certainement très grand d'avoir retrouvé dans un écrit d'autrui – autrui qu'il ne connaissait même pas – les attentats qu'il avait perpétrés il y a longtemps ; à son insu, il s'est lu dans l'histoire de la folle.

Maintenant, il est hors de doute que cette strophe est fondée sur une structure narrative identique à celle de la cinquième strophe du *Chant IV*. Voici les points communs : le héros/narrateur a un passé criminel, dont l'évocation lui répugne ; oublieux, il ne se souvient plus de ses actions pernicieuses au moment où commence la strophe ; cependant, au cours du récit, il est peu à peu entraîné vers l'instant de révélation où il retrouve son passé, soit dans un « miroir », soit dans un écrit d'autrui ; dans les deux cas, c'est seulement à la fin de la strophe que le lecteur des *Chants* peut s'informer de la vérité ; enfin, la réaction de Maldoror est identique : mécontent, il détruit le support du récit qu'il vient de lire – il se décide à briser le miroir dans la cinquième strophe du *Chant IV*, et brûle le manuscrit de la folle dans la deuxième strophe du *Chant III*, afin d'ensevelir à jamais les attentats qu'il a commis dans un passé lointain, et qu'il ne veut plus se rappeler.

Force est donc de croire que le « manuscrit de la folle » et le « miroir » ont la même fonction : ils permettent au héros/narrateur des *Chants* de se regarder, de se reconnaître. De fait, dans la deuxième strophe du *Chant III*, Maldoror, en dépit de l'absence du miroir en tant que tel, se trouve en face de lui-même ; il se lit, il se voit objectivement dans le texte de la folle, ce qui a pour résultat de lui rappeler ses anciens crimes. Procédé d'anamnèse identique à celui de la strophe du miroir. Ce dernier, en tant que dispositif d'autoréflexion, est donc remplaçable par un texte d'autrui.

Or il se peut même que cette expression : *texte d'autrui* ne soit pas suffisamment juste. Car, si on lit attentivement la deuxième strophe du *Chant III*, il est difficile d'affirmer que le fameux manuscrit appartient véritablement à son auteur. Étant donné que la folle ne se rappelle plus que « vaguement »²⁹¹ son passé, il faudrait dire, avec Maurice Blanchot, qu'elle possède le rouleau de papier « d'une manière en quelque sorte impersonnelle »²⁹², qu'elle le « porte sur elle »²⁹³ sans se l'approprier vraiment. Le manuscrit de la folle est donc, en réalité, dépourvu de propriétaire ; en l'occurrence, l'histoire qu'il contient serait, elle aussi, sans signature, quasi anonyme. Par analogie fonctionnelle, nous pouvons dire que le « rouleau de papier » remplit ici la fonction de « miroir » ; et la deuxième strophe du *Chant III* est, admettons-le, une autre *strophe du miroir*.

4. L'expérience de se lire

Les deux « strophes du miroir » que nous avons lues imposent au héros/narrateur des *Chants* l'expérience contradictoire de *se lire* sans qu'il s'en aperçoive. Mais nous, lecteurs des *Chants*, ne sommes en rien étrangers à ce genre d'expérience. Rappelons la remarque de Marcelin Pleynet, portant sur la première ligne du livre ducassien :

« dès la première ligne », nous nous lisons, nous, lecteur, « je me lis », moi, *lecteur* à la troisième personne du singulier (*Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit,...*).²⁹⁴

Le lecteur en train de lire ces « pages sombres et pleines de poison », lorsqu'il trouve le mot « lecteur » dans le texte même des *Chants*, existe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du livre. En l'occurrence, le texte des *Chants* se transforme lui-même en miroir et, en même temps, le lecteur réel se met en parallèle avec le héros du mal dans la deuxième strophe du *Chant III*, ou le narrateur de la cinquième strophe du *Chant IV*. Chez Ducasse, le mécanisme du dédoublement fonctionne donc sur deux plans nettement séparés. D'un côté, à l'intérieur de l'œuvre, on voit le héros/narrateur des *Chants* se lire dans un miroir ou dans un manuscrit d'autrui. De l'autre, sur les pages des *Chants* qui servent de miroir, c'est nous, lecteurs, qui nous découvrons nous-mêmes.

²⁹¹ « Voici la folle qui passe en dansant, tandis qu'elle se rappelle *vaguement* quelque chose. » (OC, III-2, p. 195. C'est nous qui soulignons.)

²⁹² Blanchot, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 128, n. 2.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, op. cit., p. 111.

5. La dernière strophe du *Chant V*

Le miroir se multiplie encore ; abordons maintenant la septième et dernière strophe du *Chant V* qui, en un sens, met fin à l'ensemble des cinq premiers *Chants*. Elle débute par un monologue du héros du mal rapportant le supplice qu'il subit « chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité ». À savoir que sa « chambre » est violée par « une vieille araignée de la grande espèce » qui vient le paralyser et lui sucer le sang. La victime n'a pourtant pas la moindre idée de la raison pour laquelle une telle torture lui a été infligée. C'est pourquoi il implore :

Cependant, je me rappelle vaguement que je t'ai donné la permission de laisser tes pattes grimper sur l'éclosion de la poitrine, et de là jusqu'à la peau qui recouvre mon visage ; que par conséquent, je n'ai pas le droit de te contraindre. Oh ! qui démêlera mes souvenirs confus !
(p. 274.)

Tout comme la « folle » dans la deuxième strophe du *Chant III*, Maldoror, dans cette strophe, ne se souvient de son passé que « vaguement ». Qui ravive alors ses souvenirs ? Ce sont les deux garçons, Elsseneur et Réginald, qui étaient jusque-là abrités dans le ventre de l'araignée. Ils ont un passé semblable : l'un après l'autre, Maldoror les a aimés, mais ensuite trahis en les attaquant à l'improviste pour leur ôter la vie. Ils ont donc, pour ainsi dire, une solidarité de victimes.

Quelle impression la figure d'Elsseneur fait-elle dans ton imagination ? Tu l'as oublié ! [...] Je vais te raconter un épisode de ta jeunesse, et te remettre dans le chemin de la mémoire...
(p. 276.)

Ainsi commence le récit d'Elsseneur. Il raconte d'abord l'épisode de son compagnon qui, lors d'un bain de mer, s'est fait grièvement blesser au flanc par le héros du mal ; il parle ensuite de sa propre expérience d'avoir été la proie d'une agression maldororienne. Et pour finir cette histoire, il avoue qu'ils sont venus châtier Maldoror, chaque nuit, sur l'ordre du Créateur. Dix ans de torture ! Le récit d'Elsseneur se termine par les mots suivants qui annoncent la délivrance définitive de l'ancien criminel : « Réveille-toi, Maldoror ! Le charme

magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore. » (p. 281.)

On peut facilement remarquer dans cette strophe – à la suite de la cinquième strophe du *Chant IV* et de la deuxième strophe du *Chant III* – le même mouvement d'anamnèse, celui qui mène le héros du mal de l'oubli au rappel du passé. Qui plus est, il y a encore d'autres points communs qui permettent de rapprocher des deux autres strophes du miroir la dernière strophe du *Chant V* : en premier lieu, ce qui est oublié par Maldoror est une fois encore les crimes qu'il a commis autrefois ; en deuxième lieu, cette strophe est dotée de la structure du récit en abyme, étant donné que l'histoire d'Elsseneur est intégrée dans la narration globale ; en troisième lieu, les épisodes racontés par Elsseneur forcent le héros des *Chants* à se reconnaître – à savoir qu'ils remplissent, eux aussi, la fonction de miroir.

Sur ce dernier point, la remarque d'Ora Avni est éclaircissante ; elle considère l'araignée (Elsseneur) comme le *sujet de l'énonciation* et Maldoror qui l'écoute passivement comme le *sujet de l'énoncé* (soulignons, d'ailleurs, qu'Avni recourt elle aussi à la métaphore de *miroir* !) :

L'araignée à "la succion immense" détient des pouvoirs magnétiques dont elle accable Maldoror, le reléguant au poste de lecteur passif, abruti, paralysé, hypnotisé – bref, à l'écoute. *Sujet de l'énonciation*, l'araignée-auteur renvoie au lecteur le miroir que lui tend tout récit, à savoir, sa propre reconnaissance, lui-même et pourtant irrémédiablement autre : car devenue deux des victimes de Maldoror, elle lui raconte une histoire – l'histoire des victimes qui est inévitablement aussi celle du malfaiteur. Ainsi, le récit entraîne un Maldoror-lecteur vers la rencontre avec lui-même ; à la limite, toujours *sujet de l'énoncé* en lecture.²⁹⁵

Du point de vue de la structure, la cinquième strophe du *Chant IV*, la deuxième strophe du *Chant III* et la dernière strophe du *Chant V* sont donc identiques. Toutes les trois ne sont qu'une variation de la même histoire que l'on pourrait qualifier d'*œdipienne* : l'oublieux héros du mal, ignorant tout au début, finit par se reconnaître malgré lui, soit dans un miroir, soit dans un récit d'autrui ; ainsi est-il obligé de faire face aux amers souvenirs qu'il aurait voulu ne pas se rappeler.

S'il est permis d'appeler *miroir* tout ce qui reflète objectivement le héros/narrateur des *Chants* – y compris les miroirs *symboliques* que sont les histoires racontées par autrui – il faut admettre que dans les *Chants*, le « miroir » est potentiellement beaucoup plus largement

²⁹⁵ Ora Avni, *Tics, tics et tics, Figures, Syllogismes, récit dans* Les Chants de Maldoror, Kentucky, French Forum Publishers, 1984, p. 155-156. (C'est Avni qui souligne.)

répandu que l'on ne s'en doute. Puisque le manuscrit de la folle (III-2) et le récit d'Elsseneur (V-7) ont tout à fait les mêmes fonctions que le vrai « miroir » dans la cinquième strophe du *Chant IV* – ils dédoublent le héros/narrateur des *Chants*, lui permettent de se reconnaître et lui rappellent des souvenirs – nous pouvons les considérer toutes les trois comme des *strophes du miroir*.

6. Conclusion du chapitre

Lorsque, par hasard, le héros/narrateur des *Chants* se trouve devant sa propre image, sa réaction est toujours pareille : une stupéfaction douloureuse. Dans l'avant-dernière strophe du *Chant I*, nous avons vu trembler son corps quand il faisait face au crapaud dont le visage était assimilé à un « miroir » ; dans la deuxième strophe du *Chant III*, Maldoror, après s'être reconnu lui-même dans le manuscrit de la folle, tombe en défaillance ; le narrateur de la cinquième strophe du *Chant IV*, lui, quoique l'importune ombre se soit dissipée, se plaint du « cauchemar de la perte momentanée de la mémoire » ; enfin dans la dernière strophe du *Chant V*, on voit le héros du mal, délivré lui aussi d'une torture cauchemardesque, attendre « que le crépuscule du matin vienne apporter, par le changement de décors, un dérisoire soulagement à son cœur bouleversé. » (p. 281.)

Le *bouversement* du cœur est donc le résultat commun de ces rencontres vis-à-vis de soi-même ; on pourrait en induire que dans les *Chants*, l'image de soi-même est un des objets les plus dangereux à regarder²⁹⁶.

²⁹⁶ Nous n'ignorons pas que dans le livre de Ducasse, il y a encore une strophe dont le motif principal est le miroir : la sixième strophe (soit le chapitre IV) du *Chant VI*. Nous parlerons de cette ultime « strophe du miroir » dans la conclusion de cette deuxième partie.

Chapitre V. Le Père exécuteur

Dans ce chapitre, nous nous proposons de considérer simultanément deux spectacles négatifs : la strophe 5 du *Chant III* (celle du couvent-lupanar) et la strophe 7 du *Chant VI* (celle d'Aghone). Celles-ci semblent avoir plusieurs points communs : la structure narrative (*mise en abyme*), l'événement tragique (*mort d'un être innocent*), les décors (*grille*, en particulier) et la disposition des personnages (voir ci-dessous les schémas pseudo actanciels). Nous essayons de montrer, dans les pages suivantes, que la septième strophe du *Chant VI* est presque une reproduction de la dernière strophe du *Chant III*.

Schéma I (La cinquième strophe du *Chant III*)

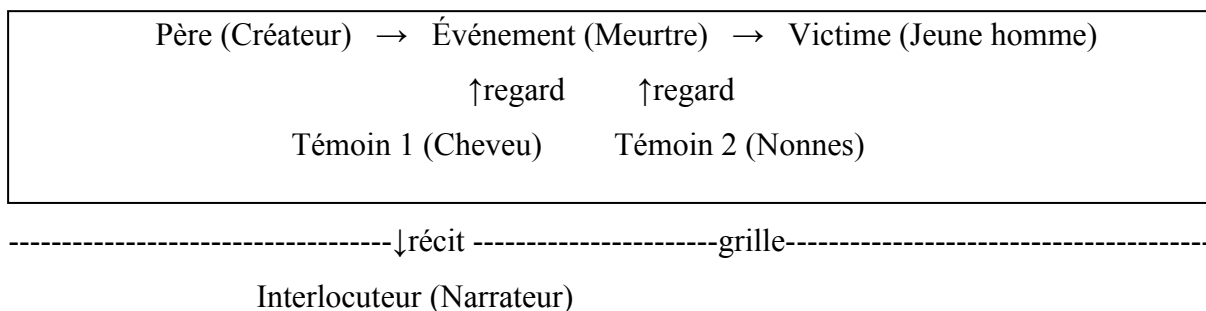
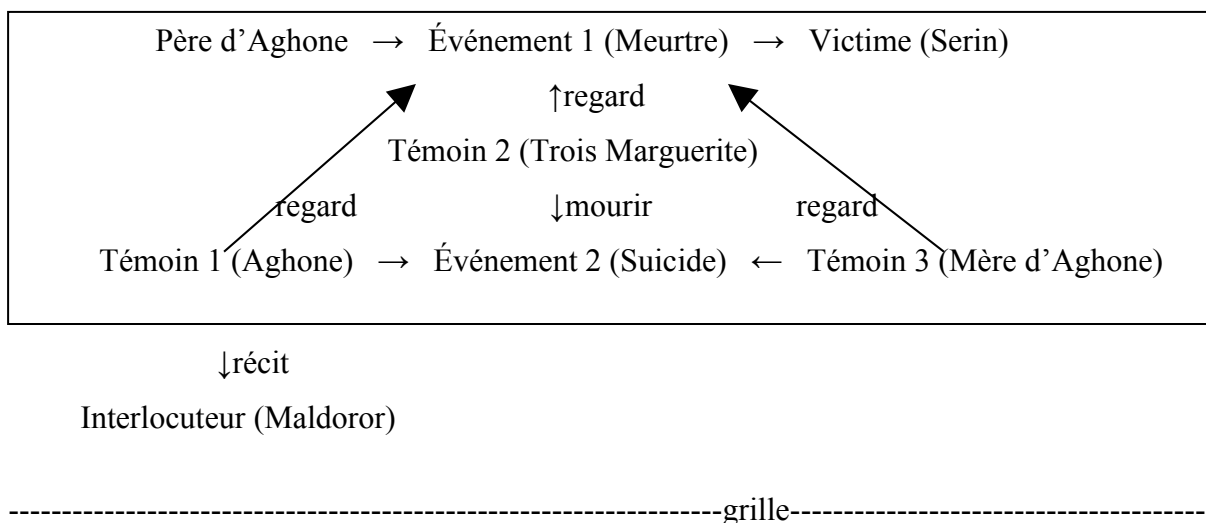


Schéma II (La septième strophe du *Chant VI*)



1. Structure narrative

La mise en abyme de récits est la première chose à remarquer comme point commun entre les deux strophes. Le narrateur de la cinquième strophe du *Chant III* écoute le monologue d'un gigantesque cheveu du Créateur, et le cite dans son texte sous forme de discours direct. Nous, lecteurs, sommes donc aux écoutes de la lamentation du cheveu par l'intermédiaire du narrateur et, en l'occurrence, ce dernier peut être considéré, si l'on se sert de la terminologie de C. Kerbrat-Orecchioni, comme « récepteur additionnel »²⁹⁷ du message du cheveu.

De même, dans la septième strophe du *Chant VI*, nous trouvons le héros des *Chants* prêter l'oreille à Aghone racontant ses tristes souvenirs. Ici aussi, deux niveaux de récits existent : le récit du fils du charpentier présenté sous forme de discours direct, et la narration globale qui le contient. Cette fois, Maldoror doit être considéré comme « destinataire direct »²⁹⁸ du message, car c'est à lui directement qu'Aghone parle.

2. Décor : Grille

Les lieux d'action des deux strophes, il est vrai, ne se ressemblent pas : c'est dans une chambre du couvent-lupanar que le cheveu du Tout-Puissant se trouve enfermé, tandis que l'entretien de Maldoror avec Aghone se passe dans le jardin du Palais-Royal. Cependant, on peut trouver dans l'une et l'autre strophe un décor commun : la *grille* – et la présence de ce même objet semble être digne d'attention.

Plusieurs fois mentionnée par Ducasse, la grille joue un rôle important dans la cinquième strophe du *Chant III*. Située naturellement à l'entrée du couvent, « la grille d'un guichet s'[élève] sur elle-même en grinçant » (p. 205) chaque fois qu'un client sort de la maison. Marquant la frontière entre le lieu de sûreté et la zone dangereuse où le « crime séjourne avec le vice » (p. 206), elle fait hésiter même le narrateur des *Chants* à la franchir, quand celui-ci parvient « devant un guichet, dont la grille possédait de solides barreaux, qui s'entrecroisaient étroitement ». De fait, le narrateur reste jusqu'à la fin du récit en deçà de ce

²⁹⁷ Dans son article : « Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre », Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue trois catégories de récepteurs : (1) "allocutaire" (ou "destinataire direct"), (2) "destinataire indirect" et (3) "récepteur additionnel". (*Pratiques*, « L'écriture théâtrale », mars 1984.) Cette troisième catégorie, "récepteur additionnel", peut se définir comme récepteur de messages, dont la « présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur ». (Cf. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 13.)

²⁹⁸ Le "destinataire direct" est celui que l'émetteur considère comme son partenaire dans l'interaction. (Voir d'Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 13.)

guichet grillé, se contentant d'observer l'intérieur du couvent « à travers ce tamis épais ». Décor idéal, la grille laisse passer seulement la voix et le regard en interdisant le passage du corps – ce qui stimule par-dessus tout le désir optique du voyeur : « Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie ! » (p. 207.)

Or, Ducasse réutilise ce même décor dans la septième strophe du *Chant VI* : « Vers l'entrée mitoyenne du nord, à côté de la rotonde qui contient une salle de café, le bras de notre héros est appuyé contre la grille » (p. 301). Ici aussi, cette dernière sert de seuil séparant l'intérieur et l'extérieur du jardin du Palais-Royal. Pourtant, à la différence du guichet grillé du couvent-lupanar, elle ne tarde pas à être franchie par le héros des *Chants* qui a aperçu « au milieu du jardin, un homme qui fait de la gymnastique titubante ». Désirant prendre contact avec lui, Maldoror, sans hésitation, y entre ; et ce franchissement du seuil aura un résultat important, comme nous le verrons plus tard.

3. Figure paternelle

Chacune des deux strophes que nous sommes en train de lire contient un personnage dont on pourrait qualifier la fonction de *paternelle* : le Créateur (III-5), appelé « maître » par son cheveu, et le père d'Aghone (VI-7). Et dans les deux strophes, les pères ont affaire avec leurs enfants, réels ou symboliques ; ils tissent ensemble une sorte de *family romance*. D'un côté, le Créateur a deux fils symboliques : le cheveu et le jeune homme tué. Car – comme l'auteur des *Chants* l'affirme ironiquement dans la huitième strophe du *Chant II*²⁹⁹ – selon le dogme chrétien, c'est Dieu-le-Père qui a créé l'homme (III-5). Et de l'autre, Aghone et les trois Marguerite sont les enfants génétiques du charpentier (VI-7)³⁰⁰.

Évidemment, ces deux figures paternelles occupent une place centrale dans chacun des deux récits, puisque dans l'un et l'autre, c'est leur despotisme qui provoque des événements tragiques, entraînant la catastrophe finale. Elles se situent, pour ainsi dire, à la source des histoires ; ce sont leurs conduites scandaleuses qui incitent les témoins à parler. L'importance de ces personnages est d'ailleurs signalée dès le début de chaque témoignage : « Mon maître m'a oublié dans cette chambre ; il ne vient pas me chercher » (p. 207) – telle est la première

²⁹⁹ Ducasse fait dire au Créateur : « Je vous [les hommes] ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. » (*OC*, II-8, p. 155.)

³⁰⁰ En ce qui concerne la septième strophe du *Chant VI*, la lecture que nous allons proposer ici est différente de celle de Durand-Dessert, d'après qui « le canari est un substitut métaphorique et métonymique du fils ». (Liliane Durand-Dessert, *La Guerre Sainte*, Presses Universitaires de Nancy, t. II, 1988, p. 916.) Tout en admettant la finesse de ses analyses, nous voulons prendre distance avec elle et exclure l'oiseau de la catégorie du *Fils* ; nous le mettrons plus tard dans une autre catégorie, celle de la *Victime*.

phrase du cheveu qui rend compte des inconduites de son maître, et, dans la septième strophe du *Chant VI*, Aghone commence ainsi : « Mon père était un charpentier de la rue de la Verrerie... » (p. 302.) Dans les deux cas, les deux premiers mots (« Mon maître », « Mon père ») sont à souligner en ceci qu'ils indiquent clairement celui qui deviendra le héros négatif de l'histoire.

Rappelons maintenant les conduites peu estimables de ces figures paternelles. Un vice, et puis un crime, rendent blâmable le Créateur dans la cinquième strophe du *Chant III* : au risque de perdre son honneur, il se décide à descendre du ciel pour aller dans un couvent-lupanar, où il passe une nuit de plaisir avec une prostituée ; après l'accouplement, captif d'une impulsion destructrice, il appelle un jeune homme – celui-ci était lui aussi un des clients du couvent-lupanar – pour le faire mourir sans motif plausible. Le cheveu accuse donc son maître de corruption sexuelle et de meurtre.

Quant au père d'Aghone (VI-7), il est vrai qu'il ne commet pas d'homicide. Toutefois, il ne se trouve pas à l'abri du reproche, car il est aussi profondément marqué du sceau d'un vice et d'un crime que le Créateur : dépendant de l'alcool (« Il avait contracté l'habitude de s'enivrer » (p. 302), dira son fils), il fait violence à sa famille et fait mourir un serin. Sur le plan juridique, ses fautes seraient certes moins graves que celles du Créateur, mais celles-là n'en causent pas moins une catastrophe dans la famille : la mort des trois sœurs d'Aghone, qui n'ont pas pu supporter la perte de cet oiseau auquel elles tenaient beaucoup. Ainsi le père despotique devient-il responsable de l'éclatement de sa famille : en conséquence de la mort des trois filles, la femme du charpentier, désespérée, « quitt[e] le pays » (p. 304) et Aghone devient fou.

Dans les deux cas, la présence des figures paternelles s'impose comme le noyau indispensable du récit, mais elle est loin d'être bénéfique : violents, pervers et cruels, les tyrans ne créent qu'un désordre autour d'eux.

4. Victime

Parlons ensuite des deux victimes principales de la barbarie du Père : le jeune client du couvent-lupanar (III-5) « qui était venu dans cette maison pour passer quelques moments d'insouciance avec une de ces femmes » (p. 208) et le serin de la famille d'Aghone (VI-7).

Elles ont subi, toutes les deux, les violences du personnage paternel et en sont mortes, ce qui s'offre comme le plus grand point commun entre elles. Cependant, nous voulons ici insister sur une autre caractéristique qui les unit : leurs dispositions pour le chant.

Dans la dernière partie de la cinquième strophe du *Chant III*, le Créateur, retourné au lieu sinistre pour récupérer son cheveu, cite le commentaire de Satan sur ce qui s'est passé au couvent-lupanar. S'y trouve un passage digne d'attention : « Il [Satan] a dit que ce jeune homme, broyé dans l'engrenage de mes supplices raffinés, aurait peut-être pu devenir une intelligence de génie ; consoler les hommes, sur cette terre, par des chants admirables de poésie, de courage, contre les coups de l'infortune. » (p. 212.) Le Prince des Ténèbres s'amuse ainsi à attribuer une belle carrière fictive – mais qui aurait été possible – au jeune homme à jamais disparu, pour tourner en dérision la folie de son rival. La jeune victime était pleine d'avenir : sans le contact avec le bourreau Créateur, il aurait pu devenir un grand poète consolateur.

Quant à l'oiseau de la septième strophe du *Chant VI*, il est naturellement présenté comme chanteur : « les passants s'arrêtaient, chaque fois, pour écouter les chants de l'oiseau, admirer sa grâce fugitive et étudier ses formes savantes. » (p. 302.) Le narrateur Aghone ajoute ensuite que ce canari jette « le bouquet de cavatines aériennes de son talent de vocaliste ». Voilà une expression digne d'attention, car, si l'on se souvient de la quatrième strophe du *Chant I* où Ducasse appelait son propre ouvrage *cavatines*,³⁰¹ il semble légitime de rapprocher de l'auteur des *Chants* cet oiseau chanteur. En l'occurrence, nous pouvons compter le serin parmi les figures du poète, aussi bien que le jeune martyr dans la strophe du couvent-lupanar.

Les deux victimes s'avèrent ainsi poètes ou, du moins, elles ont le don du chant. Poètes qui représentent l'espoir, puisque le jeune homme est appelé *consolateur* et le canari « génie de la maison » (p. 303). Ce qui explique pourquoi, dans les deux récits, leur disparition provoque immédiatement une catastrophe : dans la dernière strophe du *Chant III*, la mort du futur poète messianique charge le Créateur d'un crime à jamais inexpiable ; et dans l'autre, quand Aghone constate que « le canari ne chante plus » (p. 305), sa famille est déjà irréparablement détruite. Disons que dans *Les Chants de Maldoror*, la perte du chanteur coûte naturellement très cher.

5. Témoins 1

Parmi les personnages présents sur la scène du crime, nous voulons distinguer le cheveu du Créateur et Aghone, pour les classer dans la catégorie *Témoin 1*. En tant que narrateurs du

³⁰¹ « Celui qui chante ne prétend pas que ses *cavatines* soient une chose inconnue ». (*OC*, I-4, p. 101. C'est nous qui soulignons.)

récit mis en abyme, ils rendent témoignage des actions scandaleuses de leurs Pères. Leurs situations sont donc pareilles : spectateurs malgré eux d'une scène déplaisante, ils se trouvent désormais chargés d'une tâche, celle de transmettre à autrui ce qu'ils ont vu dans le couvent-lupanar ou dans la maison du charpentier. Le cheveu, témoin principal de la cinquième strophe du *Chant III*, est d'ailleurs bien conscient de sa mission : « je ne manquerai pas de dire aux hommes ce qui s'est passé dans cette cellule. Je leur donnerai la permission de rejeter leur dignité, comme un vêtement inutile, puisqu'ils ont l'exemple de mon maître » (p. 210). Retenons la deuxième phrase de cette citation, car le dessein du cheveu exprimé ici est, à n'en pas douter, identique à celui de Maldoror ; on dirait même que cet accusateur est un vrai porte-parole du narrateur des *Chants*. Délateurs idéaux fournissant de précieux exemples de la perversité de Dieu et de l'humanité, les deux personnages de *Témoin I* aident le héros à prouver « ses dégoûtantes théories » (p. 305), selon lesquelles les hommes sont sans exception corrompus et méchants.

Abordons maintenant le deuxième point commun qui pourrait rapprocher davantage le cheveu et Aghone : ils ont tendance à se comporter en saltimbanques. Pour le constater, il suffit de regarder leur entrée en scène ; lorsque le héros/narrateur des *Chants* les rencontre, ils sont l'un et l'autre absorbés dans une activité étrange que Ducasse qualifie, dans le dernier *Chant*, de « gymnastique titubante » (p. 301). Voici d'abord ce que découvre le narrateur de la cinquième strophe du *Chant III* dans une chambre du couvent-lupanar :

La première et la seule chose qui frappa ma vue fut un bâton blond, composé de cornets, s'enfonçant les uns dans les autres. Ce bâton se mouvait ! Il marchait dans la chambre ! Ses secousses étaient si fortes, que le plancher chancelait ; avec ses deux bouts, il faisait des brèches énormes dans la muraille et paraissait un béliet qu'on ébranle contre la porte d'une ville assiégée. [...] Il faisait des bonds impétueux, retombait à terre et ne pouvait défoncer l'obstacle. (p. 206.)

Ces bonds impétueux du cheveu continueront, on le sait, jusqu'au dernier moment du récit. Or, si l'on tourne les yeux vers la septième strophe du *Chant VI*, on peut y trouver le fils du charpentier deux fois plongé dans des actions excentriques, comme s'il voulait imiter la turbulence du cheveu. La première occurrence est au début de la strophe. Avant même que le héros des *Chants* entre en contact avec lui, Aghone se présente comme un acrobate : « il [Maldoror] aperçoit, au milieu du jardin, un homme qui 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 ». Et voici la deuxième occurrence, l'affolement d'Aghone qui suit les sévices exercés sur le serin : « Moi, je courais éperdu par toutes les chambres, me cognant aux meubles et aux instruments. » (p. 303.) Ici se manifeste la nature agitée du fils du charpentier, et l'impétuosité de ses élans ne manque pas de nous rappeler les bonds agressifs du cheveu du Créateur. Dans les deux cas, on pourrait dire qu'il s'agit de la réponse physique, impulsive et spontanée d'un spectateur qui vient de voir – sans le vouloir, pourtant – un spectacle difficilement supportable.

6. Témoin 2

Dans la catégorie *Témoin 2*, nous voulons mettre les nonnes du couvent-lupanar (III-5) et les trois sœurs d'Aghone (VI-7) ; outre leur présence sur la scène du meurtre, elles ont encore plusieurs points communs.

En premier lieu – observation simple – elles sont toutes de sexe féminin en contraste avec les deux personnages que nous avons mis dans la catégorie *Témoin 1*.

En deuxième lieu, leur instinct grégaire attire nos regards : d'un côté, les nonnes agissent toujours ensemble comme un troupeau de moutons, et aucune d'elles ne se détache, comme si elles étaient toutes privées d'individualité ; de l'autre, s'il faut en croire Aghone, on ne saurait différencier ses trois sœurs car, chose étrange, elles s'appellent toutes Marguerite. Dans les deux cas, la pluralité anormale rend ces personnages féminins impersonnels : faute de nom, ou de visage, elles sont difficilement reconnaissables les unes des autres.

En troisième lieu, leur inertie et leur impassibilité quasi inhumaines frappent nos yeux. Certes, on sait que les nonnes *gesticulent* dans le préau du couvent-lupanar ; mais, d'après la précision donnée par Satan, ce n'est que « comme des automates » (p. 212). Les trois Marguerite, quant à elles, apprenant la mort de leur oiseau chéri, « ne laissaient écouler aucune larme, et leur visage ne perdait point sa fraîcheur pourprée » (p. 304). Ce manque d'expression est, par ailleurs, accompagné d'un silence mystérieux : dans les deux cas, elles ne prononcent aucune parole comme si, « ensevelies depuis des siècles dans les catacombes du couvent » (p. 209), elles ne vivaient déjà plus qu'en fantômes.

En quatrième lieu, il est à remarquer qu'elles font, après avoir passé devant un spectacle de cruauté, le même geste. D'un côté, les nonnes, « réveillées en sursaut par les bruits de cette nuit horrible, [...] *se prirent par la main*, et vinrent former une ronde funèbre » (p. 209, nous soulignons) – signe de deuil, évidemment. De l'autre, on sait que les trois Marguerite, « quand elles s'aperçurent que tout espoir allait être perdu, *se prirent par la main*, d'un commun

accord » (p. 303, nous soulignons) pour ensuite former une « chaîne vivante ». Le geste de *se prendre par la main*, cette expression muette de solidarité qui se trouve chez tous les personnages féminins que nous sommes en train d'observer, est digne d'attention ; il témoigne de l'affinité profonde entre les nonnes et les sœurs d'Aghone.

En cinquième lieu, nous pouvons considérer les images de fleurs qui les accompagnent. Dans la cinquième strophe du *Chant III*, on remarque « un bouquet de fleurs noires » (p. 212) penché sur le sein des habitantes du couvent-lupanar, alors que ces mêmes nonnes écrasent « avec le pied les renoncules et les lilas » – ce qui suggère qu'elles ne supportent plus la beauté ordinaire ; désormais, seules les fleurs couleur de deuil leur sont acceptables. Quant aux trois sœurs d'Aghone, c'est leur prénom commun, *Marguerite*, qui atteste leur profonde parenté avec la flore.

Enfin, les femmes que nous avons classées dans la catégorie *Témoin 2* sont, elles aussi, victimes du meurtre commis par le personnage paternel. Après ces événements tragiques, elles ne peuvent plus rester les mêmes : d'un côté, l'on sait que les nonnes, devenues folles d'indignation, « ne retrouvent plus leur sommeil » (III-5) et de l'autre, les trois Marguerite sont retrouvées inanimées dans le chenil du chien (VI-7). Du reste, en tant que spectatrices trop sensibles pour surmonter le choc de la tragédie, elles finissent les unes et les autres par s'ensevelir dans un lieu clos ressemblant à la tombe : « Nonnes, retournez dans vos caveaux » (p. 212), ordonne le Créateur dans la strophe du couvent-lupanar et, dans la strophe d'Aghone, c'est la demeure du chien qui sert de « tombe prématurée » (p. 304) aux trois sœurs infortunées.

7. Différences

Jusqu'ici, nous n'avons énuméré que les points communs des deux strophes, car notre but principal était de montrer que celles-ci sont toutes les deux fondées sur la même structure narrative et actancielle. Reste cependant à relever, cette fois, les importantes différences entre elles pour compléter notre analyse. Car chez Ducasse, « tout se répète, mais, aussi bien, rien ne se répète, et les thèmes, les situations reçoivent du mouvement qui assure leur retour un changement qui empêche ce retour : ce qui revient, c'est une autre situation et c'est un autre thème qu'on ne reconnaît pas. »³⁰²

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la relation entre Maldoror et Aghone (VI-7) diffère de celle qui s'établit entre le narrateur des *Chants* et le cheveu (III-5) ; autrement dit,

³⁰² Blanchot, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 107.

la distance séparant le spectateur (le héros/narrateur des *Chants*) de la scène n'est pas toujours identique.

1) La cinquième strophe du *Chant III* : témoin passif

Comme *récepteur additionnel* d'un message, le narrateur de la dernière strophe du *Chant III* se tient longuement aux écoutes du cheveu, sans pour autant que ni celui-ci, ni le Créateur ne se rendent compte de sa présence. Prudent, il se garde d'interrompre le monologue du cheveu infortuné et ne franchit jamais le seuil. Mieux vaut rester ainsi hors jeu ; il n'est pas sage de se mêler des affaires de Dieu. En effet, la brouille entre le cheveu et son maître bientôt se règle sans que personne n'y intervienne. L'histoire s'achève par une heureuse réconciliation des deux concernés : « Le cheveu et son maître s'embrassèrent étroitement, comme deux amis qui se revoient après une longue absence. » (p. 213.)

Comment, alors, le témoin, le narrateur des *Chants* agit-il, quand la brebis égarée est partie aux cieus, récupérée par son maître ? Une fois de plus, c'est dans l'écriture qu'il s'engage. En se servant d'un canif, il laisse une inscription sur l'entablement d'un pilier du pont :

Il est douloureux de garder, comme un poignard, un tel secret dans son cœur ; mais, je jure de ne jamais révéler ce dont j'ai été témoin, quand je pénétrai, pour la première fois, dans ce donjon terrible. (p. 215.)

Traîtrise typiquement maldororienne ; cette promesse, celle de *ne jamais révéler* les inconduites de Dieu, se trouve aussitôt violée qu'elle est formulée. Ou mieux vaudrait dire qu'elle a été violée avant même d'être prononcée, puisque le lecteur des *Chants*, quand il arrive à la dernière page de la cinquième strophe du *Chant III* pour lire ce serment, connaît déjà parfaitement la conduite scandaleuse du Créateur. Dans tous les cas, il est sûr que le narrateur quitte ce théâtre lugubre qu'est le couvent-lupanar, non comme acteur, mais en tant que spectateur ; l'écriture seule lui sert de moyen de s'exprimer.

De ce point de vue, il est remarquable qu'on puisse compter, dans cette dernière scène de la cinquième strophe du *Chant III*, trois outils tranchants ; ceux-ci semblent ici aussi incarner la volonté de pénétrer dans les mystères³⁰³. Premièrement, l'on voit un pou, « sortant subitement de derrière un promontoire » (p. 215), montrer et hérissier *ses griffes* lorsqu'il

³⁰³ Dans le Chapitre IV de la Partie I de cette présente étude, nous avons montré la fonction symbolique des outils tranchants dans *Les Chants de Maldoror*. Voir *supra*, p. 120 sqq.

demande au narrateur des *Chants* ce qu'il a pensé de l'égarement du Créateur – geste qui, à n'en pas douter, trahit son désir de savoir. Deuxièmement, nous pouvons compter le *canif* du narrateur dont celui-ci s'est servi pour graver les lettres. Et troisièmement, nous retenons le mot de *poignard* qui figure dans l'inscription laissée sur le pilier. Chose significative, c'est un « secret » caché dans son cœur que le narrateur compare à la lame : c'est qu'un secret important peut piquer – comme s'il était un poignard – le cœur et même stimuler l'appétit de le divulguer devant les autres. En ce sens, nous sommes en droit de dire que les trois outils tranchants – symboles de la puissance révélatrice – sont en parfaite harmonie avec l'ambiance de cette ultime scène du *Chant III* ; c'est là où s'accomplit le mouvement progressif du récit, qui a mené le lecteur jusqu'au point final, jusqu'au dévoilement total du secret du Créateur. En l'occurrence, le narrateur, ce voyeur passionné, n'a plus qu'à écrire et publier ce qu'il a découvert, à l'aide de son propre outil pointu : la plume.

2) La septième strophe du *Chant VI* : témoin actif

Il n'en va pas de même dans la septième strophe du *Chant VI* où Maldoror, à la différence du narrateur de la cinquième strophe du *Chant III*, ne se contente pas d'être spectateur et monte lui-même sur la scène. Son premier pas, décrit au début de la strophe, est à cet égard bien significatif : sans hésitation, il franchit la grille qui le séparait d'Aghone et entre dans le jardin. Il s'avance ensuite vers ce fou et, en tant que *destinataire direct* du message cette fois, il l'écoute. Le récit terminé, le héros du mal, non entièrement satisfait d'avoir eu un « nouvel exemple apporté à l'appui de ses dégoûtantes théories », commence à agir. Il veut que l'histoire ne finisse pas encore. Il veut qu'elle se développe davantage et qu'elle ait une suite ; c'est donc lui-même qui va la reprendre. Qui plus est, il désire même y prendre part, vivre cette nouvelle histoire dont la création lui incombera désormais.

C'est pourquoi il se met volontairement en contact avec Aghone et essaie de l'appivoiser en lui prodiguant l'hospitalité. La rencontre était propice, car Maldoror était en quête d'« un ami à toute épreuve, assez naïf pour obéir au moindre de ses commandements. » (p. 305.) Il savait qu'il aurait besoin d'un collaborateur pour mener à terme son projet pernicieux : l'exécution de Mervyn de la manière la plus somptueuse et dramatique. Aussi comble-t-il de gentillesse le fou qui a tout perdu dans sa jeunesse. Chose surprenante, le conspirateur va jusqu'à tenter de rétablir – ne fût-ce que sur le plan symbolique – la famille d'Aghone, dispersée depuis longtemps ; c'est le héros du mal lui-même qui va prendre la place de la mère et des sœurs d'Aghone : « Les trois Marguerite revivront en moi, sans compter que je serai ta mère » (p. 305), affirme-t-il.

3) La septième strophe du *Chant VI* : vers un autre *Œdipe roi*

Le couronnement du fou a lieu en même temps que le retour illusoire de sa mère et de ses trois sœurs : Maldoror lui donne le titre de « roi des intelligences » en mettant sur sa tête un « vase de nuit » (p. 305). Il faut remarquer qu'à cet instant, le fils du charpentier, avec ce singulier « symbole de [l]a puissance », remplace – quoique selon un rituel assez ridicule – son père. Désormais, il s'empare de la prérogative qu'avait et exerçait son père et monopolise, tant que durent ses illusions, sa mère et ses trois sœurs ressuscitées en Maldoror. Le charpentier est déjà symboliquement mort et maintenant, son fils Aghone lui succède ; c'est un autre *Œdipe roi* qui s'est réalisé ici.

Remontons un peu l'histoire ; nous verrons que c'est juste après la scène du lynchage du serin que commence la mutation d'Aghone. Malgré lui, il se met à imiter les conduites du père et, perdant tout contrôle sur lui-même, finit par devenir réellement comme son géniteur despotique. Cette transformation inconsciente du fils du charpentier, on peut la constater à deux reprises dans le *Chant VI*.

Le premier signe de la métamorphose d'Aghone se trouve dans « l'opération de la délivrance négative » (p. 304) – à savoir la démolition du chenil du chien d'où il fallait retirer le corps inanimé des trois Marguerite. Car, si le fils du charpentier a pratiqué cette opération avec un *marteau* qu'il avait découvert dans l'atelier paternel, ce travail, ne pourrait-on pas l'appeler lui aussi *charpenterie* ? De fait, les spectateurs qui passaient devant cette scène étaient persuadés qu'il s'agissait d'un travail professionnel du père d'Aghone : « Je me mis, sur-le-champ, à l'œuvre de démolition, et les passants purent croire, pour peu qu'ils eussent de l'imagination, que le travail ne chôrait pas chez nous. » (p. 304.) Ainsi, le fils du charpentier a pris, à son insu, la place de son père.

Le deuxième événement qui rapproche Aghone de son père a lieu, non dans la septième strophe du *Chant VI* mais à la fin de ce *Chant* ultime, c'est-à-dire lors de l'exécution de Mervyn. Collaborateur du héros du mal, le fou couronné accomplit ses missions sans être nullement compatissant au destin misérable de la victime ; il est maintenant aussi cruel, aussi violent et aussi irrationnel que son père. La mutation d'Aghone ne se voit pourtant achevée qu'à l'instant de la mort de Mervyn. Pour que le fils s'identifie totalement à son père, il faut que le crime soit aussi répété. D'où la mise à mort de l'adolescent qui « n'est coupable d'aucun forfait » (p. 315) ; sans le savoir, il devient alors comme son père qui a autrefois

exécuté le serin. Auteur d'un homicide, le fils du charpentier est maintenant lui aussi criminel³⁰⁴.

8. Conclusion du chapitre

La cinquième strophe du *Chant III* et la septième strophe du *Chant VI* se ressemblent ; elles sont construites sur la même base, sur la même structure narrative et actancielle – telle était la thèse principale que nous avons voulu avancer dans ce chapitre. Elles ont par ailleurs le même mécanisme intérieur qui fait d'elles un spectacle négatif : grâce à l'usage efficace de la mise en abîme de récits, elles font remonter le spectateur (à savoir, non seulement le héros/narrateur des *Chants* mais aussi le lecteur de ce livre) vers le passé lointain où se situe la tragédie originelle, celle qui engendra par la suite plusieurs autres désordres³⁰⁵. Dans ce sens, on pourrait dire qu'elles ont toutes les deux le même mouvement, qui sans cesse entraîne le lecteur vers la mise en pleine lumière du secret enseveli.

Il ne faut pourtant pas oublier leur différence : si, d'un côté, le narrateur de la dernière strophe du *Chant III* reste jusqu'à la fin spectateur et n'intervient jamais dans la scène, et que le cheveu du Créateur finit par se réconcilier avec son maître, dans la septième strophe du *Chant VI*, de l'autre, Maldoror, plus actif, entre en contact direct avec Aghone et le couronne, pour que celui-ci puisse se débarrasser de son père et en même temps prendre sa place. Dans le *Chant VI*, c'est le héros lui-même qui crée un spectacle.

³⁰⁴ À l'instant de la mort de Mervyn s'accomplit également la mutation de Maldoror : celui-ci occupera désormais le même rang que le Créateur, car, en exécutant Mervyn comme il l'avait programmé, il a prouvé qu'il était en mesure d'ôter la vie à sa proie selon son gré et son caprice – ce qui était originellement dans les attributions de Dieu seul. En même temps qu'Aghone, le héros du mal a donc lui aussi usurpé la place du Père.

³⁰⁵ Cette tendance s'observe avec plus de netteté dans la septième strophe du *Chant VI*, où les événements tragiques s'enchaînent l'un après l'autre. D'abord la mort du serin, origine de toutes les misères de la famille d'Aghone, provoque une autre mort, celle, mystérieuse, des trois Marguerite ; celle-ci cause ensuite la disparition de la mère, ainsi que la tombée en démence du fils ; enfin, la folie rend ce dernier littéralement *Agôn* (« lutte », « combat » en grec) ou *Agnone* (« celui qui ne connaît pas » (le bien ou le mal) en grec) et le pousse au meurtre. Dans ce *Chant VI*, une tragédie donne lieu à une autre tragédie encore plus grave, et ainsi de suite. (Sur le nom propre d'Aghone, voir Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 335, n. 2.)

Conclusion : Pour devenir un « spectateur impassible »

Comme la plupart des critiques s'accordent à l'admettre, la coupure est nette entre les cinq premiers *Chants* et le sixième. Les différences se remarquent non seulement sur le plan générique (le sixième *Chant* est conçu comme un roman), mais aussi en ce qui concerne la situation et le comportement du héros/narrateur des *Chants* : pour celui-ci, toutes les épreuves cauchemardesques cessent, le spectacle négatif se termine à la fin de la dernière strophe du *Chant V*, et Maldoror se montre désormais impassible tout au long du « petit roman de trente pages ». *Impassible* au sens étymologique du terme, car, maintenant, il est délivré de toute « passion » comme nous pourrions le montrer sans difficulté. Il n'a plus rien à craindre, pas même le face-à-face avec sa propre image spéculaire – c'est ce que prouve la sixième strophe du dernier *Chant*.

L'ultime « strophe du miroir »

La sixième strophe (chapitre IV) du *Chant VI* commence par un brusque discours de remerciement adressé aux « miroirs d'argent » :

Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front ! Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! (p. 299.)

Chose curieuse, le narrateur de cette strophe, en contraste avec celui de la cinquième strophe du *Chant IV*, se montre satisfait de son image spéculaire, bien qu'il n'ignore pas les « monstruosité acquises ou naturelles » ornant son corps :

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 [...] ; 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 ! (p. 300.)

L'appréciation des miroirs dans cette strophe s'oppose, paraît-il, à la haine du miroir exprimée dans la cinquième strophe du *Chant IV*. D'où vient cette différence ?

Ce qui se remarque avant tout, c'est plus la ressemblance des deux strophes que leur différence : dans le *Chant VI* comme dans le *Chant IV*, les miroirs *dédoublent* le narrateur et lui *évoquent* son passé dégoûtant. Aussitôt après la déclaration qui ouvre la sixième strophe du *Chant VI* (« Je me suis aperçu que je n'avais qu'un œil au milieu du front ! »), le narrateur se rappelle son passé – à savoir l'origine de sa difformité physique – et se met à en parler ; d'après ce qu'il raconte, un « chat angora » lui a rongé « la bosse pariétale » pendant une heure, parce qu'il avait « fait bouillir ses petits dans une cuve remplie d'alcool » (p. 299-300). À l'égard du processus de l'anamnèse, cette strophe a donc la même structure que celle de la cinquième strophe du *Chant IV* ; dans les deux cas, le narrateur regarde son image spéculaire et, en en parlant, reconnaît non seulement ses blessures mais aussi pourquoi il les a reçues.

En l'occurrence, si contraste il y a entre ces deux strophes, il faut en chercher les causes ailleurs que dans les fonctions du « miroir » puisque, invariablement, ce dernier ne fait qu'exercer son « pouvoir réflecteur » dans l'une et l'autre strophe ; force est de supposer que c'est plutôt *le narrateur* qui a changé.

Certes ce dernier, même dans le sixième *Chant*, est obligé de se rappeler ses amers souvenirs en se contemplant dans les miroirs. Toutefois, comme le montre la suite de son monologue, il n'est plus hostile au retour de la mémoire provoqué par ces derniers. Une indifférence désinvolte le domine maintenant ; « sous l'impression des blessures que [s]on corps a reçues dans diverses circonstances », « accablé par les conséquences de [s]a chute morale », il est tout de même satisfait – ou plutôt, il est satisfait *grâce* à ces dégradations physiques et morales – et il se trouve « beau ! » Là ne s'observe plus la répugnance pour le rappel du passé qu'exprimait le narrateur du *Chant IV*.³⁰⁶

Sur ce point, l'emploi du mot « spectateur » est significatif. En se définissant ainsi, le narrateur de la sixième strophe du *Chant VI* transforme la glace en *spectacle*. Du coup, tout devient un jeu. Il n'éprouve plus le désir de briser les miroirs, même si son image spéculaire risque de lui rappeler de mauvais souvenirs liés à sa difformité physique. Il se résigne, pour ainsi dire, à jouer un rôle délicieusement passif, celui de spectateur régalé du spectacle offert par le miroir. Après avoir surmonté le danger qu'implique l'acte de regarder, il n'a plus peur de rien au monde, pas même de fixer ses yeux sur *la mort*. C'est pourquoi, quand il est sur le

³⁰⁶ De même, Maldoror n'éprouve plus aucune peur en affrontant son ennemi. Bien au contraire, il lance un défi à son rival, et se met en face de lui de sa propre volonté : « élevant à la hauteur de son front un regard irrité de tout obstacle, je lui [le Créateur] ferai comprendre qu'il n'est pas le seul maître de l'univers [...] C'est que nous sommes deux à nous contempler les cils des paupières, vois-tu... » (*OC*, VI-6, p. 300-301.)

point de clôturer le dernier *Chant*, il s'autorise à inviter le lecteur à regarder un objet plus que tout épouvantable, à savoir la mort matérialisée dans le cadavre de Mervyn : « allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. » (p. 317.)

Sous un certain angle, il est donc possible de regarder *Les Chants de Maldoror* comme une leçon de regard. Leçon destinée à la fois au héros des *Chants* qui les vit, au lecteur qui les lit, et même à l'auteur qui les écrit ; en effet, l'œuvre a commencé par évoquer « les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle » et finit, dans la dernière ligne, par provoquer le lecteur à la rencontre d'une chose terrible à regarder.

PARTIE III. LA TENTATION MALDOROR

Notre troisième partie sera entièrement consacrée au héros des *Chants*. Il le mérite, car ce « poétique Rocambole », l'unique vedette du théâtre ducassien, a fait preuve d'une activité prodigieuse tout au long des soixante strophes, et l'on ne peut que l'applaudir. Rappelons le rôle qu'il a joué dans les *Chants*, ses innombrables, inimitables et interminables monologues, ses actions délicieusement corrompibles. Incontestablement il est un des héros absolus dans la littérature, ce qui justifie amplement la renommée dont il jouit aujourd'hui : « Maldoror » est un vin rouge dans la région bordelaise³⁰⁷ ; deux groupes de rock portent son nom³⁰⁸.

Mais si l'on revient au moment où Ducasse a donné le jour à ce personnage, il semble raisonnable de supposer que ce dernier avait, lui aussi, des antécédents, des modèles. Suite à la tentative de la partie précédente, tentative de rapprocher des figures mythologiques (Œdipe, Oreste, Prométhée) le héros des *Chants*, nous voulons maintenant commencer cette troisième partie par rechercher, de nouveau, l'archétype de Maldoror – et cela, principalement dans le domaine du *drame fantastique*, car la mise en parallèle du héros de Ducasse avec des figures romanesques a déjà été suffisamment tentée³⁰⁹. Le but de cette troisième partie est donc de saisir – ou de situer – le héros de Ducasse dans la généalogie des héros dramatiques.

³⁰⁷ La cuvée « Maldoror » du Château Fougas est créée en 1993 par Monsieur Jean-Yves Béchet. (Assemblage du millésime : 75% Merlot, 25% Cabernet Sauvignon ; Superficie : 12 hectares ; Age moyen des vignes : 30 ans.)

³⁰⁸ L'un est un groupe de « progressive rock » français, *Maldoror*, formé en 1994. L'autre, nommé *Thee Maldoror Kollektive* (depuis 2001), groupe d'origine italienne, est du genre plutôt « metal ».

³⁰⁹ Par exemple, selon Pierre Capretz, « Maldoror est loin d'être un personnage original. Ses modèles sont au contraire très nombreux. Le Melmoth de Maturin vient en tête, suivi du Schedoni d'Anne Radcliffe, soit qu'il ait directement influencé Lautréamont, soit que ses caractéristiques aient été transmises par les personnages byroniens qui lui doivent beaucoup. » (Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, *op. cit.*, p. 110.)

1. À la recherche de l'origine de Maldoror

Quand on recherche l'archétype de Maldoror, la lecture non seulement des *Chants* mais aussi des *Poésies I et II* est indispensable, puisque celles-ci renferment de riches informations concernant l'expérience littéraire du jeune poète ; en l'occurrence, il est logique de supposer que les œuvres mentionnées dans ces deux fascicules ont plus ou moins stimulé, nourri et inspiré l'auteur des *Chants*. Or élucider la relation entre les deux livres de Ducasse est un travail difficile, d'autant que cela oblige à présenter une interprétation cohérente de l'intention de l'auteur, alors que l'on dispose, de la part de ce Montévidéen, de très peu de documents qui la divulguent. Évidemment, cette démarche a déjà été abondamment tentée. Et la plupart des chercheurs semblent se diviser en deux camps selon la manière dont ils lisent la fameuse déclaration de conversion un peu trop ostensiblement imprimée sur la couverture des *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. 327.)

Après l'échec de son premier livre, Ducasse s'est-il vraiment résolu à se diriger vers l'antipode des *Chants* – à savoir le bien ? A-t-il renié tout de bon sa « poésie de révolte »³¹⁰ ? Ou cette conversion était-elle fautive, purement stratégique ? La question reste en suspens.

À la recherche des modèles de Maldoror, partons donc d'une évidence : s'il n'est pas certain que l'auteur des *Poésies* ait renié jusqu'à la valeur des *Chants*, il est pour le moins indéniable qu'il a rangé ces derniers du côté de la littérature du mal. Manifestement le premier livre de Ducasse est incompatible avec la conception littéraire présentée et développée dans les *Poésies* ; il est presque à l'opposé du froid rigoureux que prônent ces dernières. Une affinité s'établit donc entre les *Chants* et d'autres œuvres frénétiques de l'ère romantique – « la poésie personnelle »³¹¹ – condamnées dans les deux fascicules. En l'occurrence, on

³¹⁰ OC, Lettre à Poulet-Malassis du 27 octobre 1869, p. 380.

³¹¹ OC, *Poésies I*, p. 339.

n'aurait pas tort de supposer que Maldoror se joint aux héros du mal, évoqués et jugés coupables dans les *Poésies I* :

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 [...] (p. 334.)

Dans ce passage figurent principalement des personnages littéraires dont le nom est d'une certaine façon lié aux thèmes du mal : le vice, l'impiété, la révolte, la perversité, la cruauté, etc. Précieuse liste, que l'on ne peut laisser de côté quand on s'interroge sur l'origine du héros des *Chants* ; car, si Ducasse cite en abondance des noms de personne dans ses *Poésies*, la plupart sont des noms d'écrivains et il est, par conséquent, rare que l'on y trouve tant de personnages fictifs mentionnés d'un seul jet.

Regardons ce défilé des « monstres » (p. 334). Nous remarquons d'abord la présence de personnages dramatiques (Konrad, Manfred, Méphistophélès, Don Juan, Faust, Iago, Caligula, Caïn, Iridion) qui surpassent en nombre les personnages de roman ou de poésie (Lara, le Corsaire, Werther, Rodin, Colomba, Ahrimane) ; voilà une des preuves implicites de la place importante qu'occupe le genre théâtral chez Ducasse. Ensuite, la référence fréquente aux œuvres de Byron (Manfred, Lara, le Corsaire, Don Juan, Caïn) et de Goethe (Méphistophélès, Werther, Faust) attire nos yeux. Cependant, dans ce chapitre, nous voulons accorder notre plus grande attention au héros de Mickiewicz. Werther, Faust, Iago, Don Juan... malgré la présence de tant de personnages renommés, c'est « Konrad » qui vient en tête du cortège.

2. Ducasse et Mickiewicz

Dans les écrits du Montévidéen, le nom d'Adam Mickiewicz (1798-1855) et de son héros Konrad se trouve mentionné à cinq reprises : deux fois dans la correspondance, deux fois dans les *Poésies I* et une fois dans les *Poésies II*. Fréquence plutôt surprenante, si l'on pense à la célébrité littéraire relativement restreinte de ce poète polonais par rapport à celle d'un Shakespeare ou d'un Goethe. De fait, s'il est banal qu'un écrivain cite le nom de Faust ou de Don Juan, il l'est assurément beaucoup moins de se référer à Konrad. C'est donc la présence du héros mickiewiczien qui caractérise la constellation littéraire que Ducasse a en tête.

Dans une lettre à Poulet-Malassis, on trouve de nouveau le nom du poète polonais en tête d'une énumération – cette fois, celle des chanteurs du mal :

J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz [*sic*], 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.³¹²

On pourrait résumer comme suit ce que voulait dire Ducasse dans ce passage. Dans les milieux littéraires de l'époque se faisait remarquer avant tout « l'ancienne école » représentée par Victor Hugo, et elle chantait tout naïvement le bien pour diriger le public vers celui-ci. Cependant, à côté d'elle se trouvaient aussi des poètes tels que Musset, Mickiewicz, Byron, Baudelaire qui, pour que les lecteurs aspirent au bien en tant que « remède », chantaient le mal. Il va de soi que c'est sur ces derniers que Ducasse a pris modèle, quand il a écrit *Les Chants de Maldoror*. En rédigeant ce livre, il commet pourtant la faute de souligner à l'excès – voire de célébrer – le mal. Ce qui fait que la publication des *Chants* ne se réalise pas ; et Ducasse, lui, se trouve dans l'obligation de changer de méthode. Ainsi donc, il prend parti pour le bien dans les deux fascicules à venir intitulés *Poésies* et défend avec acharnement, du moins en apparence, ce qu'il avait attaqué et renié dans ses *Chants de Maldoror*.³¹³

Or nous disposons d'une autre lettre de Ducasse, où figure le poète polonais avec son héros Konrad :

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 Mieçkiewicz [*sic*], mais cependant, bien plus terrible.³¹⁴

Dans ce message adressé à Joseph Darasse, banquier parisien, Ducasse commente une fois encore son « ouvrage de poésies » qui a subi l'échec. Et à première vue, l'intérêt que l'on

³¹² OC, Lettre à Poulet-Malassis du 23 octobre 1869, p. 378.

³¹³ Si l'on en croit Ducasse sur parole, on en arrive à la conclusion que ce jeune poète a invariablement chanté le bien, aussi bien dans les *Chants* que dans les *Poésies*, et que la méthode seule en était différente. Or Michel Pierssens a avancé une lecture stimulante des *Chants* en supposant effectivement que la conclusion ci-dessus est fiable. (Voir de Pierssens, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, op. cit., p. 15-34.)

³¹⁴ OC, Lettre à Joseph Darasse du 12 mars 1870, p. 382.

peut en tirer n'est pas différent de celui que suscite la lettre à Poulet-Malassis. Il y a pourtant deux choses à remarquer. En premier lieu, les six noms d'auteurs – Mickiewicz, Baudelaire, Byron, Milton, Southey, Musset – cités dans la lettre à Poulet-Malassis se réduisent à deux – Mickiewicz et Byron. Cette présence persistante du poète polonais surprend, non seulement parce qu'à l'époque, – comme, d'ailleurs, aujourd'hui – sa célébrité n'était sûrement pas plus grande que celle d'un Musset, d'un Baudelaire ou d'un Milton, mais également parce que le destinataire de ce message est un banquier et non un spécialiste de littérature comme Poulet-Malassis. Faut-il supposer, alors, que le poète polonais fût connu au point qu'il puisse servir de référence, même dans une lettre à un banquier ? On ne peut pas aisément répondre à cette question, mais nous pouvons signaler, du moins, qu'en 1867, il y eut un événement important – l'inauguration du monument d'Adam Mickiewicz – à Montmorency. Charles Edmond, entre autres, annonce cette « réunion de la société polonaise de Paris »³¹⁵ qui aurait pu faire connaître le nom de Mickiewicz à un grand public. Par ailleurs, Victor Hugo en exil, à la demande du fils du poète polonais, envoie un message au Comité du monument de Mickiewicz :

On me demande une parole pour ce tombeau illustre. Le généreux fils du grand poète de la Pologne s'adresse à moi et me dit : Parlez de mon père. Parler de son père, parler de Mickiewicz, c'est parler du beau, du juste et du vrai, c'est parler du droit dont il fut le soldat, du devoir dont il fut le héros, de la liberté dont il fut l'apôtre et de la délivrance dont il est le précurseur.³¹⁶

Bien qu'à cette date, le 17 mai, Ducasse ne fût pas encore installé à Paris, il est possible qu'il ait entendu parler de cet événement – et, *a fortiori*, on peut imaginer que le banquier parisien en était averti.

En deuxième lieu, en ce qui concerne les *Chants*, Ducasse les définit pour une fois comme un livre du même genre que *Manfred* et *Konrad* ; autant dire qu'il désigne ces derniers comme les modèles de son œuvre. Précision intéressante, qui indique les textes à consulter quand on cherche la lignée d'où sont issus les *Chants* et le héros Maldoror : avec le drame de Byron, c'est *Konrad* du poète polonais qui a vraisemblablement teinté le livre de Ducasse de « couleurs trop amères ». Nul doute, donc, qu'aux yeux de l'auteur des *Poésies*, Mickiewicz ne soit chanteur du mal ; il est, selon le jeune Montévidéen, un des poètes

³¹⁵ Charles Edmond, « La Colonie polonaise », *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris/Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, t. II, 1867, p. 1091.

³¹⁶ Victor Hugo, « Lettre au Comité du monument de Mickiewicz du 17 mai 1867 », in *Correspondance*, Paris, Albin Michel, t. III, 1952, p. 37-38.

précurseurs qui ont essayé de transmettre le bien par une méthode, si l'on reprend les termes ducassiens, « plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école » – à savoir la méthode, paradoxale au premier abord, qui consiste à exhiber le mal.

3. Mickiewicz et la question du mal

Cependant, un lecteur familier d'Adam Mickiewicz accepterait difficilement l'opinion de Ducasse, tant l'image de ce poète polonais n'est pas *a priori* associée au mal. On ne peut pas aisément donner raison au jeune Montévidéen, surtout si l'on compare Mickiewicz avec, par exemple, Byron, à qui l'on reprochait souvent d'être athée – ou bien avec l'auteur des *Fleurs du Mal*, condamné pour « offense à la morale religieuse » et « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Ce que le poète exilé de la Pologne n'a cessé de chanter, n'est-ce pas la beauté de sa patrie souffrante sous la tyrannie de la Russie ? N'est-ce pas d'ailleurs lui et des œuvres telles que *Konrad Wallenrod*, *Les Aïeux*, *Pan Tadeusz* qui, coup sur coup, animaient et encourageaient le patriotisme des Polonais ? Dans les années 1840, il était du reste professeur au Collège de France, dont le cours de littérature slave bénéficiait, à côté de ceux de Michelet et de Quinet, d'une réputation honorable qui se répandait en toute l'Europe³¹⁷. De quel point de vue, alors, Ducasse a-t-il pu le regarder comme avatar du mal ?

Léon Kolodziej, l'auteur de la monographie de Mickiewicz dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », ne peut pas rester indifférent à cet avis défavorable sur le poète polonais. Effectivement, il consacre quelques pages à l'analyse du texte de Ducasse et tente de contester ce jeune lecteur de *Konrad* :

Mickiewicz a-t-il jamais "chanté" – c'est-à-dire célébré, glorifié... – le mal comme Baudelaire par exemple ? [...] Leur [Konrad et Iridion] indignation devant le mal est aussi sincère que celle de Maldoror ; beaucoup plus sincère même, car elle s'était affirmée dans chaque geste réel de Mickiewicz ou de Krasinski.³¹⁸

En général, depuis les années 1830 – à savoir la première période de l'introduction de Mickiewicz en France – jusqu'à aujourd'hui, les critiques ont eu tendance à célébrer, voire

³¹⁷ Michelet tient des propos élogieux sur Mickiewicz dans son article « Le Collège de France » : « le même chemin [que celui de Michelet] fut suivi en même temps par deux esprits éminents, Quinet et Mickiewicz, venus des deux bouts du monde, d'imagination très-diverses, et cependant concordant entre eux et avec moi, par le sens profond de la vie, de l'âme populaire. [...] Mickiewicz l'avait mis dans ses poèmes de douleur, *les Dzyadi*, *le Pèlerin*, lus de tant de millions d'hommes, de la Vistule en Sibérie. » (Jules Michelet, « Le Collège de France », *Paris Guide*, op. cit., t. I, 1867, p. 139.)

³¹⁸ Léon Kolodziej, *Adam Mickiewicz*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », 1970, p. 124.

sacraliser la personnalité et la valeur des œuvres du poète polonais infortuné³¹⁹. *Infortuné*, parce qu'en France, comme dans bien d'autres pays, il est resté loin d'acquérir une célébrité conforme à celle qu'il avait dans sa patrie. Kolodziej, en effet, se montre dès la première page de son ouvrage fâché de ce que l'on néglige Mickiewicz – et sans doute a-t-il raison sur ce point. Néanmoins, en ce qui concerne le jugement négatif porté sur la vision littéraire de l'auteur des *Chants*, nous avons l'impression que la critique a été portée à la légère, peut-être dans le dessein d'écarter du « naturalisme malodorant »³²⁰ du Comte de Lautréamont « la noblesse d'âme »³²¹ de Mickiewicz. Kolodziej aurait dû saisir plus exactement ce que voulait dire Ducasse dans les *Poésies* et dans ses lettres car, quand ce dernier envisage le poète polonais comme chanteur du mal, il paraît penser à une scène précise de l'œuvre mickiewiczienne. Laquelle ? La clef en est donnée par le surnom attribué à Mickiewicz dans l'énumération accusatrice des « Grandes-Têtes-Molles de notre époque » dans les *Poésies I* ; Ducasse y blâme les écrivains de notoriété d'avoir empêché le progrès de la poésie, en décernant à chacun d'eux un surnom péjoratif :

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 [*sic*], le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; [...] Georges [*sic*] Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; [...] Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; [...] Victor Hugo, le Funèbre-Echalas-Vert ; Miszkiewicz [*sic*], l'Imitateur-de-Satan ; [...] et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales. (p. 339-340.)

L'expression « Imitateur-de-Satan » – titre attribué au poète polonais – est révélatrice ; elle renvoie très nettement à une scène célèbre des *Aïeux* intitulée « Improvisation », où le héros Konrad, exaspéré, profère des blasphèmes contre Dieu comme s'il voulait imiter Satan. Geste, d'ailleurs, maintes fois repris par le héros des *Chants* qui ne se lasse pas de lancer un défi au Créateur. Tant que l'on tient compte du caractère révolté de Konrad, l'opinion de Ducasse à l'égard du poète polonais est donc admissible ; si estimable que soit l'auteur, les œuvres de Mickiewicz ne sont pas pour autant dépourvues de scènes démoniaques.

4. La triade des « types agitateurs »

³¹⁹ En 1867, Michelet, ancien collègue de Mickiewicz au Collège de France, écrit : « Nous l'avons [Mickiewicz] vu quelquefois plus qu'un homme. Une flamme vivante (sublime et douloureux spectacle) des larmes, mêlées d'éclairs, errait dans ses yeux sanglants. » (Michelet, « Le Collège de France », *Paris Guide, op. cit.*, t. I, p. 140.)

³²⁰ Kolodziej, *op. cit.*, p. 124.

³²¹ *Ibid.*, p. 123.

Dans les écrits de Ducasse, à côté du nom de Mickiewicz se trouve toujours celui de Byron, et Konrad accompagne toujours Manfred. Il en est effectivement ainsi dans les deux lettres citées plus haut, aussi bien que dans les deux énumérations des *Poésies I*. Or plus d'une fois, Goethe marche lui aussi à proximité de Byron et de Mickiewicz ; en ce cas, c'est son Faust qui rejoint le duo formé par Manfred et Konrad :

Faust, Manfred, Konrad, sont des types. Ce ne sont pas encore des types raisonnants. Ce sont déjà des types agitateurs. (p. 353.)

Voilà la cinquième et dernière occurrence où Ducasse se réfère au poète polonais. Il s'agit d'un passage extrait des *Poésies II*. « Faust, Manfred, Konrad » – cette fois, le trio se présente de manière pure ; l'on n'y trouve plus aucun autre nom de personnage ou d'écrivain. Curieuse tendance ; Ducasse ne fait jamais mention de Mickiewicz ou de son héros sans évoquer, en même temps, Goethe ou Byron – souvent tous les deux – comme s'il supposait entre eux une solidarité de chanteurs du mal. Ce qui laisse imaginer que les trois « types agitateurs » ont plus ou moins contribué à la naissance du héros ducassien, en *agitant* littéralement le jeune Montévidéen ambitieux au point qu'il écrive *Les Chants de Maldoror*. Par ailleurs, les propositions de Ducasse ne sont pas dépourvues de mystère. Elles suscitent plusieurs questions, notamment par rapport à l'origine de la triade : d'où est venue l'idée de regrouper ces trois personnages ? La combinaison des trois « types », Ducasse l'a-t-il trouvée tout seul, à travers ses propres expériences de lecture ? Ou bien, existe-t-il une *source* de cette triade ?

5. À la recherche de la source de la triade : du côté de George Sand

Peu nombreux sont les chercheurs qui ont abordé ces problèmes ; seuls les éditeurs de chaque édition de Lautréamont donnent les informations et leurs avis. Jean-Luc Steinmetz, éditeur des deux éditions des *Chants de Maldoror* (GF Flammarion, 1990 ; Le Livre de Poche, 2001), exprime dans l'une et l'autre une opinion à peu près identique :

Ducasse rapproche toujours ces deux ouvrages [*Manfred* et *Konrad*] – il leur ajoute le *Faust* – peut-être en raison de la préface de Christian Ostrowski à la traduction française des *Œuvres*

poétiques complètes d'A. Mickiewicz où sont établies des comparaisons entre le Konrad des *Aïeux*, Manfred et Faust.³²²

Il est vrai que l'on peut trouver dans la préface d'Ostrowski plusieurs pages consacrées au rapprochement des trois poètes. Cependant, précisons que le traducteur lui-même a emprunté cette triade à quelqu'un d'autre. Dans la préface des *Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz*, la comparaison en question s'ouvre par les phrases suivantes :

Le drame des *Aïeux*, qui a popularisé le nom de Mickiewicz en France, par la brillante interprétation qu'un autre exilé, George Sand, en a faite dans la *Revue des Deux-Mondes* [*sic*], est sorti de cette dernière période de sa vie. C'est à tort, selon moi, que ce drame, le plus individuel, le plus *subjectif* de tous ses écrits, et qui roule sur des faits contemporains, a été classé dans la catégorie du drame fantastique, entre *Faust* et *Manfred*.³²³

La discussion d'Ostrowski n'est donc pas originale ; son idée, comme le dit le préfacier lui-même, est, en fait, issue de l'essai sandien. En l'occurrence, même s'il est probable que Ducasse ait lu le texte d'Ostrowski³²⁴, nous devons tenir compte de l'article de George Sand paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839. Dans une note à l'édition de la « Pléiade » (1970), Pierre-Olivier Walzer indique lui aussi cette information bibliographique. Il souligne à juste titre l'ambiguïté référentielle du « Konrad » dont parle Ducasse, – car aucune œuvre du poète polonais ne s'intitule ainsi – et prétend qu'il faut l'identifier plus au héros des *Aïeux* qu'à celui de *Konrad Wallenrod* :

Sans y aller voir de bien près, les critiques renvoient généralement à une œuvre de Mickiewicz intitulé *Konrad Wallenrod*. En fait, remarquons que Lautréamont, dans les trois cas où il cite Konrad, fait allusion, non à une œuvre, mais à un personnage. On est dès lors amené à considérer que, plutôt qu'à *Konrad Wallenrod*, sorte de petite épopée dont le héros est un personnage historique, adversaire acharné du régime tzariste, Lautréamont pense plus probablement au héros de la troisième partie des *Aïeux* (*Dziady*), qui porte également le nom de

³²² OC, p. 454, n. 2. Cf. Steinmetz fait mention de la préface d'Ostrowski également dans son édition du Livre de Poche. Voir *Les Chants de Maldoror et autres textes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 413, n. 2.

³²³ Christien [*sic*] Ostrowski, « Préface de la première édition » (1841), in Adam Miłkiéwicz [*sic*], *Œuvres Poétiques Complètes d'Adam Miłkiéwicz*, Paris, Plon, 1849, t. I, p. VII-VIII. (C'est Ostrowski qui souligne.)

³²⁴ Il est certain que Ducasse a lu les œuvres de Mickiewicz dans la traduction d'Ostrowski, car il orthographe le nom de Konrad toujours avec un « K » et non avec un « C ». Cf. « dans le texte traduit par Mickiewicz et par ses fils, [...] Conrad est orthographié avec un C, alors que c'est un K qui est choisi dans la traduction de Christien Ostrowski de 1859. » (Liliane Durand-Dessert, « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LV et LVI, Tusson, Du Lérot, 2001, p. 72.)

Konrad, et qui se distingue par une révolte verbale assez furieuse contre Dieu, auquel il ne pardonne pas de permettre l'oppression qui écrase la Pologne.³²⁵

Et c'est justement là qu'il a recours à l'essai de Sand pour soutenir son hypothèse : « Quand George Sand consacre un article au « Drame fantastique », où elle traite de Goethe (*Faust*), Byron (*Manfred*) et Mickiewicz, le Konrad dont elle parle est également celui de la troisième partie des *Aïeux* »³²⁶.

6. « Essai sur le drame fantastique »

Lisons donc l'essai sandien. Il s'agit d'un article qui contient un peu plus de cinquante pages, intitulé « Essai sur le drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz ». Dès le début du texte, l'auteur explique la raison du choix de ces trois poètes :

Le vrai nom qui conviendrait à ces productions étranges et audacieuses, nées d'un siècle d'examen philosophique, et auxquelles rien dans le passé ne peut être comparé, serait celui de *drame métaphysique*. Parmi plusieurs essais plus ou moins remarquables, trois se placent au premier rang : *Faust*, que Goethe intitule *tragédie*, *Manfred*, que Byron nomme *poème dramatique*, et la troisième partie des *Dziady*, que Mickiewicz désigne plus légèrement sous le titre d'*acte*.³²⁷

Voilà donc les trois œuvres représentatives du genre que Sand appelle tantôt « drame fantastique » tantôt « drame métaphysique ». Cette parenté générique n'est pourtant pas la seule qui associe les trois drames. La romancière continue :

Ces trois ouvrages sont, j'ose le dire, fort peu connus en France. *Faust* n'est bien compris que de ce qu'on appelle l'aristocratie des intelligences ; *Manfred* n'a guère contribué, même en Angleterre, à la gloire de Byron, quoique ce soit peut-être le plus magnifique élan de son génie. [...] Quant à cet acte des *Dziady*, d'Adam Mickiewicz, je crois pouvoir affirmer qu'il n'a pas eu cent lecteurs français, et je sais de belles intelligences qui n'ont pas pu ou qui n'ont pas voulu le comprendre.³²⁸

³²⁵ Lautréamont / Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1169.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ George Sand, « Essai sur le drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1839, p. 593. (C'est Sand qui souligne.)

³²⁸ *Ibid.*, p. 593-594.

Maintenant, les motifs principaux du choix de ces trois œuvres sont bien clairs. Outre l'appartenance au même registre d'écriture, leur réception défavorable en France les rattache les unes aux autres.

Suivons jusqu'à la fin l'argument de Sand. La partie introductive terminée, l'auteur de l'« Essai » consacre un chapitre à chacun des trois drames. Au *Faust* de Goethe, en premier lieu. Tout en appréciant la puissance de cette œuvre démesurée qui n'est rien de moins que la fondatrice du genre du *drame fantastique*, – « ce mélange de la vie métaphysique et de la vie réelle »³²⁹, dit la romancière – Sand reste principalement sévère pour elle. Chose surprenante, sa critique atteint jusqu'à la personnalité de Goethe lui-même, et l'on peut trouver même un passage où Sand affirme, identifiant au docteur Faust l'auteur du *Faust*, que « le sentiment de l'amour a manqué à Goethe »³³⁰. D'après elle, l'écrivain allemand, aussi ingénieux soit-il comme artiste, étant donné qu'il n'a pas assez de passion, de croyance, d'esprit ardent pour être un vrai poète, ne serait ni « poète » ni même « philosophe »³³¹.

En contraste avec lui, Byron – dont l'idéalisme exalté semble plaire à la romancière – est très estimé ; il est, quoique « moins artiste que Goethe, c'est-à-dire moins habile, moins correct, moins logique à beaucoup d'égards », du moins « beaucoup plus poète que lui [Goethe], et beaucoup plus religieux que la plupart de nos poètes »³³². Selon l'auteur de l'« Essai », « le fantastique de Faust est donc le désordre et le hasard aveugles, celui de Manfred la sagesse et la beauté divine »³³³, et ce dernier, doué de la passion et de la spiritualité noble, « est un homme bien supérieur à Faust »³³⁴.

Ainsi, Sand essaie de sauver la valeur littéraire de *Manfred*, où s'observe il est vrai une forte empreinte de l'influence du *Faust* goethéen³³⁵, à tel point que l'on considérerait à l'époque celui-là comme un plagiat de celui-ci. Elle souligne en outre la foi et la croyance censées être ancrées dans le cœur du poète anglais dont on critiquait souvent l'incroyance et l'athéisme³³⁶. Il paraît donc évident que l'auteur de l'« Essai » abaisse intentionnellement le poète allemand dans le dessein de réhabiliter *Manfred* et son auteur. Toutefois, – on s'en rendra compte, à

³²⁹ *Ibid.*, p. 594.

³³⁰ *Ibid.*, p. 607.

³³¹ Cf. « Privé de cet instinct sublime, Goethe a-t-il été vraiment poète ? Non, [...] A-t-il été philosophe ? Non ». (*Ibid.*, p.607.)

³³² *Ibid.*, p. 613.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 612.

³³⁵ Cf. « Dans la scène du commencement, qui ressemble si peu à celle de Faust, quoique Byron ait avoué cette ressemblance, Byron proclame encore l'immortalité de l'âme. » (*Ibid.*, p. 617.)

³³⁶ Cf. « Il [Byron] se souciait fort peu de passer pour un athée ou pour un sceptique, lui, le plus instinctivement religieux des poètes ! » (*Ibid.*, p. 615.)

mesure que l'on avance dans la lecture du texte sandien – le premier objectif de l'« Essai sur le drame fantastique » se trouve ailleurs ; comme le signale l'ordre de la présentation des trois œuvres dramatiques – selon lequel celle de Mickiewicz est étudiée en dernier lieu – c'est le poète polonais que l'auteur de l'article cherche vraiment à sauver. Sand, en effet, fait un éloge éclatant des *Aïeux* en les plaçant même au-dessus du *Faust* et de *Manfred*. L'œuvre suprême du genre du « drame métaphysique » n'est donc rien d'autre que les *Dziady*. La protectrice de Mickiewicz prétend que l'œuvre de Goethe, « esclave du vraisemblable »³³⁷, « entre beaucoup trop dans la réalité »³³⁸ tandis que « *Manfred* est peut-être trop dans le rêve »³³⁹. Alors, qu'en est-il pour *Les Aïeux* ? Selon le schéma dessiné par Sand, dans l'œuvre de Mickiewicz le « monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni au-dessous ; il est au fond de tout, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits »³⁴⁰. Aussi arrive-t-elle à la conclusion que « la donnée de Mickiewicz semble la meilleure »³⁴¹.

7. À la recherche de la source de la triade : Après 1839

Pour se rendre compte de l'histoire de la réception des œuvres poétiques de Mickiewicz en France, on ne peut pas se passer de l'« Essai sur le drame fantastique ». En effet, après 1839, il y a très peu de textes qui, consacrés au poète polonais, omettent cet article. Léon Kolodziej n'a pas tort de dire que « c'est George Sand qui, soit dans la *Revue des Deux Mondes*, soit dans la *Revue Indépendante*, soit dans son *Journal intime*, soit enfin dans son *Histoire de ma vie*, ou dans sa correspondance ne cesse de mettre en parallèle Mickiewicz avec Goethe et Byron, et même, dans certains domaines, à l'élever au-dessus d'eux. Depuis, la comparaison devient banale »³⁴².

De fait, depuis 1839, les critiques français ne cessent de mentionner Goethe et Byron – quelle connivence – quand ils ont besoin de parler du poète polonais. Écoutons par exemple Louis Loménie qui, dans la XXIX^e livraison (1841) consacrée à Mickiewicz de la collection « Galerie des contemporains illustres par un homme de rien », évoque à nouveau le trio qui

³³⁷ *Ibid.*, p. 608.

³³⁸ *Ibid.*, p. 626.

³³⁹ *Ibid.*, p. 627.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.* On voit que Mickiewicz est considéré comme le meilleur des trois poètes, même en ce qui concerne la valeur morale : « On pourrait appeler *Faust* la chute, *Manfred* l'expiation, *Konrad* la réhabilitation. » (*Ibid.*, p. 627-628.) Ainsi du point de vue du christianisme Sand tente-t-elle une hiérarchisation de ces trois œuvres.

³⁴² Kolodziej, *op. cit.*, p. 6. Dans un article « De la littérature slave » paru dans *La Revue indépendante* du 19 avril 1843, Sand mentionne de nouveau Goethe et Byron : « Adam Mickiewicz n'est pas seulement un grand poète, le cousin germain de Goethe et le frère de Byron... Il est l'expression morale de la Pologne ». (George Sand, « De la littérature slave », *La Revue indépendante*, le 19 avril 1843 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, éd. Zofia Mitosek, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992, p. 207. □

nous est déjà familier : « La poésie *plastique* [de Mickiewicz] fait place à la poésie *psychique* ; l'élève de Goethe devient l'émule de Byron »³⁴³.

Abondantes sont les observations analogues à cette époque-là. Old Nick – pseudonyme d'E. D. Forgues – qui se charge d'un compte rendu des *Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz*, écrit en 1846 : « En lisant les *Aïeux*, il est impossible de ne pas songer à *Faust*, à *Manfred*, à quelques passages des tragédies d'*Alfiéri* [*sic*], à quelques chapitres de *Lélia* »³⁴⁴. Jean Julvécourt, lui, dans un article intitulé « Littérature polonaise » (1850), fait l'éloge du poète polonais en se référant à l'essai sandien dont il profite pleinement de la discussion : il dit que Mickiewicz se situe juste au milieu de « l'objectivité du poète germanique » et de « la subjectivité du barde anglais »³⁴⁵. Or N. David, préfacier des *Aïeux* publiés en 1851, est plus radical. Admirateur fervent du chantre polonais, il se hasarde à remettre en cause la pertinence de la mise en parallèle des trois poètes, car d'après lui l'auteur des *Aïeux* se situe infiniment au-dessus de Goethe ou de Byron : « Tel est Mickiewicz, tel est le plus grand poète moderne de la Pologne. [...] On s'est, selon nous, étrangement trompé, en le comparant à Byron et à Goethe »³⁴⁶.

Toujours est-il que la triade reste en vigueur pendant bien longtemps, qu'on en admette la pertinence ou non. Consultons un ouvrage de Stanislas Szpotanski, *Adam Mickiewicz et le romantisme* (1923). Après avoir fait observer à plusieurs reprises l'affinité entre Mickiewicz et Byron, l'auteur finit par citer le nom des trois drames métaphysiques pour avouer implicitement sa solidarité avec Sand : « *Les Aïeux* peuvent être placés à côté de *Faust* et de *Manfred*, dans les pages desquels se déroule la tragédie du cœur humain, en proie à tous les doutes, à tous les désirs et à toutes les désillusions »³⁴⁷. On dirait que les critiques, même pendant le XX^e siècle, continuent à suivre le chemin frayé par George Sand en 1839. En l'occurrence, peut-on croire que la triade chez Ducasse, elle aussi, dérive de la plume de cette romancière – même si l'on n'est pas sûr que l'auteur des *Chants de Maldoror* ait réellement consulté l'« Essai sur le drame fantastique » ?

³⁴³ Louis Loménie, « M. A. Mickiewicz », *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, XXIX^e livraison, Paris, Imprimerie d'A. René Cie, 1841 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 104. (C'est Loménie qui souligne.)

³⁴⁴ Old Nick, « Les Poèmes de Mickiewicz. Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz. Traduction nouvelle par Christien Ostrowski, 2^{ème} édition, Paris, Charpentier, 1845 », *Le National*, 10 février 1846 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 114.

³⁴⁵ Jean Julvécourt, « Littérature polonaise », *L'Illustration*, 1^{er} juin 1850 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 118.

³⁴⁶ N. David, « Préface » aux *Aïeux*. *Le Presbytère*. 4^{ème} partie, poème de Mickiewicz. Traduction en vers français par P. Dubois, Paris, Gabriel jeune Brissat-Binet, 1851 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 127.

³⁴⁷ Stanislas Szpotanski, *Adam Mickiewicz et le romantisme*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1923, p. 44.

8. À la recherche de la source de la triade : Avant 1839

Certes, rien n'interdit d'imaginer le jeune poète monténégrin feuilletant la *Revue des Deux Mondes* datée de 1839, étant donné que l'auteur du fameux « Essai sur le drame fantastique » restait toujours au premier rang des écrivains, même à la fin des années 1860 – période où le futur Comte de Lautréamont se mettait sérieusement au travail d'écriture à Paris. En outre, le fait que l'on trouve par deux fois le nom de George Sand dans les *Poésies I* semble témoigner de l'intérêt considérable que Ducasse portait à cet « Hermaphrodite-Circoncis ». Néanmoins, il ne faut pas attribuer hâtivement à la romancière l'origine de la triade qui figure dans les *Poésies II* car, en fait, les critiques littéraires avaient déjà pensé à combiner les trois poètes avant même la parution de l'article sandien. Nous aurions donc tort de dire que l'inventeur de la triade est George Sand, quoiqu'il soit incontestable que depuis l'« Essai sur le drame fantastique », la comparaison est devenue lieu commun. Maintenant, il est temps de porter la lumière sur la situation de Mickiewicz en France avant 1839.

L'histoire commence en 1830 : Jean-Henri Burgaud des Marets publie la traduction française de *Konrad Wallenrod*, dont l'original a été publié en 1827 à Saint-Petersbourg. On ne trouvera pas d'objection à y voir un des premiers événements en France concernant Adam Mickiewicz. Dans la préface du livre, le traducteur écrit :

Bientôt elle [la Pologne] put compter parmi ses enfants d'heureux rivaux de Byron lui-même ; à leur tête marche Mickiewicz. [...] Comme Goethe, comme Byron, comme Lamartine, Mickiewicz a aussi ses détracteurs.³⁴⁸

Présentation plus que tout banale d'un nouvel écrivain. L'évocation de Byron ne peut être qu'un cliché, si l'on tient compte de sa présence prédominante sur la scène littéraire de l'époque. Est stéréotypée, également, la tactique qui consiste à mettre le nom de Mickiewicz, poète encore mal connu, à côté de celui des poètes déjà célèbres que sont, en l'occurrence, Goethe, Byron et Lamartine. Toutefois, l'intérêt principal de cette préface se trouve ailleurs ; ce n'est pas la simple présence de Goethe ou de Byron dans le texte de Burgaud des Marets qui nous intéresse, mais la relation intellectuelle que le préfacier suppose entre ces deux devanciers et le poète polonais : « Né avec le siècle, Mickiewicz, doué d'une âme de feu, se

³⁴⁸ Jean-Henri Burgaud des Marets, « Préface » à *Konrad Wallenrod. Roman historique traduit du polonais d'Adam Mickiewicz*, Paris, Gagnard, 1830 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français, op. cit.*, p. 38-39.

passionna dès sa jeunesse pour Goethe et Byron »³⁴⁹. En effet, nous n'ignorons pas que Mickiewicz tentait dans sa jeunesse une traduction des œuvres de Goethe, de Byron et de Schiller.

Lisons ensuite l'étude d'Alphonse d'Herbelot (1830) qui, d'après Zofia Mitosek, « est le premier en France à présenter des informations sérieuses et exactes »³⁵⁰ sur Mickiewicz. Il essaie de présenter celui-ci comme disciple de Goethe et de Byron :

Mickiewicz n'a pu atteindre encore son complet développement, et donner toute sa mesure : l'exagération du coloris et l'affectation de la sensibilité déparent quelquefois ses plus belles pièces ; mais ces défauts disparaîtront avec le temps, surtout s'il se dérobe de plus en plus à l'influence de Goethe et de l'Allemagne, dont l'esprit semblait avoir dicté son premier recueil. Il paraîtrait aujourd'hui se rapprocher plutôt de lord Byron.³⁵¹

Étonnante concordance. Dès 1830 où commençait à peine la présentation du poète polonais en France, les références majeures étaient déjà fixées sur Goethe et Byron. Cela provient, à n'en pas douter, du fait que ces deux poètes étaient les plus grandes figures des milieux littéraires en Europe pendant la première moitié du XIX^e siècle. On y voit donc une stratégie tout à fait compréhensible : en mettant Mickiewicz, jusque-là presque inconnu en France, sur le même plan que Goethe et Byron, les critiques littéraires ont voulu le hisser au niveau de ses précurseurs. Ou il semble aussi possible que les affinités thématiques de leurs œuvres – la révolte, la passion, le bien et le mal – aient encouragé la mise en parallèle des trois poètes, d'autant plus que Mickiewicz, on le sait, essayait de traduire les textes du poète allemand et du poète anglais, au point que son style d'écriture se trouve imbibé des leurs. En tout cas, c'est pour ces raisons multiples, semble-t-il, que le rapprochement des trois poètes s'est pratiqué, justifié et répété interminablement.

9. À la recherche de la source de la triade : *Lélia* de George Sand

Dans ce cas, faut-il croire que l'auteur de l'« Essai sur le drame fantastique », elle aussi, ait simplement emprunté la triade, stéréotypée dès le début des années 1830 ?

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁵⁰ Zofia Mitosek, « Note » à l'article d'Alphonse d'Herbelot, in *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 55.

³⁵¹ Alphonse d'Herbelot, « Littérature polonaise. Notice sur la vie et les poésies d'Adam Mickiewicz », *Revue encyclopédique*, mai 1830 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 54.

Si l'on réexamine un par un les avis, déjà cités, des commentateurs de Mickiewicz, on apercevra une chose impressionnante : la triade des œuvres dramatiques (*Faust*, *Manfred*, *Konrad*) ne s'observe qu'après l'article de Sand (1839) tandis que l'autre, celle des poètes (Goethe, Byron, Mickiewicz) est constamment visible à partir de 1830. Force est donc d'y voir l'originalité de la lecture de Mickiewicz par Sand. Et, pour nous, il existe désormais deux triades à traiter séparément : celle des écrivains et celle des œuvres. Nous savons que c'est surtout cette dernière que Sand a présentée et analysée ; son mérite est donc d'avoir précisé les noms d'œuvres importantes dont il faut tenir compte en tant que « drames fantastiques ». De ce point de vue, le fait qu'elle ait choisi *Manfred* parmi bien d'autres œuvres de Byron semble mériter réflexion, car ce choix est aussi ce qui constitue l'originalité de sa lecture. Selon Edmond Estève, auteur de *Byron et le romantisme français*, *Manfred* « est, parmi les œuvres du poète anglais, celle qu'elle [Sand] admirait le plus »³⁵². Ce qui est confirmé par la romancière elle-même :

Jeté comme complément dans le recueil de ses œuvres, s'il [*Manfred*] a été lu, il a été déclaré inférieur au *Corsaire*, au *Giaour*, à *Childe-Harold*, qui n'en sont pourtant que des reflets arrangés à la taille de lecteurs plus vulgaires, ou des essais encore incomplets dans la pensée du poète.³⁵³

Ainsi s'explique le parti pris de George Sand qui a traité de *Manfred*, sans presque mentionner *Le Corsaire*, *Lara*, *Childe Harold*, etc. En l'occurrence, il paraît légitime de croire que l'« Essai » sandien est la source – directe ou indirecte – de la triade que mentionne Ducasse, étant donné que celui-ci cite dans ses *Poésies II*, non pas la triade des poètes, mais exactement celle des œuvres (ou personnages) : « Faust, Manfred, Konrad ».

Or Jean-Pierre Goldenstein, l'éditeur des *Chants de Maldoror* dans la collection « Pocket » (1992), indique un autre texte sandien qui parle des trois poètes³⁵⁴. Il s'agit de la « préface » à la deuxième édition (1839) de son roman *Lélia*, préface rédigée par la romancière elle-même. Citons d'abord un passage où se trouve le nom de Konrad et de Manfred, passage évoqué aussi par Goldenstein :

³⁵² Edmond Estève, *Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris, Furne, 1929, p. 509.

³⁵³ Sand, « Essai sur le drame fantastique », art. cit., p. 593-594. Il est à signaler que Byron lui-même n'appréciait guère *Manfred* quand il l'a achevé : « Quant à mon drame de sorcier [*Manfred*], je vous répète que je ne saurais dire s'il est bon ou mauvais. S'il est mauvais, que sous aucun prétexte il ne risque la publicité ; s'il est bon, il est à votre service. » (Byron, « Lettre à M. Murray du 25 mars 1817 », *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, t. III, 1836, p. 301.)

³⁵⁴ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, éd. Jean-Pierre Goldenstein, Paris, Pocket, 1992, p. 453.

Dans le bizarre et magnifique poème des *Dziady*, le Konrad de Mickiewicz est soutenu par les anges, au moment où il se roule dans la poussière en maudissant le Dieu qui l'abandonne, et le Manfred de Byron refuse à l'esprit du mal cette âme que le démon a si longtemps torturée, mais qui lui échappe à l'heure de la mort.³⁵⁵

Comparaison, ici retrouvée, de Mickiewicz avec Byron. Ce passage est d'autant plus intéressant que le héros des *Aïeux* est clairement dessiné comme révolté contre Dieu – ce qui correspond exactement à la vision de Ducasse à l'égard du poète polonais, exprimée dans la lettre au banquier Joseph Darasse où, comme nous l'avons vu, l'auteur des *Chants* envisage Konrad et Manfred, tous les deux, comme chanteurs du mal.

De plus, la « préface de 1839 » de *Lélia* comporte encore deux passages qui méritent d'être cités. Premièrement, une énumération des poètes, y compris le trio en question : « nos poètes sceptiquement religieux ou religieusement sceptiques, Goethe, Chateaubriand, Byron, Mickiewicz »³⁵⁶ ; deuxièmement, la proposition suivante de la part de l'auteur : « Acceptons donc, comme une grande leçon, les pages sublimes où René, Werther, Obermann, Konrad, Manfred exhale leur profonde amertume »³⁵⁷. Au sujet de cette dernière citation, Goldenstein remarque à juste titre que cette invitation serait incompatible avec l'intention de Ducasse proclamée dans les *Poésies* et sa correspondance³⁵⁸, puisque ce dernier, après avoir achevé *Les Chants de Maldoror* « dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur », voulait faire un pas nouveau en sens inverse, quitte à abandonner toute sa philosophie dont il avait rempli son premier livre. En dépit de la proposition de Sand, il n'acceptera donc plus jamais « les pages sublimes où [...] Konrad, Manfred exhale leur profonde amertume ».

Si, comme nous pouvons le supposer, l'idée de Sand dans cette « préface » s'oppose diamétralement à ce que prétend Ducasse dans ses *Poésies*, cela signifie nécessairement que la vision littéraire de l'auteur de *Lélia* s'accorde parfaitement avec la poétique du Comte de Lautréamont en train d'écrire *Les Chants de Maldoror*. Autrement dit, l'auteur de *Lélia* et le scripteur des *Chants* consentent tous deux à ce que l'on chante le mal, alors que seul l'auteur des *Poésies* s'y montre opposé. Pour le vérifier, il suffit de rappeler la lettre de Ducasse à Poulet-Malassis, où le processus du projet et de la réalisation des *Chants* s'explique ainsi :

³⁵⁵ George Sand, « Préface de 1839 », in *Lélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 353.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 351.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 354.

³⁵⁸ Lautréamont, *op. cit.*, éd. Goldenstein, p. 464.

J'ai chanté le mal, comme ont fait Miçkiéwicz [*sic*], 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. (p. 378.)

Qu'en est-il, alors, pour George Sand et son roman ? Elle décrit *Lélia* comme suit, et s'efforce de défendre sa valeur morale :

Lélia n'en reste pas moins l'œuvre du doute, la plainte du scepticisme. Quelques personnes m'ont dit que ce livre leur avait fait du mal. Je crois qu'il en est un plus grand nombre à qui ce livre a pu faire quelque bien ; car, après l'avoir lu, tout esprit sympathique aux douleurs qu'il exprime a dû sentir le besoin de chercher sa voie vers la vérité avec plus d'ardeur et de courage.³⁵⁹

Voilà donc deux explications essentiellement identiques : Sand et Ducasse, à les en croire, ont peint le mal et le désespoir pour que le lecteur aspire au bien et à la vérité. La voix de Ducasse décrivant dans sa lettre l'entreprise des *Chants* est, comme on l'a vu, en pleine résonance avec l'idée de l'auteur de *Lélia*.

L'affinité entre ces deux écrivains se constate même sur le plan lexical. Reprenons la déclaration de la conversion de Ducasse, imprimée sur la couverture des *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.

On sait que les mots reniés dans la citation ci-dessus, tous chargés d'un sens négatif du point de vue de la morale, sont les éléments constitutifs des *Chants de Maldoror*. Et si nous lisons attentivement la « préface de 1839 » de *Lélia*, nous pouvons les trouver presque tous disséminés dans ce court texte de Sand. Par exemple, des termes tels que *doute*, *plainte* et *scepticisme* sont employés dans la phrase suivante que l'on a citée plus haut : « *Lélia* n'en reste pas moins l'œuvre du doute, la plainte du scepticisme ». Quant aux autres, le mot de *sophisme* est prononcé dès le début du texte, et le *désespoir* se trouve commenté au milieu de cette préface. D'ailleurs, l'auteur de *Lélia* n'a-t-elle pas classé son roman dans la catégorie

³⁵⁹ Sand, *Lélia*, *op. cit.*, p.354.

d'« œuvres du génie sceptique »³⁶⁰, c'est-à-dire à côté de *Manfred* et des *Aïeux* ? Tout se passe comme si la romancière anticipait le geste et la parole de Ducasse qui, trente ans plus tard, commente son œuvre, *Les Chants de Maldoror*. Que les deux écrivains aient en commun la même perspective de généalogie littéraire, faut-il le prendre pour un coup de hasard ? Il n'y a pas moyen de trancher cette question, il est vrai ; mais nous sommes du moins sûrs que l'auteur des *Chants* était familier des œuvres de George Sand, étant donné qu'il fait mention de la romancière par deux fois dans ses *Poésies I*. Nul n'empêche donc d'imaginer que le jeune poète a consulté, à la fin des années 1860, *Lélia* et sa « préface ».

10. Conclusion

Faire valoir son œuvre en même temps que la situer. Défendre ses qualités spécifiques et vérifier sa raison d'être. Telle est le plus souvent la fonction d'une préface auctoriale. Et c'est justement cela qui est mis en jeu dans la « préface de 1839 » de *Lélia*. Voici un livre amer, sceptique et plaintif ; cependant, il prend part – dit la romancière – à la littérature sublime de grands poètes tels que Goethe, Byron, Mickiewicz. Ainsi, en se définissant comme héritier du travail poétique de ces derniers, l'auteur de *Lélia* tente d'étouffer dans le germe les attaques contre son œuvre³⁶¹.

Autrement dit, dans la « préface de 1839 », Sand prend la défense de son œuvre en profitant du prestige de Goethe, Byron et Mickiewicz – geste qui sera partiellement répété par l'auteur des *Chants de Maldoror* trente ans plus tard, quand celui-ci aura besoin de justifier la valeur morale et éthique de son œuvre³⁶². Partiellement, parce que si, dans les *Poésies* et dans sa correspondance, il a recours à ces trois poètes, ce n'est pas pour s'en rapprocher, ni pour s'y identifier. Bien au contraire, il les repousse, et renie violemment toute la littérature ayant

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Sand, qui a reproché dans son « Essai sur le drame fantastique » à Goethe d'être trop réaliste et à Byron d'être trop rêveur, s'efforce naturellement de situer son roman juste au milieu de ces deux extrémités : « *Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique, un roman fantastique, où les personnages ne sont ni complètement réels, comme l'ont voulu les amateurs exclusifs d'analyse de mœurs, ni complètement allégoriques, comme l'ont jugé quelques esprits synthétiques, mais où ils représentent chacun une fraction de l'intelligence philosophique du XIX siècle. » (*Ibid.*, p. 350.)

³⁶² Comme le remarque André Guyaux, ce geste défensif, cet « attachement aux mânes poétiques » de l'époque antérieure s'observent chez beaucoup d'écrivains qui passent cependant pour « avant-gardes » : « Il importe de redresser le cadavre enterré pour le placer en sentinelle, veillant sur ses fidèles, et intimidant leurs adversaires, comme ce général chinois, mort avant la bataille et que l'on avait hissé sur son cheval pour qu'il inspire confiance à ses troupes et fasse peur à l'ennemi. Brandir les morts contre les vivants est d'ailleurs un vieux procédé critique. Baudelaire avait opposé Chateaubriand à Villemain, Heine à Béranger, Shakespeare à Hugo, pour que le fantôme du génie fasse détalier les médiocres et les usurpateurs. [...] Des Esseintes fait la liste de ses grands hommes, Rimbaud celle des « voyants » qui l'ont précédé ; Breton, à son tour, dans le premier *Manifeste*, celle des surréalistes avant la lettre. » (André Guyaux, « Avant-garde à rebours : l'invention de Maldoror », *Littérature moderne*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, vol. 1, « Avant-garde et Modernité », 1988, p. 35.)

chanté le mal. Évidemment, il n'est plus ce qu'il était avant l'échec des *Chants*, et l'on ne peut plus imaginer qu'il choisisse « Faust, Manfred, Konrad » en tant que modèles de son héros. Pour Ducasse, les *Chants* étaient pour ainsi dire un essai pour faire de lui un Goethe, un Byron ou un Mickiewicz, tandis que les *Poésies* sont un adieu à la généalogie des poètes du scepticisme. Sa démarche depuis les *Chants* jusqu'aux *Poésies* sera donc décrite en ces deux mouvements qui contrastent : le rapprochement d'abord, et ensuite l'éloignement du genre littéraire nommé « drame métaphysique ».

À travers les recherches et la réflexion menées jusqu'ici, nous croyons avoir pu montrer l'importance de la triade des « types agitateurs », origine, en quelque sorte, de la poétique et de la conception littéraire d'Isidore Ducasse. Dans le chapitre suivant, nous tenterons une lecture comparative des œuvres dramatiques de Goethe, Byron, Mickiewicz et des *Chants de Maldoror*.

Chapitre II. Maldoror dans la généalogie du héros criminel³⁶³

« Faust, Manfred, Konrad, sont des types. Ce ne sont pas encore des types raisonnants. Ce sont déjà des types agitateurs. » Cette formule énigmatique, dont, dans le chapitre précédent, nous avons tenté d'élucider le contexte, occupera toujours le centre de notre intérêt. Rappelons d'abord que l'autre occurrence où sont réunis ces trois héros se trouve dans les *Poésies I*, dans le passage où Ducasse énumère le nom de fameux personnages fictifs qu'il qualifie de « monstres » : « 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 [...] » (p. 334.)

De quel point de vue le jeune poète pense que ces personnages sont monstrueux ou criminels³⁶⁴, nous ne pouvons le savoir précisément. Mais il semble possible de rapprocher de Maldoror quelques-uns parmi eux, pour montrer que ceux-ci ont offert à l'auteur des *Chants* un modèle de héros du mal révolté et blasphématoire – comme le laisse croire, d'ailleurs, la correspondance d'Isidore Ducasse³⁶⁵. Dans ce chapitre, à travers une lecture comparative de plusieurs textes dramatiques, nous allons essayer de mettre en relief le caractère commun aux « types agitateurs », pour ensuite restituer la généalogie des « grands criminels » littéraires, dans laquelle on pourrait situer à la dernière place Maldoror, leur descendant.

1. Lecture de la strophe 13 du *Chant I*

Parlons d'abord du héros ducassien. « Grand criminel », il l'est assurément, mais non sans avoir le sens du péché, comme l'a indiqué Maurice Blanchot³⁶⁶. En effet, plus d'une fois au cours des *Chants*, il se montre accablé sous le poids d'un crime qu'il a commis dans le passé. On se souvient de la deuxième strophe du *Chant III*, dans laquelle le héros, après la

³⁶³ Le présent chapitre est la version remanié de notre article : « Maldoror dans la généalogie du héros criminel », *Cahiers Lauréamont*, Livraisons LXXVII-LXXX, 2007, p. 63-70.

³⁶⁴ « Ces grands criminels, à des titres si divers » (*OC, Poésies I*, p. 334) : tels étaient les mots dont Ducasse s'est servi, dans les *Poésies I*, pour désigner le type révolté, à l'exemple de Troppmann, Napoléon I^{er} et Lord Byron, juste avant d'établir la liste des « monstres ».

³⁶⁵ Voir la lettre à Joseph Darasse du 12 mars 1870, où Ducasse parle de son livre ainsi : « C'était quelque chose dans le genre du *Manfred* de Byron et du *Konrad* de Mickiewicz, mais cependant bien plus terrible. » (*OC*, p. 382.)

³⁶⁶ Lequel observe « qu'à côté des mouvements de plaisir que lui donne le mal fait à autrui, Maldoror exprime presque toujours un sentiment de malaise moral, un regret, un repentir honteux ou une bizarre soif de pardon. » (Blanchot, *Lauréamont et Sade, op. cit.*, p. 71.)

lecture d'un manuscrit qu'il a ramassé dans la rue, se rappelle son ancien crime et « s'évanouit », et de la dernière strophe du *Chant IV*, dans laquelle le narrateur est tourmenté par les hallucinations cauchemardesques qui évoquent en lui le souvenir de Falmer. On pense également à la dernière strophe du *Chant V* où le héros est obligé de racheter son crime, en subissant « la succion immense » agencée par Elsseneur et Réginald, deux garçons successivement aimés et trahis par Maldoror.

Mais la strophe la plus représentative est sans doute l'avant-dernière du *Chant I*. Le héros, face-à-face avec le crapaud envers qui il paraît avoir une grosse dette spirituelle, « tremble » (p. 130) et sa « raison chancelante s'abîme » (p. 131). Loin de pouvoir garder le sang-froid qui lui est habituel, il s'épanche avec sincérité et demande pardon au « monarque des étangs et des marécages » :

Comment !... c'est toi, crapaud !... gros crapaud !... infortuné crapaud !... Pardonne !...
Pardonne !... Que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ?

Il faut observer dans ces paroles plus qu'un masque de criminel, masque que pourrait aisément porter un habile acteur. On est plutôt tenté d'imaginer derrière le rideau de fiction une brouille réelle entre les deux adolescents – entre Isidore Ducasse et Georges Dazet. S'agit-il d'un méfait quelconque, commis par le futur auteur des *Chants* envers son compagnon ? Sans doute. Car celui-là se sent coupable, comme le font supposer plusieurs strophes de son œuvre. Mais de quel genre de crime ? Il semble admissible que le crime mystérieux qui a effectivement eu lieu, et le sentiment de culpabilité qui en dérive, ont été le vrai moteur de création pour Ducasse, moteur qui a poussé ce jeune poète à écrire, sinon la totalité des *Chants*, du moins le *Chant I* – surtout sa première version, imprimée en 1868. En effet, dans cette variante, toute l'histoire s'est déroulée autour du souvenir de « quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux. » (p. 121.) Pour le constater, relisons l'avant-dernière strophe du *Chant I* en sa première version. En écoutant Dazet lancer des accusations contre Maldoror, on devine, mieux que dans la version définitive, la nature du crime perpétré par ce dernier :

Adieu donc ; n'espère plus retrouver Dazet sur ton passage. Il va mourir dans la connaissance que tu ne l'as pas aimé. Pourquoi suis-je compté parmi les existences, si Maldoror ne pense pas à moi ? Tu verras passer par la rue un convoi que nul n'accompagne ; dis-toi : « C'est lui ! » Tu as été la cause de ma mort. Moi, je pars pour l'éternité afin d'implorer ton pardon. (p. 96.)

Ce passage, supprimé en grande partie dans la version définitive des *Chants*, nous intéresse d'abord parce qu'il nous apprend que le crime de Maldoror n'est pas moins grave qu'un meurtre – puisqu'il aura pour résultat la mort de Dazet – ensuite parce que l'on apprend qu'au centre de la douleur qu'éprouve Dazet – donc, à l'origine de sa mort – se trouve un problème d'amour. Meurtre imaginaire, certes, puisque dans la réalité Georges Dazet vivra jusqu'en 1920. Néanmoins, l'introduction du motif de la mort – mort d'un être bien-aimé – a ici toute son importance. Car, si l'on tient compte de l'absence de Dazet plusieurs fois évoquée au cours du *Chant I* (en sa première version)³⁶⁷, absence qui dure jusqu'à l'avant-dernière strophe où se réalise enfin la rencontre des deux protagonistes, on peut regarder l'ensemble du Chant comme la représentation d'un itinéraire que Maldoror-Ducasse a tracé pour retrouver Dazet, son bien-aimé qu'il avait perdu par sa propre faute. Autrement dit, l'écriture du *Chant I* peut être, pour Ducasse, un essai pour rétablir la communication avec son condisciple, voire pour faire renaître ce pseudo mort qu'est Dazet, ne serait-ce que dans son imagination. Ce que nous montrent les tableaux constituant le *Chant I* est donc une errance du héros criminel qui s'engage à la recherche de son ami perdu, et nous savons qu'au terme de cette quête, il pourra le retrouver et qu'il lui demandera pardon.

2. La généalogie du héros criminel : *Hamlet, Faust, Manfred, Le Corsaire, Konrad*

Cette structure narrative du *Chant I* nous renvoie à la triade des « types agitateurs », car elle s'observe également dans des œuvres telles que *Faust*, *Manfred* et *Konrad*. En effet, si la mort tragique de la personne aimée, due à une faute commise par son amant même, est un des sujets principaux qui forment le *Chant I*, cette construction thématique ne nous rappelle-t-elle pas, par exemple, le *Faust* de Goethe, où le docteur, rajeuni par la puissance magique, séduit une fille innocente, lui fait un enfant – ce qui cause la mort de son frère Valentin – lui fait

³⁶⁷ Le nom de Dazet est plusieurs fois évoqué (dans les strophes 9, 10, 12, 13), sans pourtant donner à ce personnage demi-fictif, demi-réel une substance concrète – sauf dans l'avant-dernière strophe du *Chant I* où, exceptionnellement, Dazet prend la parole vis-à-vis de Maldoror. Jusque là s'impose donc son absence, plutôt que sa présence. Le locuteur de la neuvième strophe s'adresse à lui ainsi : « Ah ! Dazet ! toi dont l'âme est inséparable de la mienne ; [...] *pourquoi n'es-tu pas avec moi, ta poitrine contre ma poitrine, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore.* » (p. 78. C'est nous qui soulignons.) S'ensuit dans la strophe suivante que le narrateur prononce de nouveau le nom de son camarade : « Qu'on écarte cet ange de consolation qui me couvre de ses ailes bleues. Va-t'en, Dazet, que j'expire tranquille... » (p. 85.) Ici, on pourrait croire que Dazet est une existence irréaliste, à la fois angélique et chimérique, seulement rêvée par le narrateur, puisque celui-ci se trouve bouleversé par un cauchemar causé par « une maladie passagère ». (p. 85.) Quant à la douzième strophe du *Chant I*, l'absence de Dazet est plus qu'évidente. Maldoror est seul avec le fossoyeur dans le cimetière, et Dazet ne lui vient à l'esprit qu'un instant : « Dazet, tu disais vrai un jour ; je ne t'ai point aimé puisque je ne sens même pas de la reconnaissance pour celui-ci. » (p. 93.) Ainsi, de manière intermittente, le nom de Dazet figure dans le texte, mais cela ne fait que souligner son absence.

commettre un crime, en l'occurrence le meurtre de son enfant et de sa mère, et enfin lui ôte la vie ?

Encore plus proche du *Chant I* du point de vue de la structure narrative est le *Manfred* de Byron. L'héroïne Astarté, déjà morte au moment où commence le drame, n'apparaît jamais dans ce poème, excepté dans une scène où elle est convoquée par les esprits maléfiques en tant que « fantôme ». Cette apparition ne manque pas de rappeler la figure de Dazet qui surgit à la fin de la première version du *Chant I*. Manfred, étant donné que c'est lui-même qui a causé la mort d'Astarté³⁶⁸, se trouve tourmenté, tout comme le héros de Ducasse, par le souvenir d'un crime mystérieux dont on ignore le détail³⁶⁹.

Le Corsaire du même Byron entre dans le même genre de narration : Conrad, le chef des pirates qui aime « le combat pour le combat lui-même »³⁷⁰, engage, bien que son amante Médora l'ait retenu, un nouveau combat désespéré et finit par se trouver prisonnier ; l'héroïne, jetée dans le désespoir après avoir appris la défaite de son bien-aimé, meurt seule dans une tour isolée de montagne. Après s'être évadé de son cachot, le Corsaire rentre dans son repaire, mais seulement pour retrouver le corps inanimé de sa maîtresse ; la dernière partie du récit nous fait part de la disparition soudaine et complète du héros, certainement accablé par le remords et le chagrin.

Ces comparaisons nous conduisent à nous pencher sur *Hamlet*, même si chronologiquement ce drame est beaucoup plus ancien. Dans cette pièce, la folie feinte du prince de Danemark entraîne la vraie démence d'Ophélie, qui à la fin se noie dans une rivière. La parenté thématique entre ce drame shakespearien et le premier *Chant* de *Maldoror* est d'autant plus manifeste que Ducasse, pour écrire la douzième strophe de son *Chant*, a calqué la scène du cimetière sur celle d'*Hamlet*.

En dernier lieu, on pourrait ajouter à cette liste le *Konrad Wallenrod* d'Adam Mickiewicz. Bien qu'on ne sache pas précisément à quelle œuvre se réfère Ducasse quand il

³⁶⁸ Voir de Byron, *Manfred* (Acte II, Scène II), in *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, 1836, t. III, p. 319 :

« MANFRED. – [...] Je l'aimai [Astarté], et je l'immolai.

LA FÉE DES ALPES. – De ta propre main ?

MANFRED. – De ma main ! non ; ce fut mon cœur qui brisa le sien. J'ai versé du sang ; mais ce n'est pas le sien. Son sang a coulé cependant ; j'ai vu son sein déchiré et je n'ai pu guérir ses blessures. »

Cf. Naruhiko Teramoto compare les cinq traductions françaises de Byron que Ducasse a pu consulter et en arrive à la conclusion que « l'auteur des *Chants* décalque la tournure typique de Byron [« Plût au ciel que... »] dans la traduction de Pichot. » (Naruhiko Teramoto, *Travail de la réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, Nancy II, 2000, p. 246.) Dans le présent chapitre, nous nous référons donc à la traduction d'Amédée Pichot.

³⁶⁹ Le manque de détails est voulu par l'auteur lui-même : « le héros est une espèce de magicien que tourmentent des remords, dont le cause reste à demi inexpliquée. » (Byron, « Lettre à M. Murray du 15 février 1817 », in *Œuvres de Lord Byron*, op. cit., t. III, p. 301.)

³⁷⁰ Byron, *Le Corsaire*, in *Œuvres de Lord Byron*, op. cit., t. II, p. 7.

parle de « Konrad » – car le héros de deux œuvres du poète polonais porte ce nom – et que l’expression des *Poésies I*: « l’imitateur-de-Satan » fasse penser plus au Mickiewicz des *Aïeux* qu’à celui de *Konrad Wallenrod*, il n’en reste pas moins possible que l’auteur des *Chants* ait lu, quand il a consulté les *Œuvres poétiques complètes* de Mickiewicz, la nouvelle *Konrad Wallenrod* en même temps que le grand drame métaphysique des *Aïeux*. Le caractère du héros de *Konrad Wallenrod* est, par ailleurs, assez proche de celui du *Corsaire*, comme le suggère la quasi-identité de leurs noms³⁷¹ : il quitte son foyer pour se venger de son pays natal, alors que sa bien-aimée, Aldona, souhaite une vie paisible. L’entretien nocturne du héros et de l’héroïne abandonnée rappelle le dialogue entre Maldoror et Dazet dans la treizième strophe du *Chant I* :

Mickiewicz, <i>Konrad Wallenrod</i> , Chap. III ³⁷²	Ducasse, <i>Les Chants de Maldoror</i> , I-13
<p>La recluse³⁷³ [...]<i> je voudrais m’envoler bien haut, au-delà des nuages... et disparaître... Toi, tu m’as exaucée ; aigle, roi de l’espace, tu m’as élevée jusqu’à toi... [...]</i></p> <p>Konrad [...] Que viens-tu faire ici... loin des murs du cloître, de l’asile de paix ?... Je t’ai vouée au service de Dieu ; [...] Et moi !... témoin du martyr de ta longue agonie, il me faut rester en bas et maudire mon âme d’avoir encore gardé <i>quelque peu de sentiment</i>.</p> <p>La recluse Oh, si tu viens <i>maudire</i>, ne viens plus ici ! En vain tu reviendrais, tu me supplierais avec des larmes, tu ne m’entendras plus ! J’abandonne cette fenêtre et je descends pour toujours dans ma nuit profonde, où je vais dévorer des larmes silencieuses... Adieu, mon seul amour, adieu pour jamais ! Périssent le souvenir de cette heure où <i>tu n’as pas eu pitié de moi</i> !</p>	<p>Le plus tôt possible, dirige <i>ton vol ascendant</i> vers ta sphère, Grâce à ton propre contact, [...] <i>ma raison s’est agrandie</i>, et je puis te parler.</p> <p>Que viens-tu faire sur cette terre où sont les maudits ? Couvert d’une gloire qui n’appartient qu’à Dieu, tu m’as en partie consolé.</p> <p>Ô <i>triste reste d’une intelligence</i> immortelle, que Dieu avait créée avec tant d’amour !</p> <p>Tu n’as engendré que des <i>malédiction</i>s, plus affreuses que la vue de panthères affamées !</p> <p>Adieu donc ; n’espère plus retrouver le crapaud sur ton passage.</p> <p>« Il va mourir dans la connaissance que <i>tu</i></p>

³⁷¹ Le héros du *Corsaire* s’appelle Conrad, tout comme celui des *Aïeux* et de *Konrad Wallenrod* : Konrad.

³⁷² Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, in *Œuvres poétiques complètes d’Adam Miçkiéwicz* [sic], traduction de Christien [sic] Ostrowski, Paris, Plon, 1849, t. I, p. 18-19.

³⁷³ Les termes en gras sont identiques ou presque dans les deux textes, tandis que ceux en italiques appartiennent au même champ sémantique et / ou renvoient à des images similaires d’un texte à l’autre. (Nous avons emprunté ce schéma comparatif à l’ouvrage de Naruhiko Teramoto, *Travail de la réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, op. cit.)

<p style="text-align: center;">Konrad</p> <p>Pitié donc pour moi-même, ô toi qui es un ange ! demeure encore ; ou, si ma prière ne te retient pas, je me brise le crâne sur l'angle de ce donjon : demeure, ou je mourrai comme ce maudit Caïn !</p> <p style="text-align: center;">Konrad</p> <p>[...] Hélas ! depuis le jour où <i>nos regards se sont rencontrés</i> à la grille de ton cachot, il n'y a plus pour moi dans le monde entier que ce donjon, cette grille et ce regard.</p>	<p><i>ne l'as pas aimé.</i> » (variante de 1868)</p> <p>Reste... oh ! reste encore sur cette terre !</p> <p><i>Son regard</i>, quoique doux, est profond. [...] <i>En fixant ses yeux</i> monstrueux, mon corps tremble ;</p>
--	--

La ressemblance des deux textes ne permet pas d'assurer que ce passage de *Konrad Wallenrod* est la source de l'écriture ducassienne. Toutefois, puisque le sujet qui nous préoccupe maintenant est la récurrence significative de la même scène chez plusieurs poètes, nous nous contentons d'observer ici la proximité thématique entre les deux œuvres.

3. Les reproches de l'héroïne

Faust, Manfred, Konrad, – dans ces œuvres, il s'ensuit naturellement que le héros, en réponse à l'insensibilité qu'il montre aux souffrances de son amoureuse, reçoit d'elle d'amers reproches – reproches verbaux ou non – qui l'obligent à reconnaître la gravité de son crime. D'où le trouble de Faust qui, trouvant Marguerite dans une situation misérable – elle est devenue folle et a été jetée en prison – ne peut s'empêcher de détourner les yeux de son amante, car tout cela est arrivé par sa propre faute : « Puis-je résister à ce spectacle de douleur ? »³⁷⁴ Les reproches lancés par la victime ne font qu'aggraver le désarroi du héros, et son blâme porte non seulement sur l'indifférence de Faust envers elle (« Dès que je veux m'approcher de toi, il me semble toujours que tu me repousses ! »³⁷⁵), mais aussi sur les actes meurtriers qu'il a commis : « Ta main chérie !... Ah ! mais elle est humide ! essue-la donc ! il me semble qu'il y a du sang. Oh ! Dieu ! qu'as-tu fait ? »³⁷⁶

Les reproches de l'héroïne byronienne sont certes moins forts, mais plus navrants, puisque c'est par son mutisme qu'elle condamne son amant. Comme le dit Charles Dédéyan,

³⁷⁴ Goethe, *Faust. Première partie de la tragédie*, trad. Gérard de Nerval, éd. Jean Lacoste, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 253.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 256.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 255.

« le fantôme d'Astarté, tel celui de Marguerite sur le Brocken, se montre alors comme un vivant reproche »³⁷⁷. En effet, elle reste silencieuse et, en réponse à la demande de Manfred de lui parler, prononce enfin quelques bribes de mots tels que « Manfred ! », « Adieu ! » Le héros coupable, lui, ne peut garder son sang-froid et avoue son impuissance : « je tremble de la regarder, de regarder Astarté ! Non ! je ne puis lui parler »³⁷⁸. Remarquons la difficulté qu'éprouve le héros à regarder sa victime, car c'est un point commun qui rattache l'œuvre de Byron au *Faust* de Goethe et aux *Chants de Maldoror*. L'embarras qu'expriment Faust et Manfred devant la misère de leurs amantes est du même genre que l'effroi qui surprend Maldoror, quand celui-ci rencontre le crapaud-Dazet : « 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. » (p. 130-131.)

Ainsi, dans différentes œuvres de différentes époques, on trouve la même scène. Dans tous les cas, le héros est coupable : il a porté malheur à sa bien-aimée et lui demande donc pardon, tandis que la victime lui fait des reproches, directement ou indirectement, pour soulever en lui un sentiment de remords. Toujours l'héroïne dit « Adieu », et toujours son amant essaie de la retenir. Dialogue ordinaire des amoureux dans toute histoire d'amour ? Mais l'apparition récurrente de cette scène atteste l'affinité thématique des œuvres que nous évoquons. Chez Mickiewicz, c'est la recluse abandonnée dans le donjon qui se décide à repousser son amant : « Adieu, mon seul amour, adieu pour jamais ! »³⁷⁹, et celui-ci l'implore de rester, afin de ne pas mettre fin à leur discussion : « demeure, ou je mourrai comme ce maudit Caïn ! »³⁸⁰ Comme on le sait, ce schéma s'applique aussi à la treizième strophe du *Chant I*, où la victime, Dazet, accuse celui qui a causé sa mort, avant de finir sur un « Adieu » définitif. Tout comme Faust, tout comme Manfred, tout comme Konrad, le héros de Ducasse, non moins coupable que les autres, essaie de retenir son partenaire, mais en vain : « Reste... oh ! reste encore sur cette terre ! Replie tes blanches ailes, et ne regarde pas en haut, avec des paupières inquiètes... Si tu pars, partons tous les deux. » (p. 95.) Ainsi Maldoror prend-il place dans la lignée du héros criminel, dont on peut trouver l'origine chez Goethe, ou même chez Shakespeare.

4. Sur la théâtralité

³⁷⁷ Charles Dédéyan, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, 1955, t. II, p. 249.

³⁷⁸ Byron, *Manfred*, in *Œuvres de Lord Byron*, op. cit., t. III, p. 327.

³⁷⁹ Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, in *Œuvres poétiques complète*, op. cit., p. 19.

³⁸⁰ *Ibid.*

Remarquons maintenant une autre caractéristique commune à ces œuvres : la forme dramatique. Ce n'est pas un hasard si toutes ont été écrites – du moins en ce qui concerne les scènes de dialogue entre le héros et l'héroïne – sous la forme théâtrale ; et il est indéniable que la mise en scène théâtrale induit une tension dramatique à la hauteur de la gravité du sujet. Car cette forme, qui se passe de description, est capable de présenter et de faire sentir l'atmosphère d'une conversation de la manière la plus brute et la plus pure. D'où la forte impression de douleur que laisse la scène finale du *Faust* de Goethe ou l'entretien de Manfred avec Astarté. Il en va de même chez Mickiewicz pour la discussion entre Konrad et Aldona, mais cette scène théâtrale nous intéresse davantage en ceci que, présentée sous forme de dialogue, elle est insérée dans une œuvre non-théâtrale, *Konrad Wallenrod*. Cette nouvelle de Mickiewicz offre un précieux spécimen d'œuvre pour ainsi dire hétérogène, où se trouvent mélangés plus d'un mode d'écriture. On se demandera si cette dualité générique n'est pas ce qui annonce la première version du *Chant I*, qui comporte trois strophes écrites sous forme de théâtre. L'alternance du récit et du dialogue, qu'a adoptée l'auteur de *Konrad Wallenrod*, n'a-t-elle pas pu suggérer à Ducasse la possibilité de composer son œuvre dans deux registres différents de création littéraire, à savoir récit et scène théâtrale ? Du moins, on peut affirmer que l'emploi efficace de la forme dramatique constitue un des liens qui rattachent l'auteur des *Chants de Maldoror* à ses précurseurs.

5. Conclusion

Les emprunts de Ducasse à Shakespeare, Goethe, Byron et Mickiewicz s'observent donc à plusieurs niveaux. D'une part, sur le plan thématique, l'œuvre de Ducasse rejoint *Hamlet*, *Faust*, *Manfred* et *Konrad Wallenrod* en ceci que le problème métaphysique du bien et du mal – lié à l'expérience de l'amour – y est pleinement abordé. D'autre part, nous avons constaté un point commun à ces œuvres sur le plan formel : l'emploi de la forme théâtrale, qui sert à représenter avec force l'entretien agonistique du héros criminel et de l'héroïne victime. Ainsi voit-on se cristalliser un autre genre de communication derrière les scènes de dialogue entre les amoureux : peut-être la plus fructueuse, car il s'agit d'une communication *intertextuelle* de grandes œuvres dramatiques entre elles. De là, on peut établir la généalogie du héros criminel dans laquelle figure, à coup sûr, le grand criminel Maldoror.

Chapitre III. Voyage sur le dos de Satan

« Faust, Manfred, Konrad, sont des types. Ce ne sont pas encore des types raisonnants. Ce sont déjà des types agitateurs. » Cette formule nous captive encore.

Dans le chapitre dernier, nous avons rapproché de ces trois « types agitateurs » le héros des *Chants*, pour montrer qu'ils forment tous ensemble une communauté de criminels. Il reste néanmoins des questions à élucider par rapport à l'autre type, « types raisonnants », dont nous n'avons pas encore parlé. Qu'entendait au juste Ducasse par cet adjectif : « raisonnant » ? Quel genre de personnages faut-il envisager comme « types raisonnants » ? Il s'agit des gens qui *raisonnent*, bien sûr. Toutefois, il n'est pas pour autant certain qu'il soit suffisant d'attribuer à ce verbe le sens neutre de « faire usage de la raison » (*Littré*) ou d'« avoir l'habitude de discuter » (*Robert*). Sans doute serait-il plus plausible de l'entendre dans son sens négatif, celui de « répliquer, alléguer des excuses, au lieu de recevoir docilement des ordres ou des réprimandes » (*Littré*), car si l'on tient compte de l'*ordre* des deux types supposé par l'auteur des *Poésies*, selon lequel on passe des « types agitateurs » au « types raisonnants », il est douteux que ces derniers soient moralement meilleurs que les autres. À notre avis, voici ce que veut dire la formule en question : Faust, Manfred, Konrad sont certes déjà des « types agitateurs » – titre qui n'est évidemment pas honorable – mais ils restent tout de même à cet état intermédiaire qui n'est pas le pire du monde, alors qu'ils auraient bien pu s'abaisser jusqu'à devenir des « types raisonnants », un statut encore moins désirable que celui des « types agitateurs ». C'est pourquoi l'auteur des *Poésies* précise qu'ils ne sont *pas encore* des « types raisonnants ». En l'occurrence, « raisonnant » ne serait qu'un état aggravé d'« agitateur » ; dans le processus d'évolution que Ducasse suppose entre les deux types, dans ce mouvement menant des « types agitateurs » aux « types raisonnants », il ne faut donc pas voir un progrès, mais plutôt une régression ou dégradation du point de vue de la morale.

Or « raisonner » est, on le sait, un des actes typiquement théâtraux, puisqu'une œuvre dramatique dépourvue de toute scène de dialogue est difficilement concevable. Si, d'une part, l'oralité occupe une bonne part de l'art théâtral et que, d'autre part, l'espace théâtral est de nature polyphonique, les personnages théâtraux peuvent être définis comme « raisonnants » en ceci que, sur la scène, ils sont obligés de discuter, disputer, négocier, séduire, convaincre principalement par le moyen *verbal*, afin d'obtenir ce qu'ils désirent. De fait ils raisonnent, à savoir qu'ils conçoivent et emploient des arguments, des raisons pour persuader ou amadouer leurs interlocuteurs, leurs rivaux. Parfois, ils n'hésitent pas à abuser de paroles jusqu'à

devenir manipulateurs, quand ils ont absolument besoin de l'être ; pensons à l'exemple d'Iago dont le nom figure significativement dans les *Poésies I* (p. 334). Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve dans le domaine théâtral de si nombreux personnages qui « raisonnent », aussi bien chez Molière³⁸¹, chez Racine³⁸² que chez les tragiques grecs. Le théâtre est, pour ainsi dire, une niche de « types raisonnants ».

Et parmi ces derniers, nous voulons maintenant retenir en particulier les figures de diables, diables qui, à l'instar du Méphistophélès goethéen, – « le héros »³⁸³ véritable du *Faust*, d'après l'auteur de *De l'Allemagne* – tentent leurs proies par des paroles enjôleuses. Car le héros des *Chants*, ce mystérieux ange déchu³⁸⁴, est lui aussi un séducteur expérimenté qui raisonne pour disposer de jeunes adolescents dont l'angélique innocence excite son amour libidinal. Rappelons-nous quelques scènes de tentation où un Édouard ou un Mervyn reçoivent de Maldoror un flot de paroles mielleuses. N'est-il pas possible, en l'occurrence, de ranger ce nouveau Lucifer à côté des « types raisonnants » que sont, admettons-le, les diables tentateurs ?

Dans les pages suivantes, nous allons donc essayer de mettre en parallèle le livre de Ducasse et d'autres œuvres dramatiques, antérieures ou contemporaines, où le Diable joue un rôle crucial, celui de séducteur : le *Faust I* de Goethe, le *Caïn* de Byron, *Nicolas Flamel* de Nerval et la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert³⁸⁵. À la communauté ainsi constituée des textes dramatiques qui partagent le même champ thématique – le conflit entre le bien et le mal

³⁸¹ « DORINE. – Mais *raisonnons*. Valère a fait pour vous [Mariane] des pas :

L'aimez-vous, je vous prie, ou ne l'aimez-vous pas ? »

(Molière, *Le Tartuffe* (Acte II, scène III), Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 83. C'est nous qui soulignons) ; « BÉLINE. – Je vous [Angélique] trouve aujourd'hui bien *raisonnante*, et je voudrais bien savoir ce que vous voulez dire par là. » (Molière, *Le Malade imaginaire* (Acte II, scène VI), Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 157. C'est nous qui soulignons.)

³⁸² « ORESTE. – Mais, Madame, songez...

HERMIONE. – Ah ! c'en est trop, Seigneur.

Tant de *raisonnements* offensent ma colère. »

(Racine, *Andromaque* (Acte IV, scène III), Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 106. C'est nous qui soulignons.)

³⁸³ « Le diable est le héros de cette pièce [*Faust*] ; l'auteur ne l'a point conçu comme un fantôme hideux, tel qu'on a coutume de le représenter aux enfants ; il en a fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, le méchant par excellence, auprès duquel tous les méchants, et celui de Gresset en particulier, ne sont que novices, à peine dignes d'être les serviteurs de Méphistophélès. » (Madame de Staël, *De l'Allemagne* [1^{ère} éd. 1813], Paris, GF Flammarion, t. I, 1968, p. 343.)

³⁸⁴ Dans le sixième chapitre du « petit roman de trente pages » de Ducasse, l'archange dit à Maldoror : « Tu sais toi-même et tu n'a pas oublié qu'une époque existait où *tu avais ta première place parmi nous*. » (*OC*, VI-8, p. 308. C'est nous qui soulignons.) Ce qui révèle la nature angélique du héros du mal.

³⁸⁵ Pour les citations du texte de Byron, Nerval et Flaubert, nous utilisons dans ce chapitre ces sigles d'abréviation, suivis d'un chiffre indiquant le numéro de page :

1) B : Lord Byron, *Caïn*, trad. Gaëlle Merle, Paris, Allia, 2004 ;

2) N : Gérard de Nerval, *Nicolas Flamel*, texte présenté, établi et annoté par Jean-Luc Steinmetz, in *Œuvres complètes*, dir. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I, 1989 ;

3) F : Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

(Par exemple, « B, 100 » signifie la page 100 du *Caïn*.)

– se joindra, en dernier lieu, une autre œuvre écrite sous forme de pièce de théâtre, celle du « Poète anonyme de la Pologne ». Le corpus ainsi élargi nous permettra, souhaitons-le, de rencontrer divers tentateurs démoniaques, « types raisonnants » qui hantaient l'époque de Ducasse.

1. Livre des livres

Quand, à la fin du *Chant II*, Ducasse a assimilé son livre aux « mines »³⁸⁶, il avait peut-être raison. *Les Chants de Maldoror* les évoquent effectivement, non seulement parce qu'ils sont composés de textes « explosibles » comme le dit le narrateur, mais parce qu'ils cachent en eux une foule d'hypotextes comme trésor. Trésor verbal, qui n'a cessé de stimuler depuis plus de cinquante ans la « meute hagarde des pioches et des fouilles » des chercheurs. Et naturellement, il y a eu de nombreuses découvertes ; il arrive que les critiques parviennent à montrer de façon irréfutable la provenance de tel ou tel passage des *Chants*. Mais si l'on regarde alentour, on constate immédiatement que les hypothèses non vérifiables foisonnent aussi. « Ducasse aurait pu lire... » Oui, pourquoi pas ? Mais la bibliothèque imaginaire du jeune Montévidéen, disparu à vingt-quatre ans, est déjà gonflée de livres, tout près de crever. *Les Poésies I et II*, quoiqu'elles fassent entrevoir le goût et l'expérience littéraires d'Isidore Ducasse, n'améliorent point la situation : la variété surprenante des textes cités dans ces deux fascicules ne contribue qu'à aggraver la confusion bibliographique autour des *Chants*, en laissant les chercheurs dans une perplexité complète. « Ducasse a-t-il lu tout ce qu'il cite ? », telle est donc la question qui occupe aujourd'hui l'esprit de plus d'un spécialiste. Ainsi, à l'ouverture du Colloque Lautréamont à Barcelone en novembre 2006, Michel Pierssens a posé cette question :

MICHEL PIERSSENS : La recherche sur Ducasse, à partir des lectures des *Chants*, nous a amenés à supposer chez lui des lectures absolument encyclopédiques. Si l'on compilait la liste de toutes les allusions littéraires ou journalistiques que l'on a repérées dans *Les Chants* et dans les *Poésies*, il faudrait inventer plusieurs vies de lectures pour la rendre crédible. À votre avis, Ducasse a-t-il lu tout ce qu'il cite ou tout ce qu'on suppose qu'il a lu ?

JEAN-JACQUES LEFRÈRE : Nous ne le saurons évidemment jamais. Personnellement, j'ai toujours douté qu'il ait lu tout ce qu'il cite, parce que la manière dont il le cite donne plutôt

³⁸⁶ « Non... ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles, à travers les mines explosibles de ce chant impie ! » (*OC*, II-16, p. 188.)

l'impression d'un piocheur d'idées, de titres, d'expressions – nous ne sommes pas loin de ses fameux « collages ».³⁸⁷

Que l'œuvre de Ducasse soit le fruit de « lectures absolument encyclopédiques », cela est certain. *Les Chants de Maldoror* à eux seuls renferment, on le sait, d'innombrables voix disparates et cosmopolites. On dirait même qu'il s'agit d'un livre que l'on ne saurait ranger dans aucune bibliothèque ; car, en réalité, c'est lui qui la contient tout entière. Voici donc un « livre des livres », pourrait-on murmurer, en se rappelant la belle étude de Michel Foucault consacrée à la *Tentation de saint Antoine*³⁸⁸. Et de fait, à plusieurs égards les *Chants* ne sont pas éloignés de l'œuvre flaubertienne. Au même titre que celle-ci, on peut dire que le livre ducassien « s'étend sur l'espace des livres existants »³⁸⁹ ; et il ne serait même pas impossible de voir dans « les mines explosibles » des *Chants* un équivalent métaphorique de la fameuse *bibliothèque en feu*³⁹⁰ de Flaubert.

Seulement, à la différence de l'auteur de la *Tentation*, Ducasse n'a laissé, sauf ses *Poésies I et II* plus troublantes qu'éclairantes, aucune liste, aucun calepin de lectures qui aurait permis de suivre avec sûreté le chemin bibliographique qu'il a pris pour aboutir aux *Chants de Maldoror*. De là, la difficulté plus grande d'identifier les livres amalgamés dans les *Chants* que dans la *Tentation*. De là aussi la difficulté de répondre à cette question, qui paraîtrait insolite, mais que nous voulons tout de même nous poser maintenant : Ducasse n'a-t-il pas lu l'œuvre de Flaubert, non certes dans sa version définitive, mais dans sa deuxième version partiellement publiée dans *L'Artiste* en 1856 et 1857 ?³⁹¹ Encore un « mirage des sources »³⁹², peut-être. Mais nous croyons que la réflexion sur le lien entre les *Chants* et la *Tentation* mérite d'être poursuivie, non du point de vue de la recherche des sources, mais pour mieux situer l'œuvre ducassienne dans les réseaux thématiques de son époque.

³⁸⁷ *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LXXVII-LXXX, AAPPFID, 2007, p. 32-33.

³⁸⁸ « On comprend comment *La Tentation* peut être le livre des livres : elle compose en un « volume » une série d'éléments de langage qui ont été constitués à partir des livres déjà écrits, et qui sont, par leur caractère rigoureusement documentaire, la redite du déjà dit ; la bibliothèque est ouverte, inventoriée, découpée, répétée et combinée dans un espace nouveau » (Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert* [1^{ère} parution 1967], Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 26.)

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁹⁰ *Ibid.* (Signalons, par ailleurs, que *La bibliothèque est en feu* est le titre d'un livre de poésies de René Char, publié chez Louis Broder en mai 1956.)

³⁹¹ En 1856-1857, *L'Artiste*, alors dirigé par Théophile Gautier, a publié certains passages de la deuxième version de *La Tentation de saint Antoine* : le festin de Nabuchodonosor et l'épisode de la reine de Saba (21 décembre 1856), la Courtisane (28 décembre), Damis et Apollonius (11 janvier 1857), le dialogue du Sphinx et de la Chimère et les Animaux fabuleux (1^{er} février).

³⁹² Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 62.

2. Ducasse et Flaubert, via Baudelaire

Rien ne prouve, en effet, la lecture des quatre fragments de la deuxième *Tentation de saint Antoine* (1856) par l'auteur des *Chants*. Quant à la version définitive, il est certain que Ducasse l'ignorait puisqu'elle était publiée seulement en 1874 – quatre ans après sa mort. En revanche, nous savons que le Montévidéen connaissait du moins le nom de Flaubert car il le cite une fois dans ses *Poésies I* : « Laissez de côté les écrivassiers funestes : Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte et la *Grève des Forgerons* ! » (p. 338.)

Sans doute s'agit-il du Flaubert de *Madame Bovary*, romancier devenu célèbre après le procès en février 1857, et non de l'auteur de la *Tentation* ; l'ignorance de ce roman-là par un « homme de lettres »³⁹³ sous le second Empire est difficilement imaginable, tandis que l'autre, ce texte théâtral, était loin d'être connu. Et cependant, nous ne croyons pas impossible que Ducasse ait été conduit à la lecture de la *Tentation* par l'intermédiaire de Baudelaire qui, dans son article consacré à Flaubert, dit qu'il « avai[t] primitivement le projet, ayant deux livres du même auteur [*Madame Bovary* et la *Tentation*] sous la main, d'installer une sorte de parallèle entre les deux »³⁹⁴. Ce texte, originellement intitulé : « M. Gustave Flaubert. Madame Bovary. La Tentation de saint Antoine » et paru dans *L'Artiste* le 18 octobre 1857, n'était sans doute pas difficile à consulter pour l'auteur des *Chants* car en février 1869³⁹⁵, il fut repris dans le troisième tome (« L'Art romantique ») des *Œuvres complètes* posthumes de Baudelaire (chez Michel Lévy). Il est vrai que l'auteur de cet article ne parle pas beaucoup de la *Tentation*. Mais la louange qu'il donne aux « morceaux éblouissants »³⁹⁶ du drame flaubertien, dont il souligne « les hautes facultés d'ironie et de lyrisme »³⁹⁷, aurait été suffisante pour pousser la curiosité d'un jeune amateur de littérature à la recherche des anciens volumes de *L'Artiste*. Attardons-nous donc encore un instant autour de « ce capharnaüm pandémoniaque de la solitude »³⁹⁸, où il se peut qu'à la veille de l'effondrement du second Empire, Ducasse lui aussi errât.

³⁹³ Isidore Ducasse est désigné ainsi dans son acte de décès. Voir de François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 350.

³⁹⁴ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Écrit sur la littérature*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 205.

³⁹⁵ L'enregistrement de la publication du tome 3 des *Œuvres complètes* de Baudelaire chez Michel Lévy date du 20 février 1869.

³⁹⁶ Baudelaire, *Écrit sur la littérature*, op. cit., p. 206.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 205. (C'est Baudelaire qui souligne.)

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 206.

3. *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert

Curieusement la plupart des études stimulantes sur la *Tentation de saint Antoine* sont nées de la réflexion sur l'aspect *érudit* de ce livre. Citons d'abord un court texte de Paul Valéry, intitulé « La Tentation de (saint) Flaubert », qui blâme l'ermite de Croisset d'avoir *trop lu* :

« Il a trop lu », se dit-on de l'auteur, comme l'on dit d'un homme saoul qu'il a trop bu.³⁹⁹

Selon le critique, « les produits forcés de l'érudition sont nécessairement impurs »⁴⁰⁰ et, par conséquent, la *Tentation*, bâtie « sur le fondement illusoire d'une érudition toujours plus vaine que toute fantaisie »⁴⁰¹, est une œuvre ratée :

Flaubert a été comme enivré par l'accessoire aux dépens du principal. [...] Il a manqué l'un des plus beaux drames possibles, un ouvrage du premier ordre qui demandait à être.⁴⁰²

Ce jugement est, il est vrai, discutable ; il a suscité de nombreuses objections de la part des commentateurs de Flaubert. À l'érudition historique et scientifique qu'a soulignée Valéry, un Max Milner essaie de substituer l'imagination – la faculté de *déformer* les images, selon la belle définition de Gaston Bachelard⁴⁰³ – de l'auteur de la *Tentation* :

Le tort de Valéry a été d'y voir surtout la tentation de l'érudition et du catalogue, alors que c'est celle de l'imagination ou si l'on préfère (mais pour Flaubert c'est tout un), de la pensée.⁴⁰⁴

Ici n'est pas le lieu de confronter ces deux points de vue pour examiner la pertinence de chacun ; la mise en balance des deux lectures nous écarterait de notre sujet principal. Il est cependant sûr que Valéry, malgré le caractère fort polémique de son argument, a réussi à dégager la particularité fondamentale de la *Tentation de saint Antoine* : l'érudition excessive,

³⁹⁹ Paul Valéry, « La Tentation de (saint) Flaubert », in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 204.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰³ « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception ». (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 5. C'est Bachelard qui souligne.)

⁴⁰⁴ Max Milner, *Le Diable dans la littérature française* [1^{ère} éd. 1960], Paris, José Corti, 2007, p. 672.

poussée jusqu'à la folie. (D'ailleurs, nous avons déjà signalé qu'elle était partagée, quoique d'une manière assez différente, par l'auteur des *Chants de Maldoror*.)

Il est du reste remarquable que l'auteur de *Variété* anticipe, semble-t-il, sur la pensée foucauldienne. Par exemple, lorsqu'il dit de la *Tentation* qu'elle « engendre chez le lecteur une sensation croissante d'être la proie d'une bibliothèque soudain vertigineusement déchaînée »⁴⁰⁵, il n'est assurément pas loin de « la bibliothèque en feu » dont parlera Foucault. En effet, nous avons l'impression que la discussion valéryenne se trouve développée dans la « Bibliothèque fantastique » du philosophe, surtout lorsque ce dernier remarque que la *Tentation* « n'est pas seulement un livre que Flaubert, longtemps, a rêvé d'écrire ; elle est le rêve des autres livres : tous les autres livres, rêvants, rêvés, – repris, fragmentés, déplacés, combinés, mis à distance par le songe, mais par lui aussi rapprochés jusqu'à la satisfaction imaginaire et scintillante du désir »⁴⁰⁶. Toutefois, le point de vue foucauldien est plus dialectique que celui de Valéry : le penseur n'omet pas l'aspect onirique et imaginaire de l'érudition flaubertienne.

Or, lorsqu'en 1977 – dix ans après l'article de Foucault et encore en pleine ambiance poststructuraliste – Jean-Luc Steinmetz a souligné l'importance du « déjà dit »⁴⁰⁷ chez Flaubert, il paraissait certes tout proche de la pensée foucauldienne. Mais en réalité, comme le suggère le titre de son étude : « La répétition attentatoire », c'est moins la richesse intertextuelle de la *Tentation* que la singularité de l'acte de répéter qu'il a mise en valeur. En effet, si le romancier ne se lasse de répéter « ce qu'il a lu ailleurs »⁴⁰⁸, cette répétition démesurée se changera tôt ou tard en une transgression, en un « attentat par la voie assez inattendue de la répétition »⁴⁰⁹. Comme le dit justement Steinmetz, « Flaubert d'un bout à l'autre de son œuvre fait du neuf avec des clichés »⁴¹⁰.

Au milieu de son argument, le critique s'écarte délibérément de Foucault qui ne cesse de regarder « l'unique délire archival de Flaubert »⁴¹¹. Car la *Tentation*, selon Steinmetz, « ne résulte pas uniquement d'une combinaison et d'une mise en perspective textuelles. Elle s'établit sous l'emprise d'un courant hallucinatoire visant à lutter contre l'irréparable ennui »⁴¹². Cette deuxième phrase est à retenir ; à notre avis, la mise en relief de l'« ennui »

⁴⁰⁵ Valéry, *op. cit.*, p. 203-204.

⁴⁰⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰⁷ Jean-Luc Steinmetz, « La répétition attentatoire », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977, p. 406.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 407.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 408.

⁴¹² *Ibid.*, p. 410.

comme motif et motivation de l'écriture flaubertienne est l'apport définitif de Steinmetz. Il l'avait d'ailleurs signalé quelques pages auparavant :

Tentation, entre autres, motivée par l'ennui : celle de considérer que tout fut déjà dit dans un monde trop vieux ; le « j'ai lu tous les livres » de Mallarmé [...] ⁴¹³

L'ennui, qui résulte d'une insatisfaction, d'une frustration, est donc à situer à l'origine de la *Tentation* – voire de « toute tentation », si l'on se rappelle la discussion de Valéry qui affirme l'impossibilité de vivre sans avoir de manque, sans avoir d'ennui :

Il est clair que toute « tentation » résulte de l'action de la vue ou de l'idée de quelque chose qui éveille en nous la sensation qu'elle nous manquait. [...] la tentation est la condition la plus évidente, la plus constante, la plus inéluctable de toute vie. Vivre est à chaque instant manquer de quelque chose [...] ⁴¹⁴

Or chez Flaubert, l'ennui joue sur deux plans. Premièrement, on voit qu'à l'intérieur de la *Tentation*, l'anachorète s'ennuie de l'inassouvissement perpétuel de ses désirs : « Quelle solitude ! Quel ennui ! » ⁴¹⁵ Deuxièmement, même en dehors de la fiction, on peut imaginer l'ennui qui fait souffrir l'auteur : l'ennui du « déjà dit », bien sûr, mais aussi celui d'avoir à composer, à côté de la *Tentation*, des romans d'un tout autre registre – romans de mœurs, romans réalistes, tels que *Madame Bovary* qui exige un labeur particulièrement scrupuleux. Nombreux sont les critiques qui ont observé ce deuxième point, dont Marthe Robert, l'auteur de l'excellente étude : *En haine du roman* ⁴¹⁶. Selon elle, la haine qu'éprouve Flaubert pour le roman est issue d'une haine plus profondément enracinée en lui, celle de la vie : « lui qui écrit *pour ne pas vivre*, il ne peut pas aimer, il ne peut que détester le genre romanesque qui, par vocation, est le plus compromis avec le vivant. Le roman le renvoie à ce qu'il hait » ⁴¹⁷. Mais cela n'explique pas tout. Si, à la différence de la composition de *Madame Bovary*, l'écriture de la *Tentation* lui procurait un sentiment voluptueux – comme il l'avoue lui-même dans une

⁴¹³ *Ibid.*, p. 406.

⁴¹⁴ Valéry, *op. cit.*, p. 206.

⁴¹⁵ Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 57.

⁴¹⁶ « En haine du roman » était d'abord le titre du dernier chapitre de son livre : *Roman des origines et origines du roman* [1972]. Mais l'auteur a ensuite développé ce chapitre et l'a publié en un volume, en gardant toujours le même titre : *En haine du roman*. Dans la présente étude, nous nous référons à cette dernière version amplifiée.

⁴¹⁷ Marthe Robert, *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Balland, coll. « Le Livre de Poche », 1982, p. 72. (C'est Robert qui souligne.)

lettre à Louise Colet⁴¹⁸ – ce plaisir découlait aussi de la « licence de tout faire et de tout dire par-delà tous les impératifs »⁴¹⁹. De fait, la *Tentation*, « à cheval sur le poème dramatique, le miracle et la diablerie, et ne répondant par conséquent à aucun genre défini »⁴²⁰, se situe à l’opposé du roman de mœurs, à l’opposé des livres « raisonnables » que sont, par exemple, *Madame Bovary* et *L’Éducation sentimentale*. D’où la vertu quasi thérapeutique de l’écriture de la *Tentation*, vertu qu’a déjà signalée Paul Valéry :

Cette « Tentation » – tentation de toute sa vie – lui était comme un antidote intime opposé à l’ennui (qu’il confesse) d’écrire ses romans de mœurs modernes et d’élever des monuments stylistiques à la platitude provinciale et bourgeoise.⁴²¹

Il semble que Steinmetz ne dit pas autre chose quand il envisage le travail de Flaubert comme « décharge » de sa libido refrénée pendant la composition de *Madame Bovary* :

L’écriture comme décharge. Soit : l’ennui du temps. Le seul moyen d’y survivre, c’est de multiplier les décharges – pratique masturbatoire liée au geste répétitif de l’écriture.⁴²²

Quoique généralement considérée comme l’exemple même de la monotonie, la répétition, pratiquée à l’excès, peut se changer en remède contre la monotonie. Si paradoxal que cela paraisse, c’est ce que montre la création de la *Tentation de saint Antoine*. Cette répétition, fondée sur la « religion de l’art » à laquelle adhérait l’ermite de Croisset, était à n’en pas douter cathartique, surtout quand elle parvenait à dissiper l’ennui, cet ennemi redoutable d’une époque où s’était imposée, à la place de la religion et de Dieu, la morale désespérément lassante de la bourgeoisie⁴²³. « À la répétition de la vie, toute entière cuirassée de monotonie, encerclée de stéréotypes, Flaubert répond par une répétition esthétique »⁴²⁴, dit Steinmetz. Et effectivement, c’est là la forme principale de la lutte péniblement vécue par

⁴¹⁸ « Saint Antoine ne m’a pas demandé le quart de la tension d’esprit que la *Bovary* me cause. C’était un déversoir ; je n’ai eu que du plaisir à l’écrire, et les dix-huit mois que j’ai passés à en écrire les 500 pages ont été les plus profondément voluptueux de ma vie. » (Flaubert, Lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 297.)

⁴¹⁹ Robert, *op. cit.*, p. 84.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴²¹ Valéry, *op. cit.*, p. 202.

⁴²² Steinmetz, « La répétition attentatoire », art. cit., p. 414.

⁴²³ On se rappellera la haine de Flaubert pour la bourgeoisie : « Où le Bourgeois a-t-il été plus gigantesque que maintenant ? Qu’est-ce que celui de Molière à côté ? M. Jourdain ne va pas au talon du premier *négocien* que tu vas rencontrer dans la rue. » (Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 680. C’est Flaubert qui souligne.)

⁴²⁴ Steinmetz, « La répétition attentatoire », art. cit., p. 416.

l'auteur de la *Tentation* et, à peu de différences stylistiques près, aussi par ses contemporains⁴²⁵.

Or l'attentat flaubertien ne se borne pas à ce niveau-là ; il touche aussi le lecteur de la *Tentation*. Car, on le sait, ce livre n'était nullement estimable pour certains – Du Camp, Bouilhet, Valéry – qui mouraient d'ennui en le lisant, ou en en écoutant la lecture⁴²⁶, alors que pour d'autres – Baudelaire, Milner, Foucault, Steinmetz – il s'est avéré un efficace antidote à l'ennui. On dirait donc que ce texte-remède change d'effets selon le lecteur, comme un papier tournesol : il fait du bien aux uns en stimulant leur sensibilité et leur intelligence, mais il fait du mal aux autres en augmentant leur ennui. Si l'on joue sur la formule ducassienne, « quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer »⁴²⁷ qu'est la *Tentation*. De ce livre, Michel Butor n'a pas eu tort de dire que « c'est le texte même qui est tentateur, et c'est l'auteur qui joue un rôle noblement et généreusement diabolique »⁴²⁸ ; mais pour se laisser agréablement séduire, il faut que le lecteur sache apprécier la répétition attentatoire de Flaubert.

Sans doute pourrait-on dès maintenant établir un parallèle entre la *Tentation de saint Antoine* et *Les Chants de Maldoror*. De fait, plusieurs similitudes sont déjà tombées sous nos yeux : si la *Tentation* est un « livre des livres » qui fait songer à d'autres livres, il en est de même pour les *Chants* ; tous les deux sont attentatoires, l'un par sa répétition, l'autre par sa pratique plagiaire ; non seulement chez Flaubert, mais aussi chez Ducasse, la « tentation » constitue un thème important, et singulièrement récurrent⁴²⁹ ; le héros des *Chants* cherche à pénétrer le mystère du monde aussi ardemment que l'anachorète flaubertien. Et cependant, nous ne croyons pas que le temps soit venu de faire la récolte de notre discussion ; celle-ci reste encore embryonnaire et manque de certains apports pour porter tous ses fruits. Avant de revenir aux *Chants de Maldoror*, force est donc de faire encore quelques détours ; dirigeons-nous d'abord vers *Nicolas Flamel* de Gérard de Nerval.

⁴²⁵ Des écrivains luttant contre « l'ennui », bornons-nous à donner deux exemples. D'abord, l'inoubliable dernier quatrain du poème liminaire des *Fleurs du Mal* : « C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! »

Ensuite le poème en prose de Rimbaud intitulé « Après le Déluge » : « Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! – c'est un ennui ! »

⁴²⁶ Dans ses *Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp rapporte qu'en septembre 1849, Flaubert a fait une lecture de la première version de la *Tentation de saint Antoine*, et que les deux assistants, Louis Bouilhet et lui, lui ont fermement déconseillé de publier l'œuvre : « nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler ! » (*Souvenirs littéraires de Maxime Du Camp. 1822-1894*, Paris, Hachette, 1962, p. 109.)

⁴²⁷ *OC*, I-1, p. 99.

⁴²⁸ Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, La Différence, 1984, p. 30.

⁴²⁹ À une différence près pourtant que chez Ducasse, c'est le héros démoniaque qui tente les innocents, tandis que le héros flaubertien se laisse de bout en bout passivement tenter par les visions hallucinatoires.

4. *Nicolas Flamel* de Gérard de Nerval

Lire à la suite de la *Tentation de saint Antoine* un « drame-chronique »⁴³⁰ inachevé de Gérard de Nerval – sans doute une telle démarche est-elle malaisément justifiable, quand on travaille sur *Les Chants de Maldoror*. En effet, dans le planisphère littéraire du XIX^e siècle en France, *Nicolas Flamel* n'occupe pas une place plus proche du livre ducassien que le drame flaubertien. Le nom de l'auteur d'*Aurélia* figure, certes, une fois dans les *Poésies II*, significativement dans un contexte où Ducasse traite de la question du bien et du mal :

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.⁴³¹

Mais il est difficile de reconnaître dans les *Chants* la moindre trace de la lecture nervalienne. Ducasse a-t-il lu *Nicolas Flamel* ? À cette question, nous avons du mal à répondre par un « oui » convaincu. Après sa première publication dans *Le Mercure de France* en 1831 et la deuxième dans *L'Abeille impériale* en 1855, l'œuvre n'a jamais été rééditée en volume avant la disparition de Ducasse en 1870. Ce n'était donc pas un texte sur lequel on pouvait fréquemment tomber par hasard.

Trois raisons permettront, cependant, de situer *Nicolas Flamel* à côté des *Chants* et de la *Tentation*.

En premier lieu, nous avons de bonnes raisons pour croire que la jeunesse des trois écrivains – Nerval, Flaubert et Ducasse – a été profondément marquée par la lecture du *Faust* de Goethe. « Faust, Manfred, Konrad, sont des types », dit l'auteur des *Poésies II*, comme pour suggérer par là que Faust était un des modèles du héros Maldoror. Or la *Tentation de saint Antoine*, ainsi que d'autres œuvres de jeunesse de Flaubert (telles que *Rêve d'Enfer* ou *Smarh*), est écrite, comme l'affirment presque tous les critiques flaubertiens, sous l'influence de la tragédie goethéenne : « c'est au premier *Faust*, source commune, que la *Tentation* doit le

⁴³⁰ Gérard de Nerval, « Nicolas Flamel », texte présenté, établi et annoté par Jean-Luc Steinmetz, in *Œuvres complètes*, dir. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I, 1989, p. 319.

⁴³¹ *OC, Poésies II*, p. 352. Cf. Hisashi Mizuno remarque la polysémie du mot « cravate » qui pouvait signifier « corde » dans l'argot du peuple, et affirme que « la phrase de Ducasse fait allusion à la mort de Nerval. » (« Le statut de Dieu chez Nerval et Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, Du Lérot, 2002, p. 188.)

plus »⁴³², remarque entre autres Claudine Gothot-Mersch. Quant à Nerval, il va sans dire qu'il est l'un des traducteurs de l'œuvre de Goethe ; on trouvera donc tout à fait naturel qu'il soit tenté, par la suite, de faire son *Faust*, cette fois en tant que créateur. Il écrit, par ailleurs, à Alexandre Dumas :

Nous avons si souvent discuté ensemble sur la possibilité de faire un *Faust* dans le goût français sans imiter Goethe inimitable, en nous inspirant seulement des légendes dont il ne s'est point servi.⁴³³

Il est donc légitime de considérer *Nicolas Flamel* comme un fruit – quoique encore vert⁴³⁴ – de ce projet, même si un Max Milner insiste sur sa parenté avec le livre de Klinger, *Les Aventures du Docteur Faust et sa descente aux Enfers*, plutôt qu'avec le *Faust* goethéen. Il arrive en effet que Nerval copie (ou presque) dans son texte les phrases extraites du *Faust I* de Goethe⁴³⁵. L'emprise du drame goethéen est ainsi palpable dans toutes les œuvres que nous sommes en train de regarder ; elle constitue, pour ainsi dire, le fil invisible qui rattache Nerval, Flaubert et Ducasse.

En deuxième lieu, il faut signaler que le héros nervalien est fait dans le même moule que saint Antoine, Maldoror et Faust : l'intense volonté de vérité et l'érudition le caractérisent. De fait il est un alchimiste avide de savoir ; son seul véritable souhait est de posséder les « connaissances divines que nul mortel n'a pénétrées » (N, 322). Même quand il est ruiné, et que des créanciers et des huissiers viennent fouiller chez lui, il ne tient qu'aux livres :

⁴³² Claudine Gothot-Mersch, « Introduction » à son édition de *La Tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 23. Cf. D'autres remarques semblables : « À dix-huit ans, influencé par la lecture de Goethe, il avait composé un drame symbolique qu'il appelait lui-même un « mystère » : *Smarh* mettait en scène une sorte de Faust controversant avec Satan. » (Jacques Suffel, « Préface » à son édition de la *Tentation de saint Antoine*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 14) ; « Elle [*la Tentation de saint Antoine*] est à placer sous le patronage d'une autre œuvre réputée inclassable qui a fasciné les jeunes romantiques : *Faust*. » (Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977 ; service de reproduction des thèses, 1979, p. 23.) Paul Valéry, quant à lui, observe un contraste entre les deux héros, Faust et Antoine : « Faust en est à chercher ce qui pourrait bien le tenter ; Antoine voudrait bien ne pas être tenté. » (Valéry, *op. cit.*, p. 203.)

⁴³³ Gérard de Nerval, *Souvenirs de Thuringe*, in *Œuvres*, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. II, 1961, p. 776.

⁴³⁴ Dans le fait que *Nicolas Flamel* fut laissé inachevé, Milner voit « le signe qu'il [Nerval] n'était pas mûr encore pour réaliser le « Faust dans le goût français » dont il devait continuer de rêver toute sa vie ». (Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 472-473.)

⁴³⁵ Voici l'exemple le plus saillant : « Il paraît que l'espionnage est au nombre de tes talents » (N, 321), dit Flamel à Satan, comme le docteur Faust face à Méphistophélès : « L'espionnage est ton plaisir, à ce qu'il paraît ». Pour plus d'éclaircissements sur ce point, voir les « Notes » de Jean-Luc Steinmetz dans l'édition « Pléiade », p. 1620-1622.

Ah ! c'est trop ! voyez-vous, messieurs, ces livres-là, c'est l'ouvrage de vingt ans d'étude, tout mon bonheur, toute mon espérance pour l'avenir. Je n'en ai point de copie et vraiment, c'est quelque chose de moi-même ! quelque chose de plus précieux que ma chair et que mon sang ! (N, 323)

En outre, lorsqu'il parle avec le tentateur Satan, c'est la science suprême qu'il exige de lui :

tu sais, tu sais qu'une curiosité, qu'un besoin de science insatiable me dévore, que je tends sans cesse avec plus d'impatience la chaîne de l'esprit humain ! (N, 322)

Ainsi, comme dans la *Tentation*, le *Faust* et les *Chants*, le thème du savoir occupe-t-il une bonne place dans l'œuvre nervalienne.

En troisième lieu, soulignons un autre héritage de la légende de Faust : le motif de la tentation par le diable. Certes chez Nerval, à la différence du *Faust* goethéen, c'est la question de l'argent et non un désir extravagant qui pousse le héros à un pacte avec le Diable ; il proclame en effet qu'il ne désire ni femmes, ni richesses. S'il recourt au pouvoir du diable, ce n'est que pour lui demander un service d'usurier. (Quelle modeste envie, comparée à celle du Docteur Faust !) Et cependant, là n'est qu'une raison bien superficielle ; au fond de son cœur tourbillonne, en fait, la haine de Dieu et de l'humanité, haine que l'on pourrait assimiler à celle qu'éprouve le héros ducassien :

je ne puis le cacher, l'injustice du Ciel et l'ingratitude des hommes ont laissé dans mon âme une impression telle que l'alliance du démon, le plus horrible de tous les sacrifices qu'un mortel puisse faire, commence à me révolter moins [...] (N, 321-322)

Avec Maldoror, Flamel partage la même conception du monde selon laquelle la terre est envahie par le mal. Sa déclaration suivante est d'ailleurs difficile à distinguer de celles qui sortent de la bouche du narrateur des *Chants* : « J'aime encore mieux appartenir au diable qu'à un misérable de mon espèce ! » (N, 325) Aux ennuis matériels dont souffre le pauvre alchimiste s'ajoute ainsi l'ennui de la vie, et le tentateur en tire profit pour convaincre l'âme qui est déjà tout près de s'égarer :

Où donc est le mauvais, le méprisable ? Au milieu ! c'est ce qui n'est ni élevé ni profond. – Tu as assez de sens pour concevoir mon raisonnement sans que je le développe davantage, et pour

arriver de toi-même à cette conclusion, qu'il est deux séjours préférables à celui de la terre : le Ciel et l'Enfer ; et qu'il est deux êtres plus grands, plus nobles et meilleurs qu'aucun homme ; Dieu – et Satan ! (N, 326)

Confirmons donc que c'est toujours un manque – manque d'argent, manque de satisfaction, manque de bonheur – qui rend la tentation plus forte, plus attrayante.

5. Le *Caïn* de Lord Byron

Il est temps de montrer, à côté des quatre héros déjà mentionnés (Maldoror, Faust, saint Antoine, Flamel), une autre figure romantique constamment tourmentée par la soif de vérité : Caïn, dans le drame éponyme de Byron. Le texte est écrit sous forme de pièce de théâtre, mais il n'est pas destiné à la représentation puisque, comme le *Faust* de Goethe, la *Tentation* et *Nicolas Flamel*, il évoque plusieurs scènes surnaturelles ; les actions ne pourraient se passer que sur l'« autre scène » du lecteur.

La lecture de ce drame métaphysique par l'auteur des *Chants* est, à la différence de celle de Nerval ou de Flaubert, fort probable, non seulement parce que, comme le remarque Steinmetz, « à l'endroit de Byron, le Ducasse réputé contradictoire des *Poésies* montre une surprenante constance »⁴³⁶, constance pour ainsi dire respectueuse, mais aussi parce que le nom de Caïn lui-même figure une fois dans les *Poésies I* : « Qu'ils s'approchent, les Konrad, les Manfred, les Lara [...] les Caïn, les Iridion [...] » (p. 334.)

Or chez Byron, le frère aîné d'Abel est présenté comme un personnage doublement insatisfait. En lui se trouvent mélangés, comme c'était le cas pour l'alchimiste nervalien, l'inassouvissement intellectuel⁴³⁷ et le ressentiment contre ses semblables. Ressentiment avant tout contre ses parents, Adam et Eve, car ils ont péché en mangeant les fruits de l'arbre de la connaissance et ainsi créé la misère de leurs descendants :

Travailler dur ! Et pour quelle raison devrais-je m'échiner au travail ? Parce que mon père s'est avéré incapable de conserver sa place en Eden ? Quelle fut ma part à moi là-dedans ? Je n'étais pas né, et ne cherchais pas à l'être. Je n'aime pas davantage l'état auquel cette naissance m'a conduit. Pourquoi a-t-il cédé au serpent et à la femme ? (B, 22)

⁴³⁶ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et la question des genres », *Signets*, Paris, José Corti, 1995, p. 163.

⁴³⁷ « Donne-moi seulement la chance de percer le mystère de mon existence. » (B, 39), dit Caïn à Lucifer.

Voilà pourquoi il se laisse finalement séduire par Lucifer. À son insu, il a rempli les conditions requises pour être une bonne cible de la tentation maléfique : haïr ses semblables, entretenir des considérations pessimistes sur la vie. Et si la tentation constitue un des principaux motifs de l'œuvre byronienne, nous sommes en droit de situer celle-ci à côté des autres drames métaphysiques – *Faust*, la *Tentation* et *Nicolas Flamel* – même si, chez le poète anglais, ce thème découle non de la légende de Faust, mais d'une autre source qui est beaucoup plus ancienne qu'elle : en passant par le *Paradis perdu* de Milton, que l'auteur du *Caïn* déclare dans sa préface n'avoir jamais relu « depuis [s]es vingt ans »⁴³⁸, il faut remonter jusqu'au livre de la Genèse.

Et voici un autre aspect remarquable du drame byronien : doué d'un esprit sceptique, Caïn partage avec le héros/narrateur des *Chants* la même conception négative de Dieu. En effet, face à la réalité qui implique le mal et la mort, il ne peut s'empêcher de mettre en cause la Providence, comme le fait si souvent Maldoror. Tout au début de la pièce, on le voit se demander tout seul : « Parce qu'Il est tout-puissant, est-il nécessairement toute bonté ? » (B, 22) Et plus tard, lorsqu'il converse avec Lucifer, il avoue que la même question lui revient sans cesse : « Pourquoi alors le mal existe-t-il, s'Il est bon ? » (B, 94) Le *Caïn* de Byron est donc un livre de scepticisme, au même titre que le *Faust*, la *Tentation*, *Nicolas Flamel* et *Les Chants de Maldoror*.

6. Le rôle de tentateur

Maintenant nous avons sous les yeux le *Faust* de Goethe, le *Caïn* de Byron, *Nicolas Flamel* de Nerval, la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert et *Les Chants de Maldoror*. Les textes de références étant ainsi suffisamment multipliés, il est temps d'examiner un à un les éléments qu'ils ont en commun. Regardons d'abord la figure du tentateur incluse dans chaque œuvre. Nous allons montrer que les diables sont dotés, dans quelque œuvre que ce soit, presque du même caractère et se conduisent, comme si leur rôle similaire les y obligeait, presque de la même manière.

⁴³⁸ « Depuis mes vingt ans je n'ai jamais relu Milton, mais je l'avais fait si souvent auparavant que cela fera sans doute peu de différence. » (Byron, « Préface » à son *Caïn*, *op. cit.*, p. 12.) Par ailleurs, il précise que « le présent sujet n'a rien à voir avec le Nouveau Testament, auquel il est impossible de se référer ici sans commettre d'anachronisme. » (*Ibid.*)

1) Espionnage

En premier lieu, il faut remarquer la tactique à laquelle recourent plusieurs tentateurs pour mener à bien leur machination : l'espionnage. Le « diable civilisé »⁴³⁹ de Goethe, on le sait, observe en cachette la tentative de suicide du docteur pour se révéler ensuite à lui. D'où ce trait d'ironie lancé par Faust : « L'espionnage est ton plaisir, à ce qu'il paraît »⁴⁴⁰. Et Méphistophélès, insolent, lui répond : « Je n'ai pas la science universelle, et cependant j'en sais beaucoup ».

Comme nous l'avons signalé plus haut, cette scène est reproduite par le traducteur du *Faust* dans son *Nicolas Flamel*. Satan remarque ici non une tentative de suicide mais un sacrilège commis par l'alchimiste : emporté par la colère, celui-ci venait de jeter à terre la Bible en criant : « Malédiction ! » (N, 320) Et voici la réplique visiblement faustienne de Flamel : « Il paraît que l'espionnage est au nombre de tes talents... » Pourtant l'intrus n'a pas l'air d'être gêné par ce reproche ; au contraire, aussi impudent que le diable goethéen, il se vante de ses talents d'espion : « Oh ! j'en sais passablement long ! » (N, 321)

Or le héros ducassien excelle lui aussi dans cet art de l'espionnage. On se souviendra que Maldoror, dans la onzième strophe du *Chant I*, « s'est présenté à la porte d'entrée » de chez Édouard, et qu'il a contemplé « pendant quelques instants, le tableau qui s'offre à ses yeux » (p. 119) avant de tenter l'enfant pour lui ôter la vie. Nous retrouvons la même scène dans le dernier *Chant*. Avant d'écrire à Mervyn une lettre faussement amicale, il épie sa famille pour faciliter la réalisation de son projet :

Maldoror, caché derrière la porte, n'a perdu aucune parole. Maintenant, il connaît le caractère des habitants de l'hôtel, et agira en conséquence. Il sait où demeure Mervyn, et ne désire pas en savoir davantage. (p. 293-294.)

Les tentateurs sont donc en même temps habiles espions ; ils guettent astucieusement l'occasion propice de s'emparer de leur proie.

2) Déguisement

Si le tentateur satanique se présentait sous sa forme véritable, sans cacher ses traits hideux et sa physionomie abominable que lui attribue la tradition littéraire, personne ne

⁴³⁹ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 344.

⁴⁴⁰ Goethe, *Faust. Première partie de la tragédie*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 105.

l'accueillerait chez soi. D'où, pour lui, la nécessité de s'instruire dans un autre art, celui du déguisement, qui va de pair avec le talent d'espionnage.

Méphistophélès, par exemple, fait intrusion chez Faust sous la forme d'un chien, quoiqu'il ne tarde pas à découvrir sa vraie nature :

FAUST. – Mais que vois-je ? Cela est-il naturel ? Est-ce une ombre, est-ce une réalité ? Comme mon barbet vient de se gonfler ! Il se lève avec effort, ce n'est plus une forme de chien. Quel spectre ai-je introduit chez moi ? ⁴⁴¹

Ensuite, lors de la visite d'un écolier, le diable se travestit à nouveau ; cette fois c'est en Faust qu'il se déguise, car il veut tourner en dérision la passion naïve du jeune homme pour les études :

MÉPHISTOPHÉLÈS. – Viens ! donne-moi ta robe et ton bonnet ; le déguisement me siéra bien. (*Il s'habille.*)⁴⁴²

Satan, dans *Nicolas Flamel*, hérite de Méphistophélès le même goût, le même talent du déguisement. Quand il entre dans la maison de l'alchimiste, il est « revêtu d'un costume juif du quatorzième siècle » et fait semblant d'être venu pour proposer « une affaire lucrative et secrète » (N, 320). C'est seulement au moment où le billet de Satan, par hasard, est posé sur la Bible et « jaunit tout à coup » que Flamel découvre l'escroquerie du visiteur :

FLAMEL. – Qu'est ceci ? votre billet jaunit tout à coup, et les caractères y prennent une couleur de sang !... Se pourrait-il...

L'INCONNU. – Illusion que tout cela !

FLAMEL. – Non. – Regardez-moi en face ! Je commence à comprendre... et vous m'avez trompé. – Qui êtes-vous ?

L'INCONNU. – Satan. (N, 321)

Chez Flaubert, le déguisement du Diable a lieu seulement dans la version définitive de la *Tentation de saint Antoine* (1874), que l'auteur des *Chants de Maldoror* n'a jamais pu lire. Dans les deux versions antérieures (1849 et 1856), le tentateur se montre, si furtivement que ce soit, comme tel, sans aucun travestissement : « Le Diable paraît, terrible, hideux, velu, – la

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 93-94.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 114.

bouche garnie de défenses comme un sanglier, et des flammes violettes lui sortent des yeux »⁴⁴³. Citons néanmoins la magnifique scène de la révélation du Diable dans la dernière version de 1874, pour y observer un écho des thématiques de l'époque qui ont abondamment exploité le jeu entre le vrai et le faux, entre la dissimulation et le dévoilement. C'est Hilarion, ancien disciple de saint Antoine, qui incarne le Diable dans cette troisième version de la *Tentation* :

ANTOINE. – Tous sont passés.

Il reste moi ! dit QUELQU'UN.

Et Hilarion est devant lui, – mais transfiguré, beau comme un archange, lumineux comme un soleil, – et tellement grand, que pour le voir

ANTOINE se renverse la tête. – Qui donc es-tu ?

HILARION. – Mon royaume est de la dimension de l'univers ; et mon désir n'a pas de bornes. Je vais toujours, affranchissant l'esprit et pesant les mondes, sans haine, sans peur, sans pitié, sans amour, et sans Dieu. On m'appelle la Science.

ANTOINE se jette en arrière. – Tu dois être plutôt... le Diable ! (F, 205-206)

Or Byron, quant à lui, présente son Lucifer dès le début dans sa nudité, sous son vrai visage. Beau, puissant, angélique, sévère et triste, ce tentateur accoste Caïn sans recourir ni au déguisement ni à la métamorphose :

CAÏN. – Qui voilà ? Il est semblable aux anges mais, spirituel par essence, d'un abord plus sévère et plus triste. Pourquoi est-ce que je tremble ? [...] Pourquoi devrais-je reculer devant celui qui maintenant approche ? Il paraît toutefois bien plus puissant. Sans rien à leur envier, sa beauté n'atteint pourtant pas ce qu'il fut et sera peut-être : le malheur semble constituer la moitié de son immortalité. Est-ce le cas ? Qui peut souffrir qui n'est pas humain ? Il arrive. (*Entre LUCIFER.*)

LUCIFER. – Mortel !

CAÏN. – Esprit, qui es-tu ?

LUCIFER. – Le Maître des esprits. (B, 23)⁴⁴⁴

Rarement, on rencontrera un démon aussi franc, aussi ouvert. Byron semble avoir fait du non-travestissement une des originalités de son Lucifer. Mais si l'on se rappelle que le

⁴⁴³ Gustave Flaubert, *La Première Tentation de saint Antoine (1949-1956)* [1^{ère} éd. 1908], publiée par Louis Bertrand, Paris, Charpentier, 1929, p. 97.

⁴⁴⁴ L'apparition de Lucifer, décrite ici par Caïn qui « tremble », rappelle la scène de la rencontre de Maldoror avec le crapaud dans l'avant-dernière strophe du *Chant I* de Ducasse.

drame prend sa source dans la *Genèse*, qui contient l'épisode de la tentation par excellence, tentation d'Eve par le serpent, l'absence de déguisement dans le *Caïn* pourrait paraître quelque peu étrange. Pourquoi Byron n'a-t-il pas exploité le talent de métamorphose que l'on attribue en général au Prince des Ténèbres ? Lucifer ne devrait-il pas s'incarner en serpent, comme c'était le cas chez Milton ? Sur ce point, l'auteur du *Caïn* s'explique dans sa préface. On comprend que ce refus du déguisement était son parti pris délibéré :

Le lecteur voudra bien se rappeler que le livre de la Genèse ne spécifie à aucun moment qu'Eve fut tentée par un démon, mais bien par "le Serpent", et ce, uniquement parce qu'il était "la plus subtile de toutes les bêtes des *champs*". Quelle que soit l'interprétation des Rabbins et des Pères, je dois prendre les mots tels que je les trouve. (B, 11)

Byron voulait donc distinguer entre les deux tentateurs bibliques, Lucifer et le Serpent, en faisant abstraction de la possibilité que l'un soit une métamorphose de l'autre.

3) Identité vacillante

Le Lucifer byronien ne porte pas de masque. Ni le déguisement ni la métamorphose ne semble lui plaire. De fait, du commencement jusqu'à la fin, il reste étonnamment identique, du moins sur le plan visuel. Mais cela ne signifie pas pour autant que son identité soit bien claire ; au contraire, même sans travestissement, il donne l'impression d'être un mystère incarné. Et c'est pourquoi Caïn lui pose, à plusieurs reprises, la même question portant sur son identité : « Et toi, avec toute ta puissance, qu'es-tu donc ? » (B, 26) Le tentateur, qui s'est nommé « le Maître des esprits » comme pour cacher sa véritable nature, ne lui répond évidemment qu'en termes ambigus : « Quelqu'un qui voulut être ce qui t'a créé, mais ne t'aurait créé tel que tu es » (B, 26). Il parvient ainsi à tromper non seulement le fils d'Adam mais aussi la fille de celui-ci : d'un côté, Caïn croit à tort que « c'est un dieu » (B, 42) ; de l'autre, son épouse, Adah, dit à la première rencontre avec Lucifer : « Je vois un ange » (B, 41). Mauvais esprit ? Dieu ? Ange ? Décidément son identité ne pourra être établie ; l'ignorance sur la vraie nature du tentateur persiste en Caïn, même lorsqu'il traverse les « Abysses de l'Espace » avec lui : « J'ignore ce que tu es » (B, 63).

L'identité masquée constitue ainsi un des avantages du diable tentateur. Effectivement, aucun mortel n'a d'idée exacte du vrai caractère d'un immortel, mais cette énigme le charme. Mieux vaut donc s'entourer de mystères, pour séduire ; l'obscurité rend la tentation plus forte, plus efficace. De ce point de vue, l'art du déguisement et de la métamorphose qui permet de

dissimuler le vrai visage et le vrai corps du tentateur est, au fond, pour celui-ci, un moyen de s'estomper, de rendre son identité plus indécise.

Qu'en est-il alors des *Chants de Maldoror* ? Révisons maintenant les procédés de séduction qu'adopte le héros ducassien. Chose curieuse, malgré son talent de métamorphose si réputé, malgré sa « faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux exercés » (p. 286) de la police, Maldoror ne recourt jamais au déguisement ni à la métamorphose quand il joue le rôle de tentateur. Visiblement, il préfère rester dans l'anonymat plutôt que d'inventer une fausse identité. Et tout au cours des *Chants*, ce principe est catégoriquement respecté : dans la onzième strophe du *Chant I*, il essaie de séduire Édouard par une voix quasi impersonnelle qui parle « doucement, de crainte de [se] faire entendre » (p. 123) ; dans la sixième strophe du *Chant II*, quand il accoste l'enfant assis sur un banc du jardin des Tuileries, son identité est cachée non seulement à son interlocuteur mais aussi au lecteur des *Chants*⁴⁴⁵ ; et dans le troisième chapitre du « petit roman », il envoie une missive anonyme à Mervyn en y mettant « trois étoiles au lieu d'une signature » (p. 295). Dans tous les cas, Maldoror se garde soigneusement de se révéler ou de se définir ; d'aucune manière, il ne donne aux enfants dont il veut s'emparer son nom – ni vrai, ni faux – comme s'il avait conscience que l'incertitude sur l'identité du séducteur lui serait favorable.

4) Loquacité forcée

Suite à l'espionnage, le tentateur se met en action : il se déguise pour voiler son identité et s'approche de sa proie. Tels étaient, comme nous venons de le voir, les procédés typiques du diable. Mais après ? Que fait-il pour gagner le cœur de la personne qu'il veut tenter ? Il parle, bien sûr. Mais longuement. Car, pour convaincre quelqu'un, il faut raisonner. Le mutisme est inadmissible chez les dragueurs. Qui saurait séduire, en effet, sans user de paroles mielleuses ? Naturellement donc, le tentateur est obligé de parler beaucoup plus que son interlocuteur.

Voilà encore un trait commun des diables séducteurs. Pour le constater, il suffit de jeter un coup d'œil sur les textes que nous sommes en train de comparer : chez Flaubert, on le sait, le Diable et les autres figures monstrueuses développent des arguments interminables devant le saint, tantôt pour le fasciner, tantôt pour l'horrifier ; chez Nerval, on a vu Satan user de sophisme pour convaincre l'alchimiste ; chez Byron, le « Maître des esprits » prodigue des mots pour instruire Caïn du mystère de l'existence ; dans les *Chants*, on se souviendra que le

⁴⁴⁵ « Un homme, mû par un dessein caché, vient s'asseoir à côté de lui [l'enfant], 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. » (*OC*, II-6, p. 147.)

héros du mal a essayé de tromper Édouard par de belles promesses, avant de chercher à convaincre par un long discours à la Vautrin un autre enfant dans le jardin des Tuileries. Indubitablement donc, le tentateur digne de ce nom doit savoir bien parler ; l'éloquence fait partie de son travail.

*

À travers la lecture des drames métaphysiques qui partagent ce même motif de la séduction, nous avons montré que les diables tentateurs ont du goût pour 1) l'espionnage ; 2) le déguisement ; 3) l'anonymat ; et 4) le raisonnement. Mais jusqu'ici, nous avons évité à dessein de parler de leur caractéristique la plus importante : ils détiennent la science suprême, quasi divine, et à ce titre, ils remplissent souvent la fonction d'initiateur du héros. En effet, comme nous allons le voir dans la section suivante, ce sont eux qui font découvrir à leurs initiés la réalité mise à nu, le vrai visage du monde où, en fait, triomphe le mal. Guides de voyage spirituel, donc, comme l'était Virgile pour Dante.

7. Voyage sur le dos du Diable

La tentation prend souvent la forme d'une invitation : « 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 »⁴⁴⁶. Et il n'est pas rare qu'il s'agisse, plus précisément, d'une invitation au voyage : « Jeune homme, je m'intéresse à vous ; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie »⁴⁴⁷. Voyage périlleux, certes, qui ne laisse pas forcément « songe[r] à la douceur / d'aller là-bas vivre ensemble », mais les merveilles sont bien garanties, l'intérêt intellectuel n'y manquera pas. Car c'est le Diable, doté d'ailes d'ange, qui sert de guide. Curieusement, dans toutes les œuvres déjà citées, la scène de la rencontre du héros avec le Diable est suivie de celle d'un vol, d'une ascension.

Cependant, cette ascension avec le Diable n'est-elle pas étrange, voire paradoxale ? Si celui-ci est, comme nous le supposons habituellement, l'habitant de l'empire des ténèbres, l'occupant du monde souterrain, ne devrait-il pas plutôt *descendre* ? Ducasse au moins semble

⁴⁴⁶ OC, I-11, p. 121-122.

⁴⁴⁷ OC, VI-5, p. 295.

être d'accord avec nous quand il écrit la onzième strophe du *Chant II*. Là, c'est bien l'ange qui monte et le héros du mal qui descend :

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... (p. 169.)

Mais les autres démons, que nous allons maintenant suivre à la piste, préfèrent tous monter au ciel, accompagnés d'un mortel. Voici par exemple la fin du quatrième et dernier fragment de la deuxième *Tentation de saint Antoine*, paru dans *L'Artiste* (le 1^{er} février 1857) :

LE DIABLE, fondant sur saint Antoine, l'accroche aux reins par ses cornes et l'emporte avec lui en criant. – Tu vas le savoir, Je vais te l'apprendre !

LE COCHON, cabré sur ses pattes, regarde saint Antoine disparaître dans les espaces. – Oh ! que n'ai-je des ailes, comme le cochon de Clazomène ! ⁴⁴⁸

Pour connaître le destin du saint ainsi kidnappé par le Diable, il convient de consulter la version définitive de 1874⁴⁴⁹. La sixième partie de ce livre correspond à peu près à la suite du passage que nous venons de citer, et elle commence par l'indication scénique suivante :

Il [le Diable] vole sous lui [Antoine], étendu comme un nageur ; – ses deux ailes grandes ouvertes, en le cachant tout entier, semblent un nuage. (F, 207)

Au départ de ce voyage aérien, Antoine n'arrive pas à comprendre ce qui lui est arrivé, mais il est tout de même conscient qu'il *monte* : « Peut-être que je suis mort, et que je monte vers Dieu ? » (F, 207) Évidemment cette ascension, réalisée grâce au pouvoir du Diable, n'est pas salutaire, ni destinée à s'élever « vers Dieu ». Néanmoins, elle a pour avantage de procurer au saint des connaissances plus élargies, plus profondes du monde où il vit ; en un mot, elle répond à son désir de savoir. D'un côté, c'est le Diable lui-même qui, conforme à sa nature raisonneuse, lui donne une leçon. Avec des termes assez proches de ceux de Maldoror, il peint, devant Antoine, la réalité « sous des couleurs trop amères »⁴⁵⁰ :

⁴⁴⁸ Flaubert, *La Première Tentation de saint Antoine (1949-1956)*, op. cit., p. 162.

⁴⁴⁹ Néanmoins, comme le remarque justement Jeanne Bem, cette ascension au dos du diable est « une des plus anciennes strates du texte » de la *Tentation de saint Antoine* ; « elle remonte à *Smarh* (1839), et même, dans un sens, au *Voyage en enfer* (1835) », affirme la chercheuse. (Bem, op. cit., p. 427.)

⁴⁵⁰ OC, Lettre de Ducasse à Joseph Darasse du 12 mars 1870, p. 382.

Sans doute le mal est indifférent à Dieu puisque la terre en est couverte !

Est-ce par impuissance qu'il le supporte, ou par cruauté qu'il le conserve ? (F, 213)

De l'autre, Antoine, élevé à une altitude extraordinaire, voit la Terre de ses propres yeux ; c'est ainsi qu'il obtient une vision globale du monde :

En bas, sous moi, la foudre éclate, l'horizon s'élargit, des fleuves s'entrecroisent. Cette tache blonde c'est le désert, cette flaque d'eau l'Océan. (F, 207)

Le Diable, qui joue ici le rôle de généreux bienfaiteur, devine aisément la satisfaction de l'anachorète : « tu [Antoine] sentiras augmenter ta joie, d'après cette découverte du monde, dans cet élargissement de l'infini » (F, 209). En effet, l'ermite ne cache pas le plaisir qu'il éprouve, et demande encore plus : « Ah ! Plus haut ! plus haut ! toujours ! »

On dit que « voir c'est croire ». Peut-être. Mais si la formule modifiée : « voir c'est savoir » n'est pas fausse non plus⁴⁵¹, nous comprenons pourquoi le voyage sur le dos du Diable se révèle tellement bénéfique pour le saint qui aspire plus que tout à la science ; le vol offre à Antoine une perspective à vue d'oiseau, ce qui lui permet de tout voir, de tout savoir. Chez Byron, cependant, non seulement la joie de voir et de savoir, mais aussi le danger de cette prise de possession du savoir sont mis en relief. Comme le Diable flaubertien qui se nomme « la Science » (F, 206) dans la version définitive de la *Tentation*, Lucifer dans le *Caïn* se qualifie lui aussi de savant. Il dit : « Et moi, qui connais toute chose, je n'ai peur de rien » (B, 37) ; « Si tu as soif de connaissance, je peux éteindre cette soif » (B, 57). Et c'est ce tentateur omniscient qui, à plusieurs reprises, interroge le fils aîné d'Adam sur son désir réel de voir et savoir la chose la plus terrible et la plus mystérieuse de l'existence, c'est-à-dire la mort : « As-tu vraiment la force de regarder ? » (B, 33) À cette question, Caïn répond par l'affirmative. Tout conscient de sa propre ignorance⁴⁵², il n'est pas moins avide de science que l'anachorète flaubertien : « Donne-moi seulement la chance de percer le mystère de mon existence ! » (B, 39)

Lorsqu'il déclare qu'il « préfère voir sans tarder un spectacle qui [lui] sera tôt ou tard imposé » (B, 72), nous avons l'impression qu'il se situe à l'antipode du « fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle » dans *Les Chants de Maldoror*. En ce héros byronien, la volonté de savoir l'emporte sur la peur d'affronter la

⁴⁵¹ De fait, « l'œil, organe de la perception visuelle, est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle. » (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 686.)

⁴⁵² « Esprit ! J'ignore tout de la mort, sinon qu'elle est terrible. » (B, 62.)

chose terrible. Et c'est justement de cet ardent désir que le tentateur tire parti ; après avoir obtenu l'assentiment du mortel, Lucifer l'amène aux « Abysses de l'Espace » (B, 59) avant de lui montrer « les Enfers » (B, 74). Chose curieuse, malgré leur destination que l'on croit généralement située en bas, c'est vers le haut qu'ils se dirigent : « Survole avec moi [Lucifer], d'un vol égal, le golfe de l'espace » (B, 60) ; et cette ascension donne à voir au fils d'Adam la Terre, devenue « ce petit cercle bleu là-bas, dansant dans le lointain éther » (B, 60). Ainsi Caïn se procure-t-il une vision du monde radicalement relativisée. Et les deux protagonistes poursuivent, comme si les Enfers étaient au plus haut de l'Espace, le même mouvement vertical :

LUCIFER. – Alors envolons-nous de nos ailes puissantes !

CAÏN. – Oh ! Comme nous fendons l'azur ! (B, 68)

Lorsque le tentateur offre un extraordinaire spectacle : « Maintenant, regarde ! N'est-ce pas prodigieux ? » (B, 65) et que le spectateur, en extase, crie : « O ciel, toi dont la beauté dépasse l'imagination ! Et vous, cortèges de lumières toujours plus nombreux à l'intensité accrue et encore grandissante ! » (B, 65), l'on se rend compte que le fils d'Adam a suivi le même itinéraire que l'anachorète flaubertien : escortés d'un savant esprit du mal, tous les deux – Antoine et Caïn – ont volé dans l'Espace, y ont découvert les merveilles qui disséperaient leur ennui, et ont acquis des connaissances généralement hors de portée d'un mortel. Sympathique visite guidée de l'Espace, dirait-on.

8. La vue à vol d'oiseau

Le voyage est un antidote traditionnel contre l'ennui. Il procure souvent de nouvelles connaissances du monde, et régale de stimulations les âmes qui souffrent de la monotonie de la vie. Comme en témoigne le dernier *Chant* du livre ducassien, le seul mot de « voyage » est suffisant pour éveiller la curiosité d'un adolescent qui rêve à partir, et provoquer de lui une vive réaction : « 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 » (p. 296).

Serait encore plus séduisant un voyage surnaturel, à destination du Ciel ou de l'Enfer. Car au fond de l'Inconnu se trouve, comme le dit l'auteur du « Voyage », le dernier poème des *Fleurs du Mal*, « du nouveau » :

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !⁴⁵³

Mais la réponse est également donnée par les drames métaphysiques de Flaubert ou de Byron ; nous nous souvenons que le voyage dans l'Espace a apporté une joie immense aux âmes qui aspiraient à l'Inconnu, ce qui explique sans doute pourquoi la tentation du savant est habituellement précédée ou suivie d'un voyage ascensionnel. Rappelons-nous, par ailleurs, qu'il en était effectivement ainsi chez Goethe ; c'est par un vol qu'a commencé l'aventure de Faust – ou son « nouveau genre de vie », si l'on reprend l'expression de Méphistophélès :

Étendons ce manteau, il nous portera à travers les airs : pour une course aussi hardie, tu ne prends pas un lourd paquet avec toi ; un peu d'air inflammable que je vais préparer nous enlèvera bientôt de terre, et si nous sommes légers, cela ira vite. Je te félicite du nouveau genre de vie que tu viens d'embrasser.⁴⁵⁴

Mais le drame inachevé de Nerval, qui voulait être un « *Faust* dans le goût français », diffère sur ce point de la tragédie goethéenne : Nicolas Flamel ne s'envole pas avec Satan. La hauteur, cependant, joue un rôle important dans la deuxième partie du drame : l'alchimiste, après avoir repoussé une fois la tentation du Prince des Ténèbres, le rejoint au sommet de la tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie à Paris pour, cette fois, faire un pacte avec lui. L'indication scénique, précédant le dialogue de ces deux personnages, précise le décor et en donne une vision concrète :

Des toits sur l'avant-scène ; au-delà, un espace vide ; puis la tour, sur le sommet de laquelle la scène se passe. Au fond, vue des points les plus élevés de ce côté de Paris, – Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, etc., – rougie d'un dernier rayon qui s'éteint bientôt. (N, 325)

La perspective à vol d'oiseau de la ville parisienne au XV^e siècle, certainement magnifique, ne réjouit pourtant pas le cœur de l'alchimiste gravement endetté. Elle l'invite au

⁴⁵³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 134. (C'est Baudelaire qui souligne.)

⁴⁵⁴ Goethe, *Faust*, op. cit., p. 123. Sur ce passage, Jean Lacoste donne une remarque intéressante : « Le Faust de la légende voyageait déjà sur un manteau avec Méphistophélès, mais Goethe fait aussi référence aux premiers vols en montgolfière, dans les années 1783-1784, avec de « l'air inflammable », autrement dit de l'air chaud. » (*Ibid.*, n. 1) Ce n'est donc pas seulement le vol qui procure la science à l'homme, mais la science aussi qui rend le vol possible : le vol et la science dépendent l'un de l'autre.

contraire à une réflexion pessimiste où s'insinuent quelque peu le sentiment d'orgueil et le dédain pour l'humanité entière :

Qu'elle est haute, cette tour ! Il semble, à mesure qu'on y monte, que toutes les choses de la terre retombent à ses pieds comme des brouillards. – Paris... tout Paris là ; avec son dais de brume déchiré par mille aiguilles ! Là, les misérables entraves où mes pieds sont embarrassés... Ces besoins honteux, ce désespoir de n'atteindre à rien... Cet opprobre et cette boue que le plus vil des hommes peut vous jeter à la face ! (N, 325)

Ainsi la vue panoramique de Paris ne fait-elle pas diversion aux ennuis de Flamel. À ses yeux, la ville ne représente que « les misérables entraves », les « besoins honteux », « cet opprobre et cette boue » qui n'ont cessé, jusque-là, de l'assaillir. Accablé par le chagrin, il finit par déclarer : « J'aime encore mieux appartenir au diable qu'à un misérable de mon espèce ! » (N, 325)

Mais ici, il ne semble pas que Flamel soit spontanément arrivé à cette conclusion radicale. N'est-ce pas plutôt la situation exceptionnelle où il se trouve – au sommet de la tour Saint-Jacques – qui lui a procuré une nouvelle vision, une nouvelle sensibilité et une nouvelle réflexion ? À notre avis, si, parvenu au sommet, l'alchimiste s'est laissé plonger dans une pensée tellement pessimiste, tellement mélancolique mais en même temps aussi lucide, c'est parce que la tour l'a dégagé – ne serait-ce que provisoirement – de toute contrainte quotidienne en le séparant physiquement de la terre, en l'isolant du reste du monde. La montée de la tour, la hauteur qu'il a gagnée et la perspective hallucinante de Paris, tout cela semble avoir contribué à la libération spirituelle de l'alchimiste : il est pour ainsi dire enivré de cette fraîche expérience.

En effet, l'ascension est on le sait enivrante aussi bien que la perspective à vol d'oiseau. L'une et l'autre stimulent, divertissent et même emportent les âmes humaines et, souvent, les rendent joyeuses. En l'occurrence, il serait certainement raisonnable de reconnaître derrière cette joie un plaisir sexuel, comme le fait effectivement Pierre Danger à propos du vol de l'anachorète flaubertien :

Cet envol est d'abord en lui-même, comme nous l'a appris la psychanalyse, une image de puissance sexuelle. Il y a dans l'élan de cette montée vers les étoiles une figure de l'érection⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Pierre Danger, « Sainteté et castration dans *La Tentation de saint Antoine* », *Essai sur Flaubert*, Paris, Nizet, 1979, p. 193.

Évidemment cette interprétation psychanalytique est aussi applicable à l'envol de Caïn avec Lucifer. Et elle s'appliquerait également à Nerval, puisqu'au milieu du texte de *Nicolas Flamel* se dresse un symbole par-dessus tout phallique : la tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie. Il faut pourtant se garder de réduire la richesse d'images littéraires à un seul schéma puissant. Gaston Bachelard met en garde contre cette tentation dans son livre *L'air et les songes* :

Pour la psychanalyse classique, le *rêve de vol* est devenu un des symboles les plus clairs, un des « concepts d'explication » les plus communs : il symbolise, nous dit-on, les désirs voluptueux. [...] Une telle Méthode qui donne un sens défini une fois pour toutes à un symbole particulier laisse échapper bien des problèmes.⁴⁵⁶

Insistons donc, pour notre part, non sur l'aspect sexuel mais sur l'aspect intellectuel de la joie qu'apporte l'ascension. Selon Roland Barthes, le XIX^e siècle a produit « deux œuvres où le fantasme (peut-être très vieux) de la vision panoramique a reçu la caution d'une grande écriture poétique »⁴⁵⁷ : il s'agit du *Tableau de la France* de Jules Michelet et du chapitre intitulé « Paris à vol d'oiseau » dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Et sans doute Barthes a-t-il également raison quand il affirme que « Hugo et Michelet ont très bien compris qu'au merveilleux allègement de l'altitude, la vision panoramique ajoutait un pouvoir incomparable d'*intellection* »⁴⁵⁸. Mais s'il entend ici par « intellection » la faculté de « voir les choses *dans leur structure* »⁴⁵⁹, c'est-à-dire la faculté d'analyser, d'articuler et de lire la ville, ce n'est pas tout à fait la même chose que ce que nous voulons observer chez Byron, Flaubert et Nerval⁴⁶⁰. Est analytique certes la description hugolienne du « Paris que voyaient du haut des tours de Notre-Dame les corbeaux qui vivaient en 1482 »⁴⁶¹ : le narrateur de ce roman détache un à un les monuments parisiens pour les commenter ensuite. Mais chez les autres écrivains, à peine le héros se trouve-t-il en face de la vision prodigieuse qu'il se laisse émerveiller par l'ensemble du spectacle, sans penser guère à l'analyser ni à la décomposer. Il semble que pour Hugo, le plaisir de saisir la vue débouche immédiatement sur une joie plus

⁴⁵⁶ Bachelard, *L'air et les songes*, *op. cit.*, p. 27-28. (C'est Bachelard qui souligne.)

⁴⁵⁷ Roland Barthes, « La Tour Eiffel » (1964), in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. II, 2002, p. 537.

⁴⁵⁸ *Ibid.* (C'est Barthes qui souligne.)

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 538. (C'est Barthes qui souligne.)

⁴⁶⁰ *Nicolas Flamel* de Nerval et *Notre-Dame de Paris* de Hugo ont plusieurs points communs intéressants : les deux textes sont publiés en 1831 ; dans l'un et l'autre, l'histoire se déroule dans le Paris du Moyen-Âge ; plus d'une fois, le nom de Nicolas Flamel figure dans le roman hugolien (voir de Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier, 1961, p. 90 et 189) ; la tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie est mentionnée dans le chapitre « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de Paris*. (*Ibid.*, p. 153.)

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

grande, celle de *dominer* (dans les deux sens du terme)⁴⁶². Voir quelque chose d'en haut, en avoir une vue panoramique est en effet l'*embrasser*, le comprendre et se l'approprier, comme le signale la parole suivante de saint Antoine, regardant le mouvement dynamique des étoiles : « Oui... oui ! mon intelligence l'embrasse ! C'est une joie supérieure aux plaisirs de la tendresse ! » (F, 209)

Mais cette appropriation n'est souvent qu'un rêve. Il se peut que la joie de dominer découle d'une source illusoire, de la vision d'un monde faussement rapetissé. Si Rastignac, à la fin du roman balzacien lui aussi contemporain de *Nicolas Flamel* et de *Notre-Dame de Paris*,⁴⁶³ lance un défi à la ville de Paris, et s'il se croit capable d'avoir pour antagoniste la capitale entière, n'est-ce pas qu'il se trouve lui-même enivré de la « vue d'en haut » que lui prête le cimetière du Père-Lachaise ?

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. [...] Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : – À nous deux maintenant !⁴⁶⁴

Disons donc qu'un lieu élevé, lui aussi, séduit : la hauteur, c'est la tentation même. D'où sans nul doute tant d'œuvres littéraires qui situent la scène de la tentation en hauteur, soit au sommet d'une tour, soit en l'air, soit dans l'Espace. D'où également la scène de la tentation du Christ, l'archétype pour ainsi dire de toutes les scènes de tentation, qui se déroule, rappelons-le, « sur une montagne très haute » :

Le diable le transporta encore sur une montagne très haute, lui montra tous les royaumes du monde et leur gloire, et lui dit : « Je te donnerai tout cela, si, te jetant à mes pieds, tu m'adores. » Jésus lui dit : « Retire-toi, Satan ; car il est écrit : Tu adoreras le Seigneur ton Dieu, et tu serviras lui seul. »⁴⁶⁵

⁴⁶² Par extension, le verbe signifie : « Avoir, par sa hauteur, une sorte de domination sur l'espace environnant. » (*Littré*)

⁴⁶³ *Le Père Goriot* est publié en 1834, soit trois ans après *Nicolas Flamel* et *Notre-Dame de Paris*.

⁴⁶⁴ Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le livre de Poche, 1995, p. 354.

⁴⁶⁵ *Évangile selon saint Matthieu*, 4, 8-10, in *Le Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 124. Il est significatif qu'au début de *Nicolas Flamel*, Nerval cite, en latin, cette même phrase : « Et duxit illum diabolus in montem excelsum et ostendit illi omnia regna orbis terrae ». (Nerval, *Nicolas Flamel*, *op. cit.*, p. 319.) Steinmetz fait justement observer que « Nerval place au début de son texte une prémonition de la tentation diabolique. » (*Ibid.*, p. 1619.)

Et maintenant, par l'intermédiaire de cet épisode de la tentation du Christ et de la belle remarque suivante de Michel Deguy, nous pouvons revenir aux *Chants de Maldoror* pour les associer aux drames métaphysiques de Goethe, de Byron, de Nerval et de Flaubert qui ont – chose curieuse – tous assigné au démon un lieu élevé :

La figure de « la tentation du Christ » rapportée par les synoptiques, nous dit la corrélation du mal et du changement d'échelle : du haut de la montagne où il (le) transporte, l'esprit du mal montre « tout cela », rassemblé, indistinctement, « possédé » par le regard, illusoirement *et* réellement, c'est-à-dire en image, virtuellement, hypothétiquement (« si ») ; ce « tout », poudroyant et diminué, totalisé *et* rapetissé, qui fascine et appelle la mauvaise possession magique, t'appartient ainsi...⁴⁶⁶

On ne saurait attacher trop d'importance à cette « corrélation du mal et du changement d'échelle » que Deguy ici met en valeur, car elle éclaire la signification de la hauteur dans la scène de la tentation. Aux hommes qui ne vivent d'ordinaire que sur la terre, l'altitude offre une vue exceptionnelle et donne ainsi lieu à un « changement d'échelle ». Mais cela fait partie de la stratégie du diable tentateur en ceci que les « renversements de perspective, la subversion du haut et du bas, la dislocation de la mesure traditionnelle (de « l'homme comme mesure ») lézardent, ruinent la figure divine »⁴⁶⁷. La stratégie du héros ducassien n'est pas autre chose : le texte des *Chants* est, comme le remarque Deguy, de bout en bout rempli des mouvements « où *comparé* et *comparant* échangent leur position »⁴⁶⁸ et le narrateur détériore « l'homme en l'identifiant aux animaux *plus* petits ou *plus* grands, plus voraces ou plus sales »⁴⁶⁹. Si l'on veut des exemples, il suffit de penser à la chute morale du Créateur dans les deux dernières strophes du *Chant III*, qui n'inspire aux animaux qu'un sentiment mélangé de dédain et de pitié ; ou bien, à la « joie plus que profonde » (p. 237) qu'éprouve le héros du mal transformé en pourceau dans la sixième strophe du *Chant IV*. Chez Ducasse, le bouleversement des échelles de valeur est ainsi constant⁴⁷⁰ ; « l'immonde est beau, le beau

⁴⁶⁶ Michel Deguy, « Citations de Maldoror », *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 256. (C'est Deguy qui souligne.)

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 258. (C'est Deguy qui souligne.)

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 257. (C'est Deguy qui souligne.)

⁴⁷⁰ Cf. Paul Zweig appelle « nihilisme » le renversement des échelles de valeur chez Ducasse : « Si Lautréamont est nihiliste, c'est dans le sens de Nietzsche, pour qui détruire signifiait renverser. Lautréamont, nihiliste, s'attaque au monde et aux valeurs, afin de les renverser, et d'instaurer non pas « rien », mais un autre monde contraire à cette réalité pénitenciaire contre laquelle il se bat. » (Paul Zweig, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Paris, Lettres Modernes, 1967, p. 50.)

immonde »⁴⁷¹ serait sa devise favorite. Et en ce sens, on peut considérer son œuvre comme « le témoignage de l'épreuve de l'ébranlement terrestre de cette vieille mesure bien-mal où l'homme du XIX^e siècle est secoué »⁴⁷².

9. Oiseau omniscient

1) Maldoror et la vue d'en haut

Si le héros des *Chants*, omniprésent et perspicace, ne semble pas avoir besoin de voler ou de monter sur un lieu élevé pour se procurer une vision renversée du monde, l'on sait que l'envol et la perspective à vol d'oiseau ne lui sont pas pour autant tout à fait étrangers⁴⁷³ :

Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler. (p. 162.)

Maldoror regardant du haut en pur spectateur la catastrophe de l'humanité sur la terre : la scène est assurément infernale et le héros est, malgré ses « ailes d'ange », diabolique. Mais il semble également possible d'y voir reflétée la sympathie – ou même l'envie – qu'éprouvait le jeune Montévidéen pour la gent ailée. De fait, selon le témoignage de Paul Lespès, l'auteur des *Chants* n'était pas indifférent au comportement des habitants du ciel :

Sachant que Minvielle et moi étions chasseurs dès l'enfance, il nous questionnait quelquefois sur les habitudes et le séjour d'oiseaux divers dans la région pyrénéenne et sur les particularités de leur vol.

Il avait l'esprit attentif d'observation. Aussi n'ai-je pas été surpris de lire au commencement des premier et cinquième chants de Maldoror les remarquables descriptions du vol des grues et surtout des étourneaux, qu'il a bien étudié.⁴⁷⁴

En ce qui concerne la description du vol d'étourneaux, il faut immédiatement préciser qu'il s'agit d'un des passages repris de l'ouvrage du Dr Chenu : l'*Encyclopédie d'histoire*

⁴⁷¹ Shakespeare, *Macbeth*, in *Roméo et Juliette. Macbeth*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 194.

⁴⁷² Deguy, *op. cit.*, p. 256.

⁴⁷³ Cf. « On est frappé dans les *Chants* par une abondance d'ailes extraordinaires ; outre les nombreux oiseaux cités, les êtres les plus divers se voient pourvus d'ailes : poulpes, crapauds, etc. Le héros surtout en est doté. » (Capretz, *Quelques sources de Lautréamont, op. cit.*, p. 112.)

⁴⁷⁴ François Alicot, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », *Mercur de France*, n° 709, 1^{er} janvier 1928, p. 205.

naturelle. Mais il va sans dire que cette tentative plagiaire ne nie pas que Ducasse portât un grand intérêt aux oiseaux ; au contraire, elle le confirme. Quant à la description du vol de grues dans la première strophe du *Chant I*, nous devons la lire avec attention, d'autant que le capitaine de cette bande d'oiseaux, « la grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde » (p. 99), y est présentée comme un savant qui sait prévoir les choses à venir : il reconnaît à l'horizon un signe de tempête et prend de sang-froid « un autre chemin philosophique et plus sûr ». À la suite de la série des diables volants, voici donc un nouvel exemple de la combinaison du savoir et de l'altitude ; en cette vieille grue se trouvent réunies la possession de la vision panoramique et celle de la science.

2) Les oiseaux dans les *Chants*

Or les oiseaux savants sont, rappelons-le, ce que nous rencontrons assez souvent chez Ducasse. Passagers de grande vitesse, ils traversent subitement les « pages sombres et pleines de poison » des *Chants*, ils disent deux ou trois mots et déjà ils ne sont plus là où ils étaient. Ils prennent même la parole, comme, par exemple, la mouette dans la première strophe du *Chant III* :

La mouette, par ses cris et ses mouvements d'aile, s'efforçait en vain de nous [Maldoror et Mario] avertir de la proximité possible de la tempête, et s'écriait : « Où s'en vont-ils, de ce galop insensé ? » (p. 190.)

Qu'on remarque le rôle particulier que remplissent les oiseaux dans le livre ducassien : ils avertissent du danger. Outre cette mouette (III-1) et « la grue la plus vieille » (I-1) dont nous avons déjà fait mention, il y a, dans le dernier *Chant*, un autre oiseau qui prévoit une future catastrophe à l'instar de l'« aigle » dans l'*Apocalypse* de saint Jean⁴⁷⁵ :

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. » (p. 288.)

Cohérence surprenante : chez Ducasse, si les oiseaux parlent, c'est toujours pour sonner l'alerte, pour prophétiser. Dans l'ultime strophe des *Chants*, en effet, Aghone rapporte à son

⁴⁷⁵ « Et je regardai, et j'entendis un aigle qui volait dans le haut des airs, disant d'une voix forte : Malheur ! Malheur ! Malheur à ceux qui habitent sur la terre, à cause du son des trompettes, dont les trois autres anges vont sonner ! » (*L'Apocalypse*, in *Le Nouveau Testament*, op. cit., p. 693.)

complice qu'il a vu un coq 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 ! » (p. 314.) Et nous savons que cette prédiction s'accomplira lors de l'exécution de Mervyn : le héros du mal lance, comme un obus, le corps de ce jeune garçon du haut de la colonne de Vendôme jusqu'au Panthéon.

Et voici le dernier exemple d'oiseau-prophète. Dans la quatrième strophe du *Chant III*, « le pivert et la chouette », regardant le Créateur lamentablement saoul, prononcent eux aussi une phrase au futur simple : « Que viens-tu faire sur cette terre ? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux ? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flamant ne t'imiteront, je te le jure » (p. 203).

Chez Ducasse, la gent ailée n'est donc pas douée seulement du langage, mais aussi de la prescience ; comme si la perspective panoramique du monde dont elle dispose lui donnait une perspicacité surnaturelle, elle remplit le rôle de voyant ou de prophète. Et si, dans les *Chants*, la « chouette » se présente deux fois pour prédire l'avenir, on est tenté de croire que le choix même de cet oiseau n'est pas fait sans réflexion ; nul doute que Ducasse ne l'ait convoquée parce qu'elle est habituellement considérée comme l'oiseau de Minerve : la chouette « est traditionnellement un attribut des devins : elle symbolise leur don de clairvoyance »⁴⁷⁶. Par ses yeux ouverts, elle peut voir, prévoir et savoir le futur, si bien qu'elle est en mesure de rendre un oracle⁴⁷⁷.

3) L'oiseau Maldoror

Il est banal de dire que l'oiseau, avec sa faculté de vol, fait rêver les hommes aspirant au ciel. Rêve séculaire, qui s'exprime traditionnellement sous une forme symbolique assez naïve d'ailes d'ange ou de diable. Or chez Ducasse, Maldoror réalise ce rêve en recourant au moyen qui lui est habituel de la métamorphose : il devient lui-même un oiseau. Par exemple, dans la description de la course frénétique du héros du mal et de Mario, on peut observer les deux cavaliers s'apparenter de plus en plus à des oiseaux : au départ, ils se laissent emporter « sur les ailes de cette course furieuse » (p. 190) ; ils galopent ensuite « comme l'albatros » ; et finalement, le narrateur dit qu'ils ont eux-mêmes « des ailes noires » de « vaste envergure ». En outre, afin « d'exciter les hommes au repentir » (p. 191), ils prodiguent même

⁴⁷⁶ L'article « Chouette », in Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 246.

⁴⁷⁷ Michel Pierssens remarque que le nom de Mervyn anagrammatise celui de Minerve. (Pierssens, *Lautréamont. Éthique à Maldoror*, op. cit., p. 185.) Observation intéressante, puisque c'est une chouette, l'oiseau de Minerve, qui annonce le destin tragique de cet adolescent dans le premier Chapitre du *Chant VI* – même si, comme le remarque Jean-Pierre Lassalle, il est probable que Ducasse a emprunté le nom de Mervyn à un roman d'Emma Robinson : *Whitefriars*.

des « prophéties » à l’instar des oiseaux ducassiens qui prévoient le futur. Leur nature aviaire se manifeste davantage dans ce passage :

On disait que, volant côte à côte comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques, parmi les couches d’atmosphères qui avoisinent le soleil ; qu’ils se nourrissaient, dans ces parages, des plus pures essences de la lumière ; mais, qu’ils ne se décidaient qu’avec peine à rabattre l’inclinaison de leur vol vertical, vers l’orbite épouvanté où tourne le globe humain en délire, habité par des esprits cruels [...] (p. 190-191.)

De cette image fabuleuse du vol des « deux condors des Andes », vol qui se déroule dans une dimension cosmique, l’on peut rapprocher la scène du « vol dans l’Espace » de Caïn ou de saint Antoine. Nous tenons à signaler, du reste, que comme chez Byron, comme chez Flaubert, « le globe humain » est ici regardé comme un lieu de misère par rapport aux « couches d’atmosphères qui avoisinent le soleil » ; Ducasse partage la même considération pessimiste du monde que les héros déjà à maintes reprises évoqués – Caïn, Antoine, Nicolas Flamel – et aussi que les diables tentateurs.

Or la métamorphose de Maldoror en « aigle immense » dans la troisième strophe du *Chant III* renforce davantage l’impression qu’il participe de la gent ailée ; cette scène suggère que la lutte maldororienne est en fait celle d’un oiseau et d’un serpent, celle d’un animal qui vole et d’un animal qui rampe. Ou mieux vaudrait préciser que le héros ducassien se range lui aussi dans la série des diables tentateurs ailés, comme le confirme son autoportrait esquissé dans la scène finale de la neuvième strophe du *Chant II* : « Moi, avec des ailes d’ange, immobile dans les airs, pour le contempler ». Volant dans les airs avec ses « ailes d’ange », et ainsi disposant d’une vue panoramique de la terre, il est, juste au même titre que le Méphistophélès goethéen, le Lucifer byronien, le Satan nervalien et le Diable flaubertien, détenteur de la science du mal et tentateur mystérieux⁴⁷⁸.

⁴⁷⁸ Dans les scènes du vol de Maldoror dans les *Chants*, Jean-Luc Steinmetz observe « une perception presque cinématographique de l’espace » : « Il existe chez Maldoror un art du témoignage qui capte l’apparition des personnages (ses proies), les suit, les rattrape ; un sens des angles de vision et de la perspective, voire une perception presque cinématographique de l’espace d’autant plus moderne que le héros, volant parfois, peut embrasser de haut, comme l’Icaroménippe de Lucien ou Dante au-dessus des Enfers, un spectacle panoramique. » (Steinmetz, « L’Œil de Maldoror », art. cit., p. 337.)

10. Prix du pacte avec le Diable

À relever maintenant, un autre point commun des aventures intellectuelles que nous sommes en train de regarder : le héros ne peut poursuivre la vérité à laquelle il aspire qu'en compromettant sa compagne. Qu'il s'agisse de son épouse ou de son amante, il la *sacrifie* en quelque sorte, absorbé par la quête de la connaissance suprême. Cela signifie peut-être que la recherche de vérité ne se fait qu'au prix de l'amour, comme le suggère le Lucifer byronien en se référant à l'exemple d'Adam et d'Eve : « Amour et connaissance sont incompatibles et le destin funeste qu'ont encouru par leur audace tes parents aimants prouve bien qu'il faut choisir » (B, 48). Dans la *Genèse*, en effet, l'ouverture à l'intelligence coûta cher aux parents de Caïn : Eve, séduite par le serpent, non seulement mangea le fruit de l'arbre de la connaissance mais le fit goûter aussi à son mari, ce qui attira la colère de Dieu, leur valut l'expulsion de l'Eden et la condamnation à l'exil. Or une situation critique semblable surgit au cours de la poursuite de la vérité dans les drames métaphysiques de Goethe, Byron, Nerval et Flaubert, à une différence près pourtant que chez ces écrivains, c'est le héros qui détruit le bonheur de l'héroïne et non l'inverse ; et il va sans dire que le thème de la tentation, celui du pacte avec le Diable, prend part plus ou moins profondément à cette catastrophe.

Sacrifier, par égoïsme, sa bien-aimée : ce motif nous relie à notre précédent chapitre où nous avons montré que Faust, Manfred, Konrad et le Corsaire sont tous, comme Ducasse les appelle dans les *Poésies I*, « criminels », surtout à l'égard de leurs amantes. Mais – il est temps d'aller plus loin – le Caïn byronien, Nicolas Flamel et saint Antoine ne sont-ils pas eux aussi *criminels*, tout à fait au même titre que les trois « types agitateurs » ? C'est ce que nous allons vérifier ici.

1) Ammonaria dans la *Tentation de saint Antoine*

Parlons d'abord de l'œuvre flaubertienne. À notre avis, la relation entre l'ermite et son ancienne amie, Ammonaria, est à mettre en parallèle avec celle entre Manfred et sa bien-aimée, car dans la *Tentation*, l'héroïne est absente du commencement jusqu'à la fin, comme l'était Astarté dans le drame byronien. Chez Flaubert, Ammonaria n'appartient effectivement qu'au passé ; Antoine l'a abandonnée il y a si longtemps – lorsqu'il a quitté sa maison pour devenir anachorète – qu'elle est évoquée, à présent, seulement dans son souvenir :

Tous me blâmaient lorsque j'ai quitté la maison. Ma mère s'affaissa mourante, ma sœur de loin me faisait des signes pour revenir ; et l'autre pleurait, Ammonaria, cette enfant que je

rencontrais chaque soir au bord de la citerne, quand elle amenait ses buffles. Elle a couru après moi. (F, 52)

Claudine Gothot-Mersch a bien remarqué que ce « monologue initial du héros, comme dans une pièce de Racine, est d'abord une anamnèse » (F, 40) ; le lecteur est donc informé, dès le début du drame, que la quête de sagesse de l'ermite a été menée aux dépens de l'affection, qu'amour et connaissance étaient pour lui incompatibles. Mais l'anachorète flaubertien est, en réalité, loin d'être impassible. Il est tour à tour en proie au remords, à la nostalgie, et même au désir charnel :

Où est-elle maintenant, Ammonaria ? Peut-être qu'au fond d'une étuve elle retire ses vêtements l'un après l'autre, d'abord le manteau, puis la ceinture, la première tunique, la seconde plus légère, tous ses colliers ; et la vapeur du cinnamome enveloppe ses membres nus. Elle se couche enfin sur la tiède mosaïque. Sa chevelure à l'entour de ses hanches fait comme une toison noire, – et suffoquant un peu dans l'atmosphère trop chaude, elle respire, la taille cambrée, les deux seins en avant. Tiens !... voilà ma chair qui se révolte ! Au milieu du chagrin la concupiscence me torture. (F, 217-218)

Par ailleurs, il arrive plus d'une fois qu'Antoine, rencontrant une femme, la prenne pour son amie perdue :

Au milieu du portique, en plein soleil, une femme nue était attachée contre une colonne, deux soldats la fouettant avec des lanières [...] Elle s'est retournée, la bouche ouverte ; – et par-dessus la foule, à travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria... (F, 54)⁴⁷⁹

Si, dans ce passage, la femme, d'abord prise pour Ammonaria, est fouettée, mise à la torture, n'est-ce pas parce qu'Antoine est à moitié conscient que lui-même a été le bourreau de son ancienne amie, et qu'il ne peut s'empêcher de projeter sur cette inconnue ses propres fantasmes ? L'épisode est bien significatif en ceci qu'il trahit les sentiments de remords et de culpabilité que conserve l'ermite. Dans la *Tentation*, le héros est ainsi continuellement tourmenté par ses amers souvenirs.

⁴⁷⁹ Plus tard, Antoine prend l'incarnation de la Luxure pour Ammonaria : « UNE AUTRE FEMME, jeune et belle, merveilleusement. – Il la prend d'abord pour Ammonaria. » (F, 219)

2) Pernelle dans *Nicolas Flamel*

Abordons maintenant le drame-chronique de Nerval. Bien que nous ignorions la suite et la fin de l'aventure de l'alchimiste – puisque l'œuvre est restée inachevée – il est du moins certain que l'épouse de Flamel se trouve mise en danger lorsque dans la Scène II, celui-ci se rend à la rencontre de Satan. Au sommet de la tour Saint-Jacques-de-la-Boucherie, le héros nervalien, accablé de dettes, est tout près de signer le pacte coupable quand, en lisant les clauses, ses yeux tombent sur le nom de sa femme :

FLAMEL, *lisant le pacte*. – Que vois-je !... *Flamel, et Pernelle, sa femme...* – Raye ce dernier nom : je ne suis pas assez cruel pour vouloir l'entraîner dans ma chute !

SATAN. – Pourtant, ta femme et toi, ce n'est qu'un.

FLAMEL. – Démon ! (N, 327)

De crainte que Pernelle, « si pieuse » et « si bonne », n'obtienne du Ciel la grâce de son mari et ne le sauve, Satan ne cède pas. Il se montre intransigeant et recourt au sophisme pour persuader l'alchimiste : « Que dirais-tu d'un homme qui, en changeant pour jamais de prince et de patrie, n'emmènerait pas sa famille avec lui ? » (N, 327) Mais Flamel, lui non plus, ne fait pas de concession et les négociations tombent en échec : « Eh bien ! je ne consens point, et tout est rompu » (N, 327). Dans cette scène, il est vrai que l'alchimiste l'échappe belle, il réussit à sauver sa femme et lui-même, mais l'on ne sait si cela sera toujours le cas par la suite... Retenons donc pour le moment que l'aventure du savant a, chez Nerval aussi, failli compromettre sa bien-aimée, au point qu'elle devienne, à son insu, l'enjeu du pacte avec le Prince des Ténèbres.

3) Adah dans le *Caïn*

Antoine, désirant ardemment la vérité religieuse, a quitté Ammonaria pour se consacrer à l'ascèse. Nicolas Flamel a manqué de précipiter sa femme dans l'enfer. Or la faute du héros byronien est plus grave : après avoir pleinement absorbé la science du mal que lui a déversée Lucifer, Caïn assomme, quoique involontairement, son frère Abel et, par conséquent, il entraîne sa femme dans un véritable chemin de croix. Pour ce crime irréparable, il se fait condamner à l'exil par son père Adam : « Caïn ! Va-t-en : ta place n'est plus avec nous » (B, 140) ; et aussi par l'ange du Seigneur : « À compter de ce jour, tu ne seras plus qu'un fugitif, un être errant sur terre ! » (B, 142) Cependant la vaillante épouse de l'homicide, Adah,

se décide tout de suite à partir avec son mari : « Maintenant, Caïn, je partagerai avec toi ton fardeau » (B, 148) ; et le drame se termine juste au moment où commence leur errance.

Force est donc de dire que c'est dans cette œuvre byronienne que la tentation du Diable a porté le plus grand fruit ; elle a réussi non seulement à implanter le scepticisme dans le cœur du héros, au point de le pousser au meurtre, mais aussi à créer la misère de sa compagne. À la différence de la *Tentation de saint Antoine* ou de *Nicolas Flamel*, le malheur de l'héroïne provient ici directement de la tentation diabolique.

*

Ainsi la poursuite de la vérité se révèle-t-elle incompatible avec la paix conjugale. Dans tous les cas, la volonté de savoir dont brûle le héros n'engendre que le malheur de l'héroïne. Et sur ce point, Caïn, Flamel et Antoine rejoignent les autres héros criminels, Faust, Manfred, Konrad et le Corsaire ; les aventures qu'ils tentent exigent le sacrifice de leurs bien-aimées.

Destin paradoxal, puisqu'ils ne peuvent que détruire le bonheur de leurs compagnes alors qu'ils les aiment tous d'un véritable amour. Comme c'était le cas dans le livre de la *Genèse* – l'archétype de toute histoire de tentation – le désir de pénétrer le mystère va toujours de pair avec la mise en danger du couple amoureux.

11. *Iridion* de Krasinski

1) Le Poète anonyme de la Pologne

Avant de mettre fin à cette étude comparative, nous voulons faire appel à un autre héros criminel accusé dans les *Poésies I* : *Iridion*⁴⁸⁰. Zygmunt Krasinski (1812-1859), l'un des trois grands poètes romantiques de la Pologne avec Mickiewicz et Slowacki, est l'auteur du drame éponyme (*Iridion*, 1836).⁴⁸¹

Ducasse, quoiqu'il mentionne dans les mêmes *Poésies I* le titre d'une autre œuvre de Krasinski, la *Comédie infernale*⁴⁸², ne prononce jamais le nom de l'auteur ; il dit simplement « la Comédie infernale du Polonais ». Cela s'explique sans nul doute par la simple ignorance,

⁴⁸⁰ Le nom d'*Iridion* se trouve dans la liste des « grands criminels, à des titres si divers ». (Voir *OC, Poésies I*, p. 334.)

⁴⁸¹ Dans la présente étude, nous nous référons à Krasinski, *Œuvres complètes du Poète anonyme de la Pologne*, trad. Ladislas Mickiewicz, Paris, Librairie du Luxembourg, t. II, 1870. Pour les citations de cet ouvrage, nous utilisons le sigle abrégé : K, suivi d'un chiffre indiquant le numéro de page.

⁴⁸² « Depuis les pleurnicheries odieuses et spéciales, brevetées sans garantie d'un point de repère, des Jean-Jacques Rousseau, [...] jusqu'au songe de Jean-Paul, le suicide de Dolorès de Veintemilla, le Corbeau de Allan, la Comédie Infernale du Polonais, les yeux sanguinaires de Zorilla [...] » (*OC, Poésies I*, p. 335.)

car les milieux littéraires de la France au XIX^e siècle ne connaissaient Krasinski, en général, que sous le nom volontairement mystérieux de « Poète anonyme de la Pologne ». Même ses œuvres complètes, traduites en français et publiées par Ladislas Mickiewicz en 1869 et 1870, portaient le titre d'*Œuvres complètes du Poète anonyme de la Pologne* et ne divulguaient nulle part le vrai nom de l'auteur. Julien Klaczko, qui a consacré en 1862 un long article aux œuvres de ce poète polonais, commente ainsi son anonymat en précisant que c'est Krasinski lui-même qui désirait cette impersonnalité :

ce nom même de *poète anonyme*, que l'auteur de l'*Iridion* a gardé pendant toute sa vie et qui lui est resté jusqu'après sa mort, n'a-t-il pas déjà de quoi faire penser qu'on est là en présence d'une situation peu ordinaire, peut-être aussi d'une souffrance qui n'est point vulgaire, et qui commande le respect ?⁴⁸³

La souffrance « qui n'est pas vulgaire, et qui commande le respect » dont parle ici Klaczko est liée à l'Insurrection de Novembre en 1830 ; le poète voulut y prendre part pour sa patrie mais son père, le Général Vincent Krasinski, le lui interdit formellement. Selon Jean Bourrilly, le « cœur déchiré, le jeune homme se soumit. [...] Il décida alors, pour cacher un nom qu'il considérait comme couvert de honte, de ne publier désormais ses œuvres que comme celles du *Poète anonyme de la Pologne* »⁴⁸⁴.

2) Ducasse et Krasinski

Maintenant, la question habituelle se pose : l'auteur des *Poésies I et II* a-t-il lu *Iridion* ? Et si oui, dans quelle édition ? La plupart des éditeurs de l'œuvre de Lautréamont se contentent de faire mention des *Œuvres complètes du Poète anonyme* parues en 1869 et 1870. Non sans raison, bien sûr, puisque les deux fascicules de Ducasse sont publiés dans la même année 1870. Cependant, à notre avis, la disponibilité des *Œuvres complètes* de Krasinski pour le poète préparant ses *Poésies I* n'est pas parfaitement hors de doute. Car *Iridion* ne figure que dans le deuxième tome (1870) des *Œuvres complètes* et non dans le premier (1869), alors que les *Poésies I*, contenant le nom d'*Iridion*, paraissent le 9 avril 1870. Nous ignorons certes la date exacte de la parution du tome II des *Œuvres complètes* de Krasinski. Mais si elle était postérieure au 9 avril, il serait simplement absurde d'imaginer que Ducasse ait lu *Iridion* dans

⁴⁸³ Julien Klaczko, « La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1862.

⁴⁸⁴ Jean Bourrilly, « Le tragique dans le théâtre romantique polonais. *Les Aïeux (III^e Partie)*, *Kordian*, *Irydion* », in *Le Théâtre Tragique*, Paris, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1962, p. 343.

cette édition. Par ailleurs, il faudrait aussi prendre en considération le délai entre la remise du manuscrit des *Poésies I* chez l'éditeur et sa publication ; si l'on suppose raisonnablement que Ducasse avait terminé la rédaction de son premier fascicule quelques semaines ou quelques mois avant le 9 avril, cela diminue davantage la possibilité qu'il ait pu consulter l'œuvre de Krasinski avant de citer son nom dans ses *Poésies I*. En bref, il est fort douteux qu'en 1870, Ducasse disposât du temps de lire les *Œuvres complètes du Poëte anonyme* avant l'écriture des *Poésies I*.

En l'occurrence, comment interpréter la présence du « Poëte anonyme de la Pologne » dans les *Poésies I*? Outre la possibilité de l'éventuelle parution précoce du deuxième tome des *Œuvres complètes* de Krasinski, consultées immédiatement par Ducasse, on peut penser à deux hypothèses : 1) l'auteur des *Poésies I* n'a lu aucune des œuvres du poète polonais mais connu au moins le titre et le résumé de quelques unes par l'intermédiaire d'articles consacrés à la littérature polonaise, tels que celui, déjà cité, de Klaczko paru dans la *Revue des deux mondes* ; 2) à Paris, il était en contact avec la communauté polonaise qui aurait pu le renseigner sur la littérature polonaise – ce qui n'est pas tout à fait inimaginable étant donné la mention relativement fréquente d'un autre poète polonais, Adam Mickiewicz, dans les écrits de Ducasse.

3) Entre *Iridion* et les autres drames métaphysiques

Précisons ensuite pourquoi nous présentons l'œuvre de Krasinski seulement maintenant et non simultanément avec les autres textes dramatiques que nous avons mis en parallèle. La raison en est simple : chez Krasinski, ce n'est pas la volonté de savoir qui motive les actions du héros, mais la haine contre ses ennemis ; *Iridion*, histoire de guerre et de vengeance à la *Konrad Wallenrod*, s'inscrit donc dans un autre registre thématique que celui du *Faust I*, de *Caïn*, de *Nicolas Flamel* et de la *Tentation*. De fait le héros de Krasinski est un guerrier, tandis que les autres – Faust, Caïn, Flamel, Antoine – sont tous en quelque sorte des hommes de science en quête de vérité. Dans son article déjà cité, Bourrilly rapproche à juste titre les *Aïeux* de Mickiewicz, *Kordian* de Slowacki et *Iridion* de Krasinski, en remarquant que ces trois œuvres présentent « dans un cadre historique (polonais pour *Les Aïeux* et *Kordian*, romain pour *Irydion* [sic]), les drames de la nation opprimée et de l'action libératrice vouée à l'échec »⁴⁸⁵. Effectivement, *Iridion* lutte contre l'Empire romain pour venger sa patrie, la Grèce, et c'est justement ce qui constitue le sujet principal du drame. On accordera donc que

⁴⁸⁵ Bourrilly, art. cit., p. 342.

l'œuvre de Krasinski se range difficilement à côté des autres drames métaphysiques, dont l'histoire se déroule autour du thème de la connaissance.

Et cependant, en dépit de cette différence, nous ne croyons pas inutile de considérer *Iridion* dans la même perspective que celle où nous avons situé le *Cain*, la *Tentation*, etc. Deux caractéristiques de l'œuvre de Krasinski justifieront notre tentative : l'égoïsme du héros cruel qui sacrifie son amante, et l'apparition d'un tentateur satanique à la fin de l'œuvre.

4) Sacrifice de l'héroïne

Parlons d'abord de ce premier trait. *Iridion*, qui trame une conspiration complexe pour bouleverser l'Empire romain, cherche à mobiliser la communauté chrétienne et, dans ce but, se sert de sa « fiancée » (K, 105) comme outil d'agitation. Pieuse et innocente, Cornélia ne peut être que choquée quand elle apprend pour la première fois le projet sanglant de son futur mari : « Pardonne-lui, Seigneur, car il ne sait ce qu'il dit ! » (K, 99) Mais finalement, *Iridion* persistant réussit à la convaincre et Cornélia, exaltée à la folie, agite maintenant ses coreligionnaires : « Aux armes ! Ossements des morts, prêtres vivants, peuple de Dieu, criez avec moi : Aux armes !... » (K, 106) Décidément cette action belliqueuse lui coûte cher. Elle s'attire le blâme des prêtres : « Tais-toi, fille de la rébellion ! Tu étais un ange, mais tu n'as pas persévéré ; tu es damnée ! damnée ! » (K, 154) Et, délirant, elle finit par perdre la vie en criant le nom de baptême de son fiancé : « Ah ! Hiéronymus, je te pardonne ! Hiéronymus, adore le Christ ! » (K, 160) Le péché, la démence et la mort misérable – l'itinéraire qu'elle a suivi est exactement identique à celui de Marguerite dans le *Faust I*. Et *Iridion*, lui, se rapproche visiblement des héros criminels – Faust, Manfred, Konrad, le Corsaire et Maldoror – lorsqu'il se trouve tout à coup tourmenté par un sentiment de culpabilité : « Mais pourquoi me poursuis-tu, invisible esprit ?... Le Christ ! oui, le Christ !... que m'importe ce nom !... Éloigne-toi, ne me tourmente pas, Cornélia ! Va, suis la trace argentée de la nuit ! » (K, 188) Incontestablement donc, *Iridion* est lui aussi une histoire d'amour tragique, où le bonheur de l'héroïne est détruit par l'égoïsme du héros.

5) Apparition du tentateur

La deuxième caractéristique de cette tragédie polonaise – l'apparition inattendue d'un tentateur satanique – exige la mise en parallèle d'*Iridion* avec la *Tentation de saint Antoine*. En ce qui concerne la scène de dévoilement du vrai visage du tentateur, la ressemblance des deux œuvres est frappante. Chez Flaubert, le Diable s'incarnait en Hilarion, l'ancien disciple d'Antoine, tandis qu'ici, c'est un personnage du nom de Masinissa, vieux conseiller d'*Iridion*,

qui se révèle « immortel » (K, 194). Dans l'un et l'autre des deux drames, c'est donc en un proche du héros que l'esprit se déguise.

L'apparition du conseiller fidèle d'Iridion est, du reste, d'autant plus spectaculaire qu'elle a lieu, comme dans un film hollywoodien, juste au moment critique pour le héros. C'est « à côté d'Iridion sur le bûcher » (K, 193) – car finalement le Grec est battu par ses ennemis et abandonné même par ses soldats – que Masinissa apparaît :

IRIDION. – Ah ! tu arrives enfin ! arrière, vieillard ! ce n'est pas ton heure encore ! va te joindre à eux ! l'empereur te pardonnera !

MASINISSA. – Suis-moi, mon fils !

IRIDION. – Je ne te connais plus !

MASINISSA. J'ai veillé sur toi pendant la bataille, mais tu ne me voyais pas ; j'ai veillé sur toi dans ton désespoir, mais tu ne me voyais pas ; maintenant je viens te sauver.

IRIDION. – Meurs donc avec moi, si tu es vertueux !

MASINISSA. – Et si je suis immortel ! (*Il le prend dans son bras.*)

IRIDION. – Qui donc es-tu ?

MASINISSA. – Un dieu. (*Il disparaît avec Iridion.*) (K, 193-194)

Brusque intrusion du fantastique dans un texte qui était jusque-là plutôt réaliste, cette disparition magique surprend le lecteur. Mais le héros, après cette évasion, où est-il conduit par ce « dieu » ? C'est – on peut le deviner – toujours en un lieu élevé, d'où l'on peut dominer un paysage : la scène suivante d'*Iridion* se passe « au sommet d'une montagne » (K, 195), comme si Krasinski voulait faire un clin d'œil à la tentation archétypale, celle du Christ, qui avait eu lieu également sur « une montagne très haute ».

Une indication scénique précise, par ailleurs, que « d'un côté et comme à travers un brouillard, on aperçoit Rome, de l'autre la mer » (K, 195). Détail significatif, car la ville de Rome représente tout pour Iridion : c'est, rappelons-le, pour anéantir cette ville – et en même temps l'Empire romain – que le héros, d'origine grecque et brûlant de venger sa patrie, a farouchement lutté. L'offre de la vue à vol d'oiseau de Rome du haut de la montagne est donc lourde de sens ; de là, Iridion peut visuellement *dominer* la ville, mais visuellement seulement : il l'embrasse d'un regard, sans pourtant jamais la saisir ni la conquérir. Désespéré, le héros demande à Masinissa : « Dis-moi, ce jour [de la chute de Rome] est-il encore loin ? » (K, 199) Et le vieillard répond : « À peine moi-même puis-je le pressentir ». Prédissant ainsi le destin de l'Empire romain, Masinissa se révèle détenteur d'une prescience et d'un savoir surhumain. Aussi s'inscrit-il dans la même catégorie de savants immortels que le Diable

flaubertien, le Satan nervalien, le Lucifer byronien et le Méphistophélès goethéen ; de fait, sur la montagne, il prodigue à son initié Iridion bien des informations précieuses que lui seul possède.

Vient ensuite la scène de la tentation. En fait c'est l'âme du héros que le tentateur veut faire sienne et, dans ce but, il a recours à la méthode traditionnelle des paroles mielleuses. En dépit du refus catégorique prononcé par Iridion : « Va-t'en ! Ni à toi, ni à aucun dieu, je ne donnerai mon âme ! » (K, 199), Masinissa persiste en lui disant des douceurs à l'instar du Roi des Aulnes de Goethe :

MASINISSA. – Je te donnerai mille désirs et la puissance de les satisfaire ; pour toi je ressusciterai les plus belles formes d'un passé éteint ; chacune d'elles, avant de s'évanouir, se consumera brûlante dans tes bras ; et Hélène la Troyenne ! et la Vénus de l'Ida ! et la fille de Ptolémée !... Et de la vague transparente, et des rayons de la flamme, et du limon même de la terre je ferai pour toi sortir des voluptés !

IRIDION. – Ne me tente pas ! (K, 199)

Et finalement, le tentateur gagne. Le jeune homme se laisse fléchir quand son ancien tuteur lui propose une récompense originale : la traversée du temps jusqu'à l'époque où l'Empire romain n'existe plus, à savoir le XIX^e siècle.

MASINISSA. – Et si je détruisais pour toi des siècles !

IRIDION. – Que dis-tu ?

MASINISSA. – Si je t'arrachais à ce vague courant des années ; si je te déposais sur de molles rives ; si je t'endormais sur le sein du néant et de l'oubli jusqu'à ce que ces tours soient renversées dans la poussière ; et si alors je te réveillais tel que tu es aujourd'hui ?

IRIDION. – À Rome, et après des siècles ?

MASINISSA. – Oui, pour que tes désirs puissent enfin s'accomplir, pour que tu puisses fouler aux pieds les ruines et les cendres de ton ennemie. (K, 200-201)

Si le vengeur grec accepte cette proposition, c'est que le seul désir qui lui reste est de voir les ruines de Rome. Voici le dernier mot d'Iridion, qui clôt la scène en même temps : « Marchons ! À moi Rome ! À toi mon âme ! » (K, 203)

12. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé de rapprocher plusieurs œuvres dramatiques qui partagent le même motif de la tentation. Caïn, Flamel, Antoine, Faust, Iridion – dans toutes ces œuvres, le héros est un personnage qui cherche quelque chose qui lui manque. Ennuyé de la monotonie de sa vie, l'un cherche du nouveau, des merveilles pour se divertir ; privé de sa patrie, un autre cherche à se venger de ses ennemis ; un autre encore, avide de tout savoir, cherche à pénétrer le mystère du monde et de l'existence. Et dans tous les cas, le diable tentateur, pour mener à bien sa machination, tire avantage de ce manque, de cette insatisfaction qui fait souffrir le héros ; il est tout à fait logique qu'un chasseur essaie de prendre sa proie par son faible.

Or la tactique du séducteur est, chose curieuse, partout pareille : il amène le héros dont il veut s'emparer en un lieu élevé, pour lui offrir une perspective vertigineuse à vol d'oiseau. On n'a certainement pas de difficulté à imaginer que l'envol sur le dos du Diable est une expérience fascinante, mais en réalité l'altitude enivrante procure plus d'allégresses : la joie de tout voir et de tout savoir, le plaisir certes illusoire mais intense de dominer le monde, la sensation de liberté, le bonheur d'être hors de la routine quotidienne... Le tentateur assume donc, paradoxalement, souvent le rôle de bienfaiteur qui offre des spectacles, des connaissances, de belles expériences et enfin de la satisfaction. Voici, en résumé, la structure principale que nous pouvons extraire des drames métaphysiques de Goethe, Byron, Nerval, Flaubert et Krasinski.

Qu'en est-il, alors, de l'œuvre ducassienne ? On sait que le héros Maldoror, tentateur par excellence des adolescents et même du lecteur du livre, n'est pas moins « raisonnant » que Méphistophélès, Lucifer et Satan ; issu de la même tradition littéraire, qui prend sa source dans la Bible, il partage avec ces figures de diable les mêmes arts de la discussion et de la séduction.

Conclusion

« Faust, Manfred, Konrad, sont des types. Ce ne sont pas encore des types raisonnants. Ce sont déjà des types agitateurs. » Cette formule simple, laconique et pourtant insaisissable a constitué le noyau de notre troisième partie.

En premier lieu, pour découvrir la source de cette triade des « types agitateurs », nous sommes remontés jusqu'aux années 1830 où Adam Mickiewicz, avec son héros « Konrad », allait s'introduire dans les milieux littéraires français. L'enquête nous a permis d'observer entre Ducasse et George Sand – amie et protectrice du poète polonais en France – une liaison intellectuelle ; car c'est justement cette romancière qui a proposé la première de regrouper les trois héros révoltés (Faust, Manfred, Konrad), tous, d'ailleurs, issus du même genre littéraire qu'elle a nommé « drame fantastique ».

En deuxième lieu, nous avons essayé de situer le héros des *Chants*, d'abord du côté des « types agitateurs » que sont, d'après les *Poésies II*, Faust, Manfred et Konrad – ils sont tous « criminels », en ceci qu'ils ont rendu malheureuse leur bien-aimée ; et ensuite du côté des « types raisonnants », parmi lesquels nous avons proposé de compter les figures du démon : Méphistophélès dans le *Faust* de Goethe, Lucifer dans le *Cain* de Byron, Satan dans *Nicolas Flamel* de Nerval et le Diable dans la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Outre cette mise en parallèle des personnages dramatiques, nous avons tenté un rapprochement des *Chants* et du théâtre métaphysique pour relever entre eux plusieurs points communs significatifs, dont nous nous contenterons de rappeler ici le plus remarquable : le motif de la *tentation* par un personnage diabolique, motif séculaire (ou plutôt doublement millénaire) qui a pour origine *La Genèse*.

La scène de tentation est en effet de première importance, étant donné qu'elle implique nécessairement la question du bien et du mal, question qui se pose incessamment dans *Les Chants de Maldoror* et dans les autres drames métaphysiques. De surcroît, dans l'œuvre de Ducasse, – comme nous l'avons montré dans la partie I de la présente étude⁴⁸⁶ – la tentation s'exerce doublement : d'un côté, à l'intérieur de la fiction, le héros du mal déploie toute son éloquence pour séduire les jeunes adolescents qui incarnent plus ou moins l'angélique Dazet ; de l'autre, à la frontière de l'espace textuel et du réel, le narrateur des *Chants* s'efforce, lui aussi, de tendre un filet à sa proie, le « lecteur », derrière lequel il semble chercher encore une ombre de Dazet. Tentateur ardent et acharné, mais en même temps initiateur de sang-froid à la

⁴⁸⁶ Voir sur ce point *supra*, le Chapitre II de la Partie I : « Le langage de séduction », p. 58-65.

philosophie du mal, le héros/narrateur des *Chants* ne cesse d'offrir au « lecteur » des spectacles extravagants ; ainsi demeure-t-il même aujourd'hui un des meilleurs provocateurs de l'esprit aventureux.

PARTIE IV

Tout en gardant l'objectif premier de nos recherches – découverte, affirmation et mise en valeur de la théâtralité dans *Les Chants de Maldoror* – nous changeons ici de méthode d'approche. Dans cette quatrième partie qui paraîtra sans doute moins *littéraire* que les précédentes, nous voulons tourner nos regards vers les milieux de la pratique théâtrale : c'est du travail des metteurs en scène contemporains qui ont porté à la scène la parole d'Isidore Ducasse que nous allons traiter ici.

Comme le montre le tableau ci-dessous⁴⁸⁷ qui n'est sûrement pas exhaustif malgré nos recherches, des adaptations théâtrales des *Chants* ont été réalisées, sinon abondamment, du moins très régulièrement jusqu'à aujourd'hui. Depuis 2005 surtout, année où l'auteur du présent essai a entamé les études sur la théâtralité dans le texte de Ducasse, les tentatives ont foisonné, la production semble s'être accélérée.

Année	Mois	Titre	Mise en scène	Ville	Théâtre
1964	?	Chant de Maldoror	Michel Berthelot	Bourges	Maison de la Culture de Bourges
1972	Février	Maldoror	André Cazalas	Paris	Théâtre du Tertre
1974	Avril	Les Chants de Maldoror	Pierre Boutron	Paris	Théâtre de la Cité Universitaire
1979	Novembre	Maldoror le maudit	Pablo Avigil-Amaro	Paris	Grand Hall Montorgueil
1985	Janvier	Maldoror (théâtre musical)	Michel Beuret	Lons-le-Saunier	?
1989	Juillet	Lautréamont	Jean-Claude Carrière	Avignon	Cloître du Palais Vieux
1991	Oct. Nov.	Les Chants de Maldoror	Hans Peter Cloos	Paris	Théâtre Présent
1992	?	Maldoror	Marie-Claude Maubé	?	?
1992	Novembre	Piesni Maldorora	Mariusz Trelinski	Varsovie	Teatr Studio
1993	Juin / Août	Isidore Ducasse Fragments	Georges Lavaudant	Montevideo / Lavaudieu	Sala Verdi / Abbay de Lavaudieu
1993	?	Les Chants de Maldoror	Dominique Richard	?	?
1994	Avril	Dans le labyrinthe des Chants de Maldoror	Inconnu	Arras	?
1996	Mai	Océan / Dédale	Marc Zammit	Paris	Maison de la Poésie

⁴⁸⁷ Nous remercions Madame Michèle VIVAN, bibliothécaire de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), de nous avoir communiqué les précieuses informations sur les adaptations théâtrales des *Chants de Maldoror* réalisées avant l'ère de l'Internet. C'est grâce à son aide que nous avons pu compléter ce tableau.

1998	Octobre	Dédale III	Marc Zammit	Paris	Maison de la Poésie
2001	Mai Juin	Les délices de la cruauté	Ioana Craciunescu	Paris	Théâtre de l'île Saint-Louis
2005	Mai	Les Chants de Maldoror	Cécile Duval	Saint-Denis	L'Adada – le soiXante
2005	Juillet	Le Chant Premier	Thibaut Corrion	Paris	Maison de la Poésie
2006	Février	Maldoror sur scène	Cie du Tunnel	Lausanne	Théâtre 2.21
2006	Fév. Avr.	Maldoror !	J.-F. Mariotti	Paris	Théâtre les Déchargeurs
2006	Mai	L'AUTRE ET AMONT	Ronan Cheviller	Nantes	Blockhaus DY 10
2006	Novembre	Les Chants de Maldoror	Fura dels Baus	Barcelone	Le Bateau Noumón
2007	Mars	Opéra de Maldoror	J.-L. Manceau	Tarbes	Le Pari
2007	Mai Nov.	MALDOROR	Pierre Pradinas	Limoges	Théâtre de l'Union
2008	Janvier	Chants (Théâtre musical)	Charles Compagnie et Pascal Marquilly	Lille	Zem Théâtre
2008	Octobre	Opéra de Maldoror	J.-L. Manceau	Tarbes	La Gespe
2008	Octobre	Dieu comme patient	Matthias Langhoff	Caen	Théâtre des Cordes
2008	Novembre	Dieu comme patient	Matthias Langhoff	Grenoble	La MC2
2008	Novembre	Dieu comme patient	Matthias Langhoff	Annecy	Théâtre des Abbesses
2008	Nov. Déc.	Opéra de Maldoror	J.-L. Manceau	Paris	La Péniche Opéra
2009	Janvier	Dieu comme patient	Matthias Langhoff	Paris	Théâtre de la Ville
2009	Mars	Maldoror	Frédéric Roudier	Montpellier	Théâtre Jean Vilar
2009	Avril	MALDOROR-PAYSAGE	Olivier Kemeid	Montréal	Espace Libre

Étrange phénomène, se dira-t-on, si l'on pense à la distance séparant le livre de Ducasse des textes que l'on reconnaît habituellement comme « pièces de théâtre ». Pourquoi tant de metteurs en scène qui s'attaquent à une œuvre tellement étrangère à première vue au genre dramatique ? Pourquoi cette aventure, qui paraît des moins prometteuses d'un succès public ? Ce sont des questions qui se posent spontanément devant l'incroyable prospérité de Maldoror sur la scène actuelle. Prospérité qui, en fin de compte, nous sourit, nous intéresse, certes, étant donné qu'elle nous fournit richement matière à réflexion. On pourrait même dire qu'elle garantit l'intense théâtralité des *Chants de Maldoror*, et ainsi justifie la pertinence de notre sujet d'études. Et pourtant, le phénomène reste à interpréter – interpréter, d'ailleurs, non d'une manière purement spéculative, purement littéraire, mais d'une façon plus intimement liée à la

réalité et à l'actualité des milieux théâtraux. C'est pourquoi, dans cette dernière phase de nos recherches, nous nous sommes proposé d'aller voir des spectacles au théâtre.

Nous nous bornerons cependant à traiter dans cette étude de trois tentatives de mise en scène des *Chants de Maldoror* :

1. « Le Chant Premier » par Thibaut Corrion (Paris, Maison de la Poésie, 2005)
2. « Maldoror ! » par Jean-François Mariotti (Paris, Théâtre les Déchargeurs, 2006)
3. « MALDOROR » par Pierre Pradinas (Limoges, Théâtre de l'Union, 2007)

Les critères selon lesquels nous avons choisi ces trois créations sont simples. Nous nous sommes abstenus de parler :

- 1) des spectacles que nous n'avons pas pu voir (ex. la mise en scène intégrale des *Chants de Maldoror* courageusement exécutée à Lausanne par la Cie du Tunnel) ;
- 2) des spectacles qui n'étaient pas ouverts au grand public (ex. les spectacles donnés dans le cadre de Colloque Lautréamont) ;
- 3) des spectacles qui n'étaient pas suffisamment théâtraux (ex. le travail de Cécile Duval, qu'il faudrait assimiler plutôt à une lecture du texte des *Chants*) ;
- 4) des spectacles qui n'étaient pas suffisamment maldororiens (ex. la création de Ronan Cheviller, qui ne s'est servi que de quelques passages du texte des *Chants*) ;
- 5) des spectacles que nous n'avons pas encore eu l'occasion de voir (ex. ceux qui vont se dérouler au cours de l'année 2008-2009 ; voir *infra*, p. 394-396).

Autrement dit, les trois spectacles que nous allons présenter étaient tous accessibles au grand public, dotés d'une certaine dimension importante et totalement fondés sur le texte des *Chants de Maldoror*.

Cette quatrième partie de notre étude se divise en deux chapitres : le premier présente le travail des trois metteurs en scène déjà mentionnés, et le deuxième tente une comparaison des trois spectacles.

Chapitre I. Trois mises en scène des *Chants de Maldoror*

Dans ce chapitre, nous tâchons de rendre compte de l'actualité des *Chants de Maldoror* adaptés pour la scène. Nous allons consacrer une section entière à chacune de ces trois mises en scène : celle de Thibaut Corrion, celle de Jean-François Mariotti et celle de Pierre Pradinas. Chaque section se composera des trois étapes suivantes qui, ensemble, donneront une idée globale du spectacle :

(A) « Fiche technique », qui fournit les informations basiques sur le spectacle.

(B) « Compte rendu » (pour les spectacles de Corrion et de Pradinas) ou « Présentation du montage » (pour le spectacle de Mariotti), qui décrit ce qui s'est passé sur la scène lors de la représentation.

(C) « Entretien » avec le metteur en scène, qui aide à comprendre sa stratégie, son parti pris, son point de vue, sa conception du théâtre, son interprétation des *Chants de Maldoror*, etc.

Dans les Annexes du présent essai, on trouvera, par ailleurs, l'intégralité du scénario du spectacle de Jean-François Mariotti. Nous le remercions de nous avoir généreusement accordé l'autorisation de reproduire son texte du montage : « Maldoror ! ».

I-1. « Le Chant Premier » par Thibaut Corrion

(A) Fiche technique

Titre du spectacle : Le Chant Premier

Mise en scène : Thibaut Corrion

Avec : Julien Cadrot, Katarzyna Krotki, Nicolas Larzul, Hélène Lasseur, Marie Nicolle

Lieu : La Maison de la Poésie / Le Théâtre Molière (157 rue Saint Martin, 75003 Paris)

Date de représentation : Le 1^{er} juillet 2005 à 20h30 (séance unique)

Durée : 2 h 30

Production : Théâtre de l'Idiot

(B) Compte rendu : « Le Chant premier » par Thibaut Corrion

À 20h30. La porte s'ouvre. On se précipite dans la salle, qui se trouve très vite comble. (Quelques heures auparavant, j'ai été informé que le spectacle serait complet ; compte tenu de la notoriété incertaine d'Isidore Ducasse parmi les non spécialistes de la littérature, le succès est plutôt impressionnant. Il semble en partie dû à la gratuité des places.) La salle est bien éclairée. Les spectateurs sont vraiment de tous âges. L'ambiance est empreinte d'une sorte de solidarité familiale et amicale, car la grande majorité des gens sont vraisemblablement des parents et amis des acteurs, étant donné qu'ils portent un appareil photo ou une caméra. Je m'aperçois ensuite qu'il y a déjà une actrice sur la scène. Blonde et jeune, elle a l'air oisif. Nonchalamment assise au bord de la scène, elle promène ses yeux sur la salle, sans pourtant regarder le visage des spectateurs. Enfin la lumière commence à faiblir, progressivement.

Monologues de Maldoror (ou la mise en scène des strophes 1, 2, 3, 4, 5 du Chant I)

Sur la scène qui reste éclairée apparaissent quatre autres acteurs (deux comédiens et deux comédiennes) et ils rejoignent l'actrice. Aucun décor théâtral. Les cinq acteurs se présentent en costume sobre : tous portent un T-shirt gris-vert et un pantalon noir. On dirait qu'ils vont faire de la gymnastique.

Ils se mettent en deux rangs sur la scène, en laissant un certain intervalle entre eux. Ils se tiennent presque au garde-à-vous. L'un commence à réciter la première strophe : « Plût au ciel que le lecteur... » Les autres restent immobiles et muets. Cette strophe a été réduite de moitié : la deuxième partie – comparaison homérique qui évoque les grues volantes – en est entièrement omise.

Or, jusqu'à la cinquième strophe, les cinq comédiens chantent à tour de rôle. Quand une strophe s'achève, c'est un autre acteur qui s'occupe de la suivante. Ainsi les cinq acteurs remplissent-ils alternativement le rôle du héros/narrateur des *Chants*. Quels effets sont produits par cette mise en scène ? Évidemment, on a l'impression que le monologue de Maldoror, qui constitue les cinq premières strophes des *Chants*, n'est plus *mono-logue* au sens strict. Les paroles du héros du mal étant partagées par les cinq acteurs, l'unité de voix semble défaite, au point que l'on a du mal à identifier d'où viennent précisément les messages. L'identité de l'énonciateur est donc, sinon complètement perdue, du moins scindée, décomposée et éparpillée sur la scène. Et cette multiplication des voix sert, croyons-nous, à

renforcer la théâtralité des cinq premières strophes (qui sont d'ailleurs les moins théâtrales des *Chants de Maldoror*), puisqu'elle rend la scène littéralement polyphonique.

Par ailleurs, on peut remarquer que les spectateurs ont ri trois fois pendant la récitation de ces cinq strophes. D'abord, à la fin de la première phrase de la troisième strophe du *Chant I* : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; *c'est fait* »⁴⁸⁸. Ensuite, au milieu de la strophe suivante : « [...] *Pardon*, il me semblait que mes cheveux s'étaient dressés sur ma tête »⁴⁸⁹. Et enfin, au début de la cinquième strophe du *Chant I* : « J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux [...] Ils appellent les motifs de leurs actions : *la gloire* »⁴⁹⁰. Dans tous les cas, c'est un petit mot de conclusion, brusque et ironique, qui a provoqué le rire.

Spectacle insupportable (ou la mise en scène des strophes 6, 7, 8, 9, 10 du *Chant I*)

À partir de la sixième strophe commence une nouvelle phase des *Chants de Maldoror*. Le prologue est fini ; désormais le style d'écriture d'Isidore Ducasse montre de plus en plus sa spécificité, comme on peut le constater dans la huitième strophe contenant la description des chiens enragés, et surtout dans la neuvième strophe, le célèbre hymne à l'océan.

Naturellement, la mise en scène se renouvelle par rapport aux strophes précédentes. Si les principes ne changent pas beaucoup (les acteurs récitent toujours chacun une strophe, et alternativement), une modification importante a lieu sur la scène. En effet, les acteurs jouent en collaboration : à côté du comédien ou de la comédienne qui parle, les autres, quoique toujours muets, font des gestes qui évoquent la scène décrite dans la narration. Par exemple, dans la sixième strophe où le narrateur rêve qu'il torture un enfant en enfonçant « [s]es ongles longs dans sa poitrine molle »⁴⁹¹, pendant qu'un acteur déclame le texte, une actrice à côté de lui exprime de tout son corps la souffrance que subirait la victime. Elle mime ainsi l'enfant torturé et représente ce qui est narré. La voix de l'acteur et les gestes de l'actrice s'associent, se mélangent et s'unissent pour, ensemble, former une scène. Et voici un autre exemple : dans la huitième strophe du *Chant I*, quand le narrateur se plaint d'être misérablement tout seul parmi des hommes incompatibles avec lui, tous les acteurs entourent celui qui parle en tant que Maldoror et le regardent avec froideur. En l'occurrence, on peut penser qu'ils jouent le

⁴⁸⁸ *OC*, I-3, p. 101. (Nous soulignons les mots qui ont fait rire les spectateurs. De même pour la suite.)

⁴⁸⁹ *OC*, I-4, p. 101.

⁴⁹⁰ *OC*, I-5, p. 102.

⁴⁹¹ *OC*, I-6, p. 103.

rôle de « l'humanité » qui écarte et exclut Maldoror, étranger redoutable pour la communauté. Le jeu des comédiens semble donc maintenant beaucoup plus complexe et plus riche, grâce à l'expressivité qu'apporte la combinaison des paroles et des gestes.

Or, la représentation scénique des *Chants de Maldoror* est intéressante en ceci qu'elle révèle une chose dont on n'arrive pas facilement à se rendre compte lorsqu'on lit seulement le texte. C'est que la sixième strophe du *Chant I*, histoire de vampirisme sadique et cruelle, dure vraiment longtemps quand on la met en scène, tout comme nous en avertit le narrateur lui-même : « et, pendant ce temps, *qui devrait durer autant que l'éternité dure*, l'enfant pleure »⁴⁹². En effet, devant nous se déroule interminablement un récit de torture dont la victime est « un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure »⁴⁹³. (Il n'est pas inutile de rappeler que cette sixième strophe est deux fois plus longue que la strophe précédente.) Sa douleur physique, exprimée par le corps de l'acteur, est tellement pénible à envisager que les spectateurs, fort gênés, cherchent inconsciemment un secours ; mais en vain, puisque tant qu'ils restent sur place, ils sont obligés d'observer la souffrance de l'enfant. On sent même que le temps passe plus lentement que d'habitude, car le terme de cette narration lugubre n'arrive pas aussi vite qu'on l'espère. Si bien qu'on croirait volontiers ce que dit Ducasse dans sa lettre à Poulet-Malassis : « 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* »⁴⁹⁴. Oui, *opprimé*, on désirerait certainement le bien ou, du moins, un espoir *comme remède*. Sur ce point, on peut affirmer que le dessein de l'auteur est bien accompli : *Les Chants de Maldoror*, représentés sur scène, se révèlent suffisamment atroces pour opprimer le spectateur. Paralysé dans la salle, ce dernier ne peut rien faire d'autre que de souffrir la représentation de la douleur humaine, si désagréable soit-elle.

Par ailleurs, le metteur en scène du Théâtre de l'Idiot semble avoir la même volonté que l'auteur des *Chants* : quitte à dégoûter le spectateur, il veut que son théâtre soit une épreuve plutôt qu'un divertissement. Pour le confirmer, il suffit d'évoquer la huitième strophe où un acteur, jouant le héros des *Chants* qui souffre, laisse couler abondamment sa salive, comme s'il voulait imiter Maldoror qui « distill[e] la bave de [s]a bouche carrée »⁴⁹⁵. En effet, il crache plus de salive que de paroles, ce qui est évidemment fort désagréable à voir. La salive tombe goutte à goutte sur le plateau de la scène, et l'acteur continue maladivement à gémir.

⁴⁹² *Ibid.* (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *OC*, Lettre à Poulet-Malassis du 23 octobre 1869, p. 378. (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁹⁵ *OC*, II-2, p. 137.

La mise en scène des humeurs corporelles est reprise dès la strophe suivante. Cette fois-ci, ce sont les larmes d'une actrice qui mouillent la scène. Elle récite la totalité de l'hymne à l'océan avec d'admirables expressions gestuelles ; et elle commence à pleurer vers le milieu de cette strophe, comme si elle était elle-même touchée par la sublimité du chant, sans pourtant suspendre la récitation du poème. Scène terrible, certes. À la fois fascinante et effrayante, elle est très loin de la tranquillité qu'offrirait une pièce de théâtre divertissante. Mais cette mise en scène est digne d'être estimée si l'on pense à l'indication suivante de la part de Ducasse : « 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* ». ⁴⁹⁶ Thibaut Corrion est donc très fidèle à l'esprit ducassien.

Théâtre invisible (ou la mise en scène de la strophe 11 du *Chant I*)

La onzième strophe est la véritable ouverture du théâtre maldororien. Elle forme, avec les deux strophes suivantes, une série de textes scéniques qui sont prêts à être représentés. D'ailleurs, la première version (1868) des trois strophes (11, 12, 13) a été composée sous forme de pièce de théâtre, où figurent même les didascalies.

En effet, le passage du « monologue » (les dix premières strophes du *Chant I*) au « théâtre » (les strophes 11, 12, 13) se fait de façon parfaitement tangible : à peine la strophe 10 arrive-t-elle à son terme que toutes les lumières s'éteignent. Du coup, on ne peut plus rien voir ni dans la salle ni sur le plateau – sauf la silhouette, à peine perceptible, d'une actrice qui se déshabille au premier plan de la scène. Elle ôte jusqu'aux sous-vêtements et est maintenant toute nue. Elle se couche à plat ventre sur les planches de théâtre, et finalement une lampe s'allume pour éclairer son corps. Lumière phosphorescente, qui traverse obliquement la scène. Elle est pourtant tellement frêle qu'elle n'illumine que le dos de l'actrice. À part cela, tout est enveloppé d'une obscurité profonde. Cachés dans le noir, les autres acteurs ne sont pas visibles, ni même leurs silhouettes. Néanmoins, on sent vaguement qu'ils sont là sur le plateau. L'actrice nue, qui prend maintenant une posture singulière, posture semblable à celle d'une panthère épiant sa proie avant de sauter sur elle, se met à parler : « Une famille entoure une lampe posée sur la table » ⁴⁹⁷. Elle est donc narratrice, se dit-on. Et aussitôt après, une autre voix féminine retentit dans la salle ténébreuse : « Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise » ⁴⁹⁸. Elle semble venir de l'obscurité au fond de la scène, et est

⁴⁹⁶ OC, IV-2, p. 222-223. (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁹⁷ OC, I-11, p. 119.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

suivie d'une autre voix : « Ils n'y sont pas, mère »⁴⁹⁹. Les paroles des acteurs se succèdent ainsi jusqu'à la fin de la strophe. Y intervient parfois la voix de la narratrice qui, pour que personne ne perde le fil de l'histoire, précise le sujet de chaque énonciation⁵⁰⁰. À part cette narratrice nue, il doit y avoir sur la scène deux acteurs et deux actrices, et on peut supposer que ces dernières jouent « la mère » et « l'enfant », tandis que ceux-là sont respectivement « le père » et Maldoror.

À première vue, cette mise en scène paraît paradoxale, si impressionnante soit-elle. Si, en général, l'adaptation théâtrale d'une œuvre littéraire est censée *donner à voir*, il ne semble pas logique qu'un metteur en scène, lorsqu'il représente un texte, se prive de lumière pour adopter une visibilité nulle. Les effets visuels ne sont-ils pas un des plus grands avantages de la représentation théâtrale par rapport à la lecture ? D'ailleurs, la onzième strophe du *Chant I* ne comporte rien de difficile à représenter : l'histoire se déroule entièrement dans le foyer d'une famille, de sorte qu'on n'a à fabriquer ni un décor fantastique ni un paysage onirique ; les personnages sont tous humains et aucun monstre ne se présente. Évidemment, il s'agit de la strophe la plus apte à la représentation théâtrale.

Or malgré tout cela, le metteur en scène adopte délibérément les ténèbres et il ne donne rien à voir aux spectateurs que le dos de la narratrice, dont la nudité est troublante en ceci que l'on ne comprend ni sa nécessité ni sa signification. Voulait-il faire entendre les voix, au lieu de montrer les images ? Sans doute. Mais il est aussi vrai qu'on se rend compte de plus en plus de la qualité de cette mise en scène, à mesure que l'histoire se déroule et que le dénouement tragique s'approche ; nous avons l'impression même que le noir s'épaissit davantage quand les victimes se trouvent dans une situation critique. Tout se passe dans la profonde obscurité, si bien que les spectateurs sont obligés d'imaginer les scènes.

Maintenant, on peut se demander si cette invisibilité ne fournit pas une des clefs de la représentation scénique de certaines scènes fantastiques d'œuvres quasi injouables telles que *Faust*, *Manfred*, *Caïn*, la *Tentation de saint Antoine*. Faire retentir les voix des acteurs sur la scène invisible, c'est semble-t-il une façon, sinon idéale, du moins possible, voire même relativement efficace de représenter un drame métaphysique. Car faute de perception visuelle, la sensibilité auditive des spectateurs s'accroît et leur imagination travaille davantage. C'est donc sur « l'autre scène » de notre esprit que se projettent avec efficacité les visions

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ En fait, il s'agit de la seule strophe augmentée de paroles par rapport au texte original. Dans son ensemble, la mise en scène de Thibaut Corrion est très fidèle au texte de Ducasse ; en principe, les comédiens récitent toutes les phrases sans les modifier, exception faite de la première strophe du *Chant I* réduite de moitié, de cette onzième strophe légèrement agrandie, et des strophes 12 et 13 dont la partie narrative est coupée. (Voir sur ce point *infra*, « Entretien avec Thibaut Corrion », p. 302.)

fantastiques du théâtre injouable – visions peut-être moins concrètes et moins fixes, mais potentiellement plus riches et plus libres que celles qui sont représentées sous la pleine lumière.

Jeu de lumière (ou la mise en scène des strophes 12, 13, 14 du Chant I)

À la fin de la strophe 11 du *Chant I* se confirme la mort d'Édouard et de sa mère, tous deux étranglés par le pouvoir maléfique de Maldoror. Vient ensuite la strophe du cimetière. Le plateau est de nouveau éclairé, et voici étendus devant nous trois cadavres d'on ne sait de qui : à côté de la nudité de la narratrice qui présentait la strophe précédente se trouvent maintenant deux autres corps féminins, à coup sûr ceux des actrices qui jouaient tout à l'heure le rôle de l'enfant et de sa mère. Mortes, elles ne ferment néanmoins pas les yeux. (Représentent-elles effectivement les cadavres des deux personnages qui viennent de mourir ?) Au milieu de la scène, deux acteurs, debout, qui regardent de face la salle : Maldoror et le fossoyeur, sans nul doute. Après un moment de silence, ils se mettent à parler, sans se regarder ni s'accompagner de gestes ; et cela continue jusqu'à la fin de la strophe. Figés et immobiles, ils ont eux aussi l'air cadavérique.

Maintenant le dialogue s'épuise. À la transition entre la douzième strophe et la suivante, un éclairage singulier est employé (« *back light* »). Il s'agit d'une lumière intense située au fond de la scène, dirigée non vers elle mais vers la salle. Tant que cet éclairage fonctionne, les spectateurs éblouis sont incapables de voir la scène, alors que les acteurs peuvent aisément les observer. La relation entre la salle et la scène est donc inversée. En profitant de cette visibilité nulle qui lui sert d'abri, l'actrice nue se rhabille posément. (Il est à noter que l'invisibilité totale s'est produite deux fois au cours du spectacle, premièrement par manque de lumière, et deuxièmement – au contraire – par sa surabondance.) Maintenant, les cinq acteurs se sont remis en deux rangs sur la scène, tout comme ils l'étaient au début du spectacle. Une actrice déclame la première moitié de la strophe 13, à savoir les paroles de Maldoror adressées au crapaud-Dazet. Ensuite, trois autres reprennent la réplique du crapaud : ils récitent principalement tour à tour, mais par endroits à l'unisson. La strophe terminée, ces quatre acteurs quittent la scène et le cinquième, qui ne faisait rien dans la treizième strophe, reste seul. Il avance sur le devant de la scène et récite la dernière strophe du *Chant I*. On se rend compte qu'il s'agit en fait du mélange d'une annonce du *Chant II* qui va bientôt arriver et d'un autocommentaire du *Chant I* déjà passé ; c'est l'impresario du spectacle qui parle ici, dirait-on. D'ailleurs, ce court texte a fait rire deux fois : « cependant au début, il ne doit pas

commencer par un chef-d'œuvre, *mais suivre la loi de la nature* » ; et « En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, *tu auras deux amis !* »⁵⁰¹

*

Une pièce de théâtre qui dure pendant deux heures et demie est certainement un peu trop longue, à moins qu'elle ne soit dotée d'un récit extrêmement saisissant. D'ailleurs, une mise en scène du premier des *Chants de Maldoror* ressemble forcément à une lecture de texte plutôt qu'à une véritable représentation théâtrale, puisque la plus grande partie en est composée – les trois strophes 11, 12 et 13 exceptées – non pas en tant que drame mais comme épopée en prose. Deux heures et demie de concentration auditive ont donc naturellement fini par fatiguer les assistants.

Cependant cette fatigue, nous semble-t-il, n'a pas résulté seulement de la longue durée de la représentation, mais aussi et surtout de l'atmosphère étouffante qui émane des *Chants*. Incarnées dans la voix des acteurs, l'ironie et la violence des mots s'accroissent jusqu'à troubler la paix d'esprit des auditeurs ; en outre, ceux-ci sont forcés de voir ce qui se cache d'habitude comme la part maudite de l'humanité, où se manifeste la matérialité du corps : la salive, les larmes, le corps nu ou les cadavres. La théâtralisation des *Chants de Maldoror* est donc une aventure, tant pour le metteur en scène que pour les spectateurs. Loin d'être un divertissement ou un amusement, aller voir *Maldoror* s'avère une expérience périlleuse. S'il est demandé au lecteur du livre de Ducasse d'apporter « dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance »⁵⁰², il faudrait davantage de « tension d'esprit » pour qu'on savoure le « fruit amer » qu'est la représentation scénique des *Chants de Maldoror*, car les tableaux de violence qui se présentent successivement devant nos yeux seront, eux aussi, à coup sûr « sombres et pleins de poison ».

⁵⁰¹ OC, I-14, p. 133. (Nous soulignons les mots qui ont suscité le rire.)

⁵⁰² OC, I-1, p. 99.

(C) Interview 1 : Entretien avec Thibaut Corrion

Le mardi 23 septembre 2008, l’auteur de la présente étude a interviewé, à la terrasse du café « Le Saint André », près de la fontaine Saint-Michel à Paris, Monsieur Thibaut Corrion, qui avait mis en scène en juillet 2005 une adaptation du premier des *Chants de Maldoror*. Jeune acteur talentueux (il est nommé pour le Prix Molière 2008), il a interprété, entre autres, Dorante dans la mise en scène de la *Mère confidente* de Jean-Paul Bazziconi (2004), Pelléas dans la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* d’Alain Ollivier (2005), Alceste dans la mise en scène du *Misanthrope* de Frédéric Jessua (2007). Il joue souvent dans des spectacles créés par Jean-François Mariotti ⁵⁰³ : *Maldoror !* (2006), *Coriolan 22.04* (2007), *Gabegie* (2004 –). Avant de travailler sur l’œuvre de Lautréamont, il a mis en scène avec Irina Solano *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcia. Il interprète régulièrement des rôles au cinéma (*La Répétition* de Catherine Corsini, *Mauvais genres* de Francis Girod, *Le Rôle de sa vie* de François Favrat) et pour des séries télévisées. Jusqu’en février 2009, il sera en tournée du *Cid* (mise en scène d’Alain Ollivier) et interprétera Don Rodrigue.

Conception

Est-ce vous qui avez choisi le texte de Lautréamont ?

THIBAUT CORRION – Oui. C’est parti d’une discussion avec mes amis comédiens. Ce sont des amis très proches, on avait envie de travailler ensemble, mais on ne savait pas sur quoi. On a remué plusieurs œuvres comme ça, mais trouver une pièce parfaite pour la distribution n’était pas évident. Or, ça faisait très longtemps que j’étais un peu plus qu’intéressé par *Les Chants de Maldoror*. Et donc j’ai lancé l’idée ; du coup, ça permettait de pouvoir faire une distribution comme je la voulais, de pouvoir distribuer les textes aux comédiens avec lesquels j’avais envie de travailler, et d’avoir une liberté de répétition incroyable : chaque personne prenait un paragraphe, je pouvais répéter avec chaque personne seule, et après, travailler l’ensemble avec les comédiens.

Ils sont tous professionnels ?

⁵⁰³ Nous consacrerons un chapitre à son travail sur *Les Chants de Maldoror*. Voir *infra*, p. 308-324.

THIBAUT CORRION – Oui, tous professionnels, notamment la comédienne qui s'appelle Hélène Lausseau. Elle a commencé le théâtre maintenant il y a quinze ans, et a été une grande égérie du théâtre français⁵⁰⁴. Il y a une petite anecdote. Elle ne connaissait pas très bien Lautréamont, et quand je lui ai proposé ça, sa première réaction a été un refus. Elle a dit : ce n'est pas théâtral. C'est assez amusant, parce qu'il s'agit vraiment de poser la question de la théâtralité. On se demande : « Mais comment on va aborder ce texte ? Comment je pourrais faire entendre ça ? » Et, dès les premières répétitions, ça s'est effondré. Elle a dit qu'elle a trouvé un vrai souffle pour elle, en tant qu'actrice, dans ce texte-là. C'est-à-dire qu'elle a pris un vrai plaisir à monter sur le plateau. Mais elle n'avait pas vu tout de suite à quel point cette parole pouvait se faire entendre, pouvait se laisser aussi traverser par l'acteur.

Si le texte de Lautréamont peut « se faire entendre », est-ce grâce à son oralité ?

THIBAUT CORRION – Oui. C'est vrai qu'il y a des phrases qui peuvent tout de suite rebuter, qui sont très longues, qui font dix lignes, avec des idées très complexes à faire entendre. Et une syntaxe... Lautréamont maîtrise bien la syntaxe, mais parfois il fait quelques petites erreurs, il y a des maladresses. Donc ces choses-là peuvent rebuter l'acteur. Mais on se rend compte que si cette phrase-là ne passe pas, en tout cas on a la musicalité et l'oralité des *Chants*, pour aller de plus en plus loin, pour arriver à la fulgurance du texte.

Répétitions

Fallait-il une longue préparation pour cette séance unique ?

THIBAUT CORRION – Oui, on a répété longtemps. Trois ou quatre mois, je crois. Peut-être on le rejouera un jour, peut-être même on arrivera à monter les six *Chants* entiers avec les mêmes acteurs. C'était un peu frustrant de ne jouer qu'une seule fois. D'ailleurs, c'était assez épuisant comme travail pour les acteurs, parce que je leur ai demandé d'être dans une idée d'immobilité physique, pour mieux faire sortir une espèce de mouvement interne très fort.

⁵⁰⁴ Hélène Lausseau a interprété, entre autres, Solange dans *Les Bonnes* de Jean Genet et Ysé dans *Le Partage de midi* de Claudel (m.e.s. Alain Ollivier). Plus récemment, elle a joué dans *Le Kaddish*, pièce de Grigori Gorine (m.e.s. Youlia Zimina, 2007) et dans *Les serpents* de Marie Ndiaye (m.e.s. Julia Zimina, 2008).

Idée justement que Bachelard définit bien : l'agressivité. J'ai trouvé ça dans la langue, et non dans l'action du personnage.

En effet, je me souviens que dans la première partie de votre spectacle, les comédiens étaient tous au garde-à-vous.

THIBAUT CORRION – Oui. Je leur ai demandé de ne pas bouger les pieds, d'être vraiment cloués au sol et, dans cette contrainte-là, dans cette impuissance-là de pouvoir bouger, de voir comment le texte pouvait servir de révolte à l'intérieur de ça. J'ai demandé aux acteurs de se révolter contre le fait de ne pas pouvoir bouger.

*Quel intérêt avez-vous puisé dans l'ouvrage de Bachelard, précisément ?*⁵⁰⁵

THIBAUT CORRION – Ça m'a servi aussi pour travailler avec les comédiens. Ce qui est très intéressant dans ce que dit Bachelard, c'est l'idée de l'agressivité et du geste actif de la parole et de la poésie. Ça m'a permis de préciser aux comédiens ce que je voulais, et de pouvoir leur dire : « Voilà, cette immobilité-là n'est pas du tout quelque chose de passif. » Oui, il n'y a rien de passif. Au contraire, c'est quelque chose de très actif avec la parole, parce qu'il y a vraiment un mouvement, en permanence. Ce n'est pas quelque chose de lent et de long pour moi, c'est au contraire quelque chose de très tendu.

Livre de chevet

Les Chants de Maldoror sont, d'après M. Jean-François Mariotti, votre livre de chevet ?

THIBAUT CORRION – Oui. Quand je l'ai découvert, c'était un joli choc. Je devais avoir dix-sept ans. C'est l'âge parfait pour découvrir Lautréamont, parce que c'est un livre très adolescent. Ça parle immédiatement, ça transcrit la révolte. Et ensuite, ce que j'aime, c'est qu'avec l'âge, on apprend à avoir le sourire aussi. On découvre l'humour de cet auteur, qui apparemment n'en a pas beaucoup. On peut rire de son bestiaire, par exemple. Les animaux comme le rhinolophe, ça m'amuse beaucoup, moi je trouve ça très drôle.

⁵⁰⁵ Sur la table du café où s'est déroulé cet entretien, M. Corrion a mis deux livres qu'il avait apportés : les *Œuvres complètes* du comte de Lautréamont (José Corti) et le *Lautréamont* de Gaston Bachelard (José Corti, 1939).

Effectivement, vous avez fait rire les spectateurs.

THIBAUT CORRION – Oui, il me semble qu'on n'avait pas évité ça. Il y a des maladresses aussi dans son écriture, qui peuvent être formidables quand on lit ça à l'adolescence et qui, derrière, font un peu plus rire. C'est que, il nous le dit, il était en train d'« essayer »⁵⁰⁶ son écriture, et ça donne envie, on ne le verra jamais, de voir et de savoir quelle transformation il aurait pu vivre après ses *Chants de Maldoror*. C'était de toute façon un écrivain génial.

Choix du texte

Vous avez mis en scène l'intégralité du Chant I. Pourquoi avez-vous choisi ce Chant, et non les autres ? Est-ce votre Chant préféré ?

THIBAUT CORRION – C'est vrai que j'ai une affection particulière pour le *Chant I*. Je le trouve extrêmement riche. Il y a quelque chose comme de la défiance, de la proclamation et, en scène, ça marche très bien. Le *Chant VI*, je pense, est beaucoup plus difficile à réaliser, parce que c'est un « roman » à part. Il laisse beaucoup moins de liberté, on tombe forcément dans la narration. C'est quelque chose de plus dur pour l'acteur.

Mais cette décision que vous avez prise, celle de représenter systématiquement toutes les strophes du Chant I, n'était-elle pas contraignante parce que, du coup, vous avez dû renoncer au droit de faire un montage ?

THIBAUT CORRION – Oui. Mais j'aime bien me donner ce genre de contrainte, pour ne pas être dans la facilité d'aller piquer à droite et à gauche. En fait, on a fait plusieurs lectures des autres *Chants*, et très vite j'ai décidé de garder l'unité du *Chant I*. Parce que je voulais que ce soit Lautréamont qui parle et pas moi.

À la différence, par exemple, de Jean-François [Mariotti] qui avait un objectif précis, lui, de metteur en scène et de dramaturge à défendre – il a fait un montage très intelligent pour questionner la politique – moi, je voulais vraiment défendre et faire connaître Lautréamont.

⁵⁰⁶ On se rappellera la dernière strophe du *Chant I* où le narrateur dit : « Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre ». (C'est nous qui soulignons.)

Ce qui explique aussi le côté statique de mes comédiens ; on a essayé au maximum de faire entendre la langue de Lautréamont, cette langue que beaucoup de personnes ne connaissent pas, en fait. J'ai eu une discussion avec un comédien. Il m'a demandé : « Pourquoi tu montes Lautréamont ? » J'ai dit : « Parce que personne ne connaît cet auteur. Vraiment, en France, personne ne le connaît. Peut-être on le connaît de nom, mais personne ne le lit. » Et il ne m'a pas cru. Il a dit : « C'est faux. Tout le monde connaît Lautréamont, autant que Rimbaud. » Pour lui, c'était évident. Et puis, il a demandé à ses amis cultivés ; personne ne connaissait Lautréamont. Ce n'est donc pas pour rien que j'ai travaillé là-dessus. J'ai mon beau frère qui n'aime pas du tout le théâtre, et qui était venu [à la représentation du *Chant I*] pour me faire plaisir. Après le spectacle, il a acheté le livre et commencé à le lire ; et il y a quelque chose qui l'a fasciné là-dedans. Là, on se dit qu'on a réussi quelque chose, quand on a monté un spectacle et que quelqu'un se replonge comme ça dans l'univers.

Fidélité au texte

Vous étiez extrêmement fidèle au texte original. Si je me souviens bien, vous avez utilisé presque tout le texte du Chant I, sans couper grand-chose.

THIBAUT CORRION – Je crois qu'on a coupé cinq lignes, pour que l'enchaînement soit assez vite. J'ai coupé dans les dernières strophes : le petit préambule avec les îles de Norvège [I-12] et notamment celui de l'histoire avec le crapaud [I-13]. Dans ces deux strophes, je n'ai gardé que les deux dialogues. Là, c'était vraiment la fin du spectacle et les comédiens restaient dans la voix de ces personnages-là. Je n'avais donc pas du tout envie de tomber dans une narration qui pouvait ressortir les spectateurs de la parole vive du dialogue.

Votre spectacle durait à peu près deux heures et demie. Et cette longueur, je la trouvais un peu risquée...

THIBAUT CORRION – Ça dépend. Pour Jean-François, ce n'était pas possible. Deux heures et demie dans cette petite salle [du Théâtre les Déchargeurs], c'aurait été vraiment trop long. Mais là [dans la grande salle de la Maison de la Poésie], j'ai trouvé ça bien aussi qu'on puisse se perdre un moment dans la langue de Lautréamont. On ne peut pas garder la concentration deux heures et demie, de toute façon. Mais je suis sûr qu'il y a des moments où les spectateurs

ont un peu décroché, et ils sont revenus, dans l'horreur, dans la langue de Lautréamont, et à chaque fois, ils ont raccroché.

Mise en scène

Dans votre spectacle, avez-vous mis de la musique ?

THIBAUT CORRION – Aucune. Il faut se méfier de la musique au théâtre. Parce qu'elle est parfois plus forte que ce qui se passe au moment sur le plateau.

Et le costume était aussi très sobre...

THIBAUT CORRION – Tous en T-shirt vert à manches longues et en pantalon noir. Quand je suis parti, il y avait déjà des années que j'avais pensé à travailler sur Lautréamont. J'avais donc énormément d'idées en tête par rapport à la mise en scène : les images que je voulais absolument placer etc. Mais dès qu'on a commencé le travail de lecture, j'ai mis tout ça de côté, parce que c'était complètement inutile. Le texte faisait suffisamment sens. Ce côté immobile [des acteurs] s'est donc un peu imposé aussi grâce à Lautréamont. C'est lui qui s'imposait en disant que le texte est suffisant. D'ailleurs, c'est ce que les comédiens ont ressenti à la première lecture.

Comment s'est passée la première lecture ?

THIBAUT CORRION – On était dans un appartement, chacun avec le livre. J'avais fait une distribution qui n'était pas définitive des textes, et qui est devenue définitive parce que, à l'instant, ça a bien fonctionné. Les comédiens se sont appropriés très vite les textes qu'ils ont lus pour la première fois. Il y avait donc une espèce d'évidence même si, au départ, elle n'a pas été facile à gérer parce que les comédiens avaient très peur. Je crois que c'est un peu effrayant d'aborder Lautréamont. Déjà, apprendre ces textes-là, c'est un vrai défi. Et après, les tenir comme ça... notamment pour Hélène [Lasseur] qui avait la longue strophe du vieil océan. Pour continuer l'anecdote, quand elle m'a dit : « non, Lautréamont, non », elle m'a dit aussi : « surtout pas la strophe du vieil océan ». Et je lui ai dit : « c'est ça que tu vas dire. »

Le texte de Lautreámont est-il particulièrement difficile à mémoriser ?

THIBAUT CORRION – Je connais des comédiens qui ont beaucoup de mal à apprendre un texte, d'autres pour qui c'est beaucoup plus facile. Et quelqu'un qui n'a pas une mémoire facile, à mon avis, il doit travailler comme un fou furieux pour apprendre ce genre de texte. Mais là, j'ai vraiment eu la chance de travailler avec des comédiens qui ont des mémoires aiguisées. En plus, le texte est tellement bien rythmé qu'il s'inscrit vite dans la tête. Je trouve ça assez facile, parce que justement les mots sont très précis. Il y a une langue comme ça, qui est très ciselée. La syntaxe est un peu complexe mais bon, du coup la complexité fait qu'on se pose la question. En se posant la question, on retient facilement le texte.

La strophe 11 du Chant I

Votre mise en scène de la strophe d'Édouard était très originale.⁵⁰⁷

THIBAUT CORRION – J'avoue que je suis très fier de ma petite idée de la scène de famille. Cette scène se passe dans le noir, on entend seulement les voix de personnages. Dans le noir, avec juste une comédienne nue et qu'on distinguait à peine ; ça lui faisait un corps un peu monstrueux comme ça. Parce que je ne voulais pas que cette scène soit très réaliste. Je ne voulais pas avoir la famille autour de la table, ça m'aurait ennuyé.

L'idée vous est-elle venue spontanément ?

THIBAUT CORRION – Très, très vite. On a décidé de travailler sur le premier *Chant*, et j'ai eu cette idée-là tout de suite sans être sûr que ça allait marcher, parce que c'est une scène assez longue : elle fait un quart d'heure ou vingt minutes, dans ce cas c'est toujours un peu délicat. Mais en fait, elle s'est vraiment très bien passée. Il y a forcément un rapprochement qu'on pourrait faire avec « Der Erlkönig » de Goethe, et le Lieder que Schubert en a fait. Donc j'avais cette musique-là aussi en tête. Le Roi des Aulnes qui va voler l'enfant : on est dans la même thématique.

⁵⁰⁷ Voir *supra*, le compte rendu du spectacle de M. Corrion, p. 294-296.

Avez-vous pensé tout de suite au « Roi des Aulnes » de Goethe en lisant la strophe 11 du Chant I ?

THIBAUT CORRION – C’est une comédienne qui m’en a parlé au départ. J’avais lu ce poème des années avant, je connaissais la chanson, mais je parle très mal allemand, et donc je n’avais pas fait le rapprochement. Elle m’a rappelé ça, et c’est vrai qu’une fois que j’avais eu ça en tête, je n’arrivais plus à m’en sortir.

Entre « acteur » et « metteur en scène »

En tant que metteur en scène, vous avez représenté le Chant I. Ensuite, vous avez joué le personnage de Maldoror en tant qu’acteur dans le spectacle de M. Mariotti. Votre relation avec le texte de Lautréamont est donc complexe. Est-ce que, dans chaque cas, Les Chants de Maldoror changent de sens ou de valeur ?

THIBAUT CORRION – Acteur et metteur en scène, ce sont deux travaux qu’il faut réussir à séparer l’un de l’autre.

Je ne sais pas si vous connaissez cette anecdote, si Jean-François vous a raconté ça. À l’époque, il m’a dit qu’il avait un projet à me proposer. Et donc je suis arrivé au café, il a commencé par me demander comment j’allais. J’ai dit : « très bien, je vais refaire de la mise en scène. » Il m’a demandé sur quoi j’allais travailler. C’était sur Lautréamont. Et le projet qu’il avait à me proposer, c’était Lautréamont aussi. On a appris tous les deux la nouvelle, le même jour. C’était drôle.

Et voilà, je savais que j’allais jouer avec lui, alors que j’étais en train de faire la mise en scène. Et à ce moment-là, j’étais en questionnement sur la mise en scène : je questionnais les acteurs sur certaines choses, j’étais sûr de certaines directions que j’étais en train de prendre, j’avais des envies précises, et ils m’ont fait confiance aussi. Mais quand on travaille avec quelqu’un comme Jean-François, c’est très différent. Il avait déjà fait un montage, l’objectif n’était pas du tout le même. Donc, j’ai mis de côté le moi, ma façon de voir cette œuvre. Je me suis vraiment rendu à lui. Et c’était assez simple parce que le texte additionné, la façon dont la parole se prenait chez lui, le rapprochement qu’il avait fait avec le surréalisme et le mouvement dada, toutes ces choses-là me permettaient d’être dans un autre univers que le

mien. D'ailleurs, c'est ça qui a fait l'intérêt qu'on puisse monter deux spectacles pour ou de Lautreámont, et qui a montré à quel point c'est riche.

De toute façon, un travail physique et intellectuel n'est pas du tout le même. En tant que directeur d'acteurs, il ne faut pas se bloquer sur une idée, il faut être sûr que cette idée est bonne. En même temps, il faut réussir à être complètement à l'écoute, écouter l'acteur, pour faire des choix. On voit alors ce qui fait l'épreuve de la scène, ce qui marche et ce qui ne marche pas sur le plateau.

Pour moi précisément avec Lautreámont, c'était vraiment d'écouter la parole et d'essayer d'être le plus disponible possible à ce que je recevais, à la compréhension ou au rythme d'une chose musicale. Et avec Jean-François, quand je me suis trouvé à jouer ça, c'était au contraire un investissement, une incarnation. En plus, il m'a donné quelque chose de très amusant à jouer, c'est-à-dire le personnage de Maldoror. Quand j'étais à la mise en scène, même s'il y avait un acteur qui représentait un peu plus la figure de Maldoror, tous les comédiens prenaient chacun en main ce personnage grandiose et large. Il y avait suffisamment de place pour eux, pour le prendre en charge à cinq. Il fallait donc y aller en l'incarnant avec avidité, avec voracité. Il y a vraiment ça dans l'œuvre de Lautreámont : à chaque fois qu'il parle, il y a quelque chose de mordant, en permanence. Oui, je trouve que c'est une morsure, ça. C'est ce que j'ai vécu moi aussi quand j'ai pu jouer. J'ai compris à quel point il faut être musclé dans la mâchoire pour se permettre de dire ce texte, pour mâcher des phrases, mâcher des mots. Il ne faut pas être fainéant, et il ne faut pas être passif, mais il faut attaquer les mots à chaque fois pour avoir les dents, la langue, les lèvres qui se voient en permanence en mouvement, en action, vigilants.

Donc, voilà, avec Jean-François, ça a été le plaisir un peu plus pour moi de se jeter à l'eau. Avec toujours la petite difficulté : il y a des textes que j'avais entendus, dits par les comédiens avec lesquels je travaillais. Quand on a ça dans l'oreille, il est toujours difficile, dès qu'on va se mettre à dire le texte, de ne pas se replonger dans une musicalité qui serait fausse, parce que ce n'est pas la mienne. La musicalité est juste pour tel ou tel comédien. Et il fallait donc que j'arrive vraiment à casser tout cela, pour entrer physiquement dans une autre chose.

Avez-vous pensé à jouer vous-même dans votre spectacle, en tant que sixième acteur ?

THIBAUT CORRION – Je me suis posé la question, et j'étais sûr que c'était une très mauvaise idée. C'était un spectacle tellement complexe que, pour le monter, il fallait être parfaitement

disponible. Et j'ai toujours des doutes sur les gens qui mettent en scène et qui jouent en même temps.

Mais il y en a beaucoup.

THIBAUT CORRION – Voilà, il y en a beaucoup ; il y a des gens qui font ça très bien. Mais ce n'est pas un métier qui est pris pour être complètement altruiste. Quand on monte sur le plateau, il y a un plaisir presque égoïste. On dit toujours : « bon, pour les spectateurs », mais c'est parfois pour se faire plaisir qu'on monte sur le plateau. Je trouve donc toujours doublement égocentrique de faire une mise en scène et de jouer. Pour ce faire, il faut vraiment avoir une bonne raison. Et là, moi, je n'avais pas de raison suffisante. Je crois que ça aurait été très complexe et pour les comédiens et pour moi, si j'avais joué avec eux. Parce que, comme les paroles [de Lautreámont] n'étaient pratiquement que des monologues, il fallait vraiment qu'il y ait une unité très forte entre les comédiens sur le plateau, pour que le spectacle ait un sens. Si j'avais dû chaque fois monter sur le plateau, redescendre du plateau, remonter sur le plateau, je pense que ça aurait été un handicap. Pour voir tout ce qui se passe sur le plateau, il faut que le metteur en scène ait une disponibilité complète.

I-2. « MALDOROR ! » par Jean-François Mariotti

(A) Fiche technique

Titre du spectacle : MALDOROR !

Adaptation et mise en scène : [Jean-François Mariotti](#)

Avec : [Thibaut Corrion](#), [Clémentine Marmey](#), [Clémentine Pons](#)

Lieu : Le Théâtre les Déchargeurs (3 rue des Déchargeurs, 75011 Paris) ; Salle la Bohème

Jauge : 20 places assises

Période : Du 21 février au 1^{er} avril 2006 à 20h

Durée : 1 h 15

Assistante à la mise en scène : [Delphine Pradeilles](#)

Conception sonore : [Mélie Fraisse](#)

Création lumière et régie : Jean-Yves Pascal

Costumes : Céline Leblanc

Masque : Vincent Chielens

Conception graphique : Vincent Driss

Administration : Sophie-Marie Bassil

Relation presse : Herbe Tendre Média / Matthieu Clée

Coréalisation : l'Héautontimorouménos / Cie Vicky Messica

Strophes des *Chants de Maldoror* utilisées :

Chant I : 3, 4, 5, 6, 7, (8)*

Chant II : (3), 4, 9

Chant III : (1), 2

Chant IV : 3, 4

Chant V : 5

Chant VI : (6)

* Le numéro de celles qui sont partiellement citées est mis entre guillemets.

(B) Présentation du montage : « Maldoror ! »⁵⁰⁸ de Jean-François Mariotti

1. Trois comédiens (deux actrices et un acteur) :

Clémentine Marmey, Clémentine Pons, Thibaut Corrion

2. Structure globale :

Première Partie → Interlude 1 → Deuxième Partie → Interlude 2 → Troisième Partie

Le texte du montage : « Maldoror ! » de Jean-François Mariotti se divise en trois parties. La transition d'une partie à une autre est marquée par un court texte d'« Interlude », écrit par le metteur en scène lui-même.

3. Structure détaillée :

PREMIÈRE PARTIE

Texte de Georges Bataille

→ Texte des *Chants* (Strophes : I-3 ; I-7 ; I-6 ; II-8* ; I-4 ; I-5 ; II-3* ; I-8*)

INTERLUDE 1

Texte de Jean-François Mariotti (A)

DEUXIÈME PARTIE

Texte des *Chants* (Strophes : VI-6* ; IV-3 ; III-2)

→ Texte de Jean-François Mariotti (B) suivi d'un texte de Georges Bataille

→ Texte des *Chants* (Strophe : II-4)

INTERLUDE 2

Texte de Jean-François Mariotti (C)

TROISIÈME PARTIE

Texte des *Chants* (Strophes : II-9 ; III-1* ; IV-4 ; III-5* ; V-5)

(L'astérisque marque les strophes qui ne sont pas intégralement citées dans le montage.)

⁵⁰⁸ Le texte du montage : « Maldoror ! » est intégralement reproduit dans les Annexes de ce présent essai.

4. Liste des strophes des *Chants de Maldoror* citées dans le montage « Maldoror ! » :

Chant I : 3, 4, 5, 6, 7, (8)⁵⁰⁹

Chant II : (3), 4, (8), 9

Chant III : (1), 2

Chant IV : 3, 4

Chant V : 5

Chant VI : (6)

5. Description du spectacle :

La Salle Bohème du Théâtre *les Déchargeurs*⁵¹⁰, où se passait le spectacle de Mariotti, ne ressemble guère à la salle de spectacle que l'on imagine d'ordinaire par le mot « théâtre ». Certes il y a un plateau sur lequel jouent les acteurs, mais celui-ci mesure seulement 3 m x 2 m x 4 m (ouverture x profondeur x hauteur sous gril). La capacité maximale en est également minuscule : 20 personnes assises. Dans la salle se trouvent non seulement des chaises mais aussi de petites tables, ce qui assimile le lieu plutôt à un « cabaret » comme le reconnaît le metteur en scène lui-même (voir *infra*, son interview).

Aucun décor sur la scène, sauf un piano droit près d'un mur. Thibaut Corrion est déjà là, lentement déambulant sur le plateau. Il porte un gros masque blanc représentant une tête de mort. Clémentine Marmey et Clémentine Pons apparaissent pour le rejoindre sur la scène, aussitôt que se termine la citation en *voix-off* d'un poème de Georges Bataille annonçant le début du spectacle :

J'ai faim de sang
faim de terre au sang
faim de poisson faim de rage
faim d'ordure faim de froid.⁵¹¹

Les deux actrices entonnent la strophe 3 du *Chant I* en guise de présentation du héros du mal ici incarné par Thibaut Corrion :

⁵⁰⁹ Nous mettons entre guillemets le numéro des strophes partiellement citées dans le montage.

⁵¹⁰ Le Théâtre *les Déchargeurs* : 3 rue des Déchargeurs, 75001 Paris.

⁵¹¹ Ce passage, extrait d'un poème de Bataille : « La Discorde », est une fois encore cité dans la deuxième partie du spectacle. Cf. Georges Bataille, « La Discorde » [1^{ère} parution 1945], in *L'Archangélique et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2008, p. 92.

CLÉMENTINE PONS – J'établirai dans quelques instants comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux.

CLÉMENTINE MARMEY – C'est fait.

CLÉMENTINE PONS – Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant [...] ⁵¹²

Vient ensuite la strophe 7 du même *Chant*, celle de la « Prostitution ». Le héros prend la parole maintenant, après avoir ôté son masque : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. »⁵¹³ Dans cette strophe, les voix sont distribuées ainsi : le comédien s'occupe des paroles du héros/narrateur des *Chants*, Clémentine Marmey joue le ver luisant et Clémentine Pons incarne l'allégorique personnage de la Prostitution. Pour les scènes suivantes, Thibaut Corrion restera toujours Maldoror, alors que les deux actrices joueront un rôle équivoque : si elles se conduisent principalement comme adjuvantes du héros du mal et l'encouragent dans son voyage spirituel, il arrive aussi qu'elles se changent en énigmatiques sibylles qui rendent compte froidement de sa misère et de sa souffrance.

La première partie du spectacle représente encore six strophes⁵¹⁴, dont la majorité sont extraites du *Chant I*. Le metteur en scène n'hésite pas à modifier le texte de Ducasse, quand il peut en espérer de bons résultats. Ainsi dans la strophe 5 du *Chant I*, il démembre le monologue du narrateur des *Chants* en plusieurs voix qui prennent la parole en alternance :

CLÉMENTINE PONS – J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscure, surpasser la dureté du roc,

CLÉMENTINE MARMEY – la rigidité de l'acier fondu,

CLÉMENTINE PONS – la cruauté du requin,

CLÉMENTINE MARMEY – l'insolence de la jeunesse,

CLÉMENTINE PONS – la fureur insensée des criminels,

CLÉMENTINE MARMEY – les trahisons de l'hypocrite,

THIBAUT CORRION – les comédiens les plus extraordinaires,

CLÉMENTINE PONS – la puissance de caractère des prêtres,

CLÉMENTINE MARMEY – et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel.

⁵¹² *OC*, I-3, p. 101. Nous soulignons les mots modifiés par Jean-François Mariotti par rapport au texte original des *Chants*. (Ici, le mot « lignes » dans le texte original est remplacé par « instants ».) Il en va de même pour la suite.

⁵¹³ *OC*, I-7, p. 105.

⁵¹⁴ Il y en a cependant trois (I-8, II-3, II-8) qui ne sont citées que partiellement.

Quand il met en scène la strophe 8 du même *Chant*, Mariotti montre cette fois qu'un simple changement de pronom personnel (« je » en « tu ») suffit pour introduire dans un discours monologique une autre voix, voix d'autrui qui interroge et qui, remplissant le rôle d'interlocuteur, rend le monologue dialogique :

THIBAUT CORRION – Depuis ce temps, je respecte le voeu de la morte. Moi, comme les chiens j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin ! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit.

CLÉMENTINE MARMEY – Ça t'étonne... tu croyais être davantage ?

THIBAUT CORRION – Au reste, que m'importe d'où je viens ? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je ne serais pas si méchant.

Après l'« Interlude 1 » qui évoque la survie de Maldoror dans la période dadaïste (voir ci-dessous le texte A) et la citation partielle de la sixième strophe du *Chant VI*, les spectateurs sont confrontés aux strophes particulièrement violentes qui constituent la deuxième partie du spectacle de Mariotti : celles de « la potence » (IV-3) et du « viol » (III-2). La scène sanglante dans la strophe 2 du *Chant III* est on s'en doutera très forte, voire choquante pour certaines âmes sensibles. C'est Clémentine Marmey qui brûle les planches : les mains appuyées sur le mur derrière son dos – comme si elle avait été poursuivie par un malfaiteur et acculée contre ce mur – farouchement elle dit le contenu du manuscrit de la folle ; convulsive, elle écarte graduellement ses jambes au fur et à mesure que la narration avance, jusqu'à ce que celles-ci se trouvent tellement arquées que les spectateurs peuvent voir l'intérieur de sa jupe. Exhibition symbolique de la partie sexuelle, qui correspond parfaitement à l'histoire racontée dans la strophe en question. Représentation effrayante sans doute, mais saisissante aussi. Après cette scène tendue, un court texte de la plume de Mariotti (voir ci-dessous le texte B) annonce le retour du héros du mal dans la capitale française ; ainsi, la deuxième partie se termine par une des strophes parisiennes du livre de Ducasse, celle de l'« omnibus » (II-4).

Dans l'« Interlude 2 » (voir ci-dessous le texte C) qui précède la troisième partie du spectacle, le metteur en scène évoque un Maldoror affaibli. Le héros du mal a manqué de mourir même, dit-il, « de tristesse et de dégoût » à l'issue de la seconde guerre mondiale, après avoir vécu Auschwitz. D'où la surprenante mise en scène de la strophe de la « saleté » (IV-4) où, laissant le héros du mal épuisé à côté d'elles, les deux actrices monopolisent la

parole. Tous les « je » dans le texte original se trouvent remplacés par un pronom à la troisième personne :

CLÉMENTINE PONS – Il est sale. Les poux le rongent._

CLÉMENTINE MARMEY – Les pourceaux, quand ils le regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé sa peau, couverte de pus jaunâtre._

CLÉMENTINE PONS – Il ne connaît pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. Sur sa nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères._

CLÉMENTINE MARMEY – Assis sur un meuble informe, il n'a pas bougé ses membres depuis soixante ans. Ses pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à son 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.

CLÉMENTINE PONS – Cependant son coeur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de son cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment ?

CLÉMENTINE MARMEY – Sous son aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il lui fait des chatouilles.

Ainsi Maldoror devient-il l'objet d'un regard impassible énumérant objectivement ses monstruosité corporelles. Toutefois, le rideau du spectacle ne tombe pas sans que le héros se relève pour lancer un défi suprême : la scène finale est un solo de Thibaut Corrion qui récite magistralement la strophe du « pédéraste » (V-4).

6. Trois textes de Jean-François Mariotti :

Texte (A) : « Interlude 1 »

Maldoror était mort – avant même que d'avoir existé. Il était mort dans un siècle passé qui l'avait aussitôt oublié. Quelle chance avais-je, 50 ans plus tard, de le croiser bien vivant dans ce cabaret zurichois – dans ce cabaret à dormir debout, au milieu des poètes et des fous ? A croire que les poètes et les fous l'avaient invité, au mépris des ans, à danser avec eux. La grande guerre s'achevait. Elle s'achevait dans le vacarme, dans la boue et le sarcasme. Et Dada régnait, et Maldoror vociférait sa poésie, dans le Cabaret Voltaire, cette nuit-là. Le lendemain, déjà il repartait, décidé à traverser l'Europe – bien décidé à chevaucher à la rencontre d'une ombre encore ténue, mais qui allait bientôt recouvrir le continent. Oh oui – il l'avait sentie, l'ombre du ravage – celle du fascisme et de la raison assassine. Avant même que la ronde de cuir et d'acier ne résonne, avant même que les aboiements des bourreaux et les lamentations des victimes ne

remplissent le monde jusqu'à l'étouffer. Maldoror chevauchait, pur, cruel et innocent – une dernière fois.

Texte (B) : Court texte incrusté dans la deuxième partie du spectacle

Enfin, au terme d'une longue chevauchée, Maldoror revint à Paris, qu'il avait depuis longtemps quitté. Il n'y croisa ni Man Ray ni Breton, qui avaient fui le pays devant l'infamie. Mais il y vit bien des hommes qu'il exécrait, et puis une de ces nuits, un poète aviné lui murmura ces mots familiers à l'oreille : « *J'ai faim de sang / faim de terre au sang / faim de poisson faim de rage / faim d'ordure faim de froid.* » (Citation de Georges Bataille)

Texte (C) : « Interlude 2 »

On a dit tant de choses sur Maldoror pendant tout ce temps où l'Europe fut occupée. Qu'il accompagna les pogroms et l'infamie. Qu'il porta volontiers la chemise brune – qu'il compta parmi ceux qui, à l'instar de Röhm⁵¹⁵, furent trahis par Hitler. Mais qu'il put échapper à la tuerie, et qu'il continua de rire au dessus des charniers. Certains prétendent même que sa folie le mena jusqu'aux camps de la mort, mais nul ne sait vraiment s'il fut dans les rangs des bourreaux ou celui des victimes. La vérité, c'est que je l'ai vu, moi, Maldoror – le poète, le fou. Je l'ai vu, oui – errer près, tout près de l'œil du cyclone, en ce lieu que l'on nomme Auschwitz. Ni chemise brune, ni haillons de prisonniers pour lui. Il n'était rien d'autre qu'un vagabond qui avait su échapper aux patrouilles armées. Je me souviens de son regard – de l'effroi, de l'écœurement et aussi de cette incompréhension panique. Il n'était plus que l'ombre de lui-même, à ce moment-là. Je compris que l'écœurement lui était destiné – à lui-même et à l'humanité à sa suite. Maldoror était redevenu un homme, là-bas, près d'Auschwitz. Et il aurait dû mourir sur place de tristesse et de dégoût. Oh non – jamais il n'aurait dû survivre jusqu'à aujourd'hui. Mais le dégoût de lui n'avait jamais été un frein – pas un frein, jamais, mais un moteur à sa folie !

⁵¹⁵ Ernst Röhm (1887-1934) : officier allemand et fondateur des Sturmabteilung (SA) nazies.

(C) Interview 2 : Entretien avec Jean-François Mariotti

Le lundi 18 août 2008, l'auteur de la présente étude a interviewé, à la terrasse du bar « Reinitas » à Paris, Monsieur Jean-François Mariotti, qui avait mis en scène en 2006 une adaptation des *Chants de Maldoror*. Titulaire d'un DEA de philosophie (Université de Nice Sophia-Antipolis, sous la direction de Clément Rosset), il a créé en 2003 la compagnie L'Héautontimorouménos. Il a mis en scène, entre autres, *Les Quatre Jumelles* de Copi, *La Poétique du Désir* d'après deux poèmes narratifs de Shakespeare, *La Cantate à Trois Voix* de Paul Claudel. Il a écrit et mis en scène *Coriolan 22.04* au Théâtre les Déchargeurs en février 2007, et présente régulièrement *Gabegie*, une série de performances théâtrales inspirées de l'actualité.

Pourquoi les Chants ?

Pour quelles raisons avez-vous choisi Les Chants de Maldoror, alors que c'est un texte qui n'est pas écrit sous forme de pièce de théâtre ?

J.-F. MARIOTTI – Il y a plusieurs raisons. D'abord parce que tout bêtement, d'une manière instinctive, quand on est metteur en scène, quand on a l'habitude de regarder le texte, on arrive très vite, très facilement, à voir ce qui est fait pour la scène ou pas. Il y a des textes comme ça, qui ne sont pas de nature composés pour la scène, et pourtant qui, dès la première lecture... Et particulièrement à la lecture des *Chants*, texte que je connaissais depuis longtemps, j'ai repensé que je voulais poursuivre un travail que j'avais entamé l'année précédente, travail sur la parole poétique, sur la mise en espace, en scène, en voix, de la parole poétique brute. En cherchant un texte à nouveau pour aller dans ce sens-là, j'ai repensé aux *Chants*. Evidemment *Les Chants de Maldoror*, c'était parfait pour moi.

Ensuite, il y a une deuxième raison. C'est qu'il y avait un comédien, Thibaut Corrion. *Les Chants* étaient pour lui un texte de chevet. Il avait monté le *Chant I* en tant que metteur en scène, lui, à la Maison de la Poésie un ou deux ans auparavant⁵¹⁶. Donc, voilà, il a montré que c'était possible. Et il m'a donné la motivation de fond.

⁵¹⁶ Il s'agit de l'adaptation théâtrale du *Chant I* des *Chants de Maldoror* (mise en scène : Thibaut Corrion) qui a été représentée à la Maison de la Poésie le 1^{er} juillet 2005.

La dernière motivation, qui est la motivation de fond, c'est que j'ai trouvé important de confronter [à la modernité] cette parole écrite à la fin du XIX^e siècle par un garçon, encore quasiment trop jeune pour prendre la parfaite mesure de ce qu'il est en train d'écrire, qui pourtant pour notre modernité a une résonance presque inégalée. Et donc, du coup, je voulais amener ce texte-là dans notre modernité, ce qui impliquait plusieurs choses, qui impliquait un choix du texte.

En effet, en ce qui concerne la « modernité », vous avez situé le personnage de Maldoror dans le contexte du XX^e siècle, en évoquant les deux Guerres mondiales, le nazisme...⁵¹⁷

J.-F. MARIOTTI – Voilà, exactement. Donc au moment du montage, je voulais lui faire traverser les cauchemars du XX^e siècle, pour le confronter, lui, à l'histoire de sang, et voir, aujourd'hui, après ce passage de notre histoire, si c'est encore pertinent. Parce qu'une des thématiques que j'ai extraites du texte de Lautréamont, c'est le rapport au mal, le rapport à l'innocence du mal. Or la question qui se posait par cette espèce d'esthétique était la suivante : « Comment la soutenir, confirmer, pour la faire passer à travers l'histoire du XX^e siècle, à travers la shoah, après des choses comme ça ? Est-ce qu'il est encore possible de soutenir l'innocence d'une telle approche de l'homme, de l'humanité, de la violence, après tout ça ? » Voilà.

Pourquoi ces strophes ?

Cette thématique est-elle en rapport avec votre choix de strophes ? Je pense que vous avez choisi les strophes les plus sombres, les plus violentes.⁵¹⁸

J.-F. MARIOTTI – Oui. C'est un chemin intérieur pour mon personnage, essentiellement un chemin intérieur. J'ai fait seulement cette espèce de distribution en trois parties. J'étais dans la première partie dans le sens d'exposition ; je pose le personnage dans son archétype avec les strophes extrêmement connues. Par la deuxième partie, je le confronte à lui-même, et je le

⁵¹⁷ Dans son montage : « Maldoror ! », Jean-François Mariotti a ajouté au texte des *Chants* trois courts passages de sa plume, évoquant le dadaïsme, les deux Guerres mondiales, la shoah, etc.

⁵¹⁸ Entre autres, Mariotti s'est servi des strophes I-6 (Sadisme), I-7 (Prostitution), II-3 (Omnibus), II-9 (Pou), III-2 (Viol), IV-3 (Potence), IV-4 (Saleté), V-5 (Pédéraste).

confronte à l'horreur. Par la troisième partie, effectivement j'ai mis, avec les strophes les plus...

C'était la strophe de la saleté [IV, 4], et celle du pédéraste [V, 5].

J.-F. MARIOTTI – Voilà, exactement, j'ai mis ce rapport à lui-même, une espèce de rapport à l'indignation, une espèce de doute, de violence, de lui-même. J'ai toujours éclaté cette parole. C'était la raison pour laquelle j'ai mis trois comédiens sur la scène⁵¹⁹. Parce que dans *Les Chants de Maldoror*, les paroles sont toujours dans la contradiction, toujours dans la violence intérieure. Aucun consensus. Comme Maldoror n'en a aucun, comme ça la violence retourne, aussi bien vers l'extérieur que vers l'intérieur. Vous avez la permanence de ce dialogue, qui est dialogue intérieur, Maldoror parle à la première ou à la troisième personne, etc. Vous savez qu'il y a une espèce de dialogue intérieur, une espèce d'exclusion de la parole, pour qu'on garde la contradiction irrésolue. Parce que la contradiction est souvent irrésolue dans *Les Chants de Maldoror*. Cette contradiction reste irrésolue, jusqu'à la fin. Alors j'ai un peu – vous l'avez remarqué ? – j'ai un peu triché parce que, du coup, j'ai changé un petit peu le texte parfois pour l'adapter : « lui » devient « tu », par exemple. J'ai un peu négligé tout ça.

Mais c'était bien efficace, je trouve.

J.-F. MARIOTTI – Oui, peut-être. J'ai pensé que c'était déjà un peu dans le texte, il y a la contradiction jusqu'à éclater en plusieurs personnages.

Avez-vous pensé à mettre en scène d'autres strophes ?

J.-F. MARIOTTI – Oui. Dans les deux mois de répétition, ou même trois mois, – on avait travaillé sur une longue période – on a eu le temps de réflexion, le temps de modification, on avait essayé d'autres strophes, parfois. C'étaient deux ou trois autres trucs et ça ne marchait pas. Notamment... certaines strophes où Lautréamont déconstruit tellement la langue que les phrases vont un peu dans tous les sens. Là, ça ne marchait pas. On ne comprenait rien. On se perdait.

⁵¹⁹ Un jeune acteur (Thibaut Corrion) et deux jeunes actrices (Clémentine Marmey et Clémentine Pons).

Savez-vous qu'il y a, dans le Chant I, trois strophes écrites sous forme de pièce de théâtre ?

J.-F. MARIOTTI – Oui, tout à fait. Mais ce n'était pas pertinent pour mon propos. En fait, je ne voulais pas aller vers les choses qui sont extrêmement difficiles. Parce que forcément, on aurait perdu l'écoute. En revanche, je ne suis pas non plus allé vers les dialogues déjà écrits. Parce que je voulais vraiment essayer mon propos premier, aborder l'essentiel de mon montage, qui était ce voyage de Maldoror à travers la pièce de théâtre, à travers tout ça, cette quête intérieure, cette évolution intérieure de ce personnage-là. Pour rendre moderne Maldoror, je voulais lui faire traverser cette épreuve-là. Donc l'adolescent Lautréamont et le personnage Maldoror la traversent, et me disent, et disent au public : « voilà ce que j'ai traversé » ; et « voilà ce que je suis encore aujourd'hui ». En tout cas, dans ce sens-là. C'était important.

Est-ce que les strophes que vous avez mises en scène correspondent à peu près à celles que vous aimez ?

J.-F. MARIOTTI – Non, pas forcément.

Alors, ça ne représente pas votre goût.

J.-F. MARIOTTI – Pour certaines, si, bien sûr. En tout cas, je n'ai mis aucune de celles que je n'aime pas. Mais je ne voulais pas dépasser une certaine durée, une heure et quart, un truc comme ça, je n'ai pas dépassé une certaine durée, parce que je connais la tension du public. Parce que, subir deux heures de Lautréamont, c'est... Donc, voilà. Je voulais que tout ça soit cohérent et équilibré. Je crois qu'on a coupé pendant la répétition, beaucoup coupé notamment dans la dernière partie qu'on a un peu resserrée. On n'a pas coupé dans la deuxième, il me semble. Seulement dans la première et la dernière. Pour aller à l'essentiel. Donc là, vous comprenez, adapter un texte à une telle résonance, que ça reste théâtral, que ça reste une adaptation, c'est trahir pour mieux rester fidèle. Ne pas adapter, c'est qu'on va vers la complaisance académique. Adapter, tricher un peu, tendre un peu le texte, c'est probablement ce qui est inévitable, si on tient réellement à rester fidèle à *son* Lautréamont.

Trois comédiens

Le nombre d'acteurs : trois, était-il un choix délibéré ?

J.-F. MARIOTTI – Oui. Je voulais qu'il y en ait plus qu'un. Parce que je voulais montrer cette résonance comme ça, cette contradiction. Cette contradiction, c'est vraiment la parole et le corps sur la scène. Et après, dans la mesure où je voulais en mettre plus qu'un, j'avais mon Maldoror. J'avais la figure, quand même. J'avais, on va dire, ces démons personnels. C'est pour ça que je ne voulais pas me limiter à un seul comédien interrogatif en terme de dialogue. À trois, j'avais la possibilité d'avoir et la contradiction entre les deux filles, et les deux filles pour ou contre Maldoror. J'avais une dynamique théâtrale qui fonctionnait beaucoup mieux à trois. J'avais la voie dite strictement esthétique, en plus quelque chose de foncièrement érotique, avec ces deux femmes et cet homme au milieu. Et deux, on était dans un dialogue à deux, qui n'aurait pas fonctionné.

Et vous ne vouliez pas mettre trop de comédiens, non plus.

J.-F. MARIOTTI – Parce qu'il y a quelque chose d'intime, de l'ordre de l'intime, qui doit rester. Ce qu'on a adopté, c'était le rapport exact au public, en le regardant droit dans les yeux. Pas forcément dans l'ordre de la provocation, d'ailleurs. Dans l'ordre de l'intime. Comme pour dire : « Je te parle de moi, je te confie quelque chose ». Mais parfois c'était violent, évidemment. Parfois c'était supportable, parfois ça ne l'était pas. En tout cas, on se débrouillait là-dedans. Et ça, c'était aussi un choix très important dès le début. Je ne voulais absolument pas isoler la parole poétique du rapport au public. On voulait garder certaines choses. On était quasiment dans un temple, quasiment dans une idée sacrée de la parole poétique théâtrale. On était effectivement dans une espèce de communion intime.

La salle

*La petitesse de la salle était-elle importante, elle aussi ?*⁵²⁰

⁵²⁰ La salle se situait au sous-sol du Théâtre *les Déchargeurs*. Elle peut contenir tout au plus 20 spectateurs.

J.-F. MARIOTTI – Oui, complètement. Et d'ailleurs, si on remontait ailleurs, dans une salle plus grande, peut-être on travaillerait les choses un peu différemment. Parce qu'on avait tout misé là-dessus, vraiment tout misé sur cette proximité, cette intimité, ce lieu qui n'est quasiment pas théâtral. Il y a quelque chose de particulier dans cette salle, avec les petites tables. Enfin j'aimais bien ces petites tables, parce qu'il y a ce côté presque cabaret. Voyez, les gens étaient quasiment rassurés d'emblée, et puis il y a ce comédien qui se penchait parfois sur la table pour regarder la personne en face, et la limite s'est écroulée. C'était un peu une réunion familiale, parce que les gens par groupes se réunissaient autour de la table. Ce n'était pas mal aussi... Ça cassait les codes. Ça cassait les codes du théâtre, comme nous voulions les casser. C'est important. Avant, cette frontière classique, traditionnelle, de plateaux, des sièges, frontière entre les deux comme ça, c'est moins intéressant. Si on le remonte, j'espère qu'une salle, même plus grande, se prêtera à cette intimité-là. Sinon, on recomposera la salle, certainement. Faire descendre les comédiens un peu dans les gradins, pourquoi pas ? Mais en tout cas il faudra faire quelque chose.

À la représentation, il y avait des difficultés, peut-être ?

J.-F. MARIOTTI – Ce qui dépendait beaucoup des réservations, c'était la disposition des sièges. On s'assurait toujours que les gens ne puissent pas se mettre trop au fond. Sinon, ils seraient trop peu dedans. C'était vraiment le principe. Le principe était que les gens se voient dans le rapport avec la scène. Sinon, pour les comédiens, c'était très difficile, vu qu'ils avaient travaillé uniquement là-dessus. Ils avaient besoin de ces choses-là aussi, ils avaient besoin de ce retour, ils avaient besoin de ce regard. Quand il y avait des gens placés trop loin, pour eux c'était extrêmement difficile. Et donc voilà, on a essayé de mettre les gens devant, on leur disait : « Prenez des chaises », même s'ils reculaient parfois.

Le décor, le costume

Sur la scène, il n'y avait quasiment pas de décor.

J.-F. MARIOTTI – Le piano était là, dans cette salle. Donc on faisait avec. Il avait l'air très bien. Mais je tenais vraiment à ce qu'il n'y ait absolument rien. Tout partait de la parole. Pas de décorum, pas de situation. Il n'y avait pas de situation autre que le rapport entre le

comédien et le texte, et le public. Finalement, le décor resté dans la salle, c'étaient les tables. Mais tout ça ne m'intéressait pas, le moindre décor. Et d'ailleurs, la manière dont les filles étaient habillées était très simple. Très, très simple. On avait juste l'intention de souligner leur sensualité avec le maquillage, parce que vraiment, c'est un truc important, c'était effectivement de souligner l'érotisme et la sensualité, la provocation dans le sens pur et beau du terme. Ces jeunes comédiens, il fallait qu'ils soient magnifiques et désirables, ou ensuite qu'on ait envie qu'on les suive là où ils allaient. Ça, c'était important sûrement dans le cadre de Thibaut, ou peut-être des deux comédiennes.

Représentation

Où étiez-vous pendant la représentation ?

J.-F. MARIOTTI – Dans la salle. Tous les soirs.

Trente fois ?

J.-F. MARIOTTI – Trente fois, oui. Eh non, une fois je suis passé à la télévision, donc vingt-neuf fois. J'étais quasiment toujours dans la salle.

Il y avait une réaction intéressante de la part des spectateurs ?

J.-F. MARIOTTI – Oui, vous vous en souvenez, la scène du viol [III, 2], c'était effectivement fort. C'est évidemment une des celles qui ne fonctionnent que sur un instant. Une spectatrice n'a pas supporté cette scène. Elle s'est levée, elle est partie.

Elle était jeune ?

J.-F. MARIOTTI – Je ne sais pas si elle était si jeune. C'était une jeune femme de vingt ans ou vingt-cinq ans. Ce n'était pas une enfant. C'était trop violent. Dans ce cas-là, on sent le public réagir non pas de manière choquée, mais d'une manière énervée. Il ne comprend pas, il ne supporte pas. Donc, plutôt que d'avouer sa fragilité, il se montre agacé. C'est intéressant, la réaction du public. Pour intéresser le public par un texte comme ça, pour le garder, il ne faut

pas aller très loin, il faut être très en subtilité. Il y a tout un équilibre à trouver. Vous savez, même dans les strophes un peu romantiques, il y a ironie, noirceur, il y a tout ça, il y a beaucoup d'ironie, beaucoup de tours d'ironie, parfois amers, parfois terribles. Mais... c'est drôle, souvent drôle. Les gens – ça c'est intéressant aussi – n'osaient pas rire la plupart du temps. Il y en avait qui riaient, mais surtout pas dans ces passages qui sont tellement énormes, notamment dans la troisième partie. Parfois les gens riaient, mais riaient de soulagement.

Autoévaluation

Êtes-vous content de votre spectacle ? « Maldoror ! » était-il une réussite ?

J.-F. MARIOTTI – En termes personnels, vous voulez dire ?

Oui.

J.-F. MARIOTTI – Alors, qu'est-ce que je pourrais dire par rapport à ça ? Moi, je suis globalement assez content. Mais je pense qu'on aurait, aujourd'hui, deux ans après, je pense qu'on aurait à aller encore plus vers la simplicité. C'était un peu trop mélodramatique, parfois, pour certaines scènes, notamment peut-être le début, le premier quart d'heure. Je pense qu'on a démarré un peu trop avec force. Et puis, pour la fin, je voulais que Maldoror se relève sur une magnifique provocation. Comme si, effectivement, la réponse à tout ça était : « oui, on peut, on doit, le théâtre doit rester, demeurer, surtout en temps de détresse, en temps de difficulté, il doit rester un espace de transgression ». Donc je voulais terminer là avec la strophe du pédéraste. Mais mon comédien principal [Thibaut Corrion] n'était pas complètement convaincu de ça. Il a voulu terminer sur un texte, je pense, de fond, mais je ne voulais surtout pas terminer sur un texte de fond, je voulais terminer sur un texte vivant. Mais en tout cas, comme projet, j'aimerais bien remonter ça, Claudel et Lautréamont. Or il y a une chose que je garderais encore aujourd'hui absolument, c'est le masque. C'est le masque de Maldoror que le comédien mettait à l'entrée en scène. C'est la seule présence, c'était l'homme du XX^e siècle pour moi, c'était l'antihéros anonyme du XX^e siècle. C'était à la fois le bourreau et la victime, c'était le monstre et le cadavre humain. C'était vraiment tout ça. Ce n'était pas pertinent de le souligner sur scène, mais ça participait vraiment de ça.

La voix, la musique

J.-F. MARIOTTI – Et par rapport à la question de l'ordre physique, effectivement dans la littérature de Lautreámont, il y a quelque chose d'organique⁵²¹. Dans ce texte, dans sa littérature, on sent presque encore la plume de l'adolescent qui est derrière. Il y a des auteurs comme ça. Grands auteurs parfois, mais... on n'a pas besoin de les entendre pour les lire. Lautreámont, c'est quelqu'un qu'on entend volontiers. Il se prête particulièrement bien à l'écoute. En grande partie les *Chants*, ça s'écoute, ça s'entend. C'est une parole qui subsiste à l'oreille, volontiers. Pas volontiers, mais en tout cas, plus facilement que d'autres textes. Et puis la structure en strophes est pratique. Le roman, ce ne serait pas bien pour la scène. C'est trop long, trop linéaire. Ça s'éclate.

Avez-vous effectivement lu le texte à haute voix ?

J.-F. MARIOTTI – Non. Parce que je pense à mes comédiens. Je pense aux comédiens qui jouent. Je garde ça en tête. Et je les vois dans ma tête dans le contexte. Quand on a l'habitude de travailler toujours avec le même comédien, on a ça. Pour Thibaut Corron, c'était vraiment évident.

Est-ce que c'est vous qui avez décidé tout de la mise en scène, ou les comédiens ont-ils fait des propositions ?

J.-F. MARIOTTI – Moi, je travaille beaucoup sur les propositions des comédiens. Après... c'est moi qui décide en dernière forme, puisque le metteur en scène est quand même mieux placé pour assurer, on va dire, la cohérence de l'ensemble. Parfois le comédien a une bonne idée, mais c'est une bonne idée à ce moment précis, et peut-être dans l'ensemble de la pièce on ne sait pas forcément l'intérêt. Donc effectivement... Mais par contre, je suis très à l'écoute de mes comédiens pendant le travail des répétitions. On a d'ailleurs énormément travaillé de zéro. Rien de ce que vous avez vu en mise en scène, sur le plateau, n'a été

⁵²¹ Curieusement un autre metteur en scène épris des œuvres ducassiennes, Marc Zammit, emploie ce même terme « organique » quand il parle de la théâtralité des *Chants de Maldoror* : « La théâtralité de Lautreámont est pure en ce qu'elle n'est subordonnée à aucune progression sur le plan de l'anecdote, elle se moque de patauger dans le champ de tous les possibles. La cohérence de cette œuvre essentiellement discontinue, fondée sur la discontinuité, est organique. Je répète : ORGANIQUE. » (Marc Zammit, « Lautreámont et l'innommable », *Cahiers Lautreámont*, Livraisons XXXIX-XXXX, 1997, p. 312. C'est Zammit qui souligne.)

imaginé avant que les comédiens le travaillent en répétition. Tout ça s'est fait spontanément. C'est assez intéressant, et assez symptomatique de ce que je viens de vous dire.

Et, en ce qui concerne la musique...

J.-F. MARIOTTI – C'est un peu important dans mon montage. J'avais l'idée d'accorder à chaque partie une forme musicale assez particulière. Dans la première partie, je crois que je m'étais strictement limité à des musiques des années 20. J'ai trouvé une sélection Dada, un CD audio, compilation d'un certain nombre de musiques et de chansonnettes de cette époque. Dans la deuxième partie, je suis allé à la musique plutôt violente, un peu plus grinçante, musique contemporaine entre les années 40-50. Et sur la troisième partie, j'ai utilisé de la musique volontairement moderne. Volontairement moderne, c'est du Pierre Henry. Donc, j'avais aussi un chemin musical. L'utilisation de la musique, comme le reste, je ne suis pas sûr si vous vous en souvenez, c'était très peu, et très petit, elle n'était pas très forte, elle ne durait pas très longtemps. C'était une petite touche comme ça. C'est un choix très impressionniste de mise en scène. C'est comme un masque... Finalement les choix n'étaient pas là pour être imposés lourdement. Ils étaient là pour accompagner le texte. Et ce texte-là, on n'a pas besoin de l'embellir pour le porter sur scène. Tout le reste l'accompagnait. Il était censé accompagner le texte et le comédien. La forme première de ce spectacle, et quatre-vingt-dix-neuf pour cent de notre travail, ça a été de faire porter le texte à l'intérieur de la parole.

Le titre

C'est la dernière question. Pourquoi avez-vous intitulé votre spectacle...

J.-F. MARIOTTI – « Maldoror » et un point d'exclamation ? Je voulais que ça sonne comme une interjection, presque comme une insulte, oui, une insulte violente. C'est presque un appel, une insulte et en même temps, c'est aussi l'évidence... de l'immanence... du personnage, jusqu'à présent, de sa modernité, de cette évidence qui fait qu'il n'a jamais cessé, à aucun moment, depuis son écriture, d'être ici et maintenant. C'est-à-dire que Maldoror est vivant, présent, voilà. Ça veut dire vraiment ça. « Maldoror, bien sûr ! », c'est vraiment ça.

I-3. « MALDOROR » par Pierre Pradinas

(A) Fiche technique

Titre du spectacle : MALDOROR

Mise en scène : Pierre Pradinas

Avec : David Ayala

Lieu : Le Théâtre de l'Union / Le Centre Dramatique National du Limousin

(20 rue coopérateurs BP 206 / 87006 Limoges cedex 1)

Période : Du 9 au 16 mai 2007 ; du 21 au 22 novembre 2007

Durée : 1 h 20

Conseiller artistique : Gabor Rassov

Musique : Pink Floyd

Albums : *Atom heart Mother / Meddle* (One of these days, Echoes) /

Dark side of the moon (The great gig in the sky) / *More* (Cymbaline)

Strophes représentées : I-9, II-5, I-3, I-5, I-7, II-9, IV-4

Scénographie et vidéo : Simon Pradinas

Lumières et vidéo : Orazio Trotta

Conseiller vidéo : Herbert Posch (Assisté de Benjamin Delboy-Posch)

Univers sonore : Nourel Boucherk

Réalisation décors : Alain Pinochet, Claude Durand

Costumes : Josette Rocheron

Maquillage : Josiane Truffaut

Régie lumières : Claire Debar

Régie générale : Laurent Fortin

Direction technique : Fred Marcon

Chargée de production : Margot Hammadi

Stagiaires : Tania Rougier, Rita Pradinas

Remerciements : Aquarium de Limoges

Production : Théâtre de l'Union, Centre Dramatique National du Limousin

(B) Compte rendu : « Maldoror » par Pierre Pradinas

À 15h. Temps nuageux. Pas loin du centre-ville de Limoges, le Centre Dramatique National du Limousin se trouve dans un quartier résidentiel, juste à côté d'une église. Deux dames causent devant la porte d'entrée du théâtre, une cigarette à la main. « Reste-t-il encore une place pour cet après-midi ? », demandai-je craignant qu'il ne soit déjà complet. « Ne vous inquiétez pas, Monsieur, il y en a encore plein, plein », fit l'une d'elles, se dirigeant vers la billetterie. « En plus, on est dimanche », ajoute-t-elle. Bon, ça y est. Du moins, je suis hors de danger d'être venu pour rien : ce serait grand dommage si le trajet de huit heures de train (de Nantes à Limoges, via Saintes et Angoulême) s'achevait sur une déconvenue. Il est 15h15 ; reste donc trois quarts d'heure avant l'ouverture. « Et les autres jours, le spectacle a bien marché ? Parce que Lautréamont n'est pas aussi connu du public que Racine, Shakespeare, Molière, Ibsen, Beckett... », demandai-je à la dame, maintenant confortablement installée dans un fauteuil à la billetterie. « Ben oui... il y avait du monde quelquefois... et l'acteur était plutôt content. » Pas terrible donc, me dis-je, en regardant sa mine confuse. Tant pis. Généralement les gens ne connaissent pas Lautréamont en tant que poète ; encore moins en tant que dramaturge. Décidément il faut une célébrité pour avoir du succès.

J'ai acheté une place : tarif étudiant à dix euros. Grand choix de placement. J'ai pris un fauteuil au quatrième rang au milieu. Ensuite je lui ai demandé s'il était possible d'avoir les coordonnées du metteur en scène. La dame répondit : « Après la représentation, attendez dans le bar à l'étage. Il viendra avec son acteur prendre un verre. Vous pouvez discuter avec eux, si vous voulez. » C'est parfait, merci. En attendant l'ouverture de la salle de spectacle, j'ai fait un tour dans le hall d'entrée et trouvé, parmi les affiches sur le mur, trois pages de compte rendu consacrées au spectacle de Pierre Pradinas : elles sont respectivement extraites de *L'Écho de la Haute-Vienne* (le 4 mai 2007 et le 9 mai 2007) et du *Populaire du centre* (le 4 mai 2007). Voici ce que raconte le metteur en scène sur l'œuvre d'Isidore Ducasse : « Curieusement, j'ai constaté que cette prose poétique se prête à une version scénique. Elle permet de comprendre les enjeux du texte mieux parfois qu'à sa lecture seule »⁵²². Intéressant.

⁵²² « Maldoror : auteur culte / œuvre météore », *Le Populaire du centre*, 4 mai 2007.

Ouverture

À 15h35, des spectateurs commencent à arriver. Par deux, par trois, par quatre ; hommes et femmes, jeunes et vieux. J'ai remarqué que la plupart étaient *invités*. Rares sont ceux qui paient à la billetterie. Peu nombreux, d'ailleurs, sont les spectateurs. La salle est-elle petite ? Non. Y pénétrant, malgré l'obscurité qui était dominante, j'ai pu constater qu'il y avait au moins 300 places, dont une quarantaine seulement étaient occupées.

À 16h, l'heure venue, le nombre de spectateurs n'a pourtant pas beaucoup changé. Tant pis, ça commence. Regardons d'abord les décors sur la scène : à droite, on voit une grande lampe à l'abat-jour incarnat léger, sous laquelle sont posés plusieurs bouteilles de liqueur, des verres et un seau à glace, espèce de minibar qu'on trouverait dans un coin du living-room d'un riche bourgeois ; à côté de cette lampe, un canapé de couleur rouge vif, assez grand pour que s'y installent deux ou trois personnes, bien qu'on soit déjà informé par le programme qu'il y aura dans ce spectacle un seul acteur ; au milieu de la scène se situe, sur le premier plan, une petite tribune (munie d'un microphone, naturellement), derrière laquelle est préparé un grand écran dont la largeur dépasse probablement 20 m² ; à gauche, finalement, un tourne-disque posé sur un socle.

Voici l'acteur, qui se montre vêtu d'une chemise blanche, d'un pantalon noir et d'une veste de la même couleur ; il se dirige d'emblée vers le milieu de la scène et se poste devant le micro pour ensuite entamer la « sérieuse et froide » strophe 9 du *Chant I* : « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix... » Il a l'air superficiellement amical, faussement savant et légèrement prétentieux. Tout compte fait, on comprend qu'il veut jouer littéralement le *Comte* de Lautréamont, dont en réalité nul ne peut justifier le titre de noblesse. Son costume reflétant ainsi l'aisance probable d'un aristocrate, l'acteur fait mine d'être le *Comte* – quoiqu'il ne soit pas aussi jeune, aussi maigre, aussi mélancolique que le garçon représenté dans la fameuse photographie retrouvée par Jean-Jacques Lefrère, et pour l'instant considérée comme la seule qui existe du Montévidéen ; au contraire l'acteur, David Ayala, est plutôt gros, il a un visage rond et assez barbu.

Vieil océan : La strophe 9 du Chant I

La strophe de l'océan à peine commencée, l'acteur suspend la déclamation et quitte la scène. Qu'y a-t-il ? Mais rien ; car voici la musique qui se met à résonner, celle de *Pink Floyd*, grand groupe de rock qui, ce soir, va planer sur *Les Chants de Maldoror*. Bien que le

volume reste modéré pour le moment, elle change tout de même l'ambiance : en émane du coup une atmosphère solennelle voire rituelle, puisque c'est un morceau ayant pour base fondamentale des orgues d'église. En même temps se trouvent projetées sur le grand écran quelques images curieuses mais difficilement reconnaissables car, floues de contour, elles vacillent encore comme un reflet sur les eaux. « 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... »⁵²³, aurait dit Ducasse pour décrire une telle vision.

Maintenant, tout semble être prêt : du côté gauche de la scène apparaît une porte à deux battants, fermée, qui s'avance ensuite doucement et horizontalement vers le centre. Elle s'arrête, s'ouvre automatiquement et c'est l'acteur qui en sort sans avoir changé d'apparence, sauf qu'il porte maintenant des lunettes de soleil toutes noires, style gangster. Arrivé devant le micro, il relance son *Chant* : « Ô poulpe, au regard de soie ! » Rythme délibérément lent. Il récite cette strophe d'une manière plutôt mélodieuse que « froide »⁵²⁴. De temps à autre, l'acteur tourne la page à la tribune car, on le sait bien, cette strophe est très longue. Il arrive que les images sur l'écran deviennent soudainement très nettes, et l'on peut y reconnaître tantôt un poisson-globe se balançant nonchalamment au fond de la mer, tantôt la tête d'un serpent de mer, féroce, rapace et probablement épiant sa proie. Or vers la fin de cet hymne à l'océan, la musique augmente brusquement de volume jusqu'à parfois rendre difficile la compréhension des paroles de l'acteur. Houles de musique imposantes ; on se rend compte que *Pink Floyd*, évoquant « les vagues en fureur de la mer maldororienne »⁵²⁵, accompagne très bien la poésie d'Isidore Ducasse. Ainsi la strophe 9 du *premier Chant* se termine dans une ambiance tumultueuse : « Je te salue, vieil océan ! »

Violence : La strophe 5 du Chant II

La scène est maintenant débarrassée de la tribune et l'acteur, un verre à la main, se désaltère. (Il se sert, bien sûr, de son minibar situé à côté du canapé. La fonctionnalité du décor se révèle ici.) La musique se radoucit et une nouvelle strophe commence, celle de la jeune fille svelte qui est peut-être une prostituée : « Faisant ma promenade quotidienne,

⁵²³ OC, III-1, p. 189-190.

⁵²⁴ OC, I-9, p. 110.

⁵²⁵ OC, VI-10, p. 313

chaque jour je passais dans une rue étroite... »⁵²⁶. L'acteur raconte l'histoire avec expression, sans pourtant omettre un mot. Fidélité frappante au texte original.

Le récit avance, et le ton de la voix de l'acteur s'empreint de plus en plus de noirceur. Pourquoi ? Parce que, personne ne l'ignore, à la fin de cette strophe se déroule une scène de violence, ne serait-ce que dans l'imagination du narrateur. En effet, dès que l'échéance approche, la musique de *Pink Floyd* se révèle menaçante, furieusement accentuée par la batterie, sur un rythme accéléré comme dans un film d'horreur. Le cœur agité, les spectateurs dévorèrent la mise en scène remarquable du meurtre de la jeune fille : l'acteur fit mine de faire tourner autour de lui, comme un lanceur de disque, le corps de la victime et le jeta en arrière, c'est-à-dire contre l'écran, qui, sur le coup, se trouva taché de plusieurs gouttes de sang. Ensuite la couleur d'écarlate se propagea jusqu'à complètement recouvrir la surface de l'écran, laissant aux témoins la forte impression de l'assassinat accompli. Beau travail, quoique, sans doute, un peu stéréotype.

Rire : Les strophes 3, 5 et 7 du Chant I

« J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années... » Ainsi sommes-nous ramenés au *Chant I*, à sa troisième strophe précisément : court texte qui, en présentant Maldoror, sert à donner aux spectateurs généralement peu familiers de l'œuvre de Ducasse une image concrète du héros du mal. La narration se passe tranquillement, sauf que la description de la cruauté excessive de Maldoror provoque de petits rires dans la salle⁵²⁷. En suite de quoi vient la strophe 5 du même *Chant I*, dans laquelle le héros, désirant rire comme ses semblables, sort un canif et se fend « les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres ». Pour représenter cette scène, « étrange imitation »⁵²⁸ tentée par le monstre qui n'a jamais pu rire, l'acteur se sert de nouveau de son minibar situé sous la lampe : parmi les bouteilles de liqueur, il trouve une pincette à glace argentée qui fera symboliquement office du « canif » maldororien. Avec cet appareil, il tire une extrémité de sa bouche et, maintenant son visage dans cet état défiguré, marmonne : « Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! »⁵²⁹ Rires des spectateurs.

⁵²⁶ *OC*, II-5, p. 144.

⁵²⁷ Par exemple, ce passage : « lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir ». (*OC*, I-3, p. 101.)

⁵²⁸ *OC*, I-5, p. 102.

⁵²⁹ *Ibid.*

La strophe 5 du *Chant I* menée au terme, l'ambiance change avec un coup de tonnerre annonçant l'arrivée d'une nuit ténébreuse et inoubliable. Dans la salle retentit toujours *Pink Floyd*, l'air solennel des grandes orgues. On trouve sur la scène l'acteur remplissant son verre, mais non pour boire ; il le lève certes, comme pour porter un toast, mais au lieu de dire : *Santé !* déclare : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles... » Il s'agit donc de la septième strophe du *Chant I* ; d'emblée se pose une question sur la mise en scène car cette strophe, à la différence des autres qui l'ont précédée, ne consiste pas en un monologue du narrateur. Celle-ci contient en effet trois personnages qui prennent la parole : le narrateur Maldoror, la belle femme appelée Prostitution et le ver luisant. Comment, en l'occurrence, faire reconnaître au public les différentes paroles de différents personnages, quand on ne dispose que d'un seul acteur ? Le problème n'est pourtant pas si difficile à régler pour Pierre Pradinas. Voici les mesures simples qu'il a prises : l'acteur se hisse sur la pointe des pieds quand il prend la parole du ver luisant, car celui-ci est « grand comme une maison » d'après la description ducassienne. La voix de l'acteur-ver-luisant est d'ailleurs doublée et amplifiée mécaniquement, de sorte que personne ne pourra la confondre avec celle du narrateur. Bel exploit des effets sonores. Quant aux paroles de la Prostitution, David Ayala, avec le souci de distinguer nettement chaque locuteur, les prononce avec une tendresse volontairement exagérée, comme s'il parlait d'amour dans un mélodrame.

Reste à regarder la fin du ver luisant. « Je gravis une montagne jusqu'au sommet », dit l'acteur en montant sur le canapé rouge, un coussin sur l'épaule. De là, il rejette en bas son arme meurtrière, la « grosse pierre » symbolique qu'est le coussin, afin d'anéantir l'insecte. L'ennemi disparu, l'on voit maintenant sur l'écran des images d'une galaxie qui brille comme dans un planétarium. Calmes et profondes, elles transportent notre imagination vers une autre sphère fantastique et rappellent, sans mot dire, la dimension cosmique de la lutte maldororienne.

Pou : La strophe 9 du *Chant II*

Sur la scène, l'acteur se gratte fiévreusement la tête car, croyons-le, il y a quelque chose dans ses cheveux. Il cherche ce *quelque chose*, maintenant censé être tombé au sein du canapé rouge. Il le trouve (ou du moins il fait semblant de l'avoir trouvé), le prend avec ses doigts et essaie de le montrer aux spectateurs, sans pourtant réussir à le faire parce que ce quelque chose est microscopique : « Il existe un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais »,

entonne ce chercheur de poux avec le micro à la main. « Hymne de glorification »⁵³⁰ consacré au pou, la célèbre strophe 9 du *Chant II* se fait le paroxysme du spectacle de Pierre Pradinas : avec celle de l'océan, il s'agit sans nul doute d'une des strophes les plus travaillées du point de vue de la mise en scène. L'une après l'autre, de multiples images de poux seront projetées sur l'écran, au fur et à mesure qu'avance la narration. Poux (de vrais poux, je suppose) filmés sous tous les angles : tantôt ils fourmillent dans la tête humaine pour « accroche[r] [leurs] griffes à la racine » des cheveux, tantôt ils y pondent leurs innombrables œufs qui se mettent sans tarder à éclore.⁵³¹ Beaucoup de réactions (« oh ! », « non ! », rires, etc.) de la part des spectateurs car, quoique intéressantes, ces images n'en sont pas moins horribles à contempler. (Nuage de poux couvrant notre vue !)

Or, en proférant ce passage : « On lui [le pou] fait des funérailles grandioses, comme à un héros, et la bière, qui le conduit directement vers le couvercle de la tombe, est portée, sur les épaules, par les principaux citoyens »⁵³², l'acteur tire du minibar une grosse bouteille d'eau-de-vie et la met sur son épaule comme s'il s'agissait d'un cercueil ; voir porter gravement et solennellement un tel fardeau soulève le rire. Et puis, quand le narrateur des *Chants* tente un rapprochement de l'insecte et d'une divinité terrifiante⁵³³, sur l'écran se trouve projetée une image du pou gigantesque, filmé de front et devenu littéralement « aussi gros comme un éléphant ». Devant ce visage monstrueux, l'acteur ne peut cacher sa peur : effrayé, il ne parle qu'à voix tremblante et qu'en bégayant. Enfin, dans cette strophe, le metteur en scène tire profit, de nouveau, du canapé rouge : c'est là où l'acteur-Maldoror jette un pou femelle après s'être couché avec lui « pendant trois nuits consécutives ». Ainsi, sur le plan symbolique, le canapé fait l'office d'une fosse où « gît, dans sa virginité immonde, une mine vivante de poux »⁵³⁴.

Fin

Sur ce même canapé, l'acteur se laisse tomber après avoir accompli l'hymne au pou. Épuisé, il paraît dormir. Sur l'écran continuent de se dérouler plusieurs images, dont on a déjà vu la plupart (celles du poisson abyssal, de la galaxie, du pou), mais non sans quelques

⁵³⁰ *OC*, II-9, p. 160.

⁵³¹ Cette image correspond vraisemblablement au passage suivant : « Il a couvé plusieurs douzaines d'œufs chéris, avec son aile maternelle, sur vos cheveux, desséchés par la succion acharnée de ces étrangers redoutables. » (*OC*, II-9, p. 157-158.)

⁵³² *OC*, II-9, p. 157.

⁵³³ « Vois, il n'est pas reconnaissant, ce manitou horrible, des larges coupes de sang et de cervelle que tu répands sur ses autels, pieusement décorés de guirlandes de fleurs ». (*OC*, II-9, p. 159.)

⁵³⁴ *OC*, II-9, p. 160.

nouveautés (celles du cratère lunaire, des soldats au champ d'honneur, etc.). On y trouve même projetée une grimace de l'acteur Ayala-Maldoror qui souffre, probablement tourmenté par un cauchemar qu'il est en train de faire. Cela suggère-t-il que le spectacle d'aujourd'hui – une demi-douzaine de strophes qu'on vient d'écouter – ait été un rêve de Maldoror ? Gardons-nous cependant d'en tirer une conclusion hâtive, car voici l'acteur qui se réveille et attaque la dernière partie de son jeu : « Je suis sale. Les poux me rongent. »⁵³⁵ Contrairement à toute attente (parce que l'on s'attendrait légitimement, après l'inoubliable mise en scène de la strophe du pou, à quelque chose de très fort quand il s'agit, cette fois-ci, de la « saleté »), le monologue du narrateur se passe tranquillement ; la mise en scène de cette strophe est si simple qu'elle paraît beaucoup moins dynamique que celle de la précédente. En effet, sur l'écran se trouve figée une image immobile de forêt brumeuse. Quoique la voix de l'acteur reste toujours vivante et expressive, la sérénité de l'image fait sentir s'approcher la fin de l'aventure spirituelle de Maldoror, dont on a été témoin.

La strophe de la saleté se termine sans grand-chose à remarquer. Et l'acteur, reprenant ses lunettes de soleil en même temps que son allure bourgeoise, prononce un mot de clôture extrait de la dernière strophe du *Chant II* : « 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. »⁵³⁶ La courte strophe finie, la porte apparaît de nouveau sur la scène pour avaler l'homme qui a joué le héros du mal. L'acteur sort, caché derrière cette porte et l'on commence à applaudir. Reste sur l'écran une image de la mer de nuages, médiocrement belle.

⁵³⁵ OC, IV-4, p. 230.

⁵³⁶ OC, II-16, p. 188.

(C) Interview 3 : Entretien avec Pierre Pradinas

Le lundi 13 octobre 2008, l'auteur de la présente étude a interviewé, à la terrasse du café « L'Entracte » à Paris, Monsieur Pierre Pradinas, qui avait mis en scène en mai 2007 une adaptation des *Chants de Maldoror*. Auteur, metteur en scène et réalisateur, il a créé en 1978 la Compagnie du Chapeau Rouge. Il a mis en scène, entre autres, *Fantômas revient* (2006), comédie musicale au rythme funk et soul, et *L'Enfer* d'après Dante (2008). Depuis 2002, il est directeur du Centre Dramatique National du Limousin, et travaille actuellement sur une mise en scène du *Mariage forcé* de Molière à la Comédie Française (représentation en novembre et décembre 2008).

Conception

Pourquoi avez-vous monté Les Chants de Maldoror ?

PIERRE PRADINAS – Il y a des lectures qui m'ont orienté un jour vers Lautréamont. Je me suis beaucoup intéressé au surréalisme, et j'ai connu Lautréamont par les surréalistes : André Breton et l'*Anthologie de l'humour noir*. Dans ce livre, il cite des passages de Lautréamont.

J'étais adolescent, j'avais quatorze ou quinze ans, et ça m'intéressait. Je m'intéressais aussi à Edgar Poe, au fantastique, à tout ce qui pouvait avoir place dans la littérature qui correspond à quelque chose qui casse les habitudes, qui ne soit pas dans la culture classique, qui soit vraiment irrécupérable.

En plus, à cette époque, dans les années 70, s'il y avait une émergence de cette littérature irrécupérable, ça voisinait, disons, avec une émergence de la musique pop, rock, nouveau rock, hard rock, etc., cette tentative pour la jeunesse. Moi, j'adorais Pink Floyd dans les mêmes ambiances. Je m'étais amusé à coller des textes d'Edgar Poe, le fameux « Corbeau » d'Edgar Poe, avec la musique de Pink Floyd quand j'étais lycéen. Et après tout, je me suis toujours souvenu de ce moment.

Comme j'étais intéressé par la musique rock et la littérature fantastique – même si on évite de classer Lautréamont dans la littérature fantastique – tout ça me semblait spontanément se ressembler. Il y avait une convergence entre les deux. Il y avait quelque chose qui semblait

aller de soi à l'époque. Donc ça m'est resté longtemps après, et comme je relisais des textes surréalistes, je me suis dit : on a envie de revoir comment était Lautréamont.

Et surtout, au même moment, je voyais David Ayala jouer un autre texte seul. C'était un texte d'Antonin Artaud⁵³⁷. Et tout à coup, tout ça fonctionnait ; il y a quelque chose entre le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, les surréalistes et Maldoror. Ça s'est affirmé ensemble. Donc en revoyant David Ayala, je me suis dit : ce serait vraiment formidable s'il essayait ce texte, et de vérifier, à titre expérimental, si la musique de Pink Floyd a vraiment une correspondance.

Et après, j'avais un peu peur que ça doublonne, que ce soit un peu redondant. Parce que quand il y a le même esprit deux fois, ce n'est jamais très bon. D'abord il fallait choisir des morceaux qui n'avaient pas trop de voix. Mais en même temps, il y a une telle musicalité dans les voix, dans les mots de Lautréamont que tout à coup ça paraît très bien. C'est que, finalement, il y avait une intuition juste dans ce souvenir de jeunesse. J'ai donc poursuivi le travail dans ce sens-là.

Qu'avez-vous trouvé de fascinant dans l'œuvre de Lautréamont, précisément ?

PIERRE PRADINAS – J'aime bien le côté cruel, voire un peu grotesque qu'il y a certains moments dans Lautréamont. Mais je suis sûr que paradoxalement, il y a un certain humour aussi. Être en scène de cette façon-là, dire « Maldoror », « Isidore Ducasse » ou « Comte de Lautréamont » avec toutes ces méthodologies inventées, et la propre mise en scène qu'il fait de la plus extrême cruauté possible, en même temps d'une immense fragilité et d'un côté visionnaire, ça me semblait se prêter à la scène. Chez Lautréamont, la haine de l'humanité est tellement puissante que d'une certaine façon, ça se retourne complètement. Parce qu'en fait, ce n'est pas de la haine ; il prend tellement la peine de décrire ce qu'il vit, que tout à coup on a l'impression d'être plutôt dans un monde fantasmagorique et assez doux, assez faible, assez en danger. Là, je ne sais pas la psychologie de Lautréamont, mais quand même cet homme a une sorte d'état d'esprit que finalement je trouve très humaniste.

Et puis, il y a quelque chose qui résonne pour moi dans le temps présent, même si Lautréamont n'est pas très à la mode. Il y a une époque aujourd'hui qui exprime pas mal de

⁵³⁷ Comédien depuis 1990, David Ayala a joué, entre autres, le rôle de Coriolan dans *Coriolan* de Shakespeare (2004-2005, m.e.s. Jean Boillot), de Fantômas dans *Fantômas revient* de Gabor Rassov (2005, m.e.s. Pierre Pradinas), de Jean La Chance dans *Jean la Chance* de Brecht (2006, m.e.s. Jean-Claude Fall). Fondateur de la Compagnie La Nuit Remue, il signe également les mises en scène de *La Furie des Nantis* d'Edward Bond, d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, de *Docteur Faustroll* d'Alfred Jarry. Il représente régulièrement *Toto le Momo*, spectacle fondé sur les textes d'Antonin Artaud.

cruauté, pas mal de danger, et une espèce d'immoralité. Je trouve que, finalement, Lautréamont exprime une révolte par rapport à ça. Quelque part je me dis : en allant dans ce sens révélateur de la cruauté, on peut être scandalisé par certains moments, bouleversé par d'autres, ou rire aussi de cette gratuité, de cette espèce de représentation magnifique, parfois candide même. Aujourd'hui en France, il y a des écrivains de théâtre qui expriment des choses dures, cruelles, annexées sur le réel, dans une sorte de plaisir flagellé. Mais tout ça, je le trouve souvent un peu mièvre par rapport à la puissance d'un texte comme celui de Lautréamont. Mais je ne suis pas réactionnaire. Je veux dire par là que j'apprécie des auteurs contemporains, certains. Mais aujourd'hui, au théâtre, il y a une tendance à martyrs, à opprimer les victimes, on a l'impression que le théâtre devrait être le lieu de sacrifice des victimes. On sait quelle culpabilité ont les artistes intellectuels, alors qu'au contraire, je pense qu'il serait mieux d'avoir une position autonome par rapport à ça. Parce que le rôle des artistes n'est pas de moraliser les choses. Pour moi, c'est d'exprimer ce qu'ils ressentent librement dans tous les sens.

Fallait-il du courage pour aborder le texte de Lautréamont, qui n'est pas connu du grand public ?

PIERRE PRADINAS – Mais bizarrement, il est connu de spécialistes. J'ai vu des gens qui aiment Lautréamont, qui gardent un côté ou l'autre de Lautréamont, et pour qui c'est tout à coup l'étendard de quelque chose. J'ai vu aussi des gens qui veulent Lautréamont pour de très bonnes raisons, qui, par exemple, retrouvaient un plaisir à le voir sur scène, à voir sur scène une incarnation de Lautréamont. Je savais que ce n'était pas un spectacle pour le grand public. Mais c'est pour ça que je l'ai mis en scène avec la musique de Pink Floyd. Ça remet le texte à sa place. Et tout ça, c'est, pour moi, comme une espèce d'appel à un spectacle plus fort que seulement l'écoute d'une interprétation du texte. J'espère que ça a pu plaire à tous les gens qui ne connaissent pas la poésie, qui ne connaissent pas Lautréamont, les provoquer, étonner. Pour moi, c'est là le rôle du théâtre, c'est-à-dire d'interpeller les gens, pas de leur faire plaisir seulement, mais de les interpeller.

Choix des textes

Avez-vous fait le montage tout seul ?

PIERRE PRADINAS – Non. David [Ayala] adore aussi le texte de Lautréamont. On s’est donc réuni plusieurs fois pour faire la sélection ensemble. Je voulais que ça rende compte de l’homme général. Mais au théâtre, c’est vrai que la durée d’une heure met en valeur énormément les morceaux choisis. On avait donc du temps pour faire le dosage, parce que des fois c’était trop dur, ou pas assez.

Dans la dernière partie du spectacle, on a essayé de rendre compte⁵³⁸, un peu d’une façon subjective, comme si nous, on avait voyagé dans le poème. On a ça, ça, ça, comme souvenir, comme feedback. Surtout ça se résume à un puzzle qui met l’œuvre en perspective. Mais ce n’était pas un résumé des *Chants*. On a travaillé sur les passages très connus aussi, parce qu’il y avait un côté "tube". Donc, « vieil océan »...

Vous avez monté également la strophe du pou.

PIERRE PRADINAS – Voilà, c’est aussi parce que ce sont des images assez spectaculaires et drôles : le gars qui étudie le coup des poux. Si on le conçoit trop au sérieux, ça ne marche pas. Là, c’est vraiment fou. N’empêche qu’on dirait la sublimation d’un étudiant pauvre.

Acteur

Le choix du comédien était-il important pour vous ?

PIERRE PRADINAS – Pour moi, ce spectacle est né avec un certain naturel. C’était comme ça, je n’ai pas réfléchi. J’avais une possibilité de faire quelque chose cette saison-là, et je n’étais pas obligé non plus. Parce qu’à Limoges, j’avais un gros projet derrière, qui prenait beaucoup d’argent. J’ai donc profité de sa présence [de David Ayala] au théâtre, pour lui dire : « Tiens, voilà, on a carte blanche avec toi ». On avait déjà fait *Fantômas* ensemble. Une sorte de précipité a donc existé. Je n’ai eu ni l’occasion ni le temps de poser la question de l’acteur.

Mais de toute façon, je pense qu’il fallait mettre un acteur comme ça pour jouer Maldoror. Acteur puissant, avec une voix profonde, qui n’est d’ailleurs pas loin d’une dimension un peu monstrueuse. Et il faut un talent aussi pour dire les choses, parce que c’est un texte difficile.

⁵³⁸ Vers la fin du spectacle, il y a une scène où Maldoror (David Ayala) dort sur le canapé, tandis que sur l’écran s’affichent successivement les images évoquant des scènes précédentes du spectacle, celles que les spectateurs ont déjà vues. Voir *supra*, p. 331-332.

Le texte de Lautréamont est-il difficile relativement aux autres ?

PIERRE PRADINAS – Oui. Bon, c'est de la prose, c'est vrai. Ce n'est pas un texte de théâtre à la base. Mais c'est intéressant qu'on s'accorde à penser que Lautréamont jouait toujours du piano, qu'il improvisait au piano, qu'il lisait son texte⁵³⁹. Ça aussi, ça m'avait aidé pour le rapprochement avec Pink Floyd. Comme j'avais lu qu'il utilisait beaucoup la musique, je me suis dit : ça veut dire que la musique de Pink Floyd, ce n'est pas forcément redondant, ça peut marcher éventuellement. Il paraît qu'il lisait à voix haute, qu'il emmerdait tous ses voisins...

Images

Sur l'écran, vous avez projeté beaucoup d'images – celles des poissons, par exemple. Êtes-vous allé à un aquarium pour les filmer ?

PIERRE PRADINAS – On ne voulait, avec [la strophe de] l'océan, juste que de la mer. On voulait profiter de l'eau, épisodiquement croiser une espèce de forme. Donc effectivement on est allé à l'aquarium de Limoges. On a demandé l'autorisation, on a filmé les poissons. Et ensuite, on a évidemment noyé les images dans d'autres images. Il y avait un gros travail sur le montage, sur le mixage des images...

Il y avait donc un spécialiste dans votre équipe.

PIERRE PRADINAS – Oui. Il y avait mon frère, qui est à la fois peintre et vidéaste. Il est le technicien qui travaille avec nous – en général dans les spectacles, d'ailleurs. Il est présent dans *Fantômas*, dans *l'Enfer*... Avec mon frère, on a une certaine complicité. Toutes les images, on les conçoit ensemble. C'est quelqu'un qui est assez pointu sur l'image. D'ailleurs je m'intéresse beaucoup à l'image. J'ai réalisé un long métrage aussi.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Il s'agit d'une légende répandue par Léon Genonceaux : « Il [Ducasse] n'écrivait que la nuit, assis à son piano. Il déclamaient, il forgeait ses phrases, plaquant ses prosopopées avec des accords. Cette méthode de composition faisait le désespoir des locataires de l'hôtel qui, souvent réveillés en sursaut, ne pouvaient se douter qu'un étonnant musicien du verbe, un rare symphoniste de la phrase cherchait, en frappant son clavier, les rythmes [sic] de son orchestration littéraire. » (Léon Genonceaux, « Préface » à l'édition Genonceaux de 1890, in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1963, p. 11-12.)

⁵⁴⁰ En 1988, Pierre Pradinas a réalisé *Un Tour de Manège*, long métrage (avec Juliette Binoche et François Cluzet) distribué par Gaumont.

Mise en scène

En ce qui concerne la mise en scène des Chants de Maldoror, j'ai l'impression que vous avez opté pour la complexité ; car dans le spectacle, vous avez introduit plusieurs facteurs décoratifs : décors, images, musique, effets sonores...

PIERRE PRADINAS – On peut dire, en règle générale, qu'un texte comme ça [*Les Chants de Maldoror*] appelle la sobriété. On se dit à la lecture : ce n'est pas la peine de faire son cinéma, ça appelle à la sobriété. Donc ça complique, si on a envie de faire quelque chose de plus épique. On prend le risque de la saturation, du double emploi, du pléonasme... Il y a toujours ce risque. Mais en même temps, ce qui est intéressant, c'est de ne pas laisser les textes tout le temps dans le minimalisme. Il me semble qu'il y a quelque chose à faire avec des textes comme ça : voir la pertinence du côté de vision d'un poète comme Lautréamont, par exemple. Mais il ne faut pas noyer l'acteur, ce n'est pas possible de superposer des images trop fortes. Il faut que ça soit complémentaire. Finalement, il faut que tout ça mette en valeur le texte et l'acteur. C'est le but.

Fidélité au texte original

Vous n'avez pas du tout modifié le texte de Lautréamont, je pense.

PIERRE PRADINAS – Il y a différentes façons d'aborder le texte. Par exemple, quand on a travaillé sur un texte de Shakespeare, on avait repris le texte original, on avait écrit comme un scénario, qui est pratiquement un autre texte⁵⁴¹. C'est un texte de théâtre, beaucoup de gens le connaissent, donc là on peut faire toutes ces variations. Par contre, *Les Chants de Maldoror*, c'est de la poésie pure, ce n'est pas un texte hyper connu. C'était essentiel pour moi. On peut travailler sur des pièces classiques comme un matériau, les reprendre, les trafiquer, parce que si on ne respecte pas l'original, ce n'est pas grave. Au contraire, ça peut donner envie même de lire la pièce originale. Mais la poésie, c'est complètement différent. Ce sont là des textes

⁵⁴¹ Avec Gabor Rassov, Pierre Pradinas a créé une adaptation de *Richard III* de Shakespeare : *La vie criminelle de Richard III* (pièce représentée de 1993 à 1995).

qu'il ne faut pas changer, comme les *Illuminations*. Ce serait ridicule. Et dans le cas de Lautréamont, si on a eu, autant David que moi, une position humble, c'est vraiment par rapport à ce texte. Il s'agissait là d'essayer de rendre toute sa musicalité et tout son sens. Parce que le sens est complexe ; il y en a plein. C'est comme un immense voyage. Et un lecteur, c'est un voyageur. On a donc essayé de rendre compte d'un voyage, même si c'est subjectif. C'est imparfait, imprécis. Je ne dis pas qu'on n'a pas trahi un peu Lautréamont, sûrement. Mais en même temps, c'est le respect qu'on a pour les choses, l'amour qu'on en a, qui tout à coup peut donner envie aux autres de comprendre, et qui redonne vie aux œuvres chaque fois.

Chapitre II. Comparaison des trois spectacles

Comptes rendus, montage du texte, interviews – ces matières, qui sont maintenant à notre disposition, nous incitent à nous aventurer dans une comparaison des trois mises en scène des *Chants de Maldoror*. Comparaison, toutefois, qui n'implique il va de soi aucune évaluation ; nous ne sommes pas en mesure de discuter sur les qualités et les défauts des spectacles. De plus, nous n'ignorons pas que les mises en scène ont été effectuées dans des conditions différentes, si différentes qu'il serait imprudent de les considérer toutes sur le même plan.

Soyons donc clairs : notre seul objectif dans ce chapitre est de situer dans une perspective adéquate chacun des trois spectacles. Pour cela, nous allons tenter une mise en relief des caractéristiques principales des trois adaptations scéniques, et mesurer les écarts qui les séparent les unes des autres.

1. Trois adaptations théâtrales des *Chants de Maldoror*

Voici rassemblées dans le tableau ci-dessous les informations basiques sur les trois mises en scène :

Mise en scène	Thibaut CORRION	Jean-François MARIOTTI	Pierre PRADINAS
Titre	Le Chant Premier	Maldoror !	MALDOROR
Ville	Paris	Paris	Limoges
Lieu	Maison de la Poésie (Théâtre Molière)	Théâtre les Déchargeurs	Centre Dramatique National du Limousin
Capacité	181	Max. 20	Max. 400
Période	Le 1 ^{er} juillet 2007	Du 21 février 2006 au 1 ^{er} avril 2006	Du 09 au 19 mai 2007 et les 21, 22 novembre 2007
Nbr. de séances	1	30 environ	10 environ
Durée	2 h 30	1 h 15	1 h 20
Nbr. d'Acteurs	5	3	1
Acteur principal	Hélène LAUSSEUR	Thibaut CORRION	David AYALA
Musique	Aucune	Un peu	Pink Floyd
Décors	Aucun	Piano, masque	Ecran, canapé, tribune, minibar
Images	Aucune	Aucune	Abondantes
Strophes représentées	Les quatorze strophes du <i>Chant I</i>	I-3, I-4, I-5, I-6, I-7, II-4, II-9, III-2, IV-3, IV-4, V-5	I-3, I-5, I-7, I-9, II-5, II-9, IV-4
Modification du texte des <i>Chants</i>	Narration partiellement supprimée (I-12, I-13)	Pronoms personnels modifiés Quelques textes ajoutés	Aucune
Interview	Le 23 septembre 2008	Le 18 août 2008	Le 13 octobre 2008

Pour saisir ne fût-ce qu'approximativement la situation de chaque spectacle dans son rapport avec les deux autres, nous voulons rappeler ici brièvement quelques caractéristiques saillantes des trois mises en scène.

Du point de vue du scénario, le spectacle de Thibaut Corrion se distingue nettement des deux autres, car il s'est servi uniquement du *Chant I*, tandis que Jean-François Mariotti et Pierre Pradinas, pour composer leurs montages, ont librement extrait des textes de plusieurs *Chants*. D'ailleurs, le premier spectacle cité était une représentation intégrale du premier *Chant*, ce qui exigeait naturellement une durée beaucoup plus longue (deux heures et demie) que les deux autres spectacles. Corrion a employé cinq comédiens (deux acteurs et trois actrices), et misé sur la sobriété extrême de la mise en scène. Aucune particularité en ce qui concerne le costume : tous les acteurs étaient habillés en T-shirt vert et pantalon noir. Ni image, ni décor, ni musique n'ont figuré dans son spectacle. En outre, pendant la récitation des cinq premières strophes du *Chant I*, les comédiens restaient immobiles ; c'est seulement à partir de la sixième strophe que les gestes apparaissaient.

Parlons ensuite du spectacle de Mariotti, à trois comédiens : Thibaut Corrion et deux jeunes actrices. Nous tenons d'abord à signaler la petitesse de la salle de théâtre, qui donnait à celle-ci une ambiance de « cabaret » : la capacité en était seulement de vingt personnes assises. Le metteur en scène a bien profité de l'intimité de cet espace, pour que les spectateurs puissent accompagner le héros du mal dans son voyage à travers les événements sanglants du XX^e siècle. Aux strophes extraites des *Chants de Maldoror*, il a ajouté des textes de sa plume évoquant le dadaïsme, le surréalisme, les deux guerres mondiales et la Shoah. Son montage manifeste ainsi la thématique du mal, dont il veut examiner la pertinence dans la modernité, ce qui explique pourquoi il a adopté des strophes particulièrement violentes et scandaleuses des *Chants*, telles que la strophe 2 du *Chant III* (celle du viol) ou la strophe 5 du *Chant V* (celle du pédéraste).

La mise en scène de Pierre Pradinas est plus riche en décors, plus somptueuse que les deux autres : le spectacle se passe dans une grande salle de théâtre ; plusieurs décors (canapé, minibar, tribune...) se trouvent sur la scène ; beaucoup d'images curieuses sont projetées sur l'écran ; l'unique acteur, David Ayala, porte un beau costume comme pour souligner le titre de noblesse que contient le pseudonyme de l'auteur des *Chants de Maldoror* ; la musique de Pink Floyd y plane presque tout le temps. Le choix du texte des *Chants* est bien équilibré ; le spectacle commence par le célèbre « hymne à l'océan » et aboutit à la strophe de la « saleté », en passant par les strophes de la « Prostitution », du « pou », etc.

Abordons maintenant la comparaison des trois mises en scène et de leurs auteurs, en nous appuyant principalement sur le texte des interviews qui nous communique directement leurs idées, leurs opinions.

2. Musicalité, oralité : mise en voix du texte

Adapter une œuvre littéraire pour la scène implique que le texte de celle-là se trouve mis en voix par des acteurs : transposition à laquelle on n'est pas sûr que le livre de Ducasse ait été initialement destiné, même si à l'époque, la lecture à haute voix était beaucoup plus courante qu'aujourd'hui. Ce qui nous incite à poser la question suivante : dans le texte des *Chants*, est-il vraiment une musicalité forte, une oralité particulière qui puissent fasciner tant d'hommes de théâtre ? Comme nous, non professionnels de l'art théâtral, ne sommes pas bien placés pour en rendre compte, laissons immédiatement la parole aux spécialistes. L'aspect phonétique du texte de l'œuvre de Ducasse, comment les trois metteurs en scène l'ont-ils apprécié ? Que disent-ils de l'oralité, de la musicalité des *Chants de Maldoror* ?

À ce sujet, Pierre Pradinas ne parle pas beaucoup : dans son interview, il fait mention de la musicalité dans le livre de Ducasse (« il y a une telle musicalité dans les voix, dans les mots de Lautréamont [...] »), sans pourtant davantage développer ce propos. Jean-François Mariotti, lui, décrit la langue de Lautréamont du point de vue du metteur en scène ayant l'habitude d'*écouter* : « Lautréamont, c'est quelqu'un qu'on entend volontiers. Il se prête particulièrement bien à l'écoute. »

Remarque intéressante. Mais c'est, on s'en doutera, Thibaut Corrion qui parle avec le plus d'éloquence de la musicalité des *Chants de Maldoror*. Ayant deux fois travaillé sur le texte de Ducasse, il affirme celle-ci d'abord en s'appuyant sur son expérience de direction des acteurs en tant que metteur en scène : « C'est vrai qu'il y a des phrases qui peuvent tout de suite rebuter, qui sont très longues, qui font dix lignes, avec des idées très complexes à faire entendre. [...] Mais on se rend compte que si cette phrase-là ne passe pas, en tout cas on a la musicalité et l'oralité des *Chants*, pour aller de plus en plus loin, pour arriver à la fulgurance du texte. »

Ensuite, cette fois en tant qu'acteur qui a joué Maldoror dans la mise en scène de Mariotti, il dit : « à chaque fois qu'il [Lautréamont] parle, il y a quelque chose de mordant, en permanence. Oui, je trouve que c'est une morsure, ça. C'est ce que j'ai vécu moi aussi quand j'ai pu jouer. »

L'oralité particulière de ce texte est ainsi reconnue à l'unanimité par les trois metteurs en scène. Admettons donc que *Les Chants de Maldoror* se composent d'une langue à même de briller sur la scène.

3. Scénario : composition du montage

Selon quels critères les metteurs en scène ont-ils choisi les strophes à représenter ? Leur goût personnel ? La difficulté ? Ou l'aptitude à la scène ? Là s'observent clairement les stratégies de chacun. Par exemple, Mariotti reste foncièrement fidèle à la thématique qui l'intéresse – « le rapport à l'innocence du mal » – et adopte les strophes qui conviennent le plus à la mise en scène de *son* Maldoror : « Au moment du montage, je voulais lui [Maldoror] faire traverser les cauchemars du XX^e siècle, pour le confronter, lui, à l'histoire de sang, et voir, aujourd'hui, après ce passage de notre histoire, si c'est encore pertinent. Parce qu'une des thématiques que j'ai extraites du texte de Lautréamont, c'est le rapport au mal, le rapport à l'innocence du mal. »

Dans la sélection du texte chez Pradinas, on peut remarquer non seulement les échos de la thématique personnelle du metteur en scène, mais aussi son souci de composer un spectacle équilibré : « Je voulais que ça rende compte de l'homme général. Mais au théâtre, c'est vrai que la durée d'une heure met en valeur énormément les morceaux choisis. On avait donc du temps pour faire le dosage, parce que des fois c'était trop dur, ou pas assez. »

À la différence de ces deux metteurs en scène qui se sont servis des strophes extraites de plusieurs *Chants*, Thibaut Corrion a opté pour la représentation intégrale du *Chant I* en raison, d'un côté, de l'« affection particulière » qu'il a pour celui-ci et, de l'autre, de son aptitude à la scène : « C'est vrai que j'ai une affection particulière pour le *Chant I*. Je le trouve extrêmement riche. Il y a quelque chose comme de la défiance, de la proclamation et, en scène, ça marche très bien. »

Fidèle à l'œuvre de Ducasse, Corrion a respecté jusqu'à l'ordre des quatorze strophes dans le *Chant I*. À cause de ce parti pris, cependant, ne s'est-il pas privé de la liberté de faire le tri, à son gré, des strophes à mettre en scène ? À cette question, le jeune dramaturge a répondu comme suit : « Mais j'aime bien me donner ce genre de contrainte, pour ne pas être dans la facilité d'aller piquer à droite et à gauche. [...] je voulais que ce soit Lautréamont qui parle et pas moi. »

Donner la parole à Lautréamont : l'objectif premier de sa tentative explique et justifie la simplicité de son scénario. Prédicateur pour ainsi dire de la voix du poète, Corrion se voue

ainsi à la remise en valeur des paroles maldororiennes restant encore si méconnues du grand public.

4. Respect pour le texte original

Il faut souligner fortement que les trois metteurs en scène que nous avons interviewés étaient remarquablement fidèles au texte original des *Chants de Maldoror*. Selon Pierre Pradinas, qui n'a aucunement modifié le texte de Ducasse, il y a à cela principalement deux raisons : 1) respect pour la parole poétique qui interdit, pour être citée, tout changement de termes ; 2) célébrité peu sûre de Lautréamont et de son œuvre pour le grand public. On s'accordera volontiers avec son avis : « *Les Chants de Maldoror*, c'est de la poésie pure, ce n'est pas un texte hyper connu. [...] On peut travailler sur des pièces classiques comme un matériau, les reprendre, les trafiquer, parce que si on ne respecte pas l'original, ce n'est pas grave. [...] Mais la poésie, c'est complètement différent. Ce sont là des textes qu'il ne faut pas changer, comme les *Illuminations*. Ce serait ridicule. »

Thibaut Corrion, lui, a jugé bon de couper les passages narratifs dans les strophes 12 et 13 du *Chant I*, strophes dont la plus grande partie se compose d'un dialogue des deux personnages. Voici les raisons du retranchement qu'il a mis en exécution : « Je crois qu'on a coupé cinq lignes, pour que l'enchaînement soit assez vite. [...] Dans ces deux strophes, je n'ai gardé que les deux dialogues. Là, c'était vraiment la fin du spectacle et les comédiens restaient dans la voix de ces personnages-là. Je n'avais donc pas du tout envie de tomber dans une narration qui pouvait ressortir les spectateurs de la parole vive du dialogue. »

Les lecteurs familiers avec l'œuvre de Ducasse reconnaîtront sur-le-champ que Corrion, par cette suppression du texte, a reconstitué, à son insu, la variante (1868) du *Chant I*. (L'auteur de la présente étude a vérifié, pendant l'interview, que le metteur en scène ignorait cette première version.) Dans cette variante, les deux strophes en question se trouvent, on le sait, écrites sous forme de scène de théâtre parfaitement jouable, et dotées même d'indications scéniques ; les narrations n'ont été ajoutées que pour la version définitive des *Chants de Maldoror* achevés en 1869. Le retranchement de texte que Corrion a spontanément exécuté selon sa sensibilité théâtrale atteste, semble-t-il, que la variante de 1868 est en effet plus appropriée à la scène que la version définitive des *Chants*, autrement dit qu'elle a plus de théâtralité que le texte de 1869.

Qu'en est-il alors du montage de Mariotti ? Il a certes modifié quelques pronoms personnels dans les *Chants* et y a ajouté des textes de sa propre plume. Mais le verbe

« tricher » qu'il a employé dans son interview pour désigner ces petits changements du texte, et la notion d'illégalité qu'implique ce mot, donnent à entendre que le metteur en scène n'a pas remanié le texte de Ducasse sans hésitation, sans se sentir coupable : « j'ai un peu triché parce que, du coup, j'ai changé un petit peu le texte parfois pour l'adapter : « lui » devient « tu », par exemple. [...] Adapter, tricher un peu, tendre un peu le texte, c'est probablement ce qui est inévitable, si on tient réellement à rester fidèle à *son* Lautréamont. »

En somme, les modifications qu'il a exécutées sont très limitées si l'on voit les choses dans leur ensemble. Il est donc juste de dire que les trois metteurs en scène ont tous pris une position humble à l'égard du texte original des *Chants de Maldoror*.

5. Mise en scène

Comment mettre en scène, alors, les scénarios ainsi constitués ? En ce qui concerne les décors et les costumes, Mariotti a opté pour la simplicité : « Je tenais vraiment à ce qu'il n'y ait absolument rien. Tout partait de la parole. Pas de décorum, pas de situation. Il n'y avait pas de situation autre que le rapport entre le comédien et le texte, et le public. »

Mais en sobriété de mise en scène, personne ne pourrait surpasser le spectacle de Corrión. L'absence de décorum est ici poussée à l'extrême. On peut dire sans exagérer que tous ses efforts ont été consacrés à la mise à nu des paroles de Lautréamont. D'où, d'ailleurs, l'immobilité physique des comédiens dans la première partie du spectacle : « je leur [les acteurs] ai demandé d'être dans une idée d'immobilité physique, pour mieux faire sortir une espèce de mouvement interne très fort. Idée justement que Bachelard définit bien : l'agressivité. J'ai trouvé ça dans la langue, et non dans l'action du personnage. »

Le metteur en scène suggère, du reste, qu'en réalité c'est Ducasse lui-même qui l'a conduit vers cette simplicité : « Quand je suis parti, il y avait déjà des années que j'avais pensé à travailler sur Lautréamont. J'avais donc énormément d'idées en tête par rapport à la mise en scène : les images que je voulais absolument placer etc. Mais dès qu'on a commencé le travail de lecture, j'ai mis tout ça de côté, parce que c'était complètement inutile. [...] Ce côté immobile [des acteurs] s'est donc un peu imposé aussi grâce à Lautréamont. »

En l'occurrence, on sera tenté de prendre l'avis de Pradinas qui s'est servi de plusieurs éléments décoratifs : images, musique, décors. Défendra-t-il à tout prix sa mise en scène complexe et spectaculaire ? La réponse qu'il nous a donnée était quelque peu frappante ; en fait, Pradinas est lui aussi conscient de l'efficacité d'une mise en scène sobre pour adapter *Les Chants de Maldoror* : « On peut dire, en règle générale, qu'un texte comme ça [*Les Chants de*

Maldoror] appelle à la sobriété. On se dit à la lecture : ce n'est pas la peine de faire son cinéma, ça appelle à la sobriété. [...] Mais en même temps, ce qui est intéressant, c'est de ne pas laisser les textes tout le temps dans le minimalisme. Il me semble qu'il y a quelque chose à faire avec des textes comme ça : voir la pertinence du côté de vision d'un poète comme Lautréamont, par exemple. »

Il se révèle ainsi que le spectacle de Pradinas, où s'amalgamaient la voix, le corps, les images et la musique, était une tentative de résistance au minimalisme théâtral. Précieux coup d'essai, qui montre qu'il y a diverses approches possibles à l'adaptation scénique des *Chants de Maldoror*.

6. Musique

Sans doute est-ce la musique qui est l'élément représentatif des principes de chaque metteur en scène. La mise en scène de Corrion fournit un cas extrême, car la musique n'y figure point : « Aucune [musique]. Il faut se méfier de la musique au théâtre. Parce qu'elle est parfois plus forte que ce qui se passe au moment sur le plateau. »

Mariotti, lui, utilise la musique quoique très modérément. Si l'on reprend ses mots, la musique, ainsi que les autres éléments auxiliaires du théâtre, « accompagne » le texte : « L'utilisation de la musique, comme le reste, [...] c'était très peu, et très petit, elle n'était pas très forte, elle ne durait pas très longtemps. [...] ce texte-là [celui des *Chants*], on n'a pas besoin de l'embellir pour le porter sur scène. Tout le reste l'accompagnait. Il était censé accompagner le texte et le comédien. »

Qu'en est-il, alors, de Pradinas ? Dans son spectacle, la musique ne peut pas être de faible importance puisque celui-ci avait pour enseigne la combinaison de Lautréamont et de Pink Floyd. De ce célèbre groupe de rock, en effet, le metteur en scène attendait un effet très précis, nullement secondaire, celui d'« appel à un spectacle » : « Je savais que ce n'était pas un spectacle pour le grand public. Mais c'est pour ça que je l'ai mis en scène avec la musique de Pink Floyd. Ça remet le texte à sa place. Et tout ça, c'est, pour moi, comme une espèce d'appel à un spectacle plus fort que seulement l'écoute d'une interprétation du texte. »

Chaque opinion ayant un fond de vérité, il est difficile d'en préférer une.

7. Synthèse

Une synthèse de ces différentes réflexions mérite d'être faite. Pour commencer, nous croyons bon de souligner le contraste entre l'œuvre de Corrion et celle de Pradinas. Contraste qui se remarque, d'une part, du point de vue du nombre d'acteurs et, d'autre part, sur le plan de la décoration théâtrale :

Nombre d'acteurs	1	3	5
	I-----I-----I		
	Pradinas	Mariotti	Corrion

Mise en scène	Simple	Moyenne	Complexe
	I-----I-----I		
	Corrion	Mariotti	Pradinas

La mise en scène de Corrion est la moins profuse en décors de toutes, cela est certain. Elle se compose uniquement de la voix et du corps des acteurs, et elle écarte tout élément ornemental qui risque de brouiller les paroles de Ducasse. On peut y voir une belle cohérence entre le projet et la réalisation de ce metteur en scène, puisqu'il a voulu, disait-il dans son interview, « défendre et faire connaître *Lautréamont* ». Mais il ne faut pas oublier que d'un autre point de vue – celui du nombre de comédiens – son spectacle est, en fait, le plus luxueux des trois dont nous avons traités dans ce chapitre ; il a cinq comédiens à sa disposition, ce qui fait contraste avec la mise en scène de Pradinas où figure seulement un acteur.

Le fait que cette dernière ait été particulièrement abondante en décors n'est sûrement pas sans rapport avec la présence solitaire de David Ayala. Il faut penser que l'utilisation généreuse des images, de la musique et des décors était un procédé nécessaire pour soutenir ce comédien, pour compléter l'absence d'interlocuteur et, partant, pour différencier le spectacle de la simple mise en voix du texte. Nous croyons donc que la stratégie de Pradinas était pertinente, qu'il a raison d'avoir introduit dans son spectacle des décors, des images ornementales et la musique de Pink Floyd, pour que le spectacle fût plus ouvert au grand

public, plus attirant même pour des spectateurs qui connaissaient mal la littérature et qui n'avaient jamais entendu parler de Lautreámont.

Entre ces deux mises en scène qui constituent les deux pôles stylistiques, le spectacle de Mariotti tient, semble-t-il, juste le milieu : il y a un peu de décors, un peu de musique, qui se bornent à « accompagner » le texte des *Chants de Maldoror* ; le nombre de comédiens qu'il a mis en scène est d'ailleurs de trois, pour cette raison qu'il nous a confiée dans son entretien : « je ne voulais pas me limiter à un seul comédien interrogatif en terme de dialogue. À trois, j'avais la possibilité d'avoir et la contradiction entre les deux filles, et les deux filles pour ou contre Maldoror. J'avais une dynamique théâtrale qui fonctionnait beaucoup mieux à trois. »

Mariotti ayant été ainsi particulièrement attiré par la « contradiction » dans l'œuvre de Ducasse, il faut admettre que le nombre d'acteurs qu'il a adopté est tout à fait conforme à ce qu'il voulait représenter ; là aussi, on peut observer une cohérence entre le projet et la réalisation du dramaturge.

*

Les trois spectacles que nous avons vus et examinés se distinguent nettement sur le plan stylistique. Leurs auteurs avaient chacun un objectif précis, une idéologie particulière. De plus, les contextes et les conditions dans lesquels ils ont travaillé ne sont pas les mêmes. Cependant, malgré toutes ces différences, ils ont réussi, affirmons-le, à redonner vie à Maldoror, chacun à sa manière, par la puissance du spectacle. Il y a donc plusieurs manières possibles et pertinentes de faire ressortir la théâtralité de l'œuvre de Ducasse, comme l'ont prouvé ces trois metteurs en scène lautréamontiens.

Conclusion

Que cette quatrième partie de notre étude, traitant de la pratique théâtrale au XXI^e siècle, soit à même de contribuer à l'approfondissement de la lecture des *Chants de Maldoror*, nous ne pouvons le garantir. Sans doute pourrait-on mettre en doute la pertinence de notre tentative consistant à faire retentir, dans une étude littéraire, la voix des praticiens du théâtre ; car les travaux de ceux-ci – naturellement – ne sont pas toujours fondés sur des connaissances exactes sur Isidore Ducasse et son œuvre.

Nous croyons toutefois que leurs travaux et leurs expériences théâtrales gardent leurs propres valeurs dans une dimension autre que celle des recherches littéraires, et méritent pour cela d'être présentés ici. Car il est au moins indéniable que ces metteurs en scène, investissant trois ou quatre mois entiers dans la préparation du spectacle, ont vécu les paroles d'Isidore Ducasse d'une manière intense et profonde. Insistons donc sur l'intérêt de leurs points de vue, qui ont pu nous offrir une perspective nouvelle et différente de celle des chercheurs.

Nous tenons à rappeler ici que cette quatrième partie n'est conçue que comme une tentative d'ouvrir un passage, de créer un lieu de communication entre les deux milieux qui se forment autour des *Chants de Maldoror* : poésie et théâtre. Et pour la clôturer, nous voulons ajouter qu'il y aura encore plusieurs dramaturges qui, « enhardis et devenus momentanément féroces comme ce qu'ils lisent », s'attaqueront à la mise en scène de *leur Maldoror*⁵⁴².

⁵⁴² Au cours de l'année 2008-2009, il y aura une reprise de la version opéra de Jean-Louis Manceau (novembre et décembre 2008 à Paris) et au moins trois nouvelles créations théâtrales : celles de Matthias Langhoff (octobre 2008 à Caen, novembre 2008 à Grenoble et Annecy, janvier 2009 à Paris), de Frédéric Roudier (mars 2009 à Montpellier) et d'Olivier Kemeid (avril 2009 à Montréal).

CONCLUSION : Mascarade de Maldoror

Il est temps de penser à la mise en ordre des réflexions diverses, voire disparates, que nous avons jusqu'ici développées sur la théâtralité dans *Les Chants de Maldoror*. Essayons donc de renouer les fils de lecture multipliés et quelque peu brouillés au cours de la présente étude, et d'en présenter une vision synthétique.

*

Tout au long du livre de Ducasse – mais surtout dans les cinq premiers *Chants* – nous avons vu le héros du mal se comporter en *chercheur*. Chercheur acharné de l'amère vérité qui, une fois mise en lumière, défendrait à l'humanité toute illusion optimiste, tout aveuglement hypocrite. Ainsi, sa mission première consiste – comme nous l'avons montré dans la première partie de cet essai – à relever les in conduites du Créateur, ce maître indigne de l'univers, et à dévoiler le vrai visage des hommes auxquels, en fait, la nature vicieuse est inhérente. Pour accomplir cette tâche, il prend toutes les mesures nécessaires : muni d'une arme tranchante à même de déchirer le voile enveloppant ce qu'il cherche à découvrir, et serrant autour de lui son manteau qui le protège comme une armure, il s'embusque dans un endroit sûr et propre à épier ses ennemis.

*

Mais s'il est chercheur, il est en même temps – et surtout – celui de sa propre origine, de la source d'où il est sorti ; car, en réalité, il ignore ce qui l'a rendu définitivement tel, ce qui l'a rendu Maldoror, incarnation du mal. Or l'auteur des *Chants* lui aussi semble se consacrer au travail littéraire sans savoir vraiment ce qui le pousse à l'écriture, ce qui motive sa plume avec tant de frénésie. Voilà donc un mystère fondamental qui, gisant au fond de la mémoire confuse du héros/narrateur des *Chants*, demande cependant d'être éclairci ; et sans doute est-ce pourquoi dans le livre de Ducasse, il y a tant de strophes dotées d'une structure que l'on pourrait qualifier d'œdipienne, œdipienne en ceci que le héros/narrateur y est obligé, tout comme le roi de Thèbes, de remonter jusqu'à un moment du passé où se trouve ensevelie la cause des situations catastrophiques du présent.

*

Évidemment pour pénétrer dans ce mystère, pour le tirer au clair malgré le brouillard épais qui l'enveloppe, il faut exercer les yeux, raffiner la vue et s'approcher – comme le fait le narrateur de la strophe du « couvent-lupanar » – toujours davantage de l'objet qui intrigue. Mais le chercheur, malgré l'ardent désir qu'il a d'atteindre cette vérité qui se dérobe toujours à sa poursuite, n'ignore pas qu'elle peut être déplaisante, horrible, pétrifiante, voire mortelle comme la tête de Gorgone.

*

Ainsi s'installe dans *Les Chants de Maldoror* un perpétuel mouvement de va-et-vient : le héros/narrateur est sans cesse ballotté entre la volonté de voir clair et celle de rester aveugle. Regarder ou ne pas regarder, telle est la question. Les cinq premiers *Chants* témoignent avec persistance de cette contradiction : à toute force, Maldoror tente de dévoiler la cause première de ses tourments, mais puisque celle-ci – une sorte de *scène primitive* – se révèle dès l'instant du dévoilement indésirable, et souvent même bouleversante, son regard perçant ne peut à cet instant que se retourner violemment contre lui, pour lui porter un coup brutal.

*

Quelle est en l'occurrence cette *scène primitive*⁵⁴³ ? Ce que l'on voit à plusieurs reprises mis en scène dans les tableaux oniriques du livre de Ducasse, c'est, rappelons-le, le héros du mal en train d'agresser, que ce soit dans le réel ou dans l'imaginaire, les adolescents qui lui plaisent. Action criminelle que la conscience, l'ennemi redoutable de Maldoror, condamne de façon si obstinée, si sournoise que ce dernier, accablé de remords, préfère à la longue la laisser dans l'oubli. D'où « la perte momentanée de la mémoire » (p. 236) si fréquente chez le héros/narrateur des *Chants*. Plusieurs strophes (III-2, IV-5, IV-8, V-7) rapportent en effet l'amnésie d'un criminel qui, au départ, avouait l'impuissance de se souvenir de ses propres crimes, comme si sa mémoire avait subi une censure.

⁵⁴³ De cette notion, nous nous servons ici en lui attribuant un autre sens que celui qui est canonique dans le domaine de la psychanalyse : « scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. » (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 432.) Au lieu du père que l'enfant considère comme agresseur de la mère, c'est Maldoror lui-même qui, dans son propre fantasme, fait violence aux adolescents angéliques, figures de la féminité masculine.

*

Rien d'étonnant, en l'occurrence, si le héros des *Chants* ne trouve ses semblables que parmi les criminels ou les damnés.

Maldoror est, comme nous l'avons constaté dans les parties II et III de la présente étude, une masse complexe de réminiscences d'illustres héros dramatiques. Par moments, on peut discerner en lui tel ou tel visage connu : dans le premier *Chant*, par exemple, il s'identifie à un Manfred ou un Konrad en ceci qu'il implore désespérément le pardon de son bien-aimé ; lorsqu'il exprime ses sentiments mêlés envers la maternité, on est tenté de le regarder comme un frère d'Oreste ou de Hamlet ; ayant soif de la science suprême, il se rapproche de Faust ou de Prométhée ; et, quand il se livre au procédé d'anamnèse, il joue, dirait-on, le roi Œdipe.

Dans tous les cas, il se modèle curieusement sur des personnages coupables. Les trois figures mythologiques nommées plus haut en sont des prototypes : Prométhée est voleur, Oreste matricide, Œdipe parricide et incestueux. Sont aussi coupables Faust, Manfred et Konrad – auxquels Ducasse a infligé le titre de « types agitateurs », – ainsi que Hamlet, Caïn, Nicolas Flamel, saint Antoine et Iridion, car ces héros ont tous sacrifié leurs compagnes. Étant la cause de la mort de Dazet, son bien-aimé, Maldoror n'est pas exempt, lui non plus, de l'accusation du même crime.

*

L'errance de Maldoror en vue de la reprise de conscience de son propre passé, de son propre crime, est nécessairement pénible. Car la quête mène le héros du mal à la rencontre de tous genres d'horreurs, horreurs que nous avons appelées « spectacles négatifs » dans la partie II du présent essai.

Et pourtant, il n'y a pas que lui qui en souffre en tant que spectateur ; le lecteur du livre, lui aussi, se voit sans cesse confronté à l'amère vérité, étant donné que le mal qu'il est en train de regarder est en même temps, comme l'affirme le narrateur du *Chant I*⁵⁴⁴, le sien propre. Le spectacle de Ducasse met ainsi le spectateur à l'épreuve.

*

⁵⁴⁴ « Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue ; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes. » (*OC*, I-4, p. 101-102.)

C'est ce qu'ont bien vu les trois metteurs en scène dont nous avons présenté le travail dans la partie IV. Rappelons que Thibaut Corrion a fait de son audacieuse mise en scène des strophes 8 et 9 du *Chant I*, récitées par les acteurs qui ne retenaient aucunement la salive ou les larmes, un moment sublime de son spectacle. Jean-François Mariotti a souligné la cruauté et l'obscénité des paroles maldororiennes au point d'inspirer de la répugnance à quelques « âmes timides ». Pierre Pradinas, lui, s'est servi du grand écran pour montrer des images horribles telles que celle des poux fourmillant parmi les cheveux humains. Ainsi ont-ils réalisé, chacun à leur manière, le spectacle négatif prêché par Maldoror. Affirmons donc que leurs travaux étaient une réaction pertinente aux paroles de Ducasse ; ils ont prouvé que l'œuvre du Montévidéen reste toujours active, actuelle et vivante au XXI^e siècle.

*

C'est à la fin du *Chant VI* que le lecteur assiste à la *scène primitive* de Maldoror. Pour saisir la structure globale de l'œuvre de Ducasse, il faut donc renverser la chronologie : la mise à mort de Mervyn, constituant le dénouement des *Chants*, est à la fois l'origine et le point final de ce livre. Si cette scène se voit ainsi finalement représentée, si le crime est ici mis en lumière, c'est que le héros/narrateur des *Chants* a réussi à digérer, après l'errance des cinq premiers *Chants*, l'expérience qu'il avait autrefois tant désiré effacer de sa mémoire.

Il a maintenant changé de rôle. Ayant enjambé le seuil du dernier *Chant*, il n'est plus le chercheur qu'il était ; il n'est plus le « juif errant » (p. 199) à la recherche du pardon de son ami. « Spectateur impassible » (p. 300), sans doute l'est-il devenu à présent, puisqu'il sait tout, il maîtrise tout ce qui arrive dans ce « petit roman de trente pages », y compris le dénouement de l'histoire qu'il est en train de vivre. Mais ce n'est pas tout. Car il tient à *jouer* encore, il tient à rester *acteur* – le dernier masque qu'il porte, c'est celui du démon tentateur omniscient et tout-puissant, notamment celui de Méphistophélès ; d'un certain point de vue, le dernier *Chant* est une adaptation libre du *Faust*, à la fin de laquelle le mal triomphe du bien.

Les ressemblances sont multiples entre les deux textes : les trois Marguerite – c'est le nom de l'héroïne de la tragédie goethéenne – sont présentes dans le récit d'Aghone ; le héros de Ducasse lance un défi au Créateur et lui dispute la vie de Mervyn⁵⁴⁵, ce qui ne manque pas de rappeler le pari entre Dieu et Méphistophélès dont l'enjeu était l'âme du docteur Faust⁵⁴⁶ ;

⁵⁴⁵ « Maldoror te [Dieu] retrouvera bientôt pour te disputer la proie qui s'appelle Mervyn. » (*OC*, VI-6, p. 301.)

⁵⁴⁶ « MÉPHISTOPHÉLÈS. – Voulez-vous gager que celui-là [Faust], vous le perdrez encore ? Mais laissez-moi le choix des moyens pour l'entraîner doucement dans mes voies.

pour séduire sa proie, Maldoror, ainsi que le diable goethéen, l'invite à un voyage extraordinaire⁵⁴⁷ ; quoique sous forme épistolaire, le héros des *Chants* fait un pacte avec Mervyn, comme pour suivre fidèlement la tradition littéraire du récit du diable. Toujours est-il que la scène finale est délibérément réécrite : le second Méphistophélès finit par s'emparer du Faust encore trop inexpérimenté.

*

L'œuvre étant achevée, le spectacle étant fini, le héros du mal dépose son masque de Méphistophélès. Ce qui implique, en même temps, la fin de l'écriture de Ducasse qui doit lui aussi ôter son masque – celui de Maldoror – par la bouche duquel il vient de chanter les six *Chants* blasphématoires.

Mais bientôt disparaîtra l'inventeur du masque, dans la ville de Paris assiégée de 1870. Ainsi commence la dérive du masque, désormais livré tout seul à un destin étrange. Transmis de main en main, et chaque fois ranimé, réinterprété et rechargé d'une nouvelle vigueur, il jouira d'une très longue survie. Les acteurs changent, certes, mais le masque reste toujours identique et présent sur la scène. Allons-y donc voir et revoir *Les Chants de Maldoror*, que ce soit au théâtre, à l'opéra, au cabaret, au music-hall, et surtout sur l'« autre scène » de notre pensée.

LE SEIGNEUR. – Aussi longtemps qu'il vivra sur la terre, il t'est permis de l'induire en tentation. »
(Goethe, *Faust*, *op. cit.*, p. 60)

⁵⁴⁷ « Je [Maldoror] vous [Mervyn] prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie. » (*OC*, VI-5, p. 295.)

BIBLIOGRAPHIE

I. De et sur Lautréamont / Isidore Ducasse

1. Œuvres de Lautréamont

- Les Chants de Maldoror – Chant premier*, par ***, Paris, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, août 1868, 31 p., une plaquette in-8°.
- Les Chants de Maldoror – Chant premier*, par ***, dans *Parfums de l'âme*, recueil collectif publié par E. Carrance, Bordeaux, Impr. De Chaynes, 1869, p. 30-65.
- Les Chants de Maldoror*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869, 332 p., un volume in-18 jésus.
- Poésies I*, Paris, Librairie Gabrie, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, 1870, 16 p., Fascicule grand in-16.
- Poésies II*, Paris, Librairie Gabrie, Imprimerie Balitout, Questroy et Cie, 1870, 16 p., Fascicule grand in-16.
- Les Chants de Maldoror*, Paris et Bruxelles, Typ. De E. Wittmann, 1874, 332 p., un volume in-18 jésus.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, Léon Genonceaux, 1890, 385 p., un volume in-8°.
- Poésies I*, publié dans *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 2-13.
- Poésies II*, publié dans *Littérature*, n° 3, mai 1919, p. 8-24.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, Éditions de La Sirène, 1920, 375 p., un volume in-8°.
- Poésies*, Préface de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1920, 109 p., un volume in 16 écu.
- Préface à un livre futur*, Paris, Éditions de La Sirène, 1922, 125 p., Petit in-32 jésus.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, Au Sans Pareil, 1925, Petit in-8°.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, H. Blanchetière, 1927, deux volumes in-4°.
- Œuvres complètes du comte de Lautréamont (Isidore Ducasse)*, commentaires et notes de Philippe Soupault, Paris, Au Sans Pareil, 1927, 443 p., un volume in-16.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, Albert Skira, 1934, 221 p., un volume in-4°.
- Œuvres complètes*, Paris, G.L.M., 1938, 421 p., un volume in-16 jésus.
- Œuvres complètes*, Paris, Agence Centrale de Librairie, 1938, 253 p., un volume in-16 jésus.
- Œuvres complètes*, Paris, Charlot, 1946, 409 p., un volume in-18.
- Les Chants de Maldoror. Poésies*, Lausanne, Éditions du Grand-Chêne, 1946, 31 p., un volume 19 × 14.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, La Jeune Parque, coll. « Le Cheval Parlant », 1947, 288 p., un volume in-16.
- Les Chants de Maldoror*, Bruxelles, Éditions La Boétie, 1948, 250 p., un volume in-18.
- Préface à un livre futur*, Paris, Denise René, 1949, in-4°.
- Les Chants de Maldoror*, Paris, Le Club Français du Livre, vol. 7 de « Poésie », 1950.
- Poésies*, première édition commentée par Georges Goldfayn et Gérard Legrand, Paris, Le Terrain Vague, 1960
- Poésies*, Paris, Eric Losfeld (Le Terrain Vague), 1962.
- Œuvres complètes : Les Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont (chants I, II, III, IV, V, VI). Poésies (I, II). Lettres.*, texte établi par Maurice Saillet, Paris, le Livre de Poche, 1963, 415 p.

- Œuvres complètes : Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres.*, Avec les préfaces de L. Genonceaux, R. de Gourmont, Ed. Jaloux, A. Breton, Ph. Soupault, J. Gracq, R. Caillois, M. Blanchot, Paris, José Corti, 1963.
- Œuvres complètes*, Chronologie et introduction par Marguerite Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- Œuvres complètes*, Introduction de Hubert Juin, Paris, La Table Ronde, 1970.
- Œuvres complètes / Lautréamont, Germain Nouveau*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- Les Chants de Maldoror*, Présentation et notes de Philippe Sellier, Paris, Bordas, « Les Classiques Contemporains Bordas », 1970, 256 p.
- Œuvres complètes*, Préface de J.-M. G. Le Clézio, édition établie, présentée et annotée par Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1973, 504 p.
- Les Chants de Maldoror. (suivi de) Lettres. Poésies I et II.*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Oster, Paris, Presses de la Renaissance, 1977.
- Poésies*, Auch, Tristram, 1989.
- Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondances.*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 1990, 476 p.
- Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, présentation et commentaires de Louis Forestier, Louis Cane, Imprimerie nationale, 1991, 429 p.
- Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres.*, édition et introduction de Patrick Besnier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1992.
- Les Chants de Maldoror*, préface et commentaires par Jean-Pierre Goldenstein, Paris, Pocket, 1992, 476 p.
- Poésies*, postface de Raoul Vaneigem, Paris, Mille et une nuit, 1995.
- Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Lettres.*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2001.

2. Ouvrages consacrés à Lautréamont

- ARAGON (Louis), *Lautréamont et nous*, Pin-Balma (Haute-Garonne), Sables, 1992.
- ARTUK (Simone-Louise), *Une Descente aux enfers : images de la mort et la destruction dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, Bern (Suisse), Peter Lang, 1995.
- AVNI (Ora), *Tics, tics et tics. Figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*, Klincksieck, French Forum Publishers, 1984.
- BACHELARD (Gaston), *Lautréamont*, [1^{ère} éd. 1939], Paris, José Corti, 1965.
- BLANCHOT (Maurice), *Lautréamont et Sade*, [1^{ère} éd. 1949], Paris, Minuit, 1963.
- BLANCHOT (Maurice) & GRACQ (Julien) & LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.
- BOUCHÉ (Claude), *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.
- BUISINE (Alain) & CORSETTI (Jean-Paul) & GIUSTO (Jean-Pierre) & GUITARD (Bruno) & STEINMETZ (Jean-Luc), *Sur Lautréamont*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.
- CAPRETZ (Pierre-Jean), *Quelques sources de Lautréamont*, thèse de doctorat, Université de Paris, 1950.
- CARADEC (François), *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont* [1^{ère} éd. 1970], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1975.
- DAVID (Sylvain-Christian), *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, coll. « MOTS », 1992.
- DE HAES (Frans), *Images de Lautréamont*, Belgique, Éditions Duculot, 1970.

- DURANT-DESSERT (Liliane), *La Guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse, lecture des Chants de Maldoror*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988, 2 tomes.
- FABRE (Josep Palau i), *L'alchimie du bien et du mal*, trad. Ricard Ripoll, Barcelona, KRTU, 2006.
- FAURISSON (Robert), *A-t-on lu Lautréamont ?*, Paris, Gallimard, 1972.
- FEDY (Philippe) & PARIS (Alain) & POIRON (Jean-Marc) & ROCHON (Lucienne), *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- GUILLOT-MUÑOZ (Alvaro), *Lautréamont à Montevideo*, La Quinzaine littéraire, 1972.
- HARA (Taichi), *Lautréamont : vers l'autre. Étude sur la création et la communication littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- HUGOTTE (Valéry), *Lautréamont, Les Chants de Maldoror*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1999.
- JANOVER (Louis), *Lautréamont et les chants magnétiques*, Arles, Sulliver, 2002.
- JEAN (Marcel) & MEZEI (Arpad), *Les Chants de Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Nizet, 1947.
- KRISTEVA (Julia), *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1974.
- LABUDA (Aleksander), *Lectures des Chants de Maldoror*, Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 376, 1977.
- LEFRÈRE (Jean-Jacques), *Le Visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977.
- , *Isidore Ducasse, Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*, Paris, Fayard, 1998.
- NATHAN (Michel), *Lautréamont, feuilletoniste autophage, suivi de Poésies et poésie* par Roger Bellet, Seyssel (Ain), Champ Vallon, 1992.
- NESSSELROTH (Peter W.), *Lautréamont's Imagery. A stylistic approach*, Genève, Droz, 1969.
- PERRONE-MOISÉS (Leyla) & RODRÍGUEZ MONEGAL (Emir), *Lautréamont. L'identité culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- PEYROUZET (Edouard), *Vie de Lautréamont*, Paris, Grasset, 1970.
- PEYTARD (Jean), *Lautréamont et la cohérence de l'écriture : études structurales des variantes du chant premier des Chants de Maldoror*, Paris, Didier, 1977.
- PHILIP (Michel), *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1971.
- PICKERING (Robert), *Lautréamont/Ducasse. Thématique et écriture*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1988.
- PIERRE-QUINT (Léon), *Le Comte de Lautréamont et Dieu* [1^{ère} éd. 1928], Paris, Fasquelle, 1967.
- PIERSSENS (Michel), *Lautréamont, Éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.
- , *Ducasse et Lautréamont : L'envers et l'endroit*, Presses universitaires de Vincennes et Du Lérot, 2005.
- PLEYNET (Marcelin), *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1967.
- ROCHON (Lucienne), *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1971.
- SIBILIO (Elisabetta), *Lautréamont, lecteur de Dante*, trad. Benoît Puttemans, Rome, Portaparole, 2008.
- SOULIER (Jean-Pierre), *Lautréamont, génie ou maladie mentale ?*, Paris, Minard, coll. « la thésosothèque », 1978.
- TERAMOTO (Naruhiko), *Travail de la réécriture dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, thèse de doctorat, Nancy II, 2000.

- TERRAY (Marie-Louise), *Les Chants de Maldoror – Lettres – Poésies I et II d’Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.
- TESTON (Michel), *Lautréamont. Névrose et christianisme dans l’œuvre du poète*, Antraigues (France), Éditions Michel Teston, 1996.
- THUT (Martin), *Le simulacre de l’énonciation. Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, Bern (Suisse), Peter Lang, 1989.
- TSUKIYAMA (Kazuya), *L’œuvre de Lautréamont/Ducasse : Séduction et écriture*, thèse de doctorat, Nantes, 1998.
- VINEL (Pierre), *Essai psychopathologique sur le génie et l’œuvre d’Isidore Ducasse*, thèse de doctorat en médecine, Toulouse, 1946.
- ZWEIG (Paul), *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1967.

3. Chapitres de livres ou articles consacrés à Lautréamont

- ALICOT (François), « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d’Isidore Ducasse », *Mercure de France*, n° 709, 1^{er} janvier 1928.
- ARAGON (Louis), « Le lit d’Isidore », *Les Lettres françaises*, vol. 11, 1970.
- BÉHAR (Henri), « Beau comme une théorie physiologique », *La littérature et son golem*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 139-142.
- BENCHELAH (Anne-Catherine), « Entre Bachelard et Lautréamont, une rencontre », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 98-104.
- BERNARD (Suzanne), « Lautréamont et la poésie frénétique », *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 213-251.
- BERTOZZI (Gabriele Aldo), « Lautréamont et les surréalistes », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 86-93.
- BESNIER (Patrick), « Introduction » à son édition du « Livre de Poche », 1992.
- BLANCHOT (Maurice), « Lautréamont », *Faux pas* [1^{ère} éd. 1943], Paris, Gallimard, 1971, p. 197-202.
- , « De Lautréamont à Miller », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 160-172.
- BLOY (Léon), *Le Désespéré* [1^{ère} éd. 1886], Paris, La Table Ronde, 1997, p. 28.
- , « Le Cabanon de Prométhée » [1890], *Belluaires et Porchers* [1^{ère} éd. 1905], Arles, Éditions Sulliver, 1997, p. 53-65.
- BONNET (Marguerite), « Sur Lautréamont et Georges Dazet », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 392-401.
- , « Lautréamont et Tchécoslovaquie », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 466-468.
- BORDERIE (Roger), « Une lecture compromettante », *L’Arc*, n° 33, 1967, p. 5-10.
- BOURGEADE (Pierre), « La semence de Lautréamont », *L’Arc*, n° 33, 1967, p. 75.
- BRETON (André), « Préface » à l’édition G.M.L., 1938 ; reprise in *Lautréamont, Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1963.
- , *Anthologie de l’humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.
- , *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- CAILLOIS (Roger), Préface à l’édition José Corti, 1947 ; reprise in *Lautréamont, Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1963.
- CAMUS (Albert), « La poésie révoltée », *L’Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 106-127.
- CARROUGES (Michel), « La poésie de l’athéisme prométhéen », *La Mystique du surhomme*, Paris, Gallimard, 1948.

- CASTEX (Pierre-Georges), « Lautréamont et sa frénésie », *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 315-344.
- CHARLES (Michel), « La catégorie de l'illisible », *Rhétorique de la lecture*, Paris, Le Seuil, 1977.
- CORNILLE (Jean-Louis), « La querelle des feuillets. Écrivains et maîtres imprimeurs », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 109-121.
- CORSETTI (Jean-Paul), « Lire Lautréamont », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 3-8.
- , « De l'image au chant : la voie étroite », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 31-41.
- , « Du vrai et du faux dans les *Poésies* d'I. Ducasse », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 65-80.
- , « Le visage de celui qui me lit », *Sur Lautréamont*, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.
- CROQUETTE (Bernard), « Le (contre) Pascal d'Isidore Ducasse », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 447-455.
- DAYAN (Peter), « Lautréamont », *Lautréamont et Sand*, Amsterdam, Atlanta, 1997, p. 107-186.
- DECOTTIGNIES (Jean), « Un langage ésotérique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 456-465.
- DEGUY (Michel), « Citation de Maldoror », *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969.
- DE HAES (Frans), « Lautréamont et la Belgique », *Cahiers de Midi*, n° 27-28, 1969, p. 4-8.
- DELASALLE (Jean-François), « Latréaumont fut-il l'ancêtre de Lautréamont ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 387-391.
- DERRIDA (Jacques), « Hors livre », *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- DESSONS (Gérard), « Une matière bizarre », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 85-98.
- DONG (Qiang), « Les « Quatre Points de l'horizon » de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les *Chants* à la lumière de Michaux », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, 2002
- DURAND (Pascal), « Le corps du lecteur », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 221-234.
- DURAND-DESSERT (Liliane), « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LV et LVI, Tusson / Du Lérot, 2001.
- DÜRRENMATT (Jacques), « Une langue bien perdue (Lautréamont) », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 55-66.
- FEDY (Philippe), « La comparaison dans le premier chant de Maldoror », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- FORESTIER (Louis), « Rimbaud et Lautréamont », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (« Rimbaud et son temps »), novembre / décembre, 1992.
- GENONCEAUX (Léon), « Préface » à son édition : Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, L. Genonceaux, 1890 ; reprise dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, José Corti, 1963.
- GIUSTO (Jean-Pierre), « Repères pour un lieu lautréamontien », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 11-22.
- , « Les Chants de Maldoror ou le triomphe du miroir », *Sur Lautréamont*, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.
- GOURMONT (Remy de), « Lautréamont », *Le Livre des Masques* [1896], Paris, Mercure de France, 1921, p. 137-150.

- GRACQ (Julien), « Lautréamont toujours », *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.
- GUITARD (Bruno), « Tendresse de Lautréamont », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 68-77.
- , « La séduction du lecteur », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 45-54.
- , « Les souffrances du jeune Mario », *Sur Lautréamont*, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.
- GUYAUX (André), « Avant-garde à rebours : l'invention de Maldoror », *Littérature moderne*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, vol. 1, « Avant-garde et Modernité », 1988.
- HARA (Taichi), « Répétition et univers poétique dans *Les Chants de Maldoror* », *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 78, Tokyo, 2001, p. 143-157.
- , « Evocation créatrice : une lecture des *Chants de Maldoror* », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 167-182.
- HELLENS (Franz), « Lautréamont », *Cahiers de Midi*, n° 27-28, 1969, p. 1.
- ISHII (Yojiro), « La structure de l'énonciation dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont », *Études de Langue et Littérature Française*, Tokyo, 1982 ; repris dans *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 81-96.
- JEAN (Marcel) & MEZEI (Arpad), *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française* [1^{ère} éd. 1950], préfacé par Henri Béhar, Paris, L'Age d'Homme, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.
- JEAN (Raymond), « Lautréamont aujourd'hui », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 1-4.
- , « Les structures du récit dans *Les Chants de Maldoror* », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 37-50.
- , « Lautréamont », *La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris, Le Seuil, 1974 ; repris dans *Lectures du désir*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1977.
- JOUFFROY (Alain), « La mort d'Isidore Ducasse, jeudi 24 novembre 1870, 7, rue du Faubourg-Montmartre, à 8 heures du matin », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 320-341.
- , « Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau dans *Les Chants de Maldoror* », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 342-350.
- , « Revivre Ducasse aujourd'hui (Réponses à 5 questions de Jean-Luc Steinmetz sur Ducasse) », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 13-24.
- JUIN (Hubert), « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont », *Cahiers de Midi*, n° 27-28, 1969, p. 2-3.
- KRISTEVA (Julia), « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 113-146.
- LASCAULT (Gilbert), « Une poétique de la transgression », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 55-57.
- LASSALLE (Jean-Pierre), « Isidore Ducasse, ou les vingt faces de l'icosaèdre », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 75-84.
- , « L'allusion cryptée dans les œuvres de Lautréamont », *L'Allusion en poésie*, études réunies par Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 107-123.
- LE CLÉZIO (Jean-Marie Gustave), « Maldoror et les fées », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 14-30.
- , « Le rêve de Maldoror », *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.
- LEFORT (Rosine) & LEFORT (Robert), « Lautréamont. L'animalité », *La distinction de l'autisme*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 107-122.

- LEFRÈRE (Jean-Jacques), « Biographie d'Isidore Ducasse, en littérature comte de Lautréamont », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 114-120.
- LE TOUZÉ (Philippe), « Lautréamont : l'entrelacement dans *Les Chants de Maldoror* », *Du visible à l'invisible, pour Max Milner*, Paris, José Corti, t. 1, 1988.
- MACHET (Agnès), « Le contrechamp dans *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 67-74.
- MEUSNIER (Norbert), « Isidore Ducasse, géomètre de la poésie », *Alliage. Culture – Science – Technique*, n° 57-58, printemps, 2006, p. 137-155.
- MIZUNO (Hisashi), « Le statut de Dieu chez Nerval et Lautréamont », *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXIII et LXIV, Du Lérot, 2002.
- MOUNIN (Georges), « Le *Lautréamont* de Bachelard », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 22-28.
- MOURIER-CASILE (Pascaline), « Questions-réponses : trois petits essais subjectifs et désinvoltes de retour au texte », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 25-40.
- MURPHY (Steve), « Ducasse satyrique », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 60-67.
- NADAUD (Alain), « L'écriture et son pari », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 9-13.
- NAVETH (Vincent), « Le palais de Maldoror », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 78-85.
- OLIVIER (Jean-Michel), « Le texte des anges », *Le Nouveau Commerce*, n° 45-46, printemps, 1980, p. 95-125.
- PARIS (Alain), « Le bestiaire des *Chants de Maldoror* », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- PEREZ (Claude-Pierre), « "Dans la lumière même de l'Apocalypse" : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », *Littérature*, n° 117, mars 2000, p. 38-52.
- PERRONE-MOISÉS (Leyla), « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », *Littérature*, n° 117, mars 2000, p. 18-37.
- PICKERING (Robert), « "Je saisis la plume" : retour au texte et échappées vers une genèse perdue », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 41-54.
- PIERSSSENS (Michel), « Ducasse et Dolorès », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 438-446.
- , « Lautréamont et l'héritage du byronisme », *Romantisme*, n° 7, 1974.
- , « Maximes et "Fusées" », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 53-59.
- , « Le trépied désordonné », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 55-64.
- , « Génétique d'une forme brève. « Le dispositif Maldoror-Poésies » », *Genesis*, n° 12, 1998.
- PLEYNET (Marcelin), « Lautréamont politique », *Tel Quel*, n° 45, 1971, p. 23-45.
- POIRON (Jean-Marc), « Les combats de Maldoror », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- RAIMBAULT (Jacques), « L'arsenal ironique », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 58-68.
- ROCHON (Lucienne), « Des discours de distribution des prix », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 69-74.
- , « Lautréamont et le lecteur. Mythe – Mystagogie – Mystification », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1972.
- , « Introduction à la lecture », *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, 1973.
- , « Le trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même », *Littérature*, n° 16, décembre 1974, p. 67-87.
- RONSE (Henri), « "Préface à un livre futur" », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 11-21.
- ROUDAUT (Jean), « Quelques répétitions... », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 51-54.

- SAIGUSA (Hironobu), « Les monstres dans *Les Chants de Maldoror* : Monstruosité, ton nom est femme ! », *La Littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- SAINT-GÉRARD (Jacques-Philippe), « La cravate de Nerval : dictionnaire de Ducasse, fictionnaire Lautréamont », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 183-220.
- SANTIVERI (Jean-Jacques), « Le pléonasme revendiqué », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 42-52.
- SCEPI (Henri), « Le rire de Maldoror », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 127-150.
- , « Lautréamont et la prose critique », *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LXIII-LXIV, 2002, p. 315-328.
- SELLIER (Philippe), « Lautréamont et la Bible », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 402-418.
- SIBILIO (Elisabetta), « Lautréamont et le futur de la poésie », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 111-126.
- SOLLERS (Philippe), « la science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1968 ; repris dans *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1968.
- , « L'Auguste Comte. Entretien de Philippe Sollers avec Frans De Haes », *Tel Quel*, 1979.
- , *Illuminations à travers les textes sacrés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.
- , « Entretien sur Lautréamont », *Poker. Entretiens avec la revue Ligne de Risque*, Paris, Gallimard, coll. « l'Infini », 2005, p. 39-54.
- SOULIER (Jean-Pierre), « Abord psychopathologique de l'œuvre de Lautréamont », *L'Arc*, n° 33, 1967, p. 29-36.
- SOUPAULT (Philippe), « Une influence déterminante », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 94-97.
- STAROBINSKI (Jean), « ...Alterius spectare laborem (Maldoror sur le rivage) », *Le Nouveau Commerce*, n° 45-46, printemps, 1980.
- STEINMETZ (Jean-Luc), « L'Œil de Maldoror », *Du visible à l'invisible, pour Max Milner*, Paris, José Corti, t. 1, 1988.
- , « Une turbulente agonie » : préface à son édition de GF Flammarion, 1990.
- , « Isidore Ducasse et la question des genres », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990 ; repris dans *Signets*, Paris, José Corti, 1995.
- , « Le journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror », *La Quête des origines. Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1993 ; repris dans *Signets*, Paris, José Corti, 1995.
- , « Une affaire spirituellement ténébreuse », *Sur Lautréamont*, Presses universitaires de Valenciennes, 1994 ; repris dans *Reconnaisances*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 165-238.
- , « À une lettre près », *Sur Lautréamont*, Presses universitaires de Valenciennes, 1994.
- , « Du sarcasme à l'émerveillement. Un carré de lecteurs : Baudelaire, Ducasse, Jammes, Breton », *Signets*, Paris, José Corti, 1995.
- , « Frères en Maldoror », *Les Réseaux poétiques*, Paris, José Corti, 2001.
- , « Isidore Ducasse et le langage des sciences », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 151-166.
- , « Aimé Casaire et Lautréamont », *Aimé Césaire. Une pensée pour le XXI^e siècle*, Actes du Colloque organisé par le Centre Césairien d'Études et de Recherches, dir. Christian Lapousinière, Paris, Présence Africaine, 2003, p. 503-510.
- , « Le sublime dans *Les Chants de Maldoror* », *La littérature et le sublime*, dir. Patrick Marot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 355-368.

- TACHIBANA (Hidehiro), « Le beau comme est-il comparaison ? », *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, p. 97-108.
- TERAMOTO (Naruhiko), « Les Chants de Maldoror filmés par Shûji Terayama. Texte sur l'écran-rasoir », *Cahiers Lautréamont*, livraisons XLVII-XLVIII, 1998
- TERRAMORSI (Bernard), « L'autre ciel de Lautréamont », *Europe*, n° 700-701, août-septembre 1987, p. 105-113.
- TSUKIYAMA (Kazuya), « Le masochisme de Lautréamont », *La Licorne*, Université de Poitiers, 2001, p. 99-110.
- VADÉ (Yves), « La sorcellerie métonymique des Chants de Maldoror », *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.
- WALZER (Pierre-Olivier), « Introduction » à son édition de la « Pléiade », 1970.
- WEBER (Jean-Paul), « Lautréamont », *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 215-240.
- ZOCCHI (Fortunato), « Le paysage dans *Les Chants de Maldoror* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974, p. 419-437.

4. Numéros de revues consacrés à Lautréamont

- Le Disque vert*, « Le cas Lautréamont », 1925.
- Les Cahiers du Sud*, « Lautréamont n'a pas cent ans », n° 275, août 1946.
- L'Arc*, n° 33, 1967.
- Entretiens*, 1^{er} trimestre 1971.
- Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1974.
- Europe*, n° 700-701, août-septembre, 1987.
- Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont et Rimbaud*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 15-22 juillet 1989, sous la direction de Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1990.
- La Licorne*, Université de Poitiers, 2001.

5. Cahiers Lautréamont

- Lautréamont & Laforgue dans leur siècle*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Deuxième Colloque international sur Lautréamont, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994), Livraisons XXXI et XXXII, 1994.
- Isidore Ducasse à Paris*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Troisième Colloque international sur Lautréamont, Paris, 2-4 octobre 1996), Livraisons XXXIX et XXXX, 1996.
- Les Lecteurs de Lautréamont*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Quatrième Colloque international sur Lautréamont, Montréal, 5-7 octobre 1998), Livraisons XLVII et XLVIII, 1998.
- Lautréamont au Japon ou Les Chants de Maldoror et la culture d'après-guerre*, *Cahiers Lautréamont*, Livraisons LII et LIII, 2000.
- Les Poésies d'Isidore Ducasse*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Cinquième Colloque international sur Lautréamont, Marseille, 13-15 octobre 2000), Livraisons LV et LVI, 2001.
- Maldoror hier et aujourd'hui. Lautréamont : du romantisme à la modernité*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Sixième Colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002), Livraisons LXIII et LXIV, 2002.
- La Littérature Maldoror*, *Cahiers Lautréamont* (Actes du Septième Colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 octobre 2004 / Bruxelles, 6 octobre 2004), Livraisons LXXI et LXXII, 2005.

Lautréamont. L'autre de la littérature, Cahiers Lautréamont (Actes du Huitième Colloque international sur Lautréamont, Barcelone, 22-25 novembre 2006), Livraisons LXXVII et LXXX, 2007.

II. Autres textes

1. Dictionnaires

- Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1863-1872], 1994.
Dictionnaire de l'Académie française, Institut de France, 1878.
Le Trésor de la Langue française, Paris, CNRS, 1971.
Le Grand LAROUSSE de la Langue française, Paris, Larousse, 1986.
Le Grand ROBERT de la Langue française, Paris, Le Robert, 2001.
Le Petit ROBERT, Paris, Le Robert, 2003.
Dictionnaire des mythes littéraires, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
Dictionnaire des mythes féminins, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
Dictionnaires des mythologies, dir. Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1999.
Dictionnaire du Théâtre, Paris, Albin Michel, 1998.
Dictionnaire de la Psychanalyse, Paris, Albin Michel, 2001.
CHEVALIER (Jean) & GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982
CORVIN (Michel), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* [1991], Paris, Larousse-Bordas, 1998.
LAPLANCHE (Jean) & PONTALIS (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la Psychanalyse* [1967], Paris, PUF, 2007.
PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
RADONVILLIERS (Jean-Baptiste Richard de), *Enrichissement de la langue française. Dictionnaire de mots nouveaux* [1842], Paris, Léautey, 1845
WILD (Nicole), *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Éditions « Aux amateurs des livres », 1978.

2. Théâtre

- ABIRACHED (Robert), *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994.
ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son Double* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964.
BARTHES (Roland), *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2002.
BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », *Œuvres*, édition établie par Pierre Larthomas avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 119-140.
BIET (Christian) & TRIAU (Christophe), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, postface d'Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.
BORIE (Monique) & DE ROUGEMONT (Martine) & SCHERER (Jacques), *Esthétique théâtrale*, Paris, SEDES, 1982.
BRECHT (Bertolt), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

- BROOK (Peter), *L'Espace vide* [1968], Paris, Le Seuil, 1977.
- CONSTANT (Benjamin), « Réflexions sur la tragédie. À l'occasion d'une tragédie allemande, de M. Robert, intitulée du pouvoir des préjugés », *Œuvres*, texte présenté et annoté par Alfred Roulin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 935-962.
- DAVID (Martin), *Le Théâtre*, Paris, Belin, 1995.
- DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- DUVIGNAUD (Jean), *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
- FORESTIER (Georges), *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, DROZ, 1996.
- GAUTIER (Théophile), « Préface de *Mademoiselle Maupin* » [1834], *Œuvres complètes*, éd. Anne Geisler-Szmulewicz, Paris, Honoré Champion, t. I, 2004, p. 73-122.
- GOUHIER (Henri), *L'Essence du théâtre* [1943], Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
- , *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier-Montaigne, 1952.
- GROTOWSKI (Jerzy), *Vers un théâtre pauvre* [1968], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.
- GUEX (Jules), *Le théâtre et la société française de 1815 à 1848*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- HUBERT (Marie-Claude), *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- JACKSON (John E.), *L'ambiguïté tragique. Essai sur une forme du tragique au théâtre*, Paris, José Corti, 2008.
- JOMARON (Jacqueline de), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LARTHOMAS (Pierre), *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001.
- MONOD (Richard), *Les Textes de théâtre*, Paris, Cédic-Nathan, 1977.
- NAUGRETTE (Florence), *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, coll. « Poins / Essais », 2001.
- ROUBINE (Jean-Jacques), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SCHERER (Jacques), *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.
- , *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1983.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme*, Paris, GF Flammarion, 1970.
- TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos l'Amateur de théâtre* [1949], Paris, Le Seuil, 1968.
- UBERSFELD (Anne), *Le drame romantique*, Paris, BELIN SUP, 1993.
- , *Lire le théâtre* [1977], Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre II* [1981], Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre III* [1981], Paris, Belin, 1996
- , *Le roi et le Bouffon*, Paris, José Corti, 2001.
- , *Victor Hugo et le théâtre*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Album Pochothèque », 2002.
- VIGNY (Alfred de), « Lettre à Lord sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique », *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1986, p. 396-414.
- VILAR (Jean), *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955.
- , *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.
- VINAVER (Michel), *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

3. Théâtralité

- BANU (Georges), « À la recherche de la théâtralité », *Revue roumaine de l'histoire de l'Art*, t. IX, n°2, 1972.

- BARTHES (Roland), « Le théâtre de Baudelaire » [1^{ère} parution 1954], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. II, 2002, p. 304-310.
- BERNARD (Michel), « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », *Mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986.
- , « Essai d'analyse épistémologique de la théâtralité ou les pièges de la dérive d'un concept fluent », Communication présentée au Collège International de Philosophie à Paris à l'occasion du *Colloque sur Philosophie et théâtralité*, janvier 1991, texte dactylographié.
- BERTHIER (Patrick), « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF, Troisième série, n° 2, 2002, p. 7-30.
- BOURGAUX (Jacques), *Possessions et simulacres : Aux sources de la théâtralité*, Paris, Épi, 1973.
- CHARDIN (Philippe), « Soliloque et théâtralité », *La Licorne. Théâtralité et Genres Littéraires*, éd. Anne LARUE, Poitiers, Université de Poitiers, 1996, p. 325-329.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), « Traverse de l'espace descriptif », *Poétique*, n° 51, septembre 1982.
- DEREU (Mireille), « Le théâtre et le livre en relisant *Crayonné au théâtre* de Stéphane Mallarmé », *Texte et Théâtralité*, éd. Raymonde Robert, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000, p. 213-218.
- EIGELDINGER (Marc), « L'inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 141-150.
- ENARD (Jean-Pierre), « La Comédie du roman », *Roman*, vol. 19 (« La Théâtralité »), Paris, Presses de la Renaissance, 1987, p. 67-70.
- FEBVRE (Michèle), *Danse contemporaine et Théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art Nomade », 1995.
- FÉRAL (Josette), « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage dramatique », *Poétique*, n° 75, septembre 1988.
- , « Avant-propos », *Théâtralité, Écriture et Mise en scène*, éd. Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1985.
- HOBSON (Marian), « Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis », *Revue des sciences humaines*, n° 167, juillet-septembre 1977, p. 379-394.
- JACHYMIAK (Jean), « Sur la théâtralité », *Littérature, Science, Idéologie*, n° 2, 1972, p. 49-58.
- KASHIWAGI (Kayoko), *La Théâtralité dans les deux Éducation sentimentale*, Préface de Jeanne Bem, Tokyo, France Tosho, 1985.
- KOWZAN (Tadeusz), « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n° 75, septembre 1988, p. 363-371.
- LARUE (Anne), « Avant-propos », *La Licorne. Théâtralité et Genres littéraires*, éd. Anne Larue, Poitiers, Université de Poitiers, 1996, p. 3-17.
- LEAL (Maria Luisa), « Lyrisme et théâtralité : L'Apostrophe dans la tradition romantique », *La Licorne. Théâtralité et Genres Littéraires*, éd. Anne LARUE, Poitiers, Université de Poitiers, 1995, p. 301-311.
- LECLERCQ (Pierre-Robert), « Une théâtralité de forme », *Roman*, vol. 19 (« La Théâtralité »), Paris, Presses de la Renaissance, 1987, p. 78-81.
- MICHELOT (Isabelle), *Récit romanesque et théâtralité dans les scènes de la vie parisienne et le "cycle de Vautrin" d'Honoré de Balzac*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2002.
- PIVIDAL (Rafael), « De la dédramatisation », *Roman*, vol. 19 (« La Théâtralité »), Paris, Presses de la Renaissance, 1987, p. 62-66.

- ROBERT (Raymonde), « La théâtralisation du merveilleux dans les contes de fées littéraires du XVII^e et du XVIII^e siècle », *Texte et Théâtralité*, éd. Raymonde Robert, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000, p. 149-157.
- SPANDRI (Francesco), *L'« Art de Komiker »*. *Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- STERNBERG (Véronique), « Théâtre et théâtralité : Une fausse tautologie », *La Licorne. Théâtralité et Genres littéraires*, éd. Anne Larue, Poitiers, Université de Poitiers, 1996, p. 51-61.
- THORET (Yves), *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.
- VISWANATHAN (Jacqueline), « Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, n° 75, septembre 1988.
- WEBER (Samuel), *Theatricality as medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

4. Théâtralité (ouvrages collectifs)

- Histoire des spectacles*, dir. Guy DUMUR, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965.
- Les Voies de la création théâtrale*, dir. Denis BABLET, Paris, Éditions du CNRS, 1970.
- Revue des sciences humaines*, n°167 (« Théâtralité hors du théâtre »), 1977.
- Revue des Études slaves*, n°53, 1981.
- Théâtralité, Écriture et Mise en scène*, éd. Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1985.
- Roman*, n°19 (« La théâtralité »), juin 1987.
- Poétique*, n°75, septembre 1988.
- Le Théâtre*, dir. Daniel COUTY et Alain REY, Paris, Bordas, 1989.
- La Licorne. Théâtralité et Genres Littéraires*, éd. Anne LARUE, Poitiers, Université de Poitiers, 1995.
- Apertura*, Paris, Arcanes, vol. 16 (« Crises, théâtralité »), printemps 2000.
- Texte et Théâtralité. Mélanges offerts à Jean Claude*, éd. Raymonde ROBERT, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000.
- Les grands genres littéraires*, éd. Daniel MORTIER, Paris, Honoré Champion, 2001.

5. Œuvres littéraires

- L'Apocalypse, Le Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.
- La Bible*, trad. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.
- BALZAC (Honoré de), *Le Médecin de campagne* [1833], éd. Pierre Barbéris, Paris, Garnier, 1976.
- , *Le Père Goriot*, éd. Stéphane Vachon, Paris, Le livre de Poche, 1995.
- , *L'Élixir de longue vie précédé de El Verdugo*, éd. Patrick Berthier, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- BANVILLE (Théodore de), *Les pauvres saltimbanques*, Paris, Michel Lévy Frère, 1853.
- BATAILLE (Georges), *Œuvres complètes. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, t. I, 1987.
- BAUDELAIRE (Charles), *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975 ; t. II, 1976.
- BYRON (Lord), *The Complete Poetical Works*, éd. Jerome J. McGann, Oxford University Press, vol. 1, 1980 ; vol. 2, 1980 ; vol. 3, 1981 ; vol. 4, 1991.
- , *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, 1836, 6 tomes. (Surtout *Le Corsaire*, t. II ; « Lettre à M. Murray du 25 mars 1827 », t. III ; *Manfred*, t. III.)

- , *Œuvres de Lord Byron*, traduites en vers français par Orby Hunter, Paris, Jules Chapelle et Cie, 1842, 2 tomes.
- , *Manfred*, trad. Florence Guilhot et Jean-Louis Paul, Cœuvres-et-Valsery, Éditions Ressouvenances, 1993.
- , *Caïn*, trad. Gaëlle Merle, Paris, Allia, 2004.
- , *Don Juan*, éd. Marc Porée, trad. Laurent Bury et Marc Porée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.
- CAMÕES, *Les Lusitades*, trad. Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1996.
- GOETHE, *Théâtre complet*, éd. Pierre Grappin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- , *Faust. Première partie de la tragédie*, trad. Gérard de Nerval, éd. Jean Lacoste, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- HUGO (Victor), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier, 1961.
- , *Hernani*, éd. Anne Ubersfeld, Paris, Le Livre de Poche, 1987.
- , *Ruy Blas*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- , *Le Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
- JARRY (Alfred), *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.
- MÉRIMÉE (Prosper), *Colomba*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- , *Le Malade imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- MUSSET (Alfred de), *Lorenzaccio*, éd. Anne Ubersfeld, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- NERVAL (Gérard de), *Nicolas Flamel*, texte présenté, établi et annoté par Jean-Luc Steinmetz, *Œuvres complètes*, dir. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 319-331.
- NERVAL (Gérard de), *Souvenirs de Thuringe*, *Œuvres*, éd. Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1961.
- RACINE, *Andromaque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- , *Bérénice*, éd. Georges Forestier, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- RIMBAUD (Arthur), *Une Saison en enfer*, *Œuvres*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, GF Flammarion, t. II, 1989.
- SELANCOUR, *Obermann*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.

6. Ouvrages critiques

- BACHELARD (Gaston), *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943.
- , *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949.
- , *Fragments d'une Poétique du Feu*, texte établi et annoté par Suzanne Bachelard, Paris, PUF, 1988.
- BARTHES (Roland), « La Tour Eiffel » (1964), *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. II, 2002.
- BATAILLE (Georges), « Hegel, la mort et le sacrifice », *Œuvres complètes. Articles II 1950-1961*, Paris, Gallimard, t. XII, 1988.
- BAUDELAIRE (Charles), *Écrits sur la littérature*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- BERGSON (Henri), *Le Rire*, [1940], Paris, PUF, 1999.
- BERRANGER (Marie-Paule), *Les genres mineures dans la poésie moderne*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2004.

- BLANCHOT (Maurice), *L'espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- CAILLOIS (Roger), *Les jeux et les hommes*, [1958], Paris Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.
- CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, PUF, 1956.
- DAVID (Sylvain-Christian), *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2003.
- DEBORD (Guy), *La société du Spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.
- DÉDÉYAN (Charles), *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, t. II, 1955.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.
- ESTÈVE (Edmond), *Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, [1^{ère} éd. Paris, Furne, 1929], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses*, [1966], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1990.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.
- GAUTIER (Théophile), *Histoire de l'art dramatique en France depuis 25 ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858.
- , *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883.
- GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GLOWINSKI (Michal), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, novembre 1987, p. 497-507.
- GOFFMAN (Erving), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- HEGEL, *La Poétique*, Librairie philosophique de Ladrance, 1855.
- JAKOBSON (Roman), « Linguistique et Poétique », *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Rumet, Paris, Minuit, t. I, 1963.
- LEROY (Christian), *La Poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- MILLET (Claude), *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- MILNER (Max), *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Le Diable dans la littérature française* [1960], Paris, José Corti, 2007.
- PANGE (Comtesse Jean de), « Madame de Staël, traductrice de « Faust » », *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1957, p. 192-203.
- PLATON, *La République*, Paris, GF Flammarion, 2004.
- RÉGNIER (Henri de), *Nos rencontres*, Paris, Mercure de France, 1931.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.
- ROUSSET (Jean), *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1976.
- SANDRAS (Michel), *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
- SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- SARTRE (Jean-Paul), *Situation I*, Paris, Gallimard, 1948.
- STAËL (Germaine de), *De l'Allemagne* [1813], Paris, GF Flammarion, t. I, 1968.
- , *De la littérature*, éd. Axel Blaeschke, Paris, Garnier, 1998.
- STAROBINSKI (Jean), *L'œil vivant, Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1970.
- VADÉ (Yves), *Le poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.

7. Ouvrages psychanalytiques

- ABRAHAM (Karl), « Rêve et mythe. Contribution à l'étude de la psychologie collective », *Œuvres complètes* [1965], trad. Ilse Barande, Paris, Payot / Rivages, t. I, 2000.
- ADLER (Gerhard), *Études de psychologie jungienne* [1957], trad. Liliane Fearn et Dr Jenny Leclercq, Genève, Georg Editeur, 1992.
- BONNET (Gérard), « Voir en psychanalyse », *Du visible à l'invisible*, Paris, José Corti, t. II, 1988.
- FERENCZI (Sandor), « Le symbolisme des yeux », *Œuvres complètes*, Paris, Payot, t. II, 1970.
- FREUD (Sigmund), « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes* [1984], Paris, PUF, t. I, 2001
- , « Sur la prise de possession du feu », *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, t. II, 1985
- , « L'inquiétant », *Œuvres complètes. Psychanalyse*, Paris, PUF, vol. XV, 1996
- , « La Tête de Méduse », *Œuvres complètes*, Paris, PUF, vol. XVI, 1991.
- , *Interprétation des rêves*, trad. Meyerson, Paris, PUF, 1967
- GOY-BLANQUET (Dominique), « Duel sur l'autre scène. Freud et l'inconscience de Shakespeare », *Europe*, octobre 2008, p. 226-238.
- LECLAIRE (Serge), *On tue un enfant*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1975.
- MANNONI (Octave), *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Le Seuil, 1969.
- , *Freud* [1968], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 2001.
- NASIO (Juan-David), *L'Œdipe. Le concept le plus crucial de la psychanalyse*, Paris, Payot, 2005.
- JONES (Ernest), *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.
- STAROBINSKI (Jean), « Hamlet et Freud », [in] Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.

8. Tragédie grecque

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- , *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1996.
- DUCHEMIN (Jacqueline), *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque* [1945], Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- DURAND (Marc), *La Compétition en Grèce antique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- , *Agôn dans les tragédies d'Eschyle*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Électre* (contenant ESCHYLE, *Les Choéphores* ; EURIPIDE, *Électre* ; SOPHOCLE, *Électre*), éd. Anne Lebeau, trad. Victor-Henri Debidour, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- ESCHYLE, *Prometheus enchaîné*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1872.
- , *Les Euménides, Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes*, trad. Marie Delcourt-Curvers, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1962, 2 tomes.
- FRAZER, *Mythes sur l'origine du feu*, Paris, Payot, 1931.
- GIRARD (René), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Pluriel », 1972.
- GOBLOT (Jean-Jacques), « Art et nécessité dans le Prométhée enchaîné d'Eschyle », *La Pensée*, n° 115, juin 1964.
- , « Le mythe de Prométhée dans la littérature et la pensée moderne », *La Pensée*, n° 132, avril 1967.
- KANZER (Mark), « « La disparition du complexe d'Œdipe » dans la tragédie grecque », *Libres cahiers pour la psychanalyse. Le temps d'Œdipe*, n° 25, Automne 2005.

- KOTT (Jan), « Oreste, Électre, Hamlet », *Manger les dieux. Essai sur la tragédie grecque et la modernité*, Paris, Payot, 1975.
- MAZON (Paul), *Essai sur la Composition des Comédies d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1904.
- MICHELET (Jules), « Le Prométhée », *La Bible de l'humanité*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 173-198.
- NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie, Œuvres*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2000.
- ROMILLY (Jacqueline de), *La Tragédie Grecque* [1970], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992.
- , *Pourquoi la Grèce ?*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- ROSOLATO (Guy), *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969.
- SOPHOCLE, *Électre, Tragédie complètes*, trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.
- VERNANT (Jean-Pierre), *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.
- , *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, La Découverte, 1994.
- , *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette littérature, 1998.
- , *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Le Seuil, 1999.
- , *Œuvres*, Paris, Le Seuil, 2007, 2 tomes. (Sur le mythe d'Œdipe, nous avons consulté surtout les articles suivants : « Œdipe » sans complexe », t. I, p. 1133-1151 ; « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi », t. I, p. 1153-1181 ; « Œdipe », t. II, p. 1994-1997 ; « Un théâtre de la cité », t. II, p. 2053-2062 ; « Œdipe, notre contemporain ? », t. II, p. 2063-2084.)
- VIDAL-NAQUET (Pierre), « Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1995, p. 133-158.

9. Shakespeare

- ASSOUN (Paul-Laurent), « Freud et l'énigme shakespearienne : le nom, la femme, la mort », *L'auteur à l'œuvre. Incidences de la psychanalyse*, Paris, E.N.S., 1996, p. 87-108.
- BAILEY (Helen Phelps), *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue*, Genève, DROZ, 1964.
- BLAZE DE BURY (Henri), « Hamlet et ses commentateurs depuis Goethe », *Revue des deux mondes*, 15 mars 1868.
- GIRARD (René), *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990.
- GREEN (André), *Hamlet et Hamlet. Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Bayard, 2003.
- HUGO (Victor), *William Shakespeare* [1864], éd. Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, GF Flammarion, 2003.
- KOTT (Jan), *Shakespeare notre contemporain* [1962], traduit du polonais par Anna Posner, Paris, Payot, 1992.
- LORANT (André), *William Shakespeare. Hamlet*, Paris, PUF, coll. « études littéraires », 1992.
- SHAKESPEARE (William), *The Complete Works*, éd. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford University Press, 1988.
- , *Hamlet. Le Roi Lear*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.
- , *Roméo et Juliette. Macbeth*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.
- SILHOL (Robert), « Hamlet et son autre », *L'auteur à l'œuvre. Incidences de la psychanalyse*, Paris, E.N.S., 1996, p. 45-58.

- TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), *Hamlet, L'ombre et la mémoire*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Figures et Mythes », 2004.
- WILSON (John Dover), *Pour comprendre Hamlet. Enquête à Elsenaur*, traduit de l'anglais par Dominique Goy-Blanquet, Paris, Le Seuil, 1988.

10. La Tentation de saint Antoine de Flaubert

- L'Arc*, n° 79, 1980. (Surtout « Bédart parle de Flaubert », p. 44-48.)
- BARGUES-ROLLINS (Yvonne), *Le Pas de Flaubert ; une danse macabre*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- BAUDELAIRE (Charles), « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Écrit sur la littérature*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2005.
- BEM (Jeanne), *Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de la Tentation de saint Antoine*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977 ; reproduit par le Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1979, 620 p.
- BUTOR (Michel), « À propos de La Tentation de Saint-Antoine », *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, 1984, p. 15-41.
- DANGER (Pierre), « Sainteté et castration dans La Tentation de Saint Antoine », *Essais sur Flaubert*, éd. Charles Carlut, Paris, Nizet, 1979.
- DEBRAY-GENETTE (Raymonde), « Flaubert : science et écriture », *Littérature*, n°15, octobre 1974, p. 41-51.
- DESCHARME (René), *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- DU CAMP (Maxime), *Souvenirs littéraires de Maxime Du Camp. 1822-1894*, Paris, Hachette, 1962.
- FLAUBERT (Gustave), *La Première Tentation de saint Antoine (1949-1956)* [1^{ère} éd. 1908], publiée par Louis Bertrand, Paris, Charpentier, 1929.
- , *La Tentation de saint Antoine*, éd. Jacques Suffel, Paris, GF Flammarion, 1967.
- , *Cœuvres complètes de Gustave Flaubert. La Première et la Deuxième Tentation de saint Antoine 1849 et 1856*, Paris, Club de l'Honnête Homme, t. 9, 1973.
- , *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973 ; t. II, 1980.
- , *La Tentation de saint Antoine*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- FOUCAULT (Michel), *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert* [1967], Bruxelles, La Lettre volée, 1995.
- MAZEL (Henri), « Les trois Tentations de saint Antoine », *Mercure de France*, 15 décembre, 1921.
- NARR (Sabine A.), « Transgressions médiatiques : la relation entre texte et image chez Flaubert », *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006.
- NEEFS (Jacques), « L'exposition littéraire des religions. (« La Tentation de Saint Antoine », 1874) », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-octobre 1981, p. 637-647.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation. Stendhal Flaubert* [1954], Paris, Le Seuil, 1970.
- ROBERT (Marthe), *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Balland, coll. « Le Livre de Poche », 1992.
- SÉGINGER (Gisèle), « L'artiste, le saint : les tentations de saint Antoine », *Romantisme*, n° 55, 1987.

- STEINMETZ (Jean-Luc), « La répétition attentatoire », *Revue des sciences humaines*, n°167, 1977.
- VADÉ (Yves), « Le Sphinx et la chimère I », *Romantisme*, n° 15, 1977, p. 3-17.
- , « Le Sphinx et la chimère II », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 71-81.
- VALÉRY (Paul), « La Tentation de (saint) Flaubert », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945.
- VISWANATHAN (Jacqueline), « Spectacles de l'esprit. Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, septembre 1988.

11. Mickiewicz et Krasinski

- Adam Mickiewicz. Hommage de l'UNESCO à l'occasion du centième anniversaire de sa mort*, UNESCO, 1955.
- Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, éd. Zofia Mitosek, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- BOURRILLY (Jean), « Mickiewicz and France », *Adam Mickiewicz in World Literature*, éd. Waław Lednicki, University of California Press, 1956.
- , « Le tragique dans le théâtre romantique polonais. *Les Aïeux (III^e Partie), Kordian, Irydion* », *Le Théâtre Tragique*, textes réunis et présentés par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1962, p. 341-355.
- BURGAUD DES MARETS (Jean-Henri), « Préface » à *Konrad Wallenrod. Roman historique traduit du polonais d'Adam Mickiewicz*, Paris, Gagnard, 1830.
- CIESLA-KORYTOWSKA (Maria), « La conception mickiewiczienne de l'homme (d'après *Les Aïeux*) », *Adam Mickiewicz. Contexte et rayonnement*, Actes du colloque Mickiewicz à Fribourg en Suisse 1998, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1999, p. 103-113.
- DAVID (N.), « Préface » aux *Aïeux. Le Presbytère. 4^{ème} partie, poème de Mickiewicz. Traduction en vers français par P. Dubois*, Paris, Gabriel jeune Brissat-Binet, 1851.
- EDMOND (Charles), « La Colonie polonaise », *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris-Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, t. II, 1867.
- FABRE (Jean), « La France dans la pensée et le cœur de Mickiewicz », *Revue de Littérature comparée*, avril-juin 1957, p. 161-191.
- , « Le Centenaire de Mickiewicz », *Revue de Littérature comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, janvier-mars 1960, p. 136-150.
- , *Lumières et Romantisme. Énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1980.
- HERBELOT (Alphonse de), « Littérature polonaise. Notice sur la vie et les poésies d'Adam Mickiewicz », *Revue encyclopédique*, mai 1830.
- HUGO (Victor), « Lettre au Comité du monument de Mickiewicz du 17 mai 1867 », *Correspondance*, Paris, Albin Michel, t. III, 1952.
- JULVÉCOURT (Jean), « Littérature polonaise », *L'Illustration*, 1^{er} juin 1850.
- KLACZKO (Julian), « La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le Poète Anonyme », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1862, p. 5-64.
- KRASINSKI, *Œuvres complètes du Poète anonyme de la Pologne*, trad. Ladislas Mickiewicz, Paris, Librairie du Luxembourg, t. I, 1869 ; t. II, 1870.
- LOMÉNIE (Louis), « M. A. Mickiewicz », *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, XXIX^e livraison, Paris, Imprimerie d'A. René Cie, 1841.
- MARKIEWICZ (Zygmunt), « George Sand et Mickiewicz », *Revue de littérature comparée*, Paris, Librairie Marcel Didier, janvier-mars 1960, p. 108-120.
- MAZON (André), « Une correspondance : Mickiewicz, Victor Cousin, Cyprien Robert », *Revue de littérature comparée*, Paris, Honoré Champion, 1934, p. 555-564.

- MICHELET (Jules), « Le Collège de France », *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris-Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, t. I, 1867.
- MICKIEWICZ (Adam), *Œuvres poétiques complètes d'Adam Miçkiéwicz [sic]*, traduction de Christien [sic] Ostrowski, Paris, Plon, 1849, 2 tomes.
- , *Les Aïeux*, trad. Jacques Donguy et Michel Masłowski, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.
- NICK (Old), « Les Poèmes de Mickiewicz. Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz. Traduction nouvelle par Christien Ostrowski, 2^{ème} édition, Paris, Charpentier, 1845 », *Le National*, 10 février 1846.
- OSTROWSKI (Christian), « Préface », in Adam MICKIEWICZ, *Œuvres poétiques complètes*, Charpentier, 1845, 2 vol.
- RASZEWSKI (Zbigniew), « Les "trois grands" polonais et la scène », *Le Théâtre Tragique*, textes réunis et présentés par Jean Jacquot, Paris, CNRS, 1962, p. 357-359.
- SAND (George), « Préface de 1839 », *Lélia*, Paris, Gallimard, 2003, p. 349-355.
- , « Essai sur le drame fantastique – Goethe, Byron, Mickiewicz », *Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1839, p. 593-645.
- , « De la littérature slave », *La Revue indépendante*, 19 avril 1843.
- , *Journal intime*, Paris, Le Seuil, coll. « l'école des lettres », 1995.
- SEGEL (Harold B.), « Polish romantic drama in perspective », *Romantic Drama*, éd. Gerald Gillespie, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing company, 1994.
- SZPOTANSKI (Stanislas), *Adam Mickiewicz et le romantisme*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1923.
- WELLISZ (Léopold T.), « Mickiewicz in Switzerland », *Adam Mickiewicz in World Literature*, éd. Waclaw Lednicki, University of California Press, 1956.

ANNEXES

M. (Clémentine Marmey)
P. (Clémentine Pons)
T. (Thibaut Corrion)

PREMIERE PARTIE

OFF.

« J'ai faim de sang
faim de terre au sang
faim de poisson faim de rage
faim d'ordure faim de froid. » (G. Bataille)

[Strophe I-3]

P.

J'établirai dans quelques instants comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux.

M.

C'est fait.

P.

Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant: fatalité extraordinaire! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce!

M.

Qui l'aurait dit! lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir, et il l'aurait fait très souvent, si Justice, avec son long cortège de châtiments, ne l'en eût chaque fois empêché. Il n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel.

[Strophe I-7]

T.

J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles. Je me rappelle la nuit qui précéda cette dangereuse liaison. Je vis devant moi un tombeau. J'entendis un ver luisant, grand comme une maison, qui me dit:

M.

« Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême. »

T.

⁵⁴⁸ Nous soulignons (1) la citation d'un poème de Georges Bataille : « La Discorde », (2) les textes écrits par Jean-François Mariotti et (3) les passages des *Chants de Maldoror* modifiés par ce dernier.

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. » Beaucoup d'hommes n'auraient peut-être pas eu autant de courage que moi. Pendant ce temps, une belle femme nue vint se coucher à mes pieds. Moi, à elle, avec une figure triste: « Tu peux te relever. » Je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa soeur. Le ver luisant, à moi :

M.

« Toi, prends une pierre et tue-la. »

T.

Pourquoi ?

M.

« Prends garde à toi; le plus faible, parce que je suis le plus fort. Celle-ci s'appelle Prostitution. »

T.

Les larmes dans les yeux, la rage dans le coeur, je sentis naître en moi une force inconnue. Je pris une grosse pierre; après bien des efforts, je la soulevai avec peine jusqu'à la hauteur de ma poitrine; je la mis sur l'épaule avec les bras. Je gravis une montagne jusqu'au sommet : de là, j'écrasai le ver luisant. Sa tête s'enfonça sous le sol d'une grandeur d'homme; la pierre rebondit jusqu'à la hauteur de six églises. Elle alla retomber dans un lac, dont les eaux s'abaissèrent un instant, tournoyantes, en creusant un immense cône renversé. Le calme reparut à la surface; la lumière de sang ne brilla plus.

P.

« Hélas! hélas! qu'as-tu fait? »

T.

« 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. »

P.

« 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 dans ces noirs abîmes, qui ne me méprisent pas. Tu es bon. Adieu, toi qui m'as aimée! »

T.

« Adieu! Encore une fois: adieu! Je t'aimerai toujours!... Dès aujourd'hui, j'abandonne la vertu. » 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 :

M.

« 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. »

T.

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.

[Strophe I-6]

P.

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours.

M.

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!

P.

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.

M.

Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure.

P.

Rien n'est si bon que son sang, extrait et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel.

T.

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; car, il n'a aucun goût. En outre, ne te souviens-tu pas d'avoir un jour, dans tes réflexions lugubres, porté la main, creusée au fond, sur ta figure malade mouillée par ce qui tombait des yeux; laquelle main ensuite se dirigeait fatalement vers la bouche, qui puisait à longs traits, dans cette coupe...

M.

...tremblante comme les dents de l'élève qui regarde obliquement celui qui est né pour l'oppresser...

T.

...pour y puiser à longs traits les larmes? Comme elles sont bonnes, n'est-ce pas; car, elles ont le goût du vinaigre. On dirait les larmes de celle qui aime le plus; mais, les larmes de l'enfant sont meilleures au palais. Lui, ne trahit pas, ne connaissant pas encore le mal: celle qui aime le plus trahit tôt ou tard... je le devine par analogie, quoique j'ignore ce que c'est que l'amitié, que l'amour. 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.

M.

Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes; et, après avoir entendu de longues heures ses cris sublimes, 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.

P.

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. 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:

T.

« Adolescent, qui venez de souffrir des douleurs cruelles, qui donc a pu commettre sur vous un crime que je ne sais de quel nom qualifier! Malheureux que vous êtes! Comme vous devez souffrir! 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. 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? Ou bien, sont-ce deux choses différentes? Oui... que ce soit plutôt une même chose... car, sinon, que deviendrai-je au jour du jugement! 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. 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; et pourtant, autant que ma victime, je souffrais! Adolescent, pardonne-moi. 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 cet holocauste expiatoire; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche. O adolescent, aux cheveux blonds, aux yeux si doux, feras-tu maintenant ce que je te conseille? Malgré toi, je veux que tu le fasses, et tu rendras heureuse ma conscience. »

M.

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.

P.

On t'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.

[Strophe II-8]

T.

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. Audace du mensonge! ils disent que le mal n'est chez eux qu'à l'état d'exception!...

[Strophe I-4]

T.

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? On en verra la preuve dans mes paroles; il ne tient qu'à vous de m'écouter, si vous le voulez bien... 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. Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes.

[Strophe I-5]

M.

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.

T.

En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres; mais, cela, étrange imitation, était impossible. 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. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté! 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.

P.

J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscure, surpasser la dureté du roc,

M.
la rigidité de l'acier fondu,

P.
la cruauté du requin,

M.
l'insolence de la jeunesse,

P.
la fureur insensée des criminels,

M.
les trahisons de l'hypocrite,

T.
les comédiens les plus extraordinaires,

P.
la puissance de caractère des prêtres,

M.
et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel.

P.
J'ai vu les hommes laisser les moralistes à découvrir leur coeur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut. Je les ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l'enfer, les yeux chargés d'un remords cuisant en même temps que haineux, dans un silence glacial, n'oser émettre les méditations vastes et ingrates que recérait leur sein, tant elles étaient pleines d'injustice et d'horreur, et attrister de compassion le Dieu de miséricorde; tantôt, à chaque moment du jour, depuis le commencement de l'enfance jusqu'à la fin de la vieillesse, en répandant des anathèmes incroyables, qui n'avaient pas le sens commun, contre tout ce qui respire, contre eux-mêmes et contre la Providence, prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur.

M.
Alors, les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons; la peste, les maladies diverses déciment les familles priantes. Mais, les hommes ne s'en aperçoivent pas. Je les ai vus aussi rougissant, pâlisant de honte pour leur conduite sur cette terre ;

T.
Oh... rarement.
Tempêtes, soeurs des ouragans; firmament bleuâtre, dont je n'admets pas la beauté; mer hypocrite, image de mon coeur; terre, au sein mystérieux; habitants des sphères; univers entier; Dieu, qui l'a 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.

M.
on meurt à moins.

[Strophe II-3]

T.
Je le connais, le Tout-Puissant... et lui, aussi, doit me connaître. Si, par hasard, nous marchons sur le même sentier, sa vue perçante me voit arriver de loin.

P.

Il prend un chemin de traverse, afin d'éviter le triple dard de platine que la nature te donna comme une langue!

T.

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 coeur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence. 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 oeil 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. Donne-moi la mort, pour faire repentir mon audace: je découvre ma poitrine et j'attends avec humilité. Apparaissent donc, envergures dérisoires de châtiments éternels!... déploiements emphatiques d'attributs trop vantés! J'ai vu le Créateur, aiguillonnant sa cruauté inutile, embraser des incendies où périssaient les vieillards et les enfants! Ce n'est pas moi qui commence l'attaque; c'est lui qui me force à le faire tourner, ainsi qu'une toupie, avec le fouet aux cordes d'acier. N'est-ce pas lui qui me fournit des accusations contre lui-même? Ne tarira point ma verve épouvantable! Elle se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies.

[Strophe I-8]

M.

Un jour, avec des yeux vitreux, ta mère te 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. »

T.

Depuis ce temps, je respecte le voeu de la morte. Moi, comme les chiens j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit.

M.

Ça t'étonne... tu croyais être davantage ?

T

Au reste, que m'importe d'où je viens? Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue: je ne serais pas si méchant.

INTERLUDE 1

P.

Maldoror était mort – avant même que d'avoir existé. Il était mort dans un siècle passé qui l'avait aussitôt oublié. Quelle chance avais-je, 50 ans plus tard, de le croiser bien vivant dans ce cabaret zurichois – dans ce cabaret à dormir debout, au milieu des poètes et des fous ? A croire que les poètes et les fous l'avaient invité, au mépris des ans, à danser avec eux. La grande guerre s'achevait. Elle s'achevait dans le vacarme, dans la boue et le sarcasme. Et Dada régnait, et Maldoror vociférait sa poésie, dans le Cabaret Voltaire.

cette nuit-là. Le lendemain, déjà il repartait, décidé à traverser l'Europe – bien décidé à chevaucher à la rencontre d'une ombre encore ténue, mais qui allait bientôt recouvrir le continent. Oh oui – il l'avait sentie, l'ombre du ravage – celle du fascisme et de la raison assassine. Avant même que la ronde de cuir et d'acier ne résonne, avant même que les aboiements des bourreaux et les lamentations des victimes ne remplissent le monde jusqu'à l'étouffer. Maldoror chevauchait, pur, cruel et innocent – une dernière fois.

DEUXIEME PARTIE

[Strophe VI-6]

T.

Pourquoi m'inspirerais-je à moi-même de l'horreur, devant les témoignages élogieux qui partent de ma conscience ? 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. 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 ; et plus d'une fois a retenti, dans ma bouche sans lèvres, le clairon de la victoire.

[Strophe IV-3]

M.

Une potence s'élevait sur le sol; à un mètre de celui-ci, était suspendu par les cheveux un homme, dont les bras étaient attachés par derrière. Ses jambes avaient été laissées libres, pour accroître ses tortures, et lui faire désirer davantage n'importe quoi de contraire à l'enlacement de ses bras.

P.

La peau du front était tellement tendue par le poids de la pendaison, que son visage, condamné par la circonstance à l'absence de l'expression naturelle, ressemblait à la concrétion pierreuse d'un stalagmite. Depuis trois jours, il subissait ce supplice. Il s'écriait: « Qui me dénouera les bras? qui me dénouera les cheveux? Je me disloque dans de mouvements qui ne font que séparer davantage de ma tête la racine des cheveux; la soif et la faim ne sont pas les causes principales qui m'empêchent de dormir. Il est impossible que mon existence enfonce son prolongement au delà des bornes d'une heure. Quelqu'un pour m'ouvrir la gorge, avec un caillou acéré! »

T.

Chaque mot était précédé, suivi de hurlements intenses. Je m'élançai du buisson derrière lequel j'étais abrité, et je me dirigeai vers le pantin ou morceau de lard attaché au plafond. Mais, voici que, du côté opposé, arrivèrent en dansant deux femmes ivres. L'une tenait un sac, et deux fouets, aux cordes de plomb, l'autre, un baril plein de goudron et deux pinceaux. Les cheveux grisonnants de la plus vieille flottaient au vent, comme les lambeaux d'une voile déchirée, et les chevilles de l'autre claquaient entre elles, comme les coups de queue d'un thon sur la dunette d'un vaisseau. Leurs yeux brillaient d'une flamme si noire et si forte, que je ne crus pas d'abord que ces deux femmes appartenissent à mon espèce. Elles riaient avec un aplomb tellement égoïste, et leurs traits inspiraient tant de répugnance, que je ne doutai pas un seul instant que je n'eusse devant les yeux les deux spécimens les plus hideux de la race humaine. Je me recachai derrière le buisson, et je me tins tout coi, comme l'acanthoporus serraticornis, qui ne montre que la tête en dehors de son nid. Elles approchaient avec la vitesse de la marée; appliquant l'oreille sur le sol, le son, distinctement perçu, m'apportait l'ébranlement lyrique de leur marche.

P.

Lorsque les deux femelles d'orang-outang furent arrivées sous la potence, elles reniflèrent l'air pendant quelques secondes; elles montrèrent, par leurs gestes saugrenus, la quantité vraiment remarquable de stupéfaction qui résulta de leur expérience, quand elles s'aperçurent que rien n'était changé dans ces lieux:

le dénoûment de la mort, conforme à leurs vœux, n'était pas survenu. Elles n'avaient pas daigné lever la tête, pour savoir si la mortadelle était encore à la même place. L'une dit: « Est-ce possible que tu sois encore respirant? Tu as la vie dure, mon mari bien-aimé. »

M.

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. »

T.

Chacune prit un pinceau et goudronna le corps du pendu... chacune prit un fouet et leva les bras... J'admirais avec quelle exactitude énergique les lames de métal, au lieu de glisser à la surface, s'appliquaient, grâce à goudron, jusqu'à l'intérieur des chairs, marquées par des sillons aussi creux que l'empêchement des os pouvait raisonnablement le permettre. 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. Lorsque les femelles se virent dans l'impossibilité de retenir le fouet, que la fatigue laissa tomber de leurs mains, elles mirent judicieusement fin au travail gymnastique qu'elles avaient entrepris pendant près de deux heures, et se retirèrent, avec une joie qui n'était pas dépourvue de menaces pour l'avenir. Je me dirigeai vers celui qui m'appelait au secours, avec un oeil glacial, et je coupai ses cheveux avec une paire de ciseaux, après avoir dégagé ses bras. 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. Qu'alors il s'était retiré. En outre, par ses refus perpétuels, il s'était attiré la colère de sa femme, qui s'était bercée de l'espoir d'une récompense, si elle eût pu réussir à engager son mari à ce qu'il prêtât son corps aux passions de la vieille. Elles résolurent, par un complot, de le suspendre à une potence préparée d'avance, dans quelque parage non fréquenté, et de le laisser périr insensiblement, exposé à toutes les misères et à tous les dangers. Non, non... ne croyez pas que cela m'étonne ! 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.

P.

Le loup ne passe plus sous la potence qu'élevèrent, un jour de printemps, les mains entrelacées d'une épouse et d'une mère, comme quand il faisait prendre, à son imagination charmée, le chemin d'un repas illusoire. Quand il voit, à l'horizon, cette chevelure noire, balancée par le vent, il n'encourage pas sa force d'inertie, et prend la fuite avec une vitesse incomparable!

M.

Faut-il voir, dans ce phénomène psychologique, une intelligence supérieure à l'ordinaire instinct des mammifères? Sans rien certifier et même sans rien prévoir, il me semble que l'animal a compris ce que c'est que le crime! Comment ne le comprendrait-il pas, quand des êtres humains, eux-mêmes, ont rejeté, jusqu'à ce point indescriptible, l'empire de la raison, pour ne laisser subsister, à la place de cette reine détrônée, qu'une vengeance farouche!

[Strophe III-2]

T.

Voici la folle qui passe en dansant, tandis qu'elle se rappelle vaguement quelque chose. Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle. Elle brandit un bâton et fait mine de les poursuivre, puis reprend sa course. Elle a laissé un soulier en chemin, et ne s'en aperçoit pas. De longues pattes d'araignée circulent sur sa nuque; ce ne sont autre chose que ses cheveux. Son visage ne ressemble plus au visage humain, et elle lance des éclats de rire comme l'hyène. Elle laisse échapper des lambeaux de phrases dans lesquels, en les recousant, très-peu trouveraient une signification claire. Sa robe, percée en

plus d'un endroit, exécute des mouvements saccadés autour de ses jambes osseuses et pleines de boue. Elle va devant soi, comme la feuille du peuplier, emportée, elle, sa jeunesse, ses illusions et son bonheur passé, qu'elle revoit à travers les brumes d'une intelligence détruite, par le tourbillon des facultés inconscientes. Elle a perdu sa grâce et sa beauté primitives; sa démarche est ignoble, et son haleine respire l'eau-de-vie. La folle ne fait aucun reproche, elle est trop fière pour se plaindre, et mourra, sans avoir révélé son secret à ceux qui s'intéressent à elle, mais auxquels elle a défendu de ne jamais lui adresser la parole. Les enfants la poursuivent, à coups de pierre, comme si c'était un merle. Elle a laissé tomber de son sein un rouleau de papier. Un inconnu le ramasse, s'enferme chez lui toute la nuit, et lit le manuscrit, qui contenait ce qui suit :

P.

« 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. Je nourrissais de mon propre lait celle qui était plus que ma vie, et que je voyais grandir rapidement, douée de toutes les qualités de l'âme et du corps. Elle me disait: « Je voudrais avoir une petite soeur pour m'amuser avec elle ; recommande au bon Dieu de m'en envoyer une ; et, pour le récompenser, j'entrelacerai, pour lui, une guirlande de violettes, de menthes et de géraniums. » Pour toute réponse, je l'enlevais sur mon sein et l'embrassais avec amour. Quand elle me parlait des tombes du cimetière, en me disant qu'on respirait dans cette atmosphère les agréables parfums des cyprès et des immortelles, je me gardai de la contredire; mais, je lui disais que c'était la ville des oiseaux, que, là, ils chantaient depuis l'aurore jusqu'au crépuscule du soir, et que les tombes étaient leurs nids, où ils couchaient la nuit avec leur famille, en soulevant le marbre. Tous les mignons vêtements qui la couvraient, c'est moi qui les avais cousus, ainsi que les dentelles, aux mille arabesques, que je réservais pour le dimanche. L'hiver, elle avait sa place légitime autour de la grande cheminée; car elle se croyait une personne sérieuse, et, pendant l'été, la prairie reconnaissait la suave pression de ses pas, quand elle s'aventurait, avec son filet de soie, attaché au bout d'un jonc, après les colibris, pleins d'indépendance, et les papillons, aux zigzags agaçants. « Que fais-tu, petite vagabonde, quand la soupe t'attend depuis une heure, avec la cuillère qui s'impatiente? » Mais, elle s'écriait, en me sautant au cou, qu'elle n'y reviendrait plus. Le lendemain, elle s'échappait de nouveau, à travers les marguerites et les résédas; parmi les rayons du soleil et le vol tournoyant des insectes éphémères ; ne connaissant que la coupe prismatique de la vie, pas encore le fiel ; Je ne devais pas longtemps jouir de sa présence ; le temps s'approchait, où elle devait, d'une manière inattendue, faire ses adieux aux enchantements de la vie, abandonnant pour toujours la compagnie des tourterelles, des gelinottes et des verdiers, les babillements de la tulipe et de l'anémone, les conseils des herbes du marécage, l'esprit incisif des grenouilles, et la fraîcheur des ruisseaux. On me raconta ce qui s'était passé; car, moi, je ne fus pas présente à l'événement qui eut pour conséquence la mort de ma fille. Si je l'avais été, j'aurais défendu cet ange au prix de mon sang...

M.

« Maldoror passait avec son bouledogue ; il voit une jeune fille qui dort à l'ombre d'un platane, et il la prit d'abord pour une rose. On ne peut dire qui s'éleva le plus tôt dans son esprit, ou la vue de cette enfant, ou la résolution qui en fut la suite. 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 gêna pas, allez!... N'insistons pas sur cette action impure. L'esprit mécontent, il se rhabille avec précipitation, jette un regard de prudence sur la route poussiéreuse, où personne ne chemine, et ordonne au bouledogue d'étrangler avec le mouvement de ses mâchoires, la jeune fille ensanglantée. Il indique au chien de la montagne la place où respire et hurle la victime souffrante, et se retire à l'écart, pour ne pas être témoin de la rentrée des dents pointues dans les veines roses. L'accomplissement de cet ordre put paraître sévère au bouledogue. Il crut qu'on lui demanda ce qui avait été déjà fait, et se contenta, ce loup, au muffle 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. La jeune fille lui présente la croix d'or qui ornait son cou, afin qu'il l'épargne; elle n'avait pas osé le présenter aux yeux farouches de celui qui, d'abord, avait eu la pensée de profiter de la faiblesse de son âge. Mais le chien n'ignorait pas que, s'il désobéissait à son maître, un couteau lancé de dessous une manche, ouvrirait brusquement ses entrailles, sans crier gare. Maldoror entendait les agonies de la douleur, et s'étonnait que la victime eût la vie si dure, pour ne pas être encore morte. Il s'approche de l'autel sacrificatoire, et voit la conduite de son bouledogue, livré à de bas penchants, et qui élevait sa tête au-dessus de la jeune fille, comme un naufragé élève la sienne, au-dessus des vagues en courroux. Il lui donne un coup de pied et lui fend un oeil. 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; mais, il craint d'attaquer son maître, qui ne le reverra plus. 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 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 coeur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. Le sacrificateur s'aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps; il cesse la persévérance croissante de ses ravages, et laisse le cadavre redormir à l'ombre du platane.

P.

« On ramassa le canif, abandonné à quelques pas. Un berger, témoin du crime, dont on n'avait pas découvert l'auteur, ne le raconta que longtemps après, quand il se fut assuré que le criminel avait gagné en sûreté les frontières, et qu'il n'avait plus à redouter la vengeance certaine proférée contre lui, en cas de révélation. Je plains l'insensé qui avait commis ce forfait, que le législateur n'avait pas prévu, et qui n'avait pas eu de précédents. Je le plains, parce qu'il est probable qu'il n'avait pas gardé l'usage de la raison, quand il mania le poignard à la lame quatre fois triple, labourant de fond en comble, les parois des viscères. Je le plains, parce que, s'il n'était pas fou, sa conduite honteuse devait couvrir une haine bien grande contre ses semblables, pour s'acharner ainsi sur les chairs et les artères d'un enfant inoffensif, qui fut ma fille. J'assistai à l'enterrement de ces décombres humains, avec une résignation muette; et chaque jour je viens prier sur une tombe. »

T.

A 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.

M.

Enfin, au terme d'une longue chevauchée, Maldoror revint à Paris, qu'il avait depuis longtemps quittée. Il n'y croisa ni Man Ray ni Breton, qui avaient fui le pays devant l'infamie. Mais il y vit bien des hommes qu'il exécrait, et puis une de ces nuits, un poète aviné lui murmura ces mots familiers à l'oreille :

T.

« J'ai faim de sang
faim de terre au sang
faim de poisson faim de rage
faim d'ordure faim de froid. »

[Strophe II-4]

P.

Il est minuit; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine.

M.

En voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. Les quelques passants attardés le regardent attentivement; car, il paraît ne ressembler à aucun autre.

P.

Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'oeil immobile, comme celui d'un poisson mort. Ils sont pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie; au reste, le nombre réglementaire n'est pas dépassé.

M.

Que doit être cet assemblage d'êtres bizarres et muets? Sont-ce des habitants de la lune?

P.

Il y a des moments où on serait tenté de le croire; mais, ils ressemblent plutôt à des cadavres. L'omnibus, pressé d'arriver à la dernière station, dévore l'espace, et fait craquer le pavé...

M.

Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. "Arrêtez, je vous en supplie; arrêtez... mes jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée... je n'ai pas mangé depuis hier... mes parents m'ont abandonné... je ne sais plus que faire... je suis résolu de retourner chez moi, et j'y serais vite arrivé, si vous m'accordiez une place... je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous... »

P.

Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. Un de ces hommes, à l'oeil froid, donne un coup de coude à son voisin, et paraît lui exprimer son mécontentement de ces gémissements, au timbre argentin, qui parviennent jusqu'à son oreille. L'autre baisse la tête d'une manière imperceptible, en forme d'acquiescement, et se replonge ensuite dans l'immobilité de son égoïsme, comme une tortue dans sa carapace.

M.

Tout indique dans les traits des autres voyageurs les mêmes sentiments que ceux des deux premiers. Les cris se font encore entendre pendant deux ou trois minutes, plus perçants de seconde en seconde.

P.

L'on voit des fenêtres s'ouvrir sur le boulevard, et une figure effarée, une lumière à la main, après avoir jeté les yeux sur la chaussée, refermer le volet avec impétuosité, pour ne plus reparaître...

M.

Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. Regarde, Maldoror - regarde ! Seul, un jeune homme, plongé dans la rêverie, au milieu de ces personnages de pierre, paraît ressentir de la pitié pour le malheur. En faveur de l'enfant, qui croit pouvoir l'atteindre, avec ses petites jambes endolories, il n'ose pas élever la voix; car les autres hommes lui jettent des regards de mépris et d'autorité, et il sait qu'il ne peut rien faire contre tous.

P.

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.

M.

« 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.

P.

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 été jeté; il sent qu'il n'y est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir. Prison terrible! Fatalité hideuse!

M.

Les cris cessent subitement; car, l'enfant a touché du pied contre un pavé en saillie, et s'est fait une blessure à la tête, en tombant. L'omnibus a disparu à l'horizon, et l'on ne voit plus que la rue silencieuse...

P.

Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière. Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte; il y a en lui plus de coeur que dans tous ses pareils de l'omnibus. Il vient de ramasser l'enfant; soyez sûr qu'il le guérira, et ne l'abandonnera pas, comme ont fait ses parents.

M.

Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, de l'endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière!...

T.

Race stupide et idiote! Tu te repentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras, va! tu t'en repentiras. 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 !

INTERLUDE 2

M.

On a dit tant de choses sur Maldoror pendant tout ce temps où l'Europe fut occupée. Qu'il accompagna les pogroms et l'infamie. Qu'il porta volontiers la chemise brune – qu'il compta parmi ceux qui, à l'instar de Röhm, furent trahis par Hitler. Mais qu'il put échapper à la tuerie, et qu'il continua de rire au dessus des charniers. Certains prétendent même que sa folie le mena jusqu'aux camps de la mort, mais nul ne sait vraiment s'il fut dans les rangs des bourreaux ou celui des victimes. La vérité, c'est que je l'ai vu, moi, Maldoror – le poète, le fou. Je l'ai vu, oui – errer près, tout près de l'œil du cyclone, en ce lieu que l'on nomme Auschwitz. Ni chemise brune, ni haillons de prisonniers pour lui. Il n'était rien d'autre qu'un vagabond qui avait su échapper aux patrouilles armées. Je me souviens de son regard – de l'effroi, de l'écœurement et aussi de cette incompréhension panique. Il n'était plus que l'ombre de lui-même, à ce moment-là. Je compris que l'écœurement lui était destiné – à lui-même et à l'humanité à sa suite. Maldoror était redevenu un homme, là-bas, près d'Auschwitz. Et il aurait du mourir sur place de tristesse et de dégoût. Oh non – jamais il n'aurait du survivre jusqu'à aujourd'hui. Mais le dégoût de lui n'avait jamais été un frein – pas un frein, jamais, mais un moteur à sa folie !

TROISIEME PARTIE

[Strophe II-9]

T.

Il existe un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais. Ils ne lui doivent rien; mais, ils le craignent.

P.

Celui-ci, qui n'aime pas le vin, mais qui préfère le sang, si on ne satisfaisait pas à ses besoins légitimes, serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser les hommes comme des épis.

M.

Aussi faut-il voir comme on le respecte, comme on l'entoure d'une vénération canine, comme on le place en haute estime au-dessus des animaux de la création.

P.

On lui donne la tête pour trône, et lui, accroche ses griffes à la racine des cheveux, avec dignité. Plus tard, lorsqu'il est gras et qu'il entre dans un âge avancé, en imitant la coutume d'un peuple ancien, on le tue, afin de ne pas lui faire sentir les atteintes de la vieillesse.

M.

On lui fait des funérailles grandioses, comme à un héros, et la bière, qui le conduit directement vers le couvercle de la tombe, est portée, sur les épaules, par les principaux citoyens.

P.

Sur la terre humide que le fossoyeur remue avec sa pelle sagace, on combine des phrases multicolores sur l'immortalité de l'âme, sur le néant de la vie, sur la volonté inexplicable de la Providence, et le marbre se referme, à jamais, sur cette existence, laborieusement remplie, qui n'est plus qu'un cadavre.

T.

La foule se disperse, et la nuit ne tarde pas à couvrir de ses ombres les murailles du cimetière. Mais, consolez-vous, humains, de sa perte douloureuse. Voici sa famille innombrable, qui s'avance, et dont il vous libéralement gratifié, afin que votre désespoir fût moins amer, et comme adouci par la présence agréable de ces avortons hargneux, qui deviendront plus tard de magnifiques poux, ornés d'une beauté remarquable, monstres à allure de sage.

M.

Il a couvé plusieurs douzaines d'oeufs chéris, avec son aile maternelle, sur vos cheveux, desséchés par la succion acharnée de ces étrangers redoutables. La période est promptement venue, où les oeufs ont éclaté.

P.

Ne craignez rien, ils ne tarderont pas à grandir, ces adolescents philosophes, à travers cette vie éphémère. Ils grandiront tellement, qu'ils vous le feront sentir, avec leurs griffes et leurs suçoirs.

T.

Vous ne savez pas, vous autres, pourquoi ils ne dévorent pas les os de votre tête, et qu'ils se contentent d'extraire, avec leur pompe, la quintessence de votre sang. Attendez un instant, je vais vous le dire: c'est parce qu'ils n'en ont pas la force. Soyez certains que, si leur mâchoire était conforme à la mesure de leurs vœux infinis, la cervelle, la rétine des yeux, la colonne vertébrale, tout votre corps y passerait. Comme une goutte d'eau.

P.

Sur la tête d'un jeune mendiant des rues, observez, avec un microscope un pou qui travaille; vous m'en donnerez des nouvelles. Malheureusement ils sont petits, ces brigands de la longue chevelure. Ils ne seraient pas bons pour être conscrits; car, ils n'ont pas la taille nécessaire exigée par la loi. Ils appartiennent au monde lilliputien de ceux de la courte cuisse, et les aveugles n'hésitent pas à les ranger parmi les infiniment petits.

M.

Malheur au cachalot qui se battraient contre un pou. Il serait dévoré en un clin d'oeil, malgré sa taille. Il ne resterait pas la queue pour aller annoncer la nouvelle. L'éléphant se laisse caresser. Le pou, non. Je ne vous conseille pas de tenter cet essai périlleux.

P.

Gare à vous, si votre main est poilue, ou que seulement elle soit composée d'os et de chair. C'en est fait de vos doigts. Ils craqueront comme s'ils étaient à la torture. La peau disparaît par un étrange enchantement.

M.

Les poux sont incapables de commettre autant de mal que leur imagination en médite. Si vous trouvez un pou dans votre route, passez votre chemin, et ne lui léchez pas les papilles de la langue. Il vous arriverait quelque accident.

P.

Cela s'est vu.

T.

N'importe, je suis déjà content de la quantité de mal qu'il te fait, ô race humaine; seulement, je voudrais qu'il t'en fit davantage. Jusqu'à quand garderas-tu le culte vermoulu de ce dieu, insensible à tes prières et aux offrandes généreuses que tu lui offres en holocauste expiatoire? Vois, il n'est pas reconnaissant, ce manitou horrible, des larges coupes de sang et de cervelle que tu répands sur ses autels, pieusement décorés de guirlandes de fleurs. Il n'est pas reconnaissant... car, les tremblements de terre et les tempêtes continuent de sévir depuis le commencement des choses. Et, cependant, spectacle digne d'observation, plus il se montre indifférent, plus tu l'admires. On voit que tu te méfies de ses attributs, qu'il cache; et ton raisonnement s'appuie sur cette considération, qu'une divinité d'une puissance extrême peut seule montrer tant de mépris envers les fidèles qui obéissent à sa religion.

M.

C'est pour cela que, dans chaque pays, existent des dieux divers, ici, le crocodile, là, la vendeuse d'amour; mais, quand il s'agit du pou, à ce nom sacré, baisant universellement les chaînes de leur esclavage, tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire. Le peuple qui n'obéirait pas à ses propres instincts de rampement, et ferait mine de révolte, disparaîtrait tôt ou tard de la terre, comme la feuille d'automne, anéanti par la vengeance du dieu inexorable.

P.

O pou, à la prunelle recroquevillée, tant que les fleuves répandront la pente de leurs eaux dans les abîmes de la mer; tant que les astres graviteront sur le sentier de leur orbite; tant que le vide muet n'aura pas d'horizon; tant que l'humanité déchirera ses propres flancs par des guerres funestes; tant que la justice divine précipitera ses foudres vengeresses sur ce globe égoïste; tant que l'homme méconnaîtra son créateur, et se narguera de lui, non sans raison, en y mêlant du mépris, ton règne sera assuré sur l'univers, et ta dynastie étendra ses anneaux de siècle en siècle.

M.

Je te salue, soleil levant, libérateur céleste, toi, l'ennemi invisible de l'homme. Continue de dire à la saleté de s'unir avec lui dans des embrassements impurs, et de lui jurer, par des serments, non écrits dans la poudre, qu'elle restera son amante fidèle jusqu'à l'éternité. Baise de temps en temps la robe de cette grande impudique, en mémoire des services importants qu'elle ne manque pas de te rendre. Si elle ne séduisait pas l'homme, avec ses mamelles lascives, il est probable que tu ne pourrais pas exister, toi, le produit de cet accouplement raisonnable et conséquent.

P.

O fils de la saleté! dis à ta mère que, si elle délaisse la couche de l'homme, marchant à travers des routes solitaires, seule et sans appui, elle verra son existence compromise. Que ses entrailles, qui t'ont porté neuf mois dans leurs parois parfumées, s'émeuvent un instant à la pensée des dangers que courrait, par suite, leur tendre fruit, si gentil et si tranquille, mais déjà froid et féroce.

M.

Saleté, reine des empires, conserve aux yeux de ma haine le spectacle de l'accroissement insensible des muscles de ta progéniture affamée. Pour atteindre ce but, tu sais que tu n'as qu'à te coller plus étroitement contre les flancs de l'homme. Tu peux le faire, sans inconvénient pour la pudeur, puisque, tous les deux, vous êtes mariés depuis longtemps.

T.

Pour moi, s'il m'est permis d'ajouter quelques mots à cet hymne de glorification, je dirai que j'ai fait construire une fosse, de quarante lieues carrées, et d'une profondeur relative. C'est là que gît, dans sa

virginité immonde, une mine vivante de poux. Elle remplit les bas-fonds de la fosse, et serpente ensuite, en larges veines denses, dans toutes les directions. Voici comment j'ai construit cette mine artificielle. J'arrachai un pou femelle aux cheveux de l'humanité. On m'a vu se coucher avec lui pendant trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse. La fécondation humaine, qui aurait été nulle dans d'autres cas pareils, fut acceptée, cette fois, par la fatalité; et, au bout de quelques jours, des milliers de monstres, grouillant dans un noeud compacte de matière, naquirent à la lumière. Ce noeud hideux devint, par le temps, de plus en plus immense, tout en acquérant la propriété liquide du mercure, et se ramifia en plusieurs branches, qui se nourrissent, actuellement, en se dévorant elles-mêmes, toutes les fois que je ne leur jette pas en pâture un bâtard qui vient de naître, et dont la mère désirait la mort, ou un bras que je vais couper à quelque jeune fille, pendant la nuit, grâce au chloroforme. Tous les quinze ans, les générations de poux, qui se nourrissent de l'homme, diminuent d'une manière notable, et prédisent elles-mêmes, infailliblement, l'époque prochaine de leur complète destruction. Car, l'homme, plus intelligent que son ennemi, parvient à le vaincre. Alors, avec une pelle infernale qui accroît mes forces, j'extrais de cette mine inépuisable des blocs de poux, grands comme des montagnes, je les brise à coups de hache, et je les transporte, pendant les nuits profondes, dans les artères des cités. Là, au contact de la température humaine, ils se dissolvent comme aux premiers jours de leur formation dans les galeries tortueuses de la mine souterraine, se creusent un lit dans le gravier, et se répandent en ruisseaux dans les habitations, comme des esprits nuisibles. Des millions d'ennemis s'abattent ainsi, sur chaque cité, comme des nuages de sauterelles. En voilà pour quinze ans. Ils combattront l'homme, en lui faisant des blessures cuisantes. Après ce laps de temps, j'en enverrai d'autres. Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle!

M.

Toi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler.

[Strophe III-1]

T.

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 de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtement que je lui inflige.

[Strophe IV-4]

P.

Il est sale. Les poux le rongent.

M.

Les pourceaux, quand ils le regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé sa peau, couverte de pus jaunâtre.

P.

Il ne connaît pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. Sur sa nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères.

M.

Assis sur un meuble informe, il n'a pas bougé ses membres depuis soixante ans. Ses pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à son 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.

Cependant son coeur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de son cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment ?

M.

Sous son aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il lui fait des chatouilles.

P.

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.

M.

Sous son 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..

P.

Mais, quand un parti déjoue complètement les ruses de l'autre, ils ne trouvent rien de mieux que de ne pas se gêner, et sucent la graisse délicate qui couvre ses côtes : il y est habitué.

M.

Une vipère méchante a dévoré sa verge et a pris sa place : elle l'a rendu eunuque. Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de ses testicules : l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans.

P.

L'anus a été intercepté par un crabe ; encouragé par son inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et lui fait beaucoup de mal !

M.

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.

P.

Ne parlez pas de sa colonne vertébrale, puisque c'est un glaive. Oui, oui... je n'y faisais pas attention... votre demande est juste. Vous désirez savoir, n'est-ce pas, comment il se trouve implanté verticalement dans ses reins ? Sachez que l'homme, quand il a su que Maldoror avait fait vœu de vivre avec la maladie et l'immobilité jusqu'à ce qu'il eût vaincu le Créateur, marcha, derrière lui, sur la pointe des pieds.

M.

Ce poignard aigu s'enfonça, jusqu'au manche, entre les deux épaules du taureau des fêtes, et son ossature frissonna, comme un tremblement de terre. La lame adhère si fortement au corps, que personne, jusqu'ici, n'a pu l'extraire. Les athlètes, les mécaniciens, les philosophes, les médecins ont essayé, tour à tour, les moyens les plus divers. Ils ne savaient pas que le mal qu'a fait l'homme ne peut plus se défaire !

P.

Ecoute Maldoror la parole du Créateur ; c'est à l'homme qu'il s'adresse :

[Strophe III-5]

M.

Que la pudeur se plaise dans vos cabanes, et soit en sûreté à l'ombre de vos champs. C'est ainsi que vos fils deviendront beaux, et s'inclineront devant leurs parents avec reconnaissance ; sinon, malingres, et rabougris comme le parchemin des bibliothèques, ils s'avanceront à grands pas, conduits par la révolte, contre le jour de leur naissance et le clitoris de leur mère impure.

[Strophe V-5]

T.

O 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 châtement. Législateurs d'institutions stupides, inventeurs d'une morale étroite, éloignez-vous de moi, car je suis une âme impartiale. Et vous, jeunes adolescents ou plutôt jeunes filles, expliquez-moi comment et pourquoi la vengeance a germé dans vos coeurs, pour avoir attaché au flanc de l'humanité une pareille couronne de blessures. Vous la faites rougir de ses fils par votre conduite (que, moi, je vénère!); votre prostitution, s'offrant au premier venu, exerce la logique des penseurs les plus profonds, tandis que votre sensibilité exagérée comble la mesure de la stupéfaction de la femme elle-même. Etes-vous d'une nature moins ou plus terrestre que celle de vos semblables? Possédez-vous un sixième sens qui nous manque? Ne mentez pas, et dites ce que vous pensez. Ce n'est pas une interrogation que je vous pose; car, depuis que je fréquente en observateur la sublimité de vos intelligences grandioses, je sais à quoi m'en tenir. Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite, anges protégés par mon amour universel. Je baise votre visage, je baise votre poitrine, je baise, avec mes lèvres suaves, les diverses parties de votre corps harmonieux et parfumé. Que ne m'aviez-vous dit tout de suite ce que vous étiez, cristallisations d'une beauté morale supérieure? Il a fallu que je devinasse par moi-même les innombrables trésors de tendresse et de chasteté que recélaient les battements de votre coeur oppressé. Poitrine ornée de guirlandes de roses et de vétiver. Il a fallu que j'entr'ouvrisse vos jambes pour vous connaître et que ma bouche se suspendît aux insignes de votre pudeur. Mais 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 inassouvies. 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 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! Mais, pourquoi me surprends-je à regretter un état de choses imaginaire et qui ne recevra jamais le cachet de son accomplissement ultérieur? Ne nous donnons pas la peine de construire de fugitives hypothèses. En attendant, que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver; mais, je mets une condition rigoureuse à mon hospitalité: il faut qu'il n'ait pas plus de quinze ans. Qu'il ne croie pas de son côté que j'en ai trente; qu'est-ce que cela y fait? L'âge ne diminue pas l'intensité des sentiments, loin de là; et, quoique mes cheveux soient devenus blancs comme la neige, ce n'est pas à cause de la vieillesse: c'est, au contraire, pour le motif que vous savez. 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! Etes-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 désertai pas mon opinion. Une salive saumâtre coule de ma bouche, je ne sais pas pourquoi. Qui veut me la sucer, afin que j'en sois débarrassée. 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), lorsque je bois ce sang, j'en rejette le lendemain une partie par la bouche: voilà l'explication de la salive infecte. Que voulez-vous que j'y fasse, si les organes, affaiblis par le vice, se refusent à l'accomplissement des fonctions de la nutrition? *Toi. Approche.* Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Moi, j'ai toujours éprouvé un caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges, et les enfants étioles des manufactures! La justice humaine ne m'a pas encore surpris en flagrant délit, malgré l'incontestable habileté de ses agents. J'ai même assassiné (il n'y a pas longtemps!) 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. Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui m'écoutez? Croyez-vous que je veuille en faire autant envers vous? Vous vous montrez souverainement injuste... Vous avez raison: méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau. Mes parties offrent éternellement le spectacle lugubre de la turgescence; nul ne peut soutenir qu'il les a vues à l'état de tranquillité normale, pas même le décrotteur qui m'y porta un coup de couteau dans un moment de délire. L'ingrat! 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. En effet, dans quelque contrée que je

me trouve, ils me harcèlent continuellement de leur présence et viennent lécher la surface de mes pieds. Mais, quelle puissance possèdent-elles donc, mes gouttes séminales, pour attirer vers elles tout ce qui respire par des nerfs olfactifs! 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. Toutes les ailes s'ébranlent à la fois, comme un seul guerrier. Les carrés se forment et tombent aussitôt pour ne plus se relever. Les chevaux effarés s'enfuient dans toutes les directions. Les boulets labourent le sol, comme des météores implacables. Le théâtre du combat n'est plus qu'un vaste champ de carnage, quand la nuit révèle sa présence et que la lune silencieuse apparaît entre les déchirures d'un nuage. 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 faudrait-il pas encore, avant que la race humaine périsse entièrement par mon piège perfide!

...

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.

Liste d'adaptations théâtrales des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont

Les Chants de Maldoror : adaptation de Michel Berthelot, création à Bourges, Maison de la Culture de Bourges, 1963-1964. Production : la Comédie de Bourges.

Maldoror ou Les Chants de Maldoror : adaptation d'André Cazalas, 1^{ère} représentation à Paris, Théâtre du Tertre, le 22 février 1972.

Les Chants de Maldoror : adaptation de Pierre Boutron, 1^{ère} représentation à Paris, Théâtre de la Cité Universitaire, le 8 avril 1974.

Maldoror le maudit : adaptation de Pablo Avigil-Amaro, 1^{ère} représentation à Paris, Grand Hall Montorgueil, le 8 novembre 1979.

Maldoror : théâtre musical ; musique de Michel Beuret, 1^{ère} représentation à Lons-le-Saunier, le 24 janvier 1985.

Lautréamont : adaptation de Jean-Claude Carrière, 1^{ère} représentation à Avignon, Cloître du Palais Vieux, le 26 juillet 1989. Production : SACD. Avec : Alain Cuny. (Dans le cadre du Festival d'Avignon.)

Les Chants de Maldoror : ballet dramatique ; adaptation de Hans Peter Cloos, musique de Peter Ludwig, chorégraphie de Gitta Barthel, 1^{ère} représentation à Paris, Théâtre Paris-Villette, le 23 octobre 1991. Avec : Féodor Atkine, Gitta Barthel et Alex Descas.

Sny Wedlug "Piesni Maldorora" (Les rêves d'après *Les Chants de Maldoror*) : adaptation de Mariusz Trelinski, création à Varsovie, Teatr Studio, 1992.

Maldoror : adaptation de Marie-Claude Maubé, déclaration du spectacle (sans lieu, sans date) effectuée à la SACD par l'adaptatrice en 1992.

Isidore Ducasse, Fragments : adaptation de Georges Lavaudant, 1^{ère} représentation à Montevideo, la Sala Verdi, le 17 juin 1993.⁵⁴⁹

Dans le labyrinthe des Chants de Maldoror : adaptateur inconnu, création à Arras, le 28 avril 1994.

Océan, les Chants de Maldoror : adaptation de Marc Zammit, 1^{ère} représentation à Paris, Maison de la Poésie (Théâtre Molière), le 2 mai 1996.

Dédale, « parcours-spectacle » de l'œuvre de Ducasse : adaptation d'Ophélie Teillaud, 1^{ère} représentation à Paris, Maison de la Poésie (Théâtre Molière), le 6 mai 1996. Avec : Sylvie Drieu, Françoise Le Meur, Barthérimy Robino, Ophélie Teillaud et Pascaline Verrier.

Dédale III : Naufrages et passions, Les Chants de Maldoror : adaptation de Marc Zammit, 1^{ère} représentation le 1^{er} octobre 1998. Production : le Théâtre du Conte Amer. Avec : Ophélie Teillaud et Marc Zammit.

⁵⁴⁹ Le spectacle est repris à l'abbaye de Lavaudieu, le 21 août 1993 (dans le cadre du Festival de poésie du Haut-Allier). Voir *Cahiers Lautréamont*, Livraisons XXV-XXVI, 1^{er} semestre 1993, p. 103-104.

Les Délices de la cruauté : adaptation d'Ioana Craciunescu, 1^{ère} représentation à Paris, Théâtre de l'Île Saint-Louis, le 4 mai 2001. Avec : Pierre Azéma, Ioana Craciunescu, Caroline Verdu.

Les pétales de Maldoror : Spectacle musical de Michel Fourgon, séance unique à Liège, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, le 4 octobre 2004. (Dans le cadre du Colloque Lautréamont.)

Les Chants de Maldoror (Extraits) : spectacle de Cécile Duval, séance unique à Saint-Denis, l'Adada – le soiXante, le 22 mai 2005. Avec : Cécile Duval.

Le Chant Premier : adaptation de Thibaut Corrion, séance unique à Paris, Maison de la Poésie (Théâtre Molière), le 1^{er} juillet 2005. Production : le Théâtre de l'Idiot. Avec : Julien Cadrot, Katarzyna Krotki, Nicolas Larzul, Hélène Lasseur, Marie Nicolle.

Maldoror sur scène : mise en scène intégrale des *Chants de Maldoror* (environ 12 heures), séance unique à Lausanne, le 2.21, le 18 février 2006. Production : la Compagnie du Tunnel. Avec : Jacques Roman, Léon Francioli, Daniel Bourquin.

Maldoror ! : adaptation de Jean-François Mariotti, Paris, 1^{ère} représentation à Paris, Théâtre Les Déchargeurs, le 21 février 2006. Avec : Thibaut Corrion, Clémentine Pons, Clémentine Marmey.

L'AUTRE ET AMONT : adaptation libre de Ronan Cheviller, 1^{ère} représentation à Nantes, Blockhaus DY 10, le 19 mai 2006. Production : le Théâtre AMOK.

Les Chants de Maldoror : adaptateur inconnu, 1^{ère} représentation à Barcelone, Bateau Noumón de la Fura dels Baus au Port de Barcelona, le 24 novembre. (Dans le cadre du Colloque Lautréamont.)

Opéra de Maldoror : Théâtre musical d'après *Les Chants de Maldoror*, adaptation de Jean-Louis Manceau, musique d'André Fertier, 1^{ère} représentation à Tarbes, Le Pari, le 19 mars 2007. Avec : Dominique Prunier et Jean-Louis Manceau (comédiens), Linda Bsiri (soprano), André Fertier et Francis Ferrié (musiciens).

MALDOROR : adaptation de Pierre Pradinas, 1^{ère} représentation à Limoges, Centre Dramatique National du Limousin, le 9 mai 2007. Production : le Théâtre de l'Union. Avec : David Ayala.

Chants : Théâtre musical d'après *Les Chants de Maldoror*, adaptation de Charles Compagnie et Pascal Marquilly, musique d'Olivier Tison et Nicolas Mahieux, 1^{ère} représentation à Lille, Zem Théâtre, le 17 janvier 2008.

Dieu comme patient, ainsi parlait Isidore Ducasse : adaptation de Matthias Langhoff, 1^{ère} représentation à Caen, Théâtre des Cordes, le 6 octobre 2008. Avec : Anne-Lise Heimburger, Frédérique Loliée, André Wilms.

Maldoror : adaptation de Frédéric Roudier, 1^{ère} représentation prévue à Montpellier, Théâtre Jean Vilar, le 26 mars 2009. Avec : Frédéric Roudier.

MALDOROR-PAYSAGE : adaptation de Olivier Kemeid, 1^{ère} représentation prévue à Montréal, Espace Libre, le 9 avril 2009. Avec : Mathieu Gosselin, Pierre Limoges, Jean-François Nadeau, Vincent-Guillaume Otis, Elkahna Talbi.

INDEX

(Le nom des personnages de fiction est imprimé en italique.)

- Abel* : 254, 277
 Abraham, Karl : 149n
Adah : 259, 277
Adam : 254, 259, 263-264, 274, 277
 Adler, Gerhard : 152-153
Agamemnon : 169-170, 174-176, 183n
Aghone : 77, 82n, 101, 106, 109, 153, 168, 198-209, 272, 353
Ahrimane : 215, 233
 Alicot, François : 171, 191, 271n
Ammonaria : 275-277
Antoine (saint) : 14, 242, 244-246, 248n, 249-252, 254-255, 257-258, 262-264, 267n, 268, 273-277, 280-281, 283, 285, 295, 352
Apollon : 172, 174
 Aristote : 49, 191
 Artaud, Antonin : 16, 334
Astarté : 236, 239-240, 275
Athéna : 174
 Avni, Ora : 196
 Ayala, David : 327, 330, 332, 334, 336, 340-341, 347
 Bachelard, Gaston : 79, 149, 155, 161, 246, 267, 300, 345
 Bachelard, Suzanne : 149n
 Bakhtine, Mikhaïl : 41n
 Balzac, Honoré de : 15n, 52n, 110n, 245, 268n
 Barbéris, Pierre : 110n
 Barthes, Roland : 7-8, 16, 267
 Bataille, Georges : 159, 309-310, 314, 376
 Baudelaire, Charles : 7, 64n, 132, 180-181, 216-218, 230, 232n, 245, 250, 265n
 Beckett, Samuel : 326, 334n
 Bem, Jeanne : 252n, 262n
 Béranger : 232n
 Bernard, Michel : 9
 Bernard, Suzanne : 5
 Bertrand, Louis : 258n
 Besnier, Patrick : 172-173
 Blanchot, Maurice : 86, 102, 122, 132, 137n, 140n, 147n, 194, 206n, 233, 244n
 Bloy, Léon : 147
 Bonnefoy, Yves : 179n, 270n
 Bonnet, Gérard : 160n
 Bouilhet, Louis : 249n, 250
 Bourrilly, Jean : 278, 279n, 280
 Breton, André : 232n, 314, 333, 385
 Brunel, Pierre : 150n
 Burgaud des Marets, Jean-Henri : 226
 Butor, Michel : 250
 Byron (Lord) : 14, 147n, 152n, 215-232, 236, 239-242, 254-274, 284-285
 Caillois, Roger : 86
Cain : 6n, 14, 215, 233, 238-239, 242, 254-255, 258-259, 261, 264, 273-274, 277, 280, 283, 295, 352
Caligula : 6n, 215, 233
 Camus, Albert : 11
 Capretz, Pierre-Jean : 87n, 102n, 152n, 213n, 270n
 Caradec, François : 180n, 245n
 Char, René : 244n
 Chateaubriand : 229, 232n
 Chenu (Dr) : 271
 Chevalier, Jean : 161n, 263n, 272n
 Cheviller, Ronan : 288, 289
 Claudel, Paul : 11, 299n, 315, 322
Claudius : 179
Clytemnestre : 172, 175-176, 182, 183n, 184
 Colet, Louise : 249n
Colomba : 215, 233
 Corneille : 6n, 15n, 171, 191n
 Corrion, Thibaut : 288-313, 315, 317n, 322-323, 340-348, 353, 376, 395
Corsaire (le) : 215, 228, 233, 235-237, 274, 277, 281
 Corvin, Michel : 8, 16
 Danger, Pierre : 267
 Dante : 261, 274n, 333
 Darasse, Joseph : 216, 229, 233n, 263n
 Davezac, Célestine Jaquette : 167
David (berger) : 53-56
 David, N. : 225
Dazet : 37, 58, 62-63, 65, 82, 164, 185-186, 234-237, 239, 285-286, 296, 352
 Debidour, Victor-Henri : 172n
 Dédéyan, Charles : 239

Deguy, Michel : 269, 270n
 Delcourt-Curvers, Marie : 175
 D'Herbelot, Alphonse : 227
Don Juan : 6n, 215, 233
 Dong, Qiang : 28
 Du Camp, Maxime : 250
 Dugit, Ernest : 178
 Dumas, Alexandre : 245, 252
 Durand, Marc : 49-50
 Durand-Dessert, Liliane : 200n, 221n
 Duval, Cécile : 288, 289
 Edmond, Charles : 217
Édouard : 34n, 36, 39, 77-78, 92, 161, 168, 177-178, 242, 256, 260-261, 296, 304
Égisthe : 172n, 179, 183n
Électre : 174, 178, 183n
Elsseneur : 31, 82n, 95, 106, 111, 135-139, 141, 151, 195-197, 234
 Eschyle : 6n, 49, 50n, 147n, 148, 150n, 155-156, 170-176, 179, 182, 183n
 Estève, Edmond : 228
Esther : 66
 Euripide : 6n, 49, 147n, 170-176, 183n
Eve : 254, 259, 274
 Evreinov, Nikolai : 8
Falmer : 82, 106, 161, 170, 183, 234
Faust : 214-215, 220-225, 228-229, 232-233, 235, 238-242, 251-257, 265, 274, 277, 280-281, 283, 285, 295, 352-354
 Féral, Josette : 8-9, 10n, 17
 Fébure, Michèle : 9
 Ferenczi, Sandor : 160
 Flamel, Nicolas : 242, 250-257, 265-268, 269n, 273-274, 276-277, 280, 283, 285, 352
 Flaubert, Gustave : 14, 242, 244-252, 254-255, 257, 258n, 260, 262n, 263, 265, 267, 269, 273-275, 281-282, 284-285
 Forgues, E. D. : 225
 Foucault, Michel : 244, 247, 250
 Frazer : 150n
 Freud, Sigmund : 135n, 145, 149, 156, 157n, 160, 162n, 163, 178n, 188n
 Gagne : 102n
 Gautier, Théophile : 244n
 Genonceaux, Léon : 337n
Gertrude : 184
 Gheerbrant, Alain : 161n, 263n, 272n
 Giono, Jean : 11
 Goethe : 14, 147n, 177, 215, 219-232, 235, 238-242, 251-256, 265, 269, 274, 282, 284-285, 304-305, 354
 Goldenstein, Jean-Pierre : 229
 Goldfayn, Georges : 172n, 173n
Goliath : 53-56
 Gothot-Mersch, Claudine : 242n, 252, 275
 Gourmont, Remy de : 47
 Gouhier, Henri : 14n
 Guillaume, Jean : 242n, 251n
 Guillot-Muñoz, Alvaro : 180n
 Guitard, Bruno : 62, 81
 Guyaux, André : 232n
Hamlet : 6n, 169n, 177-181, 184, 235-236, 240, 352
 Hara, Taichi : 15n
 Henry, Pierre : 324
 Hérodote : 49n
 Hésiode : 147n, 173
Hilarion : 258, 281
Holzer : 27, 81-82, 106
 Homère : 49, 172n
Horatio : 179
 Hugo, Victor : 172-173, 178, 179n, 216-217, 219, 232n, 267-268
 Hugotte, Valéry : 188
Iago : 6n, 215, 233, 242
 Ibsen : 326
 Ionesco : 11
Iphigénie : 170n, 183n
Iridion : 6n, 215, 218, 233, 254, 278-283, 352
 Jakobson, Roman : 37n, 38-39
 Jean (saint) : 110, 121n, 144n, 272
 Jean, Marcel : 166, 169-172, 178, 182, 183n
 Jésus-Christ : 110, 268-269, 281-282
Jocaste : 135n, 171, 176n
 Jones, Ernest : 169n, 178n
 Julvécourt, Jean : 225
 Jung : 149n, 152
Jupiter (ou Zeus) : 142, 147n, 149, 156, 173
 Kashiwagi, Kayoko : 15n
 Kemeid, Olivier : 349n
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine : 199n
 Klaczko, Julien : 278-279
 Klinger : 252
 Kolodziej, Léon : 218-219, 224

Konrad : 214-233, 235, 237-241, 251, 254, 274, 277, 280-281, 285, 352
 Kott, Jan : 178
 Krasinski, Vincent :
Krasinski, Zygmunt : 218, 278-282, 284
Kristeva, Julia : 161, 162n
Lacoste, Jean : 238n, 265n
Lacoue-Labarthe, Philippe : 147n
Lacroix, Albert : 216, 217n
La Fontaine : 81, 173
Lamartine, Alphonse de : 226-227
Langhoff, Matthias : 349n
Laplanche, Jean : 149n, 169n, 351n
Lara : 215, 228, 233, 254
Larue, Anne : 11, 12, 15, 19
Lassalle, Jean-Pierre : 272
Lausseur, Hélène : 299, 303, 340
Lefrère, Jean-Jacques : 243, 327
Legrand, Gérard : 172n, 173n
Léman : 81-82, 105
Leroux, Georges : 63n
Lespès, Paul : 171, 176n, 270
Lisle, Leconte de : 147n
Lohengrin : 81-82, 105, 125
Lombano : 81-82, 86, 106
Loménie, Louis : 225
Lyncée : 86, 143
Macbeth : 134n, 270n
Magnien, Michel : 191n
Manceau, Jean-Louis : 349n
Manfred : 152n, 214-217, 220-225, 228-229, 231-233, 235-236, 238-241, 251, 254, 274-275, 277, 281, 285, 295, 352
Marguerite (Ducasse) : 77, 78, 109, 168, 200, 204-205, 208, 353
Marguerite (Goethe) : 238-239, 281
Mario : 32, 73, 82n, 104-107, 114-116, 154-155, 183n, 271, 273
Mariotti, Jean-François : 288-290, 298, 300, 302, 305, 308-324, 340-348, 353, 376, 395
Marmey, Clémentine : 308-313, 317n, 376
Masinissa : 281-283
Maturin : 213n
Mazon, Paul : 50, 175n
M edora : 236
Méduse (ou Gorgone) : 142-143, 146, 173, 189-191, 351
Melmoth : 213n
Méphistophélès : 215, 233, 242, 252n, 256-257, 265, 274, 282, 284-285, 353-354
Merle, Gaëlle : 242n
Mervyn : 32, 42, 54, 65, 73, 77-78, 82n, 83, 92, 101-102, 104, 106, 109, 138-141, 168, 183, 208-209, 212, 242, 256, 260, 264, 272, 353-354
Mezei, Arpad : 166, 169-172, 178, 182, 183n
Michelet, Jules : 218, 219n, 267
Michelot, Isabelle : 15
Mickiewicz, Adam : 64n, 215-232, 233n, 237, 239, 240, 278-280, 285
Mickiewicz, Ladislas : 278
Milner, Max : 146, 160-161, 246, 250, 252
Milton : 64n, 216-217, 230, 255, 259
Minerve : 272
Minvielle, Georges : 270
Mitosek, Zofia : 225n, 227
Mizuno, Hisashi : 251n
Molière : 11, 15n, 140n, 242, 249n, 326, 333
Moreau, Gustave : 156n
Murray : 228n, 236n
Musset, Alfred de : 14, 64n, 216-217, 230, 245
Napol eon : 233n
Nasio, Juan-David : 169
Navecth, Vincent : 92n
Nerval, Gérard de : 238n, 242, 250-255, 256n, 261, 265, 267, 269, 274, 276, 284-285
Nietzsche : 147n, 152, 270n
Nouveau, Germain : 222n
Obermann : 229
 edipe : 135, 143, 146, 149, 152, 166, 169, 171-172, 176n, 177, 178n, 179, 185, 189, 191-192, 208, 213, 352
Ophélie : 236
Oreste : 146, 166, 169-170, 172, 174-176, 178-179, 182, 183n, 184, 189, 213, 242n, 352
Ostrowski, Christien : 221, 225n, 237n
Palau i Fabre, Josep : 152n
Paris, Alain : 79
Pavis, Patrice : 9-10, 16, 19
Pernelle : 276
Peyrache-Leborgne, Dominique : 173
Pichois, Claude : 242n, 251n
Pichon-Rivière, Enrique : 168

Pichot, Amédée : 228n, 236n
 Pierre-Quint, Léon : 45n
 Pierrssens, Michel : 36n, 63, 64n, 216n, 243, 272n
 Pink Floyd : 327-330, 333-335, 337, 340-341, 346-347
 Plantet : 180
 Platon : 26n, 63, 173
 Pleynet, Marcelin : 158, 194
 Poe, Edgar : 333
 Pons, Clémentine : 308-313, 317n, 376
 Pontalis, Jean-Bertrand : 169n, 351n
 Poulet-Malassis : 64n, 214n, 216-217, 230, 293
 Pradinas, Pierre : 288-290, 325-326, 330-331, 333-348, 353, 395
Prométhée : 6n, 126, 146, 147-156, 173, 213, 352
Pylade : 170, 175, 179, 182
 Quinet, Edgar : 147n, 218
 Racine, Jean : 6n, 15n, 171, 191n, 219, 242, 275, 326
 Rassov, Gabor : 325, 334n, 338n
Rastignac : 52, 127, 268
Réginald : 31, 82, 98, 106, 111, 135-139, 141, 195, 234
René : 229
 Richard, Jean-Baptiste : 8
 Rimbaud, Arthur : 62, 152n, 232n, 250n, 302
 Ripoll, Ricard : 152n
 Robert, Marthe : 248, 249n
 Robinson, Emma : 272
Rocamboles : 138, 213
 Rochon, Lucienne : 5n, 64, 65n, 152n, 158, 159n
Rodin : 215, 233
 Romilly, Jacqueline de : 49-50
 Roudier, Frédéric : 349n
 Sand, George : 219-226, 228-231, 245, 285
 Sandras, Michel : 5n
 Sarraute, Nathalie : 11
Scapin : 140n
 Schubert : 304
 Shakespeare : 6n, 134n, 172-173, 179, 181, 215, 232n, 239, 240, 270n, 315, 326, 334n, 338
 Shelley, Percy : 14
 Slowacki : 278, 280
 Socrate : 52
 Sollers, Philippe : 174, 175
 Sophocle : 6n, 147n, 170-176, 191-192
 Southey : 64n, 216-217, 230
 Staël, Germaine de : 242n, 256n
 Starobinski, Jean : 19n, 98, 99, 120n, 143n, 178
 Steinmetz, Jean-Luc : 5, 34, 35n, 62, 63n, 65, 81, 101n, 144n, 145n, 147n, 152n, 153n, 158-159, 162n, 163, 172, 183n, 186n, 209n, 220, 221n, 242n, 245n, 247-250, 251n, 252n, 254, 269n, 274n
 Sternberg, Véronique : 11, 13, 15
 Suffel, Jacques : 252n
 Szpotanski, Stanislas : 225, 226n
 Teramoto, Naruhiko : 32n, 236n, 237n
 Terayama, Shuji : 32n
 Théocrite : 49n, 173
 Thoret, Yves : 10, 143
 Thucydide : 49n, 173
Tremdall : 21, 32, 82n, 95, 106, 144-146
 Troppmann : 233
 Tsukiyama, Kazuya : 136n, 147n
 Ubersfeld, Anne : 40, 42, 47n, 58, 66, 199n
 Vachon, Stéphane : 52n, 268n
 Vadé, Yves : 5n
Valentin : 236
 Valéry, Paul : 246-250, 252n
Vautrin : 15n, 52, 127, 261
 Vernant, Jean-Pierre : 190-192
 Vidal-Naquet, Pierre : 183n
 Virgile : 173, 261
 Walzer, Pierre-Olivier : 221
 Wertham, Frederick : 169
Werther : 215, 229, 233
 Zammit, Marc : 287, 288, 323n
 Zocchi, Fortunato : 32, 87, 94, 97, 98n
 Zweig, Paul : 270n

RESUME en français

Les Chants de Maldoror d'Isidore Ducasse (alias Comte de Lautréamont), bien qu'en apparence totalement étrangers, à première vue, au genre dramatique, contiennent en réalité plusieurs aspects théâtraux. Ce sont ces derniers – pour ainsi dire la « théâtralité » d'une œuvre non théâtrale – que nous essayons de relever, saisir et mettre en valeur dans la présente étude. Si les trois premières parties de notre essai s'inscrivent dans l'étude lautréamontienne traditionnelle, à savoir l'analyse textuelle des *Chants* (Partie I) et la mise en parallèle de ceux-ci avec d'autres œuvres littéraires (la tragédie grecque dans la Partie II et le drame fantastique dans la Partie III), la quatrième et dernière partie s'en écarte délibérément : celle-ci rapporte quelques tentatives contemporaines d'adapter *Les Chants de Maldoror* pour la scène. Nous tentons ainsi d'éclaircir sous divers angles la théâtralité dans l'œuvre de Ducasse.

TITRE en anglais

Isidore Ducasse, dramatist ?

A study of theatricality in the *Chants de Maldoror*

RESUME en anglais

The *Chants de Maldoror* by Isidore Ducasse (better known as the Comte de Lautréamont), which at first sight have little to do with the dramatic genre, contain multiple theatrical aspects despite their appearance. These elements – the “theatricality” of a non-theatrical piece – are what we aim to identify and valorize in this study. The first three parts of this essay are in line with traditional Lautréamont study, which is to say a textual analysis of the *Chants* (Part I) and drawing a parallel between the *Chants* and other literary works (we address the Greek tragedy in Part II and the fantastic drama in Part III), while the fourth and final part deliberately differs in rendering an account of some contemporary attempts to adapt the *Chants de Maldoror* for the stage. In this way, we aim to clarify from different angles the theatricality in Ducasse's work.

DISCIPLINE

LETTRES MODERNES

MOTS-CLES

Ducasse	Lautréamont	Maldoror	Poésies
Théâtralité	Spectacle	Regard	Drame

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :

U.F.R. Lettres et Langages

Chemin de la censive du Tertre B.P. 81227 44312 NANTES CEDEX 3