

Spring 2008

Spectres, monstres et fantômes. Les Chants Maldoror" et le spectacle de la fantasmagorie

Eloise Sureau-Hale
Butler University

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sureau-Hale, Eloise, "Spectres, monstres et fantômes. Les Chants Maldoror" et le spectacle de la fantasmagorie" *Romance Quarterly* / (Spring 2008): 140-152.

Available at http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/238

This Article is brought to you for free and open access by the College of Liberal Arts & Sciences at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Scholarship and Professional Work - LAS by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact omacisaa@butler.edu.

Spectres, monstres et fantômes.
***Les Chants de Maldoror* et le spectacle de la fantasmagorie.**

[Le dix-neuvième siècle] semble s'inaugurer sur une véritable pulsion vers l'image, sur une « poussée du regard » vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'œil. [...] L'image à lire se met donc à collaborer étroitement avec l'image à voir, l'image écrite avec l'image par « impression ». [...] De nombreux textes romanesques « modernes » (Flaubert, Goncourt, Hugo, Zola...) déroulent d'ailleurs leurs intrigues selon une succession de scènes de jours et de scènes nocturnes, en tableaux alternés, ce qui est le procédé fondamental des lanternes magiques et des premières machines à projeter des images (diaramas, panoramas), qui faisaient se succéder des vues tour à tour nocturnes et diurnes des mêmes paysages. (Philippe Hamon, *Imageries*, 7)

Découverts quatre ans après la mort de leur auteur Isidore Ducasse dit le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* ont fait l'objet de nombreuses études. L'étrangeté du texte, les manèges narratologiques et les images déroutantes ont depuis la fin du XIXe siècle inspiré la critique. En revanche l'aspect ludique de l'œuvre n'a retenu que peu de critiques.¹ Puisque Ducasse demeurait au cœur d'un Paris en pleine effervescence culturelle, il ne serait pas difficile d'envisager un goût pour la culture populaire, le visuel, le cirque ou la magie, prévalents au milieu du siècle. Les *Chants* auraient-ils été pris trop au sérieux alors que l'auteur cherchait à défier les règles du jeu littéraire ? Si, comme le remarque Philippe Hamon, le XIXe siècle s'inscrit dans un contexte visuel et essentiellement basé sur l'image, pourquoi ne pas placer les *Chants de Maldoror* dans un cadre analogue ? Cet article examinera l'influence de la culture

populaire et en particulier de la fantasmagorie sur les *Chants de Maldoror*.² Trois étapes d'étude seront déterminées : sera d'abord mise en valeur la place du sommeil et, par extension, celle de l'hypnose, comme les éléments textuels liés au visuel gouvernant la narration. Puis nous nous pencherons sur l'organisation du texte dans son ensemble et l'agencement des strophes comme l'installation d'un processus analogue à celui offert par les montreurs d'images de fantasmagorie. Finalement, nous examinerons les diverses techniques narratives spécifiques des *Chants* comme éléments visuels proches des techniques fantasmagoriques.

Le spectacle de fantasmagorie, avec son fantascope (machine créant un fantôme flottant sur la scène) est un procédé d'optique issu du théâtre et fort usité au XIXe siècle³ pour mettre en scène l'image dans ce siècle où le regard domine. Deux silhouettes de forme équivalente sont placées de chaque côté d'une plaque ou d'un miroir ; et lorsque l'on bouge l'une des deux silhouettes, l'on se rend compte que ce qui se présentait sous une forme unique est en fait double : deux figurines se superposant. La surimpression crée un effet de flou, alors qu'une image disparaît peu à peu et qu'une autre se forme, prenant sa place. L'effet est encore plus saisissant si les deux silhouettes sont de couleur différente. Pour obtenir un résultat optimal, le sujet doit être vivement éclairé. Pour faire disparaître la silhouette, il suffit de jeter sur elle un voile noir. Contrairement à la lanterne magique, la fantasmagorie projette l'image vers l'extérieur, en général sur un drap blanc suspendu à cet effet. Le dispositif de la *camera obscura* allait à l'inverse de l'extérieur vers l'intérieur. Il s'agissait d'une boîte vide et close, étanche à la lumière et percée d'une ouverture ; l'objet placé en face de cette ouverture était réfléchi à l'intérieur de la boîte sous la forme d'une image réduite et renversée ; plus l'ouverture est petite, plus l'image

est nette. La figure fantasmagorique part quant à elle de l'intérieur et se dirige vers l'extérieur. En d'autres termes de l'image capturée une création se forme, une figure inventée, peinte ou dessinée, se projette vers un écran. Laurent Mannoni, dans *Le Grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, décrit le processus comme suit :

L'image est « fixe » ou bien « animée » lorsque la plaque comporte un système mécanique qui permet de faire bouger le sujet représenté. Il suffit d'introduire la plaque le haut en bas dans le « passe-vues », devant le foyer lumineux d'une chandelle ou d'une lampe à pétrole. (Mannoni, 41-42)

Comme on le verra, le mécanisme de la fantasmagorie--tant les images fixes et mobiles que la présence, ou l'absence contrôlée, de lumière--ressemble étrangement aux moyens narratologiques mis en place dans les *Chants*.

La fantasmagorie connaît toujours un vif succès lors de la publication des *Chants de Maldoror* en 1868. L'alternance de scènes vives baignées de lumière, comme lorsque la famille d'Edouard évolue autour de la lampe (*Chants*, 108), et d'autres situées dans la pénombre, par exemple quand le narrateur est couché sur son lit de mort (*Chants*, 106), rappelle l'agencement scénique que décrivait Philippe Hamon. On passe également sans transition d'une scène de nuit alors que le narrateur, à minuit, assiste à l'arrivée de l'omnibus (*Chants*, 135) à une scène de plein jour, quand la jeune fille svelte suit le narrateur dans une rue étroite (*Chants*, 138). Grâce à l'abondance de dialogues et de monologues, de repères scéniques, de coupures entre les strophes sans titres--qui s'apparentent par-là à des scènes--et entre les chants en manière d'actes, grâce également aux passages déclamatoires, aux interjections, aux appels directs au lecteur et aux images violentes, les *Chants*, comme les spectacles de fantasmagorie, se font divertissements de

son et lumière. Ils se rapprochent donc du spectacle visuel et la lanterne magique dont hérite la fantasmagorie est elle aussi proche de la narration:

[La lanterne magique] est beaucoup plus maniable et transfère facilement sur l'écran toutes les créations de l'esprit. Elle ouvre la voie à la fiction, au trucage, à la fantaisie, au « montage » narratif, et aussi à d'infénales aberrations et dépravations (Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma: de la lanterne magique au cinématographe*, 98)

Le spectacle devient narration, la narration se fait spectacle. La fantasmagorie mettait en scène « diableries, vues grotesques, érotiques, scatologiques, religieuses, historiques, scientifiques, politiques, satiriques » (*Le Grand Art*, 41) et les *Chants* reprendront les mêmes thèmes, nous y reviendrons.

L'aspect onirique guide le texte. De nombreuses strophes décrivent une scène de rêve, mais ne présentent aucun indice narratif permettant de l'identifier comme telle, et se ferment sur le réveil du narrateur que l'on ne savait pas endormi. Quand il sort du rêve, c'est pour se plaindre de ne pouvoir y rester, la transformation onirique en pourceau par exemple lui ayant apporté tant de plaisir au quatrième chant (*Chants*, 252). Le sommeil, ou son absence, domine les *Chants*. Le narrateur écrit son insomnie, sa volonté de rester éveillé dans le seul but de défier le Créateur qu'il accuse de s'immiscer dans son crâne endormi, comme le texte s'immisce dans celui du lecteur, le hantant grâce à des images qui jouent sur son plaisir à jouir d'une peur contrôlée. La narration se déroule-t-elle dans un rêve du début à la fin comme l'a avancé Jean-Marie Le Clézio,⁴ ou bien passe-t-elle du rêve à la réalité sans transition pour accentuer la sensation de flou ? Le texte ne propose pas de moyen évident de distinguer entre les deux. Seul le Créateur, l'ennemi de Maldoror, jouit du sommeil. Or, son sommeil est artificiel puisqu'il est dû à l'alcool, ce qui le rend vulnérable aux animaux de la création : ils profitent de sa faiblesse passagère

pour lui administrer un traitement d'une violence rare, furieux qu'il ne les ait pas créés tels qu'ils l'auraient souhaité. Comme dans un spectacle de fantasmagorie, les *Chants* apportent du rêve, à l'intérieur et à l'extérieur de la narration de la même manière que l'image fantasmagorique est en fait à l'intérieur et à l'extérieur de l'appareil. Dans la fantasmagorie, le rêve est lui aussi mis en valeur. Non seulement le spectacle sert à choquer ou à émerveiller, au premier sens du terme, le spectateur, mais le rêve fait également partie intégrante de la fantasmagorie. Un retour étymologique éclaire la place prépondérante que revêt le rêve au cœur du concept : « phantasia » est vision, imagination, création, et « allégorie » indique une image cachée sous une autre. L'on peut ainsi voir deux plaques, l'une représentant un personnage couché, un soldat par exemple, alors que sur la seconde, en superposition, porte la représentation du rêve, sa famille laissée au loin (*Trois Siècles de cinéma*, 105). Il en est de même des *Chants* dans lesquels le narrateur fixe et figé comme la première plaque (« dans la même position ») rêve d'une scène où il est lui-même personnage en mouvance :

Tant qu'un reste de sève brûlante coulera dans mes os, comme un torrent de métal fondu, je ne dormirai point. Chaque nuit, je force mon œil livide à fixer les étoiles, à travers les barreaux de ma fenêtre. Pour être plus sûr de moi-même, un éclat de bois sépare mes paupières gonflées. Lorsque l'aurore apparaît, elle me retrouve dans la même position [...]. Cependant, il m'arrive quelquefois de rêver, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir. (Ducasse, 277)

Le texte des *Chants* est flou, ambigu, brouillé par la juxtaposition (l'un sur l'autre mais en décalé pour montrer la présence des deux, sans discerner où le premier commence et ou finit le second) du rêve et de la réalité qui empiètent l'un sur l'autre, et l'on passe sans transition, ou simultanément, de l'un à l'autre :

Qu'il arrive, ce jour fatal où je m'endormirai ! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel. (Ducasse, 280)

Au dernier chant, le narrateur vainqueur de son lecteur en quelque sorte dévoile son dernier subterfuge et se vante d'avoir « crétinisé » son auditoire:

Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, [...] il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir [...]. (Ducasse, 343)

Le narrateur veut qu'à sa mort le lecteur stupéfait reconnaisse ses dons d'hypnotisme et son aptitude à « figer » le lecteur (« de manière à rendre ses facultés *paralytiques* ») comme la Méduse en face de ses victimes, dont un seul des regards transforme le sujet regardé en bloc de granit. L'on change sans cesse de côté avec la première plaque, celle qui est fixe: tantôt le narrateur est figé, tantôt il fige son lecteur. Il en est de même des montreurs de fantasmagorie qui ne reculaient pas devant l'utilisation illicite de drogues ou autres artifices⁵ servant à rendre l'effet encore plus saisissant et à inciter le dupe à revenir ou, du moins, à en parler pour attirer d'autres curieux.

Dans les *Chants*, le narrateur interpelle sans cesse le lecteur, ou ses narrataires, pour les inviter, ou les forcer, à participer au texte : « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre » (*Chants*, 97). Après tout, l'étymologie de « participation » ne renvoie-t-elle pas au concept de *prendre*, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, *contraindre*, et par extension, à celui d'*objet* et de *passivité*? Le narrateur soumet son public à toutes ses extravagances, tout comme Robertson, le père de la fantasmagorie, imposait l'image à ses spectateurs

interdits. Avec le procédé fantasmagorique, l'image emprisonnée dans la machine jaillit pour se figer sur la paroi réceptrice. Il en est de même pour le texte de Ducasse, dans lequel les multiples apostrophes peuvent être envisagées comme l'image d'un texte se projetant vers le cerveau du lecteur, s'inscrivant sur son visage et sur son âme, se laissant de fait « imbib[er] comme l'eau le sucre » (*Chants*, 83). Les images se font de plus en plus violentes à mesure qu'augmente la frustration du narrateur qui n'obtient jamais la réaction immédiate tant recherchée de son lecteur. D'ailleurs ce narrateur déplore : « Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit ? » (*Chants*, 287). Le choix de l'adjectif « séraphique », dont l'étymologie renvoie au feu, rappelle le paradoxe des *Chants* mettant en scène un narrateur ambigu qui demande une participation mais la rejette, qui souhaiterait voir le lecteur mais qui n'y parvient pas, qui hèle son audience mais ne pourrait, le cas échéant, soutenir son regard. Voyeur comme l'est Maldoror tout au long du texte, sa force visuelle ne se manifeste que lorsque son regard est voilé ou furtif.

Si l'on peut considérer les *Chants* comme une image fantasmagorique du moi du narrateur cherchant à se projeter sur l'écran vide bien qu'avide d'un lecteur averti ou non, on peut alors pousser la métaphore plus loin et considérer Dazet, l'ami, voire l'amant ou du moins le narrataire implicite des *Chants*, comme le drap blanc.⁶ Il serait ainsi l'écran sur lequel l'auteur tenterait tant bien que mal de se projeter, tant par envie d'émettre une image agréable de lui vers l'extérieur, que par besoin d'être reconnu et accepté, dans un mouvement de retour vers soi, poussé par une volonté de se construire socialement. Or, c'est toujours un miroir vide que le texte renvoie au narrateur : une absence de réponse qui le rend fou. C'est alors qu'apparaît avec plus de clarté le paradoxe des *Chants* : le

narrateur immobilise son public pour le forcer à reconnaître son texte et à travers la narration, le reconnaître lui narrateur, et par extension l'auteur. Or, parce que la narration est manipulée, l'effet recherché est souvent atteint mais au désespoir du narrateur qui n'admet pas que la réaction ne soit pas légitime. D'une manière ou d'une autre, là où il réussit, il échoue. Dans le texte, non seulement l'image de Maldoror se reflète dans les yeux des adolescents qui croisent son chemin c'est le cas de la fillette du quatrième chant dont le corps flanche après avoir croisé un seul des regards de Maldoror, de sorte qu'elle se noie, mais l'atmosphère qu'il dégage pétrifie, par exemple la famille d'Edouard (*Chants*, 108), ou la rue Vivienne du sixième chant, soudainement figée, froide et silencieuse lorsque Maldoror apparaît:

Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse ; ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, et secoue ses fondements depuis la place Royale jusqu'au boulevard Montmartre. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. [...] ; il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. [...] Ainsi, pendant que la plus grande partie de la ville se prépare à nager dans les réjouissances des fêtes nocturnes, la rue Vivienne se trouve subitement glacée par une sorte de pétrification. (Ducasse, 313).

Si l'homme dans le texte perd souvent son statut d'être pensant et agissant pour adopter celui d'êtres inférieurs ; le poisson, par exemple (*Chants*, 135),⁷ renforçant par-là l'un des thèmes prévalents de la narration, à savoir que l'Homme n'est pas digne de considération, la ville quant à elle, tel est le cas ici, se personnifie, acquiert un statut de personnage à part entière. Les termes de « glacée », « pétrification » et « subitement » renvoient à l'hypnose précédemment mentionnée. L'hypnose comme le rêve sont à l'intérieur du texte au niveau diégétique (la ville est paralysée par la présence de Maldoror), comme au niveau extradiégétique (on hypnotise le lecteur).⁸ Par ailleurs l'interpellation permanente

des *Chants* place le texte dans une atmosphère performative : d'un côté, le narrateur s'adresse à son lecteur, l'empêchant de se laisser enfermer dans une lecture passive dès le premier chant et, de l'autre, les refrains créent une impression de va-et-vient. Peu importe où part le texte et vers quelle digression le narrateur s'élançait, le refrain rappelle le lecteur à l'ordre, lui permettant de reprendre pied dans la réalité textuelle, ou le renfermant dans le fonctionnement du mécanisme. Ainsi au troisième chant, lors de la scène du cheveu, le narrateur ébahi répète entre chaque tirade du cheveu abandonné: « Et je me demandais qui pouvait être son maître. Et mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie » (*Chants*, 215). Les refrains ont pour effet de permettre à l'auditoire de préserver un élément connu, familier. Or Ducasse joue avec cet effet, composant des refrains aux connotations sinistres et forçant ainsi le lecteur à redouter le retour du refrain anticipé. L'emploi et la répétition dans la même phrase de consonnes nasales ouvertes participe également de ce procédé : « J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante » (*Chants*, 110). Le refrain inquiète plus qu'il ne rassure. Ducasse joue avec ces refrains, répétant tout au long de la strophe les mêmes paroles berçant le lecteur ; et quand ce dernier, endormi par la torpeur des phrases circulaires, en arrive à ne plus faire attention aux mots énoncés, le refrain change en fin de strophe et est réduit pour dérouter l'auditoire et le forcer à ne pas, justement, s'endormir devant cette monotonie calculée : « On n'entend plus les gémissements » (*Chants*, 111).

En tant que constant monologueur, criant et pleurant l'absence d'auditoire, le narrateur des *Chants* se fait bonimenteur. Non content de jouer avec la taille des êtres qui peuplent le texte, le narrateur emploie, pour « crétiniser le lecteur », la digression narrative qui détourne l'attention et force l'œil du lecteur, s'il est effectivement « naïf », à

s'enfoncer vers des marécages dont il ne saura se sortir. Comme le bonimenteur des spectacles d'illusion d'optique, le narrateur des *Chants* invente au fil de l'histoire, apporte un support linguistique aux images présentées sur l'écran. Tel un Jacques le Fataliste fantasque, il suit le fil de sa pensée et divague : il nous égare, une pensée distrayant l'autre et entraîne avec lui le regard du lecteur, comme le bonimenteur des spectacles de fantasmagorie transportait par sa voix les spectateurs, créant des histoires pour agrémenter et enrichir le flux des images, permettant à l'imagination de s'envoler.

Les *chants* mettent en relief une organisation arbitraire des strophes les composant. Le lecteur est forcé une fois de plus de participer au texte, de chercher une logique alors qu'aucune ne lui est présentée. Dérouté, comme Ducasse l'avait promis au premier chant, le lecteur ne sait plus s'il doit s'appliquer à décoder le texte ou, au contraire, s'il ne lui serait pas plus utile de se laisser entraîner au plaisir de la lecture : « [...] Âme timide, [...] dirige tes talons en arrière et non en avant (*Chants*, 83) ». D'une manière ou d'une autre, la participation est requise alors que le texte place en permanence le lecteur en position de doute tant au niveau intradiégétique (Ai-je bien lu ce qui est écrit ? Est-ce vraiment ce que l'auteur a voulu insinuer ?), qu'au niveau extradiégétique (Suis-je un bon lecteur ? Suis-je digne de ce texte ? Suis-je le lecteur « naïf » ?). De même que les divers chants semblent suivre une logique obscure, hormis peut-être l'ordre chronologique de leur écriture, l'ordre des strophes suit un schéma similaire. Qui plus est, les chants varient en longueur. Certains, comme le premier, mettent en scène seize scènes alors que le troisième compte seulement cinq scènes. Les strophes sont irrégulières, certaines s'étendant sur plusieurs pages alors que d'autres, comme la troisième strophe du premier chant, se résument à quelques lignes. Même si des échos se font entendre d'un

chant à l'autre, l'organisation d'ensemble paraît arbitraire. De même, les spectacles de fantasmagorie et de lanterne magique offraient aux spectateurs des scènes choisies sans ordre précis, intéressantes seulement pour l'effet de sensation. D'une strophe à la suivante, aucune précision n'est donnée, quant à la logique adoptée. L'on ne peut répondre au problème que par des conjectures. L'arbitrarité semble régir l'agencement des strophes, qui ne forment un ensemble cohérent que dans leur totalité. Julia Kristeva avance une idée similaire :

Ainsi, la « loi » de l'ensemble vide règle l'enchaînement des phrases, des paragraphes et des thèmes dans les *Chants*. Chaque phrase est attachée à la précédente comme un élément qui ne lui appartient pas. Aucun ordre causal « logique » n'organise cette suite. On ne saurait même parler de négation, car il s'agit simplement d'éléments qui appartiennent à différentes classes. Il en résulte une chaîne paradoxale d'« ensembles vides » qui se retournent sur eux-mêmes, rappelant (par une loi commutative) un anneau abélien [...]. (Julia Kristeva, *Semiotique*, 192)

Ducasse présente des tableaux coupés les uns des autres, des histoires apparemment sans lien. Robertson et Ducasse se rejoignent. Alors que le premier annonçait « Messieurs, ce qui va se passer sous vos yeux n'est pas un spectacle frivole. Il est fait pour l'homme qui pense, pour le philosophe qui aime à s'égarer un instant parmi les tombeaux », le second, quant à lui, avise son lecteur que « quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger⁹ » (*Chants*, 83). Les deux s'adressent ainsi à un public privilégié, à un lecteur supérieur, à un spectateur averti.

Par ailleurs les *Chants*, tout comme les scènes fantasmagoriques, relèvent en général des peurs primaires de l'être humain. C'est ainsi que l'on assiste dans la fantasmagorie à des présentations de squelettes, de mort, et de fantômes ; de coupures, de déchirures et autres castrations dans les *Chants*.¹⁰ C'est en particulier sur les effets négatifs (peur, dégoût, inquiétude, et par extension rire, même s'il est parfois jaune pour

cache la peur...) que sont basées les images. Comme dans la fantasmagorie, la sensibilité doit éveiller et faire réagir le public. On assiste alors à des scènes violentes, repoussantes, écœurantes, tel l'épisode du Créateur, assis sur son trône excrémental, dégustant un par un, membre après membre, des êtres humains baignant dans une mare de sang en ébullition (*Chants*, 151). Les deux divertissements, les *Chants* comme la fantasmagorie, ne s'adressent pas à tous : le spectateur doit se montrer digne de ce à quoi il lui est donné d'assister.

Comme on l'a vu, les spectacles de fantasmagorie invitent deux plaques à se mouvoir ensemble. Or le double tient une place de choix dans l'univers des *Chants*. Deux strophes parallèles se font souvent écho¹¹ d'un chant à l'autre. Mais ce n'est que parce que les deux strophes ne s'avèrent pas entièrement similaires que le lecteur se rend compte, comme dans le spectacle de fantasmagorie, que l'image est double. Une des strophes est fixe, constituant la toile de fond, alors que l'autre, mobile comme la seconde plaque nécessaire à la création d'un spectacle fantasmagorique, sert à créer l'effet, amplifiant de fait un motif déjà mentionné jusqu'à l'épisode entre Mervyn et Maldoror, au sixième et dernier chant, sublime apothéose, dans lequel tous les thèmes essentiels des *Chants* (désir, séduction, dichotomie bien/mal, violence, mort, écriture, moi...) se rejoignent une dernière fois, produisant une impression de bouquet final grandiose.

Ainsi, les thèmes essentiels sont mentionnés dans les deux premiers chants, souvent même uniquement dans le premier, tandis que les chants suivants les reprennent ou les modifient ; il y a parfois des ajouts, des dépassements ou des retranchements. Mais généralement, tous les *Chants* évoluent sur le même thème, ce qui les apparente aux spectacles de fantasmagorie, où la seconde plaque bouge et découvre un visage ni tout à

fait différent de, ni tout à fait similaire à celui reflété par la première plaque. Lors du pacte avec la prostitution du premier chant, le narrateur lit, éclairé par un ver luisant, l'inscription suivante : « Ci-gît un adolescent qui mourut poitrinaire : vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui » (*Chants*, 92). Son reflet se trouve au troisième chant, alors que le narrateur s'achemine vers l'entrée du lupanar : « Vous, qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice ; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale » (*Chants*, 214). La lecture est également mise en relief dans deux strophes qui fonctionnent comme le reflet l'une de l'autre : la lettre miroir, dans la strophe de la folle (*Chants*, 200). La lecture de cette lettre, au terme de laquelle Maldoror s'évanouit, fait écho à l'épisode de Mervyn qui se transforme et perd son identité lorsque son œil touche la missive que lui a adressée Maldoror (*Chants*, 321). L'épisode de la lettre miroir que la folle laisse malencontreusement tomber de son panier et que Maldoror dévore pour finalement se découvrir l'auteur des atrocités qu'il avait oubliées annonce l'effet amplifié que le même type de lettre aura plus loin sur l'adolescent Mervyn. Tout cela annonce l'élément final : la mort de Mervyn, sublime amalgame synthétisant en un seul crime les multiples horreurs mentionnées au fil des *Chants*. Les deux missives utilisent des jeunes personnes, une fillette et Mervyn, dans lesquelles Maldoror n'a de cesse de chercher son portrait : son double. Les deux strophes, miroir l'une de l'autre, représentent l'une la plaque fixe, l'autre la plaque mobile, les deux plaques jointes créant l'image complète, double. Dans la fantasmagorie, la plaque fixe peut accueillir plusieurs plaques mouvantes pour créer divers effets fondés sur une même image de base. De la même manière, chaque strophe des *Chants* possède plusieurs échos dans le texte. Les strophes apparaissent ainsi comme un dédale de motifs et le

lecteur ne sait plus discerner l'image de base, la plaque fixe, de l'image en mouvance. Le spectateur/lecteur se sent comme pris dans une pièce tapissée de miroirs, impuissant à deviner au milieu de tant de reflets où se situe le réel.¹²

La fantasmagorie, c'est aussi la mise en place de techniques nouvelles pour renforcer la sensation vécue lors de la projection.¹³ Les images de Robertson choquent parce qu'elles mettent en scène des squelettes et des monstres, comme c'est le cas dans les *Chants*, et parce que d'autres éléments visuels ou sensoriels sont mis en œuvre. En effet, pendant les projections, il arrivait aux assistants de Robertson de secouer des plaques pour créer une sensation de tempête ou de hululements inquiétants. Ducasse, comme Robertson, joue sur l'effroi. On aime se faire peur, sachant que ce n'est pas réel. On y croit le temps que dure la projection, ou la lecture.¹⁴ L'appareil des spectacles de fantasmagorie était monté sur roulettes ou sur rails, afin de créer à volonté des effets de grossissement ou, au contraire, de faire disparaître l'image. Les figures étaient de la sorte partout et nulle part en même temps, volant au travers de la pièce, saisissant le spectateur.

Laurent Mannoni explique le procédé comme suit :

La technique de la fantasmagorie repose sur quelques principes immuables. Les spectateurs ne voient jamais l'appareil de projection, qui est caché derrière l'écran. Lorsque la lumière s'éteint dans la salle, un spectre d'abord extrêmement petit apparaît sur la toile ; il grandit rapidement et semble s'avancer vers le public [...]. La rétro projection est nette, grâce au tube optique perfectionné de la lanterne magique. (Mannoni, *Archéologie du cinéma*, 135)

Les techniques fantasmagoriques purement visuelles sont présentes dans les *Chants*, grâce notamment au gros plan narratif : un objet petit ou lointain est agrandi jusqu'à obstruer la vue. D'ailleurs, certaines images s'enflent au point d'envelopper la narration ainsi que le champ visuel. L'hyperbole, permettant de créer un effet d'anxiété et de malaise par le

gigantisme des objets ou des personnages, est une figure récurrente. C'est l'effet que produit la transformation de Maldoror au second chant :

C'est ainsi que le Créateur, conservant un sang-froid admirable, jusque dans les souffrances les plus atroces, sait retirer, de leur propre sein, des germes nuisibles aux habitants de la terre. Quel ne fut pas son étonnement, quand il vît 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. (Ducasse, 188)

Non seulement la métamorphose en poulpe surprend, mais la comparaison avec l'envergure de la planète confirme l'effet. Grâce au rapprochement, Ducasse déconcerte et aveugle son lecteur. Celui qui admire une image n'est pas en mesure de changer ce qu'il voit. Il regarde ce que la projection visuelle ou narrative lui impose ; l'image est contraignante. Il devient donc l'outil de cette image qui force son regard vers elle. Roland Barthes interprète ce procédé comme une violence : le regard ne peut plus s'attacher à autre chose, puisqu'il ne lui est donné que cette image : « La photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois *elle emplit de force la vue*, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer [...] (*La Chambre claire*, 143) ». Le lecteur/spectateur est séduit, au premier sens du terme, par l'image, médusé par elle, mais uniquement parce qu'il le veut bien. Il est en permanence ballotté entre activité et passivité. Les spectacles de fantasmagorie comme les *Chants* requièrent la participation, ou du moins la suspension de non-croyance, le temps que dure la projection ou la lecture. Le « lecteur naïf » est peut-être celui qui, paradoxalement, offre trop de résistance. Ce sont souvent les éléments les plus petits que la technique met en relief.¹⁵ L'illusion d'optique est la source de l'épisode du scarabée, au cinquième chant, alors que le narrateur ne distingue réellement ni la forme, ni les contours, ni la taille de l'insecte qui pousse devant lui une boule douteuse :

Je voyais, devant moi, un objet debout sur un tertre. Je ne distinguais pas clairement sa tête ; mais, déjà, je devinais qu'elle n'était pas d'une forme ordinaire, sans, néanmoins, préciser la proportion exacte de ses contours. [...] Un scarabée, roulant, sur le sol, avec ses mandibules et ses antennes, une boule, dont les principaux éléments étaient composés de matières excrémentielles, s'avavançait d'un pas rapide, vers le tertre désigné, s'appliquant à mettre bien en évidence la volonté qu'il avait de prendre cette direction. Cet animal articulé n'était pas de beaucoup plus grand qu'une vache ! (Ducasse, 269)

Le point d'exclamation en fin de paragraphe accentue l'hyperbole, indiquant non seulement la disjonction narrative et visuelle entre le scarabée et la vache, mais également la stupeur, voire l'humour, suscités par cette image grotesque. Le texte apporte une sensation de flou, comme si le narrateur montrait des difficultés à focaliser l'insecte qui occupe toute la scène et tout le regard. Le rapprochement sert à mettre en relief le scarabée, l'attention se fixant sur lui. L'on peut toutefois se demander si Ducasse cherche à mettre le scarabée en valeur ou s'il désire que l'image de l'insecte aveugle le lecteur au point qu'il en oublie ce qui se déroule autour de la scène, de la même manière que les artistes fantasmagoriques attiraient l'attention du public occupé à suivre des yeux l'image du fantôme ambulante, en oubliant de fait de regarder derrière pour y découvrir la supercherie. Le scarabée est si proche de l'œil du lecteur qu'il ne voit que lui, et paradoxalement ne le voit plus, en réalité ne voit plus rien. C'est l'idée qu'avance Roland Barthes dans *La Chambre claire*. En effet selon lui le cadre ne sert plus à cerner l'objet mais plutôt à le figer. Il ajoute que le cadre sert également à cacher, le sujet photographié n'étant le centre de l'intérêt porté par l'œil du spectateur que parce qu'il ne peut pas percevoir ce qui se passe tout autour (*La Chambre claire*, 90). Il en est de même des *Chants de Maldoror* qui fixent un objet pour parer au regard alentour, pour empêcher le

lecteur de s'arrêter en pleine lecture et de se dire « sois vigilant » alors que, paradoxalement, c'est justement cet exercice d'attention et de doute qui est recherché.

Ducasse utilise également des techniques fantasmatiques en mettant en scène son personnage principal Maldoror. Cette créature fantomatique, blanche de peau, contrastant avec ses vêtements sombres qui la recouvrent entièrement exceptés les yeux est agrandie à volonté par le biais d'hyperboles, d'actions sanglantes (non seulement Maldoror viole et tue la fille de la folle, mais il lui dérobe ses entrailles, (*Chants*, 204)), et de transformations en animaux ou végétaux gigantesques (l'aigle, le chêne). Ducasse crée des impressions.¹⁶ On croit voir passer Maldoror alors que la scène est vide ; on pense entrevoir un objet ou un être, mais n'était-ce qu'une illusion ? La fantasmagorie de Robertson voulait apporter du rêve et briser les superstitions et il en est de même des *Chants*. La multiplication des images déroutantes, les métamorphoses de personnages en animaux merveilleux, la métempsychose, la présence furtive de Maldoror, des personnages oubliés aussitôt mentionnés, tout cela ajoute à la singularité des *Chants*. La fantasmagorie textuelle permet au lecteur d'assister, voyeur, à l'intérieur de chaque strophe, à un spectacle flou, mettant en scène des êtres flottants, des situations étranges et des paysages irréels dans lesquels les personnages principaux, Maldoror et le Créateur, se métamorphosent en permanence, comme dans un rêve, à la manière des êtres qui peuplent la caverne de Platon.

La fantasmagorie des *Chants de Maldoror* force le lecteur à réfléchir sur son statut et, par extension, sur le processus d'écriture.¹⁷ Mais le projet de Ducasse constitue aussi un projet de réflexion sur l'homme et l'univers : en mettant en scène des rapprochements narratifs visuels et autres illusions d'optique, le narrateur s'interroge sur

le monde dans lequel il évolue et en façonne un dans lequel les proportions n'existent plus, à la manière d'un carnaval, dans lequel un scarabée et une vache rivalisent en taille, et pose donc à son lecteur la question fondamentale qu'un enfant poserait à la figure maternelle, paradoxalement absente des *Chants* : Pourquoi est-ce que la vache est plus grosse que le scarabée ? Ducasse a mis en place des artifices issus du spectacle visuel populaire, la lanterne magique et la fantasmagorie étant considérées comme des spectacles de « basse culture », ouverts au peuple peu ou mal éduqué. Les motifs techniques visuels et auditifs propres à la fantasmagorie apparaissent dans les *Chants*, texte visuel s'il en est. Un rapprochement avec le spectacle fantasmagorique et l'écriture fantasmagorique constitue donc l'une des nombreuses lectures possibles des *Chants de Maldoror*.

Notes

¹ Si le rire et la satire chez Ducasse ont fait l'objet de quelques rares études, Faurisson quant à lui, dans son *A-t-on lu Lautréamont*, est le seul, à notre connaissance, à avoir envisagé les *Chants* comme une supercherie, et l'auteur comme un bouffon.

² L'influence de la fantasmagorie sur les *Chants* peut être envisagée comme soit intentionnelle, soit purement culturelle.

³ Voir à cet effet l'étude de Philippe Hamon, *Imageries*, concernant l'image sous toutes ses formes au XIX^e siècle.

⁴ Le Clézio, Jean-Marie. « Le Rêve de Maldoror ». *Nouvelle Revue Française* 329, 330-331 (1980) : 61-79 ; 126-47.

⁵ Laurent Mannoni avance que les montreurs de spectacles fantasmagoriques n'hésitaient souvent pas à exposer l'auditoire à l'opium sous forme de fumée ou à envoyer de légères décharges électriques pour arriver à l'effet escompté. (*Trois siècles de cinéma*, 103)

⁶ Sur la place de Dazet dans la vie et l'œuvre de Ducasse, se référer à la biographie de Jean-Jacques Lefrère : *Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror par le Comte de Lautréamont* ainsi que l'ouvrage récent de Michel Pierssens qui recense dans les premiers chapitres la vie de l'auteur : *Ducasse et Lautréamont. L'envers et l'endroit*.

⁷ Les instances lors desquelles l'homme est comparé à l'animal, en particulier l'animal sauvage, sont nombreuses dans le texte. Voir à cet effet les diverses études sur le bestiaire des *Chants*, en particulier celles de Gaston Bachelard, Alain Paris.

⁸ Voir à cet effet l'article de Marcel Bélanger sur l'hypnose et le lecteur dans les *Chants*.

⁹ Le texte cache et montre en même temps : il dévoile suffisamment pour que le « lecteur averti » puisse discerner la mécanique derrière l'artifice. Par ailleurs, on notera ici l'emploi de « savoureront le fruit », référence directe s'il en est au fruit défendu et à la tentation/transgression initiale.

¹⁰ Les *Chants* sont une réflexion, au niveau physique (comme un miroir), au niveau narratologique (Ducasse réfléchit aux problèmes d'écriture et de genres) comme au niveau psychologique (le narrateur et le lecteur se cherchent dans le texte comme en-dehors).

¹¹ Une brève référence au mythe d'Echo et Narcisse semble ici s'imposer. En effet les strophes se font écho les unes aux autres alors que le narrateur, narcissiste, se cherche au travers d'elles, par elles et en-dehors d'elles, au milieu des divers jeunes gens et des multiples miroirs qui peuplent les *Chants*, nous l'avons vu, ainsi que dans l'œil du lecteur que, éternellement frustré, il cherche à deviner au-delà des pages.

¹² L'on notera entre parenthèses que les galeries de miroirs étaient communes à l'époque et ravissaient la foule.

¹³ Comme la réflexion, la projection est un thème majeur des *Chants*. Il est intéressant de noter l'ambivalence du terme ainsi que, tout comme la réflexion, les aspects physique et psychologique de cette notion.

¹⁴ « Les lanternistes du XVIIIe siècle, devant un public composé en majorité d'analphabètes ou de gens qui découvraient pour la première fois les images lumineuses et animées, comprirent vite que, pour obtenir du succès, il fallait flatter et heurter en même temps le goût et les sentiments du public. Ils exhibèrent donc un flot d'images terrifiantes, pornographiques, scatologiques, parfois très mal exécutées. » (*Trois siècles de cinéma*, 100)

¹⁵ Cette technique est présente tout au long des *Chants* : la masse narrative cache, au milieu d'une surabondance verbale et d'une accumulation d'exemples l'idée principale qui, pour le fameux lecteur « naïf », passe inaperçue. Ce n'est que la lecture attentive et la re-lecture qui mettent en lumière les notions enfouies. Le travail sur les *Chants* se résume souvent à un méticuleux débroussaillage.

¹⁶ En ceci l'auteur est tout à fait de son temps. En effet, comme le mentionne Philippe Hamon: « Une esthétique de la platitude et de l'image "impressionnée" se met en place textuellement et stylistiquement, et comme mimétiquement d'un réel plat ou vide de sens, pour promouvoir des textes conçus comme des albums de photographies ou comme une succession d' "impressions" ou de "tableaux" juxtaposés [...] ». *Imageries*, 25.

¹⁷ En outre, l'on peut envisager l'écriture comme une forme de technologie, un spectacle qui requiert autant d'artifices et de matériel que toute autre forme de représentation, visuelle ou autre.

Œuvres citées

Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Paris : Librairie José Corti, 1939.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma. Gallimard. Le Seuil, 1980.

Bélangier, Marcel. « Un lecteur sous hypnose. » *Etudes Littéraires*. 11 (1978) : 83-98.

Ducasse, Isidore. Le Comte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Paris : Le Livre de Poche, 2001.

Faurisson, Robert. *A-t-on lu Lautréamont ?* Paris : Gallimard, 1972.

Hamon, Philippe. *Imageries. Littérature et Image au XIXe siècle*. Paris : Corti, 2001.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde de la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Seuil, 1974.

---. *Semiotique. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1969.

Le Clézio, Jean-Marie. « Le Rêve de Maldoror ». *Nouvelle Revue Française* 329, 330-331 (1980) : 61-79 ; 126-47.

Lefrère, Jean-Jacques. *Isidore Ducasse auteur des Chants de Maldoror, par le Comte de Lautréamont*. Paris : Fayard, 1998.

Mannoni, Laurent. *Le grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris : Nathan, 1994.

---. *Trois Siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe : collections de la cinémathèque française*. Paris : Espace Electra, 1995-1996.

Milner, Max. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris : PUF Ecriture, 1982.

Paris, Alain. *Le Bestiaire dans les Chants de Maldoror dans Quatre lectures de Maldoror*. Paris : Nizet, 1972.

Pierssens, Michel. *Ducasse et Lautréamont. L'envers et l'endroit*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2005.