



Winter 2009

Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc.

Eloise Sureau-Hale
Butler University

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



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

Recommended Citation

Sureau-Hale, Eloise and Stamos, Metzidakis. "Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon. L'hypotypose en noir et blanc." *Orbis Litterarum*. 63.2 (2008): 133-151.

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 digitalscholarship@butler.edu.

Isidore Ducasse précurseur d'Odilon Redon L'hypotypose en noir et blanc

Stamos Metzidakis, Washington University, St Louis, et Eloïse Sureau, Butler University, Indiana

La figure de l'hypotypose, omniprésente dans *Les chants de Maldoror*, procure à la narration une visualité prépondérante. Des monstres en tous les genres se succèdent. La découpe en chant, ainsi que la division en strophes au coeur de chaque chant, participent à la création de tableaux.

Si les *Chants* restent à ce jour peu étudiés, la violence des scènes présentées en constitue sans doute l'une des raisons majeures. Par ailleurs, les *Chants de Maldoror* sont en noir et blanc, renforçant l'angoisse. Les images décrites se relayent, taches blanches sur fond noir, ou empreintes noires sur fond éblouissant. Une narration amphibolique accompagnant des images déroutantes et dégoûtantes rapprochent les Chants de la peinture symboliste de la fin de siècle, en particulier celles d'Odilon Redon. Cet essai dévoilera un lien entre les *Chants de Maldoror* (1869) et certains tableaux symbolistes de la fin du siècle, en particulier les *Noirs* d'Odilon Redon pour placer ce dernier, grâce à l'étude de certains motifs choisis, comme héritier des images visuelles dérangeantes que l'on trouve à foison dans les *Chants*.

Voir, c'est saisir spontanément les rapports des choses.
(Redon 2000, 48)

Mots-clés: Lautréamont ; Redon ; lithographie ; Maldoror ; symbolisme ; hypotypose.

Les chants de Maldoror sont un texte visuel. Les images présentées, souvent violentes, frappent le lecteur pris dans son conformisme. A l'heure où les rayons X et la psychanalyse avancent sur la scène médicale, à l'heure où les théories de l'évolution de Darwin transforment les idées reçues, l'on perçoit chez Redon comme chez Ducasse¹ avant lui, une volonté d'exposer ce qui était au préalable enfoui, invisible. Larves et microbes se côtoient dans les tableaux de Redon, comme Ducasse se plaît à décrire en détails les divers organes que Maldoror, l'énigmatique protagoniste des *Chants*, sort avec soin du vagin de la fillette fraîchement violée et dépecée (Ducasse 1953, 230). L'intérieur est exposé à l'extérieur². L'hypotypose que Michel Fontanier (1968) définit comme suit constituerait ainsi la figure de style dominante des *Chants* : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante » (Fontanier 1968, 390). Outre cette dimension visuelle chez Lautréamont, la violence est rapide, instantanée. Elle découle d'une pulsion agressive, pour reprendre les mots de Gaston Bachelard (1939)³. L'utilisation du présent et du passé simple dans la majeure partie de la narration renforce l'idée d'instantanéité : l'attaque sitôt perpétrée est sitôt disparue.

Une corrélation se dessine entre l'hypotypose narrative que Ducasse présente au lecteur et les *Noirs* d'Odilon Redon. En effet, si les images de Ducasse sont agressivement visuelles, il en est de même pour les tableaux de Redon qui attaquent l'oeil du spectateur et lui montrent des scènes et des paysages destinés à provoquer une réaction. Si la critique s'est largement intéressée aux lithographies de Redon et aux écrits de Ducasse, il semble à ce jour que nul ne se soit penché sur les similarités entre ces deux artistes dont non seulement les oeuvres mais la vie présentent

des ressemblances⁴. Cet essai entend montrer en Ducasse un précurseur de l'art symboliste d'Odilon Redon en analysant quelques motifs choisis, spécialement celui de l'araignée dont la description témoigne d'une conception de la bête similaire dans les *Chants* et chez Redon.

Un halo de mystère entoure les deux hommes. L'un, mort trop jeune et dans des circonstances encore indéterminées, n'a laissé de son passage à Paris que quelques lettres à son éditeur Lacroix et deux textes, *Les chants* et *Les poésies*, qui, en apparence, n'ont rien en commun⁵. Le second, plus prolifique, n'a laissé de lui, malgré un grand nombre d'esquisses, que quelques notes regroupées dans un journal servant à présent de manifeste pictural. Sa grande réserve n'a pas permis au public de pénétrer les secrets de son art, art qu'il refusait par ailleurs d'expliquer : « Mes dessins inspirent et ne se définissent pas » (Redon 2000, 26). Or, ces deux narrateurs visuels se rejoignent. Le gris des *Chants* devient les *Noirs* de Redon, plaçant les deux artistes dans la même lignée symboliste⁶, faisant de Ducasse un des précurseurs littéraires de l'art imaginaire et démoniaque de Redon.

Né à l'époque des impressionnistes, Odilon Redon n'a jamais montré de goût pour leur art, qu'il considérait comme trop proche de la nature, ne laissant pas suffisamment de place au fantastique et au rêve. Il hérite plutôt des images romantiques, comme le note à juste titre Michael Wilson :

Redon intended his work to be suggestive, open-ended, and yet his imagery – heads with wings, flowers, spiders and eggs with human faces, masks and skulls – belongs to the Romantic repertory and was therefore linked without question by writers of the Decadent School to the ideas which they wished to promulgate. (Wilson 1978, 28)

L'on remarque par ailleurs chez Ducasse et Redon une évidente évolution graphique. Redon s'inspire d'un côté, en début de carrière, grâce à Rodolphe Bresdin, des peintres de l'école de Barbizon. Les premiers *Noirs* sont avant tout des paysages, nés de l'ascendant de Corot sur l'œuvre de Redon. Il s'acheminera ensuite vers un style plus symboliste, tel qu'on le voit dans *Origines* ou *La tentation de saint Antoine*, en hommage au texte de Flaubert. Ces dernières esquisses seront fort admirées par l'un des maîtres du symbolisme, Stéphane Mallarmé, comme l'atteste sa correspondance avec Redon, applaudissant ses tableaux. Il en est de même pour Ducasse. En effet son premier chant est clairement issu de l'ère romantique dont l'ode à l'océan constitue un exemple éloquent. Le sixième chant rompt avec le reste du texte, où le narrateur cherche alors à écrire « un petit roman de trente pages » (Ducasse 1953, 323). En comparant plus avant les *Chants* et les *Poésies*, on constate, à quelques années d'intervalles, l'évolution et la maturité du style et des idées de Ducasse, qui se tourne à présent vers la strophe philosophique, la réflexion ou l'essai.

Le noir et le blanc des *Chants de Maldoror*, créant un sentiment d'angoisse et de discernement vague, se retrouvent chez Redon, qui montre dans ses *Noirs* la recherche fantasmagorique d'un inconscient qu'il ne contrôle pas. La couleur fait défaut dans les *Chants*⁷. Les scènes se déroulent généralement au crépuscule ou lors de tempêtes, ne dévoilant au lecteur pendant l'éclair qu'un aperçu de scènes souvent empreintes d'une rare violence. Plus avide de caractères, d'impressions qu'il laisserait sur son lecteur, Ducasse ne s'aventure généralement pas vers des descriptions de scènes précises avec force détails. Au contraire, il préfère peindre une scène aux couleurs incertaines pour les sensations qu'elle procure : « 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 forms jaunes, indécises, fantastiques » (Ducasse 1953, 132). L'obscurité des *Chants* permet, d'un côté, d'échapper aux regards omniprésents du Créateur. Par ailleurs, elle permet également, à un autre niveau de lecture, de laisser le lecteur imaginer et créer son propre texte et sa propre lecture, nous y reviendrons.

Seul chez son oncle à Peyrelebadé dans la région du Médoc français, les plaines vides et désolées engendrent chez le très jeune Redon des rêves de monstres mi-hommes mi-bêtes, similaires à ceux que l'on trouve dans les *Chants*, comme l'amphibie, jeune garçon mi-homme mi-poisson qui s'est tourné vers la vie maritime pour fuir les affres de la vie familiale (Ducasse 1953, 274)⁸. Les quelques redoublements graphiques que l'on note ici ne semblent nullement relever du hasard. En effet, ils s'accordent avec l'aspect de dualité qui recouvre les *Chants* et participent à la création d'un univers de l'entre-deux, contribuant à l'énigmatique. Chez Redon, c'est le noir qui accorde aux esquisses une dimension d'inexpliqué, comme le mentionne Michael Wilson (1978, 18) :

In deciding to devote himself almost exclusively to graphic media, Redon was choosing the course that would best allow him to give expression to the mysterious and the indeterminate. The graphic work of the period provided examples of how black could be used to give visual form not to the material world but to its counterpart, the world within the artist, and gave hints of the technical means by which they might be achieved.

Le noir chez Ducasse apporte également une touche de mystère, cachant au lecteur ou au narrateur des scènes que, avide et curieux, il tente désespérément de surprendre, mais qui lui sont cachées à dessein. Au couvent lunapar, le narrateur observe, voyeur, un cheveu tombé de la tête du Créateur. Ce cheveu raconte à qui veut l'entendre les actions de la nuit ayant conduit à sa chute de la tête céleste. Il raconte également l'agression d'un jeune homme, perpétrée par le Créateur furieux de ne pouvoir punir la prostituée avec laquelle il vient de s'ébattre. L'obscurité qui recouvre la chambre aide à la création d'un univers ésotérique :

Je voulus regarder dans l'intérieur, à travers ce tamis épaissi. D'abord, je ne pus rien voir ; mais, je ne tardai pas à distinguer les objets qui étaient dans la chambre obscure, grâce aux rayons du soleil qui diminuait sa lumière et allait bientôt disparaître à l'horizon. La première et la seule chose qui frappa ma vue fut un bâton blond [...]. Je me mis à le regarder de plus en plus attentivement et je vis que c'était un cheveu. (Ducasse 1953, 239)

L'œil est sans cesse tourmenté par des changements brusques de perspective. L'on passe du bâton au cheveu, du grand au petit, de la lumière aux ténèbres. La technique de l'hypotypose se retrouve ici, alors que le lecteur/spectateur est forcé de moduler sa vue pour recevoir les éléments que lui renvoie le texte. L'obscurité et le noir forcent le lecteur à participer à la lecture, une participation qui est, paradoxalement, encouragée bien qu'entravée tout au long du texte. La connaissance de soi en tant que lecteur vient du fait que le texte est caché. D'un côté l'œil de l'autre permet de se reconnaître en tant que sujet dans les *Chants* – nous y reviendrons. Mais de l'autre, c'est également grâce à l'absence de l'œil de l'autre (en l'occurrence celle du Créateur) que le sujet et le lecteur peuvent se découvrir en tant que tels. L'on voit ici l'ambiguïté

et le niveau de difficulté présenté à la lecture des *Chants* qui ne forment en réalité qu'un vaste paradoxe.

Non seulement le noir aide à la mise en place d'une arcanes et positionne le spectateur dans un entre-deux, mais il aide également à entrevoir une partie de l'inconscient de l'artiste et sa conception du monde. Seul et isolé dans une campagne qu'il apprendra petit à petit à aimer, forcé de participer à la guerre qui se vit, loin d'une famille qu'il percevait comme moins affectueuse envers lui qu'envers ses frères, Redon exprime avec justesse ses états d'âme grâce au noir. Comme le préconisait Baudelaire, l'imagination doit tenir une large place dans l'art quel qu'il soit. Le peintre calque la nature, mais l'art symboliste ne peut se borner à une simple reproduction de ce que l'artiste observe⁹. L'imagination se charge du reste, tout comme celle du spectateur remplit les blancs et donne lieu à une réaction propre à chacun, transformant l'expérience de l'observation picturale en un acte individuel et privé¹⁰. Ainsi Odilon Redon affirme : « J'ai fait un art selon moi » (Redon 2000, 9).

L'art de Redon est soumis à l'influence d'un mot, d'une pensée, d'une idée. Ses lithographies et diverses esquisses dédiées à Edgar Allan Poe ou à Flaubert, en particulier *La tentation de saint Antoine* auquel Redon consacre un album entier, démontrent la portée de la littérature contemporaine sur sa créativité. Si cette littérature possédait un ascendant si puissant sur les œuvres de Redon, si la critique et en particulier Lois Boe Hyslop (1987) ont bien remarqué l'influence évidente d'auteurs comme Hugo ou Baudelaire sur la peinture de Redon, l'on pourrait conjecturer qu'il connaissait également *Les chants de Maldoror*. Ces derniers, publiés chez Lacroix, comme Hugo et Baudelaire, sont parus en 1874, à l'heure où Redon, sous l'influence de Bresdin, commençait à peine à développer son art du noir et de la lithographie.

À l'intersection entre les *Noirs* de Redon et les *Chants*, l'on trouve Huysmans. En effet les écrits de Ducasse, refusés en France, sont publiés en Belgique et découverts par les auteurs de *La Jeune Belgique* auxquels Huysmans était étroitement lié, et par Les XX, groupe d'artistes belges anarchistes, admirateurs de Redon. C'est ce même Huysmans qui, grâce à *A rebours* et l'admiration que Des Esseintes voue aux œuvres de Redon, place celui-ci dans la lignée des peintres symbolistes et introduit l'artiste au grand public. Si Redon a lu les *Chants*, il le doit à Huysmans. Redon cherchait à créer un art nouveau inspiré de leurs écrits, à dessiner ce que, artiste, il éprouvait à la lecture d'un texte comme *La tentation de saint Antoine*, plus qu'à illustrer les écrits des auteurs qu'il lisait et admirait. C'est par ailleurs ce qu'a entrepris Ducasse avant lui, plagiant les auteurs qu'il avait admirés ou détectés lors de ses années de lycée, tel qu'il le clame dans ses *Poésies*, cherchant lui aussi à créer un art moderne et personnel, s'inspirant de ses lectures mais les dépassant, comme il le mentionne dans une lettre à son banquier Darasse¹¹ :

J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewickz, 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. (Ducasse 1953, 398)

Grâce à Armand Clavaud, botaniste et maître de Redon, ce dernier entre en contact avec la littérature contemporaine. Non content de lui présenter la vie des plantes, motif que l'on retrouvera dans bon nombre de *Noirs*, Clavaud l'a également initié aux écrits de Spinoza, de Poe, de Flaubert et de Baudelaire. L'imagination reste ici le leitmotif de l'art de Redon.

Loin d'expliquer l'image, les titres des oeuvres de Redon excitant l'imagination du spectateur qui est ainsi mis à contribution, à qui l'on demande d'expliquer par son expérience et celle de tous, la vérité universelle bien que paradoxalement privée, qui émane de la peinture. Les légendes et titres des tableaux de Redon n'apportent que peu d'information quant au contenu visuel décisif. On remarque que certains des titres sont des passages tirés tels quels des oeuvres aimées, comme *La tentation de saint Antoine*. Il en est de même du choix des « Chants de Maldoror » qui détermine d'emblée plusieurs ambiguïtés : en premier lieu qui est Maldoror? Puis, le titre a-t-il un sens objectif ou subjectif : s'agit-il de ses chants, la préposition « de » montrant l'appartenance et, partant, la voix narrative, ou bien s'agit-il de chants dont Maldoror serait le sujet, la préposition « de » remplaçant alors « à propos de » ? L'on remarque par ailleurs que les chants, au nombre de six, ne possèdent pas de titre, ni les diverses strophes qui composent ces chants. L'imagination occupe également une large part de l'oeuvre de Ducasse, que ce soit l'imagination du lecteur sans cesse mise à contribution, ou celle du narrateur souvent endormi et rêvant des scènes étranges, comme celle où Maldoror séjourne dans le corps d'un pourceau : « Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vautrais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité » (Ducasse 1953, 272). Laisser place à l'imagination, remplir les blancs de la lecture ainsi que le préconise Wolfgang Iser, constitue l'un des motifs qui relie Redon et Ducasse aux symbolistes. Il y a à présent autant de signifiés qu'il y a de spectateurs et de lecteurs. Comme pour Bresson et pour Baudelaire, la conception du monde telle que la présentent Redon et Ducasse n'est qu'une vaste correspondance de symboles entre la nature et l'homme. Suivant Ducasse et les symbolistes, Redon cherchait à renverser les idées reçues pour créer un nouveau monde par le biais d'un art nouveau¹².

Pour exemplifier ceci, un motif commun aux deux artistes est celui de l'araignée. Pour les auteurs et artistes symbolistes, l'araignée représente un élément constitutif du processus d'écriture, tissant sa toile comme le poète tisse son texte, comme Ariane perdue dans le labyrinthe. La quête, la volonté de sortir d'un terrain dense et obscur joint Ducasse et Redon. Il semble qu'après avoir tissé leur narration, les deux artistes se soient perdus dans les méandres de leur propre production¹³. Redon admet d'ailleurs son goût pour le noir et l'obscurité ; il affirme : « Enfant, je recherchais les ombres ; je me souviens d'avoir pris des joies profondes et singulières à me cacher sous les grands rideaux, aux coins sombres de la maison » (Redon 2000, 13). Comme le jeune Redon, les humains de ses toiles cherchent la sortie au coeur d'une large forêt ou de plaines vides comme Maldoror se cherche une identité au milieu des jeunes garçons dont il suce l'existence, leur dérobant ainsi, selon le modèle lacanien, la chance d'atteindre la parole en croisant leur regard. C'est ce dernier qui sert à Maldoror, comme aux jeunes garçons, de miroir, et le maintient dans son rôle de narrateur intermittent, acquerrant une nouvelle voix narrative dès qu'il s'est cherché, reconnu, perdu et est rené dans l'oeil de la jeune personne qui aura croisé son chemin, fille ou garçon. La mort de l'autre qui ne s'est quant à lui/elle pas reconnu dans l'oeil de Maldoror et en a ainsi perdu sa vie et sa voix, permet à Maldoror de continuer sa quête identitaire et narrative. Les personnages de Redon quant à eux, tournent et s'animent, pris de panique, dans des paysages sinistres. Maldoror, aphone, se cherche une voix dans le dédale cyclique de sa quête perpétuelle d'un idéal de préférence masculin. Si chez Redon le prisonnier subit les affres d'une nature hostile, le narrateur des *Chants* quant à lui soupire « que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit », emprisonné derrière la toile de sa propre narration (Ducasse 1953, 304).

En outre, l'araignée signale une vérité empirique de la peur, la bête étant génératrice de dégoût et de panique phobique. Pour Redon, elle symbolise la nature manipulée par l'homme et par la science. La première araignée de Redon (1881) est encore proche de l'homme. Un visage rond, triste, pleurant, surplombe un corps fixe [figure 2]. La tête semble largement disproportionnée en comparaison avec un corps en forme de disque. Hormis l'association homme-animal, que l'on retrouve en abondance dans les *Noirs*, et qui tient souvent du monstre, tel le minotaure, rien dans le portrait de cette araignée n'arrête véritablement le spectateur et la part donnée à l'imagination semble restreinte. En revanche, celle que présente Redon dans son portrait *L'araignée* (1881) [figure 1] est une bête hybride aussi, mais dont la réalisation s'avère plus intéressante. Elle présente un visage étrange pourvu d'un sourire grimacier aux dents acérées ainsi qu'un corps noir, velu, aux longues pattes. Elle est en équilibre, la moitié des pattes ancrées dans le sol, symbole d'une existence terrienne avec en même temps l'autre moitié des pattes en suspens, élevée dans les airs et de consistance plus vaporeuse que les autres pattes. L'on peut d'ailleurs voir se refléter dans cette conception de l'araignée l'art tel que le conçoit Redon. En effet, les pattes sur le sol peuvent aisément symboliser l'acquis, peut-être les écrits contemporains comme ceux de Flaubert ou de Baudelaire sur lesquels Redon appuyait ses œuvres et sa créativité. En revanche, les pattes immatérielles peuvent signifier l'imagination propre de l'artiste qui présente, basée sur une phrase ou une idée, une conception personnelle du monde qui l'entoure. L'araignée qui sourit représenterait donc l'art selon Redon¹⁴. Cet animal étrange semble danser, se moquant de son entourage, un sourire énigmatique aux lèvres. Il est intéressant de noter l'antagonisme que présentent ces deux araignées, l'une souriante et presque fragile d'aspect, l'autre maléfique mais sûre d'elle. Influencé par les théories de l'évolution, Odilon Redon prône un retour à l'origine dans un mouvement inverse de celui préconisé par Darwin. Chez lui l'humain, l'animal et le végétal se confondent, cette idée étant illustrée par le tableau *L'homme-cactus* [figure 3]. L'homme chez Redon apparaît souvent comme prisonnier dans le corps de la bête, ou de la plante. Dans les deux portraits de l'araignée, le corps est celui de l'insecte, la tête celle d'un humain bien que l'araignée qui sourit présente des aspects humains moins évidents que la première araignée, dont le visage est clairement celui d'une jeune personne. Il en est de même pour l'homme-cactus qui n'a de l'homme que son visage, le reste du corps enraciné dans un pot de fleurs, le visage dénué de sourire, et même douloureux. La partie humaine engendrerait-elle une tristesse reproduite sur le visage ? Ceci permet d'envisager la volonté de retourner à l'animal chez Redon, comme chez Ducasse, comme un élément positif. L'araignée souriante est bien celle qui est la plus éloignée de l'humanité dans sa composition¹⁵. Chez Ducasse, le narrateur, endormi sur la falaise et se rêvant pour ceau, s'attriste au réveil de se découvrir à nouveau parmi les hommes : « Au milieu d'efforts surnaturels, pour continuer mon chemin, ce fut alors que je me réveillai, et que je sentis que je redevais homme. [...] Revenir à ma forme primitive fut pour moi une douleur si grande que, pendant les nuits, j'en pleure encore » (Ducasse 1953, 274).

Redon présente une inversion du cycle de vie et un schéma similaire marqué les *Chants*. Tandis que l'homme est décrit comme le plus bas échelon de l'échelle de vie, généralement peint comme un être vil, abject, l'animal et en particulier l'insecte, trône sur le plus haut échelon. Celui qui dépasse tous les insectes des *Chants* est le pou. Ducasse lui dédie deux strophes complètes dans lesquelles il le place au-dessus des créatures de l'univers¹⁶. Les animaux sont décrits comme intelligents, fondamentalement bons et seuls dignes de l'intérêt du narrateur. En revanche l'homme¹⁷ n'est qu'un être dont il faut se débarrasser à l'adolescence, avant que l'adulte vil ne prenne le pas sur l'innocence et la fragilité de l'enfance : « 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 pareille vermine » (Ducasse 1953, 138).

Comme chez Redon, l'araignée occupe une large place dans les *Chants*. Pour punir Maldoror du mal qu'il a causé à deux adolescents – Elsseneur et Réginald – que leur admiration et leur amour pour lui ont conduits à la mort, le Créateur change les deux jeunes amants de Maldoror en une araignée « de la grande espèce ». Chaque soir, elle sort du mur pour venir lui sucer le sang, et lui procurer d'agonisantes douleurs¹⁸:

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 [...]. Quand elle s'est assurée que le silence règne aux alentours, elle retire successivement, des profondeurs de son nid [...] les diverses parties de son corps, et s'avance à pas comptés vers ma couche. 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. Elle m'étreint la gorge avec ses pattes, et me suce le sang avec son ventre. Tout simplement ! (Ducasse 1953, 312)

Seul le pardon céleste et la repentance de Maldoror permettront aux adolescents de quitter le corps de l'araignée pour atteindre le paradis mérité, et offrir à Maldoror un repos tant attendu après des mois de souffrance nocturne, aux prises avec la bête. Si l'araignée de Redon évoque la dualité, l'art à double facette tel que l'envisage l'artiste, celle de Ducasse dévoile deux adolescents pris au piège, deux manières de se comporter avec Maldoror, deux amours déçus. Originellement issue d'une métamorphose, monstrueuse si par « monstre » l'on comprend la dualité et le mélange d'êtres tel que le propose Darwin¹⁹, l'araignée, selon la mythologie grecque, provient de la vengeance d'Athéna sur Arachné, dont l'arrogance de savoir filer la toile mieux que la déesse lui a valu d'être transformée, condamnée à filer pour le reste de son existence. La dualité²⁰ constitue un motif central à l'araignée ainsi qu'un élément plaçant les deux artistes dans la lignée de Darwin²¹, mais renversant le modèle, cherchant à revenir aux origines plutôt qu'à s'en éloigner, comme le signale le titre *Origines* d'un des recueils d'esquisses de Redon.

Or, l'araignée, bien que centrale dans la conception de l'art symboliste chez Redon et Ducasse, ne constitue pas le seul point de rapprochement entre les deux artistes. Le thème de l'eau est également récurrent. L'eau et le motif du voyage influencent les deux artistes dès leur plus jeune âge. Si Ducasse se remémore l'angoisse et la joie masquée de son voyage scolaire vers la France sur le « vieil océan », Redon est quant à lui marqué par le voyage qu'entreprennent ses parents en Louisiane : « Que j'eusse aimé [...] naître au milieu de ces flots que j'ai depuis contemplés souvent [...] avec souffrance et tristesse » (Redon 2000, 11). Alors que dans les *Chants* l'eau est symbole de paix et de découverte (l'océan), d'inconnu (le lac dans lequel séjourne Maldoror ou le palais au fond des eaux qu'il occupe), ou de mort (la petite fille qui se noie ou le noyé de la Seine), l'eau pour Redon fait l'objet soit d'une observation en hauteur qui domine l'étendue maritime, soit d'une étude des profondeurs. L'œil de Redon recouvre l'étendue maritime, comme un Dieu voyant, gardien de l'immensité.

Les deux artistes montrent par ailleurs du goût pour les figures géométriques. Si Ducasse chante une ode aux mathématiques qui ont bercé ses noires années de lycée, Redon quant à lui conservera de son apprentissage chez un architecte et de son échec à l'oral de l'examen d'entrée

à l'École des beaux-arts, une admiration pour les formes géométriques. Ses peintures mettent en scène de nombreuses figures dans l'espace ; le cercle domine chez Redon comme l'aspect cyclique « allez-y voir vous-mêmes si vous ne voulez pas me croire » (Ducasse 1953, 358) clôturant les *Chants de Maldoror*, incitant le lecteur à reprendre au début la lecture du texte pour y chercher la clé d'un puzzle sans solution.

Un oeil volant, projetant ses regards sur l'immensité de l'eau ou sur la terre, représente souvent le cercle chez Redon. L'oeil (caractéristique du cyclope, créature fantastique à l'oeil unique, qui constitue une des images de Redon peinte en fin de carrière et en couleur) est ouvert, observateur, comme le Créateur des *Chants* darde ses regards inquisiteurs sur la masse humaine, et comme Maldoror, apparenté au Roi des Aulnes du poème de Goethe, épie les jeunes garçons, leur parle dans leur sommeil, pénètre les pensées. L'oeil chez Redon est dénué de visage ; il est généralement seul et grand ouvert, regardant soit en haut vers l'inconnu céleste, soit vers le bas. Il en est de même chez Ducasse, dont l'oeil du Créateur, tel Zeus scrutant les habitants des contrées terrestres, et tel le Panopticon de Foucault, englobe l'univers et darde son regard omniscient sur Maldoror et sur l'homme :

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. 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. (Ducasse 1953, 162)

L'oeil de Redon symbolise la volonté d'une unité et d'une unicité de l'homme, comme Ducasse voulait abolir la dualité, éliminer l'oeil importune du Créateur qui envahit d'un même mouvement son intimité, son existence et son cerveau, dans un mouvement inverse de celui que propose Rimbaud : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie [...] ou qu'on me change en hippopotame » (p. 297).

Symbolique et géométrique, déroutant puisque dépourvu de son orbite, l'oeil de Redon crée un sentiment d'angoisse comme le Créateur des *Chants* gêne le narrateur, ou l'oeil de Maldoror présent derrière la fenêtre, trouble la paix familiale :

Quelqu'un s'est présenté à la porte d'entrée, et contemple, pendant quelques instants, le tableau qui s'offre à ses yeux. [...] – Je ne sais comment cela se fait ; mais je sens les facultés humaines qui se livrent des combats dans mon cœur. Mon âme est inquiète, et sans savoir pourquoi, l'atmosphère est lourde. – Femme, je ressens les mêmes impressions que toi ; je tremble qu'il ne nous arrive quelque malheur. (p. 145)

Par sa clarté environnante à la périphérie d'une pupille noire, l'oeil de Redon ajoute une gêne qui rappelle les tableaux des *Chants*, participant à la vérité universelle depuis OEdipe de l'angoisse de la perte de l'oeil, symbole freudien de castration²².

Les motifs qui joignent les deux artistes visuels sont nombreux : l'araignée, l'eau et l'oeil n'en constituent qu'un nombre restreint. Tout un travail de comparaison graphique et de rapprochement entre Redon et Ducasse reste à entreprendre. Dans la lignée de Baudelaire qui s'impose au XIXe siècle comme « poète en marge », Ducasse se place dans la catégorie des « inclassables ». Héritier des Romantiques dont il s'éloigne à dessein, ni tout à fait symboliste ni

tout à fait autre chose bien que le symbolisme constitue le mouvement dont il se rapproche le plus, Ducasse puis Rimbaud après lui font l'objet d'un regain d'intérêt lié à la durable fascination d'un genre indéfini. Dans le cas de Ducasse, le mystère qui entoure son existence aide à la multiplication des suppositions quant au genre qu'il aurait réellement voulu concéder à ses Chants, situés à la frontière entre l'ancien, le chant issu d'Homère, et le nouveau, le poème en prose. Si Rimbaud a été taxé de « poète maudit », il semble que Ducasse mérite tout autant ce titre. La seconde moitié du XIXe siècle voit la prolifération d'auteurs dont l'appartenance à un groupe spécifique pose problème. Il en est de même pour Redon que l'on a qualifié de symboliste comme Ducasse l'a été, faute de pouvoir regrouper suffisamment d'éléments pour appartenir à un groupe différent, sans compter que les limites entre les genres sont souvent fluides.

Redon ou Ducasse, tous les deux veulent faire passer un nouveau message, un message dans lequel le genre n'est plus de rigueur, mais tous les genres sont les bienvenus, créant ainsi une écriture nouvelle, un art nouveau, une nouvelle ère littéraire, artistique, humaine.

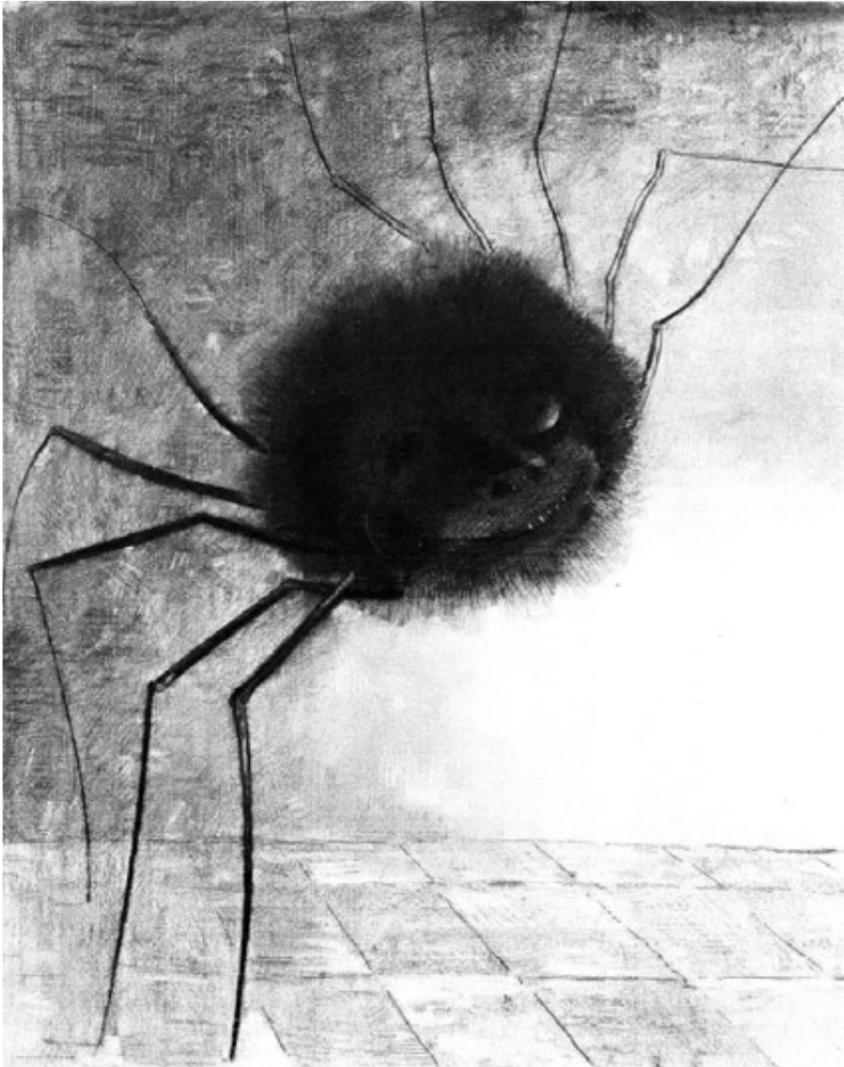


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

NOTES

1. Nous garderons le nom d'Isidore Ducasse comme auteur des Chants de Maldoror, puisqu'il n'est pas sûr qu'il connaissait même l'existence du pseudonyme « comte de Lautréamont ». Voir l'ouvrage de Jean-Jacques Lefrère, Isidore Ducasse. Les chants de Maldoror par le comte de Lautréamont, pour une biographie complète de l'auteur.
2. L'on note ici l'héritage du Romantisme : l'intérieur (en l'occurrence les émotions et ce que l'on cache au monde) est à présent sorti, présenté (grâce aux larmes et aux cris de douleurs). Les auteurs comme Ducasse et les artistes tels que Redon reprendront ce motif de l'intérieur extériorisé pour le placer à un niveau autre que celui envisagé par les Romantiques.
3. « L'Oeuvre de Lautréamont nous apparaît comme une véritable phenomenology de l'agression. Elle est agression pure, dans le style même où l'on a parlé de poésie pure » (Bachelard 1939, 9).
4. Dans son ouvrage *The Temptation of Saint Redon*, Stephen Eisenman ne mentionne que rapidement un lien possible, ou du moins un rapprochement, entre Redon et Ducasse.
5. Pour une étude poussée des relations thématiques entre Les chants de Maldoror et Les poésies, se référer à l'excellent ouvrage de Michel Pierssens, *Éthique à Maldoror*, qui avance que les Chants et les Poésies ne sont qu'une seule et même oeuvre, les Poésies n'étant en fait que la suite logique, écrite dans la continuité temporelle et thématique des idées présentées dans les Chants.
6. Il n'existe pas à ce jour semble-t-il de véritable analyse du genre des Chants de Maldoror. Ducasse a été placé dans le groupe symboliste faute de mieux, mais un réel travail sur la place des Chants dans le courant littéraire du siècle reste encore à entreprendre.
7. Jean-Luc Steinmetz (1988) rappelle dans « L'oeil de Maldoror » que la nuit est liée au sommeil. En effet, tout au long des Chants, le narrateur se pique de ne pas dormir pour ne pas permettre au Créateur de pénétrer son entendement. La nuit sert alors un double projet : créer une toile de fond sombre dans laquelle le lecteur doit tenter de voir clair, comme il doit, le cas échéant, tenter de sortir « des marécages désolés de ces pages sombres », d'un côté. D'un autre côté, la nuit permet au narrateur de rester éveillé pour combattre celui qui tente de pénétrer ces pensées à l'heure où il est le plus vulnérable.
8. C'est nous qui soulignons.
9. Selon Richard Shiff (1984, 5), le symbolisme peut être défini comme suit : « The younger generation sought a new style as well as a new subject matter, a style of purified language in which the play of words might run as free as the play of the most liberated artistic imagination. »
10. L'on retrouve ici le thème de l'« hypocrite lecteur » cher à Baudelaire.
11. Dans le même ordre d'idées, certains critiques comme Steven Winspur avancent que les Chants ne sont qu'une poussée à l'extrême du romantisme. Ducasse ne cherchait pas à prôner les bienfaits du mal, au contraire, il voulait montrer à son lecteur les conséquences néfastes d'une telle existence. En « chantant le mal », il voulait pousser au bien. Voir Winspur 1987, 82–91.
12. C'est un motif commun au XIXe siècle, que l'on retrouve chez Baudelaire, Hugo et Nietzsche en particulier.
13. Pour une étude de la toile d'araignée comme symbole, voir l'article de Patrick Meadows dans lequel il montre la dualité du texte comme toile d'araignée, image aisément applicable aux Chants et aux tableaux de Redon. Meadows avance que d'un côté la toile d'araignée est créée pour détruire la proie mais que d'un autre, elle apporte la nourriture dont la bête a besoin pour vivre. Cette image est facilement applicable au texte de Ducasse dans lequel le lecteur se perd et

dont le narrateur– araignée semble évoluer à son aise, en même temps vampire pour son lecteur et paradoxalement inexistant sans sa présence. Le même schéma peut s'appliquer aux tableaux de Redon dans lesquels le spectateur se reconnaît et en même temps s'égaré, et qui, comme pour Ducasse, ne pourraient pas exister en tant que tableau sans l'oeil du spectateur.

14. Selon Destrée, le nom même d'Odilon Redon est ancré dans son art, faisant ainsi jouer la théorie des correspondances chère à Baudelaire. L'art symbolique n'est plus un lien direct entre forme et signification, signifiant et signifié comme l'était l'impressionnisme. Or, même si elle reste cachée, selon Destrée, la correspondance demeure.

15. Le motif de l'araignée et du renouveau d'intérêt pour des créatures considérées alors comme abjectes est issu du courant romantique. On le trouve par exemple chez Hugo dans « Ce que dit la bouche d'ombre » des Contemplations (1855) :

Pleurez sur les laideurs et les ignominies,
Pleurez sur l'araignée immonde, sur le ver,
Sur la limace au dos mouillé comme l'hiver,
Sur le vil puceron qu'on voit aux feuilles pendre,
Sur le crabe hideux, sur l'affreux scolopendre,
Sur l'effrayant crapaud, pauvre monstre aux doux yeux,
Qui regarde toujours le ciel mystérieux !

16. Pour une analyse du pou, voir l'article de Steven Winspur qui envisage le pou comme métaphore de l'insignifiance de l'homme. Voir également l'étude de Steven Murphy qui perçoit les passages sur le pou comme la preuve d'un humour propre à Ducasse (Murphy 1987, 60–67).

17. Ainsi que le Créateur, dont le nom s'arrête à sa seule fonction de créer.

18. Il est intéressant de noter un lien possible entre l'araignée qui suce le sang de Maldoror et l'angoisse de la mère castratrice. L'image maternelle est cruellement absente des Chants, tout comme la mère d'Isidore Ducasse, morte alors qu'il n'était encore qu'un petit enfant. La mère – et par extension la femme dans les Chants – fait généralement l'objet d'une description passive de femme soumise (comme la mère de Mervyn au sixième chant) ou, au contraire, elle est la prostituée, l'autre, l'ennemi, le danger. L'on retrouve la dualité chère à Ducasse.

19. « By a monstrosity I presume is meant some considerable deviation of structure, generally injurious, or not useful to the species » (Darwin 1958, 59).

20. La dualité est un motif particulièrement intéressant dans les Chants qui n'a pas, à ce jour, été étudié en profondeur, même si certains critiques le mentionnent incidemment. Le double dans les Chants est un thème récurrent ; les adolescents surviennent souvent à deux (Réginald et Elsseneur, Maldoror et Mario), le narrateur se bat contre la dualité prisonnière de son cerveau (la présence du Créateur) et les chants entre eux se font écho d'une strophe à l'autre. Or et paradoxalement, la dualité est toujours combattue ; l'un des adolescents tue l'autre ou les deux sont anéantis par Maldoror, comme le narrateur tente de combattre la dualité de son cerveau, de pousser le Créateur hors de ses pensées. Le « deux » ne peut jamais être qu'« un ». Une étude approfondie sur le double des Chants, tant au niveau psychologique, biographique que narratif, reste encore à entreprendre.

21. Stephen Eisenman (1992) voit dans la forme des lithographies de Redon et dans l'association entre homme et animal une volonté de reproduire les caricatures en vigueur à l'époque. Puisque, selon Eisenman, Redon cherchait à toucher un plus large public, la reproduction de moyens utilisés dans les dessins caricaturaux lui permettait de toucher un public déjà familier de ce type de style, habitué à voir présenter une satire de la vie politique en dessins, mêlant animaux, végétaux et personnages politiques.

22. Se référer en particulier au texte *L'inquiétante étrangeté* qui analyse la perte de l'oeil dans *L'homme au sable* d'E.T.A Hoffmann (Freud 1988).

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, G. 1939, *Lautréamont*, Librairie José Corti, Paris.
- Comte de Lautréamont, dit Ducasse, Isidore. 1953, *OEuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Librairie José Corti, Paris.
- Darwin, C. 1958, *The Origin of Species*, Penguin Classics, London.
- Eisenman, S. 1992, *The Temptation of Saint Redon : Biography, Ideology, and Style in the Noirs of Odilon Redon*, University of Chicago Press, Chicago.
- Fontanier, P. 1968, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Freud, S. 1988, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris.
- Freud, S. 2003, *The Uncanny*, Penguin Classics, London.
- Hugo, V. 1999, *Les contemplations*, Garnier Flammarion, Paris.
- Hyslop, L. B. 1987, «*Odilon Redon and Nineteenth-Century Literature*», *Symposium*, 4, pp. 309–335.
- Lacan, J. 1966, «*Le stade du miroir*» dans *Écrits 1*, Éditions du Seuil, Paris.
- Lefrère, J.-J. 1998, *Isidore Ducasse. Les chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Fayard, Paris.
- Lucie-Smith, E. 1972, *Symbolist Art*, Oxford University Press, New York.
- Meadows, P. 1990, «*The symbol's symbol : Spider webs in French*», *Symposium*, 44/4, pp. 272–290.
- Murphy, S. 1987, «*Ducasse satyrique*», *Europe*, 700–701, pp. 60–67.
- Peyre, H. 1974, *Qu'est-ce que le symbolisme?* Presses Universitaires de France, Paris.
- Pierssens, M. 1984, *Éthique à Maldoror*. Presses Universitaires de Lille, Lille.
- Redon, O. 2000, *A soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Librairie José Corti, Paris.
- Shiff, R. 1984, *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Steinmetz, J.-L. 1988, «*L'oeil de Maldoror*», dans *Du visible à l'invisible pour Max Milner*, Éditions José Corti, Paris.
- Todorov, T. 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Werner, A. (ed.) 1969, *The Graphic Works of Odilon Redon*, Dover Publications Inc., New York.
- Wilson, M. 1978, *Nature and Imagination : The Work of Odilon Redon*. Phaidon Press Limited, Oxford.
- Winspur, S. 1987, «*Ethics, Change, and Lautréamont*», *Esprit Créateur*, 27/2, pp. 82–91.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Odilon, R. 1881, *L'araignée*, Art Museum Chicago, à <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/redon/charcoals/redon.smiling-spider.jpg> (site visité le 8 septembre 2007).
- Odilon, R. 1881, *L'araignée qui pleure*, Art Museum Chicago, à <http://www.odilonredon.net/araigneekipleure.html> (site visité le 8 septembre 2007).
- Odilon, R. 1881, *L'homme-cactus*, Art Museum Chicago, à <http://odilonredon.net/hommecactus.html> (site visité le 8 septembre 2007).