

Winter 2009

Les Chants de maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir

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, "Les Chants de maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir" *L'Esprit Créateur* / (Winter 2009): 31-43.
Available at http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/235

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.

Les Chants de Maldoror: plaisir de la négation, négation du plaisir

Eloïse Sureau

Le style [...] c'est comme la couleur chez les peintres, une qualité de vision, une révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres.

Marcel Proust

LES *CHANTS DE MALDOROR* d'Isidore Ducasse (1874)¹ offrent un amalgame de jeux linguistiques, stylistiques, diégétiques et thématiques. Ils demeurent à ce jour un des textes du XIX^e siècle les moins analysés. Or, leur richesse reste indéniable malgré une lecture souvent hasardeuse, sinon chaotique. La première partie de cet essai intitulée « le plaisir de la négation » traitera de la forme et mettra en lumière les effets de style faisant du texte une apologie de la négation. La seconde partie, « négation du plaisir », étudiera le fond et montrera, grâce à l'examen de la strophe du cheveu, comment le plaisir ou son absence est déclenché par quelques images choisies et les moyens stylistiques les mettant en scène. Cette analyse s'appuiera sur la critique stylistique de Michael Riffaterre.

Pour attirer un lecteur, le texte littéraire doit créer un effet, peu importe lequel, pourvu qu'une réaction se produise. Selon Riffaterre, tout texte demande un effort souvent inconscient de participation pour remplir par l'imagination les blancs laissés comme tels à dessin :

Si le texte n'exerçait pas un contrôle sur notre attention, s'il ne la guidait pas en alternant des soulignements stylistiques et des omissions qui nous imposent la tâche de deviner et de compléter ce qui manque, l'œuvre écrite n'aurait pas d'identité : on pourrait la résumer ou la paraphraser sans encombre².

C'est justement sur ces blancs, ces soulignements ou omissions que Ducasse joue, avec ses *Chants de Maldoror*, en présentant une œuvre qui impose un recul. La résistance aux *Chants* réside entre autres dans la multiplication des métaphores et la juxtaposition d'éléments syntaxiques situés sur différents plans. L'exemple le plus éloquent provient sans doute de la « rencontre sur la table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », l'image qui a placé Ducasse comme précurseur du groupe surréaliste (*Chants*, 314, VI)³.

L'une des unités minimales clés des *Chants de Maldoror* est la conjonction de coordination « ou », qui enveloppe la narration, rejoignant des éléments dont les niveaux sémantiques n'ont que peu de corrélation : « C'est un

homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (Ducasse, *Chants* 250, IV). Les comparaisons, clé de voûte du texte⁴, troublent le lecteur et brouillent sa vue, sa perception logique et ses sens alors que Ducasse tente, souvent avec succès, de l'entraîner sur une piste narrative faussée par des associations insolites introduites par « soit » : « Tout à coup, [les chiens] s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, [...] et se mettent à aboyer, [...] soit comme un enfant qui crie de faim [...], soit comme un chat blessé [...], soit comme un moribond atteint de la peste » (94, I) ou introduites par « contre » : « contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest ; contre la lune, contre les montagnes (94, I) ». Ces passages à teneur hypnotique abondent dans le texte. Tant que l'on reste dans une catégorie de syntagmes, les possibilités demeurent infinies. Pour Roland Barthes, le style est « une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage »⁵. Le style est donc un ajout, une excroissance qui lie la langue (social), l'auteur (style) et le lecteur (réaction). Selon Riffaterre, les multiples effets de style revêtent des formes différentes, telle la répétition :

Tel mot répété, par exemple, est mis en relief du fait de la répétition : il fait contraste avec les mots de son contexte qui ne sont pas marqués comme lui par une relation d'identité avec un « prototype. » [...] Plus le *pattern* est clairement dessiné, plus fort sera le contraste⁶.

Les *Chants* regorgent de répétitions, qu'elles soient au niveau des refrains qui reviennent et repartent de strophe en strophe, ou qu'elles se situent au niveau de l'unité nominale, tel que le montrent les exemples ci-dessus. Ducasse mène la répétition à l'extrême, réutilisant plus de vingt fois le schéma, renforçant l'effet à outrance. Peu importe que le lecteur pouffe de rire devant le texte, qu'il ressente de la colère, qu'il s'interroge sur le sens de cette manœuvre. L'important, et c'est ce que souligne Riffaterre, réside dans la présence d'une réaction. La passivité devant l'image n'indiquerait en rien l'absence de style, mais présenterait un style qui fonctionne mal. Or, dans le cas de Ducasse, la répétition de la conjonction « soit » ou « contre » ajoutée à l'accumulation des syntagmes nominaux renforce l'effet hypnotique, le rendant encore plus visible et, par extension, plus convaincant. Le lecteur ne peut en aucun cas le manquer⁷.

Il est à noter que comme Michael Riffaterre percevait la langue mue par un mouvement horizontal et le style ascendant, dans un mouvement vertical, qui s'ajoute à la langue, les *Chants* sont opérés par un mouvement similaire. Les comparaisons suscitées se développent dans un mouvement ascendant. Elles se positionnent les unes sur les autres, dotées de la même teneur syntaxique, ce qui les rend de fait interchangeables. Peu importe leur ordre, elles

ne possèdent ni continuité ni lien causal. Ainsi, les éléments que Ducasse empile apparaissent tous sur le même plan syntagmatique. En associant ces unités qui ne possèdent en commun que leur valeur nominale, se crée une écriture floue. Le lecteur cherche à se frayer un chemin sémantique logique au milieu d'une nuée de métaphores grotesques dont le lien paradigmatique a été brisé. Ducasse en profite pour brouiller les pistes linguistiques et stylistiques à l'infini. Il n'existe plus de signifié ; soit il s'est perdu au cours des années, soit il n'a jamais vraiment été présent. Il ne reste que le signifiant : les mots et leurs relations entre eux, si relation il y a.

Or, si comme l'avance Riffaterre, chaque mot est modifié par celui qui le précède et celui qui le suit, la comparaison chez Ducasse contrarie l'acheminement horizontal de la lecture. Chaque segment est en effet encadré d'un « comme » ou d'un « soit » qui le précède *et* qui le suit. Alors que, dans le processus dit « normal » de la lecture horizontale, chaque donnée aide (ou brouille intentionnellement) la compréhension de l'ensemble, chez Ducasse, en revanche, l'on reste sur le même plan. Le segment suivant ne facilite pas la compréhension de ce qui précède et ne sert pas non plus au déchiffrement de ce qui suit. L'on ne se situe ni dans le phénomène positif dont parlait Riffaterre (chaque session aidant la précédente) ni dans celui qu'il qualifiait de négatif (chaque session brouillant intentionnellement la précédente). On se trouve dans le neutre, le rien, un autre degré zéro : tout est au même niveau de comparaison. De plus, chaque comparaison est vide de sens : « tu as une figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide » ou encore, « Remarque ma figure, calme comme un miroir » (*Chants* 123 et 124, I). Les comparaisons sont vides de sens, ou plutôt, le sens est déplacé. Le miroir n'est en rien symbole de calme, ou du moins il ne s'agit pas d'une comparaison évidente. Ducasse se plaît à comparer des éléments qui n'ont peu ou rien en commun (le calme et le miroir), ou dont l'aspect comparatif demande réflexion (la beauté et le suicide). Ainsi, non seulement l'horizontalité de la lecture est-elle brouillée par une suite d'images sans lien, mais aussi le style, l'accumulation verticale d'images est elle aussi vide de sens ; elles s'empilent mais ne s'emboîtent pas, se suivent mais ne s'agencent pas. Chaque image est seule, indépendante des autres, interchangeable à volonté, créant de fait un style reposant sur l'absence⁸. Si Flaubert a écrit avec *Madame Bovary* un « livre sur rien », il semblerait que, sur un plan différent, Ducasse en ait fait de même.

Ducasse joue avec ce que Riffaterre a nommé la « littéralité » de l'œuvre. En effet, selon le critique, un texte sollicite de son lecteur une « aptitude à différencier dans sa langue natale les séquences verbales qui sont littéraires et

celles qui ne le sont pas » (« Avant-texte et littéralité » 239). Pour ce faire, Ducasse manipule les conjonctions à sa fantaisie. La raison du lecteur est mise à l'épreuve pour tenter de déchiffrer ces juxtapositions narratives insolites⁹. Ducasse se plaît à unir plusieurs instances narratives en leur imposant un rapport de causalité fantasque :

Sa figure ovale, ses traits majestueux. Or, je crois en effet qu'il était plus faible. Les vieilles femmes et les petits enfants. Or, je crois en effet... qu'est-ce que je voulais dire ?... or, je crois en effet qu'il était plus faible. Avec un bras de fer. Ce choc, ce choc l'a-t-il tué ? (*Chants* 263, IV)

L'on assiste à ce que Riffaterre a nommé l'agrammaticalité. Il ne s'agit pas d'une faute de grammaire, mais plutôt d'une rupture voulue qui donne l'impression au lecteur que quelque chose ne fonctionne pas, et entraîne une réaction¹⁰. L'étonnement du narrateur devant sa propre narration, les nombreuses digressions et aposiopèses, la figure de style qui permet au lecteur de compléter le sens d'une phrase en le laissant ouvert et en suspens, renforcent la confusion du lecteur qui, à force de lire les mêmes phrases, perd le fil du monologue. C'est ainsi que Ducasse hypnotise son lecteur et pourvoit le texte écrit d'un élément oral. De même :

Il n'est pas impossible d'être témoin d'une seule déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature. Effectivement, si chacun se donne la peine ingénieuse d'interroger les diverses phases de son existence [...]. (*Chants* 253, IV)

L'adverbe « effectivement » dans le contexte donné sert à confondre la compréhension plutôt qu'à l'aider. Rien dans ce passage n'indique une relation de continuité que l'adverbe renforcerait. Serait-ce la manifestation de l'humour de Ducasse ? Comme l'a mentionné Michael Riffaterre, la lecture d'une phrase est toujours modifiée par ce que l'on vient de lire, par la phrase qui précède, le paragraphe précédent et ainsi de suite¹¹. Dans le cas des *Chants*, la phrase est gênée par la précédente. Au lieu d'un déroulement continu et logique, le lecteur bute d'une phrase à l'autre et les éléments de liaison, paradoxalement, rompent la continuité. L'on se place alors ici dans la séquence que Riffaterre qualifiait de « négative », ce qui renforce le concept d'apologie de la négation dans le texte. Les deux types de lecture que le critique a définis, c'est-à-dire le déroulement de phrase à phrase (progression) et l'influence d'une phrase sur celle qui vient d'être lue (rétroaction), sont volontairement perturbés. Avec *Les Chants de Maldoror* soit on se situe dans le neutre avec l'accumulation de segments à teneur syntagmatique similaire introduits, par exemple, par « contre » comme mentionné plus haut, soit on se situe dans la

séquence négative lors de laquelle la phrase suivante n'aide en rien la compréhension de celle qui vient de s'achever. D'une manière ou d'une autre, le style de Ducasse trouble la lecture à dessein.

Les Chants de Maldoror possèdent également une particularité stylistique aussi unique que troublante. Si la majorité des œuvres sont généralement écrites au mode affirmatif, les *Chants* en revanche se distinguent par le retour, au fil du récit, de phrases négatives. Au lieu de présenter au lecteur ce qui est, le narrateur s'évertue à cataloguer ce qui n'est pas, souvent sans lui présenter en fin de compte ce qui est. Le lecteur doit donc procéder à un laborieux travail d'élimination, en écartant mentalement le superflu pour saisir la moelle. Au sixième chant par exemple, Maldoror suit Mervyn jusqu'à sa demeure :

Il tire le bouton de cuivre, et le portail de l'hôtel moderne tourne sur ses gonds. Il arpente la cour, parsemée de sable fin, et franchit les huit degrés du perron. Les deux statues, placées à droite et à gauche comme les gardiennes de l'aristocratique villa, ne lui barrent pas le chemin. Celui qui a tout renié [...] s'est bien gardé de ne pas suivre les pas qui précédaient. (*Chants* 317, VI)

En rejetant ce que le narrateur propose comme n'étant pas, l'on parvient parfois à déceler ce qui est :

La frontière entre ton goût et le mien est invisible ; tu ne pourras jamais la saisir : preuve que cette frontière elle-même n'existe pas. Réfléchis donc qu'alors (je ne fais ici qu'effleurer la question) il ne serait pas impossible que tu eusses signé un traité d'alliance avec l'obstination, cette agréable fille du mulet [...]. Je ne savais pas que tu n'étais pas un sot, je ne te ferais pas un semblable reproche. (*Chants* 267, VI)

La narration est parsemée de phrases d'introduction qui emploient deux structures négatives de type « il n'est pas impossible ». Ces expressions, grâce au mode impersonnel associé à la double négation, ajoutent à la sensation de flou. Ducasse brouille les pistes narratives en utilisant en abondance les phrases impersonnelles ainsi que des phrases nominales également introduites par « il », mais dont le référent (le narrateur, Maldoror, un jeune garçon) n'est jamais entièrement identifiable. Par ailleurs, si la phrase impersonnelle est par définition vague, car dénuée de sujet narratif propre, l'ajout d'une structure négative double renforce la confusion.

Si *Les Chants de Maldoror* mettent en relief un style axé sur le plaisir de la négation et du rien, les *Poésies* en revanche, et pour ajouter à l'argument de Ducasse que la langue, et la lecture, demandent une réévaluation, montrent les exemples à ne pas suivre, ce qu'il ne faut pas faire, négation supplémentaire. En effet, il indique à plusieurs reprises dans ses *Poésies* que la littérature est basée sur l'erreur. Il utilise donc le plagiat et les maximes non pour répéter ce

qui a déjà été dit, mais pour les améliorer : « Une maxime, pour être bien faite, ne demande pas à être corrigée. Elle demande à être développée » (*Poésies* 385). Ducasse « développe » les maximes des philosophes du passé pour les agrémenter de négations ou tout simplement il les retourne et leur donne un sens contraire au sens initial, revenant par là à ce que nous avons nommé plus haut « le plaisir de la négation ». Il cherche ainsi non seulement à forcer son lecteur à s'interroger sur le sens d'une maxime, mais il entend également retoucher cette maxime, ce pilier figé qu'il veut voir tomber, image de la race humaine dont il cherche à déranger la passivité. En effet, Ducasse reprend entre autres une maxime de La Rochefoucault « Pour bien savoir les choses, il en faut savoir le détail ; et comme il est presque infini, nos connaissances sont toujours superficielles et imparfaites ». Il la transforme pour lui donner un nouveau sens, souvent un sens opposé : « Pour savoir les choses, il faut en savoir le détail. Comme il est fini, nos connaissances sont solides » (*Poésies* 391). La transformation des maximes renvoie au concept de monument littéraire qui, selon Riffaterre ne change pas, tel un savoir universel qui ne se transformerait pas à travers ces maximes. Ducasse tient à voir évoluer ce savoir universel, à faire tomber le monument littéraire. Pour ce faire il invente un style nouveau, propre, différent, incohérent parfois certes, mais qui fait réagir. La maxime, le proverbe, le dicton relèvent d'un aspect de la langue inchangé et souvent inchangeable. Or, la langue se modifie d'une année sur l'autre. Elle laisse de côté des termes qui se perdent et sont rapidement remplacés par de nouvelles entrées. L'évolution sociale et les emprunts linguistiques attestent de la constante mobilité d'une langue vivante. Or, même si le signifié s'est souvent égaré au cours des siècles, les proverbes et maximes demeurent, piliers du langage, ponts entre l'ancien et le nouveau. Ducasse tente de réinventer la langue et par extension la littérature, s'interrogeant, comme plus tard Saussure, sur la relation entretenue entre le signifié et le signifiant. En montrant ce qu'il ne faut pas faire, il fait de la négation un des éléments clés de son texte, tant linguistiquement que stylistiquement, poussant à l'extrême les œuvres diverses, certaines récentes d'autres bien moins, qui constituent l'hypotexte des *Chants*.

La négation vise aussi à poser ce texte comme un rejet des mouvements précédents—le Romantisme « larmoyant » en particulier¹²—d'une part et d'autre part, comme œuvre qui assied les bases d'un genre en cours de développement (le Symbolisme ?). Les *Chants* mettent également en scène une négation du plaisir, au niveau de la réception cette fois-ci et de la réaction du lecteur, en présentant délibérément des images violentes. Pour Michael Riffaterre, la véritable relation est celle qui unit le texte à son lecteur. Peu

importe l'intentionnalité de l'auteur ou les rapports avec une certaine réalité ; les diverses réactions que les multiples lecteurs entretiendront avec les mots qui forment le texte et la manière dont ils sont agencés (conformes aux règles de grammaire ou les transgressant) constituent, selon lui, le point de départ de ce qu'il a nommé l'analyse littéraire (*La Production du texte* 27).

Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* désigne le lecteur et sa relation au texte comme suit : « Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “ drague ”), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la “ personne ” de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace »¹³. Remplir l'espace entre le lecteur et sa lecture constitue le lieu du plaisir. Or, les *Chants* jouent sur une relation particulière entre texte et lecteur, car elle est basée sur l'absence de plaisir, sur le dégoût, la répulsion¹⁴. L'espace est rempli, il y a plaisir, mais c'est un plaisir textuel tout autre que Ducasse met en scène, un plaisir qui n'en est pas réellement un, une lecture qui attire et repousse en même temps¹⁵. Il s'agit presque d'un non-lieu, d'un plaisir utopique. Ducasse place en permanence le lecteur dans une position d'insécurité ; il ne peut jamais véritablement goûter la lecture à l'aise, toutes ses émotions étant intentionnellement mises à l'épreuve pour annihiler la lecture passive :

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 ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. (*Chants* 83, I)

Les images des *Chants* sont choisies justement pour créer un effet de rejet, ou de rapprochement masochiste, d'où l'utilisation de métaphores ou comparaisons différentes de la norme, voire dérangeantes. Bien qu'il existe de nombreuses images hideuses tout au long du texte, la strophe mettant en scène le cheveu qui clôt le troisième chant choque non seulement en raison des éléments qu'elle présente, mais aussi parce qu'elle sert de pont entre les trois premiers chants et les trois qui vont suivre. La strophe du cheveu se trouve au beau milieu des *Chants*. Qui passe l'épreuve de cette scène acquiert le droit de continuer sa lecture.

Dans cette strophe, le jeune narrateur arrive dans un ancien couvent transformé en maison close. Malgré une inscription qui incite tout promeneur à passer son chemin, la curiosité l'emporte et il entre. La description du lieu offre tous les détails de l'insalubrité : plâtre écaillé, mousse recouvrant le site, corps couvert de toiles d'araignées (*Chants* 213, III). On y voit même une femme sortant de l'antre une fois son travail achevé, dégoulinante de matière,

prête à y retourner avec son prochain client. Voyeur, le narrateur s'approche d'un « guichet » et l'œil contre les barreaux, il observe un cheveu divulguant ses malheurs à voix haute. Détaché d'une tête que l'on pense sacrée, abandonné après l'acte sexuel, le cheveu relate les ébats de son maître avec force détails, ainsi que les différentes scènes de torture qui les ont suivis. En fin de strophe, le propriétaire du cheveu apparaît enveloppé d'une lumière vive. Ce n'est rien moins que le Créateur qui, craignant le scandale, avait préféré s'éclipser en laissant derrière lui le cheveu fatal. Le cheveu et son maître retournent ensemble au ciel. Éperdu d'avoir assisté à un tel spectacle et triste d'avoir partagé la preuve de la décadence céleste, le narrateur quitte les lieux et reprend son chemin.

La présence d'un cheveu au sein d'une strophe particulièrement violente n'est pas anodine. Puisque Ducasse tient à secouer son lecteur et, littéralement, dérégler ses sens, il ajoute à la violence de sa narration un élément de dégoût, dégoût par ailleurs ancré dans un état psychologique et moral plus profond que les descriptions sanguinolentes des strophes précédentes. C'est comme si cette strophe en particulier, parce qu'elle se situe au tournant du texte, devait susciter un sentiment de rejet plus farouche pour ne réellement plus permettre au lecteur « naïf » de continuer. Après la mise en garde narrative du premier chant, le « bon lecteur », c'est-à-dire le lecteur recevable sera celui qui aura l'estomac suffisamment bien accroché pour souscrire aux images présentées. Si le cheveu est un motif récurrent des *Chants* et une métaphore filée¹⁶, c'est véritablement dans cette strophe qu'il acquiert toute sa portée. S'il renvoie à la beauté dans les poèmes de Baudelaire, ce n'est guère le cas chez Ducasse. Pour Michael Riffaterre, le « témoignage » littéraire est un contrat signé en quelque sorte tant par le texte que par le lecteur, contrat dans lequel est stipulé que même si les événements proposés semblent incroyables, la présence sur la scène du narrateur et, surtout, le récit qu'il rapporte attestent de leur véracité¹⁷. C'est le cas de la strophe choisie dans laquelle le cheveu agit et s'exprime en tant que personnage principal alors que le narrateur présent, mais soustrait aux regards, écoute et rapporte. L'épreuve du narrateur au sein de la maison close renforce l'effet de réel et situe le récit dans le domaine du vrai, malgré les apparentes aberrations dont ce narrateur témoigne.

Ducasse touche ainsi à diverses couches de malaise et gêne le lecteur dans son être profond, forçant des insécurités personnelles à refaire surface, créant ainsi une littérature du non-plaisir, ou du plaisir malsain que le lecteur peut soit rejeter, soit accepter : en se sentant coupable, ou sans arrière-pensée et donc courir le risque de se voir accuser, s'il avoue son affinité avec le texte,

de perversion ou de folie, et de se découvrir l'objet du dégoût des autres¹⁸. Dans la strophe du cheveu le narrateur et, par extension, Ducasse, jouent sur cette répugnance. La situation dans une maison de passe, grouillante de microbes et autres virus nageant au cœur des chambres, représente le premier élément porteur de dégoût. L'incipit de la strophe donne le ton : « Un corridor sale, qui sentait la cuisse humaine, donnait sur un préau, où cherchaient leur pâture des coqs et des poules, plus maigres que leurs ailes » (*Chants* 212, III). D'emblée hommes, animaux de « basse »-cour et actions dites « basses » comme la prostitution et, par extension, les relations charnelles, se mélangent pour donner au lecteur un sentiment de nausée qui va perdurer jusqu'à l'arrivée du personnage principal de la strophe : le cheveu.

Le cheveu est l'un des piliers de la répulsion, non seulement parce qu'il est ici déplacé et se retrouve seul, abandonné, au milieu d'une pièce sale après des ébats particulièrement violents et transgressifs, mais aussi et surtout parce que le cheveu occasionne le dégoût en tant que la manifestation de l'autre, son essence même à laquelle le je est confronté. Ducasse abuse ici de ce que Riffaterre a nommé la « littéralité » qui fait qu'un texte reste cohérent malgré la multiplicité des lecteurs (« Le Témoignage littéraire » 224). Le cheveu est triple objet de dégoût : tout d'abord il s'agit en effet d'un cheveu, étrange et étranger, synonyme de répugnance, du moins dans notre société. Puis, le cheveu entreprend de secouer la matière dont il est recouvert¹⁹, et finalement grâce à la prosopopée, il s'anime, parle, pleure même, devenant vivant, se rapprochant donc de la race humaine à laquelle, par définition, il n'est pas supposé appartenir. Le cheveu, immatériel, s'humanise :

Après une grande lutte avec la matière qui l'entourait comme une prison, il alla s'appuyer contre le lit qui était dans cette chambre, la racine reposant sur un tapis et la pointe adossée au chevet. Après quelques instants de silence, pendant lesquels j'entendis des sanglots entrecoupés, il éleva la voix [...] (*Chants* 215, III)

Ducasse agace, et en même temps titille les sens de son lecteur en lui présentant des images choisies pour procurer en lui une réaction viscérale. Que le lecteur jouisse du plaisir de lire un texte dans lequel le dégoût prévaut ou qu'il recule, répugné, la strophe du cheveu du troisième chant est disposée comme telle dans le but premier de produire une réaction, quelle qu'elle soit.

La scène s'organise autour du thème du voyeurisme cher à Ducasse et que l'on retrouve dans de nombreuses strophes. Si le voyeur chez Ducasse savoure un plaisir malsain à regarder ce qu'il ne devrait pas sans nécessairement subir les néfastes conséquences²⁰, le narrateur quant à lui assiste ici en voyeur à un spectacle axé sur trois niveaux différents de voyeurisme. En effet,

au niveau narratologique, le cheveu est le premier voyeur, qui assiste aux divertissements amoureux de son maître :

je sentais des pustules envenimées qui croissaient plus nombreuses, en raison de son ardeur inaccoutumée pour les jouissances de la chair, entourer ma racine de leur fiel mortel, absorber, avec leurs ventouses, la substance génératrice de ma vie. Plus ils s'oubliaient, dans leurs mouvements insensés, plus je sentais mes forces décroître. Au moment où les désirs corporels atteignaient au paroxysme de la fureur, je m'aperçus que ma racine s'affaiblissait sur elle-même, comme un soldat blessé par une balle²¹. (*Chants* 216, III)

Il ajoute plus loin, comme pour emphase : « j'étais obligé d'être le spectateur de ce déhanchement inouï » (*Chants* 217, III). La relation sexuelle constitue le type freudien même de la scène d'origine, de ce qu'il ne faut pas voir pour ne pas risquer le traumatisme. Le sexe attire le voyeur, justement parce que c'est interdit. Rien n'est plus excitant que de participer par l'organe de la vue à ce que l'on doit généralement tenir caché.

Le second voyeur se situe au niveau du narrateur qui observe, inerte par le corps mais actif par la voix, la narration du cheveu jouant ainsi sur une mise en abîme narrative : le cheveu se parlant à lui-même, écouté par le narrateur qui relate la scène au lecteur. Au travers du cheveu, c'est le Créateur que le narrateur cherche à voir. Le troisième et dernier niveau de voyeurisme est celui que constitue toute lecture, celle d'un texte pervers comme celui-ci en particulier, ajoutant un second élément de voyeurisme à la lecture qui constitue déjà un acte voyeur : « Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit » déplore le narrateur des *Chants* (287, V)²². Il tente de séduire, dans tous les sens du terme, son lecteur, de l'entraîner vers sa perte ou vers sa délivrance, tout dépendant de la « naïveté » du lecteur en question. Il cherche à envahir l'espace laissé vide entre le texte et ce lecteur²³.

Le dégoût est également présent dans la situation même et les personnages particuliers qui sont ici mis en scène. En effet, le dégoût acquiert une valeur morale alors que Ducasse positionne le Créateur dans une position basse, au milieu de gens de mauvaise vie, prenant apparemment plaisir à ce qu'il fait, même si à la fin de ses ébats il se ravise et, assailli soudain par le remords, il se venge sur un jeune garçon :

Quand il fut rassasié de respirer cette femme, il voulut lui arracher ses muscles un à un ; mais, comme c'était une femme, il lui pardonna et préféra faire souffrir un être de son sexe. Il appela, dans la cellule voisine, un jeune homme [...]. N'ayant pas la force de me lever sur ma racine brûlante, je ne pus voir ce qu'ils firent. Ce que je sais, c'est qu'à peine le jeune fût à portée de sa main, que des lambeaux de chair tombèrent au pied du lit et vinrent se placer à mes côtés. (*Chants* 217, III)

Non content d'ajouter au dégoût viscéral le dégoût moral, Ducasse parfait le

tableau en y intercalant des scènes de torture particulièrement déplaisantes : « [Le jeune homme] était littéralement écorché des pieds jusqu'à la tête ; il traînait, à travers les dalles de la chambre, sa peau retournée » (*Chants* 217, III). Ce sont les images tout autant que la forme de la narration qui assurent une négation du plaisir de lire, ou, du moins, un plaisir déplacé parce qu'interdit, mais ô combien tentant.

Ducasse joue ainsi avec son lecteur tant sur la forme (le plaisir de la négation) que sur le fond (la négation du plaisir). Ce style propre à Ducasse, la création d'une écriture différente autant que marquante, les images choisies, le dégoût profond que le lecteur ne peut manquer de ressentir devant des descriptions frisant l'horreur, tout concourt à procurer au lecteur une expérience unique dont il se souviendra et dont il ne se remettra pas de sitôt. Les *Chants*, couplés avec les *Poésies*, présentent donc d'admirables exemples auxquels s'applique avec justesse la critique riffaterrienne. Celle-ci non seulement aide à mieux cerner le texte, mais elle met en relief les raisons pour lesquelles, même devant un texte aussi dérangeant que les *Chants*, le lecteur poursuit sa lecture.

Butler University

Notes

1. Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes* (Paris: Le Livre de Poche, 2001). Les citations renvoient à cette édition ; les chiffres romains quant à eux, renvoient à chaque chant.
2. Michael Riffaterre, "Avant-texte et littéralité," *Romanic Review* 93:1-2 (2002): 239.
3. Michael Riffaterre a consacré d'importantes pages à l'analyse des *Chants*, notamment son article "Sémiotique intertextuelle : l'interprétant," dans *Rhétoriques, sémiotiques : revue d'esthétique*, 1-2 (1979): 128-50, et certains extraits de *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana U P, 1978), 64-65, 108 et 143-44. Notre essai se limite à considérer un aspect stylistique des *Chants* qui n'est pas discuté dans ces pages.
4. La comparaison a fait l'objet de nombreuses analyses, en particulier celle d'Ora Avni dans son livre *Tic tic et tics : figures, syllogismes, récit dans les Chants de Maldoror* (Lexington, KY: French Forum Publishers, 1984).
5. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953), 23.
6. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971), 59.
7. « le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques », *Essais de stylistique structurale*, 31.
8. L'on ne pourra manquer de remarquer ici la ressemblance avec les poèmes en prose de Baudelaire qui, dans sa préface au *Spleen de Paris* annonce à Arsène Houssaye que « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...]. Enlever une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-le en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part ». Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (Paris: Brooking International, 1995), 10. Non seulement les images sont indépendantes les unes des autres mais aussi les strophes et,

à un plus large niveau, les chants. L'organisation du texte est arbitraire et repose que sur la chronologie de son écriture.

9. On a souvent dit que la première langue de Ducasse, né à Montevideo, était l'espagnol. On ne peut donc le blâmer pour les « fautes » de grammaire parsemées dans le texte. Or, et pour le propos qui nous occupe, cette remarque ne fait que renforcer l'idée riffaterrienne de la littéralité qui met en lumière dans les *Chants* toutes les imperfections stylistiques. Les erreurs de langue, exotisme personnel s'il en est que l'auteur ne contrôle souvent pas, font elles aussi partie du style.
10. « J'entends *agrammaticalité* dans une acception beaucoup plus large que “ faute de grammaire ”, pour désigner tout signe qui en contexte est inacceptable d'une manière ou d'une autre aux yeux d'un lecteur doué de compréhension linguistique et qui lui donne l'impression qu'une règle est violée (même si l'on n'imagine de règle que pour rationaliser à *posteriori* un blocage de la communication) », « Avant-texte et littéralité », 240.
11. Michael Riffaterre, *La Production du texte* (Paris: Seuil, 1979), 46.
12. Dans une des lettres datée du 12 mars 1870 à son banquier Darasse, Ducasse déplore : « Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies [...], c'est ne vouloir [...] regarder que le puéril revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont transformés volontairement en femelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher » (Ducasse 414).
13. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), 86.
14. Voir le premier chapitre du livre de Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris: Seuil, 1977), qui traite de la lecture dans le/du premier chant.
15. Ducasse n'est bien entendu pas le seul, ni le premier à prôner le mal. D'ailleurs, il clame dans sa lettre à Poulet-Malassis datée du 23 octobre 1869 : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapasos 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 » (409).
16. Le cheveu revient souvent dans les *Chants*, en particulier grâce à la présence récurrente du pou ou encore dans la scène de la potence lors de laquelle un jeune homme est attaché par les cheveux (*Chants* 154, II et 236, IV).
17. Michael Riffaterre, “Le Témoignage littéraire,” *Romanic Review* 93:1-2 (2002): 217.
18. Voir à cet effet l'article de Stamos Metzidakis, « Baudelaire et ses hypocrites lecteurs », *Orbis Litterarum* 44:3 (1989): 222-33 dans lequel il montre que le lecteur « moderne » est amené à se confesser devant un texte pervers qui présente des thèmes différents de la norme—comme les drogues—et à admettre que lui lecteur est coupable des mêmes désirs et envies que le narrateur. Le lecteur passif est dépassé ; il faut à des textes comme ceux de Baudelaire ou de Ducasse un lecteur actif, qui doit déceler la beauté derrière les images malpropres. Voir également ce qu'il dit de l'avertissement et de la mise en garde du narrateur.
19. Il est intéressant de noter que la matière en question est elle aussi dégoûtante. Pas nécessairement parce qu'elle est en général gluante et de couleur douteuse, mais aussi et surtout parce qu'elle est la manifestation extérieure d'un liquide interne. Sur ce point, l'on peut appliquer la théorie que Julia Kristeva a proposée sur l'abjecte dans *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* (Paris: Seuil, 1980), surtout lorsqu'elle mentionne l'écriture comme extériorité et, de fait, abjecte parce qu'elle sort de soi. Étant donnée la place de l'écriture dans les *Chants*, l'abjection constitue un thème prévalent.
20. Narcisse représente le type même de la créature qui regarde ce qu'il ne devait pas voir en ceci qu'après avoir contemplé son image, l'obsession naissant de son propre regard le conduira à sa perte. Mais Narcisse n'est pas le seul personnage de la mythologie à souffrir devant ce qui devait être tenu secret. C'est également le cas d'Actéon, témoin de la nudité de Diane qui, l'ayant transformé en cerf, le laisse dévorer par ses chiens. Voir Max Milner, *On est prié de fermer les yeux* (Paris: Gallimard, 1991).
21. L'on notera ici brièvement que le cheveu peut aisément être assimilé, de par sa taille, sa forme et sa virilité, à l'organe sexuel masculin qui subit, comme ici le Créateur, les stades progressifs de l'orgasme.

22. On retrouve ici chez Ducasse les thèmes de masque et d'identité chers à Baudelaire. En effet, selon Baudelaire tout être humain porte de nombreux masques. La véritable identité du narrateur et, par extension, celle de l'auteur qui se cherche au travers des diverses identités de son lecteur est difficile à cerner. Le lecteur « souffre », lui aussi, de son hypocrisie et de son port de masque, multipliant les signifiants à l'infini. Sur ce point, voir à nouveau l'article de Stamos Metzidakis mentionné ci-dessus et qui s'applique aisément dans ce contexte au texte des *Chants*.
23. Puisque les *Chants* sont écrits en tant qu'ode dédiée à Dazet, narrataire implicite et amant potentiel du jeune Ducasse, l'espace à remplir s'avère être tout aussi charnel que littéraire et narratif.