

Maldoror, corps et sang

Énonciation et incantation

Rares sont les œuvres du XIX^e siècle qui résistent aux catégories génériques et narratologiques traditionnelles comme *Les Chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*. Jean-Luc Steinmetz a certes mis en évidence, encore récemment, le cadre épique censé structurer l'œuvre, divisée en six chants, dans lesquels le *je* de l'aède conte les faits et gestes du héros éponyme Maldoror². Or les catégories d'auteur, de narrateur et de personnage posent précisément problème dans *Les Chants de Maldoror*. Il ne s'agit d'ailleurs pas simplement d'un problème d'identités, de savoir qui est l'auteur qui écrit, qui est le *je* qui narre et qui est le personnage qui agit ; mais plus radicalement d'un problème de fonctions énonciatives et textuelles (Thut 1989 : 16-18). Si on a tôt fait d'établir que l'auteur du texte, dont un premier « Chant » avait paru anonymement en août 1868, est bien Isidore Ducasse, dont l'identité est révélée par Auguste Poulet-Malassis dès la parution de l'édition complète des *Chants* en octobre 1869³, le recours au pseudonyme « comte de Lautréamont » dans cette même édition projette l'écriture du texte dans un espace fictionnel : *Les Chants de Maldoror* sont issus, par homophonie, d'un « co[n]te de Lautréamont », à savoir d'une fiction d'auteur. Aussi le *je* de l'aède qui correspond – dans un premier temps, mais on verra que cela se complique – au sujet de l'énonciation des *Chants* ne saurait-il en aucun cas être identifié à l'auteur Isidore Ducasse, mais bien à cet être de plume qui a pour

¹ Indiana University Bloomington.

² Steinmetz écrit : « L'usage du chant concerne, comme on sait, le genre épique traditionnellement ainsi divisé de l'*Odyssée* d'Homère au *Don Juan* de Byron. Ducasse affiche le genre dont il se veut capable (coupable ?) non par provocation, mais parce que cette matière lui paraît la plus apte à exprimer ce qu'il cherche à dire, en utilisant des normes préfixées, parfaitement en accord avec son programme. Il sera, par conséquent, question d'un personnage principal méritant le qualificatif de héros et d'une action de grande envergure (quoiqu'infiniment diversifiée) impliquant un théâtre cosmique et une étendue hiérarchisée embrassant le ciel, la terre, les régions inférieures » (2016 : 80).

³ Dans la livraison du 25 octobre du *Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger*, Poulet-Malassis note : « M. Isidore Ducasse (nous avons eu la curiosité de connaître son nom) a eu tort de ne pas faire imprimer en France *les Chants de Maldoror*. Le sacrement de la sixième chambre ne lui eût pas manqué » (1869 : [3]).

nom « Lautréamont », que les commentateurs se sont plu à faire signifier, en y voyant, par exemple, une variante par métathèse du *Latréaumont* d'Eugène Sue (Soupault 1927 : 33), ou encore la proposition *l'autre est à mont* (Caradec 1975 : 277) ; j'y reviendrai.

Au début du premier chant, le *je* épique revendique donc l'énonciation du récit, conformément à l'« *Arma virumque cano* » de l'*Énéide*, tout en s'adressant explicitement au « lecteur » (« Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! » [OC⁴ : 40]), ce qui le désigne comme écrivain. Le caractère narratif de son texte est par ailleurs annoncé par la première mention de Maldoror : « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! [...] il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce ! » (OC : 41). La suite de cette « strophe » jette pourtant le doute sur l'identité de l'énonciateur, dont la véridicité est remise en cause par la proposition intrinsèquement invérifiable (du type *je ne mens pas*) : « Il n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu ? il ose le redire avec cette plume qui tremble ! Ainsi donc, il est une puissance plus forte que la volonté... Malédiction ! » (OC : 41). Le déictique *cette* qui détermine la « plume » la spécifie en tant que celle qui est en train d'écrire, comme l'indique le présent du syntagme verbal « il ose le redire », qui s'oppose au passé des verbes de la séquence narrative antérieure. La question se pose donc de savoir *qui* tient « cette plume qui tremble » : Est-ce le comte de Lautréamont, l'auteur prétendu des *Chants*, ou bien Maldoror, l'antécédent du pronom sujet « il [ose le redire] », répété à quatorze reprises dans la strophe ? La métalepse énonciative qui caractérise ce passage, et qui entraîne un brouillage des voix de l'aède (Lautréamont) et du héros (Maldoror), ne permet pas de répondre à cette question. On peut toutefois se demander si le pronom sujet de la proposition « il est une puissance plus forte que la volonté » se réfère, comme dans les occurrences précédentes, à la *personne* de Maldoror, ou s'il s'agit plutôt d'un pronom impersonnel (*il y a*) qui signale l'existence d'une « puissance » supérieure à la « volonté », c'est-à-dire au *moi*, qui se nomme précisément « Maldoror ». En ce sens, cette puissance se déploie dans le domaine de la *diction*, elle aussi impersonnelle, et plus spécifiquement de la « Malédiction ! », dont la dimension performative est activée par cette interjection qui fait irruption dans le chant. Aussi ne s'agit-il pas tant de savoir *qui* dit/écrit *Les Chants de Maldoror*, mais plutôt *ce* qui les dit/écrit. Il apparaît que *ce* n'est ni un auteur, ni un narrateur, ni un personnage, mais bien une fonction scripturale appelée « Maldoror », dont l'activité consiste à faire surgir le mal (l'*aurore* du *mal*) dans et par l'écriture⁵. Le titre des *Chants de Maldoror* peut ainsi être interprété dans les deux sens,

⁴ L'abréviation OC renvoie à l'édition de référence (Lautréamont 2009).

⁵ L'impersonnalité de Maldoror est exprimée, par exemple, dans le syntagme du sixième chant : « les vagues en fureur de la mer maldororienne » (OC : 251).

objectif et subjectif, du génitif : si les *Chants* ont bien pour objet Maldoror, celui-ci en est simultanément le sujet énonciatif, ces deux instances étant du reste confondues, aussi bien qu'impersonnalisées, dans la fonction scripturale « Maldoror⁶ ».

Le problème du chant impersonnel pose dès lors la question de l'incantation. Du moment que le *je* de l'aède (Lautréamont) cède sa prérogative énonciative à la voix du héros (Maldoror), dont la personnalité se dissout à son tour dans une fonction scripturale, la matière des chants ne peut consister qu'en des faits et gestes d'écriture, à l'encontre de ceux de l'épopée traditionnelle, toujours plus ou moins référentiels et vraisemblables. En l'occurrence, le chant n'est pas motivé par une quelconque diégèse, mythe ou histoire, mais se produit de façon autonome en se nourrissant de sa propre substance, de même que le mal surgit par le seul fait de se dire : « Malédiction ! » L'incantation propre aux *Chants de Maldoror* s'opère donc en dehors de toute magie ou transcendance⁷. S'il y a bien *invocation* dans l'œuvre de Lautréamont, les êtres qui sont *appelés* à y figurer ne le sont qu'en vertu de l'écriture.

Mon propos est d'examiner la figure de Maldoror dans certaines de ses invocations et métamorphoses, et plus spécifiquement dans ses rapports analogiques avec le thème de l'écriture. Maldoror est en effet souvent doté d'attributs qui le qualifient, littéralement ou métaphoriquement, comme scripteur (voir Nathan 2002). J'ai déjà mentionné la « plume qui tremble » dans la troisième strophe du chant premier ; mais cette « plume » se transforme, deux strophes plus loin, en un « canif » dont se sert le sujet pour s'automutiler, en s'infligeant le même supplice que les *comprachicos* font subir à Gwynplaine enfant dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, publié la même année que *Les Chants de Maldoror* et par le même éditeur (voir Hugo 1869 et Prévost 2002) :

En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.
(OC : 42)

Ce passage semble bien contenir une allusion métalittéraire, ou plus précisément une réflexion générique. On sait que le théâtre antique a pour emblème le masque (*prósopon*, *persona*), dont l'expression distingue le genre comique du genre tragique. Or

⁶ Marcelin Pleynet avait déjà constaté que « *Les Chants de Maldoror* [...] se déroberent à toute entreprise qui ne les considère pas d'abord dans la matérialité même, première-dernière, seule preuve enfin, de leur existence (pour nous) : leur écriture » (1966 : 43).

⁷ Le lien entre incantation et magie est déjà impliqué dans le sens du verbe latin *incantare* : « Chanter dans [...], chanter des formules magiques [...], consacrer par des charmes [...], enchanter, ensorceler » (Gaffiot 1934 : 792).

c'est bien un masque que Maldoror se façonne dans cet épisode ; mais un masque qui, tout en aspirant à la comédie (« j'ai voulu rire comme les autres »), apparaît éminemment grotesque, au sens hugolien du surgissement du « difforme » dans l'art⁸. C'est en outre au moyen d'un « canif » que Maldoror se lacère la bouche, c'est-à-dire, selon Larousse, au moyen d'un « petit couteau pour tailler les plumes » (1867, III : 264). En d'autres mots, Maldoror se taille une plume en se mutilant la bouche : en déchirant et en élargissant son organe d'articulation de la parole et du chant. Le « sang » qui en découle en vient dès lors à signifier une écriture jaillissant d'un corps défiguré, qui se soustrait à tout classement générique.

Que *Les Chants de Maldoror* émanent de la « bouche » meurtrie du scripteur, on en trouve une confirmation au début du deuxième chant⁹, où reparaît la « plume » en train d'écrire, saisie dans son action performative, malgré son prétendu figement :

Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte ! [...] Pourquoi la paralysie de mes doigts ? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée ? (OC : 77)

Le scripteur se figure en l'occurrence en crapaud, dont la « bave », qu'on croyait être un poison¹⁰, est assimilée à l'écriture (« écrire » ≡ « distill[er] la bave de ma bouche carrée »). Mais c'est bien dans la lutte sanguinaire avec la puissance « d'en haut » que la plume parvient à s'ébranler (« j'aurai cependant la force de soulever le porte-plume » [OC : 79]) ; une puissance qui est par la suite désignée comme le « Tout-Puissant », l'« Éternel », ou le « Créateur ». Malgré les connotations religieuses impliquées par ces noms, pouvant servir à dénoter le Dieu chrétien, il paraît impossible d'assigner au Tout-Puissant une identité propre (il est d'ailleurs apostrophé comme « Sultan » dans

⁸ Hugo écrit dans la Préface de *Cromwell* (1827) : « Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon » (1963 : 418). Dans la première livraison des *Poésies*, Ducasse écrit pour sa part : « Par cela seul qu'un élève de troisième s'est pénétré qu'il ne faut pas chanter les difformités physiques et intellectuelles, par cela seul, il est plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo, s'il n'avait fait que des romans, des drames et des lettres ». Mais l'on doute fort de la bonne foi de cette « palinodie » de l'œuvre de Lautréamont : « Quelques caractères, excessivement intelligents, il n'y a pas lieu que vous l'infirmiez par des palinodies d'un goût douteux, se sont jetés, à tête perdue, dans les bras du mal » (OC : 263-265).

⁹ « Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion ? » (OC : 76).

¹⁰ Larousse remarque qu'« on a donc calomnié les *crapauds* en affirmant que leur bave et leur urine pouvaient produire la fièvre, les convulsions et la mort » (1869, V : 448).

cette même strophe¹¹). Celui-ci apparaît plutôt comme *l'autre* du scripteur : la deuxième ou la troisième *personne* de l'énonciation (« Je n'ai pas à remercier le Tout-Puissant [...] Mais, enfin, qui te dit quelque chose ? » [OC : 77-78]), qui en rend possible l'actualisation. Mais l'on se demande si le Tout-Puissant n'en vient pas à se confondre *personnellement* avec Maldoror, qui est tour à tour — ou à la fois — le sujet énonciatif, l'allocutaire et le sujet de l'énoncé (*je, tu, il*), au point de prendre part à cette même fonction scripturale dont il pourrait bien être une *autre* instance, en lutte avec le *je* : *l'autre est amont*, à savoir « en haut¹² ».

Le premier effet de cette lutte est de « couper précisément [...] en deux » le visage de l'énonciateur « à partir du front¹³ », c'est-à-dire la face de son *âme*, dont la *scission* est dénotée étymologiquement par la schizo-phrénie. La suite de la strophe prouve en effet que cette coupure est à entendre au sens psychologique aussi bien que physique :

Ainsi donc, horrible Éternel, à la figure de vipère, il a fallu que, non content d'avoir placé mon âme entre les frontières de la folie et les pensées de fureur qui tuent d'une manière lente, tu aies cru, en outre, convenable à ta majesté, après un mûr examen, de faire sortir de mon front une coupe de sang ! (OC : 78)

On ne saurait pourtant réduire cet acte sanglant à une métaphore purement mentale, ou à un symptôme psychotique, car c'est bien de cette atteinte portée au corps du scripteur, soit de cette inscription charnelle, que procède l'écriture du « chant », figuré par la « coupe de sang » extrait de son front. Aussi la syllepse — en rhétorique la « figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré » (Larousse 1875, XIV : 1305) — devient-elle le trope privilégié du deuxième chant, si ce n'est de l'ensemble des *Chants de Maldoror*. La « foudre » du Tout-Puissant qui scinde le visage du scripteur en deux lui donne par exemple le « courage de creuser [s]a pensée » et l'affermir dans sa « résolution d'écrire » (OC : 79). Ce même scripteur enjoint plus loin au Créateur de le « laisser épancher [s]es sentiments » et « mani[er] les ironies terribles », en l'avertissant que son « cœur en contiendra suffisamment, pour [s]'attaquer à [lui], jusqu'à la fin de [s]on existence » (OC : 80). C'est donc bien du cœur qu'émane la matière des *Chants* (les « sentiments », les « ironies terribles ») que le scripteur se propose d'« épancher », en assimilant de nouveau l'acte d'écrire à une hémorragie.

¹¹ « Allons, Sultan, avec ta langue, débarrasse-moi de ce sang qui salit le parquet » (OC : 78).

¹² L'énonciateur affirme certes, dans le cinquième chant : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. [...] Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau » (OC : 199-200). Mais une telle dénégation semble bien trahir la coexistence de plusieurs instances au sein du sujet.

¹³ Larousse note que le *front* « se prend souvent pour le siège ou la marque extérieure des sentiments ou du caractère » (1872, VIII : 847).

Si le deuxième chant poursuit et développe l'analogie entre le sang et l'écriture, il consacre par ailleurs le corps de Maldoror en tant que *corpus* de l'œuvre, constitué précisément par le recueil des *Chants* :

On ne croirait pas, au premier abord, que Maldoror contînt tant de sang dans ses artères ; car, sur sa figure, ne brillent que les reflets du cadavre. Mais, enfin, c'est comme ça. Peut-être que c'est à peu près tout le sang que pût contenir son corps, et il est probable qu'il n'y en reste pas beaucoup. (*OC* : 78)

Le nom de « Maldoror » signale en ce sens le trope — la syllepse — qui procède à l'incorporation du héros éponyme à l'œuvre dans laquelle il s'incarne, et dont l'aspect (« sa figure ») paraît squelettique (« les reflets du cadavre ») du fait que l'ouvrage ne comptait pour l'heure que deux chants, dont le premier, rappelons-le, venait d'être imprimé anonymement dans une plaquette de trente et une pages¹⁴. La maigreur du *corpus* est toutefois compensée par une profusion de sang, dans laquelle on reconnaît, conformément au trope « Maldoror », une pulsion d'écriture — le pouls du scripteur — dont le sang (le « sang dans ses artères ») est destiné à être recueilli dans le corps de l'œuvre (« tout le sang que pût contenir son corps »). L'énonciateur estime certes « qu'il n'y en reste pas beaucoup », en se demandant sans doute s'il parviendra à pousser l'écriture au-delà du deuxième chant ; mais l'on suppose que l'auteur, en écrivant ces lignes, envisageait déjà la composition de l'ouvrage en six chants, car la phrase qui précède ce passage mentionne un « résultat [qui] n'est pas infini : quatre chemises¹⁵, pleines de sang et deux mouchoirs » (*OC* : 78), dont l'ensemble — en termes vestimentaires : la « livrée¹⁶ » — pouvait correspondre au nombre de livraisons des *Chants*.

Si la lecture allégorique du corps de Maldoror comme *corpus* de l'œuvre ne vise évidemment pas à en épuiser le sens dans les *Chants*, elle permet du moins d'examiner comment ce corps s'incarne dans l'écriture, de façon immanente — c'est-à-dire au moyen d'une incantation sans transcendance — en révélant son devenir-livre. On sait que, au moins depuis l'invention du *codex*, le lexique du livre se nourrit de l'isotopie du corps, par l'entremise de l'architecture, à travers une série de catachrèses, de la tranche de tête à la tranche de queue, en passant par le frontispice¹⁷, la coiffe, le dos, les nerfs, le tout recouvert de peau. On peut dès lors voir dans la « foudre » du Tout-

¹⁴ On sait que Ducasse comptait publier les deux premiers chants en un volume, comme le prouve sa lettre à Hugo du 10 novembre 1868 : « Il y a 3 semaines que j'ai remis le 2^e chant à M. Lacroix pour qu'il l'imprime avec le 1^{er} » (*OC* : 302).

¹⁵ Selon Larousse, la *chemise* désigne, entre autres, l'« enveloppe de papier dans laquelle on serre des papiers classés et formant une catégorie » (1869, IV : 4).

¹⁶ Selon Littré, la *livrée* désigne les « habits rappelant par leurs dessins et leurs galons les armoiries du seigneur qui donne ces habits soit à ses gens soit à d'autres » (1874, III : 328).

¹⁷ Le mot *frontispice*, désignant en typographie le « titre d'un livre orné de figures gravées ou imprimées », serait dérivé, selon Littré, de la formule latine *frontis hominis inspectio*, que le lexicographe traduit par « examen du front, de la face d'un homme » (1874, II : 1791).

Puissant, destinée à « couper [s]on visage [du scripteur] en deux, à partir du front », l'acte de couper les pages d'un livre afin d'en permettre la lecture, à savoir la diffusion/effusion du sang de l'écriture (« Chaque goutte de sang rejaillira sur une poitrine humaine, pour effrayer les hommes, et mettre devant eux l'exemple de ma méchanceté ! » [OC : 86]) ; un acte sacrificiel, donc, teinté d'érotisme, sur lequel allait méditer Mallarmé dans « Le Livre, instrument spirituel » : « Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession » (2003 : 226). La *tomaison*¹⁸ du livre de Maldoror (« Les volumes s'entasseront sur les volumes, jusqu'à la fin de ma vie » [OC : 83]), correspond ainsi à l'*anatomie* de son corps, au sens premier de la dissection opérée dans la chair.

Les avatars de la plume

Les instruments tranchants et perçants ponctuent *Les Chants de Maldoror*, dans une multitude de variantes qu'il serait intéressant de répertorier systématiquement. Je me limiterai à celles qui se rapprochent le plus de l'instrument du scripteur, auquel elles peuvent du reste presque toutes être ramenées. Sur le point d'entamer sa lutte avec le Tout-Puissant, doué lui-même d'une « vue perçante », l'énonciateur lui oppose le « triple dard de platine que la nature [lui] donna comme une langue ! » (OC : 80). Le « platine » désigne certes avant tout le métal précieux, inaltérable et ductile ; mais l'absence d'article générique n'interdit pas d'y voir une référence à la « platine », définie par Larousse comme la « pièce à laquelle sont attachées toutes les pièces d'une arme à feu qui concourent à l'inflammation de la charge » (1874, XII : 1153). Le lexicographe mentionne par ailleurs l'expression populaire « quelle *platine* ! » désignant, par référence au plat de la langue, le « babil » : la facilité de parole. Enfin, étant donné l'intérêt manifesté par Ducasse pour les sciences et le progrès technologique¹⁹, on ne peut exclure que ce « dard de platine » contienne une allusion au « style de platine » servant d'outil de transcription dans le *pantélégraphe* inventé par Giovanni Caselli en 1856²⁰. En l'occurrence, le mot *style* est bien sûr employé dans son

¹⁸ La « division d'un ouvrage par tomes » ; du grec *tómos* : « morceau coupé, section » (TLFi).

¹⁹ Michel Pierrssens écrit : « Quand Ducasse utilise ainsi des termes ou des systèmes de comparaison d'allure scientifique pour décrire des phénomènes “naturels” à la fiction, il ne fait pas qu'appliquer un nouveau langage ou un nouveau discours à des structures classiques en toute “poésie” : il cherche à réintégrer cette dernière dans l'intelligibilité rendue possible par les révolutions épistémologiques de son temps, telles qu'il les comprend » (1984 : 116-117). Voir aussi Steinmetz (2001).

²⁰ Le *pantélégraphe* est défini par Larousse comme l'« appareil télégraphique qui transmet, au moyen de l'électricité, le fac-simile de toute écriture, autographe ou dessin » (1874, XII : 126). Son fonctionnement est ainsi décrit par l'encyclopédiste : « Qu'on se figure, au bureau expéditeur, une feuille de papier argenté, sur laquelle la dépêche a été écrite à la plume, avec de l'encre ordinaire, qui est isolante. Ce papier, appliqué sur une tablette de cuivre, est, au moyen d'un mécanisme particulier, animé d'un mouvement de translation, et vient placer successivement toutes les parties de sa surface

acception première de « poinçon ou de grosse aiguille, avec la pointe de laquelle les anciens écrivaient sur des tablettes enduites de cire » (Larousse 1875, XIV : 1158). Or c'est bien à un « poinçon » ou à une « aiguille » que s'assimile le « triple dard de platine », qui n'est autre que la « langue » de l'énonciateur. L'organe de la parole coïncide, en ce sens, avec un instrument d'écriture, en doublant le locuteur d'un scripteur.

Dans la strophe suivante l'énonciateur se propose d'assassiner Lohengrin précisément avec un « stylet » : « Tout était prêt, et le couteau avait été acheté. Ce stylet était mignon, car j'aime la grâce et l'élégance jusque dans les appareils de la mort ; mais il était long et pointu. Une seule blessure au cou, en perçant avec soin une des artères carotides, et je crois que ç'aurait suffi » (*OC* : 81). Ducasse avait pu lire une version de la légende arthurienne de Lohengrin, le chevalier au cygne, dans la traduction de l'opéra de Wagner (1861 ; voir Durand-Dessert 1982). Investi de la puissance surnaturelle et bienfaisante que lui confère le Graal²¹, Lohengrin apparaît certes comme l'antagoniste de Maldoror qui, dès le premier chant, avait écarté « toute idée de comparaison avec le cygne²² » (*OC* : 50), et dont la plume est « arraché[e] aux ailes de quelque pygargue roux » (*OC* : 77), à savoir d'un rapace. Le meurtre de Lohengrin ne reste pas moins hypothétique, comme le signale le mode irréel du passé de la proposition « ç'aurait suffi » (sous-entendu : « *je ne l'ai pas tué »), et c'est au contraire Maldoror qui, dans un brusque renversement, livre son corps à la merci du chevalier :

Donc, Lohengrin, fais ce que tu voudras, agis comme il te plaira ; [...] arrache-moi un œil jusqu'à ce qu'il tombe à terre, je ne te ferai jamais le moindre reproche ; je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi. La douleur que tu me causeras ne sera pas comparable au bonheur de savoir, que celui qui me blesse, de ses mains meurtrières, est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables ! (*OC* : 81)

Le scripteur aspire donc à se laisser posséder par Lohengrin, à s'exposer à sa possible violence sanglante, au risque de s'anéantir en tant que sujet. La structure symétrique de la strophe — la mortification corporelle faisant suite à la tentative de meurtre — souligne ainsi la relation spéculaire, voire fusionnelle que Maldoror entretient avec

sous un style de platine qui l'effleure en courant de droite à gauche. À la station d'arrivée, une pointe de fer effleure aussi, en allant de droite à gauche, la surface d'une feuille de papier imprégné de prussiate de potasse, étalée sur une plaque de cuivre, et marchant de haut en bas sous la pointe de fer, comme, dans le bureau expéditeur, la feuille d'argent marche sous le style de platine » (Larousse 1867, III : 490).

²¹ Dans le troisième acte de l'opéra de Wagner, Lohengrin déclare : « Quiconque est choisi pour servir le Graal est aussitôt revêtu d'une puissance surnaturelle ; même celui qui est par lui envoyé dans une terre lointaine, chargé de la mission de défendre le droit de la vertu, n'est pas dépouillé de sa force sacrée, autant que reste inconnue sa qualité de chevalier du Graal » (1861 : 239-240).

²² Il est vrai que dans le « roman » du sixième chant, Maldoror se métamorphose en cygne afin de se « mêle[r] à la bande des autres oiseaux » ; mais son plumage noir le met à l'écart du « groupe de palmipèdes, à la blancheur éclatante » (*OC* : 274).

Lohengrin ; une relation fondée sur la transfusion du sang, mis en « circulation²³ » par un « stylet », distingué par la « grâce » et l'« élégance » ; autrement dit : une relation stylistique. Au même titre que Maldoror, Lohengrin semble en effet revêtir une fonction éminemment scripturale, du fait qu'il s'identifie au cygne qui le transporte — après avoir transporté Apollon et tant d'autres poètes — et que son nom ainsi que son origine demeurent celés jusqu'à l'issue du drame, lorsque leur révélation entraîne le départ du chevalier : son chant du cygne, en quelque sorte²⁴.

Si Lohengrin a su attirer la « sympathie amère » de Maldoror, en le blessant « de ses mains meurtrières », c'est surtout parce qu'il « est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables » humains (OC : 81) ; une « essence » qui est de toute évidence contenue dans le Graal, que la tradition littéraire a identifié au Saint Calice ayant recueilli le sang du Christ (voir Boron 1995 et *La Quête du Saint-Graal*). Lohengrin aurait donc baigné dans le sang de l'Écriture sainte, fût-elle apocryphe, laquelle constitue une tentation pour le scripteur, ici comme ailleurs dans les *Chants*. Pourtant, Maldoror devait aussitôt rejeter sa filiation à l'égard de Lohengrin, dont le nom ne reparaît qu'une seule fois dans l'œuvre, au début du troisième chant, pour être définitivement écarté :

Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d'ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d'un cerveau, brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes. Ils meurent, dès leur naissance, comme ces étincelles dont l'œil a de la peine à suivre l'effacement rapide, sur du papier brûlé. Léman !... Lohengrin !... Lombano !... Holzer !... un instant, vous apparûtes, recouverts des insignes de la jeunesse, à mon horizon charmé ; mais, je vous ai laissés retomber dans le chaos, comme des cloches de plongeur. Vous n'en sortirez plus. (OC : 129)

Le scripteur s'affranchit ainsi des êtres intermédiaires (« à la nature d'ange ») qui peuplent son écriture, en oblitérant du même coup les sources épiques et romanesques qui en constituent le palimpseste²⁵. Si, comme l'écrit Julien Gracq dans *Un beau ténébreux*, « toute œuvre est un palimpseste — et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique » (1945 : 80), Lautréamont démystifie précisément cette magie, en affichant dans son œuvre l'effacement des textes dont elle s'est nourrie : qu'elle a incorporés afin de donner corps à Maldoror. L'incantation propre aux *Chants de Maldoror* paraît donc sans autre mystère, tant au sens religieux qu'au sens fantastique, que celui de leur écriture. Aussi, en se délivrant de la transcendance

²³ Dans la même strophe, l'énonciateur affirme : « [Le Créateur] a manifesté l'incapacité d'arrêter la circulation de mon sang qui le nargue » (OC : 80).

²⁴ Après avoir révélé son nom, Lohengrin s'adresse à Elsa : « Pourquoi m'as-tu arraché mon secret ? Maintenant, hélas ! il faut me séparer de toi à jamais » (Wagner 1861 : 240).

²⁵ Steinmetz note que « Léman renvoie sans équivoque au nom du domestique qui aide le pervers Lovelace dans le roman de Richardson *Clarisse Harlowe* » (OC : 631).

textuelle — si ce n'est de l'intertextualité²⁶ — incarnée par des « héros » (littéralement des demi-dieux) tel Lohengrin²⁷, Maldoror en vient-il à revendiquer la singularité immanente de son style, à contre-courant du flux multiple, figuré par le sang, des écritures qui traversent ses *Chants* ; un flux indistinct qui n'est pas moins mis en circulation par l'action singulière du scripteur.

Le style de Maldoror coïncide donc bien avec ses instruments d'agression, voire avec les armes du crime, dont on pourrait poursuivre l'énumération et l'analyse sous l'espèce des avatars de la plume²⁸, en justifiant sa qualité tropique de syllepse alliant les acceptions littérales du mot, le poinçon servant à écrire et le « stylet » utilisé pour blesser, avec son extension métonymique aux effets résultant de cette double incision : le sang extrait d'un corps et l'écriture en tant qu'expression singulière. L'identification de « Maldoror » à une fonction scripturale n'atténue cependant pas la violence du texte, en réduisant le *mal* à un signe sans référent ; cette identification révèle plutôt l'aptitude du texte à actualiser violemment le mal par le seul fait de l'énoncer, en se fondant exclusivement sur le pouvoir performatif de l'écriture, dont les effets constituent la substance de l'œuvre. Or le scripteur des *Chants de Maldoror* ne vise aucunement à occulter ce pouvoir, en le dissimulant derrière une quelconque vraisemblance narrative ; il le dévoile au contraire fréquemment en modalisant son énonciation en termes de possibilité, comme le signale l'anaphore du verbe modal au conditionnel dans l'apostrophe à la « jeune fille » du deuxième chant :

Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie. *Je pourrais*, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin ; ce n'est pas moi qui te servirai de guide. *Je pourrais*, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille. Chaque goutte de sang rejaillira sur une poitrine humaine, pour effrayer les hommes, et mettre devant eux l'exemple de ma méchanceté ! Ils s'arracheront sans trêve des lambeaux et

²⁶ Au sens de Laurent Jenny : « L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (1976 : 262).

²⁷ Lors de son apparition dans le premier acte de l'opéra de Wagner, Lohengrin est salué par la foule comme un « héros envoyé de Dieu » (1861 : 188).

²⁸ Parmi lesquels on peut inclure, par exemple, la « verge » du sujet dans l'apostrophe aux « pédérastes » du cinquième chant : « Oh ! si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre : oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphynxer [*sic*] sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin ! Le malheur n'aurait pas alors soufflé, sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant ; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter ! » (OC : 205).

des lambeaux de chair ; mais la goutte de sang reste ineffaçable, à la même place, et brillera comme un diamant. (*OC* : 86 ; je souligne)

La modalité hypothétique de cette séquence la projette dans un monde possible, en l'assimilant à une fiction ; si ce n'est que cette modalisation énonciative rompt précisément le « pacte fictionnel » que Umberto Eco situe au fondement de la narration épique et romanesque²⁹. En revanche, l'insistance avec laquelle l'énonciateur souligne son pouvoir conditionnel nous amène à identifier ce pouvoir à la puissance de l'énonciation en acte. Par exemple, lorsque le sujet formule l'hypothèse qu'il pourrait coudre les « paupières [de la jeune fille, l'allocutaire] avec une aiguille », il ne fait que tisser les fils de la strophe, elle-même entrelacée dans la trame du « chant ». Et si l'énonciateur se propose de « priver [cette même allocutaire] du spectacle de l'univers » et de la « mettre dans l'impossibilité de trouver [s]on chemin », c'est peut-être parce qu'il n'y a rien à voir au-delà des fils cousus du texte, et que celui-ci ne débouche en définitive sur aucun univers référentiel, toute possibilité d'une transcendance extra-textuelle étant forclosée. Aussi le tracé circulaire que dessinerait le mouvement rotatif du sujet faisant tourner autour de lui le corps de la jeune fille « comme une fronde », avant de le projeter « contre la muraille », figure-t-il la circularité autoréférentielle de l'écriture, dont la trace s'imprime sur la surface de la page³⁰ ; une trace qui, une fois de plus, correspond à la « goutte de sang [qui] rejaillira sur une poitrine humaine » (de lecteur), et qui, grâce à son éclat adamantin, est destinée à rester « ineffaçable ». Comme le signale l'indicatif futur « rejaillira », qui souligne la nécessité factuelle (et non plus la possibilité conditionnelle) de l'événement à venir, le texte accomplit ce qu'il décrit figuralemment : « mettre devant » le lecteur « l'exemple de [l]a méchanceté » du scripteur.

Si *Les Chants de Maldoror* ne se conforment guère aux conventions de la fiction³¹, ils affichent en revanche leur caractère poétique, ou plutôt *poiétique*³², en rapportant le mal à sa création (*poiësis*) scripturale. L'incantation maléfique (du latin *male-facio*) propre à

²⁹ « Aborder un texte narratif signifie adopter une règle fondamentale : le lecteur passe tacitement un *pacte fictionnel* avec l'auteur [...]. Le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges. [...] Nous acceptons le pacte fictionnel et nous feignons de penser que ce qu'il nous raconte est réellement arrivé » (Eco 1996 : 101-102). En ce qui concerne la conception de la fiction en fonction de la théorie des mondes possibles, voir l'« état des lieux » que propose Françoise Lavocat (2010 : 15-51).

³⁰ Cette scène préfigure bien entendu le meurtre de Mervyn qui conclut le dernier chant (*OC* : 253-255).

³¹ Le dernier chant est certes constitué d'un « roman », mais le narrateur n'hésite pas à en dénoncer les « ficelles », au point de déroger à ses conventions (*OC* : 221).

³² Le terme apparaît, sans être adopté, dans la « Première leçon du cours de Poétique » de Paul Valéry, professée au Collège de France le 10 décembre 1937 : « J'ai donc cru pouvoir le reprendre [le mot "Poétique"] dans un sens qui regarde l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poiétique*, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoiétiques ou galactopoiétiques. Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poiëin*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre » (1957 : 1342).

l'œuvre de Lautréamont, qui invoque les agents du mal, à la suite de Maldoror (du mal d'aurore), presque à chaque strophe, s'opère ainsi par le seul pouvoir de l'écriture, sans recours à une quelconque puissance surnaturelle, fût-elle figurée par le « Tout-Puissant », qui n'est qu'une *autre* instance de l'écriture³³. Dénuée de toute magie incantatoire, si ce n'est de toute connotation surnaturelle, l'incantation de Maldoror consiste dès lors dans un enchantement matériel de l'écriture, c'est-à-dire dans sa mise en chant concrète, aboutissant à la création — littérale — du *corpus* textuel des *Chants*, incarné dans — figuré par — le corps anatomisé *de Maldoror*, s'exécutant au moyen de la plume et de ses avatars sanglants. On ne peut que constater, pour conclure, l'*efficacité* po(i)étique, inscrite dans le suffixe du *maléfice*, de cette syllepse de la création, signée par « le comte de Lautréamont » et signifiée par la fonction scripturale « Maldoror ». À la fin du premier chant, après avoir observé que la « lyre » à laquelle il s'essaie « rend un son si étrange ! », le scripteur prédit que « la fin du dix-neuvième siècle verra son poète », en identifiant biographiquement celui-ci à Isidore Ducasse, « né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata », précisément à « Montevideo » (*OC* : 72-73). Or ce n'est qu'au siècle suivant, après une reconnaissance partielle dans les années 1880 et 1890³⁴, que le statut du « poète » a été pleinement reconnu, notamment par l'entremise des surréalistes dès les années 1920³⁵. Encore que cette reconnaissance ait été constamment sujette à révision (on continue à revoir le « poète »), du fait que les noms de Maldoror, du comte de Lautréamont et de Ducasse, ainsi que l'œuvre où ils figurent ou se dissimulent, n'ont cessé de déjouer les catégories génériques, poétiques, narratologiques et historiques. Mais quand bien même on ne saurait les qualifier proprement d'épiques, *Les Chants de Maldoror* n'en demeurent pas moins un poème, tant au sens étymologique (*tò poiēma* : la création, l'œuvre accomplie) qu'au sens absolu, d'une singularité rarement atteinte par l'écriture.

³³ Julia Kristeva écrit : « Ce qui est nouveau, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, c'est que cette fonction anti-mythique immanente au langage poétique rejoint *jusque dans la signification* (énonciation et dénotation) le démontage du mythe, quel qu'il soit, pour autant qu'il est toujours une absorption et un arrêt de la négativité en une narration. Anti-mythique, démythifiante, la "poésie" de l'avant-garde conduit l'asymptote entre langage et jouissance jusqu'au tissu même de la langue, sans pour autant abandonner la *critique* des mythèmes religieux au niveau de la *signification* » (1974 : 581).

³⁴ À la suite de la parution d'un extrait des *Chants de Maldoror* dans *La Jeune Belgique* du 5 octobre 1885, et de la réédition de l'ouvrage, par les soins de Léon Genonceaux, en 1890.

³⁵ L'œuvre de Lautréamont fut ainsi rééditée en 1920, sur les instances de Blaise Cendrars et pour le compte des éditions de la Sirène, à 1360 exemplaires ; une réédition à succès dont André Breton rendit compte dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} juin (voir *OC* : 367-37). Sur la réception des *Chants de Maldoror* et sur les transformations de la figure de Lautréamont depuis la fin du XIX^e siècle, voir l'étude d'Andrea S. Thomas (2015).

Bibliographie

- Boron, Robert de (1995). *Le Roman de l'histoire du Graal* [XII^e siècle]. Paris, H. Champion.
- Breton, André (1920). « *Les Chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont (à la Sirène) ». *La Nouvelle Revue française* (n° 81). 917-920.
- Caradec, François (1975 [1970]). *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*. Paris, Gallimard.
- [Ducasse, Isidore] Lautréamont, comte de (1920). *Les Chants de Maldoror*. Paris, la Sirène.
- [Ducasse, Isidore] Lautréamont, comte de (1890). *Les Chants de Maldoror*. Paris, L. Genonceaux.
- [Ducasse, Isidore] Lautréamont, vicomte de (1885). « Maldoror ». *La Jeune Belgique* (t. IV.10). 496-500.
- [Ducasse, Isidore] (1869). *Les Chants de Maldoror — par le comte de Lautréamont*. Paris, En vente chez tous les libraires [Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}].
- [Ducasse, Isidore] (1868). *Les Chants de Maldoror — chant premier — par ****. Paris, Imprimerie Balitout, Questroy et C^{ie}.
- Durand-Dessert, Liliane (1982). « Maldoror et Lohengrin », dans *Le Génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*. Nancy, Presses universitaires de Nancy. 519-530.
- Eco, Umberto (1996 [1994]). *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris, Grasset.
- Gaffiot, Félix (1934). *Dictionnaire latin-français*. Paris, Hachette.
- Gracq, Julien (1945). *Un beau ténébreux*. Paris, J. Corti.
- Hugo, Victor (1963). *Théâtre complet*, t. I, éd. J. Méléze et J.-J. Thierry. Paris, Gallimard.
- Hugo, Victor (1869). *L'Homme qui rit*. Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}.
- Jenny, Laurent (1976). « La stratégie de la forme ». *Poétique* (n° 27). 257-281.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- Larousse, Pierre (1866-1877). *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 17 vol. Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel.
- Lautréamont (2009). *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz. Paris, Gallimard.
- Lavocat, Françoise (2010). « Les genres de la fiction : état des lieux et propositions », dans F. Lavocat (dir.). *La Théorie littéraire des mondes possibles*. Paris, CNRS. 15-51.
- Littré, Émile (1873-1874). *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol. Paris, L. Hachette.
- Mallarmé, Stéphane (2003). *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal. Paris, Gallimard.
- Nathan, Lois (2002). *Le Scripteur et ses signifiants en six Chants, ou le Miroir brisé de Maldoror : sémiotique pour Lautréamont*. Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre.

- Pierssens, Michel (1984). *Lautréamont. Éthique à Maldoror*. Lille, Presses universitaires de Lille.
- Pleyne, Marcelin (1966). « Les chants de Maldoror et de Lautréamont ». *Tel Quel* (n° 26). 42-59.
- [Poulet-Malassis, Auguste] (1869). *Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger* (n° 7). Disponible en ligne sur : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5823568q>> (consulté le 16 novembre 2017).
- Prévost, Maxime (2002). *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- La Quête du Saint-Graal* [XIII^e siècle] (2006), éd. F. Bogdanow. Paris, LGF.
- Soupault, Philippe (1927). « Préface ». *Œuvres complètes du comte de Lautréamont*. Paris, Au Sans Pareil. 11-56.
- Steinmetz, Jean-Luc (2016). « L'épopée Maldoror ». *Romantisme* (n° 172). 79-88.
- Steinmetz, Jean-Luc (2001). « Isidore Ducasse et le langage des sciences », dans H. Scepti et J.-L. Steinmetz (dir.). *Lautréamont. Retour au texte. La Licorne* (n° 57). 151-165.
- Thomas, Andrea S. (2015). *Lautréamont, Subject to Interpretation*. Amsterdam et New York, Rodopi.
- Thut, Martin (1989). *Le Simulacre de l'énonciation. Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*. Berne, Peter Lang.
- Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*, CNRS et Université de Lorraine. Disponible en ligne sur : <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>> (consulté le 16 novembre 2017).
- Valéry, Paul (1957). *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier. Paris, Gallimard.
- Wagner, Richard (1861). *Lohengrin* [1850], dans *Quatre Poèmes d'opéras traduits en prose française*. Paris, Bourdilliat. 173-245.