

Un lecteur sous hypnose

Marcel Bélanger

Volume 11, numéro 1, avril 1978

Lauréamont

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500454ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500454ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, M. (1978). Un lecteur sous hypnose. *Études littéraires*, 11(1), 83–96.
<https://doi.org/10.7202/500454ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

UN LECTEUR SOUS HYPNOSE

marcel bélanger

A maintes reprises, Lauréatmont conçoit son œuvre comme un spectacle et un réquisitoire; dès lors *Les Chants de Maldoror* appellent un lecteur qui se verra attribuer virtuellement tous les rôles. Personnage en puissance, témoin, acteur ou spectateur, le lecteur n'est plus l'être anonyme qui feuillette un livre dans la solitude d'une chambre, mais l'homme susceptible de prendre activement part à ce qui constitue une aventure de langage comportant risques et périls. Entre lui et l'écrivain, il existe plus d'une complicité tacite, plus qu'un rapport fondé sur des conventions de type rhétorique. Il s'agit bien plutôt d'une véritable épreuve de forces où le regard prendra une importance capitale. Le lecteur sera ainsi invité à sortir de sa passivité; on lui jettera à chaque page un défi qu'il sera tenu de relever.

Dès le début des *Chants de Maldoror*, le lecteur se heurte à une mise en garde; à moins qu'il ne consente à modifier considérablement ses attitudes habituelles, il ne sortira pas indemne de sa lecture. Mieux vaut alors pour lui de refermer le livre qu'il vient d'ouvrir. Mais s'il persiste dans son entreprise, malgré les dangers qu'elle comporte, il devra s'attendre au pire. Il participera à une expérience dont l'issue est incertaine. Il risque de se perdre à jamais, de ne pas se retrouver tel qu'il était lorsqu'il s'y engagea. *Avertissement*, au sens le plus fort du terme; écriteau placé au seuil de l'œuvre, en indiquant par avance les innombrables périls, mais aussi et surtout défi jeté au lecteur pusillanime. Il est également plausible que cette mise en garde ne soit là que pour exciter la curiosité. Lauréatmont sait trop bien qu'il suffit d'évoquer l'interdit pour que l'envie de l'affronter l'emporte de manière quasi irrésistible. Le tabou n'acquiert de sens que dans la transgression, la défense incite à la désobéissance. Quel que soit le but poursuivi par cette introduction, elle trace au lecteur une voie périlleuse, elle le somme de s'arracher à son fauteuil et de marcher « à travers les marécages désolés de ces pages

sombres et pleines de poison »¹. Une double comparaison, faisant appel à la vue, se charge d'explicitier le sens de ce cheminement et place le lecteur en face d'une alternative; ou bien il continue sa lecture en toute lucidité, ou bien, pris de peur, il suit le conseil que l'auteur lui donne et s'arrête. Deux raisons peuvent motiver sa décision de ne pas poursuivre une expérience qui risque de lui être préjudiciable.

Ecoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, (...). Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, (...), parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr.²

Ces exhortations laissent apparaître d'une part une menace à connotation incestueuse, d'autre part une conduite circonspecte dont on perçoit en filigrane la signification dérisoire. Mais ce qui paraît d'abord important dans ce passage, c'est l'insistance avec laquelle Lautréamont décrit l'opération de la lecture comme expérience du regard. Lire, c'est par l'intermédiaire de l'œil établir un contact entre deux individus au statut incertain. Il s'agit d'une relation primordiale, indispensable, presque élémentaire, mais qui a pour effet, quand on attire l'attention sur elle, de transformer le discours littéraire en objet. Ainsi, les lecteurs se définissent, dans l'esprit de Lautréamont, comme « ceux qui, après avoir relevé leurs paupières, ont pris la très-louable résolution de parcourir ces pages³ ». Jusqu'ici, Lautréamont n'exige guère plus du lecteur que tout autre littérateur, sauf qu'il met en lumière l'aspect visuel de la lecture, en lui adjoignant un réseau métaphorique essentiellement composé d'images de mouvement (marche, vol, parcourir etc.). Que demande-t-on

¹ Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris, 1958, Librairie José Corti, p. 123. Dorénavant toute indication de page renverra à cette édition.

² p. 123-124

³ p. 253

généralement au lecteur surtout à l'époque où Lautréamont commence d'écrire ? André Dalmas répond à cette question :

D'Eugène Sue à Anne Radcliffe, la fiction romanesque introduit en littérature un monde fantomatique, irréel, disait-on à l'époque, qui côtoie le monde réel sans pourtant se mêler à lui et que le lecteur est invité à contempler à travers la vitre du récit, de la même façon que le spectateur peut, à travers sa fenêtre, suivre sans danger le spectacle du dehors. . .⁴

Or Lautréamont brise la vitre du récit, pour reprendre la formule de Dalmas; avec lui, elle volera littéralement en éclats. Il n'est plus question de vivre une aventure par personnes interposées, sans se sentir impliqué par l'action. Cette passivité confortable qui assurait au lecteur un point de vue privilégié et lui permettait de juger du dehors, sous les apparences d'une objectivité fallacieuse, ne résistera pas aux attaques dont elle sera l'objet. Par ailleurs il était à prévoir qu'à la multiplication des points de vue, déjà présente dans *Les Chants de Maldoror*, corresponde un décentrement des perspectives propres à la lecture.

Lautréamont ne cherchera pas à modifier le statut de spectateur dont jouit tout lecteur, mais il va forcer ce dernier à participer bon gré mal gré. Car il se rend bien compte qu'il ne peut directement s'en prendre à ce regard qui se pose sur lui à travers son œuvre; il n'a d'autre recours que d'imaginer les réactions de ces personnages anonymes auxquels il s'adresse. S'il veut éviter d'être la proie de cet œil qui inévitablement le tiendra à sa merci, il lui faut dès maintenant prévoir. Il se doit d'actualiser un futur, celui de la lecture, de l'inscrire dans le présent de l'œuvre. Tactique en apparence fort simple; Lautréamont, sachant d'avance que toute défensive sera éventuellement impossible, passe à l'offensive. Cette page blanche se présente comme une non-communication :

Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit (. . .). Je sens qu'il est inutile d'insister; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction.⁵

⁴ A. Dalmas, « *Le destin posthume d'Isidore Ducasse* », Paris La Quinzaine littéraire, no. 98, du 1^{er} au 15 juillet 1970.

⁵ p. 304-305.

L'écrivain parle mais à un auditoire imaginaire, composé d'être sans visage; il ne reçoit pas de réponse. Sa parole ne dépasse pas, dans ces conditions, le monologue ou le soliloque. Il sait aussi qu'il ne pourra tenir sous un œil perpétuellement vigilant le lecteur qui, de ce fait, constitue une menace. Plutôt c'est la situation contraire qui risque de se produire. Lautréamont agira donc en conséquence. À tout prix et par n'importe quel moyen — le lecteur n'a-t-il pas reçu, dès le début, un avertissement ? — il faut emporter la conviction de cet être difficilement saisissable, il faut le compromettre. Ce sera la fonction dévolue à ce qu'on peut appeler *théâtralité*, faute de mieux. La distance sera alors abolie, la vitre qui préservait le spectateur abolie. Le héros romanesque acquiert peu à peu les caractéristiques du personnage dramatique; ce que Lautréamont précise avec insistance au début du Chant VI :

Ce sont des êtres doués d'une énergique vie qui, (...), poseront prosaïquement (mais, je suis certain que l'effet sera très-poétique) devant votre visage, placés seulement à quelques pas de vous, de manière que les rayons du soleil, frappant d'abord les tuiles des toits et le couvercle des cheminées, viendront ensuite se refléter visiblement sur leurs cheveux terrestres et matériels.⁶

Autrement dit, la page se transforme métaphoriquement en scène théâtrale et les personnages s'incarnent en des acteurs. Ainsi les rapports entre écrivain et lecteur se modifient, puisque imaginativement seuls quelques pas séparent ce qui est vu de celui qui voit, et non plus cette infinie distance de la lecture individuelle effectuée en chambre, dans une espèce de clandestinité qui supprime en définitive l'auteur. On a parfois la nette impression que Lautréamont envie la situation du dramaturge qui juge de l'effet de son œuvre sur le vif, au moment de sa représentation. La *théâtralité*, conçue comme catharsis, donne aussi à l'écrivain un avantage considérable, car elle suppose le lecteur malade, lequel doit s'en remettre, s'il espère la guérison, à celui qui administre le remède, pour reprendre le vocabulaire de Lautréamont. Ainsi le lecteur des *Chants de Maldoror* devra-t-il accepter de se perdre mais pour mieux se retrouver; en fin de parcours, il entrera en possession de la vérité et d'une conception exacte de la réalité.

⁶ p. 322.

On se rend peu à peu compte du renversement qu'opère Lautréamont; au lieu de subir un regard étranger, situation qui lui est intolérable quelles que soient les circonstances, il tentera d'exercer un contrôle sur celui-ci et d'en tirer profit. Mais avant de mettre en œuvre ce qui deviendra une vaste machination, l'auteur prend pour ainsi dire ses précautions. Il se retranche derrière une apparente objectivité; les autres écrivains, semble-t-il dire, ont parlé et parlent de choses invraisemblables sans même se donner la peine d'avancer des preuves de leur existence, ils créent un univers fantomatique et s'imaginent que le lecteur tombera dans le piège. C'est une erreur. Il faut au contraire décrire la réalité; ce qui assurera à l'écrivain une certaine immunité : « (...) »; je ne rétracterai pas mes paroles; mais racontant ce que j'ai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de les justifier. »⁷ Enfin Lautréamont a le sentiment de rendre service au lecteur; rien ne l'oblige à raconter ce dont il a été témoin : « (...) car, clame-t-il, qui m'empêcherait de garder, pour moi seul, les événements que je raconte ?⁸ C'est d'avance prévenir toute objection et annuler l'action d'un éventuel contradicteur. Insensiblement, mais de façon certaine, le piège se referme sur le lecteur. Du moment que l'auteur lui-même prévoit la contestation dont peuvent être l'objet ses affirmations, du moment que, conscient du caractère souvent exceptionnel de la plupart de ses observations, il anticipe l'opposition, la réduit à néant en poussant les mécanismes du raisonnement jusqu'à l'absurde, se gausse de toute forme de scepticisme, le lecteur se voit privé de son *droit de regard*. On s'empare de lui et on le force à agir immédiatement dans la trame même de l'œuvre, alors que jusqu'à maintenant, il se situait au dehors et bénéficiait d'un privilège considérable, celui d'avoir toujours le dernier mot, littéralement. Il se retrouve impuissant, dans la situation d'un automate, et sous ses propres yeux, dédoublé et caricaturé; télécommandé, mis en scène, ridiculisé, agressé de toutes parts, il ne lui restera qu'une chance de s'en sortir : récrire le livre qu'il tient entre ses mains.

⁷ p. 323.

⁸ p. 314.

Et pourtant il serait erroné de croire que Lautréamont souhaite un lecteur peu intelligent, crédule, dénué de tout sens critique qu'il manipulerait à sa guise et sans effort. Quel intérêt prendrait-il à convaincre un tel homme et quelles satisfactions retirerait-il à crétiniser un crétin ? Non, il demande à son lecteur perspicacité, lucidité, sang-froid, mais aussi qu'il puisse se passionner pour une grande cause, sous-entendu la sienne. En d'autres termes ce lecteur doit finir par ressembler à l'auteur, par être de son avis inconditionnellement. C'est le comble de la conviction. Ainsi Lautréamont s'adressera à celui qui le lit en ces termes non équivoques :

« N'est-il pas vrai, mon ami, que jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ? Or, qui t'empêche de franchir les autres degrés ? 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. »⁹

Au point de départ, Lautréamont constate l'impossibilité d'atteindre directement son lecteur, la page faisant obstacle à cette rencontre aux connotations érotiques. Mais voilà qu'il parvient bientôt à le toucher; c'est peu dire, car il le neutralise presque complètement, l'abandonne avec un grand rire sarcastique au beau milieu des marécages et des landes inexplorées que composent ses Chants. D'une certaine façon, Lautréamont fait preuve d'habileté et d'astuce; le lecteur et son regard le gênent, il pourrait, selon le point de vue qu'il adopte à l'endroit des personnages qui traversent son œuvre, tenter de les supprimer par la violence, mais il se rend très vite compte que cette entreprise se voue presque inévitablement à l'échec. Ce lecteur n'est pas une simple créature, il existe en dehors de sa volonté. Il parvient donc à l'imaginer, à le mettre en scène et plus encore, à déboucher sur l'identification. Il lui faut prouver au lecteur qu'il pense comme lui, qu'il n'existe pas de différence essentielle entre celui qui écrit et celui qui lit.

Il arrive aussi que Lautréamont se désigne lui-même à son lecteur, mais à la manière dérobée qui lui est propre en face des personnages de son œuvre. Il ne réagit pas différemment, se contentant de montrer ce qu'il veut bien laisser voir, prenant la précaution de restreindre le champ visuel du regardant, attirant son attention sur un point précis qui élimine pour

⁹ p. 286-287.

ainsi dire le libre examen. Il dirige l'œil du spectateur soit en le subjuguant, soit en l'obligeant à fixer un aspect déterminé : « (. . .), et ne voyez devant vous qu'un monstre, (. . .). »¹⁰ Ou la vision se perd dans une atmosphère humoristique, l'apparence obnubilant la réalité. C'est toujours Lautréamont qui se charge de commenter, imposant au lecteur une interprétation farfelue et contradictoire.

« Ayez la bonté de regarder ma bouche (. . .); elle vous frappe au premier abord par l'apparence de sa structure, sans mettre le serpent dans vos comparaisons; c'est que j'en contracte le tissu jusqu'à la dernière réduction, afin de faire croire que je possède un caractère froid. Vous n'ignorez pas qu'il est diamétralement opposé. »¹¹

Le lecteur ne jouit plus de la situation privilégiée que lui accorde l'auteur de roman feuilleton qui le rend confident et complice, qui lui transmet par procuration son pouvoir de démiurge, celui d'un narrateur omniscient, connaissant tout de l'action et des personnages qui s'y trouvent mêlés.

Non seulement le lecteur perd tout contrôle sur le récit, mais Lautréamont peu à peu l'implique personnellement, l'empêchant une nouvelle fois de contester la véracité des faits qui lui sont rapportés. S'apprête-t-il à les rejeter sous prétexte que l'in vraisemblance leur enlève toute valeur, qu'on lui demande d'interroger son propre passé; s'il est sincère, il s'apercevra qu'il a assisté lui aussi à des scènes apparemment inexplicables, qu'il a eu connaissance de phénomènes mystérieux, qu'il a été « témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature ». ¹² De quel droit alors pourrait-il taxer Lautréamont d'exagération ? Au nom de quel principe mettra-t-il en doute un discours qui se dit fondé sur l'observation de la réalité ? Quels arguments invoquera-t-il contre des faits présumément positifs ? De plus, l'auteur ne se prive pas de constamment le prendre à témoin. En face d'une telle attitude, le lecteur ne dispose plus d'aucune liberté, s'il persiste à continuer sa lecture. Car c'est toujours par avance que son objection possible est contredite. Et la rareté des événements racontés ne change rien à la conception que Lautréamont se fait de

¹⁰ p. 135.

¹¹ p. 304.

¹² p. 274.

l'objectivité. « L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie, dans les égarements dont vous avez été témoin ! »¹³ Sous la plume de Lautréamont, l'argument irréfutable en principe, revient sans cesse; à l'en croire, il s'agit presque toujours d'une « chose très facile à faire, comme vous allez le voir vous-mêmes. »¹⁴

Jusqu'à maintenant, le lecteur en est resté à ce stade du spectateur et du témoin qui le laisse au seuil de l'œuvre, lui interdisant de confusément d'intervenir, lui enlevant d'ailleurs toute raison de le faire. Plus habile et plus compromettant sera le recours à l'action, l'invitation à refaire l'expérience qui ne convaincrat pas, le défi d'apporter la preuve contraire à ce qui est avancé. « Si vous ne le croyez pas, venez me voir; vous contrôlerez, par votre propre expérience, non pas la vraisemblance, mais, en outre, la vérité même de mon assertion. »¹⁵

Le lecteur se voit ainsi provoqué en face des situations les plus saugrenues, il est tenu à une objectivité qu'il ne peut à aucun moment exercer pour la simple raison que Lautréamont transforme son discours en un long monologue et qu'il se substitue continuellement à son contradicteur virtuel. Dans la strophe consacrée aux poux, il écrit ironiquement : « Sur la tête d'un jeune mendiant des rues, observez, avec un microscope, un pou qui travaille; vous m'en donnerez des nouvelles ». ¹⁶ Mais cette phrase, mi-conseil, mi-sommatation, n'attend pas de réponse. Elle surgit inopinément du texte, agresse le lecteur et n'a plus aucune suite. Ainsi Lautréamont n'en finit pas de prendre à parti cet homme qui le lit; il refuse ce rôle de guide qu'assumait l'auteur de feuilleton. Au lieu de dévoiler et d'expliquer, il embrouille toutes les pistes, rompant de cette manière l'espèce de pacte tacitement conclu entre l'écrivain et son lecteur. Il ne saurait exister de complicité au travers d'une œuvre qui se voue à la destruction et à la révolte.

Cette provocation se poursuit inlassablement de strophe en strophe, prenant diverses formes. L'une d'entre elles consiste

¹³ p. 237.

¹⁴ p. 290.

¹⁵ p. 274.

¹⁶ p. 186.

à entraîner le lecteur dans le récit, à le mettre sur le même pied qu'une créature imaginaire. Le regard de ce dernier ne se pose plus alors uniquement sur la page où des mots s'alignent pour composer un texte, mais bien sur les scènes et les personnages qui s'y trouvent. C'est à l'intérieur de l'œuvre, dans l'univers qu'elle crée ou décrit que le lecteur est appelé à évoluer. Tout se passe comme si Lautréamont parlait de choses réelles, un peu à la manière d'un chroniqueur; et ces choses, chacun peut les voir, en prendre connaissance, continuer pour ainsi dire le texte, lui apporter de surcroît une confirmation du dehors. Encore plus significatifs sont les passages où le lecteur est invité à sortir de sa passivité et à accompagner l'auteur. Il sera témoin direct des faits dont on lui parle; plus précisément, il devient narrateur. On se contente de lui donner quelques indications et on l'abandonne dans la trame même du récit. Comment pourrait-il dans ces conditions critiquer un texte auquel il se trouve mêlé, comment porter une accusation d'invraisemblance, quand on est soi-même témoin ?

Mais c'est la dernière phrase des *Chants de Maldoror* qui, à elle seule, résume en un saisissant raccourci l'attitude que Lautréamont a prise à l'égard du lecteur. Il lui dira seulement : « (. . .) : allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. »¹⁷. Ces quelques mots possèdent une très grande résonance parce qu'ils remplissent une triple fonction. Ils terminent simultanément l'œuvre, le Chant VI et la dernière strophe. Phrase étonnante, défi porté au paroxysme, puisque d'une certaine manière, le lecteur est invité, sommé de refaire tout le cheminement de l'œuvre, si celle-ci ne l'a pas convaincu. Il se retrouve dans la situation d'un écrivain en puissance, obligé par l'effet même de reconnaître son incapacité, privé tout à coup de l'immunité dont il jouissait encore. Ce membre de phrase clôt si brutalement *Les Chants de Maldoror* que certains commentateurs ont avancé l'hypothèse plutôt hasardeuse que l'œuvre était demeurée inachevée. Il est peu probable que Ducasse ait précipitamment mis un point final à son livre; ou alors il faut constater que le hasard l'a bien servi. Plutôt il semble que cette fin abrupte corresponde à l'esprit de l'œuvre et qu'elle soit véritablement une conclusion, sinon logique, du moins

cyclique. Le chant I s'ouvrait sur un avertissement au lecteur, mise en garde solennelle qui évoquait les dangers auxquels s'exposait celui qui persisterait à poursuivre sa lecture jusqu'au bout; or l'œuvre se ferme sur un défi lancé à ce dernier, c'est-à-dire qu'elle s'ouvre sur un *après*, un *ensuite* qui implique une ré-écriture. Façon cavalière de prendre congé du lecteur, de le congédier; manière de dire que si tout ce qui fut précédemment dit n'a pas réussi à entraîner sa conviction, rien ni personne n'y parviendront jamais. Lautréamont est persuadé d'avoir raconté ce qu'il a vu; si l'autre ne le croit, qu'il se rende lui-même sur place.

Au début du Chant VI, le lecteur reçoit un nouvel avertissement sur le sens duquel il n'existe aucune équivoque; d'autant plus que par la suite, d'autres facteurs viendront le confirmer.

Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infallible de la fatigue; il faut, en outre, avec du fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres.¹⁸

Deux idées capitales se dégagent de cet extrait : l'une concerne la construction mécanique du récit, l'autre décrit la lecture comme une opération de type hypnotique et magnétique. Pour le moment, arrêtons-nous à cette dernière, puisque Lautréamont fait dire à son lecteur quelques lignes plus loin : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. (...) ! C'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse !. »¹⁹. Ainsi, les rapports auteur et lecteur sont désormais clairement définis. Deux regards s'affrontent, et l'un des deux, celui du lecteur, devra céder sous la volonté que l'autre, celui de l'auteur, manifeste avec une force irrésistible. À l'époque où Ducasse rédige *Les Chants de Maldoror*, on connaît mal l'hypnotisme qu'on situe à la frontière flottante qui sépare alors la science des sciences dites occultes. On n'établissait guère de différence par exemple entre le sommeil hypnotique, le somnambulisme ou l'hystérie. Ce

¹⁸ p. 353. C'est nous qui soulignons.

¹⁹ p. 353.

n'est que quelques années plus tard, vers 1878, que Charcot le sortira définitivement du domaine de la superstition pour le faire entrer dans celui de l'objectivité scientifique. Mais jusque-là, l'hypnose s'apparente plus ou moins à la magie, même si l'expérience apprend déjà qu'on peut la produire dans des conditions données. En outre, on a retenu, parmi les divers moyens, susceptibles de provoquer ce sommeil artificiel, ceux qui touchent le regard. Il s'agit de parvenir à un état de « fatigue nerveuse provoquée par la contemplation soutenue d'un objet brillant placé devant et un peu au-dessus des yeux ».²⁰ Mais on croyait aussi à l'existence d'un fluide transmissible du magnétiseur au magnétisé. Sans doute est-ce Mesmer qui représente le mieux cette conception du fluide, agent universel qui permet à celui qui le capte d'exercer une domination absolue. En tout cas, la conception mesmérisme du fluide, telle que la décrit Starobinski, rencontre curieusement le projet de Lautréamont. Volonté et domination, comme dans *Les Chants de Maldoror*, y occupent une première place.

Captant l'agent universel, le magnétiseur est suprêmement vigilant; il ne dort pas, il induit les crises et produit le sommeil critique. Dans le circuit du fluide, il prétend avoir accès à la source; il veut en être l'émetteur ou le transmetteur premier, non le récepteur. Il veut pouvoir l'orienter à sa guise, en disposer, l'imposer.²¹

Or Lautréamont ne dissocie pas hypnose et magnétisme, les deux mots apparaissent dans la même page, à quelques lignes d'intervalle. Ils sont en outre associés à ce *bon fluide magnétique* qui passe du regard de l'écrivain magnétiseur à celui du lecteur, victime ou patient soumis à une thérapie. Et nous retrouvons, par une autre voie, la catharsis à laquelle tendait la théâtralité. Mais il est surtout important de souligner que l'hypnose et le magnétisme s'inscrivent dans un univers à résonance magique, qui relève du fantastique et du cérémonial propre à certaines tribus primitives. Plusieurs éléments, empruntés à la divination, à la

²⁰ Paul Chauchard, *Hypnose et suggestion*, Paris, 1970 Presses universitaires de France, coll. Que sais-je, p. 14-15.

²¹ Starobinski, Jean, *L'œil vivant*, (V.). La relation critique, Paris 1970, p. 203. Starobinski définit le projet de Mesmer en ces termes : « (...) : le rêve mesmérisme est un rêve volontariste; davantage encore, c'est un rêve de domination. » Ce qui s'applique aussi à Lautréamont.

prédiction et à la voyance, composent un bizarre mélange. Ce coq, par exemple, qui fait office de devin ou de pythonisse et qui annonce la mort spectaculaire de Mervyn. Tout au long du Chant VI, quantité d'éléments, tirés des sciences occultes les plus diverses, mais apparemment irréductibles à une seule, apparaissent avec constance. *Les Chants de Maldoror* semblent le creuset où viennent se rencontrer une multiplicité de phénomènes surnaturels, et en cela, reflètent bien l'époque qui les a vus naître. Au cours de ces années, en même temps que s'élabore la pensée positive et que la science moderne commence peu à peu à se constituer, on se penche avec fascination sur le mystérieux, le merveilleux, enfin sur tout un monde qu'on croit situé en arrière du réel, en-dessous des apparences. Mais ce qui surtout distingue Lautréamont, c'est qu'en lui se trouvent confrontées les forces obscures et les forces rationnelles; en lui, au travers de son œuvre, la pensée occulte et la pensée scientifique de côtoient, s'affrontent, forment l'un des plus étranges amalgames qui soit. Jamais sans doute, sauf peut-être dans certaines sciences ésotériques comme l'alchimie, mathématique et poésie, imagination et raison ne s'étaient vues rapprochées de si près. Encore une fois, Lautréamont paraît évoluer dans une sorte de pensée sauvage, laquelle tend à unifier. A preuve, les cosmogonies. C'est probablement ce qui explique en partie la confusion... ou la fusion des genres littéraires qui constamment s'opère dans *Les Chants de Maldoror*. Œuvre hautement caractérisée de l'adolescence, cet âge où la pensée enfantine, de type magique, se heurte à la pensée rationnelle de l'adulte, période de la vie où l'idée pure et l'idéal rencontrent la réalité et l'expérience. Souvenons-nous que le narrateur, au début de la dernière strophe, se propose de construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère. C'est l'adverbe mécaniquement qui renvoie à la seconde caractéristique de l'hypnotisme; c'est elle qui dans la suite du texte va prendre une exceptionnelle importance. Toute la scène de la mise à mort de Mervyn se construit précisément à partir de données extraites de la mécanique. Et Lautréamont lui-même l'indique de manière explicite, lorsqu'il écrit : « Les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi; (...) ! »²² On sait par ailleurs que c'est un mouvement

²² p. 357.

régulier, monotone, continu, le plus souvent dirigé vers le regard, qui provoque le sommeil hypnotique. Il suffit de capter l'attention de la personne qu'on veut endormir, de la fixer sur un objet généralement brillant, de parvenir en quelque sorte à la fasciner. Lautréamont s'empare de ce mouvement élémentaire de mécanique, celui du balancier par exemple, et le pousse à l'extrême, en utilisant une notion aussi précise que la parabole et en l'intégrant à un récit littéraire. Maldoror a projeté de tuer Mervyn et dans ce but, il met au point toute une stratégie dont l'aboutissement sera l'exécution du jeune homme, victime innocente, en plein cœur de Paris. Maldoror monte au sommet de la colonne Vendôme et tient une corde au bout de laquelle Mervyn est suspendu.

Après avoir amoncelé à ses pieds, sous formes d'ellipses superposées, une grande partie du câble, de manière que Mervyn reste suspendu à moitié hauteur de l'obélisque de bronze, le forçat évadé fait prendre, de la main droite, à l'adolescent, un mouvement accéléré de rotation uniforme, dans un plan parallèle à l'axe de la colonne, et ramasse, de la main gauche, les enroulements serpentins du cordage, qui gisent à ses pieds. La fronde siffle dans l'espace; le corps de Mervyn la suit partout, toujours éloigné du centre par la force centrifuge, toujours gardant sa position mobile et équidistante, dans une circonférence aérienne, indépendante de la matière. Le sauvage civilisé lâche peu à peu, jusqu'à l'autre bout, ce qui ressemble à tort à une barre d'acier. Il se met à courir autour de la balustrade, en se tenant à la rampe par une main. Cette manoeuvre a pour effet de changer le plan primitif de la révolution du câble, et d'augmenter sa force de tension, déjà si considérable. Dorénavant, il tourne majestueusement dans un plan horizontal, après avoir successivement passé, par une marche insensible, à travers plusieurs plans obliques. L'angle droit formé par la colonne et le fil végétal a ses côtés égaux ! Le bras du renégat et l'instrument meurtrier sont confondus dans l'unité linéaire, comme les éléments atomistiques d'un rayond de lumière pénétrant dans la chambre noire. Les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi; hélas ! on sait qu'une force, ajoutée à une autre force, engendrent une résultante composée des deux forces primitives. (. . .) Le corsaire aux cheveux d'or, brusquement et en même temps, arrête sa vitesse acquise, ouvre la main et lâche le câble. (. . .) Mervyn, suivi de la corde, ressemble à une comète traînant après elle sa queue flamboyante. L'anneau de fer du noeud coulant, miroitant aux rayons du soleil, engage à compléter soi-même l'illusion. Dans le parcours de sa parabole, le condamné à mort fend l'atmosphère jusqu'à la rive gauche, la dépasse en vertu de la force d'impulsion que je suppose infinie, et son corps va frapper le dôme du Panthéon, (. . .).²³

²³ p. 356-358.

Dans ce passage, sans doute unique dans la littérature française de l'époque, plusieurs notions mathématiques et scientifiques se rencontrent et se retrouvent mêlés à un récit purement imaginaire. Scientifiquement — et il est bien évident que ce mot renvoie à la science telle qu'elle existait au temps de Lautréamont — nous pouvons en arriver aux hypothèses suivantes. Dans un premier temps, un individu tient entre ses mains une corde, donc un lien souple, au bout de laquelle est assujéti un corps pesant, celui de Mervyn. C'est le principe même de la fronde, mot qui d'ailleurs apparaît dans le texte. Dans un second temps, le corps suspendu se met en mouvement sous l'impulsion de Maldoror. Un mouvement circulaire s'amorce, situé dans un plan vertical tangentiel à la colonne. Lautréamont décrit ensuite avec assez peu de précision le passage de ce mouvement à un second, résultant apparemment d'une succession de plans obliques, et qui s'effectuera dans un plan horizontal. Il s'agit d'un mouvement stable de rotation. Les remarques concernant les longueurs respectives de la corde et de la colonne ne semblent pas dépasser les considérations les plus élémentaires de géométrie. Pourtant il faut bien se rendre compte qu'elles sont approximativement exactes, à supposer que l'approximation ait un sens dans les sciences mathématiques. Lautréamont écrit : « L'angle droit formé par la colonne et le fil végétal à ses côtés égaux. » Selon lui, la colonne a plus de 50 mètres.²⁴ Et le câble a une longueur de 60 mètres. Le *plus*, attribué à la colonne, la partie de la corde qui lie Mervyn, de même que l'autre extrémité que tient Maldoror, étant à soustraire de la longueur du câble, rendent possibles cette égalité.

Si les connaissances concernant le mouvement de la fronde restent plutôt élémentaires, quoique Lautréamont emploie pour le décrire le mot centrifuge, terme scientifiquement exact, il semble cependant mieux renseigner, lorsqu'il mentionne, dans une formulation irréprochable, cette loi de deux forces engendrant une force plus grande. Le vocabulaire (forces composées, résultantes) et l'application

²⁴ L'actuelle colonne Vendôme a une hauteur de 44 mètres. La précédente fut détruite par les insurgés du 16 mai 1871, donc un an après la mort de Ducasse. Ce dernier parle de la première colonne qui mesurait 43 mètres.