

## Le mis en tropes

Ghislain Bourque

Volume 11, numéro 1, avril 1978

Lautréamont

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500457ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500457ar>

[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

Bourque, G. (1978). Le mis en tropes. *Études littéraires*, 11(1), 161–228.  
<https://doi.org/10.7202/500457ar>

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/>

# LE MIS EN TROPES

---

## *ghislain bourque*

---

### **En aval !**

Il n'y a pas que des difficultés à lire une œuvre, quand celle-ci même déploie sciemment une stratégie du dérèglement. Car quelques erreurs parfois sillonnent en tous lieux ce dérèglement. C'est que d'emblée pour tout parcours une profusion de notes relève un relief qu'il faut théoriquement affronter. Et en ce sens une « opération-Maldoror », ou « Lautréamont », ou « Ducasse », ne rate pas le rendez-vous.

Question de noms, propres de surcroît, l'opération ne peut manquer, dès l'abord, de s'assigner un droit de regard sur les fonctions narratives. L'onomastique, discutée avec ambiguïté, rajoute un troisième angle à la dualité. Avec cette précision que rien dans le projet global ne subsiste d'un affrontement de stricte binarité. La stratégie des « Chants » pousse plus loin la subtilité. Et il serait outrageux de prolonger une réduction qui de primes lectures tantôt s'abrogeait la biographie de Ducasse, tantôt les angoisses créatrices d'un Lautréamont, et enfin les méfaits sadiques d'un Maldoror.

Pas tant que nulle extase sous-jacente ne perdure à rendre de façon localisée cette dualité, mais un danger porte à la méfiance; la dualité affuble plus du double. Et voire encore : affuble plus d'un double. Aussi s'agira-t-il de rencontrer les multiples occurrences de cette dualité pour garantir la démarche. Pour l'instant s'impose une évacuation simple de certaines tendances à réduire le texte.

A titre d'exemple il n'y a qu'à viser thématistes et biographes tant chez eux (leur lecture encore) la matière foisonne. Là, d'une pierre on fait deux coups : l'un, l'enfant dé-maternellisée, l'autre, la maladie obligeant la démobilisation et de contiguïté les études en France.

Ils, les coups de cette pierre, y étaient ! diront-ils. A preuve les multiples citations tirées sans ordre ni logique au hasard d'une incompréhension textuelle. Et au mépris le plus souvent de la plus élémentaire rhétorique. Mais si, mais si. . .

Puis il y a eu celui de la concurrence avec Dieu, de la révolte contre le Créateur. Un territoire, là, devait rendre compte d'une démarche d'ordre social. A savoir : un écrivain, Lautréamont, organisant son écriture pour un affrontement contre le détenteur tout-puissant de la « Création ». Pas de problème, tout ça dans l'œuvre y est. Mais encore, où et comment ? On ne peut impunément se débarrasser d'un contexte. Arrivent à la hâte socio-critiques.

Enfin (mais pas pour longtemps) le bien et le mal font leur entrée. Maldoror, le sanguinaire, conforte une philosophie à caractère vampirique. Les prises de position ici digressent facilement d'une morale vers une autre, et encore là s'annonce en sourdine une nouvelle révolution. On assiste en de multiples endroits du texte à une bataille rangée.

Soit autant de lectures, toujours possibles, vérifiant d'une certaine manière le texte. Mais des lectures qui risquent, par trop de localisations, de réduire toute envergure rhétorique. Envergure qui assurément mène à une organisation spécifique et concertée d'un contexte. Et cette spécificité, et cette concertation du contexte, au lieu d'annuler ou de privilégier une de ces multiples lectures, relancent l'œuvre vers une articulation textuelle qui, en plus du morcellement (ou de l'éparpillement), déploie une stratégie rhétorique bien structurée.

Qu'on songe à l'épopée surréaliste. De tous ses phantasmes, le plus beau, comme le plus sauvage, fut sûrement Lautréamont. Le pourquoi de cette défense eut en constance pour visée d'évacuer le comment. Conséquence fâcheuse cela va de soi, car afin de justifier le délire automatique d'une rhétorique dérégulée, rien d'autre qu'une occultation systématique du texte et des principes mêmes de son élaboration. La métaphore pour lors, bien que hautement révolutionnaire, réduisait l'envergure. Et ce fut d'autant plus obscurantiste que révolutionnaire.

Il n'est pas ici l'objet de répertorier toutes les lectures produites ou subies par « les Chants de Maldoror », mais simplement d'en souligner quelques majeures, dont les développements de façon inévitable opèrent des redites et des recoupements.

Un défaut cependant, s'il se doit d'être souligné, saurait les uniformiser : la perte du contexte au profit d'une action très localisée. L'on s'égaré dans le texte (quand ce n'est pas hors ce même) au travers ses « marécages désolés ». Aussi un palliatif au regard de l'analyse qui s'annonce, se devra de rendre compte d'une organisation globale. Non sans pertes ! car au plus près évidemment certaines combinaisons locales seront sacrifiées. Mais il est utile, pour la lecture, de répertorier toutes traces susceptibles d'identifier un parcours ou plusieurs.

### **Les fonctions errent**

Alors donc, reprenons au plus près l'onomastique avec un souci, en vue de l'appropriation des « Chants »\* Les Chants de Maldoror, Librairie Générale Française. Collection « Livre de Poche » (Édition 1976), de discernement stratégique

Isidore Ducasse, conte de Lautréamont, et Maldoror, en aucun lieu ne s'affrontent. Au contraire même ils se lient. Guère ici ne serait à démontrer lequel doit s'approprier le texte, tant l'entrelacement des trois, leurs fonctions de même, travaillent à dessein narratif. Nullement compétitifs, ils supportent à eux trois un complot global qui, étendu à l'ensemble des « Chants », vise à l'efficace.

Il n'en découlera pas, à proprement parler, de relations de strictes affrontements, bien qu'en chaque lieu échouant à chacun des protagonistes se maintienne une légitime tension. Plutôt, au détour de chacune des strophes, se délimitera un territoire cernant la narration dans ses fonctions les plus prédominantes. A savoir que si déjà un écart se pointe dans l'élocution onomastique, nul doute que cet écart fera boule au parcours des chants.

\* Les Chants de Maldoror, Librairie Générale Française. Collection « Livre de Poche » (Éditions 1976).

Ici, il suffit d'introduire certaines notions de rhétorique narrative déjà élaborées dans le *Figure III* de Genette. Elles concernent exclusivement la voix et portent de façon plus précise sur ce qui a trait aux différentes fonctions inhérentes à la narration.

Elles tiendraient, quelque peu privilégiées par l'ambition rhétorique des « Chants », ensemble et dissociées, dans un groupe de trois. Trois fonctions pour trois vocables, trois vocables pour trois fonctions.

a) En ligne d'abord, donc et comme toute première en lice, adjointe au plus près à Isidore Ducasse : *la fonction de communication*. Elaborée de stricte rapport avec le lecteur, elle aura pour visée de soutenir maintes relations de contact au sein de la lecture. C'est, au nom de l'origine sociale, la mainmise d'une identité sur et parmi d'autres. A égalité de nom Ducasse vise tous les autres c'est-à-dire ceux chez qui plus particulièrement est agissante la lecture. Cette égalité cependant ne va pas sans intimité. Ainsi, constamment, l'écriture se pénètre-t-elle d'étapes digressives devant rendre, au bout du compte, une identification symptomatique. Le « Montévidéen » entache plus d'un lecteur.

b) Puis, venant prolonger l'élaboration, arrive au texte Lautréamont, le Conte. Le nom de plume amorce une relation manifeste avec les problèmes de création poétique. C'est que, confortant son emprise sur l'écriture, maintes digressions à visée théorique sillonnent systématiquement certaines contrées du texte. Ces digressions forgent au fur et à mesure de l'accumulation, sans conteste un texte sur le texte. Regroupant diverses considérations d'ordre *créatrices*, elles indiquent par-dessus la narration ce qui en nourrit les difficultés d'élaboration. En ce sens il faudra songer pour le Conte, à une *fonction de « métanarration »*. Fonction où Lautréamont et le Créateur arborent des frictions pour l'appropriation de la fiction.

c) Enfin se trouve, de par l'entrée agissante de Maldoror sur la scène, avivée le nom du héros. A valeur d'action et de fiction flamboyantes, s'affine une relation directe avec la « narration ». Telle d'ailleurs s'en déterminera la fonction inhérente, avec actualisation dans le combat Maldoror/Dieu comme pivot central. Ce qui ici doit articuler une « *fonction*

*de narration* » ne fait que rencontrer un rapport plus direct et plus implicite avec la fiction et, de contiguïté, avec Maldoror.

Telles, trois fonctions majeures, prenant toutes, en diverses tropes, place dans le texte et façonnant, au regard de leur situation, une stratégie globale. Voilà qu'à dessein va se dessiner la visée selon que ces diverses fonctions feront accéder à une nouvelle rhétorique, et qu'elles organiseront de façon (on le verra) quelque peu ballistique, une véritable arme théorique. Aussi, seule ici en tant que principale préoccupation, a prévalu l'idée de découper les « Chants » en champs précis de fonctions. Au demeurant, il reste, toute vérification encore latente, à relever et analyser les matériaux déjà amorcés.

### **Du double au simple**

D'abord, afin de ne pas se perdre dans le dédale amphigourique de strophes, une rigoureuse entrée en matière permettra une matière à entrée. Vive, arrive au texte une combinatoire relativement primaire qui, faisant passer certaines parties de texte du double au simple, rend à l'élémentaire relevé des strophes un hommage mathématique.

La lecture, déjà sommaire, pratiquée de la table des matières, rayonne à cet effet : deux chants, l'un le I, l'autre le V, s'accordant pour la relance et la complémentarité. En effet, du I où se rencontrent quelques 14 strophes, on peut passer au V, où 7 seulement demeurent. Soit un rapport inversé de la suite trop logiquement répandue « du simple au double ». Voilà ce qui peut établir d'entrée un premier rapport qui, d'entre deux chants, voit à ce que quelque effet logique soit supporté. A coup sûr cela ici sera conduit à son terme. A savoir : toute lecture du premier Chant sera à même de jeter un éclairage motivé sur le cinquième. Car, ce passage, du double au simple, activera une lecture des plus concertée.

A la pensée d'abord qu'un lien tienne en laisse ces deux chants (pourtant assez distants pour qu'on puisse leur conférer une certaine autonomie) se greffe les multiples occurrences de Ducasse, devant déterminer de manière explicite comment en ces régions le texte ne se passe pas de sa présence. Il s'agit, toute trahison implicite, de certaines marques ponctuant en permanence l'un ou l'autre Chant.

Ces marques, elles sont, d'allure indirecte, au Chant I :

« Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe : ce n'est que le soupir aigu de la prostitution, uni avec les gémissements graves de Montévidéen. »<sup>51</sup>

« La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature); il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. »<sup>92</sup>

Marques indirectes, puisqu'ici le souci est de livrer certaines coordonnées, d'ordre social, devant permettre un quelconque discernement vis-à-vis l'identité de celui qui parle. Un souci donc de présentation domine. Ainsi que d'approche prudente. Le lecteur n'a pas à s'effrayer, mais simplement de l'extérieur, à recevoir l'information émise.

Par contre, au détour du Chant V le relevé des marques aptes à révéler Ducasse prennent une tournure plus intimiste :

« Pour la clarté de ma démonstration, j'aurais besoin qu'un de ces oiseaux fut placé sur ma table de travail, quand même il ne serait qu'empaillé. Or, je ne suis pas assez riche pour m'en procurer. »<sup>251</sup>

« En attendant, que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver; »<sup>266</sup>

Où « table de travail » et « lit » offrent, en passant par une situation financière précaire, « je ne suis pas assez riche », un cadre à la fois plus intime et plus quotidien. Est ici touchée la situation de Ducasse dans ses particularités les plus immédiates. Ce n'est plus à une identification géographique qu'il convie le lecteur, mais à une vérification directe de son mode de vie, de même qu'à une évidente participation.

**Ainsi porte l'incipit :**

Amorcée dès lors le principe de la présence de Ducasse planant à l'occasion de ces deux chants (tout au moins dans quelques unes de ses particularités) il est à envisager les diverses modalités d'une relation soutenue, passant du premier au cinquième chants, entre le lecteur et Ducasse, selon la permanence maintenue d'un contact. Ce qui, dans l'entreprise actuelle, implique un parcours privilégié de la

« fonction de communication ». Car nul doute, qu'une action, selon déjà des relevés opérés en premier et cinquième chants, se trouve focalisée sur le destinataire.

L'activation de ce postulat requiert que déjà la démarche se penche sur l'incipit du texte. Ainsi se détachera mieux, d'entrée, le projet. Mais, outre cela une attention toute particulière devra être portée sur l'incipit de chacun des chants, de manière à ce que, orientée sur et par son commencement, chacun de ces derniers annonce la teneur. On y reviendra.

Le privilège du premier chant impose, à sa toute première phrase, l'envergure globale du postulat, à savoir : la mission à remplir par la « *Fonction de communication* » :

**« 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 nombres 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. »<sup>41</sup>**

Rien d'autre qu'une visée de lecture ne prévaut à l'abordage du texte. Avec, avivée sous forme de charnière, puisque posée en intermédiaire entre lecture et écriture, un « comme », conseillant et dirigeant le lecteur.

Voilà pour l'entrée en matière. Il ne faudra pas perdre de vue l'idée qu'un trajet propose et prédispose. Les traces d'ailleurs ne manqueront pas. « A preuves sur-le-champ un relevé qui, strophe à strophe, manifeste, parallèlement à certaine convoitise du lecteur, une probante organisation de lecture.

## En suite

### Chant I

- 1 « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit »<sup>41</sup>
2. « Lecteur c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! »<sup>43</sup>
3. « Humains, avez-vous entendu ? »<sup>44</sup>
4. « il ne tient qu'à vous de m'écouter si vous le voulez bien. »<sup>44</sup>



5. « J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux. »<sup>45</sup>
6. « On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. »<sup>47</sup>
7. « Ci-gît un adolescent qui mourût poitrinaire : vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui. »
8. « Vous, qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exale un souffle empoisonné. »<sup>55</sup>
9. « Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser. . . »<sup>57</sup>  
 « Ne croyez pas que je sois sur le point de mourir. »<sup>57</sup>  
 « Soyez néanmoins, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture que je me repens déjà de vous offrir, et ne rougissez pas à la pensée de ce qu'est le cœur humain. »<sup>57 58</sup>
10. « Qui que vous soyez, éloignez-vous; mais, si vous croyez apercevoir. . . soyez détrompé : qu'il s'approche. »<sup>67</sup>
11. « Voyez comme les aigles, étourdis, tombent du haut des nuages, en roulant sur eux-mêmes, littéralement foudroyés par la colonne d'air. »<sup>77 78</sup>
12. « et les adolescents qui trouvent du plaisir à violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu, parent, s'ils le voulurent, entendre la conversation suivante. »<sup>79</sup>
13. « Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné. . . Quel mystère cherches-tu ? »<sup>87</sup>
14. « Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. »<sup>92</sup>  
 Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme, ne te désespère point; »<sup>92</sup>

### En ordre

Selon la disparité des exemples deux pôles organisent la saisie. De par l'effet de certain mauradage, il est utile de constater qu'un effort de contact non seulement légifère sur l'extériorité du texte, mais de même sur l'intériorité. A savoir que pour l'un c'est le lecteur qu'on vise, et que pour l'autre

c'est l'homme. L'un, en maintes circonstances, à distance, environnant le texte et convié à certaines intronisation, l'autre, à proximité, puisque déjà en opération de fiction, infectant le texte, et convié à certaine épuration.

Pas toujours, mais majoritairement l'adresse fait le jeu de ce va-et-vient confondant entre « lecteur » et « humains », provoquant par là même à la fois échange et métamorphose. Nul doute qu'il faille insister sur la confusion : de l'un à l'autre, de l'autre à l'un, ce type de maraudage manifeste d'une stratégie globale du texte où le « comme » aura fort à faire.

Aussi faut-il, dès maintenant, au-delà du narrataire, déterminer les diverses modalités de l'adresse. Car on sait, pour la soupçonner, que non seulement varie-t-elle dans sa visée, mais de même dans sa formulation. Il est donc à maintenir que tant pour le lecteur que pour l'humain le contact jouera selon des modalités différentes.

Elles seraient de trois ordres : 1) Suggestif 2) Sélectif 3) Impératif se confirmant dans des exemples types tels :

strophe 1 :

« Plût au ciel que le lecteur enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit. »

où le souhait *suggère* la démarche à suivre comme possible processus d'« *identification* » par rapport au texte.

strophe 5 :

« J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux. »

— Strophe au cours de laquelle prime l'idée d'une *sélection* à opérer parmi les humains, avec cet effet que le rejet de majorité d'entre eux annonce une évidente *épuration* dans le champ de la lecture.

strophe 6 :

« On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. »

— Bref énoncé qui à priori, confiné dans le conseil, le déborde pour déboucher à la fois sur une « mise en garde » et sur une « activation » du lecteur. Ici « l'impératif » oblige le lecteur à une démarche à suivre. Y déroger ne pourrait que compromettre sa situation, par rapport au texte toujours.

Soit, trois modalités où deux semblent complémentaires : le suggestif ne pouvant, dans un processus d'identification, que déboucher sur l'impératif qui, lui, activera ce processus; et l'une marginale : où l'allure de censure agressive permettra l'éclosion ou la venue au texte de ce « *lecteur-comme* ».

Au regard de ce premier chant il est permis d'avancer que chacune des strophes, de façon localisée, permettra un contact selon l'une de ces trois modalités. De sorte que dans l'ordre cela donnera :

strophe 1 : suggestif

« Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin. . . ».

— Souhait pieux mais de même suggestion d'une attitude à prendre dès l'entreprise de lecture.

2 : suggestif

« Lecteur c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage. »

— Au conseil se juxte la recette. En effet là. Le lecteur doit s'appliquer « à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Eternel ! »

3 : sélectif

« Humains avez-vous entendu ? »

— Cela fait figure de mise en garde. Maldoror joue de latence dans le texte, annonçant le mal, ainsi que son activation prochain contre l'homme.

4 : suggestif

« Il ne tient qu'à vous de m'écouter si vous le voulez bien. »

— La suggestion tient en ce que toute latitude est donnée au lecteur pour ce qui a trait à la lecture de l'œuvre.

5 : sélectif

« J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux. »

— Plus qu'une mise en garde cette strophe déploiera un véritable plaidoyer contre l'homme.

6 : impératif

— On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. »

« Adolescent, pardonne-moi. »

— Appel, selon une recette, à l'identification ainsi qu'à la possible participation. On assiste dès lors à une lecture dirigée.

7 : impératif

« Ci-gît un adolescent qui mourut poitrinaire : vous savez pourquoi. Ne priez pas pour lui. »

— L'impératif commande la complicité. Strophe du pacte avec la prostitution, elle sera aussi pacte avec le texte.

8 : impératif

« Vous qui me regardez, éloignez-vous de moi, car mon haleine exhale un souffle empoisonné. »

— Cette distanciation commandée, adressée d'office au lecteur (puisque celui-ci étant celui qui au plus près le « regarde ») fait simultanément glisser vers une sélection.

9 : impératif

« Vous, faites attention à ce qu'elle contient, et gardez-vous de l'impression pénible qu'elle ne manquera pas de laisser. . . »

« Ne croyez pas que je sois sur le point de mourir. »

« Soyez, néanmoins, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture que je me repens déjà de vous

offrir, et ne rougissez pas à la pensée de ce qu'est le cœur humain. »

— Au fil de ces extraits de la strophe sur l'océan un glissement, encore, s'opère. De la mise en garde on passe à l'identification pure et simple (« aussi calmes que moi »).

#### 10 : impératif

« Qui que vous soyez, éloignez-vous; mais, si vous croyez apercevoir. . . soyez détrompé : qu'il s'approche. »

— Un jeu d'oscillations permet ici un va-et-vient du lecteur à l'humain, de l'humain au lecteur. Tantôt éloigné, tantôt rapproché. L'impératif indique une manipulation.

#### 11 : sélection

« Voyez comme les aigles, étourdis, tombent du haut des nuages, en roulant sur eux-mêmes, littéralement foudroyés par la colonne d'air. »

— Ici la sélection se veut la conséquence d'une démarche suggestive. En effet, l'intrusion au sein de la famille, ainsi que le maraudage auprès du jeune « fils » rendent, sans la présence de Maldoror, une perturbation de la lecture familiale, puis, son élimination.

#### 12 : sélection

« et les adolescents qui trouvent du plaisir à violer les cadavres de belles femmes mortes depuis peu, parent, s'ils le voulurent, entendre la conversation suivante. . . »

— Des hommes, ou de L'humain, l'auditeur ou le spectateur privilégié n'est pas sans faire apparaître certains comportements typiquement maldororéens.

#### 13 : sélection

« Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné. . . Quel mystère cherches-tu ? »

— Pris à témoin l'homme par la suite fera l'objet de certaines déclarations visant son élimination. Création de Dieu, il ne pourra que se trouver encombrant pour la lecture.

#### 14 : impératif

« Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. »

« Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme ne te désespère point; »

— Obligé critique, le lecteur, jeune et vieux, est sollicité de manière impérative. Son opinion, déjà toute faite, vient confirmer certain parcours du texte, selon une stratégique distanciation. Il est celui qui reste, un bout de course.

#### En effets

Ce qui fait que, ce chant parcouru, se perçoit peut-être mieux l'amplitude de la communication, et, de façon plus spécifique, la stratégie déployée aux détours des multiples contacts avec le lecteur. Il n'y a pour exemplifier cela qu'à considérer globalement le chevauchement des trois modalités de la fonction privilégiée.

Se dégage alors une répartition telle : pour quatorze strophes, six sont impératives, cinq sélectives, et trois suggestives. Ce qui ordonne le texte selon une double attraction : ou bien l'on oblige le lecteur à devenir « comme ce qu'il lit », ou bien on l'élimine. Ces deux pôles, sans trancher, se départageront majoritairement le Chant, tantôt au gré de la sélection, tantôt à celui de l'obligation.

Quant aux trois strophes suggestives, elles acquièrent de l'importance surtout de par leur position dans le Chant. Données en tout début (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>), elles servent d'amorce pour une lecture plus radicale. Effet logique, la suggestion cèdera la place à l'obligation. Ceci sera d'autant plus remarquable que le mode impératif accèdera au texte sous forme de bloc, soit à l'occasion des strophes 6, 7, 8, 9 et 10, prenant ainsi la relève du bloc suggestif établi en strophes 1, 2 et 4.

Pour ce qui a trait au sélectif, situé lors des strophes 3, 5, 11, 12 et 13, il forme lui aussi un bloc, cette fois, succédant à l'impératif. Avec visée d'épuration, il collaborera à l'activation

de la lecture. Car, s'il est licite désormais de parler de stratégie, c'est vers la trajectoire du « comme » qu'il faut pencher; du « comme ce qu'il lit » posé dès les toutes premières lignes, et devant au fur et à mesure du texte élaborer son propre moule.

Rien cependant ne permet de conclure. Pour une visée de « comme », du lecteur au texte, on réalise que la dernière strophe laisse sur une note obligeant une certaine distanciation :

**« Cependant si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. »**

C'est à proprement parler, de façon impérative une distance critique. Posé juge, le lecteur, dans le texte, doit se retirer du texte.

Mais rien ne s'arrête là. La trajectoire ne se confine pas au seul premier chant. Aussi, tel qu'annoncé faut-il, pour sentir l'articulation de ce « comme », pousser au plus tôt vers ce qui au nombre de strophes simplifie le double, soit : le Chant V.

## **Un double simple**

### *Chant V*

Versons à nouveau dans l'incipit afin de discerner l'intention analytique.

**« Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens. (. . .) Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité; mais, une vérité partielle. »**

Voilà que par un curieux détour semble se perpétuer le premier chant, selon que l'on envisage son début ou que l'on en distingue la fin. Dans les deux cas, le rapport touche le lecteur dans l'ordre d'un parcours déjà à moitié franchi. En ceci que premièrement la formule consacrée du premier chant « Plût au ciel que le lecteur » se retrouve tronquée à l'abord de ce cinquième ne se conservant qu'à demi : « Que le lecteur. » Et que deuxièmement, pour ce qui a trait maintenant à un travail de critique avancé en quatorzième strophe, l'appel trouve réponse.

## Chant I, strophe 14

« Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait. . . Cependant, si vous voulez être *impartial*. . . »

## chant V, strophe I

« Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité; mais une vérité *partiale*. »

L'impartialité d'alors vient se résorber dans une critique qui, une fois exercée, verse dans la partialité. Il n'y a pas tant à déterminer où se situerait cette « partialité » par rapport à l'« impartialité », comme d'en cerner la position stratégique de l'un vers l'autre chant. On sait que le projet du premier chant se fonde sur un lecteur devenu « comme ce qu'il lit », selon une sollicitation continue. Voilà une visée activant, voire même obligeant, la participation. C'est en ce sens, surtout qu'il faut entendre position du lecteur. Convié à la critique, il ne craint pas de l'afficher, mais, stratégie du texte, que quatre chants plus loin. Ce qui ébranle, au plus profond, l'espoir d'une lecture se prévalant d'une sorte de « mise à la suite ».

Plus à même, un peu de place semble se faire pour l'étalage de la combinaison des strophes. Le passage du double (14 strophes du Chant I) au simple (7 strophes du Chant V) exposerait les modalités de ce « comme ». En ce sens que, double, cela l'est bien lors du déroulement du premier chant; une démarcation nette entre narrateur et lecteur pour ce qui a trait au mode de production du texte, subsiste. Sollicité, le lecteur l'est toujours dans l'espoir d'une éventuelle participation. Sensible, de l'extérieur, il est à tout moment convié. Et en cet autre sens que, simple, il a tendance, de par la marque de sa participation à l'entrée du cinquième chant, à le devenir. Ici, faut-il le souligner, joue avec évidence le comme. Attiré au texte, voire déjà y participant de l'angle de son impartialité, il est invité à s'y fondre. A preuve cet extrait toujours tiré de la première strophe du Chant V :

« **Toi et moi, nous verserons pour elle, pour cette vierge aimée (. . .), deux larmes incoercibles, deux larmes de plomb.** »<sup>246</sup>



Ce « nous » réduit de beaucoup le double. Loin de simplifier à l'extrême les choses, il a cependant l'avantage d'unir les protagonistes.

Désormais il ne serait d'aucune utilité de multiplier à l'extrême les incidences. Retenons simplement qu'un lien évident se tisse entre les Chants I et V selon une fonction identique soit : celle de communication. Qu'un contact vis-à-vis du lecteur, ici et là se produit, et se maintient, avec peut-être une méticuleuse progression vers l'accomplissement d'un *comme*.

Les « grues » si exemplaires pour les yeux d'un lecteur conventionnel, dès la première strophe du Chant I, trouvent leur pendant, selon une évolution évidente de la lecture, chez les « étourneaux », encore dès une autre première strophe, mais située en Chant V cette fois. Suivons-les donc, à franchir l'espace du texte.

## **En vol**

### *Chant V*

strophe 1 :

« Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité; mais, une vérité partielle. »

« Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie. . . Sans doute entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions. »

« Tu sais allier l'enthousiasme et le froid intérieur, observateur d'une humeur concentrée; enfin, pour moi, je te trouve parfait. . . Et tu ne veux pas me comprendre ! Si tu n'es pas en bonne santé, suis mon conseil (. . .), et va faire une promenade à la campagne. »

« Mais sois prudent. »

« Pourquoi fais-tu cette grimace ? Et même tu l'accompagnes d'un geste. . . »

« il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses. »

« Toi et moi, nous verserons pour elle. . . deux larmes. . . »

strophe 2 :

« O lecteur, toi qui te vantes sans cesse de ta perspicacité (et non à tort), serais-tu capable de me le dire ? Mais, je ne veux pas soumettre à une rude épreuve ta passion connue pour les énigmes. Qu'il te suffise de savoir. . . »

« chose très facile à faire comme vous allez le voir vous-même. »

« Cependant, je continuerai ma narration avec un morne empressement; car, si, de votre côté, il vous tarde de savoir où mon imagination veut en venir (. . .), du mien j'ai pris la résolution de terminer en une seule fois (et non en deux) ce que j'avais à vous dire. »

strophe 3 :

« quoi que votre pensée penchât à supposer, ce ne sont pas là des mots. »

« Distinguez-vous, sur mon front, cette pâle couronne ? »

« sachez que le cauchemar qui se cache. . . »

« Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls. »

« Ne fixez pas mon œil qui ne se ferme jamais. Comprenez-vous les souffrances que j'endure. . . »

strophe 4 :

« Oh ! quelle force, en phrases exprimables, fatalement t'entraînera vers ta perte ? »

strophe 5 :

« En attendant, que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver. . . »

« Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphines le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il s'approche. Serre-moi, contre toi, et ne crains pas de me faire du mal. . . »

« 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. »

« Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui me lisez ? » Croyez-vous que je veuille en faire autant envers vous ? Vous vous montrez souverainement injuste. . . Vous avez raison. »

strophe 6 :

« Silence ! il passe un cortège funéraire à côté de vous. Inclinez la binarité de vos rotules vers la terre et entonnez un chant d'outre-tombe. (Si vous considérez mes paroles plutôt comme une simple forme impérative, que comme un ordre formel qui n'est pas à sa place, vous montrez de l'esprit et du meilleur.) »

« Ne soyez pas assez présomptueux, permettez-moi de vous donner ce conseil non intéressé. . . ) »

« Pour le cas que nous préoccupe. . . pour que vous prononciez avec moi. . . »

« Vous autres, vous ne pouvez savoir le nom de ce cavalier; mais, moi, je le sais. . . , sa figure. . . quoique le bas en fut entièrement enveloppé d'un manteau que le lecteur s'est gardé d'ôter de sa mémoire. . . »

strophe 7 :

« Combien de litres d'une liqueur pourprée, dont vous n'ignorez pas le nom. . . »

« Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra. . . »

« Regardez cette vieille araignée. . . »

« Nous ne sommes plus dans la narration. . . Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel. . . »

« Si vous voulez ne pas perdre une parole de ce qu'elle va dire, faites abstraction des occupations étrangères qui

obstruent le portique de votre esprit et soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales qui. . . »

### En fait

L'élaboration, de strophe à strophe, permet de par les relevés, une concertation à la fois quantitative et qualitative. La somme des occurrences concernant certaines évolutions du lecteur, prolonge à souhait l'amorce explicite de la première strophe; elles ressortissent toujours des trois modalités (impératif, sélectif, suggestif) déjà mises de l'avant lors du parcours du premier Chant. Selon cependant de toutes nouvelles proportions, il s'agira de vérifier, par le biais d'une reformulation de chacune des strophes, quel type de communication obtient privilège. Car, l'adresse au lecteur perpétue ici un jeu déjà amorcé.

Quand, au premier chant, se dégageait une sorte d'équivalence entre les strophes de type impératif (6) et celles de type sélectif (5), avec une plus faible actualisation du côté suggestif (3), une accentuation ici est permise à l'idée qu'une certaine radicalisation sur le plan stratégique va se manifester. A savoir, pour l'annonce, que le type impératif se trouve éminemment majoré. Ce qui ne peut, bien sûr, se manifester qu'au détriment des deux autres modalités.

Mais, afin de mieux saisir la répartition, une nouvelle mobilisation des strophes s'impose. Nouvelle mais, afin de ne pas multiplier les redites, brève.

#### 1 : Impératif et Suggestif

« Que le lecteur ne se fâche pas contre moi. . . »

« Toi, de même ne fais pas attention. . . »

« suis mon conseil. . . »

« Pourquoi fais-tu cette grimace. . . »

« Toi et moi *nous* verserons pour elle. . . »

— Le mélange d'ordre et de suggestion est heureux. A tout le moins il semble susciter au plus haut point le « *comme* ». C'est-à-dire une évidente participation du

lecteur au texte (il juge, il grimace, il pleure); il quitte un *vous* au profit d'une alliance avec le narrateur : *nous*.

## 2 : Suggestif

« O lecteur, toi qui te vantes sans cesse. . . serais-tu capable de me le dire ? »

— Attiré au texte par le biais d'une solution d'énigmes, le lecteur participe dans l'ordre de la suggestion. Incité à résoudre le texte il ne peut qu'être convié à sa fabrication.

## 3 : Impératif

« Distinguez-vous. . . Sachez que le cauchemar. . . Et remarquez. . . Ne fixez pas. . . »

— Enfin toutes citations imposant une démarche, non à suivre, mais à exécuter. Signalons toutefois que certaine fréquence interrogative tend à de multiples reprises une perche qui ne saurait qu'activer la participation.

## 4 : Sélectif

« Oh ! quelle force, en phrases exprimables, fatalement t'entraînera vers ta perte ? »

— Une évidente épuration s'annonce dans le domaine de la lecture. Consacrée à un échange avec l'Autre, cette strophe fait montre de sélectivité.

## 5 : Impératif

« que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver. »

« Serre-moi contre toi. . . »

« Pourquoi frémissez-vous de peur. . . ? Croyez-vous que. . . ? »

— Reprise impérative de la participation, cette cinquième strophe s'avère cruciale dans le développement du *comme*. Lieu privilégié de son accomplissement, elle permet, si ce n'est une totale jonction, à tout le moins une union inaltérable. Dès lors, narrateur et lecteur répercutent de par leur position respective, toutes composantes de la feuille : L'un recto, l'autre verso, ils participent conjointement et à l'écriture et à la lecture du texte.

## 6 : Impératif

« Silence !... Inclinez la binarité de vos rotules. . . »

« Ne soyez pas assez présomptueux. . . »

« Pour le cas qui *nous* préoccupe. . . pour que vous prononciez avec moi. . . »

— Encore découle une participation qui, traduite dans un « nous », se moule selon diverses prospections impératives. Le « comme » devient plus qu'invitation. Il est intrusion pure et simple.

## 7 : Impératif

« Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra. . . »

« Regardez cette vieille araignée. . . »

« Nous ne sommes plus dans la narration. . . Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel. . . »

— Implicite et explicite au texte, le lecteur devient « *comme ce qu'il lit* ». Espérant avec le héros, il fait le jeu du texte, dirigé à même. C'est là qu'il faut désormais situer le *réel*.

**En somme**

Se distingue, selon d'évidentes proportions, une propension à la lecture dirigée. En effet cinq strophes sur sept viennent imposer une lecture à forte tendance impérative, ne laissant pour toute autre modalité que deux strophes, imparties tantôt à l'une, tantôt à l'autre.

Au sein même de ce chant, la « suggestion » joue peu. Activée lors de la première strophe (quoique de façon mitigée, vu que mélangée à l'impératif) elle devient effective lors de la deuxième pour, par la suite, disparaître, faisant place à un ton beaucoup plus catégorique. L'amorce, tentée vers le lecteur pour une plus grande participation au texte, se résorbe, elle-même happée du côté de la gouverne.

Pour ce qui a trait maintenant au mode « sélectif », une seule strophe encore dessert l'attestation. En l'occurrence c'est la strophe quatre, distillant avertissements et invectives

à l'égard de l'Autre, l'éliminant même, purement et simplement, au moyen de phrases : « Oh ! quelle force, en phrases exprimables, fatalement t'entraînera vers ta perte ». Il y a ici comme la confirmation de ce qui se trouvait effectif dans les diverses épurations activées en Chant I. A ceci près cependant que la lecture visée prend une envergure plus globalisante. Cantonnée dans l'*Autre*, elle devient épuration systématique et radicale.

Quant au mode « impératif » il prend sans conteste la plus large part. Présent dans cinq strophes, il oriente à souhait les évolutions du lecteur dans ses rapports avec le « comme ». Une progression semble, si l'on se réfère à ce qui déjà avait été élaboré en premier Chant, suivie. A savoir que, dans l'ordre de la participation, au sens où le lecteur a à devenir « comme ce qu'il lit », l'impératif moule avec minutie. La lecture, pour autant qu'elle parcourt le texte, est contrainte à se résorber à même. Et le lecteur, en tant que producteur de ce parcours, s'y immisce, inexorablement.

Quelques marques attestent de cette aspiration au « comme ». Elles sont d'abord les instances d'un « nous » où narrateur et lecteur s'engagent à s'unir sur un même texte :

- « **Toi et moi, nous verserons pour elle. . .** »
- « **Pour le cas qui nous préoccupe. . .** »
- « **Nous ne sommes plus dans la narration. . .** »

Absorbant un « je » et un « vous », ce « nous » permet une intégration du lecteur dans la fiction même. Sa participation y prend forme et consistance. Puis se prolonge, faisant opérer ce « comme ce qu'il lit » par un comme dans un *lit*. La participation ici s'intensifie :

- « **que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver. . .** »
- « **Serre-moi contre toi. . .** »

Plus ardente, l'union pour et dans ce « lit » concerne au plus haut point la feuille :

- « **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.** »

Selon, non ce fait qu'entre narrateur et lecteur il n'y a de « jonction » possible, mais que tous deux, unis, offrent, recto-verso, les deux côtés de cette feuille. Devenu lieu privilégié de la lecture, le « lit » s'avère être un nouveau miroi-

tement du « comme ». Servant d'appât, il allégorise à outrance le « nous », et avive une participation semblant déjà voler de ses propres ailes.

A preuve, la dernière strophe consacre l'accomplissement du « comme », selon cette brève formulation :

« Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra... »

Rien d'autre qu'une participation articule désormais le texte. Immiscé, le lecteur prend part à la fiction qui ici s'échafaude à la manière d'un réel. Espérant avec le héros il n'a d'autre choix que de devenir « comme ce qu'il lit ».

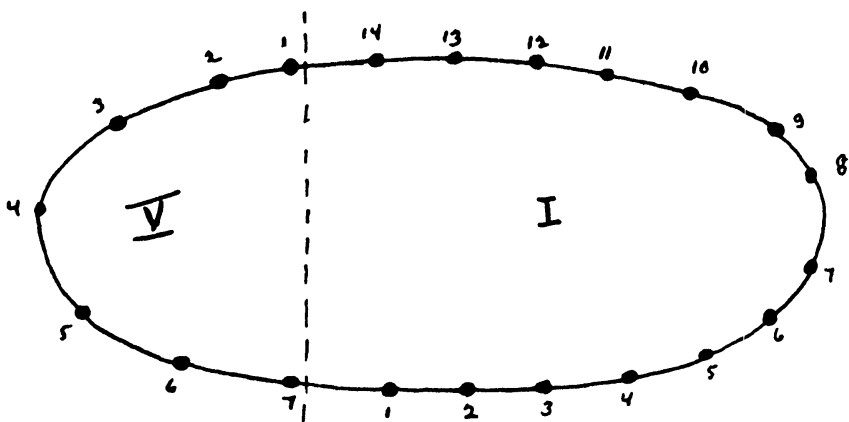
### **Rhétométrie ?**

Étalée de la sorte, la « fonction de communication » laisse entrevoir une nouvelle rhétorique. Aussi pour l'appréhender faut-il revenir sur la mise en scène stratégique des Chants.

Echappant, au déroulement des Chants, à la simple mise à la suite, la lecture établit au fur de ses divers recoupements un parcours qui, pour être cerné, exige la maîtrise d'une rhétorique géométrique. En effet, ce qui s'élabore, de part et d'autre des Chants II, III et IV, ne se veut rien d'autre que l'omission stratégique d'un lien suivi d'un chant à l'autre. Que les Chants I et V se rejoignent et se complètent, il n'y a pas à en douter, mais au-delà de cette simple constatation : qu'en est-il de l'omission ? Autrement dit en quoi les Chants situés entre le I et le V peuvent-ils, dans la fonction en question, effacer le lecteur, et ainsi peut-être créer diversion ? Un plan à coup sûr sous-tend toute cette charpente. C'est pourquoi y a-t-il tout lieu de croire que la géométrie à fort à faire au travers de cette capricieuse rhétorique.

Un système donc, d'un bout à l'autre, surdétermine l'étalement. En ce sens que les sept strophes du Chant V opèrent une jonction avec les quatorze du I. La lecture, ainsi organisée, penche, d'un chant à l'autre, vers une structuration à double foyer, obligeant un parcours tel :





Portée à l'ellipse, la trajectoire du « comme » gomme. Elle gomme à dessein un sens institué et suivi dans l'adresse concernant le lecteur, au profit d'une mise en scène établissant une position stratégique des Chants, puis des strophes. Tra-duite à la façon géométrique, selon l'établissement de ses deux foyers, elle arbore, pour une nouvelle rhétorique, la position de la fonction de communication dans l'œuvre.

### La mise en troupes

#### *Une prospection*

Sur la lancée, on pourrait pousser dans des régions encore inexplorées les performances du « comme ». Ce qui freine cependant n'est pas tant que l'horizon se prête mal à la lecture, que comme ce fait attestant d'un effacement du lecteur au profit du scripteur. Aussi pour appâter il faudra veiller à la transformation d'un « comme ce qu'il lit » en un « comme ce qu'il écrit ». Implicite au texte, la formule renouvelée prendra assise en d'autres chants, en d'autres strophes.

Toujours en l'occurrence à l'abord de ce nouveau parcours, l'incipit déterminera. Ici en deuxième Chant, là en quatrième, le trajet suggéré articulera dans sa fonction propre certaine quête pour la paternité de l'écriture.

Dans l'onomastique, évidemment tout coïncide. Ducasse devenant comte de Lautréamont, le nom fait sauter de la

référence à la création poétique. Nom social pour nom de plume, l'échange permet quelques considérations sur l'écriture. Ça s'articulera au niveau d'une appropriation de fonction à saveur « métanarrative ». A savoir que pour la visée de cette paternité, l'écriture devient à elle-même son propre matériau. Que dans son expansion c'est vers elle-même qu'elle se tourne et prend appui. Aussi l'envergure se ramifiera dans des localisations telles que; mise en scène rhétorique, méthode de travail, paternité d'écriture, interrogation et dédoublement, appropriation de la voix narrative, etc. . . Enfin toutes particularités devant rendre compte d'un discours se produisant au-delà de la narration, et la concernant au plus près.

### **Le script heurte**

Au cours de ce jeu sur elle-même, l'écriture expose son fonctionnement en tant que possible arme tournée, non contre le lecteur, mais contre le créateur. Via l'élaboration, un différend, entre Lautréamont et le Créateur, provoque l'apparition de ce qui chez le scripteur permet la différence.

Il n'y a pas long à faire qu'attestant du conte ces deux Chants (II et IV) rendent le processus d'élaboration des contes. Mais de même, faut-il savoir qu'un de désintégration, parallèlement, se maintient. Car, toute stratégie ici confère à la métanarration une armature double pour la paternité des Chants. En ce sens, que d'une strophe à l'autre un trajet, pour soit un *élaborateur*, soit un *désintégreur*, s'établit envers et contre le *Créateur*. Que, mise en procès la scription, tantôt s'élabore le principe d'une poésie nouvelle, et tantôt se désintègre celui d'une traditionnelle. Et cela selon que chacun des deux pôles cumule des éléments prédominants mis en fonction lors de chacune des strophes.

Eu égard à l'attention toute particulière portée aux premiers mots des Chants I et V, un arrêt selon cette même directive ici s'impose :

**« 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 ? Où est passé ce chant. . . »**

Pour qu'ainsi puisse se dégager des éléments appelés à déterminer le chemin à suivre.

En l'occurrence, ici, deux articulations permettent une fonction métanarrative. Ce sont : primo, celle où d'entrée toute considération concerne le « Chant » (« Où est-il passé ce premier chant. . . » avec bien entendu allusion à la *voix* de ce chant (« depuis que sa *bouche*. . . le laissa échapper. . . »); et secundo, celle formulant de façon fort tactique cette entrée, à savoir : le procès interrogatif (« dans un moment de réflexion ? »).

Conjuguées ces deux articulations donnent au Chant toute latitude pour l'annonce de métanarration. Car, interrogeant ce qui jusque là constitue l'unique matière d'écriture, soit le Chant I, la scription du second oriente vers des considérations devant mener à l'engagement des procédés d'écriture mêmes. Ce sont, on le sait, des processus veillant à l'« élaboration », ici introduite par des matériaux tels le « chant » et la « bouche », et annonçant la « *désintégration* », selon toutefois une mobilisation tactique, via cette fois l'interrogation qui, introduisant le doute, contamine la paternité.

Il faut cependant être vigilant de méfiance. « Elaborateurs » et « désintégrateurs » cumuleront, pour leur maintenance, plus d'un matériau. Aussi, une sommaire classification peut d'une certaine manière parer à l'obscurantisme, et ainsi éviter les surprises :

a) à titre d'élaborateurs se rencontreront tous matériaux concernant l'écriture même. Ce seront par exemple les figures de rhétorique ainsi que maintes considérations sur la poésie ici proposée. Elaborateurs ils ne seront que dans la mesure où ils sont la promesse d'une écriture nouvelle.

b) quant aux désintégrateurs, ils auront pour manifestation spécifique l'ébranlement de l'ordre du Créateur et de la création. De manière subversive cela se confindra dans l'emploi multiplié de l'interrogation (obligant certaine scission dans le texte), ainsi que dans l'apparition des multiples alliés du narrateur. Eparpillés, ces alliés se révéleront surtout de manière fictive, tantôt sous forme de personnages nouveaux, tantôt via des êtres de nature moins anthropomorphe (Pou, requin). Le procès de cette désintégration jouera, il va sans dire, contre le créateur, ainsi que contre ses délégués (anges).

La visée du métanarratif étant de rendre compte d'un affrontement « narrateur » contre « Créateur » en vue de la

paternité des Chants, la stratégie à cet effet nécessite, dans la foulée des deux chants déjà parcourus, strophe à strophe, une sorte d'inventaire.

### De plein chant

#### *Chant II*

##### 1 : Elaboratrice

« 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 ? »

« C'est pourquoi le héros que je *mets en scène* s'est attiré. . . »

« O être humain ! Abandonne ta *méthode*. . . »

« Il est difficile de supposer que, . . . , ta redoutable résolution soit de surpasser l'enfant de mon imagination. »

« Il me semble que je parle d'une manière intentionnellement *paternelle*, et que l'humanité n'a pas le droit de se plaindre. »

— Quelques matériaux privilégiés ici rendent compte de l'élaboration. En effet, des marques poétiques (chant, mise en scène, méthode, imagination), maintiennent des éléments apparents d'une certaine audace envers le Créateur (l'interrogation, la provocation du genre humain, le ton paternel). D'ailleurs ce dernier point (la paternité) campe d'une manière intentionnelle le débat.

##### 2 : Désintégratrice :

« Je saisis la *plume* qui va construire le deuxième Chant. . . »

« Mais. . . qu'ont-ils mes *doigts* ? »

« *Pourquoi* cet orage, et *pourquoi* la paralysie de mes doigts ? »

« Qu'a-t-il rapporté au *Créateur* de me tracasser comme si j'étais un enfant, par un orage qui porte la foudre ? Je n'en persiste pas moins dans ma *résolution d'écrire*. »

— Déterminant l'élaboration dont les éléments sont à visée d'instrumentation (plume, construire, doigts, résolution d'écrire) la désintégration manifeste d'un procès qui perdure au niveau de la paternité. Ainsi vont les interrogations, ainsi opère sur le scripteur la paralysie. L'intervention du Créateur expose on ne peut mieux la permanence de l'affrontement.

3 : Elaboratrice :

« il prend un chemin de traverse, afin d'éviter le *triple dard de platine* que la nature me donna comme une *langue* ! Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. Maniant les *ironies terribles*, d'une *main* ferme et froide, je t'avertis que mon cœur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence. »

— Malgré le ton agressif de cette strophe, il faut rendre compte d'une tendance très fortement élaboratrice. Car, non seulement est-il encore question d'instrumentation (« triple dard de platine », « langue », « ironies terribles », « main ») mais de plus ces instruments sont accompagnés de leur visée dernière. Ici la manipulation des « ironies terribles » permet l'idée d'une élaboration rhétorique en nul autre endroit que sur le lieu même de l'écriture.

4 : Elaboratrice :

« Ma *poésie* ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, *l'homme*, cette bête fauve, et le *Créateur*, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine. Les *volumes* s'entasseront sur les *volumes*, jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on n'y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience ! »

— Rien de plus clair pour ce qui a trait à la visée de l'écriture. Sa production, sans conteste, n'aura d'autre emploi que l'appropriation de la paternité. Elle passe, via la « poésie », à l'élaboration permanente de « volumes ».

5 : Désintégratrice :

« Auriez-vous la bonté de me dire quelle heure est-il ? »

— Dans cette strophe concernant une jeune prostituée, cette demande d'interrogation (la réponse ne pouvant être que : « quelle heure est-il ? ») dédouble la fiction. Deux hypothèses viennent alors se confronter : ou bien la jeune fille est innocente et de fait suit le narrateur par amour, ou bien elle se prostitue et de la sorte, tente de profiter du narrateur par le biais de l'interrogation.

La réponse, muette, se traduira en acte désintégrateur : « Je pourrais. . . te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde. . . , et te lancer contre la muraille. » Lequel projet sortira bien vite de la simple projection.

6 : Désintégratrice :

« Lorsque le berger David atteignait au front le géant Goliath d'une pierre lancée par la fronde, est-ce qu'il n'est pas admirable de remarquer que c'est seulement par la rose que David a vaincu son adversaire. . . »

— Pour cet enfant du jardin des Tuileries l'interrogation devient contaminatrice. Prise dans un procès de maraudage, elle trouble et endoctrine. Ruse pour ruse le narrateur joue les David contre le Créateur-Goliath. Et c'est ainsi qu'il tente de s'approprier la création.

7 : Elaboratrice :

« Peut-être un jour, à l'aide d'un *livre* volumineux, dans des *pages* émues, *raconterai-je* ton *histoire*, épouvanté de ce qu'elle contient, et des enseignements qui s'en dégagent. »

— Lieu fondamental de la dualité et, par extension de l'interrogation sur sa condition d'homme et/ou de femme, l'hermaphrodite dessert la visée de l'élaboration (« livre », « pages », raconter, « histoire »). Vivant témoin d'une nature hors création, l'hermaphrodite crée une brèche dans l'unité du créateur.

8 : Désintégratrice :

« D'où peut venir cette répugnance profonde pour tout ce qui tient à l'homme ? »

« Je (Créateur) vous ai créés; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. »

— Issu de la surdité, le narrateur s'interroge sur le lieu de la parole-Dieu (« On raconte que je naquis entre les bras de la surdité ». Laquelle interrogation s'emploie à dénoncer une création soumise et un créateur se nourrissant à même la création.

9 : Désintégratrice :

« Jusqu'à quand garderas-tu le culte vermoulu de ce dieu, insensible à tes prières et aux offrandes généreuses que tu lui offres en holocauste expiatoire ? »

— Lieu de l'accouplement du narrateur et du pou femelle, cette strophe expose la mise en place d'un allié sûr. Afin de combattre Créateur et création les poux engendrés par cet accouplement feront office de désintégrateurs.

10 : Désintégratrice :

« O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées »

« Sans vous, dans ma *lutte* contre l'homme, j'aurais peut-être été vaincu.

« Avec cette *arme* empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre de son piédestal, construit par la lâcheté de l'homme, le Créateur lui-même ! »

— Autres alliés, les mathématiques confirment l'avènement d'une désintégration. Dirigées contre le Créateur elles avèrent l'efficacité d'une arme capable de régler le compte à l'inspiration divine.

11 : Désintégratrice :

« *O lampe poétique* ! toi qui serais mon amie si tu pouvais me comprendre, quand mes pieds foulent le basalte des églises, dans les heures nocturnes, pourquoi te mets-tu à briller d'une manière qui, je l'avoue, me paraît extraordinaire ? »

« L'homme au manteau, pendant qu'il reçoit des blessures cruelles avec un glaive invisible, s'efforce de rapprocher de sa *bouche* la *figure* de l'ange. . . Il se penche, et porte la *langue* imbibée de salive, sur cette joue angélique. . . »

— Par un travail d'abord de subversion par l'interrogation, une agression finit par prendre forme contre un émissaire du Créateur. Travail de langue sur la figure de l'ange, la gangrène atteste d'un langage nouveau éliminant peu à peu celui d'un Créateur autre.

12 : Désintégratrice :

« Quand faut-il que je donne ? »

— Prière adressée ironiquement au Créateur, cette strophe manifeste de la révolte d'une âme consciencieuse.

« O Créateur de l'univers, je ne manquerai pas, ce matin, de t'offrir l'encens de ma *prière enfantine*. »

— Selon une autre subversion, une défaillance pointe dans la parole divine.

13 : Désintégratrice :

« Je cherchais une *âme* qui me *ressemblât* »

— Cette quête d'une « âme » permet à la fois la venue au texte d'un nouvel allié (femelle requin), et la formulation fictive d'un dédoublement métaphorique. Une sorte de création parallèle est à s'échafauder envers et contre le Créateur.

14 : Désintégratrice :

« Il frotte les tempes; il frictionne ce membre-ci, ce membre-là, il *souffle* pendant une heure, dans la *bouche*, en pressant ses lèvres contre les lèvres de l'inconnu. »

— Nouvel allié de Maldoro, Holzer, jeune suicidé, revit par la bouche du héros. Là où la langue provoquait la gangrène (voir l'ange), la bouche ressuscite les morts. Une récréation désormais s'avive.

15 : Désintégratrice :

« Il chancelle et courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la *voix de la conscience*. »

« Qu'il n'envoie plus sur la terre la *conscience* et ses tortures. J'ai enseigné aux hommes les *armes* avec lesquelles on peut la combattre avec avantage. »



— Nouvel émissaire du Créateur, la conscience fait les frais de nouveaux préliminaires. Sans succès, cela va sans dire, puisque sa tête se verra arrachée au reste du corps. Ainsi vaincue, « la voix de la conscience » permet l'élimination progressive de la parole divine, ainsi que de l'inspiration mystifiante qui l'accompagne.

16 : Elaboratrice :

« Il est temps de serrer les freins à mon *inspiration* »

« Non. . . ne conduisons pas plus profondément la meute hagarde des pioches et des fouilles à travers les mines explosives de ce *chant* impie ! »

— Il appert que l'inspiration propre du narrateur a pris forme. Plus guère de paralysie (telle que rencontrée en première et deuxième strophes) ne subsiste. Cette dernière strophe exhibe le point où en est rendue l'élaboration.

### La discorde dans le discours

A fonction métanarrative, l'ensemble de ces données visent de près et de loin la paternité de l'écriture. Armes et alliés conjuguent leurs efforts en vue de certaine appropriation de la voix. Toujours tournés contre le Créateur, ainsi que contre sa création, ils harcèlent sans relâche, tantôt via des mécanismes de perturbation du discours-dieu, tantôt selon des mécanismes d'élaboration d'un discours autre.

Mais, suivant une distribution inégale dans les modalités inhérentes à la métanarration, il est permis d'envisager une stratégie qui, pour ce seul deuxième chant, s'emploie plus à démolir Créateur et création qu'à laborer une quelconque poésie nouvelle. A douze contre quatre, les strophes annonçant la désintégration supplantent, et de loin, celles à souci d'élaboration. Ici la rhétorique ne prend que peu de place. Traduite en « marques de régie » elle se cantonne dans les strophes 1, 3, 4 et 16. Laissant ainsi aux douze autres strophes le loisir de s'immiscer, selon un développement fictif, dans le domaine même du Créateur.

Un travail de sape, en vue de certaines démystification, prédomine. Tantôt sous forme d'interrogation, tantôt par

l'exhibition de luttes meurtrières, il œuvre à, d'une part, produire une scission au sein de l'unité divine, et à, d'autre part, éliminer toute présence du Créateur dans l'écriture. C'est à cet effet d'ailleurs que s'entend l'élimination tant de la conscience que de l'âme. C'est-à-dire de tout élément attestant d'une présence autre que celle du narrateur. C'est-à-dire de tout élément produisant une soumission dans l'ordre de la création. Se prévalant d'une inspiration applicable à son écriture propre, le narrateur, par voie d'élimination, prend soin de mettre sur pied une morale tout autant sienne.

### **Le double contre l'unique**

Une sortie de chant, pour ce deuxième, permet d'indiquer, comme ce fut le cas déjà en fin de Chant I, que, selon un simple rapport mathématique, le trajet en domaine métanarratif risque de se prolonger. En effet, des quelques seize strophes produites à cet effet, rien d'autre qu'un nouveau rapport du double au simple s'instaure. Et ce, selon que les huit strophes devant formuler ce simple se retrouvent en Chant IV, rigoureusement.

Ainsi les traces de « Lautréamont » peuvent se répandre, de part et d'autre du troisième Chant, sans même l'altérer. Deuxième et quatrième, à distance, s'interrogent et se répondent, établissant et prolongeant des liens issus d'une stratégie commune. Seize strophes d'une part (Chant II) et huit de l'autre (Chant IV) obligent à envisager un développement concerté de la métanarration. L'*inspiration* ayant été *freiné* en fin de deuxième chant, il est à croire qu'un nouvel essor s'annonce pour le début du quatrième. C'est à tout le moins ce que, complémentaire, semble à nouveau esquisser l'incipit :

**« C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant. »**

Au redémarrage les solutions ne manquent pas. A peu de chose près tout matériau peut entreprendre la scription du chant. Loin d'un frein appliqué à l'inspiration, c'est d'un tremplin dont il est désormais question. L'écriture, arrachée des mains du Créateur, rend compte de son élaboration selon de multiples possibilités de parcours. Rien, dès lors, d'une

quelconque interrogation sur son origine, telle que de mise à l'occasion du début du Chant II (« Où est-il passé ce premier chant de Maldoror ? »), ne persiste. Là où l'interrogation était de mise, la réponse s'impose. Ce n'est pas tant à un questionnement sur l'écriture que nous convie le quatrième chant, comme à l'articulation d'une réponse.

On doit, cependant, poser quelques considérations d'usage pour ne pas rater l'articulation de cette réponse métanarrative. A commencer par les circonstances dans lesquelles est arrivée au texte l'interrogation : faite pour instaurer le doute elle eut pour effet d'établir une scission dans l'ordre du discours. Ce qui, loin de conforter certaine paternité divine, provoqua d'office l'ébranlement du Créateur, tant dans l'unité de sa personne, que dans celle de son écriture. A savoir que, scindée, l'écriture exposa envers et contre l'*unique* la démarche agressive d'un double. Double parce que l'interrogation se déroule toujours en deux volets (question/réponse), double aussi à cause de la quête de l'allié qui, toujours, se doit de ressembler au narrateur, (c'est-à-dire : être son double), de même que lui servir d'arme contre le Créateur (deux contre l'*unique*).

Il faudra donc s'attendre à ce que cette dualité persiste au développement de cette quatrième strophe. Car, si ce n'était pas le cas, il y aurait de fortes chances pour que l'*unique* conserve la position dominante dans l'ordre de la scription.

Ici dès lors une attention toute particulière devra exhiber comment au développement, le passage du double (16 strophes du Chant II) au simple (8 strophes du Chant IV) n'est pas si simple que cela. Même que, examiné de près, il articule de façon radicale un transfert du simple (l'*unique* en tant que Créateur) au double (le narrateur métaphorisé).

Aussi, avant que cela ne se complique, passons au parcours, strophe à strophe, du Chant où, toujours, selon des modalités de désintégration et d'élaboration, la métanarration domine.

## Les heurts du script

### Chant IV

#### 1 : Elaboratrice :

« C'est un homme *ou* une pierre *ou* un arbre qui va commencer le quatrième chant »

« Je compare le bourdonnement de leurs ailes métalliques, au choc incessant des glaçons. . . »

« Le combat sera beau : moi, seul, contre l'humanité. Je ne me servirai pas d'*armes construites* avec le *bois* ou le *fer*; »

— Des relations explicites entre la triple évocation (« *ou* ») d'un narrateur éventuel et le processus métaphorique servent de coup d'envoi, pour ce quatrième chant. Une élaboration en vue de procédés précis (« Je compare ») détermine les armes de l'affrontement. Car, ni de « bois », ni de « fer », l'écriture seule, dans ses multiples résonances rhétoriques permettra l'attaque contre l'humanité; laquelle en tant que création, témoigne du Créateur.

#### 2 : Elaboratrice :

« dans l'emploi criminel (. . .) d'une *figure de rhétorique* que plusieurs méprisent, mais que beaucoup encensent. »

« *Mes raisonnements* se choqueront quelques fois contre les grelots de la folie. . . »

« Et, pour ne pas m'éloigner davantage du cadre de cette *feuille de papier*, ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer, depuis le commencement de cette strophe. . . »

« et, quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles. . . »

« Souvent, il m'arrivera d'énoncer, avec solennité, les *propositions* les plus bouffonnes. . . »

« Et, peut-être que ce simple idéal, conçu par mon *imagination*, surpassera, cependant, tout ce que la

*poésie* a trouvé jusqu'ici de plus grandiose et de plus sacré. »

« Le rire, le mal, l'orgueil, la folie, *paraîtront*, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice, et serviront d'*exemple* à la stupéfaction humaine. »

— On ne peut strophe plus éloquente pour ce qui a trait à l'exposition de la technique. Situées au cœur même du dédoublement métaphorique (rappelons que cette strophe est celle des « piliers » qui tour à tour sont « baobabs », « épingles », et « tours »), les positions rhétoriques servent à élaborer une poésie qui, revenant sans cesse vers ses matériaux, produit un dérèglement dans l'ordre de la logique.

Pour sûr que la procédure comparative, relevant de « l'emploi criminel. . . d'une figure de rhétorique » masque l'arme ultime du narrateur. Cette arme, au-delà de toute imagination, élaborant une poésie nouvelle, ne saurait être autre que le « comme ». Un « comme » permettant maintes métamorphoses issues des analogies les plus osées. Il y a là de quoi ébranler à la fois toute la création et toute la littérature.

### 3 : Elaboratrice :

« Il est entendu, sinon ne me lisez pas, que je ne  *mets en scène*  que la timide personnalité de mon opinion »

« Discuter est le  *mot grammatical* , et beaucoup de personnes trouveront qu'il ne faudrait pas contredire, sans un volumineux dossier de preuves, ce que je viens de coucher sur le  *papier*  : »

« il est bon. . . de revenir la queue basse (. . .) au  *sujet dramatique*  cimenté dans cette  *strophe* . Il est utile de boire un verre d'eau, avant d'entreprendre la suite de mon travail. »

« ainsi, l'on reconnaîtra l' *accomplissement*  de mon  *devoir*  à l'empressement que je montre à revenir à la question. »

— Ici le débat se situe dans le lieu très précis du travail du narrateur : soumis à la volonté de sa mère et de son épouse, un « pendu » figure une manière de  *comme*  (le

pendu étant délivré par le narrateur), d'une certaine façon permet la récupération de tout élément métaphorique travaillant contre une élaboration nouvelle de l'écriture. Aussi est-il plus compréhensible que le « devoir » du narrateur soit de revenir sans cesse sur son « travail », afin de démontrer que hors sa « feuille de papier » il n'est pas de métaphorisation possible. Donc, ramenant toute métaphorisation vers le lieu même de son travail, c'est à l'empêchement d'une analogie dans le domaine de la création qu'œuvre le narrateur : coupées du « pendu » qui est à la fois fils et époux, mère et épouse n'ont plus guère de lieu de jonction. Désormais elles sont condamnées à errer, hors du champ analogique.

#### 4 : Désintégratrice :

« Tu raconteras à ton fils que tu as vu; . . . Tu seras étonné de le voir si docile aux conseils de la *paternité*, . . . il t'a trompé, celui qui est descendu de la race humaine, mais, il ne te trompera plus : tu sauras désormais ce qu'il adviendra. O *père* infortuné, prépare, pour accompagner les pas de ta vieillesse, l'*échafaud* ineffaçable qui tranchera la tête d'un criminel précoce et la douleur qui te montrera le chemin qui conduit à la tombe. »

— Dans cette strophe la métaphore ose la métamorphose. En effet le narrateur, accueillant dans toutes les parties de son corps quelques éléments inhabituels (poux, champignon, crapauds, caméléon, vipère, hérissons, crabe), accepte une transformation tactique :

« j'avais fait voeu de vivre avec la maladie et l'immobilité jusqu'à ce que j'eusse vaincu le *Créateur* »

Mais s'il accepte la détérioration ce n'est, comme on peut le lire, que pour mieux s'attaquer au Créateur. Et ainsi pouvoir parer à sa possible filiation. Car, vivant dans la maladie, il ne sera approché; et surtout, possédant au lieu de « verge » une « vipère », c'est beaucoup plus que la stérilité qu'il répand : c'est l'élimination systématique du fils.

A cet égard, les conseils visant la paternité ne peuvent qu'accélérer le processus de désintégration à la fois envers le Créateur, et envers sa création.

## 5 : Elaboratrice :

« Quand je place sur mon cœur cette interrogation délirante et muette, c'est moins pour la majesté de la forme, que pour le tableau de la réalité, que la sobriété du *style* se conduit de la sorte. »

« (or, on sait que l'*analogie* transporte facilement l'application de cette loi dans les autres domaines de l'intelligence) ».

« Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon *imagination*, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma *propre image* ! »

— Confronté à sa propre image, le narrateur n'a d'autre choix que d'être comme lui-même. Strophe consacrée aux effets du miroir, elle permet l'identification du « comme » sur le lieu même de la métaphore. L'analogie ici devient flamboyante. En ce sens que le seul narrateur fournit d'emblée le dédoublement. Seul contre l'unique il devient double, et ainsi, d'une certaine manière, devient, dans ce « tableau de la réalité », comme ce qu'il écrit. Se dédoublant à compter de lui-même, il récupère au plus près l'analogie.

## 8 : Désintégratrice :

« Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau »

« je sus élever mon *âme* jusqu'à l'excessive hauteur de cette volupté ineffable »

— Nouvelle promesse d'attaque contre le Créateur, cette sixième strophe passe par la métamorphose. Le dédoublement en « pourceau » permet, aux antipodes, la confrontation de deux « âmes » (soit, celle du narrateur et celle du Créateur). La détérioration dans le champ du Créateur se fait de façon subversive. Encore ici, plutôt que de se liquer avec des alliés, le narrateur préconise une stratégie de la métamorphose. Ceci permettant d'évaluer comment le narrateur, de par l'activation de son comme, est à lui-même sa propre narration.

## 7 : Elaboratrice :

« J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague, et, à plus forte raison fausse, des beautés de *littérature* que j'*effeuille*, dans le développement excessivement rapide de mes *phrases*. Hélas ! je voudrais dérouler mes raisonnements et mes *comparaisons* lentement. . . »

« Je ne crois pas que le lecteur ait lieu de se repentir, s'il prête à ma *narration*, moins le nuisible obstacle. . . qui discute légalement. . . les *mystères poétiques*. . . que je me charge de lui révéler. . . dans cette *strophe*. . . »

« Et, cependant, quoique je réserve une bonne part au sympathique emploi de la *métaphore* (cette *figure de rhétorique* rend beaucoup de services. . . ) »

— Les éléments élaborationnels ne sont pas de trop. Il arrivent à point pour conforter une fiction où est mis en scène l'implicite de la métaphore. En effet cette strophe, exposant des « jumeaux » en tant que matériaux fictifs privilégiés, ramène le miroir sur le lieu du dédoublement. Ne vivant que du « comme » (l'un étant connu de l'autre), ils se trouvent de la même manière à être produits par ce « comme ». L'« emploi de la métaphore » atteste, dans le discours du narrateur, de l'élaboration qui a cours. La rhétorique ne saurait être qu'une arme poétique qui, plus que signifier l'écriture et ses procédés, déterminerait tout développement fictif.

## 8 : Elaboratrice :

« Que cette lugubre *voix* se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est *moi-même* qui parle. Me servant de ma *propre langue* pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes *lèvres* remuent, et que c'est *moi-même* qui parle. Et, c'est *moi-même* qui, racontant une *histoire* de ma propre jeunesse, et sentant pénétrer dans mon cœur. . . c'est *moi-même*, à moins que je ne me trompe. . . c'est *moi-même qui parle*. »

— Une récupération du double dans l'unique ici se manifeste. Car la *métaphore*, à ce terme, prend un tournant, qui, au niveau du dédoublement, s'accommode de la



répétition. La « voix » passe définitivement dans la bouche du narrateur, et rend désormais compte du lieu de sa paternité. Le « moi-même qui parle », dans ses résonnances anaphoriques, fait plus que multiplier la métaphore, il démontre en plus comment le détenteur de cette « voix » finit par devenir, envers et contre le Créateur. *comme ce qu'il écrit*. Ayant imposé sa « voix » on peut dire qu'il a du même coup imposé sa paternité.

### Comme ce qu'il écrit

Quelques distinctions, pour le trajet du deux au quatre, s'imposent. En ce sens que, partant d'un double, il est aisé de constater comment, au déroulement des seize strophes du deuxième chant, le narrateur exerce un maraudage visant à établir une complicité avec certains éléments vivant en marge de la création (hermaphrodite, pou, mathématiques, requin, Holzer. . .). Ces éléments, acquis ou conquis, devant au plus près combattre le Créateur.

Tandis que, toujours au cœur de cette stratégie du double, les huit strophes du Chant IV ne transmettent à peu près rien de cette quête du narrateur. Loin de marauder, ce dernier ramène vers lui, via de multiples métamorphoses, toutes modalités du dédoublement. Comme si l'affrontement ne devait plus simplement s'effectuer par accumulation de doubles, mais selon une certaine scission au sein même du scripteur. Scission stratégique cela va de soi puisqu'elle permet dans le même un dédoublement. Ici jouent à souhait toutes variations du « comme ». L'analogie, portée dans les limites de l'écriture, permet au narrateur les déplacements les plus vertigineux, au gré de multiples métamorphoses.

En territoire rhétorique, ce sont, on l'aura lu à maintes reprises, les mécanismes poétiques qui désormais importent. Avec, en plus, cette constance que la métaphore anime au plus près les dits mécanismes. Traduite maintes fois en analogies, non seulement elle permet, mais de même elle produit la métamorphose. En ce sens qu'il y aurait pour l'entière trajectoire de ce quatrième chant une mise en marche perpétuant l'allégorie d'un « comme ». Non plus un comme apprêté à la lecture, mais un comme recréant dans les marges un incipit métamorphosé :

« Plût au ciel que le *scripteur*, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il écrit »

Un « comme » qui, dans le dédale métanarratif, ferait se rejoindre deux trajectoires inscrites en des lieux séparés :

a) l'une, celle du Chant II, où se parcourent contre le Créateur et sa création les oscillations d'un « comme » permettant, dans des rapports de double et de ressemblance, l'acquisition d'un certain nombre d'alliés. On sait que la visée fut à plus forte proportion désintégratrice (314) :

4 strophes élaboratrices pour 12 désintégratrices.

b) l'autre, celle du Chant IV, où le cheminement, plus rhétorique, détermine, selon des évolutions d'un « comme » se donnant cette fois de façon plus explicitement métaphorique, la quête de la paternité. Le *scripteur* devient, par suite de multiples métamorphoses, à lui-même ses propres alliés. C'est en ce sens d'ailleurs qu'ici on peut dire que le simple passe au double.

Quand à la visée elle se fera dans des proportions inversées. Plus volontiers portées sur la rhétorique les strophes accorderont privilège à l'élaboration (aux 314) :

2 strophes désintégratrices pour 6 élaboratrices.

### La métaphore

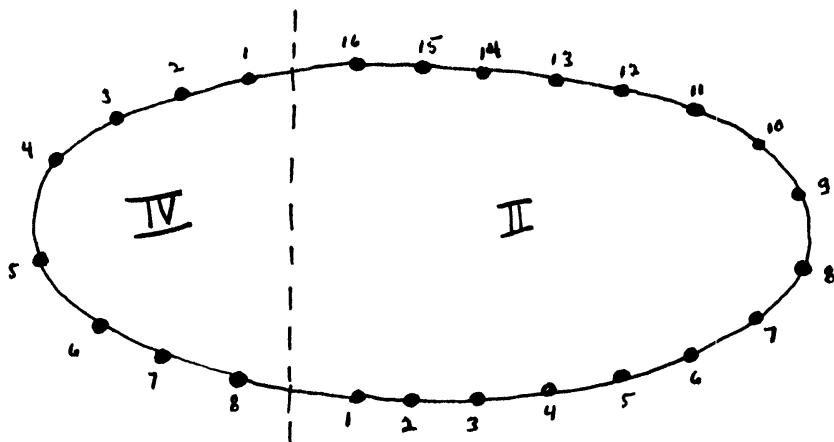
Pour revenir, en insistant, sur ce quatrième chant, il faut, une fois pour toutes, marquer qu'y prédomine l'arme rhétorique. Inauguré selon qu'un « homme », une « pierre » ou un « arbre » aient ensemble ou alternativement à prendre en main le récit, ce chant verra à ce que le narrateur puisse être tous ces éléments à la fois. Etoffant l'écriture de Lautréamont, les étourdissantes possibilités du *comme* rendent, aux yeux du Créateur, un *scripteur* qui d'une part, d'analogie en analogie, s'avère insaisissable, et qui, d'autre part, finit, suite aux apparitions répétées de sa propre *voix*, par s'imposer. C'est qu'à ce terme la métaphore, d'elle-même se dédoublant, devient anaphorique. Comme si d'elle-même, elle organisait son propre plagiat. En ce sens que ce que tente d'imiter le *scripteur* des deuxième et quatrième chants, c'est du Lautréamont.

Dans l'ensemble, cependant, cette arme ne laisse en rien pour compte la métanarration. Bien au contraire. Inspirée d'une organisation déjà en place, elle accepte une distribution systématique pour chacun des deux chants concernés. On assiste en fait, sur le plan métanarratif, à une

répétition de l'ellipse structurée déjà dans le jeu de la « communication ». D'un « comme » inhérent au lecteur des chants I et V, on passe à un « comme » adhérent au scripteur, mais des chants II et IV cette fois.

Dans un cas comme dans l'autre la figure déployée afin de soutenir la trajectoire métaphorique (ou du « comme ») sera l'ellipse. A double foyer toujours, elle se devra de rendre mathématiquement ce rapport du double au simple, selon d'abord un simple calcul de strophes (de 16 à 8), puis selon une bien particulière stratégie d'attaque (le double contre l'unique).

Aussi la disposition devrait-elle se lire comme suit :



Avec cette idée toujours, qu'en vue d'une quête de paternité, le quatrième chant apporte un élément de réponse aux interrogations émises dès le deuxième. C'est-à-dire qu'aux interrogations scindant le narrateur-scripteur répond un narrateur-scripteur scindé (ou dédoublé), voire même répété.

Tel serait le but de la conjugaison de ces deux chants : affronter l'unique (Créateur-Dieu) dans un procès où le scripteur affuble le double. Entendu que ce double joue tout autant de la métaphore (dédouplements et métamorphoses) que de l'anaphore (répétitions, de la voix surtout).

### **Le Mis en Trop**

Concernant quatre des cinq premiers chants, deux ellipses déjà on fait figure. C'est dire que le seul encore inattaqué, soit le Chant III, se trouve dans une position précaire. Subissant de part et d'autre l'encerclement, il lui devient difficile de ne pas plier au mouvement.

Mais en ce cas précis, la mobilisation pose certains problèmes. En ce sens que la mathématique, allant du III au IV, se trouve en rapport inverse. Là où déjà nous avons des relations qui, au cumul des strophes, faisaient apparaître pour les chants I et V d'abord, II et IV ensuite, des effets de concordance autorisant le double au simple, rien, dans cet ordre, ne va plus. III et VI proposent une stricte combinaison réhabilitant l'ordre logique : du simple au double. Soit : cinq strophes pour le Chant III et 10 pour le VI.

Un autre problème, légitimé cette fois, de par la position du Chant III, surgira. En effet, bien enserré au creux des cinq premiers chants, il lui sera difficile de produire une trajectoire elliptique apte à perpétuer la stratégie, sans sortir de cette structure même. Et ainsi briser une concentricité toujours plus opérante.

A moins bien sûr, que quelques aménagements se produisent dans l'ordre des relations possibles entre le III et le VI. Voilà ce qu'il faut dès à présent soulever. A savoir que l'ambiguïté du Chant VI, et dans son rapport entretenu avec le Chant III, et dans celui avec les I, II, IV et V, autorise un statut privilégié. Non pas qu'ici il faille noyer le poisson (on y reviendra par ailleurs), mais, s'il fallait dès à présent localiser les actions du III et du VI dans leur unique champ de relations, un danger de réduction, pour l'un et l'autre chants, prévaudrait. Aussi, avec prudence, faut-il désormais envisager la poursuite de la lecture d'abord par concertation du Chant III quitte à ce qu'ensuite une dérive s'opère au profit du VI, méthodiquement.

### **L'envol fictif**

Le Chant III donc, dans son développement, propose une activation qui, telle qu'annoncée, transporte les fonctions de narration du côté de Maldoror. En ce sens que lecteur et

scripteur passent au second plan, soumis qu'ils deviennent à l'autorité du héros. Mais pas que cela, car, si Maldoror semble imprégner de sa présence le troisième chant, voire y déterminer une activation des plus directes, c'est aussi la marque d'une inscription du héros dans un procès privilégiant la fiction.

Maldoror imprègne et avec netteté. Nulle part ailleurs, dans le déroulement des cinq premiers chants, son action ne s'est affichée plus immédiate. Souventes fois suggérée, voire même latente, elle avait pour fonction de présenter le héros sans lui céder l'initiative. Les procédés de lecture et d'écriture s'accaparent alors majorité des préoccupations du texte.

Ici cependant, l'affrontement aidant (Maldoror contre Créateur), rien ne saura freiner le déroulement de l'histoire de même que rien ne saura enrayer l'envol de la fiction. Encore une fois d'ailleurs l'incipit oriente vers une direction à prendre :

**« 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. »**

Où ne semble retenu du chant précédent que ce qui justement prend allure de fiction. En effet, *Léman*, *Lohengrin*, *Lombano* et *Holzer* en tant qu'« êtres imaginaires », amorcent une lancée qui, au fur et à mesure des strophes, accentuera l'envol fictif. En tant qu'êtres de fiction, ils ne peuvent qu'aviver au texte, soit en tant que préliminaires, soit en tant qu'éléments intronisateurs, la présence du héros.

Une insistance sur Maldoror donc est à prévoir. Ce qui, en terme de fonction fait indubitablement pencher du côté de la « narration ». C'est-à-dire vers cette fonction privilégiant l'histoire au sens où il se passe fictivement quelque chose, et que ce quelque chose fait l'objet de multiples récits :

- Maldoror grâce au manuscrit raconte la folle.
- Trendall raconte et commente le combat.
- Le cheveu raconte la déchéance du Créateur.

Après de larges ellipses produites pour le compte du lecteur et du scripteur, il faut s'attendre à ce que quelque chose se trace à la suite du héros. Mais non à sens unique car, dans la mise sur pied de cette fiction, cohabiteront des strophes où l'appropriation de certain territoire se jouera selon des

oscillations d'actants allant du *protagoniste* à l'*antagoniste*. Bien entendu ces pôles, affichés dans l'équilibre des strophes, répondront des présences dominantes tantôt de Maldoror, tantôt de Dieu.

### Concentricité — vs — Excentricité

#### Chant III

##### 1) Protagoniste :

« Rappelons les noms de ces êtres *imaginaires*, à la nature d'*ange*. . . »

« Amour affamé, qui se dévorerait *lui-même*, s'il ne cherchait sa nourriture dans les *fictions célestes* : créant, à la longue, une pyramide de *séraphins* (. . .) il les entrelacera dans une *ellipse* qu'il fera tourbillonner autour de lui. »

« On disait que, volant côte à côte comme deux *condors* des Andes, ils aimaient à planer, en *cercles concentriques*, parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil; »

##### refrain :

« Nos chevaux galopèrent le long du rivage, comme s'ils *fuyaient l'œil humain*. »

— Plusieurs éléments sont ici dignes d'intérêt. A commencer par l'insistance sur les éléments célestes (*ange*, *fictions*, *séraphins*) permettant une sorte d'*envol*, fictif, hors de portée du regard humain. Il est de la sorte à envisager que l'insistance sur une *fonction narrative* stimule le fantastique, décollant ainsi du vraisemblable. L'*imaginaire*, concentré en et autour de Maldoror, a force de loi. Se déployant en « *cercles concentriques* », voire même en « *ellipse* », il accepte un *envol* qui, en plus de signifier une stratégie, emmène loin du vraisemblable. Stratégie fictive bien sûr, elle le sera dans l'ordre de la narration. Maldoror, protagoniste, s'aventure en territoire adverse (*cieux*), préfigurant, sous formes d'*ellipses*, son attaque.

## 2) Protagoniste :

« Voici la folle qui *pass*e en dansant, tandis qu'elle se rappelle vaguement quelque chose. . . Son haleine respire l'*eau-de-vie*. »

« On me raconta ce qui s'était passé; car, moi, je ne fus pas présente à l'événement qui eut pour conséquence la mort de ma fille. Si je l'avais été, j'aurais défendu cet *ange* au prix de mon sang. . . *Maldoror* passait avec son bouledogue; » (un double viol sera ici effectué; d'abord par Maldoror, ensuite par le bouledogue)

« Celui-ci (*Maldoror*) tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cette hydre d'acier; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant. De ce *trou élargi*, il retire successivement les organes intérieurs; les boyaux, les poumons, et enfin le *cœur* lui-même. . . »

## refrain :

« Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle. »

— Comme ce fut annoncé déjà, la fiction s'abat sur un corps céleste (« cet ange »). *Maldoror*, ayant récupéré un « manuscrit » échappé par la folle, peut de la sorte prendre connaissance, sous forme de récit, de son forfait.

Lecteur de sa propre fiction il ne permet aucune sortie de lui-même. Plus rien ne peut être suggéré, le passage à l'acte mène vers les plus invraisemblables dénouements. L'affirmation de *Maldoror* en tant que protagoniste ravive une stratégie déjà annoncée en première strophe. La ravive et la renverse faudrait-il dire, car ici la concentricité fait place à la force centrifuge. Le centre fait l'objet d'un élargissement qui va du vagin jusqu'au cœur (« ce trou élargi »). Le « condor », attaquant par « cercles concentriques », élimine sa proie (« petit poulet vidé ») par cercles centrifuges.

## 3) Protagoniste — vs — Antagoniste

« Trendall a touché la main pour la dernière fois, à celui qui s'absente volontairement, toujours fuyant devant lui, toujours l'image de l'homme le poursuivant. »

Dieu se change en dragon à tête de tigre  
Maldoror se transforme en aigle.

« Les voilà qui tracent des *cercles dont la concentricité* diminue, espionnant leurs moyens réciproques, avant de combattre; »

« je m'aperçois que l'aigle, collé à lui par tous ses membres, comme une sangsue, *enfonce* de plus en plus son bec. . . jusqu'à la racine du cou, dans le ventre du dragon. . . Il cherche sans doute quelque chose. . . Voilà l'aigle qui sort de cette caverne. . . Quoique tu tiennes dans ton bec nerveux un *cœur palpitant*. . . la victoire a été difficile. . . Ainsi donc, *Maldoror*, tu as été vainqueur ! »

— La fiction parvient à son paroxysme. Le combat, annoncé de part et d'autre du Chant III, se déroule enfin. Et toujours, selon une stratégie prévisible, la concentricité prédomine. En ce sens que Maldoror, changé en aigle, attaque en traçant des cercles dont la concentricité ne se consumera qu'au cœur du dragon.

A noter ici que, combattant, le héros cède la narration à Trendall, un autre personnage fictif. C'est donc qu'il a souci de rester en terrain narratif; c'est-à-dire là où Ducasse et Lautréamont n'ont pas prise.

## 4) Antagoniste :

« Il (le Créateur) était soûl ! Horriblement soûl ! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang ! »

Pseudo-refrain :

« Le hérisson, qui passait. . . Le pivert et la chouette, qui passaient. L'âne, qui passait. . . Le crapaud, qui passait. . . Le lion, qui passait. . . L'homme, qui passait, s'arrêta devant le Créateur *méconnu* ! »



— Témoin passif de la déchéance du Créateur, Maldoror peut attester certaine ex-centricité de la fiction. N'étant plus, suite à sa défection à l'occasion du combat, le centre de l'univers, le Créateur voit sa création lui échapper. En effet, tous passent devant lui sans qu'il puisse les retenir. Sans même qu'il puisse les empêcher d'accomplir certaines vengeances à son égard. Renversé d'abord par l'alcool, ensuite par sa création, il se doit de céder toute emprise sur la fiction.

Un peu comme la *folle* dont l'« haleine respire l'eau-de-vie », il projette dans l'alcool les effets d'une désintégration amorcée par Maldoror. Hors du centre, le Créateur ne peut retenir sa création; tout comme la folle, déjà, s'avérait impuissante à conserver et à défendre sa fille.

5) Antagoniste :

« demeure de toutes ces femmes qui montraient chaque jour, à ceux qui entraient, l'*intérieur de leur vagin*, en échange d'un peu d'or. »

« Alors, les coqs et les poules. . . *déchiquetaient* à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortît du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé. »

« La première et la seule chose qui frappa ma vue fut un *bâton* blond, composé de cornets s'enfonçant les uns dans les autres.

« Il (le jeune homme) littéralement écorché des pieds jusqu'à la tête; il traînait, à travers les dalles de sa chambre, sa *peau retournée*. »

« J'étais obligé. . . d'assister à l'alliage forcé de ces deux êtres. . . » (Créateur & prostituée).

refrain :

« Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mes yeux se recollaient à la grille avec plus d'énergie !. . . »

— Témoin du récit d'un cheveu (« bâton blond ») du Créateur, Maldoror accentue la déchéance amorcée à l'endroit de l'antagoniste. La fiction cumule les excès, mais du côté du Créateur cette fois. S'accouplant avec

une prostituée et, vif, écorchant un jeune homme, ce même Créateur perpétue une stratégie d'*excentricité*. La « peau retournée » de l'adolescent, ne permettant nulle profondeur, fait foi d'une situation narrative qui, suite au combat, s'est retournée. Exaspéré, ce qu'il tente c'est de retourner une création qui déjà s'est tournée contre lui. De même, le jeu des coqs et des poules picorant le vagin gonflé d'une femme « renversée » conforte la démobilisation déjà agissante. Le Créateur, avec un cheveu en moins, atteste l'image d'un coq qui commence à perdre des plumes. Détrôné, il ne lui reste pour unique bien que l'excentricité de son renversement.

### Une affliction fictive

Il n'y a guère, trêve de difficultés, à élaborer pour un bilan de la répartition. Protagoniste et Antagoniste se partagent équitablement la fiction, selon que des cinq strophes du Chant, la première et la seconde appartiennent à Maldoror, tandis que la quatrième et la cinquième échoient à Dieu. De-meure, seule, la troisième, acceptant la cohabitation des deux actants.

A pousser un peu plus loin cependant, il faut signaler comment s'effectue ce départage. C'est-à-dire en quoi les strophes appartenant à Maldoror se démarquent, au niveau du mouvement engendré, de celles appartenant au Créateur :

— Deux strophes à visée « protagoniste » où domine Maldoror dans des mouvements *concentriques* et *centrifuges*.

— Deux strophes à visée « antagoniste » où domine le Créateur mais dans des mouvements qui cette fois sont *excentriques*.

— Quant à la strophe où « antagoniste » et « protagoniste » sont en présence, voire se combattent, elle atteste de la victoire de la « concentricité » sur l'« excentricité »

Il serait en ce sens prudent d'accorder à Maldoror toute maîtrise sur la fiction. Digne représentant de la fonction narrative, c'est lui qui en fait jaillir tout l'éclat, c'est lui qui en permet toute l'expansion.

De même faut-il prolonger les effets permis par quatre de ces strophes vers des parallélismes entretenus à compter des refrains.

Parlant de concentricité ou d'excentricité, ils permettent une stratégie qui, encore une fois, tout autour de la troisième strophe, s'accomplit en ellipses. Et ce, sans compter la possible poursuite de ce mouvement au cœur même du Chant.

1) « Nos chevaux galopaient le long du rivage comme s'ils fuyaient l'œil humain. »

2) « Voici la folle qui passe en dansant... Maldoror passait avec son bouledogue... ».

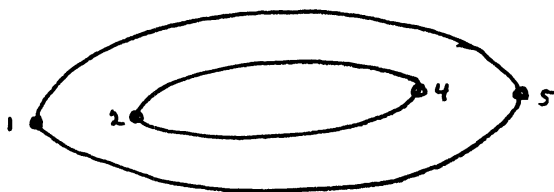
« Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle, »

4) « Le hérisson, qui passait... le pivert et la chouette, qui passaient... l'âne, qui passait... » etc.

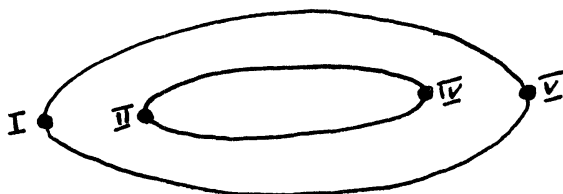
5) « Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mes yeux se recollaient à la grille avec plus d'énergie !... » On sait que c'est pour entendre le « Cheveu » que Maldoror s'approche.

Un parallélisme structurel parle avec évidence, encourageant les liens à distance. De manière encore une fois elliptique cela donnerait, reproduisant l'ordre de disposition des Chants déjà envisagés :

Chant III : Strophes 1, 2, 4, 5



Chants : I, II, IV, V



Avec, pour compléter le tableau, l'intuition que de part et d'autre le trois s'insérera au milieu.

a) Nul doute que dans les rapports de strophe à strophe, un et cinq s'appellent : les chevaux galopant pour fuir l'œil humain renvoyant aux yeux se recollant à la grille, et à l'écoute du cheveu.

b) Même chose pour les strophes deux et quatre : plusieurs éléments déterminant l'action de passer : « la folle qui passe », et Maldoror qui « passait » renvoient à toute la création passant devant le Créateur. Avec reprise, de part et d'autre, de l'idée de coups portés : la folle poursuivie à coups de pierre annonçant les coups portés par la création à l'endroit de leur Créateur.

c) Quant à la troisième strophe, elle est régie par une structure qui semble entraînée, parce que surdéterminée, par le mouvement. En effet, le combat programmé par une suite de cercles concentriques, légitime, jusqu'au cœur même de l'antagoniste, un mouvement se réalisant au cœur du Chant. Comme si l'ellipse, par resserrements concentriques, atteignait son aboutissement tactique :

L'aigle (Maldoror), attaquant le dragon (Créateur) par cercles concentriques, finira par vaincre ce dernier en perçant sa poitrine jusqu'au cœur. Lequel cœur sera retiré du dragon, grâce au bec même de l'aigle.

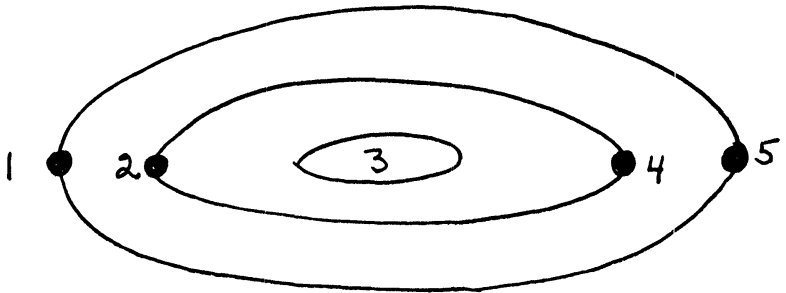
### **Maldoror en rond**

Dès à présent il est à envisager qu'on touche le cœur du *comme*. C'est-à-dire que Maldoror, héros, gagnant au cœur de la concentricité, le cœur de son adversaire, propage dans le camp adverse une déroute excentrique (l'excentricité étant de mouvement sans centre. . . ou sans cœur). Sans cœur, donc, la création ne peut plus être *comme* le Créateur. . . Aussi est-il compréhensible qu'elle s'en détache.

Quant à Maldoror, opérant dans la logique du mouvement elliptique de l'ensemble de l'œuvre, il ne peut qu'arborer une fiction qui entretient avec la structure un rapport de *comme* : on dira d'abord qu'il est comme l'ellipse. On pourra même dire que s'appropriant le cœur de son adversaire, il réduit l'ellipse à un seul foyer (lui-même cumulant les deux foyers). Ce qui, renversant la formule dans le domaine du narratif, permet d'énoncer : l'ellipse, désormais, est comme Maldoror.

Chant à double foyer fictif (antagoniste et protagoniste), ce troisième permet en son centre, strophe troisième aussi, la réduction de ce double dans l'unique.

Ce qui donnerait pour l'ensemble du Chant une articulation telle :

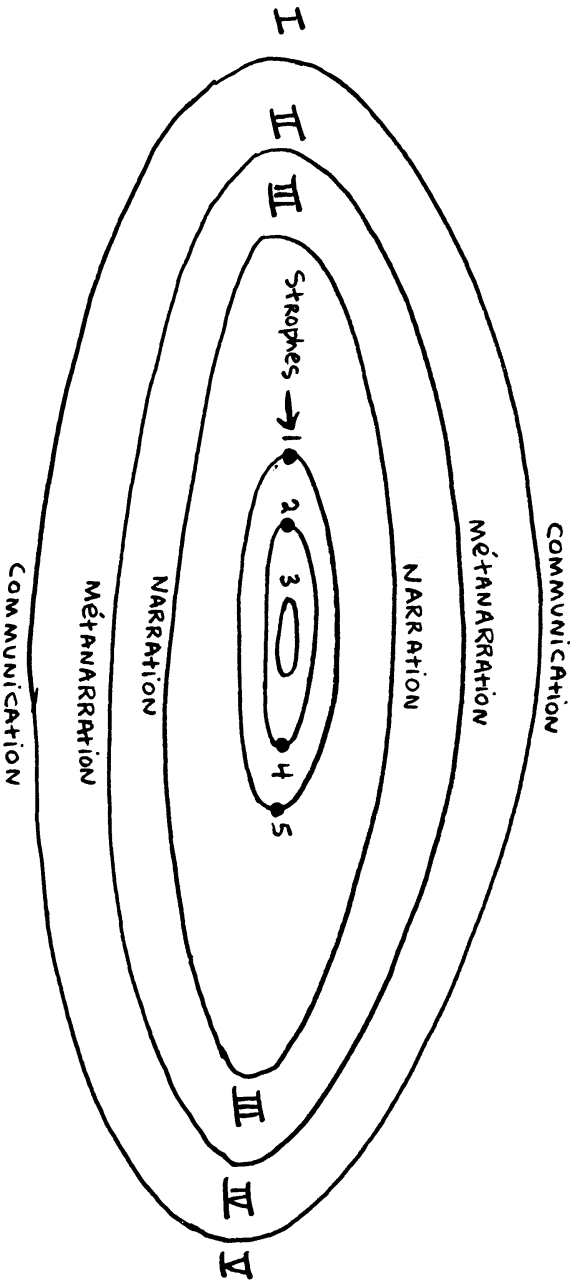


Sans exagérer, il est à craindre que la trajectoire proposée par la disposition des strophes de ce Chant, affiche de façon réduite celle déjà opérante pour l'ensemble des cinq premiers Chants. Ce qui, rétroactivement, explique le désir de parcourir ce Chant III indépendamment du VI; et ce malgré l'évident rapport du simple au double prêtant à leur rapprochement.

En effet, les cinq premiers Chants offrent, pour une disposition d'ensemble, une cohésion qui légitime au plus près la concertation. Les deux ellipses, déjà opérantes au déroulement des Chants I, II, IV et V, entraînent toujours plus vers la concentricité. De sorte que le seul Chant laissé pour compte jusqu'à ce stade (c'est-à-dire le III), subit, sur la lancée, l'entraînement; confortant à sa limite la légitimation dudit mouvement.

Ainsi, pour conclure sur le III, faudrait-il par là même conclure sur l'ensemble des cinq premiers Chants. Et ce, selon les appellations propres à chacun d'entre eux, tant au niveau de leur fonction qu'au niveau de leur position. Ainsi permis, le parcours des cinq Chants ne peut qu'exhiber une stratégie qui, partant du comme, oblige un déploiement elliptique toujours plus concentrique.

CHANTS



### Le texte se fronde

Cette étape en cercles franchie, un sixième parcours traverse l'œuvre selon son sixième. Après superpositions et entrecroisement des cinq premiers chants, suit, non plus de concentricité mais de précipitation, voire de projection, cet autre chant, sixième et dernier en lice. Il s'agit, de prime approche, d'en vérifier quantitativement la teneur.

Sixième, il supporte le double du III, cela fut vu. Simple rapport de strophes, cinq pour le III et dix pour le VI, ici se confirme la relation allant du simple au double, inversant par là même toute hiérarchie déjà implantée. Mais, nouveau rapport, ce sixième légitime d'une autre manière sa position. Et là, une toute autre envergure se démarque. A savoir que, délaissant quelque peu les affinités permises du III au VI, il conduit la somme de ses strophes à une confrontation avec l'ensemble de l'œuvre. Ce qui, donné pour les dix ici présentes, établit une fraction sur les soixante :

Chant I	14 strophes
Chant II	16 strophes
Chant III	5 strophes
Chant IV	8 strophes
Chant V	7 strophes
Chant VI	<u>10 strophes</u>
	60 strophes

A cet effet que, dans un rapport de dix sur soixante, ce Chant VI se pose bien comme le sixième (116) des Chants. Voilà qui peut nuancer l'approche : selon que le Chant VI privilégierait certaines liaisons tant avec le III qu'avec l'ensemble des autres Chants. En ce sens que sixième il l'est doublement. Plus que la confirmation d'un cercle, ou d'une ellipse, interposé, ce chant permet en fin de parcours la relance de l'ensemble.

Semblable rapport prend appui sur, et tout à la fois vérifie, ce qui au début de ce chant donne le ton : achevée la partie « synthétique », celle élaborée au cours des cinq premiers chants, débute celle « analytique », du fait de ce sixième. Démarche encore à l'inverse d'une conventionnelle logique,

elle rend ici la synthèse expansive et concise l'analyse. Voilà qui annonce plus d'un renversement.

### **L'entrée en fonctions**

L'erreur serait, pour la surdétermination de ce chant, de s'en remettre entièrement à l'incipit. Non pas que, non fiable, il faille le négliger, mais que, l'observation aidant, un redoublement d'attention prévale. Car loin d'un seul incipit, ce sixième Chant en propose plusieurs. Aussi, pour la preuve, retenons, de strophe à strophe, les trois premiers :

1) « Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse. . . »

2) « Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (. . .) que je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuillets de papier non mâché. De cette manière, il me sera possible de commencer avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire. »

3) « Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. »

Avec aussi, sur la fin, une manière d'incipit, à rebours : « Savez-vous que, lorsque, je songe à l'anneau de fer caché sous la pierre par la main d'un maniaque, un invincible frisson me passe par les cheveux ? »

Ce qui permet quelques considérations sur les privilèges accordés aux fonctions développées antérieurement. Comme si toutes devaient se retrouver à la suite des strophes, au sein de ce sixième chant. Comme si, rassemblées, elles devaient rendre compte d'une activation linéaire des trois larges ellipses engagées par les cinq chants précédents.

Car si, ici, se rencontrent, strophe à strophe toujours, les trois fonctions déjà articulées par les cinq premiers chants, c'est autant pour montrer que le Chant VI ne semble privilégier aucune de ces fonctions précises, que pour attester qu'il les contient toutes. En effet, que ça soient « communication » (strophe 1), « métanarration » (strophe 2) ou « narration » (strophe 3), elles annoncent, ensemble ou isolément, un entrelacement qui, des cercles antérieurs, projette de façon plus linéaire. On remarquera d'ailleurs, au dépouillement de chacune des strophes, comment toute idée de *projet* pour ce chant, rapidement se traduit en figure de *projection*.



Il semble qu'on sorte de tout projet métaphorique. En ce sens que, ayant trait à la circulation, les cercles engendrés par les cinq premiers Chants ont tendance à se linéariser, acceptant, pour l'entrée en fonction(s) du Chant VI, certains penchants pour le projet :

a) « je vais fabriquer un petit roman de trente pages »

b) emploi répété du futur :

« Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut » (« l'homme, le Créateur et moi-même »)

c) utilisation, encore une fois répétée, de l'énigme. . . d'où l'idée d'un possible renvoi :

« Savez-vous que, lorsque je songe à l'anneau de fer. . . »

Enfin tous éléments aptes à transporter un peu plus loin le texte, de même qu'à obliger certain dénouement.

La lecture donc, pour analytique qu'elle puisse se penser, ne doit se donner d'autre visée qu'un relevé successif des strophes dans tout l'entremêlement des fonctions opérant en elles. Seule, la rigidité de cette démarche, peut rendre compte du mode d'évolution du Chant VI, tant dans ses affinités avec les autres Chants que dans son mode de divergence.

## L'entrelacement

### Strophe 1

#### *Communication et Métanarration*

« Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, *ne croyez pas* qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes. . . »

« Prétendriez-vous donc que, parce que j'aurais insulté. . . »

« *Vous toucherez* avec nos mains. . . »)

« Quand je songe que vous me reprochez. . . »

« *Vous comprendrez* mieux la préface du renégat. . . »

— Outre ici l'idée d'un lecteur à la fois témoin et participant, signalons son inclusion dans le projet du texte (« *Vous toucherez avec vos mains* »). L'emploi répété du futur cautionne au plus près cette position du lecteur.

*Métanarration*

« Les cinq premiers *chants* n'ont pas été inutiles; ils étaient le *frontispice* de mon *ouvrage* » (partie synthétique)

« Aujourd'hui je *vais fabriquer* un petit roman de trente pages »

« j'ai fait, tous mes efforts, pour le produire »

« Désormais, les *ficelles du roman* remueront les trois personnages nommés plus haut » (« L'homme, le Créateur et moi-même »)

— Dirigées vers une information due au lecteur, ces marques métanarratives articulent, dans la confiance, un projet de texte. Le « roman », en effet, plus que situer l'écriture, promet une précise mise en fonctions :

L'homme : lecteur

Le Créateur : scripteur

moi-même : héros

## Strophe 2

*Métanarration*

« Avant d'entrer en matière, je trouve stupide... que je place à côté de moi un *encrier* ouvert, et quelques *feuilles* de papier non mâché. De cette manière, il me sera possible de *commencer*, avec amour, par ce *sixième chant*, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire »

« Pour le ratissage de mes *phrases* j'emploierai forcément la *méthode* naturelle... »

« M'emparant d'un *style* que quelques-uns trouveraient naïf (quand il est si profond) je le ferai servir à interpréter... »

« Comment le pont du carrousel peut-il garder la constance de sa neutralité... »

— De la création en tant que *projet* se dégagent des considérations qui, concernant la méthode et le style, entraînent le métanarratif du côté de l'élaboration. La mise au point, ou bilan, de ce qui a été fait, sert de tremplin pour une poétique future. Mais cette poétique, au delà ou en deçà du métanarratif, prend dans le projet, une

autre direction. A savoir que, la strophe finissant par une énigme, c'est au cœur du roman que nous propulse le texte, entraînant de ce fait le métanarratif en territoire narratif.

### Strophe 3

#### *Narration, Métanarration et Communication*

« Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés.

« *Mervyn*. . . vient de prendre chez son professeur une leçon d'escrime » « Or dans cet endroit que ma *plume* (ce véritable ami qui ne sert de compère) vient de rendre mystérieux »

« (Ce serait bien peu connaître sa *profession d'écrivain* à sensation, que de ne pas, au moins, mettre en avant les restrictives interrogations après lesquelles arrive immédiatement la *phrase* que je suis sur le point de terminer) »

— Entrelacées ces deux fonctions (narration et métanarration) permettent aussi l'affrontement. En effet, la narration, énoncée dans un *présent* qui allie *Mervyn* à *escrime*, ouvre une parenthèse où s'inscrivent *l'écrivain* (Lautréamont) et la *plume*. Depuis fort longtemps déjà, on sait que la plume est plus forte que l'épée. Ce gain, cependant, bien qu'en territoire métanarratif, entraîne une légère contamination : au profit de Maldoror, Lautréamont aura tendance à s'effacer.

#### *Communication*

« Si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez. . . »

« Vous avez reconnu le héros imaginaire. . . »

« Puisque vous me conseillez de terminer en cet endroit la première strophe, je veux bien, pour cette fois, obtempérer à votre *désir* ? » (*Mervyn*) « obsédé par une frayeur dont lui et vous cherchez vainement la cause »

— En territoire suggestif le lecteur d'une part subit l'influence de la fiction et d'autre part conseille sur l'approche d'écriture. Mais, ce qu'il faut surtout retenir,

c'est qu'un effort de participation ici se tente. En effet, Mervyn et le lecteur, unis par une même frayeur, *cherchent* ensemble à dénouer le texte. Voilà qui atteste aussi de certains recoupements entre communication et narration. L'entrevêtement, par identification (plutôt que par affrontement) fait son chemin.

Ce processus annonçant l'énigme, il ne peut, tout comme l'énigme encore une fois postée enfin de strophe, que renforcer l'idée de projet (Mervyn et le lecteur se projetant l'un dans l'autre).

#### Strophe 4

##### *Narration*

« Sa mère. . . s'empresse autour de lui, et l'*entoure* de ses bras, ses frères, moins âgés que lui, se groupent *autour du meuble*. »

« Qui a mis le *garçon* dans cet état ? »

« Maldoror, caché derrière la porte, n'a perdu aucune parole ».

« Lorsque la *lecture* d'une *narration* émouvante. . . jette ma pensée. . . »

— La reconstitution fictive du cercle annonce un ébranlement dans la stratégie de base. Car, le chant se donnant jusqu'ici une visée de projet, il faut s'attendre à ce que l'encerclement de cet élément fictif qu'est Mervyn soit sur le point de se fissurer. Maldoror agissant sur ce dernier un triple bris s'organise :

a) Bris du cercle familial. Mervyn quête désormais une certaine autonomie. Il cherche à se libérer de l'entourage familial.

b) Bris d'une structure circulaire. Cette autonomie, toujours en tant que projet, n'aura d'articulation que par la projection des cercles déjà organisées, par les chants ultérieurs.

c) Bris dans la *narration*. Une certaine fiction trouve ici sa fin. Elle concerne l'assoupissement de la mère devant un certain type de littérature.

L'attaque de Maldoror vise désormais l'objet même de la narration. L'encerclement n'a qu'à bien se tenir.

Quant à l'énigme, toujours portée en fin de strophe, à nouveau elle permet la relance « Dirigez-vous du côté où se trouve le lac des cynes; »

### Strophe 5

#### *Narration, Métanarration, Communication*

« Il n'avait vu jusqu'à ce moment que sa propre *écriture* »  
« Trois étoiles au lieu d'une *signature*, s'écrie Mervyn; et une tache de sang au bas de la page ! »

« Et *vous* autres, *enfants*, apprenez, par l'attention que vous saurez prêter à mes paroles, à perfectionner le dessin de votre *style*, et à vous rendre compte des moindres intentions d'un *auteur*... Comme si cette nichée d'adorables moutards aurait pu comprendre ce que c'était que la *rhétorique* ! »

« Mervyn est retombé sur son coude dans l'impossibilité de suivre plus longtemps le raisonné développement des *phrases* passées à la filière et à la *saponification* des *obligatoires métaphores* » (ici on fait la lecture à Mervyn)

« (Mervyn); j'ai résolu de prendre la *plume*, et de vous remercier chaleureusement. . . je me dispense de signer et en cela je vous imite. . . »

— Unis déjà, lecteur et Mervyn prennent activement part à la fiction. Confrontés à une écriture autre (celle de Maldoror) ils doivent aussi accuser les contrecoups d'une récupération rhétorique. A savoir que pour détourner de cette écriture venimeuse, une lecture de facture conventionnelle tente, par ses « obligatoires métaphores », la récupération. A coup sûr un débat rhétorique ici s'instaure : la métaphore circulaire versus la métaphore linéaire. Avec pour résultat que Mervyn s'endort à l'écoute d'un texte conventionnel, et plutôt écrit, suite à sa lecture de la lettre maldororéenne. Ici jontion semble faite entre les trois fonctions, en ce sens que devenue fictive, la lecture exige la pratique de cette même fiction. Que bref le lecteur, Mervyn, se doit d'écrire. Véritable

plaidoyer rhétorique, cette strophe exige, ni plus ni moins, que sa mise en pratique.

### Strophe 6

#### *Narration*

On campe, en champ narratif, le débat :

« mais Maldoror te (Créateur) retrouvera bientôt pour te disputer la *proie* qui s'appelle Mervyn »

— Antagoniste et protagoniste se retrouvent, avec cette fois comme enjeu non seulement l'appropriation de la fiction, mais aussi celle du lecteur (Mervyn). Certaine possible confrontation dans le domaine rhétorique risque d'être ici signifiée. Le Créateur représentant toute écriture familiale, voire paternelle, et Maldoror arborant, pour la séduction de la proie, les couleurs du « beau comme ». Comme si métaphore circulaire et métaphore linéaire devaient inévitablement s'affronter.

« et je te trouve beau ! Beau comme le vice de conformation génital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté du canal de l'urètre, et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis; ou encore, comme la caroncule charnue », etc. . .

— Pour que soit encore une fois déterminé le maître de la fiction, le texte se doit d'articuler en clair son projet : Maldoror (élément narratif) veut s'approprier Mervyn (élément communicatif) et tuer le Créateur (élément métanarratif).

— Tout comme à l'occasion de la strophe précédente, signalons la présence en fin de strophe de ce qui légitime un tel projet : l'énigme.

### Strophe 7

#### *Narration et Communication*

« Quand même je n'aurais aucun événement vrai à vous faire entendre, j'inventerais des *récits imaginaires* pour les transvaser dans *votre cerveau*. Mais, le malade ne l'est

pas devenu pour son propre plaisir; et la sincérité de ses rapports s'allie à merveille avec la crédulité du *lecteur* ».

— Pour affronter le Créateur, Maldoror se quête un allié. Aghone, le « fou couronné », donné comme celui qui n'a ni père, ni mère, fera à coup sûr l'affaire. Maraudant, c'est bien d'une arme (a gun) dont se prévaut Maldoror. Comme le lecteur, le malade, nécessite pour lui-même, venant d'un autre, la prise en charge. De cette simple phrase « les trois Marguerite revivront en moi, sans compter que je serai ta mère » s'évalue son insertion au sein des fonctions, ainsi que sa complicité avec Maldoror.

Quant au dénouement de cette nouvelle complicité, il faudra attendre, à en croire l'énigme de la fin, pour mieux le comprendre.

#### Strophe 8

##### *Narration, Métanarration*

La réponse du Créateur ne se fait pas attendre. Délégué, un archange vient sur la terre affronter Maldoror. Ces préliminaires, se solvant par l'élimination de l'émissaire, ne font qu'attiser la flamme. « Il sera forcé de descendre *lui-même* ! Mais, nous ne sommes pas encore à cette *partie* de notre *récit*, parce que je ne puis pas tout dire à la fois; chaque *truc* à *effet* paraîtra dans son lieu, lorsque la trame de cette *fiction* n'y verra point d'inconvénient ».

— Une promesse pour un ultime affrontement lie, en guise d'entremêlement des fonctions, une adresse au Créateur et des marques d'élaboration de texte. Mais ce dans le respect le plus complet de la fiction : « lorsque la trame de cette fiction n'y verra point d'inconvénient ». C'est dire jusqu'à quel point nulle activation, pour une des fonctions en cause, ne parvient à une organisation dissociée.

#### Strophe 9

##### *Narration, Métanarration, Communication*

Suite au rébus envoyé déjà comme signature (trois étoiles et une tache de sang) lors de la lettre adressée à Mervyn, Maldoror entre en contact avec ce même Mer-

vyn, mais, cette fois, en privilégiant le rebut. Empoché, en effet, l'adolescent, battu à coups répétés contre le parapet de pont, atteste, via les étoiles et le sang, de la signature.

Cette fiction cependant ne va pas sans atours *communicatifs* : « (Maldoror) suit dans cette *page* singulière la trace des *troubles intellectuels* de celui qui l'écrivit, abandonné aux faibles forces de sa *suggestion* »

Car dans sa lecture de la lettre de Mervyn c'est d'abord à une attitude de lecteur que renvoie l'écriture. En ce sens que Mervyn fut le lecteur de Maldoror et que, écrivant à ce dernier, c'est à la fonction de communication qu'il convie. Quant à la « métanarration », elle subsiste de façon explicite : « Ai-je besoin d'insister sur cette *strophe* ? Eh ! qui n'en déplorera les événements consommés. Attendons la fin pour porter un jugement encore plus sévère. Le *dénouement* va se *précipiter*; et, dans ces sortes de récits. . . il n'y a pas lieu de délayer dans un godet la gomme laque de quatre cents *pages* banales. Ce qui peut être dit dans une demi-douzaine de *strophes*; il faut le dire et puis se taire. »

Les multiples incidences avertissent que de fiction il en sera plus que jamais question mais dans des considérations métanarratives. Un *dénouement*, annoncé de façon imminente, prépare quelque précipitation (« le *dénouement* va se *précipiter* »). Toujours il faut garder présent à l'esprit qu'en frais de *dénouement* cela concerne la condition pressante d'un affrontement. Quant à la précipitation, elle peut fort bien être la résolution de ce *dénouement*.

## Strophe 10

### *Narration, Métanarration, Communication*

Cela se systématisé. L'entrelacement des fonctions dévoile son explication finale. La contamination des fonctions entre elles, a fini par obliger une fiction témoignant de cet état de fait. Aussi, retrouvant des incidences de chacune d'entre elles, l'analyse permise finit par exposer comment, ensemble, elles métamorphosent un projet en projection. Isolées ces marques seraient :



a) *Métanarration* :

Pour *construire* mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère. . . d'inventer une poésie tout à fait en dehors de la marche ordinaire de la nature. . . »

b) *Communication* :

« je veux au moins que le *lecteur* en deuil puisse se dire : Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. »

c) *Narration* :

« Le jour où le pont du Carrousel. . . aperçut avec horreur l'horizon de sa pensée s'élargir confusément en *cercles concentriques*. . . »

« Et il présenta une *corde* épaisse, enroulée sur elle-même, de *soixante mètres* de longueur. . . »

« à plus de *cinquante mètres* de hauteur du sol, un homme a lancé et déroulé un câble. . . »

(Ici on sait qu'Aghone en profite pour attacher les pieds de Mervyn à l'extrémité de la corde. Pendant que, Maldoror, revolver en main, tire et tue, à la fois et d'une seule balle, le *commodore*, la *mère* et le *rhinocéros-Créateur*)

« Après avoir amoncelé à ses pieds, sous formes d'*ellipses superposées*, une grande partie du câble. . . »

« La *fronde* siffle dans l'espace. . . »

« et *son corps* (Mervyn) va frapper le dôme du Panthéon. . . »

— Ce qui ne va pas sans commentaire. Surtout lorsque la narration proposée en dit aussi long.

Ici, cette ultime strophe détermine une narration mettant en scène une mathématique qui expose une stratégie manifestant l'ensemble du texte. Quelques éléments par exemple, tels : « *cercles concentriques* » ; « *corde* » de « *soixante mètres* » lancée du haut de la colonne Vendôme, soit à plus de « *cinquante mètres* » du sol ; une « *balle* » ou projectile tuant jusqu'à trois personnes ; les « *ellipses superposées* » ainsi que la « *fronde* » ; accentuent le dénouement imminemment précipité.

Traduite en effet, la mathématique prodigue suffisamment d'informations pour à la fois situer ce sixième chant

par rapport aux cinq autres, et impliquer le dénouement de ce même Chant VI dans ce qu'il a de spécifique. En ce sens, la projection se confirme :

a) Proie de Maldoror, Mervyn ira témoigner, sur le dôme du Panthéon, de l'immortalité de l'œuvre.

Quant au Créateur, présenté sous forme de rhinocéros, lui non plus, transpercé par une balle, ne fait pas long feu. De projection (Mervyn) en projectile (balle sur Créateur) le Chant tient ses promesses.

b) Donné, maintenant pour sixième ce chant prend position dans l'ensemble. Ici, comme marques, il faut se fier aux figures obligées à la fois par le décor et les matériaux venant s'y ajouter :

1) le décor : la Place Vendôme, le forme circulaire avec, au centre, sa colonne, de plus de cinquante mètres, où une longue fresque s'enroule, en spirale de sa base à son sommet.

2) les matériaux : ce sont, tantôt sous forme de figures, les cercles concentriques, les ellipses superposées, la fronde, tantôt sous forme d'instrument, la corde de soixante mètres avec Mervyn attaché à l'une de ses extrémités.

### **Le dénouement**

La projection donc ne s'effectue pas à n'importe quel prix. Si le sixième chant articule cette projection, ce n'est pas sans signifier sa provenance. Et là, les cercles concentriques, tracés par les cinq premiers chants, acquièrent de l'importance. Il s'agira simplement de traduire :

**cercles concentriques : les cinq premiers chants**

**soixante mètres : les 60 strophes des six chants**

**cinquante mètres : les 50 strophes des chants I, II, III, IV, V.**

**fronde : la figure d'ensemble.**

En ce sens que dans le mouvement des cinq premiers chants, (soit trois ellipses jouant de concentricité) et du haut des cinquante strophes qu'elles contiennent, s'élabore, en bout de sixième (soit à la soixantième strophe ou au soixantième mètre) une projection qui fait fronde textuelle.

Comme si, prenant son élan dans les trois ellipses formées par les fonctions de communication, de métanarration et de narration, à l'occasion des cinq premiers chants, la fronde, par effets soutenus de concentricité, passait à la projection dès l'entrée (et encore plus à la sortie) du sixième.

Comme si l'entremêlement et/ou l'entrelacement des fonctions en chacune des strophes du Chant VI devaient témoigner du dénouement de ces ellipses selon une projection linéaire qui, pour aller droit devant elle, déroulait ces ellipses via des spirales toujours plus ténues. C'est d'ailleurs dans la prolongation de la colonne Vendôme qui, rappelons-le, de sa base à son sommet, exécute une longue fresque spirale, que prend forme la dite projection. Sous, bien entendu trois chefs :

**a) Projection de fiction : Mervyn, articulation fictive du roman, devient fronde vivante.**

**Fonction narrative.**

**b) Projection métanarrative : le Créateur atteint par un projectile**

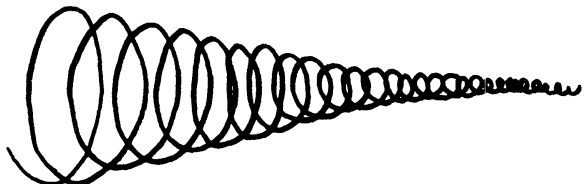
« La balle troua sa peau comme une vrille ».

**c) Projection communicative : le lecteur, dans une sorte d'incipit à rebours, se voit sollicité dans les toutes dernières lignes.**

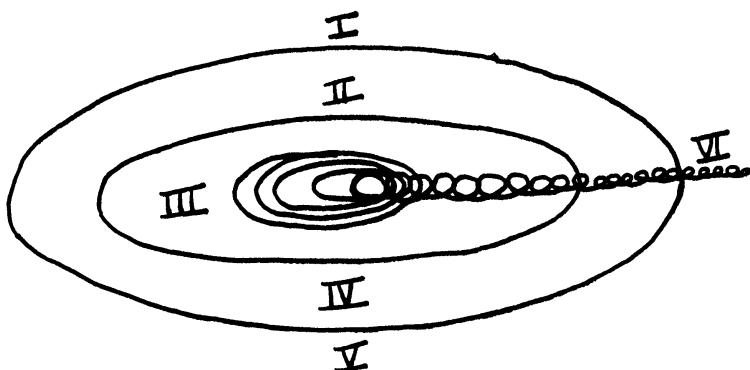
« Allez-y voir vous-même : si vous ne voulez pas me croire. »

Ce qui permet d'articuler, pour ce seul sixième Chant, une manière de figure qui, du déroulement des dix strophes, peut en rendre compte. Elle serait, spirale, dans l'étirement, l'entrecroisement et l'enlacement des ellipses.

## CHANT VI



Toujours plus ténue, toujours plus rapide, cette spirale travaille d'une part à linéariser les fonctions, et à les propulser dans l'immortalité, d'autre part. La *fronde*, dont elle semble être une articulation, voire même une résultante, privilégiée, détaille pour l'ensemble de l'œuvre, la stratégie globale du discours.



Véritable arme, c'est dans une rhétorique balistique que nous trempent Ducasse, Lautreámont et Maldoror.

### Rhétorique subliminale

Oeuvre sacrée du « comme », et des « beau comme », les « Chants de Maldoror » laissent toujours dans l'esprit qui les aborde un malaise. L'écriture y défend tellement son propre territoire que, sans cesse, produit-elle une sorte de happement sur tout ce qui l'entoure. Qu'on ne prenne pour exemple que les diverses modalités elliptiques d'abord, projectives ensuite, du « comme ». Conviant lecteur, scripteur, puis héros, il devient, dans un projet de texte, l'image même de ce projet. C'est qu'à la limite, le Chant VI soigne ses « beau comme » avec cette résultante que, dynamique, la métaphore engage, pour l'ensemble du parcours vers un plausible « comme la projection ».

De la sorte il faudrait entendre que la métaphore travaille à notre insu. Toute approche se trouvant d'emblée contaminée. Une manière d'hypnotisme, ne serait-ce qu'en toutes circonstances de cercles effectués lors de la première partie de

l'œuvre, prévaut. Pas tant par cela qu'il faille démontrer comment l'œuvre endort qui s'en approche, mais que plutôt elle atteste d'une littérature agissante. Plus qu'une simple expressivité et/ou travail en profondeur, elle produit une organisation faisant appel à une rhétorique plus globale, et, surtout, selon une stratégie fort concertée.

« Les Chants de Maldoror », véritable *fronde* textuelle, agissent tout autant dans les marges que sur le texte. Des notions de balistique toujours ici prévalent. Arme, la rhétorique en arbore aussi une théorie. Organisatrice, l'écriture proposée attaque tout en énonçant une toute nouvelle littérature. Laquelle littérature non seulement convie mais agresse; non seulement conteste, mais détruit; non seulement construit, mais projette.

Subliminale, cette rhétorique ne le sera pas tant parce qu'opérante à l'insu de qui la convoite, mais surtout parce qu'elle est le fruit d'une organisation *elliptique*. Comme si pour les liens manquants à la compréhension articulée du sens des strophes, l'une à la suite de l'autre, venait pallier, de façon mathématique, l'organisation de ce manque. Certaines ellipses ici, masqueraient des ellipses, et, de même seraient comblées par des ellipses. Quant à la fronde, trouvant son immotalisation sur le dôme du Panthéon, elle aurait pour principale visée de consacrer cette méthode. Ce qu'en bref l'œuvre du *comme* gomme.

Loin du délire, loin de la dérive, l'œuvre, en tous lieux, propose une percutante stratégie.

*Université Laval*