

Pascal Durand

Le texte, ses grilles et leurs grues

« Il existe, énonce Ducasse, une convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade¹. » Rien n'assure, vu le caractère particulièrement retors du lien qui noue la série interrompue des *Poésies* aux six *Chants de Maldoror*, que cet axiome puisse s'appliquer tel quel au dispositif discursif des *Chants*. Il n'est guère douteux, toutefois, que c'est bien le lecteur qui forme avec l'auteur (c'est-à-dire l'effigie symbolique de l'écrivain mis en texte) le double personnage de cette extraordinaire machine textuelle et narrative signée du seul nom de Maldoror.

Dans une précédente contribution à l'augmentation des études maldororiennes d'une quantité non négligeable d'importance point trop nulle, je l'espère², j'ai tenté de faire valoir les conséquences formelles autant que symboliques du fait que le texte des *Chants* soit l'un des premiers – et l'un des seuls, il me semble, avec cette radicalité – à thématiser et à problématiser la relation virtuelle, mais devant nécessairement être réalisée (sans quoi le texte n'existe pas comme texte, ni même comme trace), que toute écriture entretient avec le processus de sa lecture. Le premier en tout cas, très certainement, à doter ce lecteur fantôme d'un corps et d'un faciès, de toute une gamme d'affects et de postures ou de dispositions à l'égard de l'œuvre, en regard d'un scripteur lui aussi impliqué dans la fiction sous les traits d'un corps monstrueux, hideux, répugnant, montré à la fois dans d'in vraisemblables métamorphoses et dans de très réalistes besoins (comme celui de se moucher). Telle est la modernité du texte des *Chants*, que celui-ci partage, avec ses moyens propres, avec les *Poésies* de Mallarmé ou les *Illuminations* de Rimbaud, et qui est de s'écrire pour révoquer d'un geste ce qu'on pourrait appeler l'illusion du texte substantiel, soit l'illusion d'un texte qui serait en soi-même contenu, sans autre horizon que celui des signes qui le composent, entièrement retiré de l'histoire, absent au présent de sa formation contextuelle comme à l'avenir de sa lecture. Tel est aussi l'un de leurs paradoxes collectifs, d'être à la fois fortement spéculaires, tournés vers leur propre processus de formulation, et fortement ouverts en direction de la réception spécifique

1. Isidore Ducasse, *Poésies I* (Lautréamont, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche classique, 2001, p. 353).

2. Pascal Durand, « Le Corps du lecteur », *La Licorne*, dossier « Lautréamont. Retour au texte », juillet 2001, pp. 221-234.

qu'ils appellent, tout se passant comme si l'intériorité close du texte renfermait, comme sa condition de possibilité même, l'extériorité de son contexte et de sa lecture. Mais n'est pas Ducasse qui veut. Mallarmé pratique à cet égard une ironie distinguée, procède par allusion, suggestion, clin d'œil. L'auteur des *Chants*, lui, procède par interpellation constante, agression, défi ; la suggestion élégante se fait, chez lui, prégnante mesmèrisation ; le lecteur n'est pas seulement postulé et désiré implicitement, mais fait l'objet explicite du coupable désir du scripteur, à la recherche d'un être qui lui ressemble, et que cependant il ne cesse pas d'invectiver et de menacer de contamination par le livre qu'il lui donne à lire, un « livre » dont, si le lecteur n'y prend garde, « les émanations mortelles imbiberont son âme comme l'eau le sucre » [I, 1].

Je réserve pour mes conclusions deux explications possibles de cette curieuse disposition du texte maldororien à désigner et défier son lecteur, dans un corps à corps permanent au cours duquel le malade chercherait à infecter celui qui le garde. Car il est temps d'aller droit à mon propos et de livrer un mot d'explication au sujet du titre que j'ai donné à la présente contribution.

Par « grilles », j'entends ici au moins deux choses. D'une part, au plus évident, que le texte si énigmatique des *Chants* partage avec quelques autres (*Les Chimères* de Nerval, les *Poésies* de Mallarmé ou encore les *Illuminations* de Rimbaud) le discutabile privilège d'avoir servi autant d'objet de lecture que d'écran de projection pour différents modes de lecture l'ayant mis à jour, recyclé et approprié aux grands paradigmes qui ont successivement dominé la scène théorique et littéraire. L'histoire de la réception des *Chants* est celle aussi de leurs mutilations successives. Du Surréalisme à *Tel Quel*, en passant par les premiers Situationnistes, ce sont bien des grilles de lecture qui ont été apposées sur ce texte, comme autant de systèmes de caches donnant à voir et à déchiffrer, certes, mais à proportion de ce qu'elles dérobaient du même coup à la lecture. Non que le texte soit lui-même exempt de pareils systèmes de caches : après tout, les codes littéraires et esthétiques dont il est saturé, codes romantiques, codes parnassiens ou codes du roman-feuilleton par exemple, ne sont pas seulement des réserves de clichés et de *topoi* ; ce sont aussi des codes de lecture, des conventions interprétatives, des principes de vraisemblance auxquels le lecteur est tenu de souscrire. Mais l'on voit bien la différence entre ces codes-là, postulés et désignés par le texte, et les codes de lecture théoriciens apposés sur lui : les premiers prennent part à la productivité critique du texte, là où les seconds ne portent guère témoignage au-delà du critique qui en use pour s'emparer de ce texte. Il semble, soit dit en passant, que les *Chants* aient résisté jusqu'ici, du moins en France, au paradigme déconstructionniste (hormis quelques pages de Derrida sur la « préface du renégat » dans *La Dissémination*¹), sans doute parce que, machine de déconstruction elle-même, l'œuvre de Ducasse se passe de redoublement ou

1. Jacques Derrida, « Hors Livre », *La Dissémination*, Seuil, 1972, pp. 43-50.

pourrait bien déconstruire le travail déconstructeur qui se risquerait dans ses parages.

Hallucination pure et simple, écriture automatique, détournement et montage, théorie générale de l'écriture généralisée se sont successivement emparées du texte des *Chants* pour s'en autoriser et pour faire de lui l'instrument de leur propre vérification, au prix d'une très grande violence symbolique, puisque ce texte n'aura été pas lu en vérité pour lui-même et ce qui l'a rendu possible, mais pour rendre raison de l'arraisonnement théoricien auquel on le soumettrait. Lautréamont-Bloy, Lautréamont-Breton, Lautréamont-Debord, Lautréamont-Sollers, Lautréamont-Kristeva : longue, infatigable est la série de ces arraisonnements et, au fond, de leur échec à rendre véritablement compte du texte à travers lequel ils entendaient s'accréditer. Non que nous ayons perdu à ces appropriations successives. Le Surréalisme avait assigné à Lautréamont le statut d'un « passant sublime » et d'un « grand serrurier de la vie moderne¹ » ; nous lui sommes redevables d'avoir fait sauter les verrous du « cabanon de Prométhée ». Quant à l'impressionnant appareil théorique mis en place par Julia Kristeva, il a contribué non seulement à porter au jour les forces de négativité dont ce texte est le produit, mais aussi à les problématiser en les situant, sur fond de crise du symbolique, dans le cadre de cette « révolution du langage poétique » dont Lautréamont aura été l'un des grands opérateurs à la fin du XIX^e siècle². Du Surréalisme à *Tel Quel*, en dépit de leur opposition, une semblable opération n'en est pas moins entrée en jeu, consistant à déplacer l'intervention de Ducasse en direction de ce qu'elle aurait préfiguré (la « révolution surréaliste » ou « l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle »).

La résistance des *Chants de Maldoror* à ces arraisonnements si puissants est le signe le plus éloquent de leur grande force : le texte s'y est plié, mais sans se rompre, et sa beauté est pour nous restée intacte, comme son énigme la plus infranchissable. Nul n'a su dire encore de quelle étoffe est faite cette beauté ni par quel moyen ce texte, si manifestement rusé, si évidemment voué à chambouler la plupart des illusions de la chose littéraire, continue d'enchanter son lecteur – de la même manière que les exercices de prestidigitation conservent leur mirage quand bien même leurs trucs seraient-ils éventés.

Ducasse pourtant, dissimulé derrière l'anonymat ou le loup du « comte de Lautréamont », nous avait prévenus. Et cela dès les premières lignes, à la première strophe, au *Chant premier*. Son texte est défendu par des « grilles », en un second sens du terme, c'est-à-dire – réduction faite de la métaphore reçue – le fait qu'il soit entouré d'une clôture ajourée, d'un système de herbes, qui en inter-

1. André Breton, « Le Merveilleux contre le mystère » (1936), dans *La Clé des champs*, U.G.E., « 10/18 », 1973, p. 12.

2. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1974.

disent l'accès ou, du moins, rendent cet accès assez risqué. Grilles faisant obstacle, certes, mais laissant voir, comme tout appareillage du genre, quelque chose d'un paysage, d'une allée, d'une architecture, et aiguisant par ce qu'elle laisse apercevoir le désir de ce qu'elle empêche de voir. Je n'ai pas besoin de reproduire ici l'exorde des *Chants* : chacun l'a en mémoire. Mais j'y soulignerai deux choses, qui me paraissent refaire surface à plus d'un endroit des *Chants* et de la manière la plus comiquement pathétique à la fin du chapitre 8 du *Chant VI*, bref à une place exactement symétrique par rapport à la strophe introductive, qui constitue sans aucun doute, et aux trois sens du terme, la clé de toute l'œuvre : la clé de son ouverture, la clé de son interprétation, la clé peut-être de son énigme. L'une de ces choses tient simplement au fait que le premier mot du texte est en effet pour mettre en garde son lecteur, pour l'inciter même à rebrousser chemin, à tourner les talons, et par deux fois, coup sur coup : « âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant » [I, 1]. Curieux accueil, inversion de la *captatio benevolentiae* par laquelle l'auteur adresse d'ordinaire à son lecteur un geste d'invite et lui fait miroiter les profits qu'il retirera de sa lecture. Laissez toute espérance vous qui entrez, semble dire Lautréamont ; munissez-vous en tout cas d'un solide viatique. Modelez surtout votre approche du texte sur le comportement de « la grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde » de « l'angle à perte de vue » que composent ses pareilles mais « inférieures en intelligence ». C'est ici la deuxième chose importante, à deux titres. D'abord, que la première comparaison en chaîne et le premier probable montage citationnel s'embraie sur le lecteur impréparé ou découragé d'aller plus avant. Ensuite, que cette métaphore s'achève sur la vision de la « grue » qui, pleine de sagesse, « prend un autre chemin philosophique et plus sûr ». Est-ce simplement redire, une fois encore, que le lecteur, à l'image de cette « grue », doit s'éloigner prudemment du texte et de ses exhalaisons délétères ? C'est aussi, me semble-t-il, d'un même mouvement dire que, si la clôture du texte est hérissée de tessons divers, il sera possible cependant d'y pénétrer selon « un chemin philosophique et plus sûr », c'est-à-dire en mettant en œuvre une démarche de lecture adéquate à l'œuvre elle-même.

Nous n'en avons pas fini, cependant, avec cette « grue » à laquelle le lecteur idéal ou non se trouve identifié. Lui donner pour modèle une « grue », n'est-ce pas aussi laisser entendre que ce lecteur sera la « grue » des *Chants*, c'est-à-dire, en un sens aujourd'hui perdu mais fortement attesté au XIX^e siècle, leur dupe, leur proie naïve, quelque chose donc comme le dindon de leur farce¹ ? Quel qu'il soit, le chemin philosophique ne sera peut-être pas sûr pour autant, ni le plus sûr de tous ceux qui auront été frayés dans l'œuvre. Et c'est bien, d'une certaine façon, l'une des leçons qu'il convient de retirer du mélodrame feuilleto-

1. Littré, 1874 : « GRUE : [...] 2^e Fig. et familièrement. Niais, qui se laisse facilement tromper. »

nesque développé par le *Chant VI*. La lettre à Mervyn montre Maldoror aux prises directes avec un lecteur figuré dans la fiction, dans une scène qui constitue, au sein de l'œuvre, une sorte de réplique, en abyme, de tout le dispositif discursif évidemment miné avec lequel se confond l'ensemble des *Chants*, vaste allégorie de la lecture, de ses périls, c'est-à-dire au fond de son incapacité définitive à rendre raison du texte qui s'empare d'elle. Mervyn aux mains de Maldoror, c'est moi, lecteur ; c'est nous, lisant ce texte. On conçoit qu'une telle découverte soit propre à faire naître une confuse inquiétude : on sait ce qu'il advient de Mervyn et à quoi le conduit la danse de séduction dans laquelle Maldoror l'enveloppe avant de l'emballer dans un sac et de le catapulter de la colonne Vendôme jusque sur la coupole du Panthéon. « Cette préface hybride, avait commencé par dire Lautréamont au début du *Chant VI*, a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très-bien où l'on veut d'abord le conduire ». Voilà donc où a mené le chemin ouvert au lecteur : le fade Mervyn, récepteur crédule d'une lettre anonyme et puissamment séductrice, volant selon une ample parabole d'une rive à l'autre de la Seine, aura bien été la « grue » du texte, et nous avec lui. Telle serait, en somme, la morale de toute cette sombre histoire, pleine de poison : vous n'aurez pas lu, ingéré ce texte ; c'est le texte qui vous a dirigé et digéré. Âne mangé par une figue², vous aurez été lu par ce texte plus que vous ne l'aurez lu. Vous aurez été eu par lui, plus que vous n'aurez eu raison de lui. Et peut-être y avait-il là quelque chose comme une leçon prémonitoire, adressée à toutes les Kristeva à venir : à savoir que toute lecture des *Chants*, de quelque paradigme qu'elle s'autorise, serait vouée à être rabrouée et broyée par eux³.

Quel sens pourrait-on bien reconnaître à cette vaste allégorie de la lecture et de ses impossibilités avec laquelle se confondent en définitive *Les Chants de Maldoror*, compte tenu des risques qu'ils disent faire encourir au lecteur et des impasses auxquelles ils le conduisent ? Ce n'est pas, me semble-t-il, dans la terrible centrifugeuse littéraire de cette œuvre singulière qu'il faut le chercher, mais, à

1. IV, 2 (éd. citée, p. 232).

2. Par commodité, je n'ai évoqué ici que deux passages stratégiques, placés qu'ils sont en chiens de faïence d'un côté et de l'autre des *Chants*. D'autres lieux sont ménagés dans l'œuvre où la contamination réciproque du texte et du lecteur se trouve mise en scène ou suggérée. Je songe, entre autres, à la quatrième strophe du *Chant IV* : « Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a élu résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles. Prenez garde qu'il ne s'en échappe un, et ne vienne gratter, avec sa bouche, le dedans de votre oreille : il serait capable d'entrer dans votre cerveau. » Ou bien à la strophe 5 du *Chant V*, et à l'impossible jonction des deux corps du lecteur et de l'auteur, empêchée par « l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier. » Ou bien encore, au chapitre 5 du *Chant VI* : « Quand même je n'aurais aucun événement de 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. »

sortir du cadre, en se référant au contexte esthétique de sa formulation. Ce que les *Chants* conduisent à l'aporie et à l'échec n'est autre, en toute hypothèse, que la problématique du texte moderne, non seulement en tant que système de signes autoréférentiel, mais surtout en tant que parole tournant d'autant plus à vide qu'elle s'énonce dans une grande solitude¹. C'est avec Baudelaire, en gros, que commence l'habitude d'interpeller au seuil de l'œuvre, non une muse ou un principe abstrait, mais un « hypocrite lecteur » donné pour le « frère » de l'auteur, pour son double. Autrement dit, l'émergence en texte du lecteur est contemporaine de l'apparition de la modernité poétique et donc, du même coup, d'un régime textuel objectivement fondé sur une rupture entre l'instance de production du texte et l'horizon d'attente qui lui était auparavant imparti. De Baudelaire à Mallarmé, en passant par les grands Parnassiens, le texte poétique, dans sa variante la plus lettrée, ne s'adresse plus guère à un public extérieur à la communauté des poètes ; le texte ne fait plus signe, sinon de lui-même ; il ne se destine plus : il s'écrit, point final. Voici revenu le temps de « la poésie impersonnelle » après trop de « jongleries relatives et de contorsions contingentes² ». Au lectorat énorme du Romantisme et que les Romantiques entendaient bien atteindre s'est substitué un lectorat d'élite, celui des pairs, mais aussi un public fantôme, prenant tantôt la forme de cette « majorité lisante soudain inventée³ » dont rêvera Mallarmé à la fin de sa vie, tantôt la forme plus diffuse d'une fiction pragmatique, assumée comme telle dans les textes, de Baudelaire à Laforgue, par toute une rhétorique de l'adresse, de l'interpellation, pouvant prendre contradictoirement l'aspect d'une mise en garde adressée au lecteur pour le décourager d'entrer dans l'œuvre.

On voit bien, sous pareil angle à perte de vue, dans quelle mesure l'œuvre d'Isidore Ducasse s'inscrit dans cette inflexion générale. On voit plus difficilement quelle position elle adopte quant à cette inflexion : conduire à l'aporie, au cocasse, au grotesque, à l'absurde, les nouveaux codes de l'expression, en les coulant dans le moule du romantisme le plus outrancier et le plus épuisé, est-ce assumer cette nouvelle doxa poétique ou au contraire, en retournant ces codes, les congédier sans reste ? On ne sait pas, on ne saura sans doute jamais quelle est la cible de Ducasse : est-ce le Romantisme, qu'il parodie ? et dans ce cas, comme l'a souligné Michel Pierssens, il est en retard sur l'évolution littéraire, ses modèles sont dépassés, ringards⁴ ; ce sont ceux, pourrait-on dire, d'un provincial dou-

blé d'un étranger tardivement venu à Paris. Ou bien est-ce la génération post-romantique et son solipsisme asphyxiant dont il fait sa cible, contre lesquels le Romantisme réactivé, radicalisé serait alors une arme ? Je me garderai bien d'en trancher : je crains trop d'être à mon tour suspendu au câble de la colonne Vendôme.

1. Voir sur cette question, fort vaste, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Modernité et contemporanéité poétiques : l'héritage du XIX^e siècle », *Lendemain*, 105/106, 2002, pp. 69-88 et, des mêmes, *Les Poètes de la Modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Seuil, coll. « Points Lettres », 2005.

2. Isidore Ducasse, *Poésies I* (éd. citée, p. 368).

3. Stéphane Mallarmé, « Étalages », *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard, Pléiade, 2003, p. 222.

4. Michel Pierssens, « Isidore Ducasse : l'avant et l'après », *Maldoror hier et aujourd'hui. Lauréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du Sixième Colloque international sur Lauréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, *Cahiers Lauréamont* et *Du Lérot*, 2002, pp. 345-350.