

Université de Besançon - Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MYTHE ET ROMAN

dans

"LES CHANTS DE MALDOROR"

Thèse de Doctorat (3ème cycle).
Lettres Modernes. Présentée par
Joaquim BRASIL FONTES Júnior

Besançon, janvier 1977

2.2. Etude des personnages	104
2.2.1. Première approche	104
2.2.2. Le "portrait démonstratif" et l'isotopie mythique	108
2.2.3. Le système relationnel des personnages.	
Acteurs et fonctions	121
2.2.4. Le nom propre comme facteur de lisibilité	127
2.3. Etude des temps verbaux	132
2.4. Intertextualité (II)	139
2.4.1. Les jeux de l'écriture et du réel	139
2.4.2. Les "entités" du roman noir et le combat contre l'adversaire triple	143
2.4.3. Trajets: espace et temps. Mythe et roman	147
III- MYTHE ET ROMAN	151
1. Le récit comme quête et la quête du récit	151
2. Du mythe au roman	157
2.1. La thèse de Lévi-Strauss	157
2.2. La motivation psychologique	158
3. Le Un et le Multiple	164
3.1. Recherche de l'unité	164
3.1.1. Les conjonctions	164
3.1.2. Les disjonctions	170
3.1.3. Le récit comme quête de la conjonction/disjonction	174
4. Fiction et vérité	176
CONCLUSION	179
ANNEXES	181
Annexe A: Chant Deuxième, strophe 13	181
Annexe B: Chant Troisième, strophe 4	188
BIBLIOGRAPHIE	190

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Considérés "illisibles" ~~par la littérature officielle~~ et ensuite oubliés par la littérature officielle, Les Chants de Maldoror suscitaient chez son premier lecteur (1) l'étonnement prévu, souhaité par Lautréamont:

... ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres et des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire (2).

Or, la notion de "lisible" renferme une ambiguïté mise en évidence par Raymond Jean dans une étude sur la relation écriture/lecture:

... est lisible ce qui n'oppose pas de résistance, l'illisibilité apparaissant dès que surgit un obstacle. Dans (un) second cas, au contraire, est lisible ce qui offre une résistance (l'illisibilité intervenant si un effort de déchiffrement ne peut s'exercer ou trouver une prise suffisante). Ou bien l'acte de lire est conçu comme pénétration immédiate, directe, "évidente" du texte. Ou bien il est ressenti comme ne pouvant s'exercer sur du vide, sur un terrain qui cède sans résistance. Cela pourrait se résumer en deux formules sommaires. Dans le premier cas, on estime qu'"on ne peut franchir une porte fermée". Dans le second, qu'"on ne peut enfoncer une porte ouverte" (3).

(1)- "Le premier effet produit par la lecture de ce livre est l'étonnement: l'emphase hyperbolique du style, l'étrangeté sauvage, la vigueur désespérée d'idée, le contraste de ce langage passionné avec les plus fades élucubrations de notre temps, jettent d'abord l'esprit dans une stupeur profonde".

(Article signé Epistémon, probablement d'Alfred Sircos - l'un des dédicataires des Poésies - publié dans La Jeunesse, 1^e année, n° 5 (du 1^{er} au 15 septembre 1868) - Cité par Michel Philip. Lectures de Lautréamont (Coll. U₂; Paris, Librairie Armand Colin, 1971), pp. 12-13.

(2)- Les Chants de Maldoror, in Oeuvres Complètes d'Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont (Coll. Poésies; Paris, Gallimard, 1973), p. 229. La sigle Ch.M., dans les notes au bas des pages, renvoie désormais à cette édition.

(3) Raymond Jean, "Qu'est-ce que lire?" in La nouvelle critique, numéro spécial, Colloque de Cluny, (16-17 avril 1968), p. 17. Souligné par l'auteur.

Retenons le mot résistance qui entraîne, chez Raymond Jean, comme dans la strophe liminaire des Chants, la métaphore du texte comme chemin et la mise en place de la lecture comme parcours. Lire, ce serait traverser un espace: dans la tradition occidentale, celui du ^{livre} ~~volume~~ qu'il faut ouvrir et suivre de haut en bas, de gauche à droite, pour revenir, à chaque page que l'on tourne, au même exercice: accompagner l'enchaînement des signes, des syntagmes, des structures du texte. La "lisibilité" se faisant, en outre, dans le cadre d'une pré-lecture (qui renvoie à un certain univers culturel), plus un livre échappe à nos habitudes de lecteurs, plus il devient "impénétrable", c'est-à-dire "illisible".

Tout un rituel contribue, déjà au niveau typographique, à orienter la lecture: titre et nom de l'auteur sur la couverture; mention du genre, division en parties, etc. L'éditeur joue lui-même un rôle dans la classification de l'oeuvre: on sait que "l'école du regard" n'a été nommée et reconnue qu'après coup, lorsque certains critiques et lecteurs se sont aperçus des affinités liant un groupe de scripteurs publiés par les Editions de Minuit.

Le titre renvoie souvent à un code, inscrit le texte sur un paradigme; dès la couverture du livre le lecteur sait où il va:

Le titre - écrit Claude Duchet -, est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure il fonctionne comme embrayer et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens...(4).

De même, la notation du genre fonctionne comme facteur de lisibilité: nous sommes, à partir de la première page, dans l'espace du roman, de la tragédie ou du poème. Éléments de socialisation, voire "de naturalisation" de la lecture, le genre est une

... convention qui souscrit toutes nos lectures et qu'il serait faux de croire dépassée. C'est bien ce mot (roman, poè-

(4) Claude Duchet "La Fille abandonnée et la Bête humaine" - éléments de titrologie romanesque", in Littérature, 12 (décembre 1973), page 52.

me) placé sur la couverture du livre qui (dans la convention) produit généralement, qui programme, qui "origine" notre lecture. Nous avons là (avec le genre "roman", "poème") un maître mot qui réduit au départ (d'entrée de jeu) toute complexité, tout parcours textuel à une fonction de lecture déjà faite dans le cadre (qui n'admet aucune déviation) de la loi de l'unique mot génétique. Le texte n'est que le produit de ce mot (5).

Au seuil des Chants, un avertissement, comme à l'entrée de l'Enfer de Dante, invite le lecteur à se détourner du texte qui s'ouvre devant lui:

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 déso-
lés de ces pages sombres et pleines de poison...(6).

La littérature comme chemin. Dès sa strophe liminaire, les Chants de Maldoror s'emparent d'une métaphore appartenant à l'arsenal de la rhétorique ancienne, pour indexer le "négatif" de ce que le texte énonce: Le stéréotype y fonctionne, en effet, comme "embrayeur de lecture", dans la mesure où ce fragment inaugural peut se lire comme forme codifiée d'ouverture d'un texte littéraire. Mise en question, donc, du signifié, c'est-à-dire, de la notation des dangers de la "traversée de l'écriture". Le lecteur, rassuré, semble pouvoir poursuivre son "parcours", mais chemin faisant, se trouve transformé en personnage de la fiction: articulée à la métaphore initiale, une double comparaison inscrit dans l'espace textuel le "tu" auquel s'adresse le scripteur:

...Âme timide, (...) dirige tes talons en arrière et non en avant (...), comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face mater-

(5) Marcelin Pleynet, La poésie doit avoir pour but..., in Théorie d'ensemble (Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968), p. 95, 96.

(6) Ch.M., p.17.

nelle; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup... (7).

Orientation et désorientation de la lecture: le sens connoté par le topos est bloqué et renversé, puisque le danger était réel. Le "tu" est imbibé par la page couverte de mots, la métaphore codifiée s'estompe et s'ouvre sur un espace auquel appartient le lecteur, comme personnage d'un récit subversif: poursuivre la lecture signifie contempler le visage maternel, faire face à l'interdit.

Lautréamont est conscient d'écrire un texte "illisible" qui appelle cependant des lecteurs: ceux qui sauront devenir "comme ce qui est écrit (8)" et "comme celui qui écrit": "logique rigoureuse", "tension d'esprit", "défiance", qualités nécessaires à qui veut parcourir les Chants sont aussi les "biens" que le scripteur recevra, des "mathématiques sévères" (9). Lire les Chants c'est accepter la commutation du "Tu" en "il" (en écriture, en personnage de la fiction) et en "je" ("celui qui chante"). Et mettre en question toutes nos habitudes de lecture: qui est l'auteur, - Lautréamont - cette suite de graphèmes provenant peut-être, d'une erreur typographique? Quel genre souscrit le "poème/récit" énoncé par Maldoror ou énonçant son histoire, le génitif laissant peser l'ambiguïté sur le titre: Les Chants de Maldoror?

On comprend l'étonnement d'une certaine critique: n'ayant pas de prise sur un texte qui fait de la notion même de résistance l'un des centres de sa production, il faudra convoquer, comme instrument de lecture, tout élément permettant de circonscrire l'oeuvre dans un champ de connaissance familier. La "recherche des sources", par exemple, ou la "maladie mentale de l'auteur". Censuré, assimilé par la culture, le livre pourrait apparaître dans un manuel de la littérature française.

(7) Ch. M. p. 17,18

(8) Marcelyn Pleyne, Lautréamont par lui-même, (coll. Ecrivains de Toujours; Paris, Le Seuil, 1967), p. 108 et suivv.

(9) Chant Deuxième.

Mais les nouvelles "formes de lecture", appuyées sur la sémiotique - que sont aussi contaminées par le besoin d'expliquer, de réduire le foisonnement des signifiés qui étoilent le texte et de les ramener à un "déjà-là": nous lisons tel livre à l'intérieur d'une histoire (personnelle/collective) et à partir d'un appareil conceptuel formé par notre culture. L'instrument qui nous permet d'interroger l'oeuvre énonce le danger de toute "interprétation": il n'y a pas de lecture innocente.

On n'essaiera pas d'interpréter, dans ce travail, les Chants de Maldoror, mais d'approcher, par le biais d'un texte qui met en question nos habitudes de "lecteurs cultivés", le "genre" sur lequel est construit le Chant Sixième: le roman. Nous partons de certains concepts fournis par la linguistique contemporaine. C'est dire que notre analyse s'énonce à partir d'un espace culturel, consciente cependant de l'idéologie qui soutient la "théorie du signe" qu'on essaie de dépasser, dans la mesure où l'étude s'ouvre sur la diachronie, sur l'histoire.

Nous interrogeons tout d'abord les cinq premiers Chants, à partir des travaux de Benveniste et de Weinrich, pour repérer les traces linguistiques de formes du discours et de l'histoire, qui s'alternent et s'entrecroisent tout au long du texte. Un véritable foisonnement de récits apparaît alors, bloqués toutefois par le je(u) de l'énonciation qui nous ramène à la "poésie". L'oeuvre nie donc le concept traditionnel de "genre" et s'inscrit et sur l'espace du roman et sur celui du poème. Le récit(histoire des "exploits" de Maldoror) prend fréquemment son essor à partir d'une "parole poétique" et après avoir tourné autour de lui-même, débouche sur le pastiche d'un "morceau de littérature" - (Lamartine, Byron, Baudelaire) qui est, en tant que pastiche, tourné en dérision. Récit et poème éclatent pour faire place au pur signifiant.

Cette première approche montre l'existence, dans les Chants, d'une conception archaïque de l'espace et du temps et prépare l'étude du Chant Sixième, où le roman - esquissé, nié, repris, gommé - déclanche à partir de l'"art poétique" énoncé par le scripteur. Il renvoie la lecture à un code: le feuilleton et les récits "terrifiants". Pour saisir le contexte où s'inscrit ce chant, il nous faudra comprendre et expliquer les structures du "roman populaire", ce que nous essaierons de faire à partir de quelques travaux théoriques et du dépouillement d'une série de romans de l'époque.

P R E M I È R E P A R T I E

HISTOIRE ET DISCOURS DANS LES "CHANTS DE MALDOROR"

PREMIÈRE PARTIE: HISTOIRE ET DISCOURS DANS "LES CHANTS DE MALDOROR"

1. L'énoncé et l'énonciation

1.1. De la première version du Chant Premier à l'ensemble des "Chants".

Remanié au moins deux fois, le Chant Premier de Maldoror, dans la version de 1869 (parue chez Lacroix, à Bruxelles, incorporée à l'ensemble des Chants) diffère, dans sa forme et dans son contenu, des versions précédentes: l'édition anonyme de 1868, chez Balitout, Questroy et Cie. et celle du début de 1869, parue dans Les Parfums de l'âme (1). De 1868 à 1869, le texte est profondément transformé: rature progressive des éléments autobiographiques (Dazet, ancien condisciple d'Isidore Ducasse, et "personnage" de la strophe 13, est remplacé par l'initiale D. et puis par une série de noms d'animaux); expulsion de la forme dramatique dans les strophes 11, 12 et 13; effacement ou transformation de quelques signaux de ponctuation et d'un certain nombre de phrases et de mots. Les études de Jean Peytard sur la "rature de Dazet" (2) et sur le passage de la forme dramatique au récit romanesque (3) ont montré que ce travail de réécriture ne peut se comprendre qu'à l'intérieur d'une procédure de "métamorphose générale" (4), où la modification d'un seul élément du texte en "contamine" l'ensemble et provoque une série de transformations en chaîne, renvoyant à la totalité des Chants.

(1) Dans la suite, on confrontera les éditions de 1868 (chez Balitout) et de 1869 (chez Lacroix)

(2) Jean Peytard, La rature de Dazet, ou la métamorphose du sens, in Littérature, n° 4 (décembre de 1971), Paris, Larousse, pp. 68-78.

(3) Jean Peytard, Les Chants de Maldoror et l'univers mythique de Lautréamont, in La Nouvelle Critique, n° 37 (octobre 1970) pp. 43 - 54.

(4) Article cité, p.54.

Le 15 septembre 1868, le critique Epistémon soulignait, dans un compte rendu, l'existence d'un mélange de genres dans la plaquette parue chez Balitout:

... Malgré ses défauts, qui sont nombreux, l'incorrection du style, la confusion des tableaux, cet ouvrage, nous le croyons, ne passera pas confondu avec les autres publications du jour: son originalité peu commune nous est garante (5).

La réécriture du Chant Premier s'origine sans doute d'un jeu multiple de lectures: de la lecture du texte par le critique; de celle que fait le scripteur, et du compte rendu et de son propre Chant. C'est ainsi que le travail de production du texte par le lecteur, invité à pénétrer dans la strophe liminaire armé de prudence, de logique et de tension d'esprit, ce travail de lecture/écriture et de transformation du sujet par l'écriture et de l'écriture par le sujet est aussi effectué, même dans sa matérialité, par Lautréamont.

La dernière phrase de la quatrième strophe du Chant Premier (édition de 1869, chez Lacroix) présente, entre autres, deux corrections importantes, par rapport à l'édition de 1868: remplacement de Maldoror par son héros, substitution de deux points par un point final.

(5) Cité par Philip, op.cit. p. 13

version de 1869	version de 1868
Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes (6).	Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de Maldoror soient dans tous les hommes (7):

Dans la version de 1869, le point final clôture la quatrième strophe, séparée de la cinquième par un blanc et un tiret. Les deux points, dans la version de 1868, instaurent une continuité entre les strophes 4 et 5, celle-ci semblant rapporter un discours de Maldoror. Si la strophe 4 peut être considérée comme prise en charge par un je-narrateur (8) un brouillage apparaît, en 1869, entre je et Maldoror, dans la mesure où l'on ne peut décider si la cinquième strophe énonce les propos du narrateur ou "les pensées hautaines et méchantes" d'une troisième personne. La substitution de Maldoror par son héros affiche les protocoles du récit, renvoie à l'acte générateur de l'écriture et vient renforcer le mécanisme de transformation: nettement séparés dans la quatrième strophe, je-scripteur et son héros se confondent dans la cinquième, énoncée par je et/ou rapportant un discours du héros.

(6) Ch. M., p. 20

(7) Version publiée dans Isidore Ducasse, Oeuvres Complètes (Coll. Poésies; Paris, Gallimard, 1973), p. 335. On utilisera, pour citer ce texte, l'abréviation Ch.M.-1.

(8) Il nous semble que l'emploi de la 3^e personne pour désigner le scripteur n'indique pas, dans cette strophe, un dédoublement de l'instance narrative. Il s'agit plutôt d'une "figure", l'expression "celui qui chante" étant comparable au "il" de César.

La cinquième strophe, dans la version de 1868, finit par deux points; signal raturé, aussi bien que trois phrases, en 1869:

version de 1869	version de 1868
Tempêtes, soeurs de oura - gans; firmament bleuâtre , dont je n'admets pas la beauté; mer hypocrite, ima ge de mon coeur; terre au sein mystérieux; habitants des sphères; univers entier; Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon!... Mais que ta grâce décuple mes forces naturelles; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement: on meurt à moins (9).	Tempêtes, soeurs des oura - gans, firmament bleuâtre dont je n'admets pas la beauté, mer hypocrite, image de mon coeur, terre au sein mystérieux, ha bitants des sphères, univers entier, Dieu qui l'as créé a vec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon!... Mais que ta grâce décuple mes for ces naturelles, car, au spec tacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement: on meurt à moins. Qu'ai-je dit con tre les hommes? Est-ce bien moi qui me permets de leur reprocher quelque chose? Je suis plus cruel qu'eux (10):

Les deux points indiquaient, dans la version de 1868, que la cinquième strophe, énoncée par Maldoror, s'ouvrait sur la sixième. Celle-ci devrait donc se lire comme expansion du lexème "cruel" et comme "récit exemplaire" de la cruauté du héros.

Dans la version de 1868, les strophes 4, 5 et 6 s'enchaînent. Les rôles, les qualifications de je et de Maldoror y sont encore délimités, comme d'ailleurs dans l'ensemble de la première version du Chant Premier (sauf pour la troisième strophe, où l'on remarquera déjà un trouble dans la ligne de

(9) Ch. M., p. 22

(10) Ch.M-1., p. 336

clivage entre je et il: "Il (Maldoror) n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu? il ose le redire avec cette plume qui tremble(11)!")

Le démonstratif "cette" actualise le "il" dans l'instance du discours et transforme, en quelque sorte, la non-personne en sujet de l'énonciation. Les remaniements signalés dans les strophes 4, 5 et 6 semblent aller dans le même sens: il paraît que le scripteur ait délibérément voulu effacer la ligne qui sépare le sujet de l'énonciation du sujet de l'énoncé.

Le pronom "je" caractérise, on le sait, les "instances du discours", c'est-à-dire, les "actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole" (12). Emile Benveniste a montré, dans une série d'articles (13), que les "pronoms personnels" ne constituent pas une classe homogène: aux personnes je/tu, caractérisées par l'unicité et la réversibilité, il faut opposer la non-personne "il", possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le "je" et le "tu" (14). Entre je/tu et il s'établit une corrélation de personnalité et, à l'intérieur du couple je/tu s'instaure une corrélation de subjectivité:

Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme je dans son discours. De ce fait, je pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis tu et qui me dit tu. La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fon-

(11) Ch. M. p. 19-20

(12) Emile Benveniste, L'appareil formel de l'énonciation in Problèmes de linguistique générale, II (Paris, Gallimard, 1974), p. 251.

(13) Regroupés sous le titre de l'Homme dans la langue in Problèmes de linguistique générale (Paris, Gallimard, 1966).

(14) Ibid., p. 231

damentale, dont le procès de communication (...) n'est qu'une conséquence pragmatique (15).

La non-personne, aussi bien que l'absence d'"embrayeurs" et la présence de certaines formes verbales (l'aoriste, l'imparfait, les plus-que-parfait) marquent, pour Benveniste, ce qu'il appelle l'énonciation de l'histoire, où les "événements semblent se raconter eux-mêmes" et qui présente "des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit (16)". À l'histoire, Benveniste oppose l'énonciation du discours, qui "suppose un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière (17)". Les personnes je/tu, les embrayeurs, certaines formes verbales caractérisent l'énonciation du discours.

Le tableau ci-dessous essaie de rendre compte des marques du discours et de l'histoire, selon Benveniste:

PLAN MARQUES	Discours	Histoire
	Toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.	La présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit
Personnes verbales	je/tu	il
Embrayeurs	.démonstratifs .adverbes de lieu et de temps (ici/ maintenant)	—
Temps verbaux	.Présent .Futur .Parfait .Imparfait .Plus-que-parfait	.Aoriste .Imparfait .Plus-que-parfait

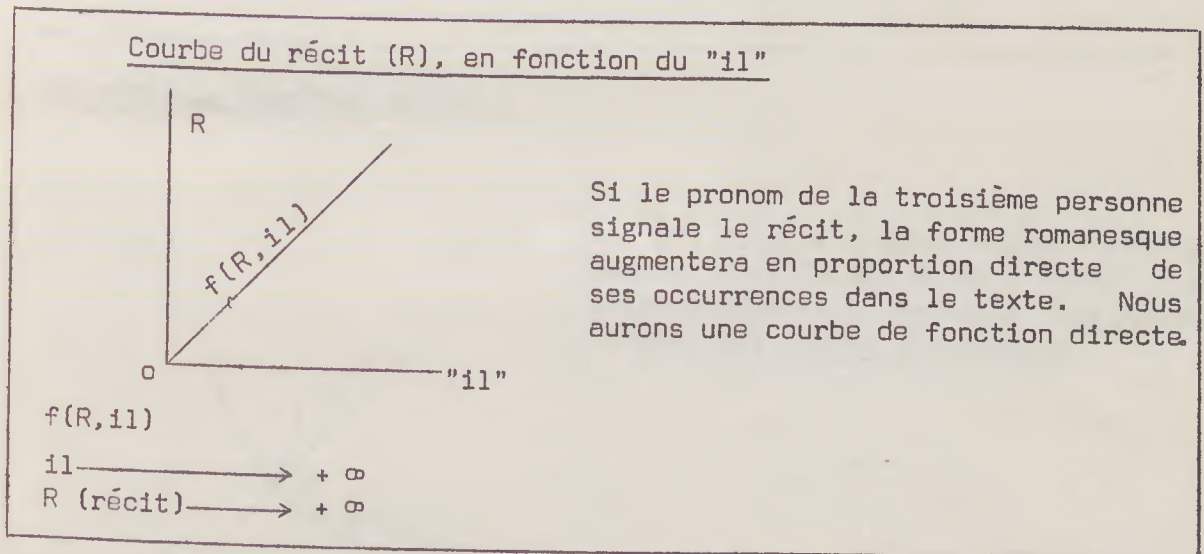
(15) Ibid., p. 260

(16) Ibid., p. 241

(17) Ibid., p. 242

Parmi les marques des deux modes d'énonciation, nous n'avons retenu, dans cette première approche, que les pronoms personnels, pour revenir plus loin aux embrayeurs et aux temps verbaux. On peut cependant déjà constater, à ce niveau de l'analyse, que la réécriture du Chant Premier tend à détruire les limites qui séparent l'histoire du discours et provoque l'apparition d'une ambiguïté dans le texte: les fonctions et les qualifications du "héros" seront assimilées par "je" et c'est le couple "je/il" qui se placera au coeur du récit (18), devenant à la fois sujet et objet du discours: ramenant la fiction "au faux naturel d'une confidence (19)", installant les protocoles narratifs à l'intérieur du commentaire (20).

Une représentation sous la forme de graphe, et qui ne se veut pas "scientifique", essaie de rendre plus claires les relations "je/il" à l'intérieur de l'univers du récit:

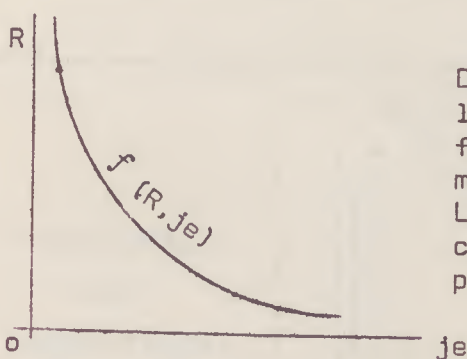


(18) Dans l'univers du récit, le "il" est une forme codifiée qui signale et accomplit le fait romanesque; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Le "il" manifeste formellement le mythe (une certaine mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise); or, en occident du moins, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt". Roland Barthes, L'écriture du roman, in Le degré zéro de l'écriture (Coll. Points; Paris, Le Seuil, 1972) p.29.

(19) Barthes, op. cit.

(20) La catégorie de "commentaire", que nous analyserons plus loin, correspond à peu près à la notion de discours.

Courbe du récit (R) en fonction de "je"

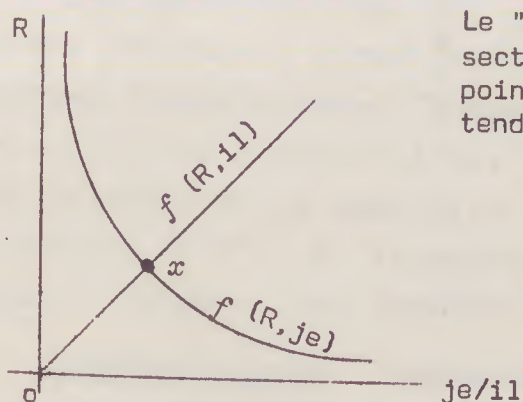


Dans la mesure où le "je" caractérise le discours, les occurrences de cette forme dans le texte tendant vers son maximum, le récit tiendra vers zéro. La représentation graphique serait une courbe de variables inversement proportionnelles.

$f(R, je)$

je $\longrightarrow + \infty$
 R(récit) $\longrightarrow 0$

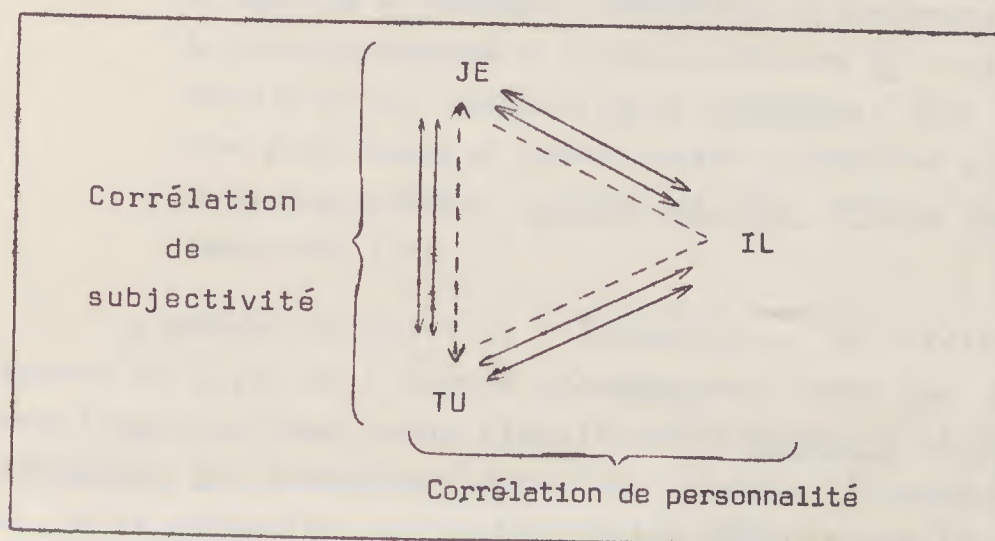
Le récit en fonction de je/il



Le "x", dans le graphe, signale l'intersection de $f(R, il)$ et de $f(R, je)$: ce point instable, ce paradoxe vers lequel tendent les Chants de Maldoror.

Le problème est compliqué par la présence d'un lecteur actualisé dans le texte et invité à poursuivre sa lecture et/ou à l'abandonner. Partageant les qualifications de l'émetteur du discours, il établit un jeu de conjonctions et de disjonctions entre trois "personnages": Je/Tu/Il. Jeu que l'on pourrait représenter sous la forme d'une figure triangulaire, où les flèches montrent que chaque personne peut occuper n'importe quel

pôle des corrélations de subjectivité et de personnalité:



1.2. L'espace et le temps

1.2.1. Les indicateurs de la deixis

Les personnes verbales, que nous avons étudiées dans le chapitre précédant, caractérisent les "instances du discours". Mais le langage dispose d'autres "indicateurs", "relevant, par leur forme et leurs aptitudes combinatoires, de classes différentes (21)" et "dont le référent ne peut être déterminé que par rapport aux interlocuteurs (22)". R. Jakobson les appelle "shifters" (23), embrayeurs. Ce sont, par exemple:

Les démonstratifs - indicateurs d'ostension concomitant à l'instance de discours contenant l'indicateur de personne: ce sera l'objet désigné par ostension simultanée à la présente instance du discours, la référence implicite dans la forme (par

(21) Benveniste, P.L.G. p. 253

(22) Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris, Le Seuil, 1972), article Référence.

(23) Roman Jakobson, Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe, in Essais de linguistique générale (Coll. Points; Paris, Le Seuil, 1963), p. 178.

exemple, hic opposé à iste) l'associant à je, à tu (24); certains adverbes: ici et maintenant délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance du discours contenant je (...). Cette série n'est pas limitée à ici et maintenant; elle s'accroît d'un grand nombre de termes simples ou complexes procédant de la même relation: aujourd'hui, hier, demain, dans trois jours, etc. (25).

La présence du sujet de l'énonciation, la difficulté de le séparer du sujet de l'énoncé accompagnent, dans les Chants, le brouillage que nous avons signalé entre histoire et discours et instaurent une dichotomie entre deux formes d'espace et de temps. A la situation spatio-temporelle définie par la référence à l'instance du discours s'opposent une temporalité et une spatialité propres à l'univers de l'histoire: un espace "romanesque" se définit par rapport à un ici/maintenant.

Nous essaierons d'étudier, dans les chapitres suivants, le temps et l'espace, dans les Chants de Maldoror, en relation à "je" et à l'univers du récit.

1.2.2. L'organisation archaïque de l'espace

L'espace, dans les cinq premiers Chants de Maldoror et cela jusqu'à la dernière strophe du Chant Cinquième, où le cloisonnement du héros est confronté à de vastes lieux romanesques: l'étendue de la mer, le champ de bataille, présents dans les discours de Réginald et d'Elsseneur - semble s'organiser selon deux aspects bien définis et opposés: le dedans et le dehors qui assument, d'une certaine façon, la dichotomie entre l'univers du discours et celui de l'histoire.

Le discours se manifeste à partir d'une clôture("ici") qui est, soit le lieu de l'énonciation, soit la demeure de je/

(24) Benveniste, op. cit., p. 253

(25) Ibid.

Maldoror: point fixe, endroit protégé contre le monde extérieur: exté-

J'écris ceci sur mon lit de mort (...)
Qui ouvre la porte de ma chambre funé-
raire? J'avais dit que personne n'entrât.
(I,10)

Je saisis la plume qui va construire le
deuxième chant. (...) Ces bandelettes m'em
bêtent et l'atmosphère de ma chambre res-
pire le sang...(II,2)

Accoudé sur le chevet de mon lit...(IV.1)

Sur le mur de ma chambre, quelle ombre des
sine, avec une puissance incomparable, la
fantasmagorique projection de sa silhouette
racornie? (IV,5)

Accroupi vers le fond de ma caverne aimée...
(I,8)

...je me cachai dans une caverne, qui, de
puis lors, resta ma demeure. (II,15)

A ce "dedans" s'oppose un dehors, dont les lignes de
fuite s'instaurent à partir du centre, du "moi": l'espace du
récit, lieu romanesque, étendue de la mise en scène du mouve-
ment: la marche, la danse, le combat - l'aventure:

- Le cimetière (I,7,12)
- L'ombre d'un platane (III,2)
- Le bosquet, la forêt (II,7; III,3)
- Le couvent-lupanar (III,5)
- La falaise (IV,6)
- La mer (II,13; IV,6; IV,7)

Il y aurait donc, dans les Chants, une bipolarité spa-
tiale: un enclos, générateur de l'écriture, lieu de mort; et
autour de ce point, l'horizon du rêve, où le moi tisse les a-
ventures de je/Maldoror. L'espace proprement romanesque - et
qui nous permet, en large mesure, de parler de récit dans le
texte - est constitué par des lieux (des figures) littéraires,

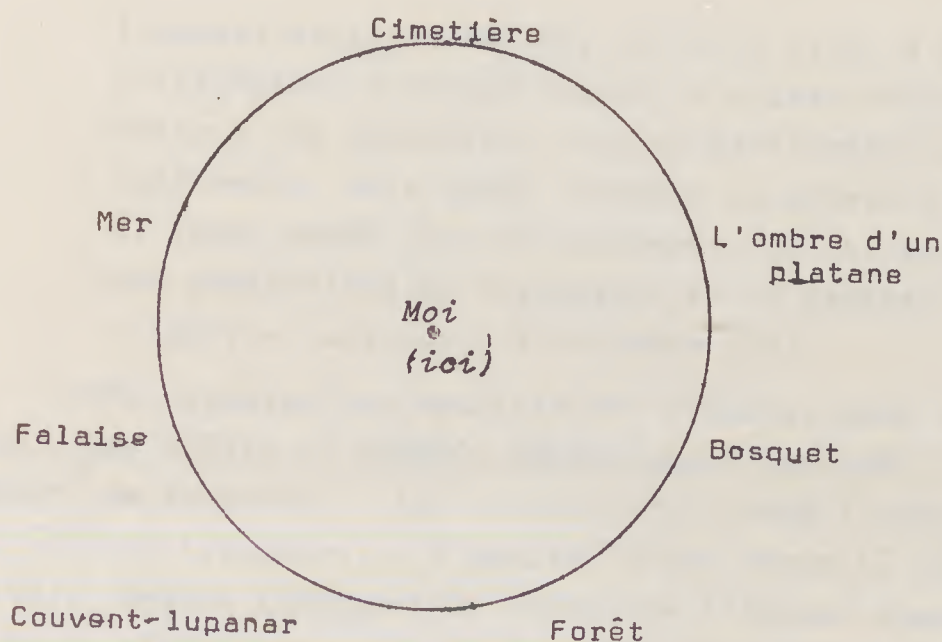
c'est-à-dire, chez Lautréamont, rhétoriques. Chacun d'eux renvoie à un code, à un topos, à un autre texte: à Dante et à Shakespeare, repris par les Romantiques; au "locus amoenus" de la littérature latine (26); à Homère; au roman gothique; aux formes syncrétiques du roman noir et du feuilleton. Si, à propos de la strophe 1 du Chant Troisième, François Caradec (27) semble autorisé à parler d'un élément autobiographique, la promenade de Mario et Maldoror le long d'une grève renvoie aussi à un topos: au cadre de certains textes latins, comme l'Octavius de Minucius Felix, devenu par la suite le modèle de toute une série d'"Entretiens".

Opposition spatiale que l'on pourrait projeter sur une figure géométrique: le cercle, dont le centre, défini par un "ici" est occupé par le "moi", faisant tourner autour de lui une série de figures (de "lieux"), à la fois engendrées par lui-même et découpées d'un espace culturel (voir page suivante):

DEDANS	vs.	DEHORS
clôture	vs.	ouverture
(Chambre, lit, caverne)		lieux de mouvement
DISCOURS		HISTOIRE

(26) Topos de la conversation sous le platane, que le scripteur renverse à la fin de la deuxième strophe du Chant Troisième: "Il n'achètera pas de bouledogue!... Il ne conversera pas avec les bergers!... Il n'ira pas dormir à l'ombre des platanes!..."— Sur les topos et leur influence sur la littérature européenne, voir R.E.Curtius - La littérature européenne et le Moyen Age latin, (Paris, P.U.F., 1956).

(27) François Caradec, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. (Coll. Idées; Paris, Gallimard, 1975), p. 228



Que Lautréamont ait été conscient de ce mouvement opposant le "moi" à une série de figures, la strophe 1 du Chant Troisième semble l'indiquer:

...Créant, à la longue, une pyramide de séraphins,
plus nombreux que les insectes qui fourmillent dans
une goutte d'eau, il les entrelacera dans une el
lipse qu'il fera tourbillonner autour de lui,

image du cercle ou de l'ellipse qui reviendra, sous diverses formes, dans les Chants.

Cette bipolarité de lieux, son engendrement à partir d'un point de référence rappellent l'organisation archaïque de l'espace, analysée par Jean-Pierre Vernant dans le deuxième volume de Mythe et pensée chez les Grecs (28).

(28) Jean-Pierre Vernant, Hestia-Hermès: sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs, in Mythe et pensée chez les Grecs (Paris, Maspero, 1965).

Vernant a essayé de montrer que, dans l'univers mythique,

l'espace exige un centre, un point fixe, à valeur privilégiée, à partir duquel on puisse orienter et définir des directions, toutes différentes qualitativement; mais [que] l'espace se présente en même temps comme lieu de mouvement, ce qui implique une possibilité de transition et de passage de n'importe quel point à un autre (29).

Cette organisation spatiale est figurée, dans le panthéon grec, par HESTIA et HERMÈS, généralement associés par une affinité de fonction: "ils avaient l'un comme l'autre rapport à l'étendue terrestre, à l'habitat d'une humanité sédentaire" (30). Hestia indiquait le centre de l'espace domestique, le foyer circulaire, qui, fixé au sol, "est comme le nombril qui enrachine la maison dans la terre. Il est symbole et gage de fixité, d'immutabilité, de permanence (31)".

Hermès, dont l'image figure aux portes, à l'entrée des villes, aux carrefours, sur les tombeaux, "ces portes qui ouvrent l'accès du monde infernal (32)", représentait, "dans l'espace et dans le monde humain, le mouvement, le passage, le changement d'état, les transitions, les contacts entre éléments étrangers (33)".

Médiateur du contact entre les hommes et entre les hommes et les dieux, Hermès figurait le "passage": "de la veille au sommeil, du sommeil à la veille, de la vie à la mort, d'un monde à l'autre" (34). Toujours nulle part et partout, il est "ce qu'on ne peut ni prévoir, ni retenir, le fortuit, la bonne ou la mauvaise chance, la rencontre inopinée (35)".

Cette organisation mentale de l'espace pourrait être

(29) Ibid., p. 128

(30) Ibid., p. 125

(31) Ibid., p. 126

(32) Ibid., p. 127

(33) Ibid., p. 126

(34) Ibid., p. 127

(35) Ibid.

ainsi représentée:



HESTIA	HERMÈS
Dedans	Dehors
.fixité .permanence .cloisonnement	.mobilité .changement .ouverture
Espace à connota- tion féminine	Espace à connota- tion masculine

Hestia renferme elle-même une opposition: principe de permanence et d'impulsion, elle est la voie qui justifie et permet les trajets du dieu du mouvement dont la fonction — mobilité, changement, ouverture — se définit par rapport à un point fixe liant le monde souterrain et le monde céleste, l'en-clos du foyer et les routes du monde. Ce qui nous amène à com-pléter le schéma précédent:

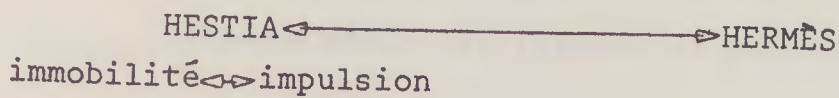
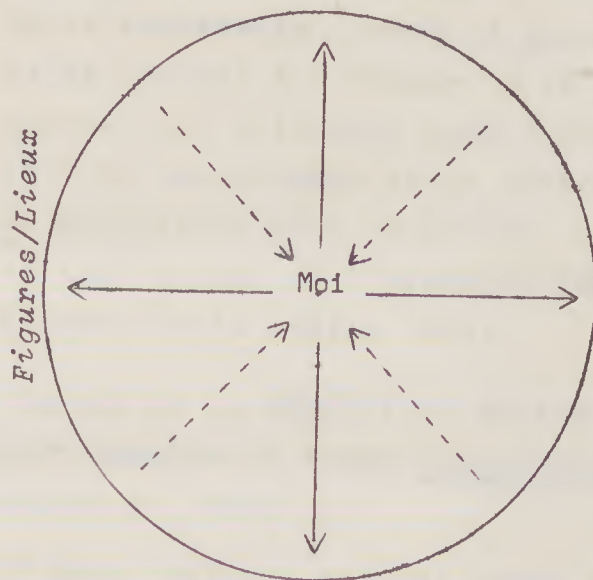


Schéma qui semble correspondre à l'organisation spa-
tiale des Chants, dans la mesure où le "moi", immobile dans un
centre, engendre la fiction et instaure l'espace romanesque par
l'intermédiaire d'un personnage doué du don de l'ubiquité.

Il faut pourtant ajouter que, dans l'ensemble des cinq premiers Chants, le jeu perpétuel entre le "moi" et les lieux romanesques instaure un semblant d'ouverture: l'espace onirique du texte n'est, en réalité, que l'éclatement agencé de "ego", autour de grands schémas fournis par la rhétorique. La surface du cercle ne sera pas brisée et chaque figure, après avoir tourné autour d'un centre, reviendra vers le point d'origine:



1.2.3. Le chant itératif

Dans les Chants de Maldoror, le temps, comme l'espace semble s'organiser selon une bipolarité: à un maintenant qui renvoie à l'instance du discours, s'oppose une temporalité narrative. Le premier est caractérisé par un schéma de répétition, de reprises, de retours d'événements liés à l'émetteur du discours: ce serait un temps itératif, souvent marqué par l'adjectif indéfini chaque:

Faisant ma promenade quotidienne, chaque jour je passais devant une rue étroite; chaque jour une jeune fille svelte de dix ans me suivait...(II,5)

Chaque matin, je ressens un poids dans la tête...
(II,12)

Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer... chaque nuit...

(IV,8)

Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité...

(V,5)

Et c'est par l'intermédiaire de la répétition que la poésie apparaît, fréquemment, dans le texte:

Il arrive dans la prose de Lautréamont que la poésie s'insère par le biais d'une répétition anormale et insistente, comme si tout d'un coup la phrase se mettait à piétiner, à refuser d'avancer, à tourner sur elle-même dans d'incessantes reprises. Tout se passe comme si un phénomène d'enraiment se produisait dans la parole, qui par là-même passait tout à coup de l'ordre du récit ou de l'exposé à celui de la poésie (36).

Ces formes de la répétition sont parfois brisées par ce qu'on pourrait appeler un temps discontinu ou ponctuel, signalant les relances du récit:

Un jour, elle me suivait comme d'habitude...(II,5)

Un jour, donc, fatigué de talonner du pied le sentier abrupte du voyage terrestre...

Un matin... (IV,5)

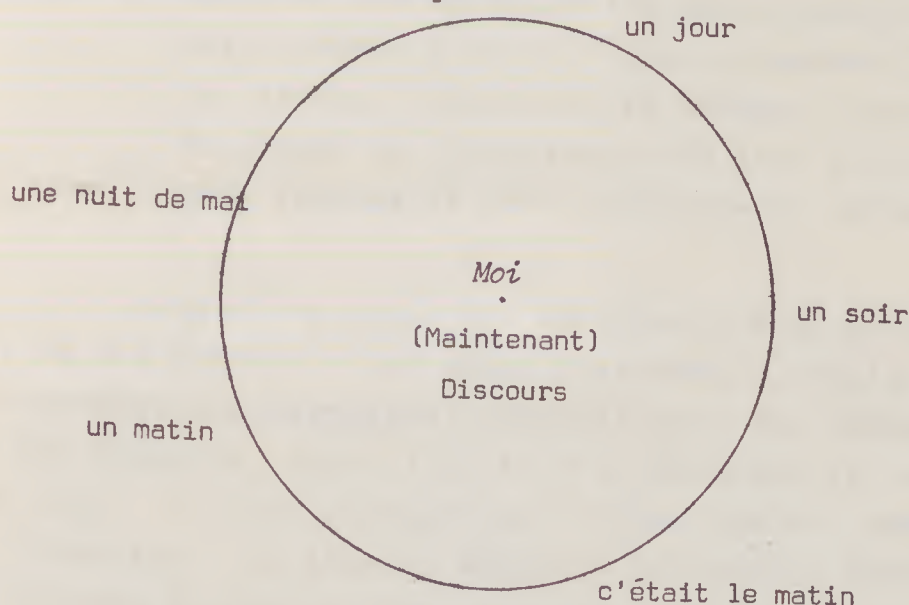
Un soir d'été, comme le soleil semblait s'abaisser à l'horizon... (IV,7)

Les événements, comme les lieux, se définissent par rapport à un centre: le "moi". Il faut souligner que les formes de la répétition, dans les Chants, semblent attachées à l'exercice de la mémoire, à la recherche d'une histoire, d'une orientation temporelle, d'une origine: que l'on considère la strophe de la surdité, la strophe de Falmer, les fréquentes re

(36) Raymond Jean, Les structures du récit dans les Chants de Maldoror, in L'Arc, n° 33 - (Aix-en-Provence, 1967), p.45, Repris in La poétique du désir - Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard (Paris, Le Seuil, 1974), pp 307.340. Souligné par l'auteur.

prises du souvenir d'un crime commis dans un passé de fable. Il paraît que, à partir du Chant II, l'effacement de toute trace de la biographie (présente dans la version de 1869 du Chant Premier, malgré les corrections), amène le sujet de l'énonciation à créer son propre "moi", vidé de toute substance; bref, à chanter sa généalogie. Cette génèse n'est pas une chronologie et rappelle le temps mythique de l'éternel retour, dans la mesure où les mêmes événements sont inlassablement repris par le "je", replié sur un "maintenant" qui revient sans cesse.

On peut utiliser, pour rendre compte de l'organisation temporelle des Chants, une figure comparable à celle employée pour expliquer l'espace:



La présence du "je" dévore le texte, ramène les événements vers un centre: le "moi". C'est un mouvement contraire, centrifuge qui déclenche le récit, dont les formes sont brisées et renvoyées vers le centre: mouvement semblable à celui décrit dans la strophe 1 du Chant Cinquième:

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre. (...) C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà...

2. Récit et commentaire

2.0. Introduction

L'"histoire", dans les Chants de Maldoror, s'installe dès la comparaison qui, dans la première strophe, explicite le danger de la lecture:

[Âme timide], dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle; ou, plutôt comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête (37).

Le deuxième comparant se déroule sous la forme d'un récit où des acteurs – les grues frileuses – soumis aux lois de la conséquence narrative, accomplissent des tâches, subissent des épreuves, dans la quête d'un bien qui se trouve ailleurs (38). Le bien souhaité par l'"âme timide" semble bien être l'écriture, le livre à écrire – la tempête menaçante – qui commence à exister pour le lecteur, malgré lui. La première strophe se lit donc, dans l'ouverture des Chants, comme l'inscription d'un récit de quête (d'un récit) et de la mise en place des dangers qui entourent son énonciation; récit qui pour tant est là et, une fois écrit, se défait et se nie, puis que la

(37) Ch.M., Chant I, strophe 1

(38) Selon Greimas, le niveau de la manifestation figurative du récit est celui où "des acteurs humains ou personnifiés accompliraient des tâches, subiraient des épreuves, atteindraient des buts." - A.J. Greimas, Du Sens, Essais sémiotiques (Paris, Le Seuil, 1970), p. 166.

narration n'en retiendre que la forme, les "ficelles" et le contenu renversé d'un archétype de tout récit: ce qui constitue l'un des paradoxes des Chants de Maldoror et rend sa lecture inquié- tante, dangereuse, "impossible" Lucienne Rochon parle, à pro- pos de ce texte, d'un récit perpétuellement ajourné (39), et les Chants semblent, en effet, la propédeutique d'un roman (40) qui ne peut jamais déclencher.

Nous avons étudié le récit, dans les chapitres précé- dents, en fonction des pronoms personnels et des indicateurs de la deixis. Mais l'ambiguïté des niveaux d'écriture des Chants - la succession apparemment anarchique, l'alternance et/ou l'al- liance de l'histoire et du discours - apparaît aussi nettement à l'étude des temps verbaux dont certains - et les travaux de Benveniste l'ont mis en évidence - sont traditionnellement liés, tel le Passé simple, à l'énonciation de l'histoire, tandis que d'autres sont plus fréquemment employés dans les diverses for- mes du discours.

2.1. Concepts opérationnels

Reprenant les travaux de Benveniste et d'autres cher- cheurs, (41), Harald Weinrich a ouvert de nouvelles perspecti- ves à l'étude linguistique des formes verbales, considérées com- me éléments récurrents à l'intérieur de l'espace textuel (Wein- rich, faisant usage d'un terme emprunté au domaine musical, par- le de l'"obstination" de ces formes) et condition de la "tex- tualité", c'est-à-dire, de la lisibilité du texte. Il propose une distinction entre deux attitudes de locution - commentaire et récit - qui correspondent à peu près à la dichotomie histoi- re/discours de Benveniste. Dans le premier cas - ce que Wein- rich appelle "monde commenté" (42) - l'attitude du locuteur est plus tendue,

(39) Lucienne Rochon, Introduction à la lecture (De la strophe du Chant I à l'ensemble des Chants), in Quatre lectures de Lautréamont, par Philip- pe Fédy, Alain Paris, Jean-Marc Poiron et Lucienne Rochon, (Paris, Nizet, 1972), pp.9-40

(40) Raymond Jean, cf. art. cité.

(41) Harald Weinrich, Le Temps, (Paris, Le Seuil, 1973). Traduit de l'al- lemand par Michèle Lacoste; pp.54-62.

(42) Weinrich souligne que le terme "monde" n'a pas pour lui de sens on- tologique: il "n'est qu'un moyen de résumer tout ce qui peut être objet de communication" (op.cit.p.23)

ses propos s'en trouvent aiguisés car ce dont il parle le touche de près, et il faut également toucher celui à qui il s'adresse. Ils ont à agir et à réagir. Tout commentaire est un fragment d'action, il modifie la situation des deux partenaires et les engage ainsi l'un que l'autre. On comprend que les paroles non narratives soient foncièrement dangereuses.

Nathan le Sage en a pleinement conscience, qui échappe à une question périlleuse ("Quelle est la foi, quelle est la loi / Dont l'évidence t'a le mieux illuminé") en racontant une histoire par définition inoffensive: la parabole de l'anneau (Nathan le Sage, III 5 s.). "Il est question de toi" (TUA RES AGITUR) aurait signifié dans un tel texte l'emploi des temps commentatifs et c'est là ce que veut éviter Nathan (43).

Le dialogue dramatique, le mémorandum, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique et "toutes les formes du discours rituel, codifié et performatif" (44) utilisent généralement les temps du monde commenté.

Dans le "monde raconté" et dans ses formes - récit, conte, légende pieuse, nouvelle, roman, information journalistique:

ce qui compte n'est pas que l'objet de l'information soit important en lui-même, mais que le locuteur par la manière dont il la présente ait voulu ou non provoquer chez l'auditeur des réactions immédiates (45).

Ecartant de son étude les infinitifs, les participes, le subjonctif et l'impératif (46), Weinrich propose une répartition des temps à l'intérieur des deux groupes:

(43) Weinrich, op.cit., p.33. Nous soulignons.

(44) Ibid.

(45) Ibid.

(46) Ces formes "semi-finies" sont "toujours des formes de l'arrière-plan (à l'exception de l'impératif, qui dépend seulement de l'entourage linguistique). Ce type de mise en relief n'est pas limité au monde raconté, mais s'étend sur toute la langue" (Ibid., p.287)

ATTITUDE DE LOCUTION

GROUPE I - Monde Commenté	GROUPE II - Monde raconté
Temps commentatifs	Temps narratifs
- Passé composé - Présent - Futur	- Plus-que parfait - Passé antérieur - Imparfait - Passé simple - Conditionnel

Dans chacun des deux groupes, certains temps marquent la place des événements dans le déroulement textuel, par rapport à un point qui sera considéré son degré zéro (Perspective de locution). Il ne s'agit pas, précise Weinrich, de reprendre les catégories ontologiques ou mondaines qui fondent, depuis l'Antiquité, les théories grammaticales du temps (47). (Pour éviter toute ambiguïté, le traducteur français propose l'utilisation du terme Temps pour rendre Zeit, et temps pour Tempus, considéré comme catégorie linguistique. Convention que nous maintiendrons dans notre étude). Dans la théorie linguistique, les temps verbaux, comme d'ailleurs d'autres signes (le morphème d'article, par exemple),

font savoir que par rapport à un signe donné pris comme point de référence (origo), le temps du texte doit être divisé selon deux directions fondamentales de la communication, l'information préalable et l'information à venir (48).

"Le point de l'action est le point ou le segment du Temps auquel correspond le contenu de communication" (49). À partir de ces remarques, Weinrich distribue, à l'intérieur du commentaire et du récit, les temps qui situent l'événement avant (rétrospection), ou après (prospection) un point de référence (o-

(47) Ibid., pp. 66 et suivv.

(48) Ibid., p. 68

(49) Ibid.

rigo, degré zéro de la perspective de locution.

PERSPECTIVE DE LOCUTION	
Temps commentatifs	Temps narratifs
- Présent: <u>non marqué</u>	Imparfait: <u>non marqué</u> Passé simple: <u>non marqué</u> (généralement associés)
- Passé composé: <u>rétrospection</u>	Plus-que-parfait, rétrospection Passé antérieur
- Futur: <u>prospection</u>	Conditionnel: <u>prospection</u>

Dans le groupe des temps narratifs, il y en a dont la fonction est de "donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan (50)."

L'Imparfait, et le Plus-que-parfait indiquent, dans le domaine du français, l'arrière-plan, tandis que le Passé simple et le Passé antérieur auraient la fonction d'appeler l'attention sur les événements que le scripteur veut mettre en évidence:

MISE EN RELIEF	
Temps narratifs	
.Passé simple .Passé antérieur	Premier plan
.Imparfait .Plus.que-parfait	Arrière-plan

(50) Ibid., p. 107

Ce système, dont nous venons d'exposer les grandes lignes, peut être mis en tableau de la façon qui se suit:

Perspective de locution Attitude de locution	Visée rétrospective	Mise en relief	Repère ou Degré zéro	Visée prospective	<u>Futur</u> <u>hypothétique</u>	<u>Futur</u> <u>catégorique</u>
	<u>Plus-que- parfait</u>	Arrière-plan	<u>Imparfait</u>	<u>Passé simple</u>	<u>Présent</u>	<u>Passé composé</u>
			Premier plan			
R é c i t						Commentaire

D'après le tableau proposé par Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein, in Linguistique et discours littéraire - théorie et pratique des textes (Coll. L; Paris, Larousse, 1976),p.311)

A partir de cette étude, Weinrich montre que la "con-
 ance" d'un texte - sa lisibilité - dépend en grande partie
 a possibilité de suivre le "passage d'un signe à l'autre au
 s du déroulement linéaire du texte (51)", celui-ci étant en
 gé comme composé "exclusivement de signes ordonnés en une
 e linéaire, transmise du locuteur à l'auditeur dans une con
 tion chronologique (52)". C'est dire que la lisibilité est
 rdonnée à l'existence de transitions syntaxiques homogènes,
 e, par exemple, le passage d'une forme verbale du commen -
 e à une autre forme du commentaire.

A un maximum de transitions homogènes - écrit Wein-
 rich - correspond un maximum de textualité. Mais
 ce texte d'une consistance parfaite, "idéal" du
 point de vue de la textualité, serait aussi d'une
 grande pauvreté informationnelle. Toute forme syn-
 taxique entraînerait alors l'attente d'une forme
 du même groupe, et la suite des occurrences serait
 prévisible (53).

A l'intérieur des fonctions exercées par les verbes
 les groupes établis par l'auteur, nous avons la série sui-
 e de transitions homogènes:

ATTITUDE DE LOCUTION

Commentaire $\longleftrightarrow$ Commentaire
 Récit $\longleftrightarrow$ Récit

PERSPECTIVE DE LOCUTION

Degré zéro $\longleftrightarrow$ Degré zéro
 Information rétrospective $\longleftrightarrow$ Information rétrospective
 Information anticipée $\longleftrightarrow$ Information anticipée

51) Ibid., p. 199

52) Ibid., p. 198

53) Ibid., pp. 204, 205

MISE EN RELIEF

Arrière-plan $\longleftrightarrow$ Arrière-plan

Premier-plan $\longleftrightarrow$ Premier-plan

(Le signe $\longleftrightarrow$ indique une transition homogène)

Normalement, tout scripteur joue sur des transitions hétérogènes, celles qui "accomplissent un saut d'un pôle à l'autre d'une dimension temporelle (54). "Si, comme le souligne Weinrich, les transitions homogènes l'emportent dans la plupart des textes, ce sont les transitions hétérogènes – codifiées, appartenant à une rhétorique de la narration ou du discours – qui constituent un niveau important de la textualité, de lisibilité. Et cela dans la mesure où tout texte commente et/ou raconte; et racontant des événements, les situe par rapport à un point d'origine et que c'est l'événement mis en relief – l'événement inouï (55) – qui constitue le noyau du récit.

Nous avons, comme exemples de transitions hétérogènes :

Commentaire $\longrightarrow$ Récit

Récit $\longrightarrow$ Commentaire

(La dimension modifiée est, ici, l'attitude de locution.)

(Le signe $\longrightarrow$ indique la transition hétérogène de premier degré.)

Degré zéro $\longrightarrow$ information rétrospective

Degré zéro $\longrightarrow$ information anticipée

Information anticipée $\longrightarrow$ Degré zéro

etc...

(dimension modifiée: perspective de locution)

(54) Ibid. p. 201

(55) "Quand raconte-t-on une histoire? Lorsque Cervantès veut exciter l'intérêt des lecteurs il déclare qu'on n'a jamais vu ou entendu d'histoires pareilles. Et Goethe définit la nouvelle comme récit d'un événement inouï. (Ibid. p.145)

Plus intéressantes sont les transitions hétérogènes du deuxième degré — ou métaphores temporelles —, celles qui affectent à la fois deux dimensions. Soit le passage, dans un texte, du Plus-que-parfait au Présent: passage du récit au commentaire et d'une information rapportée au degré zéro. L'attitude de locution et la perspective de locution sont modifiées. Ces brusques sauts d'une dimension temporelle à une autre, ces sortes de court-circuits qui enchaînent, par exemple, un commentaire sur une forme de récit et, en même temps, font basculer un degré zéro de la temporalité dans une information rétrospective ou anticipée sont fréquents dans les Chants de Maldoror.

Un premier sondage nous renseigne empiriquement sur l'existence d'un véritable foisonnement de récits dans les cinq premiers Chants. On pourrait citer, entre autres, et sans faire référence aux micro-récits (tel celui de la strophe 5 du Chant Cinquième: "Un dernier mot... c'était une nuit d'hiver. Pendant que la bise sifflait dans les sapins, le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste"):

CHANT PREMIER	
strophe	récit
6	Cruauté sur l'enfant
7	Pacte avec la Prostitution
11	Dialogue familial
12	Le fossoyeur
13	Le crapaud

CHANT DEUXIÈME	
strophe	récit
4	L'enfant courant après l'omnibus
5	La jeune fille svelte
6	L'enfant du jardin des Tuileries
11	Le combat avec l'ange
13	L'accouplement avec la femelle du requin
14	Le cadavre dans la Seine

CHANT TROISIÈME

strophe	récit
1	Les frères mystérieux
2	La folle qui passe en dansant (avec un récit enchâssé)
3	Combat entre l'aigle et le dragon
4	Le couvent-lupanar (avec un récit enchâssé)

CHANT QUATRIÈME

strophe	récit
3	Le pendu (avec un récit enchâssé)
6	La métamorphose en pourceau
7	La nage de l'amphibie (avec un récit enchâssé)

CHANT CINQUIÈME

strophe	récit
2	Le scarabée et le pélican (avec un récit enchâssé)
6	Le cortège funéraire
7	L'araignée de la grande espèce (avec des récits enchâssés)

Avant d'aborder l'étude du "roman" du Chant Sixième, nous analyserons, du point de vue du temps, la strophe 13 du Chant Deuxième et la strophe 4 du Chant Troisième.

2.2. La strophe 13 du Chant Deuxième

2.2.1. Structure

La strophe 13 du Chant Deuxième semble engendrée par un commentaire, sa première phrase, qui est d'ailleurs un topos romantique (la recherche de l'âme soeur):

Je cherchais une âme qui me ressemblât et je ne pouvais pas la trouver.

Tous les éléments d'un récit (séquence et syntagmes narratifs, acteurs, qualifications, fonctions...) y sont présents, et jusqu'aux ellipses narratives fréquentes chez Lau-tréamont (ici, l'économie des syntagmes performantiels):

Je	cherchais	une âme	qui me ressemblât
<u>Sujet</u> (Héros)	<u>Axe de la quête</u> Modalité du vouloir	<u>Objet</u>	<u>Qualifications:</u> - du héros - de l'objet Objet = Sujet

"et je ne pouvais pas la trouver": mise en place de l'axe du pouvoir et suggestion d'un opposant qui est, comme dans l'ensemble des Chants, le je de l'énonciation et l'espace qui l'entoure.

Nous essaierons, dans un premier moment, et dans le but de rendre plus claire la lecture du récit, de présenter les grandes lignes de sa structure.

1. Situation initiale.

DISJONCTION

- a) Prise de conscience d'un manque. "Je" devient le héros virtuel du récit.
- b) Proposition et refus d'un contrat
 - . Mandateur: l'"humanité", puisque l'objet proposé doit fournir à "je" le classème/humain/
 - . Sujet: "Je"
 - . Objet: L'Amour $\left\{ \begin{array}{l} \text{--- } 0_1 - \text{Jeune homme} \\ \text{--- } 0_2 - \text{Belle femme} \end{array} \right.$
 - . But: Inscription du héros dans l'espace humain
 - Contrat refusé
 - . Conséquence: Première qualification du héros:
 - { - sujet virtuel du récit
 - { - non humain

2. Première séquence

- . Situation spatiale du héros:
 - En haut (sur un roc), entre le Ciel (d'où vient la tempête) et les Abysses (d'où vient la femelle du requin).
- . Le naufrage — Donné à voir comme "spectacle".
- . Conséquence: Deuxième qualification du héros:
 - cynisme

3. Deuxième séquence

- . Méfait: cruauté sur l'adolescent
- . Conséquence: troisième qualification du héros:
 - méchanceté

4. Troisième séquence

- . Apparition de la femelle du requin
- . Combat entre la femelle du requin et les requins

- . Conséquence: qualification de la femelle du requin
- . Intervention du héros

5. Quatrième séquence

CONJONCTION

- . Liquidation du manque initial: accouplement avec la femelle du requin
- . Descente dans les abysses

2.2.2. Armature verbale

La strophe 13 du Chant Deuxième (voir Annexe A) s'ouvre sur une série d'Imparfais et de Passés simples: armature verbale classique du récit "lisible", les Imparfais formant le cadre, l'arrière-plan à l'intérieur duquel les Passés simples font ressortir, soit un événement ponctuel, soit l'Événement, — celui qui constitue le noyau de l'histoire. On remarquera toutefois, dès cette ouverture qui se développe d'après les prescriptions de la rhétorique la plus stricte, l'apparition d'un Présent de l'indicatif: il s'agit ~~peut-être d'une erreur typographique — fréquentes dans l'édition de 1869 — des Chants —~~ ou d'un Présent historique, suscité dans le texte par le déictique "voilà":

C'était le matin; le soleil se leva à l'horizon dans toute sa magnificence, et voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait des fleurs sur son passage. Il s'approcha de moi, et, me tendant la main: "Je suis venu vers toi, toi que me cherches. Bénissons ce jour heureux. (*)

Les formes verbales sont les suivantes:

était → leva > lève > engendrait → approcha >
suis venu

(Rappelons que le signe ↔ indique une transition homogène; → une transition hétérogène de premier degré; et > une transition hétérogène de deuxième degré ou métaphore temporelle.)

(*) Nous soulignons.

L'épisode - cruauté du héros sur un adolescent - est raconté selon le même registre des premières séquences: suite d'Imparfais et de Passés simples. Le lecteur est ensuite ramené au présent de l'énonciation:

Aujourd'hui que les années pèsent sur mon corps...

faisant du texte qui précède le récit d'un événement passé: "temporalisation" de cette forme neutre, atemporelle qui est le Pas sé simple. Forme qui reviendra, encadrée par des Imparfais, dans la suite du texte:

Debout sur le rocher (...) j'épiaais dans l'extase cette force de la tempête (...). Je suivis, dans une attitude triomphante, toutes les péripéties de ce drame.

ques: Ce récit enchaîne aussitôt sur des Présents histori -

Quelle est cette armée de monstres marins qui fend les flots avec vitesse? Ils sont six...

Il se produit en ce moment un brouillage à l'intérieur du texte: le "je" qui assume l'énonciation et qui vient "d'être mêlé comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée" devient "il". La narration de la rencontre et de l'accouplement avec la femelle du requin sera faite à la troisième personne, associée au Passé simple, jusqu'au moment où, sans transition, le "je" revient:

Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie!... Elle avait les mêmes idées que moi!... J'étais en face de mon premier amour!

Remarque: On sait que dans l'édition de 1869 des Chants, la réécriture des strophes 11, 12 et 13 a supprimé du texte tous les "indicateurs de théâtralité". Mais c'est une sorte de mise en scène théâtrale qui constitue l'endroit où s'instaure souvent, dans le livre, l'espace du récit. Ce qui arrive dans la description de l'accouplement avec la femelle du requin, donné à voir comme spectacle: "je", sur un roc, entre le

ciel et l'abîme, regarde le navire sombrant au milieu de la tempête - tableau onirique et découpé lui-même de l'espace littéraire (le roman noir). Vocabulaire théâtral: acteur, spectacle, scène. C'est peut-être le regard qui permet le dédoublement du narrateur et la mise en scène du "il".

On a vu que, malgré la fréquente irruption du Présent, le récit l'emporte à l'intérieur de la strophe. Les protocoles, les rites, les codes de la narrativité envahissent le discours personnel. Le texte se présente comme un "combat" entre deux registres d'expression, où s'établit à un premier moment une rupture, une disjonction:

<u>Récit</u>	vs.	<u>Commentaire</u>
<u>Commentaire</u>	vs.	<u>Récit</u>

disjonction suivie d'un essai de conjonction, les temps du récit faisant irruption à l'intérieur du commentaire et celui-ci se métamorphosant en récit.

2.3. La strophe 4 du Chant Troisième

2.3.1. Armature verbale

Dans le Chant Troisième, la strophe 4 (voir Annexe B) se donne à lire comme récit, dont la forme rappelle un archétype littéraire. Pour la commodité de l'analyse, nous découpons le texte en sous-ensembles, chacun désigné par une lettre.

Sous-ensemble A

Le fragment inaugural met en scène le Créateur souî ; l'armature verbale de l'arrière-plan est formée par des Imparfais, unis à des Plus-que-parfaits (ceux-ci indiquent la rétrospection):

était ↔ répandaient ↔ baignaient ↔ travaillait ↔
 était ↔ pendait ↔ mêlait ↔ faisait →
 avaient abandonné ↔ gisait ↔ remplissaient ↔
 couvrirait ↔ jetait ↔ balayaient ↔ coulait →
 avait frappé → était

Cette description est interrompue par un commentaire du scripteur; le texte s'ouvre sur les temps du monde commenté:

Sous-ensemble B

> a mâché > remplissait > garderai → respecte

Quelques indices, dans les dernières phrases du sous-ensemble A, signalaient déjà la présence de l'émetteur: les points d'exclamation, l'évaluatif "horriblement", destinés à souligner la fonction émotive du langage.

Vient ensuite un troisième sous-ensemble (C): temps du monde raconté. Des animaux et l'homme, auprès du Créateur, effectuent certains actes et/ou prennent la parole. Dans cette première approche, nous ne retiendrons pas ces discours: ils appartiennent évidemment au groupe des temps commentatifs. Tous les autres temps se relient au groupe du monde raconté:

> passait → enfonça ↔ dit > /discours du hériſſon/
 > passaient → enfoncèrent ↔ dirent > /discours du
 pïvert et de la chouette/ > passait → donna ↔
 dit > /discours de l'âne/ > passait → lança ↔
 dit > /discours du crapaud/ > passait → inclina
 ↔ dit > /discours du lion/ > passait → arrêta ↔
 fienta

Sous-ensemble D: s'ouvre sur un commentaire du scripteur, qui tient place du discours qui n'est pas prononcé par l'homme. Les temps sont ceux du monde commenté:

> a respecté

Sous-ensemble E: temps du monde raconté:

> releva ↔ put ↔ alla ↔ jeta ↔ appartenait

Ce sous-ensemble s'ouvre avec l'adverbe de la consécution narrative "alors". Sa fonction est de lier le sous-ensemble E à C, en effaçant la rupture du commentaire et en rétablissant l'espace de la narration.

Sous-ensemble F: invocation du scripteur: temps commentatifs. Mais la narration reprend, en utilisant les mêmes temps: le narrateur raconte comme s'il commentait, ce qui établit une sorte de déséquilibre dans le texte. Sommes-nous dans la domaine du commentaire ou dans celui du récit? Le problème est résolu par le truchement du procédé de la "mise en scène théâtrale": l'introduction d'un nouveau personnage - le mendiant - transforme le discours en scène - dans le sens d'espace théâtral et de forme dramatique - qui se donne à voir, qui se fait spectacle. Le mendiant est à la fois un personnage de la scène et l'écran, le cadre à travers lequel le théâtre s'étale. Il s'établit un jeu de miroirs: le narrateur comme metteur en scène; le lecteur comme spectateur; le mendiant comme spectateur et acteur. L'introduction du regard, dans le texte, ramène l'histoire au présent de l'énonciation et de

l'acte de lecture, permettant que l'effacement des protocoles du récit (dans le passage, l'emploi du Passé simple) ne détruise pas la cohérence de l'ensemble: l'écriture effacée et le lecteur ramené au présent, il y a "spectacle". L'armature verbale du sous-ensemble est la suivante:

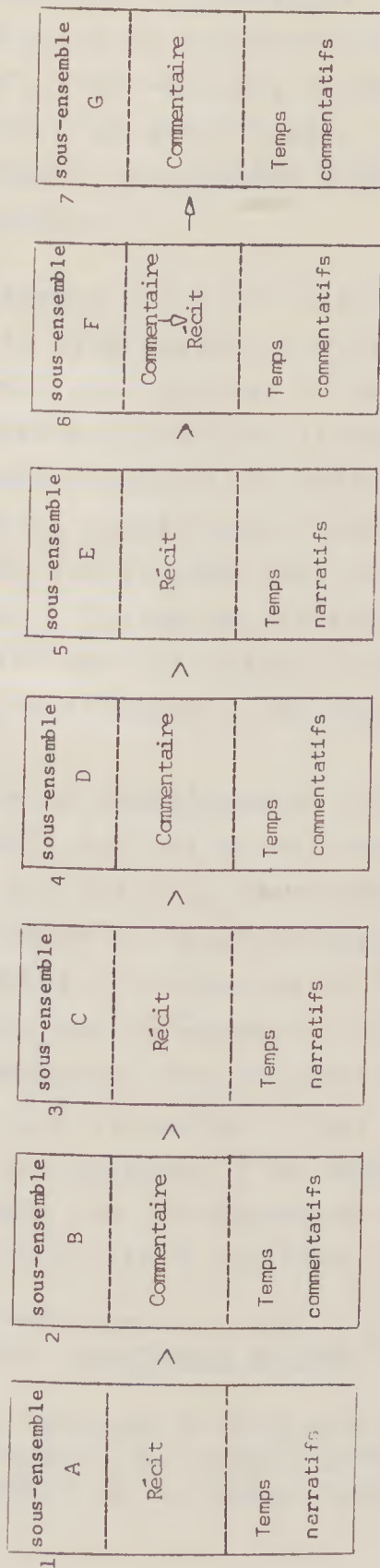
>supplie → a fini ↔ est retombé ↔ est assise →
passé → a vu > tendait ↔ faisait > a jeté →
 implore → a exprimé

(La forme a fini marque le brouillage
 commentaire/récit et le Présent passé
 la solution du problème)

Le sous-ensemble G présente, avec des temps commentatifs, la morale de la fable

→ saurez → devient ↔ montre ↔ applique ↔
 retire ↔ peut → avez été

Le tableau montre les relations entre les sous-ensembles (voir page suivante):



2.3.2. Intertextualité (I)

Strophe choisie à dessein, puisqu'elle renvoie à un texte des plus scolaires ("classiques"), des plus connus qui ce soit, la description du Créateur ivre pose la célèbre question des "sources", c'est-à-dire, du repérage des traces d'un texte à l'intérieur d'un autre texte. Dans le domaine des études lautrémontiennes, le problème a été tranché, on le sait, depuis quelques années:

Lautréamont est sans doute un adolescent cultivé. Il a lu avec passion toutes les oeuvres que la vie du temps rend grandes et fascinantes. Son imagination est environnée de livres. Et cependant, aussi éloignée que possible d'être livresque, cette imagination ne semble passer par les livres que pour rejoindre les grandes constellations dont les oeuvres gardent l'influence, faisceaux d'imagination impersonnelle que nul volume d'auteur ne peut immobiliser ni confisquer à son profit (57).

Quel genre de renseignement peut nous apporter la recherche des sources? Que tel ou tel auteur a été le "précurseur" d'un autre; que celui-ci contracte une "dette" envers ce lui-là: que Lautréamont a – peut-être/sans doute – lu Ponson, Sue, Baudelaire, Dante... Phèdre et La Fontaine. Cette méthode de lecture repose sur le concept d'originalité, idéologiquement marqué, la "recherche des sources" visant à trouver l'origine d'un thème, d'une situation – (qui appartiennent en fait au fonds commun d'une culture, d'un espace littéraire) – pour étudier le traitement que lui impose un auteur, pour déceler son apport, son originalité à lui (58). Or, "rien n'est plus

(57) Maurice Blanchot, Lautréamont et Sade (Paris, Editions de Minuit, 1963), p.69

(58) "L'écart entre la source et ce qu'en fait le poète est la mesure de son originalité." Pierre-Olivier Walzer, préface aux Oeuvres Complètes de Lautréamont (Bibliothèque de la Pléiade; Paris, Gallimard, 1970), p.22

étranger [à Lautréamont] que la notion d'originalité" (59) Et si la littérature — comme tendent à le montrer les recherches récentes — n'est qu'un vaste corpus où chaque texte renvoie à un pré-texte, la notion de recherche des sources n'est pas opératoire.

Tout texte — écrit Julia Kristeva — se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double (60).

Retenons pour le moment cette première approche du concept d'intertextualité. Il nous permet d'analyser, à l'intérieur de la strophe 4 du Chant Troisième, les procédés de variation qu'effectue Lautréamont sur le canevas de la fable. Il ne s'agira pas de mettre en rapport, avec les Chants, les textes d'"origine" (dont la trace se lit facilement sous la strophe), mais de montrer comment, à partir d'une matrice très simple, Lautréamont tisse un jeu complexe de renvois, de rappels, de transformations, qui s'intègrent dans l'ensemble des Chants: "Les textes, les fragments linguistiques, qui se présentent dans le champ de lecture transfini, sont immédiatement utilisés, déséquilibrés, réécrits et en propres termes violés par le procès en cours (61)".

(59) Marcelyn Pléynet, Lautréamont par lui-même (Paris, Le Seuil, 1967), p.90

(60) Julia Kristeva, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in Critique (avril 1967), pp. 440, 441

(61) Philippe Sollers, La science de Lautréamont, in Critique, n° 245 (octobre 1967), p. 806. Repris in L'écriture et l'expérience des limites (Coll. Points; Paris, Le Seuil, 1968), p. 157

2.3.3. Procédés de variation

On peut lire la forme canonique de la fable du "lion malade" d'après la matrice suivante:

acteurs	A c t a n t s			Attitude de L'actant			Discours
	Sujet	Opposant	Adjuvant	agressi vité	Pitié	Passi vité	
(a)	+	-	-	-	-	+	-
(b)	-	+	-	+	-	-	+
(c)	-	+	-	+	-	-	+
(d)	-	+	-	+	-	-	+
(e)	-	-	+	-	+	-	+

Acteur (a): un animal malade

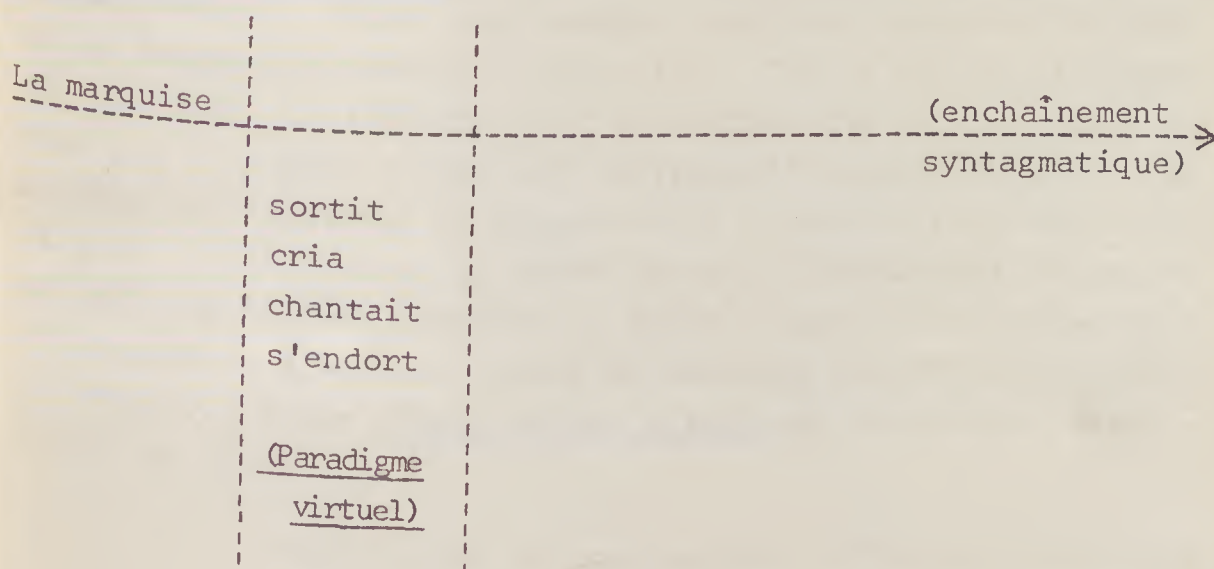
Acteurs (b), (c), (d): animaux plus faibles que (a)
 - outragent l'acteur (a)
 - tiennent des discours

Acteur (e): animal qui reproche (b), (c), (d) et loue (a)

A partir de ce canevas, le scripteur construit sa propre "fable". On verra que le texte, dans les Chants, n'est pas engendré par le récit primitif: la strophe 4 du Chant Troisième

s'énonce à partir du "lois" du système poétique de Lautréamont.

Dans le récit "lisible", le choix d'un élément (acteur, fonction, noyau, etc.) instaure une série de contraintes semblables à celles qui dirigent – d'après la linguistique structurale – l'accrochage des signes sur l'axe syntagmatique. Comme le locuteur cependant, le narrateur est doué d'une certaine liberté, et Gérard Genette nous rappelle que, ayant énoncé "la marquise...", la fiction peut choisir, dans un paradigme virtuel, un nombre de "possibles narratifs": c'est la liberté qu'a le récit d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation (62)". Soit, dans un schéma:



A cet arbitraire de direction il faut ajouter, selon Genette, un arbitraire d'expansion, le récit pouvant "s'arrêter sur place et (...) se dilater par l'adjonction de telle information, indice, catalyse (63)":

(62) Gérard Genette, Vraisemblable et motivation, in Communications. N° 11 (Paris, Le Seuil, 1968), p. 17. Repris dans Figures II (Coll. Tel Quel; Paris, Le Seuil, 1969).

(63) Ibid.

La marquise		sortit
(De Sévigné) (une grande femme sèche et hautaine) (demanda sa voiture et) ----- <u>expansions</u> -----		
		(64)

Comme la langue, le récit lisible semble proscrire certains énoncés — celui, par exemple, que cite Genette: "La marquise demanda sa voiture" (noyau 1)... "et se mit au lit" (noyau 2). En fait, la fiction n'est déterminée que par les lois posées par elle-même et par les contraintes engendrées par le système de l'oeuvre. La phrase citée ci-dessus peut être "expliquée" à l'intérieur du récit "le plus lisible qui ce soit": la folie de la dame commande sa façon d'agir — motivation psychologique de l'action. C'est le deuxième noyau qui justifie le premier. Cette détermination rétrograde constitue l'arbitraire du récit:

c'est-à-dire non pas du tout indétermination, mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, des causes par les effets. C'est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel, c'est-à-dire entre autres par sa corrélation avec une autre unité, et à rendre compte de la première (dans l'ordre de la temporalité narrative) par la seconde, et ainsi de suite — d'où il découle que la dernière est celle qui commande toutes les autres, et que rien ne commande: lieu essentiel de l'arbitraire, du moins dans l'immanence du récit lui-même, car il est ensuite loisible de lui cher

(64) Exemples pris dans l'article cité, p.17

cher ailleurs toutes les déterminations psychologiques, historiques, esthétiques que l'on voudra (65).

Jouant sur le modèle d'une fable, Lautréamont bouleverse l'ordre du texte et le réintroduit dans la logique interne des Chants, par l'intermédiaire d'une série de procédés de variation (66):

1) La répétition

La "forme" de la fable se donne à lire comme répétition d'une structure syntaxique, reprise avec de menues variations:

Sujet + proposition relative + verbe d'action + complément d'objet direct + complément circonstanciel + verbe de communication + discours.

*Le tableau explicite la structure
(voir page suivante):*

(65) Ibid., p.18.

(66) "Il s'agit de procédées souvent essentiellement stylistiques qui ne remettent pas en jeu le modèle profond des armatures et des schémas narratifs." - Philippe Hamon, Analyse du récit (Eléments pour un lexique) in Le Français Moderne (avril 1974), p. 154

SCRIPTEUR	ACTEURS	PROPOSITION RELATIVE	ACTION	PARTIE du CORPS DE L'AGRESSEUR	EXPANSIONS	PARTIE du CORPS DE L'AGRESSEUR	VERBE DE COMMUNICATION
	(a) Le hérisson	qui passait	lui enfonça	ses pointes		dans le dos	et dit: discours
	(b) Le pivoet et la chouette	qui passaient	lui enfoncèrent	le bec	entier	dans le ventre	et dirent: discours
	(c) L'âne	qui passait	lui donna	un coup de pied (patte)		sur la tempe	et dit: discours
	(d) Le crapaud	qui passait	lança	un jet de bave (bouche)		sur son front	et dit: discours
	(e) Le lion	qui passait	inclina	sa face	royale	Ø	et dit: discours
	(f) L'homme	qui passait	s'arrêta		devant le créateur méconnu; et aux applaudissements du morpion et de la vipère		Ø
			fienta,		pendant trois jours	sur son visage	Ø
Faites attention à	(g) ce mendiant	qui passe;			il a vu le derviche et sans savoir à qui il faisait l'aumône	(qui tendait) un bras affa- me	
			il a jeté			dans cette main (qui implore la miséricorde)	un morceau de pain

Le texte puise, dans sa forme et dans son contenu, et à partir du schéma de répétition, les éléments qui le "trans - forment":

2) Amplification

a) d'un groupe nominal:

ses pointes	
le bec	entier

un coup de pied	
un jet de bave	
sa face	royale

b) de la structure syntaxique de base:

Acteur	proposition relative	verbe	complément d'objet direct	expansion
le lion	qui passait	inclina	sa face royale	Ø
l'homme	qui passait	s'arrêta	Ø	devant le Créateur méconnu; et aux applaudissements du morpion et de la vipère,
		fienta		

c) des signifiants, par l'intermédiaire d'un jeu sur les signifiés et sur les signifiants: multiplication du bestiaire dans les discours des animaux et dans le commentaire du scripteur.
Soit:

1 - Discours du hérisson

Ça, pour toi, Le soleil est à moitié de sa course: travaille, fainéant, et ne mange pas le pain des autres. Attends un peu, et tu vas voir, si j'appelle le kakatoès, au bec crochu

2. Discours du pivert et de la chouette:

Ça, pour toi. Que viens-tu faire sur cette terre? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flamant ne t'imiteront, je te le jure.

3. Discours de l'âne:

Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise.

4. Discours du crapaud:

Ça, pour toi. Si tu ne m'avais fait l'oeil si gros, et que je t'eusse aperçu dans l'état où je te vois, j'aurais chastement caché la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias, afin que nul ne te vit.

(renoncules - (du latin ranuncula, petite grenouille, parce qu'une des espèces, la grenouillette, est aquatique.) - genre des renunculacées, comprenant de belles plantes d'ornement, dont une espèce, vulgairement bouton d'or, est commune dans les prairies humides. - Petit Larousse)

(myosotis - (du grec mus, muos, souris, et ous, otos, oreille). Plante de la famille des borraginacées, à fleurs très petites et élégantes, appelée vulgairement oreille-de-souris, herbe-d'amour, ne-m'oubliez-pas. - Petit Larousse)

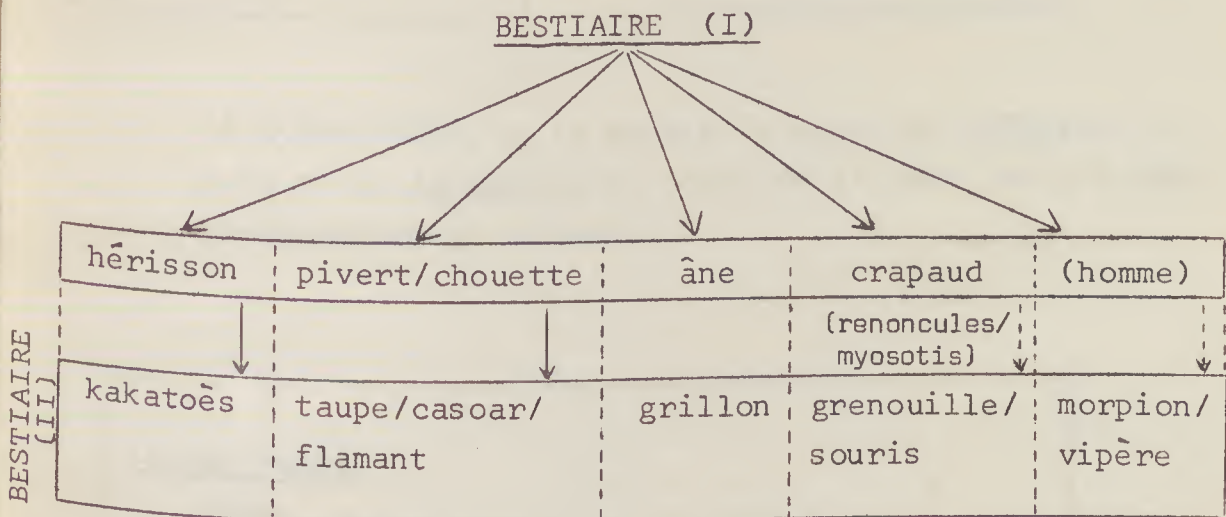
5. Discours du lion: { Ø }6. Référence à l'homme. Commentaire du scripteur:

...et, aux applaudissements du morpion et de la vipère...

A partir d'un certain nombre d'acteurs - le hérisson, le pivert, la chouette, l'âne, le crapaud, l'homme, le discours engendre une suite de signifiants: métamorphose de la parole ,

dont on retrouve les traces dans la strophe 15 du Chant Deuxième: "j'appliquai mes quatre cents ventouses sur le dessous de son aisselle, et lui fis pousser des cris terribles... Ils se changèrent en vipères, en sortant par sa bouche...(67)".

Nous avons donc:



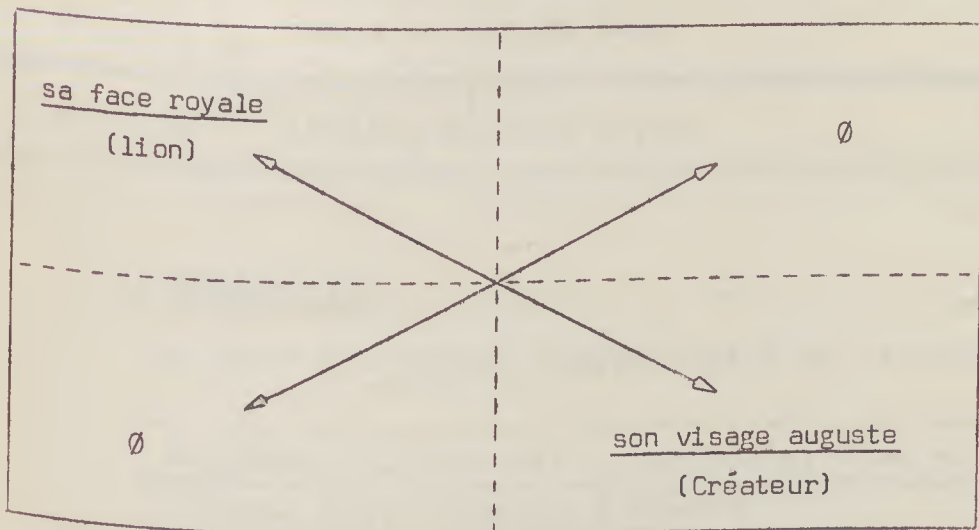
3) Reduction

L'homme, au contraire des acteurs a, b, c, d et e ne profère pas de discours (ce qui était déjà indiqué dans les paroles du hérisson: "tu vas voir, si j'appelle le kakatoès, au bec crochu." On verra plus loin que le kakatoès, "oiseau qui apprend difficilement à parler", c'est l'homme lui-même). La phrase (p.6) où l'acteur f joue le rôle de sujet s'oppose à la précédente (p.5):

(67) Ch.M., p.116

p.	acteur	proposition relative	verbe	partie du corps de l'acteur	partie du corps du Créateur
p. 5	le lion	qui passait	inclina	sa face royale	∅
p. 6	l'homme	qui passait	fienta	∅	sur son visage auguste

La suppression de la partie du corps du Créateur, en p.5, et de la partie du corps de l'homme, en p.6, crée une structure en chiasme:



et un paradigme:

sa	face	royale	(LION)
son	visage	auguste	(CRÉATEUR)

autorisant l'identification LION=CRÉATEUR, qui renvoie (c'est le jeu de l'ironie propre à La Fontaine - mont) au récit d'origine (Phèdre, La Fontaine...), où le lion est outragé par les divers animaux. Jeu qui est renforcé par une autre réduction, associée à une commutation:

- les discours de a, b, c et d s'ouvrent sur l'expres
sion "ça, pour toi", transformé par l'acteur e en
"pour moi": "pour moi", [qui fus le sujet de cette
fable...]

4) Inversion

Dans le paradigme des "dons" des personnages au Créa
teur, celui de l'acteur e constitue une inversion (le
respect à la place de l'agressivité):

Acteur	"Don"
a	enfonce ses pointes
b	enfoncèrent le bec
c	lui donna un coup de pied
d	lança un jet de bave
e	inclina sa face royale

5) Dégradation

Le "don" de l'homme dégrade celui de l'acteur e:

Le lion	qui passait	inclina sa face royale
l'homme	qui passait	fienta

6) Renversement

L'entrée en scène du mendiant provoque le passage
au présent et renverse l'action de l'homme:

Acteur	proposition relative	action-"don"
l'homme	qui passait	fienta
ce mendiant	qui passe	jette un morceau de pain

7) Génération des acteurs

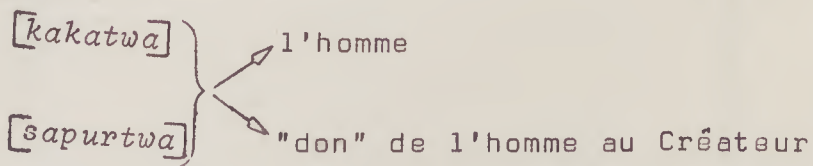
Le texte engendre lui-même ses acteurs:

- l'homme, le mendiant et leurs fonctions apparaissent déjà dans le discours du hérisson:
- Ça, pour toi.
- Tu vas voir, si j'appelle le kakatoès, au bec crochu.

Au niveau phonétique, l'expression "ça, pour toi" peut être rapprochée de "kakatoès" (qui s'écrit aussi "cacatois"):

$$[sapurtwa] = [kakatwa]$$

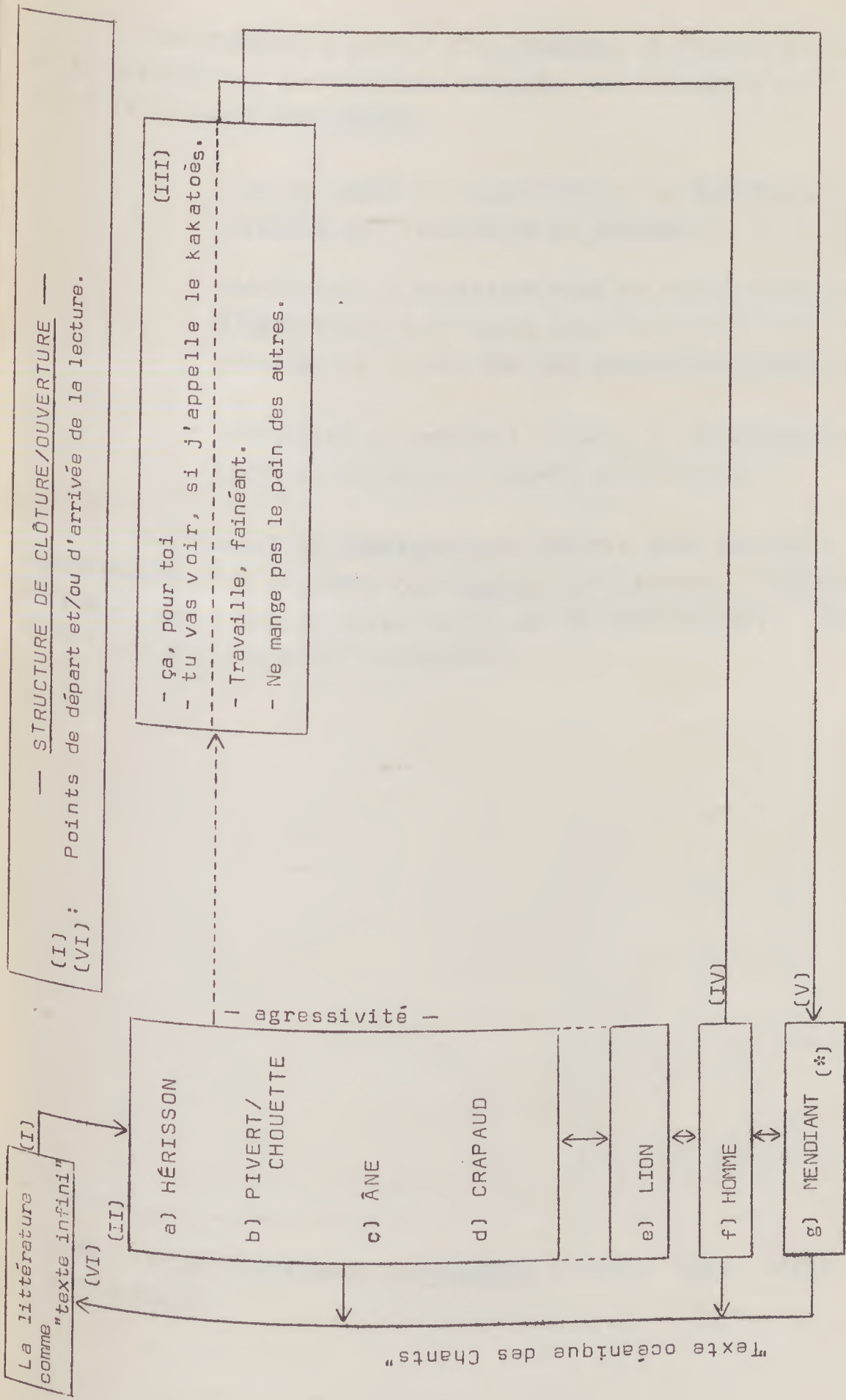
Or, cet oiseau est assimilé à l'homme par le scribe: "(ils) laissent, bien loin derrière eux, le pot de chambre rocailleux où se démène l'an^{us} constipé des kakatoès humains" (Chant III, 1).



Le pain, don du mendiant au Créateur, lui est refusé, et donc annoncé par le hérisson:

- Travaille, fainéant.
- Ne mange pas le pain des autres.

La strophe instaure, ainsi, sa propre clôture et s'ouvre sur le "texte océanique" des Chants:



(*) Le mendiant, le chiffonnier parcourt, comme "figure du silence", les Chants de Maldoror - Le signe $\updownarrow$ indique: "s'oppose à" -

La strophe, à partir d'un fragment du "texte infini" de la littérature occidentale, engendre une structure qui remet à la totalité des Chants:

- mise en scène du combat contre le Créateur, adversaire par excellence de Maldoror;
- création d'un bestiaire doué de cette "énergie d'agression" dont parle Bachelard (68) et qui parcourt le livre, dès ses premières lignes;
- apparition du mendiant, double du chiffonnier qui traverse l'oeuvre, cachant une histoire.

La "fable" du Créateur ivre renvoie donc aux lois de construction et à la forme des Chants. Le lecteur "cultivé" pourra l'ouvrir sur le texte infini de la littérature; cette re-lecture ne sera plus "innocente".

(68) Gaston Bachelard, Lautréamont (Paris, Corti, 1963), p. 8 et passim.

2.4. Figures du récit: ellipse, "parabolê", hyperbole.

Nous faisons référence, au chapitre précédant, à l'arbitraire du récit et à la "liberté vertigineuse (69)" dont il dispose et qui lui permet, soit d'enchaîner des éléments d'après la série pratiquement infinie des "possibles narratifs", soit d'interpoler, entre ses noyaux, des catalyses, des indices, des informations (70). Or, le "pouvoir catalytique du récit a pour corollaire son pouvoir elliptique (71)": économie d'unités et de tout ce qui vient combler l'espace intercalaire entre deux fonctions cardinales.

L'ellipse, chez Lautréamont, a un statut privilégié. Elle est, avant tout, figure du discours, que le texte "matérialise" pour en faire, d'après une formulation mathématique, sa métaphore par excellence. Selon la rhétorique, l'ellipse "consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude (72)".

(69) Genette, art. cité, p.17

(70) Certaines fonctions "constituent des véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit); d'autres ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions charnières: appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des catalyses. (...) Les indices renvoient "non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire: indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'"atmosphère", etc." - Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communications N° 8 (Paris, Le Seuil, 1966), p. 9 et p. 8

(71) Barthes, art. cité, p. 24

(72) Pierre Fontanier, Les figures du discours (Paris, Flammarion, 1968), p. 305

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon dans ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçu ensuite qu'il était né méchant ... (73)

Ellipse narrative: la phrase s'épuise dans l'énonciation et le récit de la bonté du personnage n'arrive pas à l'écriture-grâce au "silence glacial" du scripteur. Elliptique aussi, la narrative du chiffonnier, qui traverse le livre dès la strophe 4 du Chant Deuxième:

Vous verrez quelques lignes plus loin, à l'aide de mon silence glacial, qu'il n'arriva pas à temps, pour leur raconter ce que lui avait rapporté un chiffonnier... (74)

Mais, à un niveau supérieur, la figure de l'ellipse (au sens mathématique et en tant que métaphore des Chants) revient, tout au long du livre, pour rencontrer son expression définitive dans le dernier chapitre du Chant Sixième: Maldoror faisant rouler autour de lui la jeune fille svelte de la strophe 5 du Chant Deuxième; la "pyramide de séraphins" entrelacée dans une ellipse dont le centre est le je (Chant III, 1); les étourneaux du Chant Cinquième et l'apothéose de Mervyn, tournant "majestueusement dans le plan horizontal", autour du centre formé par la colonne massive de la place Vendôme: séquence qui rappelle la construction d'une ellipse donnée par ses axes (75). Privée de ses foyers, lors que Maldoror lance Mervyn de la colonne, elle engendre une parabole.

La parabole, en mathématiques, "est le lieu géométrique des points (m) équidistants d'un point donné F et d'une droite donnée P Q" (76); courbe qui, on le sait, n'a pas de centre. Essayons de jouer avec les différents sens du mot: lieu géométrique, figure du discours (du grec "parabolê": comparaison) et "récit exemplaire", cachant une vérité, un enseignement.

(73) Ch.M., Chant I, 3

(74) Ch. M., Chant VI, Chapitre VIII

(75) Cf. M. Vygodski, Aide mémoire des mathématiques supérieures (Moscou, Ed. Mir, 1973), p. 58

(76) Ibid., p. 70

En tant que figure du discours, la comparaison, dans les Chants, questionne la communauté de codes que le récit lisible établit entre lecteur et scripteur, dans la mesure où le texte classique doit inscrire le comparé dans le champ de connaissance de l'émetteur et du receuteur du message. Une fois énoncée la phrase: il est beau comme l'éphèbe de Marathon, du Musée d'Athènes, le lecteur "cultivé" peut poursuivre sa lecture, rassuré. La série des "beau comme" de Lautréamont désamorce le procédé - privée d'un centre (l'univers culturel, l'idéologie commune au destinataire et au destinataire), la comparaison devient parabole, au sens mathématique: il est beau "comme le vice de conformation congénitale des organes sexuels ... (Chant Sixième, Chapitre IV)".

Figure du discours, la parabole se fait, dans les Chants, figure du récit:

l'adverbe "comme" est en effet une des articulations linguistiques les plus visiblement employées dans les Chants parce qu'il met en relief l'arbitraire de la fiction. Par l'adverbe "comme", la fiction entend faire appel à une réalité ou fiction commune (au scripteur et au lecteur) introduisant le discours dans un corps étranger, dès lors pourtant assimilé au discours de la même façon que, dès la première strophe du Chant I, le lecteur se trouve assimilé au scripteur (...), Mise en évidence, l'articulation conventionnelle de la fiction et de la réalité fait apparaître et désamorce la convention de toute lecture située à ce carrefour (77).

(77) Pleynet, op. cit., p. 115

Tous les Chants de Maldoror peuvent être lus comme parabole/"parabolê". Chaque récit -(et les récits enchâssés) - renvoie aux propres Chants et à un autre texte; indique une réalité extra-textuelle qui se nie, aussitôt énoncée et met en place un narrateur qui raconte comme s'il commentait - pour déboucher, enfin, sur ce qu'on pourrait appeler de récit hyperbolique, puisqu'il porte au comble les procédés, les protocoles de la fiction, jusqu'à la détruire, ne laissant subsister que l'adverbe "comme".

Les "explicables hyperboles"(78) de Lautréamont rencontrent dans le Chant Sixième leur "formule définitive":

Je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure, puisque c'est le roman (79)!

(78) Ch. M., p.227

(79) Ch, M., p.229

DEUXIÈME PARTIE

LE ROMAN DE MERVYN

DEUXIÈME PARTIE: LE ROMAN DE MERVYN

1. Introduction à l'étude du Chant Sixième

1.1. Un préface romantique

À l'époque du Romantisme, il était d'usage de faire précéder les récits par des considérations sur les principes littéraires de l'auteur et la "question si importante de la Morale" (1). Formules codifiées de l'ouverture du roman, ces préfaces fonctionnent comme des "embrayeurs", indiquant le trajet que doit accomplir la lecture et l'espace — littéraire, culturel — où s'inscrit la fiction. Procédé qui, au début du Chant Sixième, contribue à créer — du point de vue même de l'espace typographique — le statut romanesque de ce chant.

Divisée en deux strophes, la préface au sixième des Chants de Maldoror annonce l'existence d'une rupture, d'un renversement de la forme et du contenu du travail précédant. Le scripteur déclare que la "partie synthétique" de son oeuvre est "complète et suffisamment paraphrasée" (2) et se propose d'écriturer la "partie analytique". Le chant itératif, les structures de la répétition, clôturés par le réveil de la fin du Chant Cinquième et jugés par le scripteur doivent faire place au roman:

Prétendriez-vous donc que, parce que j'aurais insulté, comme en me jouant, l'homme, le Créateur de moi-même dans mes explicables hyperboles, ma mission fût complète? Non: la partie

(1) Dans ses Notes et documents pour mon avocat, Baudelaire écrit: "Mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et de ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la morale". Baudelaire, Oeuvres complètes (Paris, Le Seuil, 1968), p. 724

(2) Ch. M., p. 228

la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire. Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut: il leur sera ainsi communiqué une puissance moins abstraite (3).

En suivant cet art poétique, on serait tenté de voir, dans le Chant Sixième, le passage d'un monde imaginaire à la réalité de tous les jours. Ce que montre une étude de la "caractérisation" des personnages, dans la "partie synthétique" de l'oeuvre et dans sa "partie analytique". Les personnages

deviennent moins abstraits; la vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez étonné vous-même de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et de membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair. Ce sont des êtres doués d'une énergique vie (...). Mais ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire; des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle de l'auteur; ou des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire. Re Marquez que, pour cela même, ma poésie n'en sera que plus belle (4).

La métaphore biologique (5) semble indiquer un déplacement des fonctions et des qualifications des personnages:

(3) Ch. M., p. 227. Souligné par nous.

(4) Ch. M., p. 227, 228

(5) Métaphore d'ailleurs "codifiée": "Comme le juste tempéramment du corps naist du parfait meslange des humeurs, la parfaite structure de l'Oraison vient de la juste harmonie des parties". René Barry, La Rhétorique française (nlle. éd., Amsterdam, 1669), p. 237. Cité par A. Kibédi Varga, Rhétorique et littérature, étude de structures classiques, (Paris, Didier, 1970), p. 69

— P e r s o n n a g e s —
(Caractéristiques)

(A) <u>Partie "synthétique"</u>	(B) <u>Partie "analytique"</u>
des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire des personnalités fictives qui auraient bien fait de rester dans la cervelle d'auteur des cauchemars placés trop au-dessus de l'existence ordinaire	puissance moins abstraite la vitalité se repandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire <u>d'une part:</u> l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et de membranes muqueuses <u>de l'autre:</u> le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair des êtres doués d'une énergique vie vous toucherez de vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments!

Selon l'appareil conceptuel proposé par Greimas pour rendre compte de la manifestation des micro-univers sémantiques, les acteurs de l'ensemble (A) appartiendraient à une isotopie noologique (inventaire de sémèmes contenant le classème I (intéroceptivité). Les personnages de l'ensemble (B), comportant le classème E (extéroceptivité), véhiculeraient une isotopie cosmologique (6).

(6) A.J.Greimas, Sémantique structurale (Paris, Larousse, 1966), pp.105, 106, 199 et suivv.

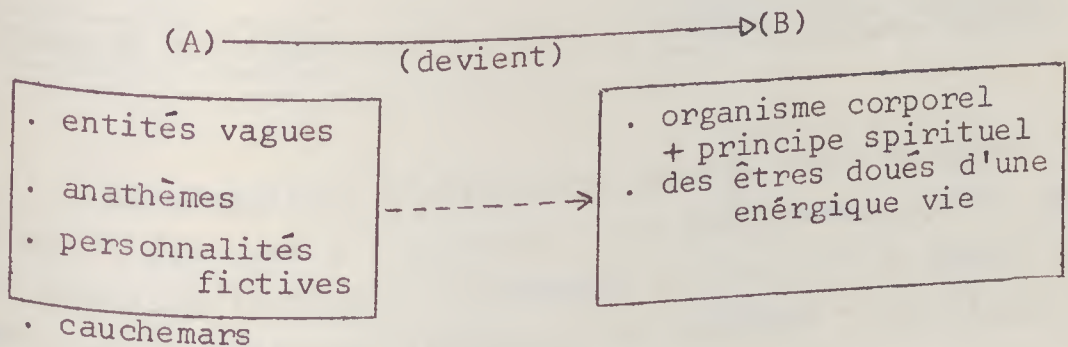
Le scripteur pose une dichotomie entre deux espaces : l'"imaginaire", le discursif, et le roman, avec ces "êtres doués d'une énergique vie". Dans l'ensemble des Chants, il y a donc une opposition:

cinq premiers Chants vs. Chant Sixième
(partie synthétique) (partie analytique)

Travail de "sémantisation", la partie "synthétique" reprend et développe un certain nombre de schémas, les détache de l'univers onirique, leur donne "vie". Si nous acceptons d'appeler "radotage mythique" la décodification, à partir d'une isotopie noologique, des messages qualificatifs et "affabulation pratique" l'inventaire des messages dynamiques, décodés à partir d'une isotopie cosmologique (7), on pourra réécrire l'opposition précédante sous une nouvelle forme:

Isotopie noologique (N) vs. Isotopie cosmologique (C)
(radotage mythique) (affabulation pratique)

Les "cauchemars" des cinq premiers chants, une fois situés à l'intérieur d'un cadre romanesque, se transforment en "individualités":



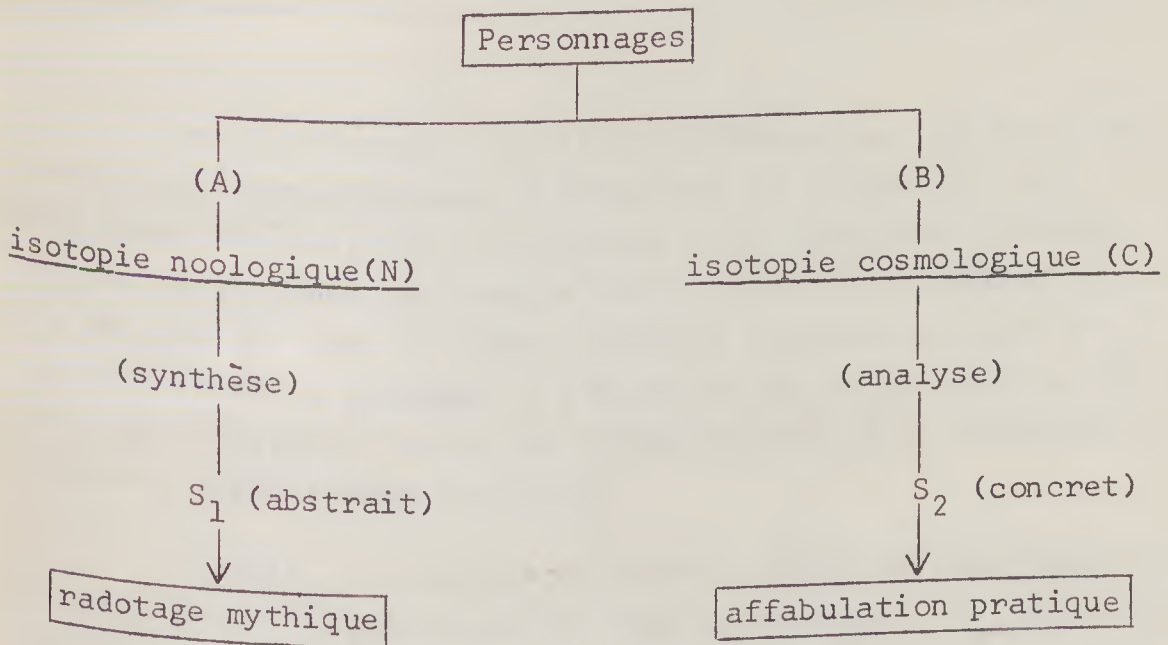
(7) Ibid., p. 123

Une paraphrase des lexèmes dont sont investis les personnages nous autorise à poser une disjonction entre deux sèmes :

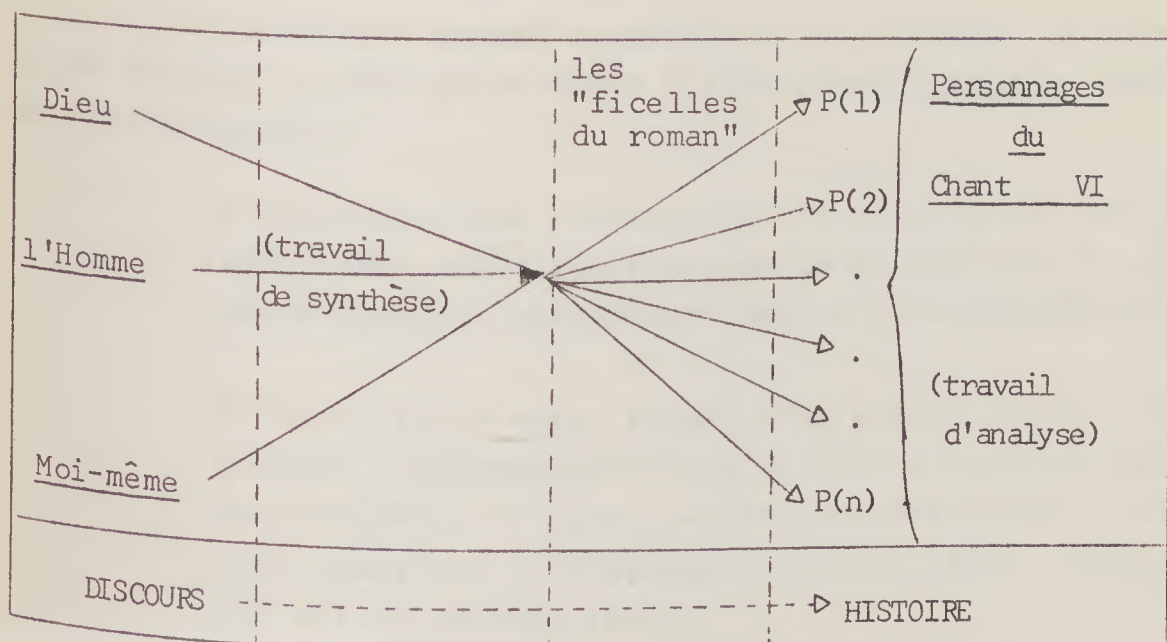
(A) —————> (B)
(devient)

S₁ - abstrait -----> S₂ - concret

Les personnages seraient le support de cette transformation, ce que l'on peut schématiser comme suit :



Il s'agirait d'effectuer, avec le Chant Sixième, le passage du discours à l'histoire. Les différents avatars des "personnalités fictives", traversant la "grille" du roman, de viennent - et la métaphore biologique le souligne - des êtres vivants, c'est-à-dire, des "personnages de roman" :



Or, Lautréamont considère lui-même que les cinq premiers Chants appartiennent à l'univers de l'histoire (8) et nous avons déjà signalé l'existence d'un véritable foisonnement de récits dans la "partie synthétique" de l'oeuvre. S'il y a une rupture avec le Chant Sixième, celle-ci ne peut se situer au niveau du passage de l'énonciation du discours au domaine de l'histoire (ou de la "métamorphose" d'un radotage mythique en affabulation pratique).

En fait, la préface du dernier Chant de Maldoror, qui se prête à une formalisation de type greimasien, fonctionne selon le procédé "d'orientation/désorientation". Du point de vue de la forme, la théorie conçue par le scripteur s'appuie sur deux éléments:

- sur une espèce d'archétype du romanesque, préexistant aux oeuvres où il se réalise: un modèle donc, qu'il suffit de mettre en branle pour faire déclencher le récit;
- sur les personnages, supports de la narrativité.

(8) "Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles..." - Ch. M., Chant VI; p. 228. Nous Soulignons

La fabulation se met au service d'un contenu: le drame est mimésis du réel et se donne à lire comme parabole, comme récit exemplaire:

racontant ce que j'aurais vu, il ne sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de (...) justifier [mes accusations contre l'humanité] (9).

Il faut, je le sais, étayer d'un grand nombre de preuves l'argumentation qui se trouve comprise dans mon théorème; et bien, ces preuves existent, et vous savez que je n'attaque personne, sans avoir des motifs sérieux (10)!

Le lecteur, comme l'a voulu Lautréamont, "ne voit pas très bien où l'on veut d'abord le conduire (11)". Où situer la rupture que le Chant Sixième réalise à l'intérieur des Chants (de la poésie au récit?) Sur quelle théorie littéraire s'appuie le scripteur (les stéréotypes du roman ou le "roman miroir")? Nous essaierons d'approcher ces questions dans les chapitres suivants.

(9) Ch. M., Ch. VI; p. 229

(10) Ibid.

(11) Ibid.

1.2. Le roman

Le Chant Sixième se détache, dans l'ensemble de l'oeuvre, par sa disposition typographique: une préface, suivie par des strophes numérotées, de I à VIII. Un "petit roman" se donne à voir, avec l'annonce de la théorie esthétique de l'auteur et une série de chapitres. Signe métalinguistique, les deux premières strophes renvoient, on l'a vu, à un code culturel et littéraire (les préfaces insensées, comme celles de Cromwell, de Mlle. de Maupin et de Dumas fils (12): forme stéréotypée, elles se désignent "préface romantique" et indexent le statut du Chant:

Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages (13).

À travers ces pages, l'action, enchaînée d'après les lois de la causalité, s'empare d'un certain nombre constant de personnages, singularisés par leurs fonctions et qualifications. Chaque strophe reprend la précédente et le cadre de l'histoire embraille la lecture sur un espace codifié: celui du "roman populaire".

La spécificité du Chant Sixième apparaît nettement, au niveau d'une lecture naïve si on le compare avec l'un des cinq premiers Chants:

(12) Lautréamont, Poésies I, in Oeuvres Complètes, op. cit., p. 283

(13) Ch. M., p. 229

strophe	contenu	personnages	espace	temps	registre discours	registre dominant histoire
1	Le vol des étourneaux (Référence à l'écriture)	"je" ↔ "tu"	—	Temps de l'énoncia- tion	+	—
2	Strophe du scarabée (Récit enchâssé)	- "je" - un scarabée - une boule d'excréments - un pélican - le vautour des agneaux - le grand-duc de Virginie (Un capitaine, son frère, sa femme, dans le récit enchâs- sé)	Lieu indéterminé (Réf. à un tertre, à un couvent en ruines, aux "hautes couches de l'atmos- phère".) (Un petit port de Bretagne dans le récit enchâssé.)	Indéterminé (Un passé récent, dans le récit enchâs- sé)	—	+
3	Strophe sur le rêve	- "je" - "Le Grand Objet Extérieur" - "vous"	- Réf. à la chambre, au lit, à la campagne.	Temps de l'énoncia- tion	+	—
4	Strophe des reptiles	- "je" - l'excentrique python	Chambre	Temps de l'énoncia- tion	+	+
5	Hymne aux pédérastes	- "je" - "Les pédérastes incom- préhensibles"	—	Temps de l'énoncia- tion	+	—
6	Le cortège funéraire	- "je" - "vous" - un prêtre - parents et amis du défunt - un bestiaire - Maldoror	Indéterminé - un cimetière	Présent de l'énoncia- tion	—	+
7	Strophe du réveil	- "je/Maldoror" - L'araignée de la grande espèce	Chambre (lieux "romanesques": - la mer, la forêt, le champ de bataille)	- Présent de l'énon- ciation (-Un passé lointain)	—	+

strophe	contenu	personnages	espace	temps	registre dominant discours	histoire
Préface	"art poétique" situation initiale du récit	- narrateur - Maldoror	"lieu de l'écriture" Nulle part/partout	-	+	
Chapitre I	Maldoror poursuit Mervyn	- Maldoror - Mervyn	Rue Vivienne - Trajet de Mervyn	"Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse"	-	+
Chapitre II	Scène familiale	- Maldoror - Père/Mère - Enfants - Mervyn - Une demoiselle d'atour - Médecin	Salon du rez-de-chaussée d'un hôtel moderne	Même nuit	-	+
Chapitre III	La tentation de Mervyn	- Mervyn - Père/Mère - Enfants - Maldoror (à travers une lettre)	Chambre de Mervyn Salle à manger	Peut-être, le lendemain matin. Le soir de la même journée	-	+
Chapitre IV	Parenthèse du scripteur	- sujet de l'enonciation (Le Créateur, Maldoror et Mervyn sont présents dans le discours)	"lieu de l'écriture"	-	+	-
Chapitre V	Maldoror reçoit un adjuvant Récit dans le récit	- Maldoror - Aghone (le fou) - Père/Mère/Aghone - Les trois Marguerite	Palais-Royal Rue de la Verrerie	? un passé lointain	-	+
Chapitre VI	Combat avec l'Archange	- Maldoror - L'Archange/crabe tourteau	Une plage Le lac des cygnes	?	-	+
Chapitre VII	Cruauté sur Mervyn	- Maldoror - Mervyn - Une jeune fille - Les bouchers	Pont du Carrousel Un abattoir reculé	Deux jours après le ch. II (Maldoror écrit à Mervyn: "trouve toi, après-demain matin,...")	-	+
Chapitre VIII	"Apothéose de Mervyn" Rassemblement et dispersion de tous les personnages	- Maldoror - Aghone - Mervyn - Père/Mère - Créateur - L'Archange/crabe tourteau	Place Vendôme Une plage Le Panthéon	?	-	+

Chaque strophe, dans les cinq premiers Chants, semble former un tout. La présence de Maldoror garantit, bien sûr, l'enchaînement narratif et nous avons remarqué, dans la première partie de notre étude, que le "moi" dessine, dans le texte, une cohérence spatiale et temporelle. Et pourtant les récits, une fois clôturés, "tombent dans le chaos", pour recommencer à partir du même point, comme si chacun d'eux ne faisait que déplier les mêmes paradigmes: cruauté sur l'enfant, combat contre les puissances célestes, l'être double (l'hermaphrodite, l'amphibie, les pédérastes), etc. Ces thèmes sont illustrés par des personnages différents et se situent dans les plus divers endroits. Les strophes à dominance narrative alternent avec de longs morceaux de "poésie".

Il en va autrement avec le Chant Sixième, où prédominent les marques du récit et où le temps, les lieux, les personnages ont une certaine stabilité sémantique. Un seul chapitre se présente comme discours: la "strophe du miroir".

1.3. Le monde renversé

A l'intérieur du Chant Sixième, le Chapitre IV représente une rupture dans le cours de la diégèse;

on a l'impression que cette intrigue trop exacte l'ennuie (à Ducasse). Alors, il revient aux "procédés synthétiques", il entend la lointaine rumeur des anciennes obsessions, — l'obsession de la laideur, du miroir, de l'oeil, dans la strophe inspirée d'Edgar Poe, et ce retour qui interrompt la régularité du roman, est comme une tentative de l'ennui pour échapper à l'exigence d'une forme trop objective (14).

Cette "parenthèse" joue cependant un rôle dans la structuration du texte; rappel et "organisateur" de lecture, elle renvoie aux thèmes disséminés tout au long des Chants; signale l'existence d'un "autre sens" sous l'intrigue formulée d'après les schémas du feuilleton (le combat de Maldoror contre l'"adversaire triple": l'homme, le Créateur et lui-même) et annonce, en outre, la clôture du récit: "Adieu, guerrier illustre; ton courage dans le malheur inspire de l'estime à ton ennemi le plus acharné; mais Maldoror te retrouvera bientôt pour te disputer la proie qui s'appelle Mervyn (14)".

Tel un miroir déformant, la strophe marque le foyer autour duquel se fait un renversement de la forme et du contenu du roman:

. Les chapitres I, II et III sont découpés du feuilleton; à partir du Chapitre V, les formes du roman noir (et du mythe) envahissent le récit: entrée en scène du fou — (sur un banc du Palais Royal, il se tient dans un équilibre instable, la tête sur le banc, les jambes vers le haut) —; combat contre l'Archange; métamorphose de Maldoror en cygne noir, etc.;

(14) Maurice Blanchot, op.cit., p.170.

- c'est à partir du Chapitre V que certaines marques du récit prennent possession du texte: au fur et à mesure que le "réalisme" fait place au "merveilleux", le Passé simple tend à remplacer les temps verbaux du commentaire;
- la temporalité romanesque en cède à un temps fabuleux. Les chapitres I, II, III s'enchaînent d'après l'ordre chronologique: un soir, le lendemain matin, soir de la même journée. Mais, si l'on peut "dater" le chapitre VII, il est difficile de déterminer la place, sur l'axe du temps - et par rapport à la "première partie du roman" - des chapitres V, VI et VIII;
- l'espace est transformé: le Chapitre VI a lieu sur une plage fantastique; et Paris, "ville-château" du roman populaire devient le centre d'une géographie de fable.

Sans la strophe du miroir (Chapitre IV), le lecteur serait obligé de faire un saut d'une isotopie à l'autre. Le "je", qui tendait à s'estomper au profit des personnages "réalistes", reprend les "ficelles", réintroduit l'amalgame je/Malador et le jeu des "hyperboles narratives".

1.4. L'enchaînement narratif

Le Chant Sixième constitue un ensemble où chaque strophe renvoie à l'autre. Placées en fin de chapitre, quelques phrases mystérieuses jouent un rôle important dans le maintien de cette cohérence syntagmatique. Ce sont des "énigmes", dévoilées progressivement dans la séquence du récit:

strophe	Formulation de l'énigme →	Dévoilement	strophe
Préface	Comment le pont du Carrousel put-il garder la constance de sa neutralité, lorsqu'il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac?	a) <u>dévoilement partiel</u>: (Mervyn) voit (...) un individu porteur d'un sac. b) <u>dévoilement</u>: [Maldoror fait passer Mervyn dans le sac] Comme Mervyn poussait des cris aigus, il enleva le sac, ainsi qu'un paquet de linges, et en frappe, à plusieurs reprises, le parapet du pont.	Ch. VII
Ch. I	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?	a) <u>dévoilement partiel</u> : entré en scène du fou	Ch. V
		b) Paroles du fou: Puisque d'après vous le moment est venu, j'ai été reprendre l'anneau que j'avais enterré sous la pierre, et je l'ai attaché à un des bouts du cable. Voici le paquet c) <u>dévoilement</u>: Mervyn, suivi de la corde, ressemble à une comète traînant après elle sa queue flamboyante. L'anneau de fer du noeud coulant, miroitant aux rayons du soleil...	Ch. VIII

strophe	Formulation de l'énigme	→ Dévoilement	strophe
Ch. II	Dirigez-vous du côté où se trouve le lac des cygnes; et je vous dirai plus tard pourquoi il s'en trouve un de complètement noir parmi la troupe, et dont le corps, supportant une enclume, surmontée du cadavre en putréfaction d'un crabe tourteau, inspire à bon droit de la méfiance à ses autres <u>a</u> quatiques camarades.	[Maldoror, après le combat avec le Crabe, met sur son dos une enclume et le cadavre de l'Archange, et "À l'ai de d'une métamorphose" en cygne noir", nage, dans un lac (celui du jardin du <u>com</u> modore?) parmi une troupe de cygnes blancs]	Ch. VI
Ch. III	La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai; mais, hélas! la poutre n'en sera pas moins brûlée; et une balle cylindro-conique percera la peau du rhinocéros, malgré la fille de la neige et le mendiant! C'est que le fou couronné aura dit la vérité sur la fidélité des quatorze poignards.	a) <u>dévoilement partiel</u>: apparition du fou b) <u>dévoilement</u>: Le crabe tourteau lui presta deux ailes d'albatros et la queue pris son essor (...). Avant que le troisième jour fut parvenu à sa fin, il [le crabe] perça la queue de poisson d'une flèche envenimée. Alors, une poutre séculaire, placée sur le comble d'un château, se releva de toute sa hauteur (...) et demanda vengeance (...). L'homme aux lèvres de soufre (...) commanda au fou couronné de brûler la poutre. Son maître lui demanda ce qui faisaient les quatorze poignards. Il répondit qu'ils restaient fidèles. Le commodore qui mendiait par les rues (...) et la mère, qu'on avait appelé la <u>fille de la neige</u> à cause de son extrême pâleur, portèrent en avant leur poitrine pour protéger le rhinocéros. Inutile soin. La balle troua sa peau...	Ch. V Ch. VIII

strophe	Formulation de l'énigme	→	Dévoilement	strophe
Ch. IV	Ainsi, sera réalisée la prophétie du coq, quand il entrevit l'avenir au fond du candélabre. Plût au ciel que le crabe tourteau rejoigne à temps la caravane de pèlerins, et leur apprenne en quelques mots la narration du chiffonnier de Clignancourt!		Il [Maldoror] montra de la surprise, et même de l'inquiétude, quand Aghone ajouta qu'il avait vu un coq fendre avec son bec un candélabre en deux, plonger tour à tour le regard dans chacune des parties, et s'écrier, en battant ses ailes, d'un mouvement frénétique: "Il n'y a pas si loin qu'on le pense depuis la rue de la Paix jusqu'à la place du Panthéon. Bientôt, on en verra la preuve lamentable". <u>(Dévoilement qui devient, à son tour, une énigme.)</u>	Ch. VIII
			Le crabe tourteau, monté sur un cheval fougueux, courrait à toute bride vers la direction de l'écueil (...). Une caravane de pèlerins était en marche pour visiter cet endroit, désormais consacré par une mort auguste.(...) Vous verrez quelques lignes plus loin, à l'aide de mon silence glacial, que [le crabe] n'arriva pas à temps, pour raconter aux pèlerins ce que lui avait rapporté un chiffonnier, caché derrière l'échafaudage voisin d'une maison en construction, le jour où le pont du Carrousel (...) aperçu avec horreur l'horizon de sa pensée s'élargir confusément en cercles concentriques, à l'apparition matinale du rythmique pétrissage d'un sac icosaèdre, contre son parapet calcaire!	Ch. VIII
Ch. V	C'est Aghone même qu'il lui faut.		[Aghone sera l'adjuvant de Maldoror.]	Ch. VIII
Ch. VI	C'est ainsi qu'il préludait à l'incroyable événement de la place Vendôme!		[Maldoror, après l'avoir fait tourbillonner autour de lui, lance Mervyn de la colonne de la place Vendôme.]	Ch. VIII

"Mimésis", miroir, le récit classique joue sur deux modes narratifs: le véridique et le déceptif (15). Il détient une vérité dont le dévoilement doit être différé pour que la fiction progresse. De là, tout un système de leurres, d'attentes, de fausses pistes, disséminés le long du texte et formant ce que Roland Barthes appelle code herméneutique ou de l'Enigme. Celle-ci peut être formulée d'une façon explicite, ou bien s'énoncer partiellement, se cacher, revenir sous différentes formes:

Le problème est de maintenir l'énigme dans le vide initial de sa réponse; alors que les phrases présentent le "déroulement" de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire (...); sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée du langage un jeu échelonné d'arrêts (16).

Avec le "roman populaire", formuler une énigme devient une manière conventionnelle de terminaison des chapitres. Situé au bas de la page du journal, chaque épisode de l'histoire doit tenir compte de l'espace typographique où il s'inscrit et du public auquel il s'adresse: tel l'acte d'un mélodrame, il forme un tout et renouvelle, par le "suspens", l'attente du lecteur. Les jeux de la vérité et de la déception sont portés à leur comble: la longue "phrase" (brisée, gommée, reprise, niée) qui, dans le roman "classique", soutient l'intérêt de l'intrigue, se ramène brutalement à sa forme d'énoncé interrogatif et vient occuper une place privilégiée dans le texte - la fin du chapitre:

Mais la porte s'entrouvit et l'on vit apparaître un bras. Au bout de ce bras une main. Et dans cette main un poignard. Quel était ce poignard? Quelle était cette main? (La suite au prochain numéro) (17).

(15) Cf. A.J. Greimas, Du sens (Paris, Le Seuil, 1970), p. 192

(16) Roland Barthes, S/Z, (Coll. Tel Quel; Paris, Le Seuil, 1970), pp. 81, 82.

(17) Attribué à Ponson du Terrail. Cité par Régis Messac, Le Détective - roman et l'influence de la pensée scientifique (Paris, 1929) "Exemple" repris par Jean-Louis Bory, Esthétique du roman-feuilleton, in Tout feu tout flamme (Musique II), (Paris, Julliard, 1966), p. 15.

Dernière "limite", évidemment, de la "formule". Essayons de suivre la mise en marche du procédé dans un roman populaire — le Latréaumont d'E. Sue (18) — en nous appuyant sur la terminologie proposée par R. Barthes (19):

. FIN DU CHAPITRE I

"Alors, un nouveau personnage entra dans l'Hôtel des Muses".

Thème de l'énigme (a), avec position et formulation implicites: "Qui est-il?"

. DÉBUT DU CHAPITRE II

"La porte s'ouvrit donc, et on vit entrer un homme d'une taille colossale".

Reprise et "sémantisation" de l'herméneutème:
un personnage (a) → un homme d'une taille colossale. ("Qui est-il?") Enigme(a')

La réponse est différée: des "retards" remplissent l'épisode —

- . description du personnage
- . dialogue entre le personnage et le docteur

. FIN DU CHAPITRE II

Derniers mots du dialogue: "Vous allez tout savoir". "Mais avant de faire assister le lecteur à la conversation de ces deux personnages si différents, on doit donner quelques détails sur le colonel".

Nouvelle énigme: (b)
Retards

. CHAPITRE III

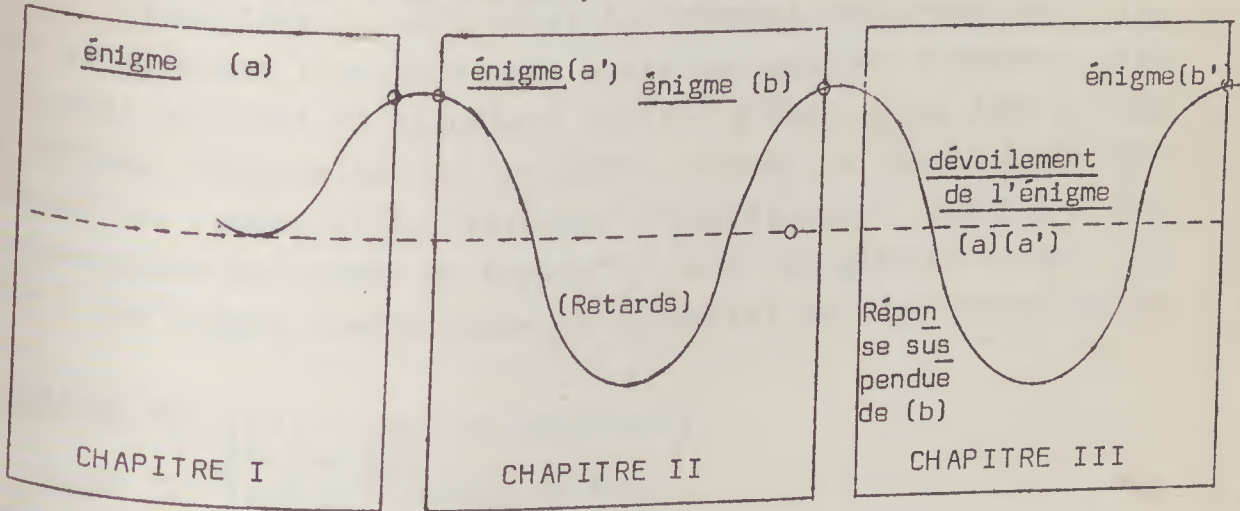
Dévoilement des énigmes (a) et (a'): biographie de Messire Jules Duhamel de Latréaumont ("l'homme d'une taille colossale").

(18) On se réfère à l'édition de 1882, chez Morpon et Flammarion.
(19) "La proposition de vérité est une phrase "bien faite"; elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), les différents subordonnés, incises et catalyses (les délais de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement)". (Barthes, S/Z, p 91)

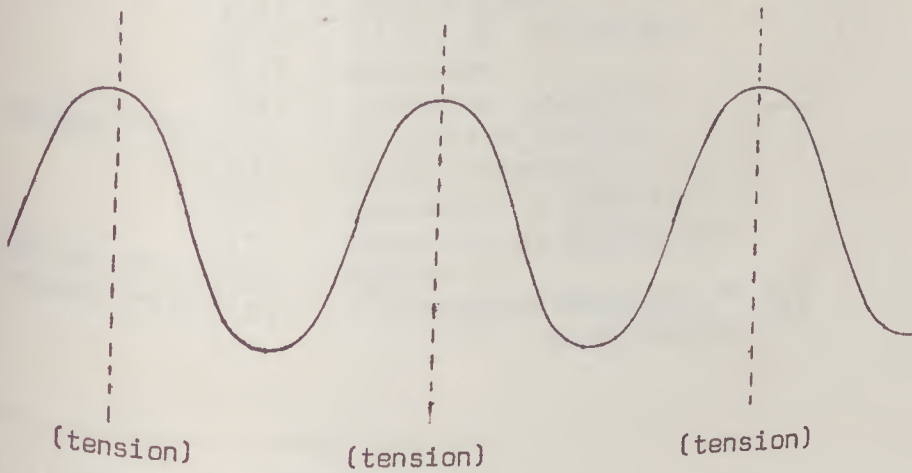
FIN DU CHAPITRE III

Enigme (b'): "Maintenant, on va laisser le colonel raconter à Van den Enden le résultat de ses entrevues avec le grand pensionnaire de Hollande Jean de Witt, et le baron d'Isola, ministre de l'Empereur".

Sous la forme d'un schéma, on aura:



On comprend pourquoi Umberto Eco rapproche le feuilleton des oeuvres à structure "sinusoïdale", où tension et chute de tension se succèdent du début à la fin (20):



(20) Umberto Eco, Rhétorique et idéologie dans les "Mystères de Paris", in Revue int. des Sciences Sociales, vol. XIX, n° 4 (1967). Nous avons consulté la traduction portugaise parue in Apocalípticos e Integrados (São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970); pp. 181 - 206.

Rupture abrupte, souvent suivie d'une brutale chute de tension puisque l'épisode suivant, pour faire durer l'angoisse, a soin de transporter le lecteur ailleurs et que le même petit jeu recommence: prenant le lecteur au degré zéro de l'émotion, le hissant fermement à un sommet du pathétique, l'y laissant (21).

"Tics, tics, tics", écrit Lautréamont dans Poésies II. Tout en assurant l'enchaînement syntagmatique des strophes, les "énigmes" du Chant VI signalent qu'il y a feuilleton dans l'espace textuel: "dénudation du procédé", d'après la terminologie des formalistes russes (22). Essayons d'approfondir l'analyse des hermeneutèmes du "roman de Mervyn". Nous désignerons chaque élément d'une énigme (prise comme un ensemble) par une lettre minuscule:

- | | |
|--------------|---|
| ENIGME "P" | { (a) - pont du Carrousel
(b) - sac } |
| ENIGME "I" | { (c) - l'anneau de fer
(d) - le maniaque } |
| ENIGME "II" | { (e) - lac des cygnes
(f) - cygne noir/enclume/ cadavre
(f') - crabe tourteau } |
| ENIGME "III" | { (g) - vol de la queue de poisson
(h) - poutre brûlée
(i) - balle cylindro-conique
(j) - rhinocéros
(k) - fille de la neige
(l) - mendiant
(m) - quatorze pognards } |
| ENIGME "IV" | { (n) - prophétie du coq
(f') - crabe tourteau
(o) - caravane de pèlerins
(p) - narration du chiffonnier } |
| ENIGME "V" | { (q) - Aghone } |
| ENIGME "VI" | { (r) - l'incroyable événement de la
place Vendôme } |

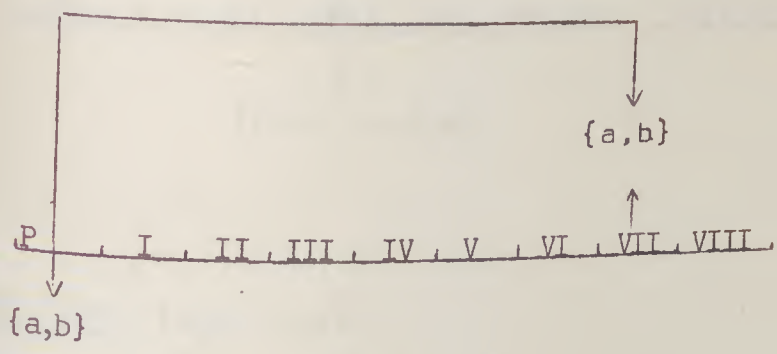
(21) Bory, art. cité, p.15

(22) Le procès de dénudation du procédé "détruit constamment l'illusion pour nous rappeler que nous lisons une fiction et qu'il ne faut pas la prendre pour la réalité". T.Todorov et Oswald Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris, Le Seuil, 1972), article "Texte", p.336.

La mise en relation des hermèneutèmes et de leur dévoilement, dans un graphe de type cartésien et par l'intermédiaire d'une représentation linéaire, vient nous rappeler encore une fois le statut singulier de la "deuxième partie" du roman: toutes les énigmes seront résolues à partir du Chapitre V:

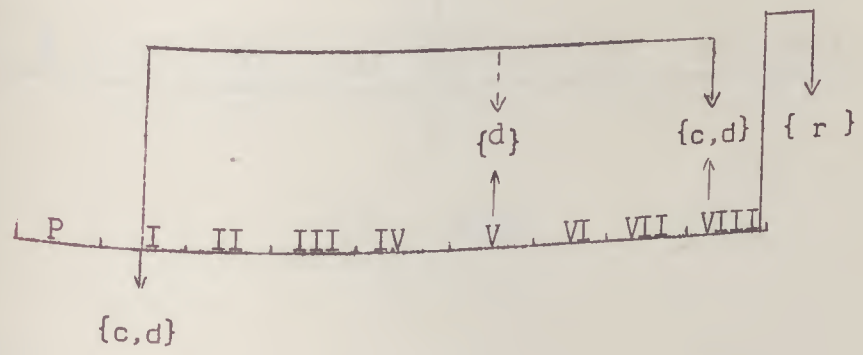
ENIGMES ET LEUR DÉVOILEMENT (Graphe de type cartésien)

1) ENIGME "P" {a,b}



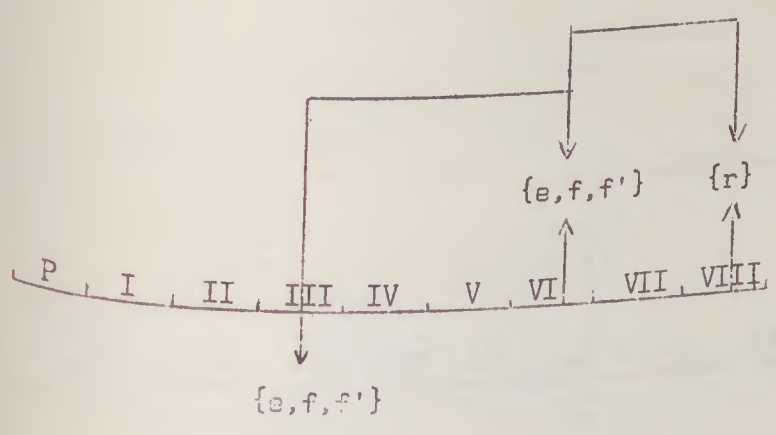
2) ENIGME "I" {c,d}

. Réponse suspendue en V. Réponse partielle en VIII. L'énigme rebondit pour trouver sa solution à la fin du Chapitre VIII

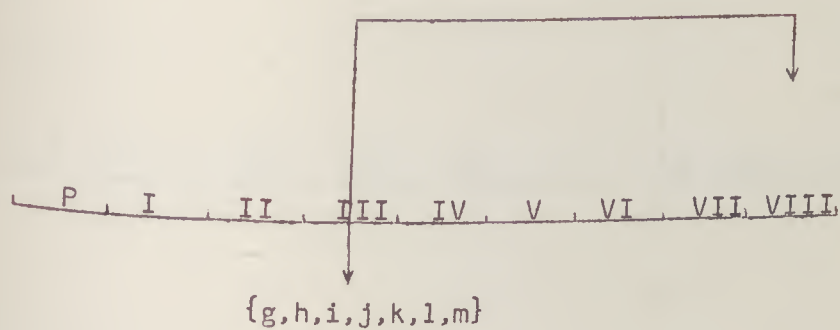


3) ENIGME "II" {e,f,f'}

. La solution de l'énigme se transforme en énigme, résolue au Chapitre VIII

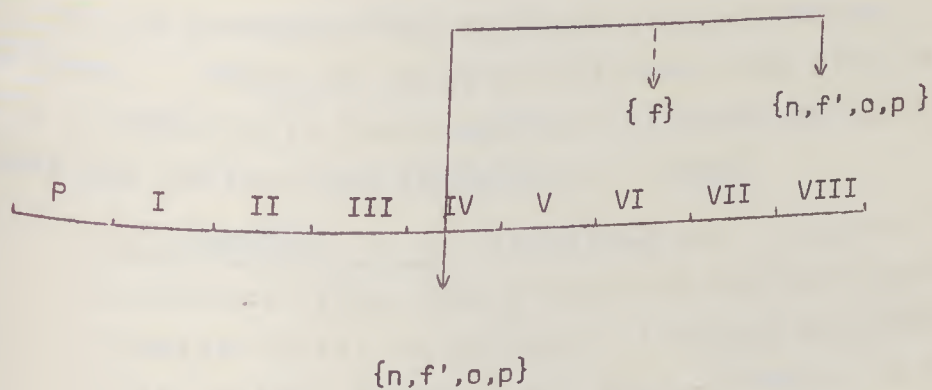


4) ENIGME "III" {g,h,i,j,k,l,m}

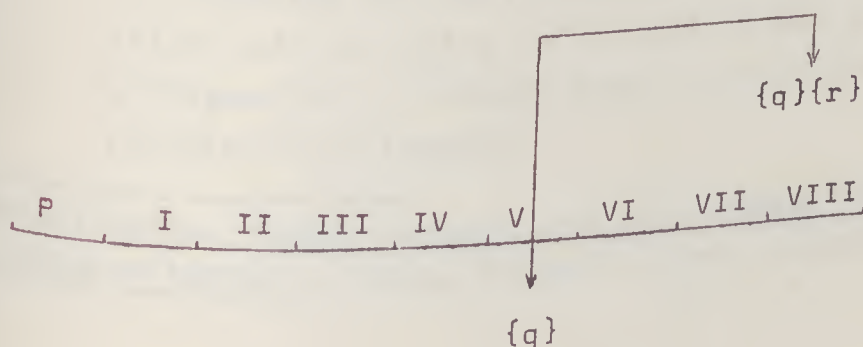


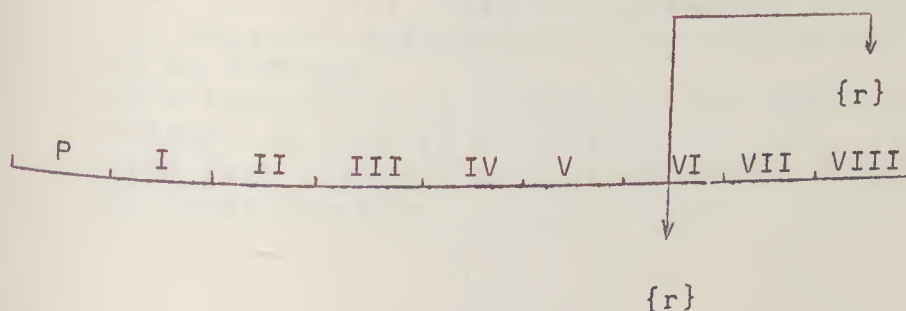
5) ENIGME "IV" {n,f',o,p}

. Dévoilement d'un élément f en VI



6) ENIGME "V" {q}

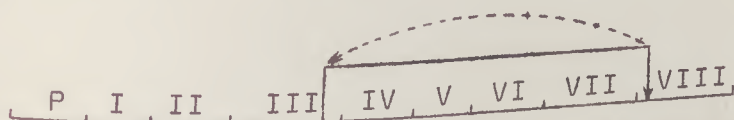


7) ENIGME "VI"

Dans le récit lisible — écrit Barthes — il y a deux codes qui maintiennent un ordre vectorisé, le code actionnel (fondé sur un ordre logico-temporel) et le code de l'Enigme (la question se couronne de sa solution); ainsi se crée une irréversibilité du récit (23).

Si les herméneutèmes du Chant Sixième assurent, d'une certaine façon, l'ordre du texte et affichent, en plus, le "genre" où il s'inscrit, il faut cependant signaler qu'ils instaurent aussi une lecture non-linéaire du "roman":

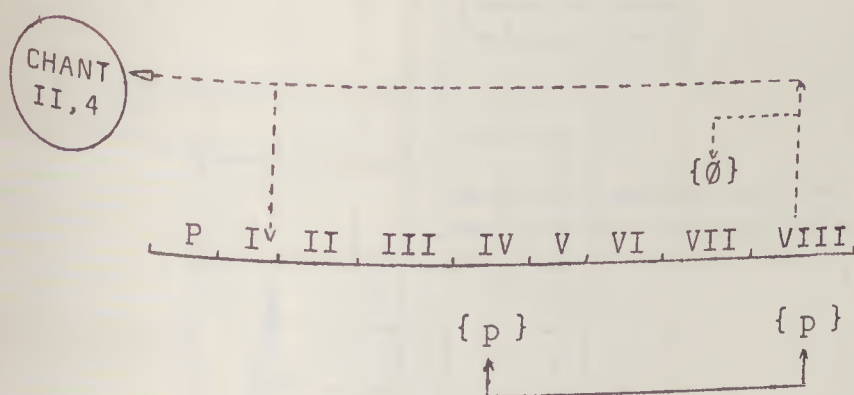
-la prophétie du coq (désignée par la lettre "n") ne joue aucun rôle dans l'économie du récit: dans le Chapitre VIII, la phrase où l'énigme est déchiffrée se fait énigme à son tour, renvoyant à la fin du texte. Mais la suite de signifiants "prophétie du coq" est éclairée, "sémantisée" — "justifiée" — dans la mesure où le "coq" devient personnage de fiction. La solution renvoie à la position du thème; lecture à l'envers:



-la narration du "chiffonnier de Clignancourt" (désignée par la lettre "p"), dont il est question dans l'énigme "IV", provoque dans le texte une série de renvois et de rappels:

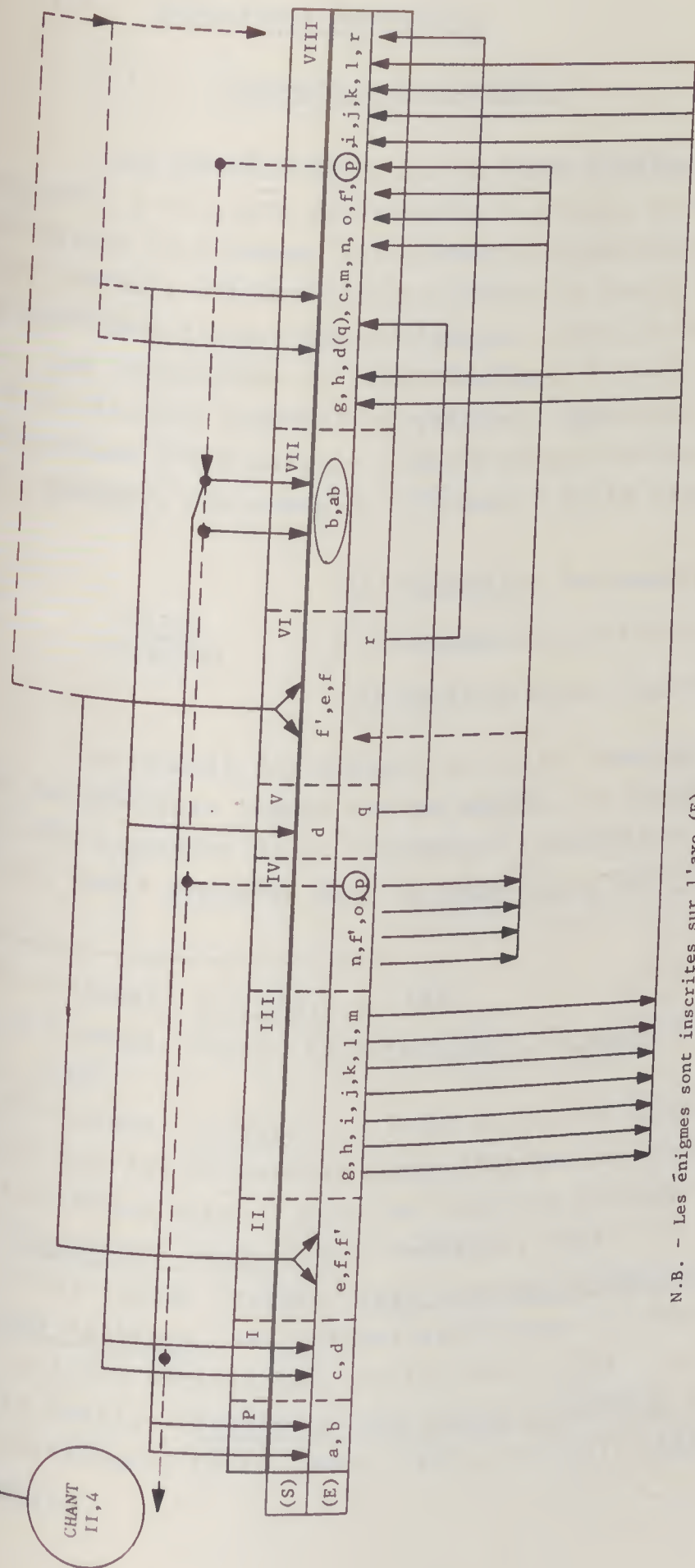
(23) Roland Barthes, Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, in Sémiotique narrative et textuelle, ouvrage collectif, (Paris, Larousse, 1973), p. 53

- .l'énigme reçoit une solution au ch. VIII;
- .le récit se réfère à la cruauté de Maldoror sur Mervyn, au ch. VII. Mais le chiffonnier est absent dans cet épisode: ellipse narrative comblée par la réponse de l'énigme;
- .elle renvoie aussi au ch. I (à la "parabole" du "chiffonnier, du chat et du chien");
- .elle fait allusion au chiffonnier de la strophe 4 du Chant Deuxième.



Reprenons, sous la forme d'un graphe, le Chant VI: "un petit roman de trente pages", que nous essaierons de "lire" dans les chapitres suivants .

Récit qui parcourt
les Chants et n'arrive
pas à s'annoncer



N.B. - Les énigmes sont inscrites sur l'axe (E).

- Sur l'axe (S) est la solution, suivant l'ordre du dévoilement.

- Rappelons que la lettre "p" indique la "narration du chiffonnier".

2. Un petit roman de trente pages

2.1. Structures narratives

2.1.1. Concepts opérationnels

Une première approche du Chant Sixième – que nous appellerons, à la suite de Pleynet, le "Roman de Mervyn"(24) – doit mettre en évidence les grandes articulations du récit. Le lecture "naïve", suivant le déroulement du texte, mais qui pose des problèmes d'ordre méthodologique. Depuis Vladimir Propp (25), les théoriciens du récit étudient le mode de fonctionnement du discours narratif et quelques chercheurs proposent l'établissement d'une matrice rendant compte de tout récit possible. Greimas, par exemple, l'étudie à trois niveaux:

<u>RÉCIT</u> (niveaux)	1) Grammaire fondamentale
	2) Grammaire narrative superficielle
	3) manifestation figurative

On connaît les dangers de cette formulation: la grammaire fondamentale repose sur un schéma, le "carré sémiologique", développement de la "structure élémentaire de la signification", jadis proposée dans la Sémantique structurale (26):

(24) Pleynet, op. cit., p. 105

(25) Vladimir Propp, La morphologie du conte (Paris, Le Seuil, 1970).

(26) Greimas, op.cit., p. 18 et suivv. On trouvera des discussions sur les structures abstraites de la narration et sur le "carré sémiologique" dans les ouvrages suivants: Claude Bremond, Logique du récit (Coll. Poétique; Paris, Le Seuil, 1973), pp. 81-101; Joseph Courtès, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, une lecture sémiotique des "Mythologiques" (Coll. Univers sémiotiques; Paris, Mame, 1973), p. 18 et suivv.; François Rastier, Essais de sémiotique discursive (Coll. Univers sémiotiques; Paris, Mame, 1973), ch. III: Littérature et Idéologie.

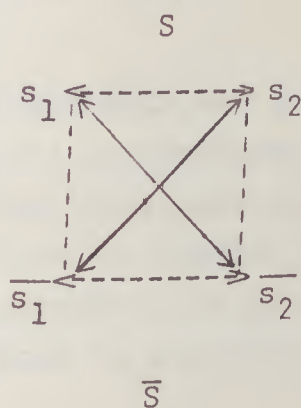
Si l'on admet que l'axe sémantique S (substance du contenu) s'articule, au niveau de la forme du contenu, en deux sèmes contraires:

$$s_1 \leftarrow \text{-----} \rightarrow s_2,$$

ces deux sèmes, pris séparément, indiquent l'existence de leurs termes contradictoires:

$$\overline{s_1} \leftarrow \text{-----} \rightarrow \overline{s_2}.$$

En tenant compte du fait que S peut être redéfini, à la suite de la mise en place de ses articulations sémiques, comme un sème complexe réunissant s_1 et s_2 par une double relation de disjonction et de conjonction, la structure élémentaire de la signification peut être représentée comme:



- $\leftarrow \text{----} \rightarrow$: relation entre contraires
 $\longleftrightarrow$: relation entre contradictoires
 ----- : relation d'implication (27).

Cette structure semble attachée à la logique traditionnelle et à l'idéologie qui la soutient: incapable donc de véhiculer la matrice a-temporelle de tout récit possible.

Dans l'article liminaire du numéro 8 de la revue Communications, Roland Barthes a systématisé plusieurs méthodes d'abordage du récit — le modèle triadique de Bremond (28), la dé-

(27) Greimas, Du Sens, pp. 136, 137

(28) Modèle développé in Logique du récit, pp. 131-333.

marche proposée par Todorov (29), celle de Greimas - et, à partir d'une hypothèse de travail (l'existence d'un rapport homologique entre la phrase et le discours) postule trois niveaux hiérarchiques dans la description des messages narratifs: fonctions → acteurs et procès → syntagmes narratifs. La constitution de ce modèle sera mis en question par Barthes lui-même; à une "grammaire du récit", il oppose, à la suite des travaux de Julia Kristeva et du groupe Tel Quel (30), la notion de "Texte", espace, signifiante:

non comme un produit fini, clôturé, mais comme une production en train de se faire, "branchée" sur d'autres textes, d'autres codes (c'est l'intertextuel), articulé de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles (31).

L'analyse structurale est ainsi relayée par une "étude de textuelle". Mais, si la démarche proposée par Barthes montre son rendement lorsqu'appliquée aux oeuvres de Poe et de Balzac, celles groupées sous le nom de "sémiotique littéraire" se limitent parfois à reprendre, et sous une dénomination mise à la mode, les propositions du structuralisme (32).

Il paraît que le roman du Chant Sixième repose sur des articulations très simplifiées, sur un "déjà-écrit". Cette hypothèse de départ nous permettra de l'analyser, à un premier moment, par l'intermédiaire de la mise en évidence de ses structures. Nous reviendrons ensuite sur cette approche, pour mon

(29) Voir: Littérature et signification (Paris, Larousse, 1967); Poétique, in Qu'est-ce que le structuralisme? (Paris, Le Seuil, 1968); Grammaire du Décaméron (La Haye, Mouton, 1969).

(30) Tel Quel - Théorie de l'ensemble (Paris, Le Seuil, 1968); Julia Kristeva, Sémiotique, Recherches pour une sémanalyse (Paris, Le Seuil, 1969) et La révolution du langage poétique (Paris, Le Seuil, 1974).

(31) Barthes, Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, art. cité, p. 29
(32) Ce qu'a montré H. Meschonnic, dans le cadre des séminaires de Doctorat animés par Jean Peytard à la Faculté de Lettres de l'Université de Besançon (le 17 avril 1974). Voir aussi Meschonnic, Le signe et le poème (Coll. Le Chemin; Paris, Gallimard, 1975), pp. 232-247.

trer que le texte déborde les limites du schéma et met en question la "matrice", la "grille" dont il est issu.

Les travaux de l'école greimasienne nous semblent aptes à rendre compte de cette lecture préliminaire. Nous nous bornerons, cependant, à suivre l'enchaînement de la grammaire narrative superficielle, sans nous soucier d'atteindre une "structure élémentaire de la signification". Greimas part, dans ses descriptions, des analyses de Lévi-Strauss, Georges Dumézil, Vladimir Propp; c'est-à-dire, de recherches portant sur des textes à caractère mythique et populaire, pouvant expliquer les parcours narratifs d'un genre (le feuilleton) qui tient à la fois de la littérature populaire et du mythe dégradé.

Nous explicitons à suivre les concepts opérationnels employés dans l'analyse:

A) LES FONCTIONS

"Pour fonction - écrit V. Propp - nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans l'intrigue (...). Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte. Le nombre de fonctions que comprend le conte est limité (33)."

Greimas réduit le nombre des fonctions proppiennes - (31 dans la Morphologie du conte), les rassemble par couples et les assimile à l'énoncé "canonique", de type $EN = F(A)$, où $EN = \text{énoncé narratif}$; $F = \text{fonction}$; $A = \text{Actant}$ (34). "Nous avons donc la hiérarchie syntagmatique: récit $\rightarrow$ séquence (ou syntagme narratif) $\rightarrow$ énoncé narratif $\rightarrow$ fonction (35).

(33) Propp, op.cit., p. 31

(34) Greimas, Du Sens, p. 168

(35) Philippe Hamon, Analyse du récit - Éléments pour un lexique (Le Français Moderne, avril, 1974), p. 143. Greimas, Du Sens, p. 191.

Ci-dessous, le tableau des fonctions, d'après Greimas et François Rastier (36):

Fonction	symbole	Définition
Déplacement	(d)	- énoncé qui établit une disjonction spatiale ou temporelle. - on distingue - départs - arrivées
Communication	(C)	- transmission, articulée entre un destinataire (D_1) et un destinataire (D_2), d'un objet comportant le classème "actualité".
mandement Contrat acceptation	(m) (A) (a)	- énoncé du type de l'antérieur dont l'objet comporte le classème "virtualité".
Lutte	(F)	- énoncé dont le procès comporte le classème "agression" et les acteurs le classème "animé".

B) ACTEURS

"Les acteurs et les événements narratifs sont des lexèmes ("morphèmes", au sens américain) analysables en sèmes (acceptions ou "sens" des mots) qui se trouvent organisés, à l'aide de relations syntaxiques, en énoncés univoques (37)".

(36) Greimas, Sémantique structurale, p p. 172-191. François Rastier, Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives, in Sémiotica, III, 4, (1971); repris dans Essais de sémiotique discursive, pp. 91 - 161.

(37) Greimas, Du Sens, pp. 188-189

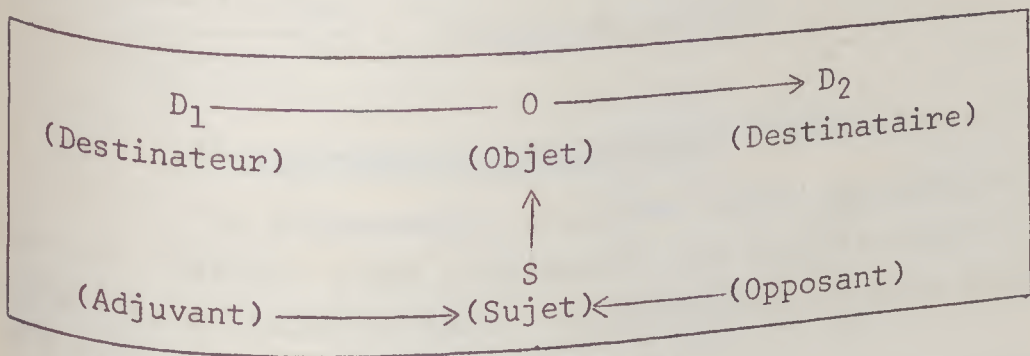
Dans son étude sur Mitra-Varuna (38), Georges Dumézil met en rapport deux types de divinités, en étudiant leurs actions et leurs attributs, pour en dégager une opposition — junior/senior — qui deviendra par la suite un modèle narratif, dans la littérature occidentale. Reprenant ces analyses et renvoyant à l'ouvrage classique de Propp, Greimas montre que les personnages d'un récit peuvent être décrits d'après une procédure comportant deux moments:

1. Inventaire des actions (du faire de l'acteur);
2. Inventaire des attributs (de l'être de l'acteur).

Les personnages comportent donc deux types de définitions:

- a) définition fonctionnelle - renvoie à un univers idéologique;
- b) définition qualificative - liée à une axiologie collective.

A partir de ces inventaires, on arrivera à la construction du modèle actantiel, appartenant à l'armature du récit:



Nous avons donc une hiérarchie: énoncé canonique → fonctions → qualifications → acteurs → Actants.

(38) Georges Dumézil, Mitra-Varuna (Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté) — Bibliothèque de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes - Sciences religieuses, 56e. vol., Paris, 1940, 144/5

C) SYNTAGMES NARRATIFS

L'enchaînement des "groupes de fonctions réunis par des relations de présuppositions" (39) forme le niveau des séquences ou de la narration.

Greimas (40) reconnaît trois types de syntagmes narratifs:

1) Syntagmes performanciels (épreuves: qualifiante, principale et glorifiante), comportant les fonctions et couples de fonctions suivants:

A = injonction vs. acceptation

F = affrontement vs. réussite

non c = conséquence

Les couples A et F ne sont pas toujours contigus ; A et F peuvent se retrouver seuls (41).

2) Syntagmes contractuels, relevant de la combinaison de quatre fonctions proppiennes:

mandement = établissement du contrat;
acceptation

prohibition = rupture du contrat
violation

3) Syntagmes disjonctionnels (départs et arrivées)

"Le déplacement, considéré comme une catégorie "aller" vs. "retour" n'est intéressant que dans la mesure où il signale la solitude du héros et son séjour dans un ailleurs sans relation avec l'ici du récit (42)".

(39) Rastier, art. cité, p. 191

(40) Greimas, Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, in Du Sens, pp. 185-230

(41) Greimas, Sémantique structurale, p. 197

(42) Ibid., p. 199

2.1.2. Structures du récit

Le premier moment de la praxis descriptive, le recensement des fonctions, nous permettra de saisir les personnages sous la forme encore naïve de sujets d'énoncés canoniques. Groupés en syntagmes, les énoncés rendront compte, en gros, du déroulement logique et chronologique de l'histoire.

1. Séquence initiale.

La préface au Chant Sixième présente la situation initiale du récit sous une forme apparemment canonique: un personnage y est disjoint de l'espace social et subit un processus d'"aliénation":

Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique et commettait un cercle vicieux.(...) Son activité ne trouvait plus aucun aliment pour nourrir le minotaure de ses instincts pervers. En conséquence, il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire (43).

Maldoror appartient encore au discours, mais le narrateur pose le mécanisme qui va déclencher la fiction: la quête d'un bien souhaité et qui se trouve dans un espace hétérogène à celui où se cache "notre héros": la société (cf. agglomérations humaines, civilisation). L'objet est encore vaguement défini: un aliment pour nourrir le minotaure de ses instincts pervers.

(43) Ch. M., p. 230

Un disjonction spatiale inaugure le récit: Maldoror , venant d'un "ailleurs" au statut ambigu (il est nette part/par - tout: dans les capitales du roman populaire; à l'intérieur d'une caverne ou peut-être à quelques pas du lecteur), hante l'espace social. A un certain niveau, le Chant Sixième se pose comme essai de tracer un chemin entre ces deixis disjointes.

Deuxième séquence

disjonction (d): Mervyn sort de chez son professeur d'esgrime.

(Mervyn) - agent

(sortir) - procès

épreuve (F): Combat: Maldoror poursuit et effraie Mervyn, sans que celui-ci puisse apparemment le voir.

(Maldoror) - agresseur

(Mervyn) - agressé

(poursuivre) - procès

conséquence (non-c)

1. marque - trouble de Mervyn, qui se voit privé d'un bien: la sécurité.

2. qualification - Maldoror réalise la première action qui le caractérise comme méchant.

3. objet de la quête - Mervyn est la matérialisation du bien souhaité par Maldoror.

Troisième séquence: les deux contrats

conjonction: (d) - retour de Mervyn, reconnaissance de la marque.

contrat accepté (A) -

(m) mandement: Maldoror (D_1)

(a) acceptation: Mervyn (D_2)

(O) objet: union avec D_1

Conséquence: L'ange gardien abandonne Mervyn

Quatrième séquence: reception d'un adjuvant

conjonction (d): Maldoror rencontre le fou dans le Palais Royal

communication (c)

Destinateur: le fou

Destinataire: Maldoror

Objet: Histoire des trois Marguerite

contrat (A) :

D₁: Maldoror

D₂: Aghone

O : ?

conséquence (non-c)- reception d'un adjuvant

Commentaire - Chassé par la société, le fou appartiendra désormais à l'espace où se trouve Maldoror.

L'objet du contrat est inconnu. On saura plus tard qu'il s'agit de faire disparaître Mervyn. Il a donc pour but la mort.

Cinquième séquence

disjonction (d) - le Créateur envoie l'archange sur terre.

- déplacement descensionnel de l'archange.

contrat (A)

mandement (m) - le crabe tourteau propose une trêve à Maldoror

non-acceptation (non- a) - Maldoror

objet du contrat - réintégration de Maldoror dans les domaines du ciel.

épreuve - (Combat) - Maldoror trompe le crabe et le tue

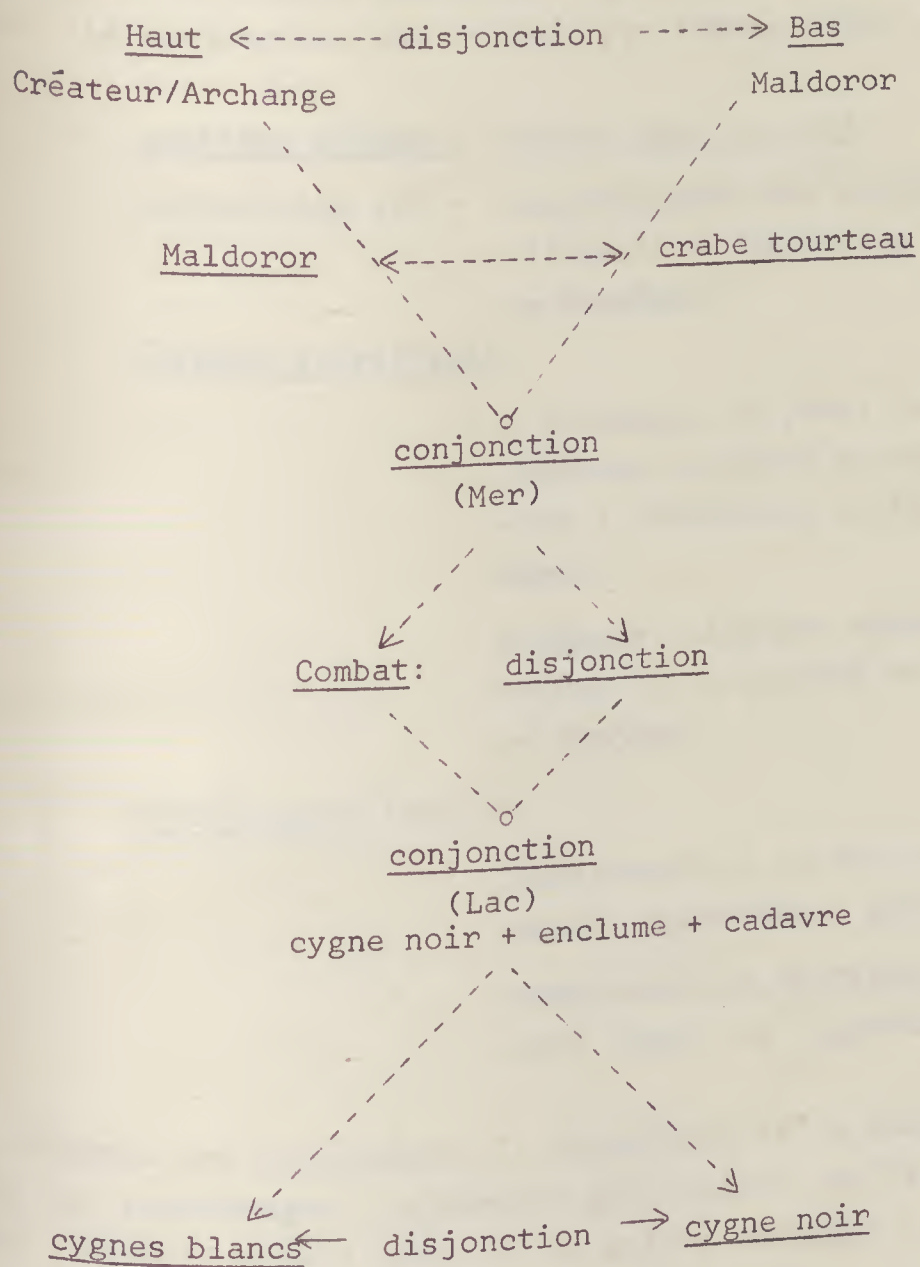
conséquence (non-c) - marque: métamorphose de Maldoror en cygne noir

Commentaire: le chapitre VI du Chant Sixième a pour décor un endroit découpé du roman noir: la mer, lieu mythique de l'antagonisme et du combat entre la tempête et le courage. Le texte dessine une première opposition entre deux espaces: Haut/Bas; Sacré/Profane. Opposition renversée par la métamorphose de l'archange en être maritime et aussitôt mise en question: "personne ne sait d'où il (Maldoror) vient". Le crabe est chargé d'une tâche difficile: introduire "notre héros" dans l'espace sacré (Haut) auquel il appartient, semble-t-il, de droit:

Paroles du crabe tourteau: "ce sera donc moi, qui, le premier, raconterai ce louable changement aux phalanges des chérubins, heureux de retrouver un des leurs. Tu sais toi-même et tu n'as pas oublié qu'une époque existait où tu avais ta première place parmi nous (44)".

Après le combat, Maldoror nage dans un lac, métamorphosé en cygne noir, transportant sur son dos une enclume et le cadavre du crabe tourteau. La couleur de ses ailes le maintient à l'écart des autres oiseaux, "à la blancheur éclatante". Une conjonction, suivie d'une disjonction, se réalise dans l'espace aquatique. Un schéma pourra peut-être rendre compte du mouvement de ce chapitre:

(44) Ch. M., p. 256



Sixième séquence: combat dans la ville

conjonction (d) - Maldoror rencontre Mervyn sur le pont du Carrousel

épreuve - Cruauté sur Mervyn

disjonction - Maldoror part; Mervyn est sauvé par des bouchers

Commentaire - Nouvelle tentative de joindre deux espaces anti-thétiques: le social (Mervyn) et l'espace d'où provient Maldoror. La conjonction est refusée par "notre héros".

Septième séquence: combat dans le ciel

conjonction (d) - rassemblement des personnages dans "l'enceinte circulaire de la place Vendôme".

épreuve glorifiante

L'Archange, le père, la mère, le Créateur essaient en vain d'empêcher l'"événement de la place Vendôme".

Maldoror, aidé par Aghone, jette Mervyn de la colonne de la place Vendôme.

conséquences (non-c)

Transformation de Mervyn en comète
(Haut): guirlande + câble + corps

Transformation de Mervyn en squelette
(Bas): os + guirlande

La séquence met en évidence la dispersion et/ou disparition de tous les personnages. L'épreuve glorifiante, au lieu de marquer l'obtention de l'objet de la quête, souligne sa destruction.

2.2. Etude des personnages

2.2.1. Première approche

Nous avons essayé de "construire", dans les chapitres précédents, les séquences narratives. Ce travail nous a permis de recenser les personnages du récit sous la forme d'un inventaire encore naïf qu'il s'agit, à présent, d'approfondir.

Nous adopterons, pour l'analyse, la terminologie suivante:

ACTEURS - "Les acteurs (...) sont des lexèmes (morphèmes au sens américain), analysables en sémèmes (acception ou sens des mots) qui se trouvent organisés, à l'aide de relations syntaxiques, en énoncés univoques (45)".

HEROS - "Dans le récit "lisible" le héros est le personnage-acteur dont les qualifications et fonctionnalités coïncident avec une série de codes culturels privilégiés (ou avec un espace moral privilégié)". Terminologie utilisée quand "on se trouve au niveau des faits de "parole" (focalisation, emphase) du récit (46)".

ACTANTS - "Unités sémantiques de l'armature du récit (...). Ils forment un petit paradigme clos, d'un niveau supérieur d'abstraction (47)".

Les acteurs du "roman de Mervyn" seront désignés par le système d'abréviations qui se suit:

(45) Greimas, Du Sens, pp. 188-189

(46) Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage in Littérature n° 6 (Paris, Larousse, 1972), p. 90

(47) Ibid., pp. 104-105. Voir aussi Greimas, Sémantique structurale, p. 176; Du Sens, p. 98

- a_1 = Maldoror
- a_2 = Mervyn
- a_3 = Père
- a_4 = Mère
- a_5 = Aghone, le fou couronné
- a_6 = Créateur
- a_7 = Archange (Crabe tourteau)
- a_8 = Queue de poisson

Pris dans l'illusion réaliste, le récit lisible excelle dans l'"art du portrait": la description du personnage le fait "vivre" à l'intérieur du cadre romanesque et le lecteur l'introduit dans un champ de connaissance familier: plus l'histoire reflète une idéologie, plus la description se rapproche de la "métaphysique de l'être", la laideur connotant le mal, la beauté le bien, et ainsi de suite.

L'art du portrait a ses contraintes: pour rendre le corps, le langage doit le morceller —

seuls arrivent à l'écriture des morceaux de corps; pour faire voir un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à l'une de ses parties (48).

C'est à partir de ce découpage du corps-écrit que nous essaierons d'approcher les personnages du "Roman de Mervyn". Le tableau suivant cherche à mettre en évidence les "traits" qui caractérisent les acteurs:

(48) Barthes, S/Z, p. 131-132

Acteurs \ Traits	Humain	non humain		Comparaison: "beau comme"	corps	vêtement	mouvement	origine sociale	nationalité	discours	épithètes
		Référence à un bestiaire	Référence au monde minéral								
a ₁	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
a ₂	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+
a ₃	+	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+
a ₄	+	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+
a ₅	+	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+
a ₆	-	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+
a ₇	-	+	-	-	+	-	+	-	-	+	+
a ₈	-	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+

Remarque

{ + présence du "trait"
 { - absence du "trait"

Cette première approche nous permet de constater:

1)- La présence des traits "humain" et "non-humain" dans l'acteur a₁ lui accorde un rang à part, à l'intérieur du groupe des personnages. L'absence d'origine sociale, de nationalité, nous permet de le comparer à a₆, a₇, a₈.

2) Le statut ambigu de l'acteur a_2 :

- la présence des traits "origine sociale" et "nationalité", l'assimile à a_3, a_4, a_5 .

- la comparaison de type "beau comme", qu' il partage avec a_1 , le rapproche de Maldoror, sin gularisant les deux acteurs dans l'ensemble des personnages.

3) Homologation des trois acteurs: a_3, a_4, a_5 .

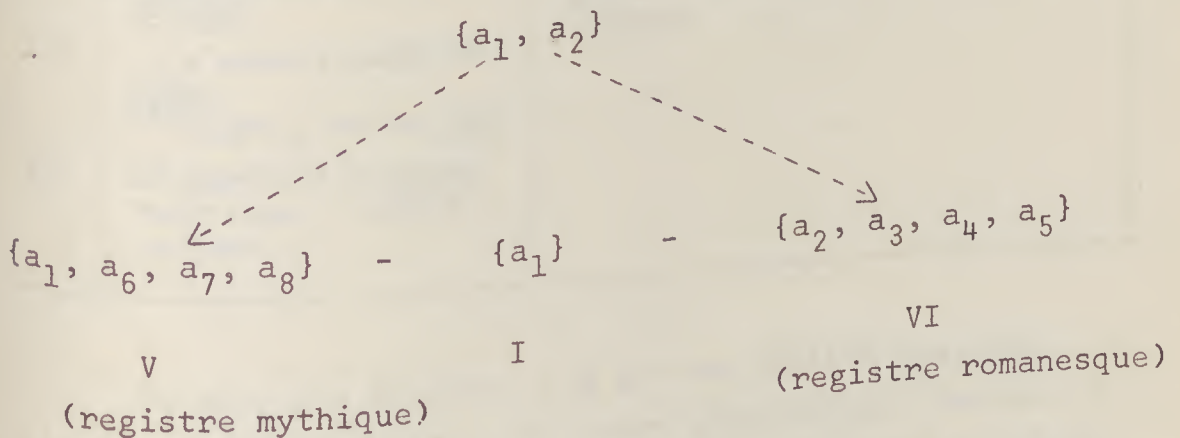
4) les acteurs a_6, a_7, a_8 constituent un ensemble.

Nous pouvons établir, d'après cette étude, un premier classement des personnages:

Maldoror est un héros "solitaire" et forme un couple avec Mervyn. Le père, la mère et Aghone possèdent des traits communs. Le Créateur, l'Archange et la Queue de poisson sont des êtres "mythiques", singularisés dans le groupe des acteurs. Nous avons, donc, quatre sous-ensembles:

$\{a_1\}$, $\{a_1, a_2\}$, $\{a_3, a_4, a_5\}$, $\{a_6, a_7, a_8\}$
 I II III IV

Mais les acteurs du sous- ensemble {II} peuvent appartenir aux sous-ensembles {III} et {IV} :



2.2.2. Le "portrait démonstratif" et l'isotopie mythique

Pour préciser l'étude, nous renvoyons à des exemples prélevés dans le corpus:

A) MALDOROR ET MERVYNMaldoror (a_1)

	Caractérisation	Commentaire
P. 253	L'homme aux lèvres de bronze	. <u>comparaisons "homériques"</u> le métal ou la pierre évoqués renvoient à l'univers de la Bible (cf. Apocalypse)
253	L'homme aux lèvres de jaspe	
256	L'homme aux lèvres de saphir	
P. 239	<u>tête échevelée</u>	. cheveux - 3 occurrences bras - 2 occurrences taille - à comparer au Latréaumont d'E.Sue: "un homme d'une taille colossale". (Sue, "Latréaumont", ed. citée, p. 17, 18)
258	le corsaire aux <u>cheveux d'or</u> (2 occ.)	
245	vos <u>bras</u> pestiférés bras tatoué	
254	taille herculéenne	
P. 230	la gracilité d'un joli <u>grillon</u>	. <u>Bestiaire:</u> <u>grillon</u> , hyène, loup, cygne noir / corbeau.
239	il s'avance, comme une <u>hyène</u> s'éloigne à pas de <u>loup</u>	
257	métamorphose en <u>cygne</u> , "noir comme l'aile d'un corbeau"	

On voit que Maldoror n'a pas de réalité physique — il n'est qu'une silhouette, une ombre gigantesque, souvent évoquée par des épithètes qui renvoient à un univers mythique. Ainsi, par exemple:

Chant VIMythe

- L'homme aux lèvres de jaspe
- L'homme aux lèvres de saphir
- Celui qui siège a l'apparence du jaspe vert ou de la cornalⁱne (Apocalypse, IV; 3)
- Sur la voûte qui était au-dessus de la tête des chérubins, il y avait comme une pierre de saphir ...
(Ezéchiel, X, 1)

En tant que "personnage" de "roman", Maldoror n'existe que par les actions qu'il accomplit avec une vertigineuse désinvolture. Et Raymond Jean signale que "ce qui peut-être lui (à Maldoror) permet de retrouver une certaine vérité romanesque, c'est non seulement sa nature mais le cadre de ses "exploits". Maldoror évolue en effet dans un monde qui n'est pas simplement celui des romans noirs de Walpole ou de Maturinet d'un certain roman-feuilleton de l'époque, mais aussi de ce qu'on pourrait appeler de roman à l'état pur: un univers où l'aventure s'édifie sur de purs archétypes de l'imagination enfantine" (49).

Nous pouvons, à présent, hasarder une hypothèse: Maldoror appartient à deux univers: à celui du roman et à celui du mythe.

Mervyn (a₂):

Par son physique (autant que par ses paroles), Mervyn connote la jeune fille du roman populaire:

- P. 233 - marche légère
- P. 240 - il ouvre son piano, et fait courir ses doigts effi-
lés sur les touches d'ivoire.

- P. 244, 245 - lettre de Mervyn à Maldoror:

"J'ai une certitude, à nulle autre pareille, de vous y rencontrer et de vous toucher la main, pourvu que cette innocente manifestation d'un adoles -

(49) Raymond Jean, Les structures du récit dans "Les Chants de Maldoror", p. 42.

cent qui, hier encore, s'inclinait devant l'autel de la pudeur, ne doive pas vous offenser par sa respectueuse familiarité. Or, la familiarité n'est-elle pas avouable dans les cas d'une forte et ardente intimité, lorsque la perdition est sérieuse et convaincue?"

- P. 245 - Entre vos mains, j'abandonne mes sentiments impétueux, tables de marbre toutes neuves, et vierges encore d'un contact mortel".

N'oublions pas que cette homologation de Mervyn à une jeune fille est faite sur le mode parodique. Nous voyons, par exemple, le médecin (appelé pour soigner Mervyn) investir le rôle de Roméo:

- P. 239 - Le médecin, qu'on a mandé à toute hâte, se frotte les mains et s'écrie: — "(...) Tout va bien. (...) Tous, allez-vous-en dans vos couches respectives, je l'ordonne, afin que je reste seul à côté du malade, jusqu'à l'apparition de l'aurore et du chant du rossignol" (50).

EPITHÈTES

Maldoror(a₁)

- a) Le héros imaginaire
Notre héros
ce poétique Rocambole
ce bandit
malfaiteur à la tête échevelée
- b) l'homme aux lèvres de jaspe
l'homme aux lèvres de saphir

Ces épithètes semblent jouer sur deux isotopies: la première le confirme, avec un peu trop d'insistence, comme appartenant au domaine du roman populaire (il s'identifie, en effet, au Proscrit, au Brigand qui, issus du roman noir, pas-

sent ensuite au feuilleton (51); la deuxième l'attache à un un vers que nous qualifions de mythique.

<u>Mervyn</u> (a_2)	a) Un Anglais	(p. 241)
	l'adolescent	(p. 258 et passim)
	ce fils de la	
	blonde Angleterre	(p. 232)
	b) un personnage	(p. 232)
	principal acteur	(p. 258)

Mervyn reçoit deux sortes d'épithète: la première, le véhicule comme personnage-acteur du roman populaire, d'après les lois qui régissent la vraisemblance du genre; la deuxième rappelle son statut d'"être de papier".

Autant que les épithètes, la série des "beau comme" rapproche a_1 et a_2 :

Mervyn: Il est beau comme la rétractibilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille, et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à écrire et d'un parapluie! (Chant Sixième, chapitre I)

(51) "A la fin du XVIII siècle, le roman de terreur "devient de plus en plus pittoresque: les brigands et les proscrits remplacent très souvent les chevaliers revêtus de leur armure". Alice M. Killen - Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe - Son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, (Paris, H. Champion, 1967), p. 17

Maldoror: ...et je me trouve beau! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative 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-dessus du pénis; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du din don: ou plutôt comme la vérité qui suit: "le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles, invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore. (Chant Sixième, chapitre IV)

Le portrait, dans le roman populaire utilise tout ce qui est (très) lisible; il est "parlant". Provenant d'une écriture rapide, déterminé par son mode d'existence et par son support (le journal et son public), il recourt à l'arsenal des stéréotypes:

le portrait ne vise pas à camper une singularité, mais à rappeler une généralité: non un être, mais une catégorie; non un visage, mais un stéréotype physiognomonique. L'"art" du portrait ressort d'un aristotélisme élémentaire et mythique: définir un être, c'est le classer; on le classe en prétendant l'expliquer; on parodie, sans le savoir, sans le vouloir, la connaissance la plus descriptive: on "inscrit" le personnage ou plutôt sa vision, dans les cadres convenus et bien entendus; on l'enferme dans des frontières d'où il ne s'échappera pas. Le lecteur sent une frénésie causale: dans une causalité de pacotille. Causalité abstraite, mythique, irrationnelle, quoiqu'elle mime la connaissance la plus rationnelle et la plus impérative (52).

(52) Roger Bellet, Le portrait démonstratif chez Ponson du Terrail, in Europe, n° 542 (Juin 1974), p. 119

De là, l'importance de la deixis dans la construction du portrait, le "démonstratif indéfini" affichant l'appartenance à un univers culturel et projetant la lecture sur "un véritable champ de connaissance romanesque": "la beauté d'un personnage n'est pas seulement belle: elle entre dans une pluralité connue. La simple formule: "C'était un (de ces hommes).... qui" ou "c'était une (de ces femmes)... qui", appelle moins à une connaissance qu'à une reconnaissance. La beauté d'un être n'est pas réellement singulière; elle est significative d'une typologie de la Beauté et des beautés, qui élimine précisément le concret et le hasard, bref l'individualité, pourtant prétendue sacrée (53)".

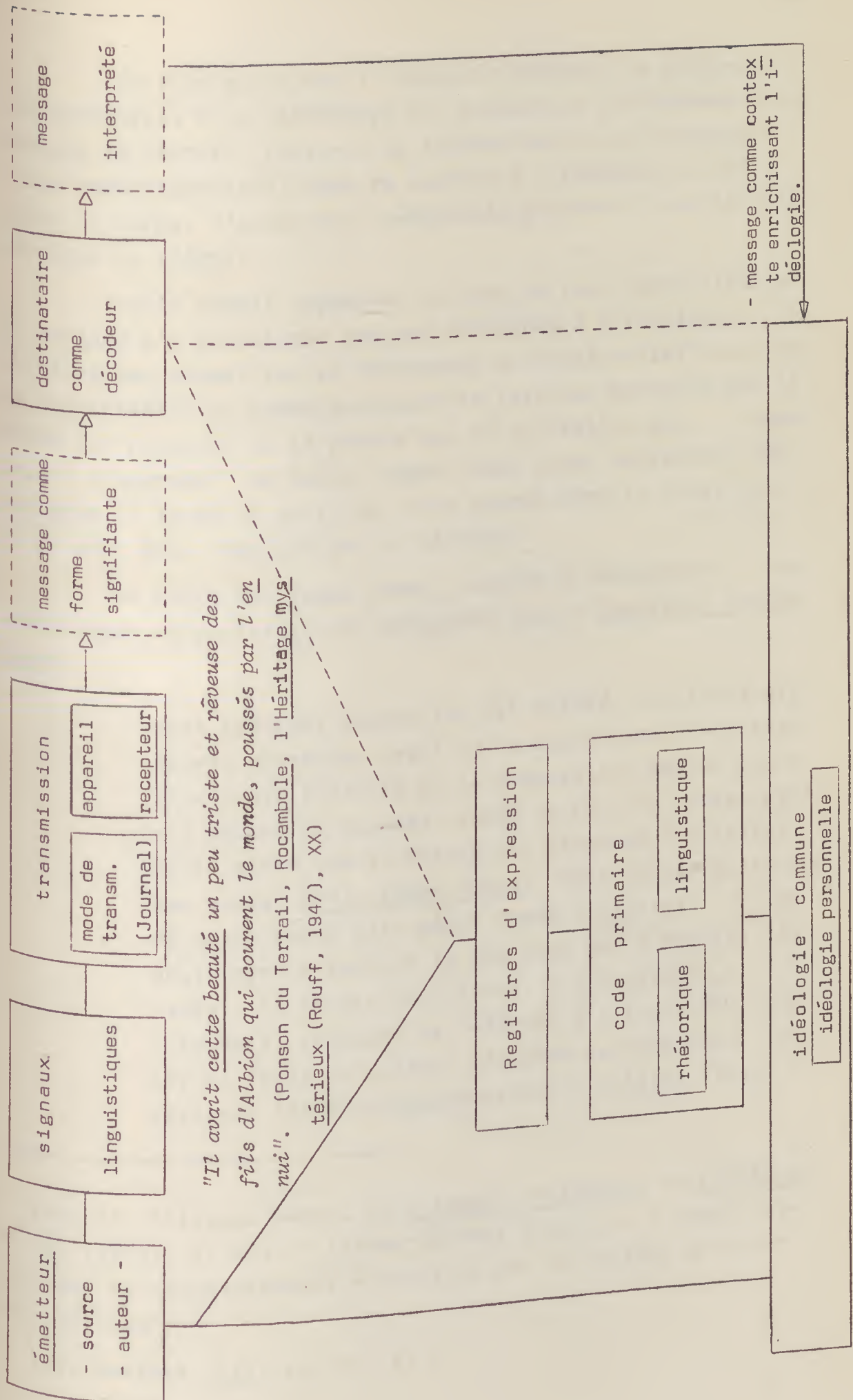
Le schéma du "procès de décodification d'un message poétique", adapté par Paul Zumthor (54), d'après les propositions de la Structure absente d'U. Eco (55) rendra peut-être plus "lisible" la "rhétorique du clin d'oeil" (56) du portrait démonstratif:

(53) Bellet, art. cit., p. 122

(54) Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale, (Coll. Poétique; Paris, Le Seuil, 1972), pp. 26 et suivv.

(55) Umberto Eco, La structure absente - Introduction à la recherche sémiologique (Paris, Mercure de France, 1972), pp. 124 et suivv.

(56) Bory, article cité, p. 21



On voit que c'est l'idéologie commune, la référence à une catégorie, à un stéréotype qui permettent le décodage et embraient la lecture, celle-ci se faisant selon une "reconnais - sance euphorique"(57), sans se heurter à l'inconnu: l'inscri - ption du corps, d'après une "sémiologie convenue", sur la méta physique de l'être.

Telle serait cependant la ruse de tout récit lisible: le langage n'y fonctionne que par référence à l'idéologie, à l'"infini des codes" (en se conformant au "déjà vu(lu)" ou en le contestant). Le roman populaire ne fait que porter à ses li mites les pouvoirs de la parole qui ne se réalise pas sans points d'ancrage: la langue comme code; codes culturels, rhé - toriques... faute de quoi, le texte tourne dans le vide, éclate et doit être remplacé par le silence.

La série des "beau comme" cherche à désamorcer les stéréotypes du portrait: ils indiquent que la beauté ne peut se dire:

tout prédicat direct lui est refusé: les seuls pré dicats possibles sont ou la tautologie (un visage d'un ovale parfait) ou la comparaison (belle comme une madone de Raphaël, comme un rêve de pierre, etc); de la sorte que la beauté est renvoyée à l'infini des codes: belle comme Vénus? Mais Vénus? Belle com me quoi? Comme elle même? Comme Marianina? Un seul moyen d'arrêter la réplique de la beauté: la cacher, la rendre au silence, à l'ineffable, à l'aphasie, renvoyer le référent à l'invisible, voi ler la fille du sultan, affirmer le code sans en réaliser (sans en compromettre) l'origine (58).

(57) Cf. Philippe Hamon, Un discours contraint, in Poétique, n° 16, (1973), p. 433: "l'effet de réel n'est (...) bien sou - vent que la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un cer - tain lexique".

(58) Barthes, S/Z, pp. 40, 41

Parabole ("parabolê", comparaison) de la beauté, les "beau comme" du Chant Sixième rendent visible l'arbitraire de la rhétorique et du langage et s'indexent comme parabole du livre: écrit comme un roman.

B) PÈRE-MÈRE (a_3, a_4)

Les portraits du père et de la mère, tout en soulignant leur appartenance au domaine du roman populaire (par les gestes, vêtements, langage), mettent en évidence l'opposition masculin vs. féminin. Nous avons:

Père

- Regard plein d'autorité.
- il parle dans une langue étrangère.
- "Quoique j'ai pris ma retraite dans l'éloignement des combats maritimes, mon épée de commodore n'est pas encore rouillée"(paroles du père).

Mère

- La mère se tient à l'écart, pour obéir aux ordres de son maître.
- La sensible londonienne
- La mère, avec sa démarche royale

Le groupe formé par la Famille est caractérisé comme appartenant à la noblesse anglo-saxonne. Le père, la mère, Mervyn emploient un lexique et une syntaxe extrêmement recherchés:

- Mervyn: - "ce fils de la blonde Angleterre"... Ch.I, p. 234
- "vient de prendre chez son prof. une leçon d'esgrime enveloppé dans son tartan écossais"... II, 236
- "le fils de famille"... II, 236
- Le père: - "il parle dans une langue étrangère"
- "La Tamise brumeuse charriera encore une quantité notable de limon avant que nos forces soient complètement épuisées..." (paroles du père)

- "Des lois préservatrices n'ont pas l'air d'exister dans cette contrée inhospitalière" (paroles du père)

La mère: - La sensible londonienne.

- Elle ne court pas aussi promptement qu'une personne des classes inférieures.
- La mère, avec sa démarche royale
- "Je vais chercher dans mon appartement un flacon rempli d'essence de térébenthine, et dont je me sers habituellement (...) lorsque la lecture d'une narration émouvante, consignée dans les annales britanniques de la chevaleresque histoire de nos ancêtres, jette ma pensée rêveuse dans les tourbières de l'assoupissement..." (paroles de la mère)

Ce type de discours, fréquent dans le roman populaire et dans le mélodrame, affiche l'espace littéraire d'où provient la famille du "roman de Mervyn".

c)

AGHONE (a₅)

Son portrait, comme celui de Mervyn, obéit aux développements prescrits par la rhétorique: faisant son apparition à la page 248, il ne sera nommé qu'à la page 252; entre temps, il a été "construit"; il s'est chargé de "sens". Son physique n'est que l'expression métonymique de sa vie -

"un individu" → "il a les cheveux en désordre" → "ses habits dévoilent l'action corrosive d'un dénuement prolongé" → "le fou" → "le malade" → "le fou" → [Histoire des trois Marguerite] → "le protégé" → habillé comme un prince → AGHONE → couronné roi des intelligences.

Aghone appartient aux "classes inférieures", toujours présentes dans les romans-feuilleton, d'après l'étude de Nora Atkinson:

Pour plaire à la foule, on représentera une aristocratie corrompue, égoïste (...) et on chantera les louanges du prolétariat, on étalera ses souffrances, quelquefois on y suggérera des remèdes. Ainsi, sous l'orbite du roman-feuilleton, le roman social prend une extension considérable entre 1840 et 1850 (59).

Le scripteur tourne en dérision cette constance:

P. 249 - AGHONE: "Mon père était un charpentier de la rue de la Verrerie..."

:Après la mort des trois Marguerite(dans un chenil):

P. 251

Comme nous ne pouvions les sortir de cet endroit, car, retenez bien ceci, elles étaient étroitement entrelacées ensemble, j'allai chercher dans l'atelier un marteau, pour briser la demeure canine. Je me mis, sur-le-champ, à l'oeuvre de démolition, et les passants purent croire, pour peu qu'ils eussent de l'imagination, que le travail ne chômaient pas chez nous.

D) LE CRÉATEUR, LE CRABE TOURTEAU, LA QUEUE DE POISSON (a_6, a_7, a_8)

La description de a_6, a_7, a_8 nous permet de les rassembler dans un groupe. Ils appartiennent, en effet, par leur physique, à deux domaines différents:

(59) Nora Atkinson, Eugène Sue et le roman-feuilleton (Paris, Nemours, Imprimerie Lesot, 1929), p. 16

CREATEUR:	Rhinocéros	+ substance divine	p. 264
ARCHANGE:	Crabe tourteau	+ origine seraphique	p. 254
QUEUE DE POISSON:	Queue de poisson	ails d'albatros	p. 261

Ils sont donc formés par des substances hétérogènes , appartenant à des espaces antithétiques:

SACRÉ	+	PROFANE
HAUT	+	BAS
ESPRIT	+	MATIÈRE

Ils réunissent la pesanteur:

rhinocéros
crabe
queue

à l'envol:

substance divine
origine séraphique
ails

Remarquons que l'aile d'albatros connote, dans le code romantique, l'esprit, la poésie. Il faut toutefois souligner que les itinéraires de ces trois personnages-acteurs présentent quelques dissemblances:

Créateur	Archange	Queue
ciel(cf.p.264) ↓ ↑ ▽ ↑ Terre	ciel(cf.p.254) ↓ ↑ ▽ ↑ Terre(Mer)	ciel(cf.p.261) ↑ ↓ ↑ ↓ Terre(Mer)

L'espace où évoluent ces personnages joue un rôle important dans leur caractérisation. L'acteur a_1 , figure par excellence du roman populaire, se situe partout et nulle part, mais ses exploits ont pour décor les "grandes capitales du roman": "Aujourd'hui il est à Madrid, demain il sera à Saint-Petersbourg; hier il se trouvait à Madrid".

Marcelin Pleynet souligne dans son étude sur Lautréamont qu'il y a, à l'intérieur du roman noir, quelques "lieux" privilégiés, qu'il appelle des "entités": "la forêt, l'océan, le ciel", chacun d'eux "se trouvant abriter les antagonismes du jeu romanesque (pour la forêt: les voleurs - l'innocence; pour l'océan: la tempête - le courage; pour le ciel: l'orage - la paix)" (60). Nous verrons, dans l'étude des fonctions, que ces trois endroits, "traités en contrepoint par Lautréamont" (61) constituent le cadre des trois épreuves où Maldoror joue le rôle principal.

Le décor qui entoure la Famille forme ce que Ph. Hamon appelle une "métonymie narrative": il explicite l'origine sociale, la nationalité des acteurs a_1 , a_2 et a_4 et connote leur appartenance à l'univers du "roman populaire". Quelques exemples:

P. 236 "Il (Mervyn) tire le bouton de cuivre, et le portail de l'hôtel moderne tourne sur ses gonds. Il arpente la cour, parsemée de sable fin, et franchit les huit degrés du perron. Les deux statues, placées à droite et à gauche comme des gardiennes de l'aristocratique villa, ne lui barrent pas le passage".

(60) Pleynet, op. cit., p. 75

(61) Ibid.

- P. 240 La chambre de Mervyn: "... les rayons du soleil re
flètent leurs prismatiques irradiations sur les
glaces de Venise et les rideaux de damas..."
- P. 241 "Le soir, la famille s'est réunie dans la salle à
manger, décorée de portraits antiques".

On voit que les acteurs, dans le Chant Sixième, semblent être decoupés de deux espaces hétérogènes. Ce qui vient confirmer notre première classification des personnages (pp. 106/107).

2.2.3. Le système relationnel des personnages. Acteurs et fonctions.

Le rapport Maldoror/Mervyn est nettement marqué comme appartenant au domaine sexuel: l'adolescent est caractérisé comme une jeune fille vertueuse et faible aux proies avec un "noir scélérat": -

- P. 236 ..."le fils de famille se jette sur le sofa, et l'émotion l'empêche de parler".
- P. 238 ...Le commodore, avec un geste fier, mais bienveillant, accepte le flacon des mains de son épouse. Un foulard d'Inde y est trempé, et l'on entoure la tête de Mervyn avec les méandres orbiculaires de la soie. Il respire des sels; il remue un bras. La circulation se ranime, (...) "Qui va là?... Ne m'arrêtez point... Où suis-je? Est-ce une tombe qui supporte mes membres alourdis? Les planches m'en paraissent douces... Le médaillon qui contient le portrait de ma mère, est-il encore attaché à

mon cou?... Arrière, malfaiteur, à la tête échevelée. Il n'a pu m'atteindre, et j'ai laissé entre ses doigts un pan de mon pourpoint. Détachez les chaînes des bouledogues, car cette nuit, un voleur reconnaissable peut s'introduire chez nous avec effraction, tandis que nous serons plongés dans le sommeil..."

Un rapport de force unit Mervyn à Maldoror. Il semble reproduire - tout en renversant leurs bases - celui qui rassemble la mère au père. En effet, c'est l'Autorité (le mariage, la société, les normes, les règles) qui fonde les relations entre a_3 et a_4 . Celles qui s'établissent entre Maldoror et Mervyn sont fondées sur "d'autres lois", qui miment les premières.

La sexualité marque aussi, et fortement, le personnage-acteur Aghone. Quant à a_6 (le Créateur), il ne peut être considéré comme sexué que dans la mesure où il reflète le personnage-acteur a_5 .

a_7 et a_8 , quoique sexuellement marqués, d'un point de vue grammatical (le crabe tourteau, masculin; la queue de poisson, féminin) ne nous semblent pas sexuellement marqués. On pourrait peut-être remarquer qu'ils participent à un contrat, où le rôle du mandateur est investi par l'élément masculin; dans ce cas, ils appartiendraient à la chaîne:

<u>masculin</u>	vs.	<u>féminin</u>
autorité / pouvoir		obéissance/passivité
Père		Mère
Maldoror		Mervyn
Maldoror		Aghone
Crabe tourteau		Queue de poisson
Créateur		Archange

L'étude des "qualifications" nous a permis de découper des sous-ensembles à l'intérieur du système des "personnages" et de les opposer entre eux: cette démarche est déjà une première approche du "sens" de l'oeuvre.

Mais le "personnage" est aussi un être agissant; il faut donc le définir et classer par rapport aux fonctions qu'il assume:

1. Les contrats -

Maldoror (a_1) est le mandateurs de deux contrats:

1) Contrat avec Mervyn

Ce contrat propose à a_2 le refus de la société (père/mère; famille; liens sociaux) et une conjonction avec a_1 , fondée sur un ordre autre que le social. Il semble pourtant que Maldoror se propose d'assumer le rôle du père et d'initier Mervyn à la "vraie vie":

Ch. M. III, 241

- je veux faire votre bonheur
- je vous prendrai pour compagnon
- et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie. Mervyn, tu sais que je t'aime et je n'ai pas besoin de te le prouver. Tu m'accorderas ton amitié, j'en suis persuadé. Quand tu me connaîtras davantage, tu ne te repentiras pas de la confiance que tu m'auras témoignée. Je te préserverai des périls que courra ton inexpérience. Je serai pour toi un frère, et les bons conseils ne te manqueront pas".

Maldoror offre donc à Mervyn l'amour, un père et l'aventure; en un mot, il lui donne la vie telle que peut la rêver un adolescent.

2) Contrat avec Aghone

Ce contrat a pour objet la destruction, la mort de Mervyn, conduit à la potence par le roi des intelligences. Mais, comme on verra plus tard, Mervyn représente le romanesque, "condamné à mort" et conduit à la destruction par la main de la Folie.

3) Contrat avec Mervyn (mandateurs: père/mère)

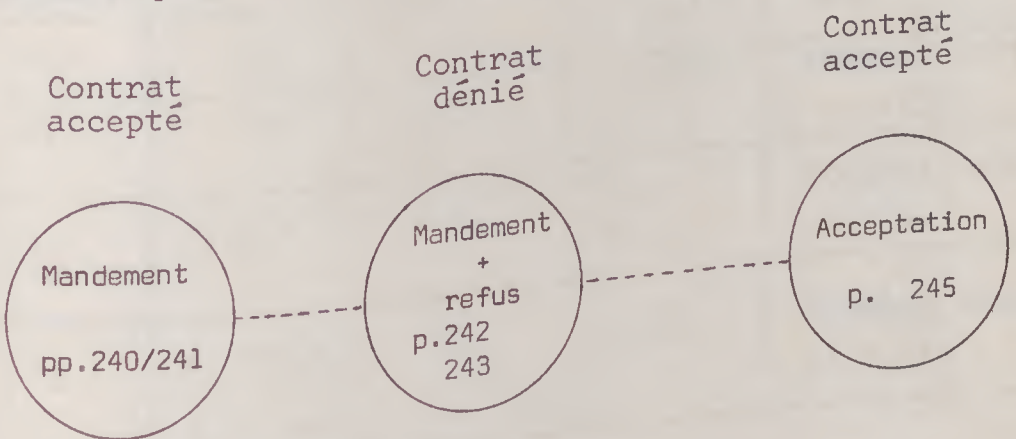
Le père et la mère (a_3 , a_4) sont les mandateurs d'un contrat avec Mervyn. Ils lui proposent, pour le faire sortir de son trouble, la lecture de vieux livres:

Ch. M. III, 242

..."Mervyn, toi qui goûtes la lecture des livres de voyage et d'histoire naturelle, je vais te lire un récit qui ne te déplaira pas..." [paroles du père]

Ce contrat offre une conjonction avec la famille et l'acceptation de l'ordre social. La lecture d'ouvrages d'imagination doit couper Mervyn du réel, trop dangereux. Maldoror, lui, propose à l'adolescent un "vrai voyage".

L'importance donnée par le scripteur à ces deux contrats peut être mesurée par la place qu'ils occupent à l'intérieur de la séquence:



4) Contrat avec l'Archange (mandateur: Créateur)

L'Archange est l'intermédiaire d'un contrat entre le Créateur et Maldoror. On propose à Maldoror l'abandon du Mal et le retour à l'espace sacré.

Le tableau ci-dessous essaie de rendre compte des 4 contrats principaux du "Roman de Mervyn".

C o n t r a t					
Nº	Destinateur	Destinataire	acceptation	refus	objet
1	a ₁	a ₂	+	-	"VIE"
3	a ₃ /a ₄	a ₂	-	+	IMAGINAIRE
4	a ₆	a ₁	-	+	CIEL
2	a ₁	a ₅	+	-	MORT

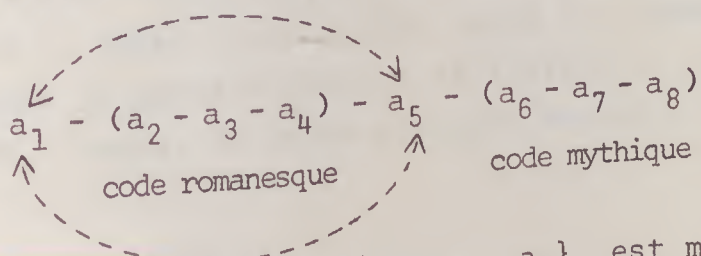
2. Les épreuves -

L'étude des combats entrepris à l'intérieur du récit nous montrera que Maldoror (a₁) en sort toujours vainqueur:

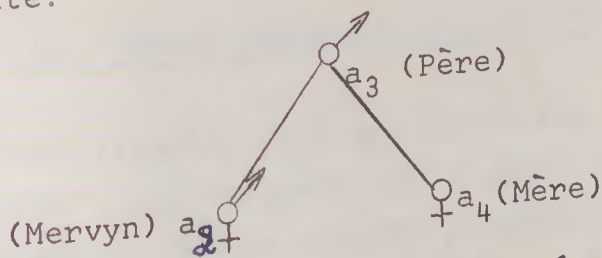
E p r e u v e s				
Agresseur	Agressé	Vainqueur	Lieu	Séquence
a ₁	a ₂	a ₁	VILLE	*Rue Vivienne
a ₁	a ₂	a ₁	VILLE	*Combat dans la ville
a ₁	a ₇ (a ₆)	a ₁	MER	*Combat dans la mer
a ₁	a ₂ et a ₃ a ₄ , a ₆ , a ₇	a ₁	CIEL	*Combat dans le ciel

Reprenons la chaîne syntagmatique des acteurs:

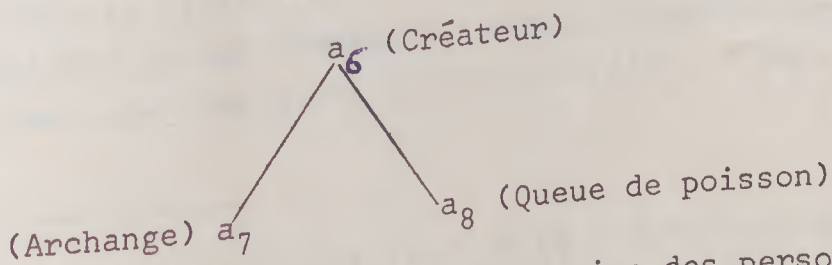
Les personnages $\{a_2, a_3, a_4\}$ et $\{a_6, a_7, a_8\}$ s'opposent en tant que figures de roman et puissances du mythe. L'acteur a_5 a un statut ambigu: appartenant au domaine du feuillet et provenant de l'éclatement de la cellule familiale, il sera "capté" par Maldoror pour former un couple $\{a_1, a_5\}$, qui doit détruire les autres personnages.



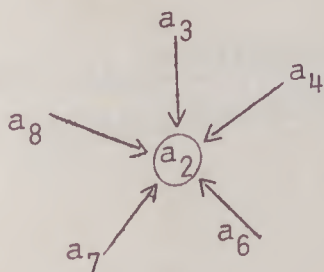
La cohésion du groupe $\{a_2, a_3, a_4\}$ est maintenue par le respect aux normes sociales: l'autorité du Père fonde les relations de parenté:



L'autorité (le "Ciel") garant la cohérence de l'ensemble formé par $\{a_6, a_7, a_8\}$:



Mervyn est le centre de la constellation des personnages: les forces du Sacré et du Profane (le social, la famille) ont besoin de lui pour maintenir la cohésion de la chaîne syntagmatique:



a_1 est le "bruit" qui viendra troubler l'ordre des personnages: il s'empare de a_5 et de a_8 ; combat a_3 , a_4 , a_6 et a_7 , pour capter (62) celui qui est le "principal acteur" du récit: Mervyn.

Ainsi se crée l'équilibre instable entre l'essai de maintenir la cohésion de l'ensemble des acteurs et la menace de rupture du groupe. Tension qui, au niveau de la narrativité, apparaît sous la forme d'un conflit entre le romanesque et le mythique, entre la parole feinte et le silence qui clôture tout essai de dire l'homme, le monde et leurs rapports.

2.2.4.- Le nom propre comme facteur de lisibilité

Ph. Hamon signale, dans son étude sur la "sémiologie du personnage (63)", que celui-ci est d'abord un "asémantème" qui, le long du récit, "va se charger progressivement de sens et en général, dans la littérature classique, assez rapidement (64)". Le nom propre joue un rôle important dans l'individualisation de l'acteur; il est "cette constante à quoi s'accrochent des caractères et des aventures, le personnage se présentant d'abord comme avec une carte d'identité (65)". Dans le

(62) Pour la notion de "captation", voir Claude Lévi-Strauss, Mythologiques I, Le Cru et le Cuit (Paris, Plon, 1964), pp. 291 et suivv.

(63) art. cit.

(64) art. cit., p. 98

(65) Michel Butor, Les relations de parenté dans l'"Ours" de William Faulkner, in Essais sur les modernes, (Paris, Gallimard, 1971), p. 343

discours littéraire, où tout signifie à tous les niveaux, la relation entre le nom d'un personnage (son signifiant) et son signifié est fréquemment motivée (66), et le roman populaire tend d'ailleurs à rendre le nom (trop) lisible: la Chouette, le Chourineur, Fleur de Marie, Mme. Séraphin (67), appellations parfois suivies par des épithètes tautologiques. Cette motivation constitue un important facteur de lisibilité:

plusieurs procédés sont possibles: ainsi un usurier s'appellera "Picsou" ou "Gobseck", un simple d'esprit "Simplet", un borgne "le Borgne" (...). Le discours merveilleux aime également cette transparence onomastique. Mais le discours réaliste jouera plutôt sur la connotation d'un contenu social (tel nom propre ou surnom connotera par exemple la roture, l'aristocratie, le métier, etc.) que sur la dénotation d'un trait caractériel ou physique. Sa démotivation même peut provoquer un effet de réel, en renvoyant implicitement à des contenus diffus comme: banalité, simplicité, vie quotidienne, personnage moyen, prosaïsme d'état civil (Monsieur...Madame...), etc. (68)

Trois personnages, dans le "Roman de Mervyn", sont désignés par des noms propres: MALDOROR, AGHONE, MERVYN. Ils sont donc singularisés à l'intérieur du récit:

$\left\{ \begin{array}{l} a_1 - \text{Maldoror} \\ a_2 - \text{Mervyn} \\ a_5 - \text{Aghone} \end{array} \right\}$

$\left\{ \begin{array}{l} a_3 - \text{Père} \\ a_4 - \text{Mère} \\ a_5 - \text{Créateur/Rhinocéros} \\ a_6 - \text{Archange/crabe tourteau} \\ a_7 - \text{Queue de poisson} \end{array} \right\}$
sous-ensemble B

sous-ensemble A

(66) "On connaît l'importance de certains noms propres à l'intérieur de certains récits; il suffit de citer les personnages de Gide, de Joyce, de Sartre, pour s'en rendre compte. Cette motivation apparaît nettement si nous mettons en rapport signifiant et signifié (Hamon, art. cit., p. 173)".

(67) Personnages des Mystères de Paris, de Sue

(68) Philippe Hamon, Un discours contraint, art.cité, p.426

L'onomastique, dans le récit, instaure souvent le par cours d'un sens et un effort de déchiffrement. Dans le Chant Sixième, cependant, les noms propres restent "opaques" et les essais d'explication appartiennent tous au domaine de l'hypothèse:

MALDOROR - Les hypothèses se multiplient pour expliquer le nom choisi par le scripteur pour désigner celui qu'il appelle "notre héros". Maldoror est, d'après Marcel Jean et Arpard Mezei (69) "MALD (maudit) OROR (aurore): la lumière mau dite, c'est-à-dire, Lucifer, le véritable "porte lumière", l'i nitiateur qui voile ses mystères d'HORREUR (OROR)".

Robert Amadou parle de "Maldoror, le Mauvais de l'Aurore" et René Crevel de "MALDOROR, aurore du Mal" (70). Il nous semble que l'interprétation donnée par Marcelin Pleynet est la plus acceptable: "Maldoror ou Mal d'Aurore, l'accent ne se trouvant plus cette fois mis sur le mal (très roman noir), mais justement (...) sur les conséquences du roman, l'aurore (Maldoror: en mal d'aurore). La fin du Chant Cinquième que l'on considère souvent comme occupant dans l'oeuvre une position stratégique ne nous signifie-t-elle pas? (71)"

Si les opinions divergent, il n'en reste pas moins que le nom du "personnage" est fortement motivé.

MERVYN - D'après Pierre Capretz (72) ce nom renvoie à un roman de Walter Scott, "Guy Mamerling" (trad. française chez Chapelier, 1848), où Lautréamont l'aurait trouvé. Retenons provisoirement l'hypothèse: il a été choisi pour connoter un certain univers littéraire, celui du "roman populaire" — et

(69) Marcel Jean et Arpard Mezei, Les Chants de Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre (Paris, 1940), note de la page 104

(70) Cités par M. Pleynet, op.cit., p. 65

(71) Ibid.

(72) Pierre Capretz, Quelques sources de Lautréamont, thèse dactylographiée, Sorbonne, 1950, Bibliothèque de la Sorbonne, côte W, Univ. 1950(47)

l'on sait que Walter Scott admirait les romans d'Anne Radcliffe, un des créateurs du genre "noir". "Walter Scott, écrit Alice M. Killen, n'hésita pas à avouer franchement une préférence pour cette école, dont il tira un grand profit. Il loua non seulement de la façon la plus chalereuse les romans d'Anne Radcliffe et Le moine de Lewis, qu'il appelle "un effort de génie peut ordinaire", mais aussi, parlant de Walpole, il déclara: "il lui restera plus que le seul mérite de l'originalité et de l'imagination"(73).

Il faut aussi considérer que les noms de Maldoror et de Mervyn doivent être rapprochés l'un de l'autre: ils présentent tous les deux le graphème M à l'initiale:

M	aldoror
M	ervyn

Et l'on peut repérer, à l'intérieur du nom du "principal acteur", deux lexèmes:

M e r	v y n
[Mer]	
↓	
-mère	
- mer	

AGHONE - Nous hasardons ici une hypothèse peut-être audacieuse, que nous essaierons de justifier plus tard. Le nom du "fou couronné" renverrait à une divinité grecque AGON (Ἀγών), "le meneur du jeu". Sophocle parle, dans Ajax- 572, du "meneur ou président des jeux athlétiques" et le dieu cité personnifiait "les luttes athlétiques et les concours de tout genre. Il avait une statue à Olympie, qui le représentait tenant des haltères .

(73) Killen, op.cit. p. 69 . Cf. aussi Paul Féval, La ville-vampire ou bien Le malheur d'écrire des romans noirs (Paris, Ed. Dentu, 1975): "Avez-vous confiance en Walter Scott? me dit-elle. C'était un admirateur passionné des Mystères d'Udolphe. Il a écrit la biographie de Mme. Anne Radcliffe..."

(...) Sur un vase peint, à figures rouges, de la fabrique de Nola, où il est clairement désigné par l'inscription AGON, il a les traits d'un éphèbe. Son front est ceint d'une bandelette; il est vêtu d'une tunique et d'un manteau et a pour attribut le long bâton que tiennent constamment, dans les monuments, les personnages qui président aux luttes [A g o n o t h ê t e s].

C'est peut-être le même dieu que l'on voit sur une pierre gravée, ailé, tenant une palme et s'appuyant sur un bouclier qui soutient un amour accroupi. Il a la figure d'un éphèbe; cependant ses formes se rapprochent de celles d'une femme (74). Le même mélange de formes, voulu et nettement accusé, se retrouve, uni à un merveilleux sentiment de la beauté (...) dans une boîte de miroir en bronze, trouvée à Corinthe, actuellement au Musée de Lyon. L'image, gravée à l'intérieur du couvercle, est encore celle d'un génie des jeux. Le coq qu'il tient dans ses mains désigne même plus précisément le génie des combats des coqs, [ALEKTRYNON AGONES] dont les grecs étaient amateurs passionnés (75)".

Aghone [le fou, la Folie] serait peut-être le "meneur du jeu" romanesque, celui qui conduit Mervyn à la mort et le récite au silence.

(74) On peut comparer Aghone à l'hermaphrodite du Chant II, "introduit par force, sans vérification préalable, dans un hospice de fous".

(75) Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, sous la direction de Ch. Daremberg et Ed. Saglio (Paris, Hachette, 1900) - Nous soulignons.

Difficilement interprétables, les noms des acteurs a_1 , a_2 , a_5 , les rendent cependant plus "romanesques" et les exclue du sous-ensemble B, où le couple formé par a_3 et a_4 s'oppose, à son tour, à a_6 , a_7 , a_8 :

$\left\{ \begin{array}{c} \text{Père, Mère} \\ \text{C} \end{array} \right\}$ vs. $\left\{ \begin{array}{c} \text{Créateur, Archange, Queue de poisson} \\ \text{D} \end{array} \right\}$

dans la mesure où les noms "père/mère" sont "transparents", dénotant une situation sociale et un rapport romanesque typique. Le sous-ensemble D présente des êtres engendrés par des méta-morphoses. Nous pouvons donc établir un nouveau classement des personnages, qui renvoie aux classements précédents et confirme l'existence, dans l'oeuvre, d'une tension entre le romanesque et le mythique:

$\left\{ a_1, a_2, a_5 \right\}$ vs. $\left\{ (a_3, a_4) \text{ vs. } (a_6, a_7, a_8) \right\}$
 (mythique (romanesque) (mythique)
 et romanesque)

2.3. Etude des temps verbaux

L'étude de l'emploi des temps verbaux, dans le Chant Sixième, semble confirmer le statut ambigu du texte, oscillant perpétuellement entre plusieurs registres d'expression.

La préface au roman est divisée en deux parties (séparées par un blanc et une étoile), dont la première (que nous désignerons par l'abréviation 0.1.) utilise les temps du monde raconté. Aucune interférence des temps narratifs ne vient troubler le discours adressé à un lecteur actualisé à l'intérieur de l'espace textuel: "vous".

La deuxième partie (désignée par 0.2.) présente quatre vagues temporelles, sur une page où les phrases s'enchaînent sans alinéas:

sous-ensemble 0.2.1. Référence à l'écriture: mise en scène, dans le texte, du geste producteur du discours, dans sa matérialité — y sont présents "l'encrier ouvert" et "quelques feuillets de papier non mâché". Les temps sont ceux du monde commenté.

0.2.2. Situation initiale du récit - Le Passé simple et les temps du monde raconté brisent le discours, envahi par la fiction: "Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique".

0.2.3. Commentaire du scripteur - L'inscription d'un "je" ("déguisements supérieurs, si je parle en artiste!") dans le texte provoque l'apparition des temps commentatifs et réintroduit le lecteur dans un espace qui tient à la fois du discours et du récit: "n'avez- vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris?"

0.2.4. Enigme - Reprise des temps narratifs dans la formulation de l'énigme qui clôture la strophe: "Comment le pont du Carrousel put-il garder la constance de sa neutralité, lorsqu'il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac?"

Chapitre I - Le fragment inaugural du chapitre I emploie les temps commentatifs; nous sommes cependant à l'intérieur de l'univers du récit, où le Présent de l'indicatif est un protocole de la fiction "réaliste".

Une référence à l'écriture ("or, dans cet endroit que ma plume (...) vient de rendre mystérieux") brise l'illusion romanesque: le lecteur est ramené à l'acte producteur du discours, et à son statut de lecteur. Il est cependant, dans une sorte de court-circuit, réintroduit, par le procédé de la "mise en scène théâtrale", dans l'espace romanesque, où il se fait regard et personnage. Et le récit reprend, au présent: "si vous gardez du côté où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez, à l'angle formé par le croisement de ces deux voies, un personnage montrer sa silhouette..."

Après le portrait de Mervyn (série de "beau comme") et d'un long commentaire du scripteur, l'énoncé narratif rapporte, au présent, les mouvements d'attraction-repulsion de Maldoror en face du "principal acteur". Deux Passés simples et un Imparfait font alors apparition dans un texte pris en charge par un "je":

Je le vis s'éloigner un instant dans une direction opposée; était-il accablé par le remords? Mais il revint sur ses pas avec un nouvel acharnement.

Ces Prétérits ne signalent pas, évidemment, un Temps passé. Il s'agit d'un protocole, d'une marque du récit qui fait soudain irruption dans un texte qui "raconte comme s'il commentait". On verra que les occurrences des temps narratifs augmentent au fur et à mesure que la fiction (ses formes mythiques) envahissent le Chant Sixième.

Les temps du commentaire seront employés dans la suite du chapitre, jusqu'à la formulation de l'énigme.

Chapitre II - Le chapitre II n'emploie que les temps commentatifs. L'action se déroule au présent, dans le salon du rez-de-chaussée de la ville où habite le commodore. L'ensemble rappelle une scène de théâtre, où les descriptions et syntagmes narratifs sont coupés par de longs dialogues dramatiques.

Chapitre III - Utilise les temps du monde commenté. Trois Passés simples, cependant, brisent l'unité de l'ensemble:

Il ouvre son piano, et fait courir ses doigts effilés sur les touches d'ivoire. Les cordes de laiton ne résonnèrent point. Cet avertissement indirect l'engage à reprendre le papier vélin: mais celui-ci recula, comme s'il avait été offensé de l'hésitation du destinataire.

Lettre de Mervyn à Maldoror: Mais comme vous m'avez enjoint de garder le secret (au sens cubique du mot) sur cette affaire spirituellement ténébreuse, je m'empressai d'obéir à votre sagesse incontestable.

Ce sont des erreurs typographiques, ou bien des protocoles de la fiction qui envahissent la page, peut-être à l'insu du scripteur.

Chapitre IV - Le scripteur revient au discours et à la thématique des cinq premiers Chants: la hantise du double, les ambivalences de la culpabilité, le combat contre le Créateur. On y remarquera deux Passés simples, dont le deuxième apparaît dans la formulation de l'énigme:

Depuis le jour où un chat angora me rongea, pendant une heure, la bosse pariétale...

Ainsi sera réalisée la prophétie du coq, quand il entrevit l'avenir au fond du candélabre.

Ces formes verbales semblent attachées à la prétendue "règle des vingt-quatre heures", qu'on retrouvera de nos jours dans certaines grammaires françaises: "le Passé composé désigne un passé proche, le Passé simple un passé plus lointain, la frontière entre les deux étant constituée par la nuit qui précède l'acte de la parole (76)".

Chapitre V - Les temps sont ceux du commentaire. L'histoire du fou, cependant, enchâssée entre deux commentaires, n'utilise que les temps du récit. L'emploi de ces formes verbales (série de Passés simples et d'Imparfais) semble montrer que Lautréamont connaissait et utilisait - à sa manière - les protocoles de la fiction. Après l'histoire des Trois Marguerite, les marques du monde raconté envahissent brusquement le récit premier (Maldoror et le fou couronné). Nous avons donc trois vagues temporelles, désignées par les abréviations suivantes:

(76) Weinrich, op.cit., p. 291

V-1: Rencontre avec le fou. Temps commentatifs.

V-2: Histoire du fou. Temps narratifs.

V-3: Reprise de la fiction de Maldoror, fin du chapitre, sur le même registre de l'histoire du fou. Commentaire du scripteur.

Chapitre VI - L'entrée en scène du fou prépare l'envahissement de la fiction par les formes du mythe: le Créateur, l'archange-crabe tourteau, le combat fantastique, la métamorphose de Maldoror. Trois vagues temporelles parcourent le texte, comme si plusieurs registres d'expression se disputassent sans que l'un puisse l'emporter sur l'autre.

VI-1: Maldoror et l'archange s'affrontent. Temps du monde raconté. Les discours directs utilisent, d'après la convention romanesque, les temps commentatifs. Sur 96 lignes, il y a une seule intervention du scripteur: 6 lignes, où apparaissent les temps du commentaire.

VI-2: Du Passé simple, qui clôture le sous-ensemble précédant, le texte passe au Présent historique ("Il dit, et il se retire"), forme codifiée, qui entraîne l'apparition du Passé composé. Le statut du texte est ambigu: il tient du récit et du commentaire. La présence du sujet de l'énonciation le tire vers le discours, la suite d'événements l'enchaîne au sous-ensemble VI-1.

VI-3: Temps du monde raconté. Les formes du commentaire en cèdent au Passé simple: la nage de Maldoror dans le lac est rapportée sous la forme canonique du récit.

Chapitre VII - Cinq vagues temporelles traversent le texte, provoquant un déséquilibre du point de vue des formes verbales:

VII-1: Monde commenté. Mervyn sort de chez lui pour rencontrer Maldoror.

VII-2 - Monde raconté. Un commentaire, utilisant les temps narratifs ("Quoiqu'ils ne se fussent jamais vus, ils se reconnurent!") enchaîne la fiction sur les temps du récit.

VII-3 - Texte où se mêlent récit et commentaire, utilisant les temps commentatifs.

VII-4 - Monde raconté. Moment de suspense, "climax" du chapitre: les bouchers sont sur le point de tuer Mervyn.

VII-5 - Chute de tension, Commentaire du scripteur.

Chapitre VIII - On y retrouve cinq vagues temporelles:

VIII-1 - Monde commenté. Le scripteur reprend les fi- celles du récit, rappelle les grandes lignes de son "art poétique".

VIII-2 - Monde raconté: Début codifié du récit, forme protocolaire: "Il y avait une queue de poisson qui remuait au fond d'un trou..."

VIII-3 - Monde commenté. Un organisateur de lecture, à la fin du sous-ensemble VIII- 2 (rappel des événements du chapitre VII) entraîne le passage aux temps commentatifs.

VIII-4 - Monde raconté. Le passé simple envahit le discours: "Avec l'habitude on fait vite une chose ; mais je puis dire que celui-ci n'employa pas beaucoup de temps pour attacher les pieds de Mervyn à l'extrémité de la corde." Reprise de la fiction et de ses marques temporelles.

VIII-5 - Monde commenté. Passage, sans transitions, aux temps commentatifs: "climax" du récit. Maldoror lance Mervyn de la colonne de la place Vendôme. À la fin du texte, un passé simple apparaît dans le commentaire qui clôture le roman.

L'étude des temps verbaux confirme donc le statut ambigu du Chant Sixième, poème/récit:

strophe	sous-ensemble		Registre		Temps	
			Récit	Commentaire	Narratifs	Commentatifs
0.1.		"art poétique"	-	+	-	+
0.2.	0.2.1.	référence à l'écriture	-	+	-	+
	0.2.2.	situation initiale du récit	+	-	+	-
	0.2.3.	Commentaire du scripteur	-	+	-	-
	0.2.4.	Enigme	+	-	+	-
Ch.I		Maldoror suivant Mervyn	+	-	-	+
Ch.II		Scène familiale	+	-	-	+
Ch.III		"Mervyn dans sa chambre"	+	-	-	+
Ch.IV		strophe du miroir	-	+	-	+
Ch.V	V-1	Maldoror reçoit un adjuvant	+	-	-	+
	V-2	Histoire du fou	+	-	+	-
	V-3	Fin du chapitre	+	-	+	-
Ch.VI	VI-1	Maldoror et l'Archange s'affrontent	+	-	+	-
	VI-2	Combat	+	-	-	+
	VI-3	Métamorphose de Maldoror	+	-	+	-
Ch.VII	VII-1	Mervyn sort de chez lui	+	-	-	+
	VII-2	Cruauté sur Mervyn	+	-	+	-
	VII-3	Le boucher et la jeune fille	+	-	-	+
	VII-4	Mervyn sauvé par les bouchers	+	-	+	-
	VII-5	Commentaire	-	+	-	+
Ch.VIII	VIII-1	Organisateur de lecture	-	+	-	+
	VIII-2	Les événements se précipitent	+	-	+	-
	VIII-3	Le fou conduit Mervyn	+	-	-	+
	VIII-4	Combat	+	-	+	-
	VIII-5	Apothéose de Mervyn	+	-	-	+

2.4. Intertextualité (II)

2.4.1. Les jeux de l'écriture et du réel

"Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés". Dans l'entrée en matière du "Roman de Mervyn", le Présent de l'indicatif, la référence à la topographie parisienne instaurent un type de lecture ("réaliste"), comme nous l'avons remarqué au chapitre précédent: effacement des mots pour faire place aux choses, qui sont déjà-là lorsque la fiction déclenche. La notation chronologique (le scripteur ne se borne pas à connoter le soir -"éclairés par des nombreux becs de gaz" - mais précise: "huit heures ont sonné à l'horloge de la bourse" -) contribue à créer l'"effet de réel" (77): il s'agirait donc d'un texte "réaliste" (au sens de "mimétique"). Ce fragment inaugural déploie cependant un "horizon d'attente", conforme aux procédures du roman populaire: soir → obscurité → rue déserte → silence → danger. Deux isotopies s'intercroisent donc au début du "roman de Mervyn".

S'adressant aux lecteurs de journaux, avides d'émotions, le roman populaire multiplie les signes indexant les embûches, le hasard, l'atmosphère lourde et angoissante et cela à plusieurs niveaux, comme l'a montré J.L.Bory (78):

- dans l'espace typographique, par l'intermédiaire de la ponctuation: points d'interrogation, d'exclamation, de suspension;
- par le recours aux adjectifs "chargés" (79) et par l'énonciation de l'indicible comme indicible;
- et surtout par la mise en scène de la fiction à l'intérieur de la "ville-labyrinthe", de la "ville-château"; espace nocturne "offert à la convergence des hasards" (80).

(77) Cf. Roland Barthes, L'effet de réel, in Communications, n° 11, 1968, pp. 84-89.

(78) Bory, art.cité, pp. 19 et suivv.

(79) Ibid, p. 19

(80) Ibid.

Il s'agit donc d'"obscurcir" la page, de voiler le théâtre des événements - et pour le faire on dispose de tout un arsenal d'indices (issus pour la plupart du récit terrifiant), frolant les limites de la vraisemblance. Mais le lecteur doit, comme l'a souligné Pleyner, "ajouter foi à l'invraisemblance ou abandonner sa lecture (81)".

Dans sa Poétique de la prose (82), T. Todorov signale la pluralité de sens que recouvre la notion de "vraisemblance":

- a) "sens naif: celui d'après lequel il s'agit d'une relation avec la vérité. On déclare certaines actions, certaines attitudes invraisemblables car elles ne semblent pas pouvoir se produire dans la réalité";
- b) "le second sens est celui de Platon et d'Aristote: "le vraisemblable est le rapport du texte particulier à un autre texte, général et diffus, que l'on appelle: opinion publique";
- c) "il y a autant de vraisemblables que de genres et les deux notions tendent à se confondre";
- d) "enfin, de nos jours, un autre emploi devient prédominant: on parlera de vraisemblance d'une oeuvre dans la mesure où celle-ci essaie de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois; autrement dit, le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité".

Le roman noir essaie fréquemment d'escamoter son statut de parole feinte: déjà le premier en date des "romans terrifiants", se donne pour la traduction d'un manuscrit trouvé dans la bibliothèque d'une "très ancienne famille du nord de

(81) Pleyner, op. cit., p. 68

(82) Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, (Coll. Poétique - que; Paris, Le Seuil, 1971), p. 94

l'Angleterre (83)" et Mrs. Radcliff prétend avoir trouvé le récit du Sicilien dans un vieux manuscrit du XVIII^e siècle (84). L'essai de vraisemblabiliser renvoie donc à un hors-texte; le scripteur se fait le porte-parole d'une autre voix, provenant du monde où se trouve le lecteur. Et lorsque le succès amène Walpole à se révéler l'auteur du Château d'Otrante, c'est à la notion de vraisemblance qu'il a recours, pour justifier le mélange de "merveilleux" et de "réalisme":

l'auteur des pages qui suivent (...) a voulu laisser à la fantaisie créatrice pleine et entière liberté de s'aventurer dans l'infini domaine de l'imagination et d'apporter ainsi des situations plus intéressantes; mais il a également souhaité de mener les acteurs de son drame selon les règles de la vraisemblance; en un mot, de les faire penser, parler et agir comme en pouvait supposer que des hommes et des femmes réels agiraient dans des situations extraordinaires (85)

Ecrivant un "petit roman" à la manière de Maturin / Sue/Walpole, le scripteur joue avec l'écriture et la vérité, avec la notion culturellement marquée de vraisemblance. Comme la chouette qui traverse le ciel de Paris, dans le fragment inaugural, en criant: "un malheur se prépare", Lautréamont désagréte et dénonce les protocoles de codage du récit, la contiguïté du texte avec le réel:

or, dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère) vient de rendre mystérieux...

Renversement de la situation — le réel devient tableau, morceau de littérature: le décor, en rapport métonymique avec l'acteur, extériorise, illustre le danger, l'angoisse. Tout, au début du Chapitre I, renvoie à une certaine lit-

(83) Horace Walpole, Préface à la première édition du Château d'Otrante (1764). (Paris, José Corti, 1972), p. 147.

(84) Killen, op.cit., p. 19

(85) Préface à l'édition de 1765 du Château d'Otrante, éd.cité.

térature: atmosphère nocturne, le "suspens", la chouette (86).

Le scripteur désigne le masque avec lequel le récit s'avance: le référent n'est plus la réalité, mais un code — le texte est le miroir d'un autre texte.

Le lecteur apparaît cependant aussitôt à l'intérieur du message, et un de ces courts-circuits propres à l'écriture ducassienne efface la mise en question de dénudement du procédé, transforme le "vous" en receptrice du message et en acteur-spectateur de la scène qui redevient "romanesque":

(a) // or, dans cet endroit que ma plume (ce véritable ami qui me sert de compère), vient de rendre mystérieux, //

(b) // si vous regardez du côté par où la rue Colbert s'engage dans la rue Vivienne, vous verrez, à l'angle formé par le croisement de ces deux voies, un personnage montrer sa silhouette.//

Le "réel", en (b), envahit un texte où le lecteur joue un rôle: réintroduction du jeu narratif et de ses protocoles ; déclenchement d'un roman qui se nie au fur et à mesure qu'il s'énonce.

(86) Eugène Sue, Les Mystères de Paris, chapitre publié dans le Journal des Débats, le 11 novembre 1842: "La chouette bat des ailes en criant: "c'est le vieux Richard de la rue du Roule... ton début d'assassin... d'assassin... d'assassin..."

2.4.2. Les "entités" du roman noir et le combat contre l'adversaire triple

Peut-être devrions-nous analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête le moine, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de Radcliffe; mais cette dissertation serait trop longue, convenons seulement que ce genre, qui qu'on puisse dire, n'est assurément pas sans mérite; il devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait(87).

Souvenons-nous de Melmoth, cet admirable emblème .
(88)

En s'en approchant, ils découvrirent des traces de pas qui semblaient être celles d'une personne ayant marché dans du sable ou de l'argile humide. Ces traces étaient très nettes. Ils les suivirent jusqu'à une porte qui s'ouvrait sur le jardin, et de là, par un sentier de gravier, jusqu'à une clôture brisée. Au-delà de cette clôture, ils reconnurent encore les mêmes traces, sur la terre mouillée de pluie d'un champ de bruyère qui s'élevait en pente jusqu'à mi-hauteur d'un rocher s'avancant au-dessus de la mer.(89)

Dans le roman noir, l'espace est toujours une antiphrase: la nature s'y estompe et le paysage devient métaphysique, chargé de signes et de menaces. Alice M. Killen effleure la

(87) Sade, Idée sur les romans, suivi de l'Auteur des "Crimes de l'amour" à Villeterque (Coll. Ducros; Paris, Ducros, 1970), pp. 52-53. Edition et notes par Jean Glastier

(88) Baudelaire, De l'idéal artificiel, le Haschisch (Paru le 30 septembre 1858 dans la Revue Contemporaine). Repris dans les Paradis artificiels

(89) Ch. Robert Maturin, Melmoth, l'homme errant, récit. (Paris, Jean-Jacques Pauvert éd., 1965), p. 659

problématique, en écrivant: "les événements les plus palpitants ne se passent pas sans que les éléments se déchainent dans toute leur fureur (comme dans le mélodrame le trémolo de l'orchestre annonce la catastrophe (90))".

Cette remarque est valable pour le feuilleton et pour les formes dégradées du roman gothique (91). Dans les grands récits "terrifiants", la nature dépasse le simple rôle d'indice; elle ne se borne pas à "indiquer" une atmosphère lourde et angoissante; elle se fait le lieu du combat de certains antagonismes; elle devient endroit mythique par excellence:

l'autre nature, celle que plus certainement évoque Walpole, qui autour des entités - "la forêt" - "l'océan" - "le Ciel" - structure métaphoriquement le duel des passions et de la morale, chacune se trouvant abriter les antagonismes du jeu romanesque (pour la forêt: les volveurs - l'innocence; pour l'océan: la tempête - le courage; pour le ciel: l'orage - la paix) nous la retrouverons traitée avec le contrepoint lautrémontien (92).

Renversement de la "nature noire". La ville, comme "forêt" du crime et des vices est déjà dans les Mystères de Paris, "capitale de la géographie mythologique du roman populaire(93)": lieu synchrétique de l'errance du héros dans les caves, dans les labyrinthes du château et dans les sentiers de la forêt. Lieu de désorientation, la ville-forêt abrite le combat entre Maldoror et Mervyn, dont le premier sortira vainqueur.

C'est dans la mer que s'engage le deuxième combat, entre l'Archange, intermédiaire du Créateur, et Maldoror. Celui-ci remporte la victoire, par l'emploi de la ruse. L'océan est

(90) Killen, op.cit., p.35

(91) Cf. Maurice Levy, L'école "frénétique", in Le roman "gothique" anglais - 1764 - 1824 (Toulouse, Publications de la Faculté des lettres et Sciences Humaines de Toulouse, série A, tome 9, s/d), pp. 383-478

(92) Pleyne, op.cit., p. 75

(93) Bory, art. cit., p. 32

d'ailleurs (et tous les commentateurs l'ont déjà signalé) une des "figures" privilégiées de l'oeuvre: engendrant les métamorphoses, toujours le même et pourtant autre à chaque instant, il symbolise le "lieu" maldorien: l'espace mythique de l'éternel retour.

Le troisième combat se situe dans le "Ciel": "sur l'en tablement de la colonne massive, appuyé contre la balustrade carrée, à plus de cinquante mètres de hauteur du sol, un homme a lancé et déroulé un câble..." Sur la colonne de la place Venôme, Maldoror va projeter Mervyn - le romanesque - à travers le ciel de la ville-château; ce combat doit marquer le retablissement de la paix, la fin du récit et la rature du "je".

Le tableau ci-dessous essaie de rendre compte de la transformation des "entités" du roman noir à l'intérieur du Chant Sixième:

Lieux Texte	(Forêt) Ville	Océan	Ciel
Roman noir	voleurs vs. innocence	tempête vs. courage	Orage vs. paix
Chant Sixième	Maldoror vs. Mervyn	Créateur/ Archange vs. Maldoror	Maldoror vs. Créateur/ père/mère/ Mervyn

L'espace mythique d'où provient "notre héros" est confronté au décor essentiellement "romanesque" où s'inscrit le principal acteur" de l'intrigue, Un jeu perpétuel d'attraction / répulsion les confronte, sans que l'on puisse effacer les différences qui les séparent l'un de l'autre. Le premier combat (Maldoror vs. Mervyn) le montre clairement:

Je le (Maldoror) vis s'éloigner un instant dans une direction apposée; était-il accablé par le remords? Mais il revient sur ses pas avec un nouvel acharnement.

Tantôt Maldoror se rapproche de Mervyn pour graver dans sa mémoire les traits de cet adolescent; tantôt, le corps rejeté en arrière, il recule sur lui-même comme le boomérang d'Australie, dans la deuxième période de son trajet, ou plutôt, comme une machine infernale. Indécis sur ce qu'il doit faire.

(94)

Le combat de Maldoror contre l'Archange met en évidence un mouvement de conjonction/disjonction entre deux espaces:

(Bas) ← vs. → (Haut)

disjonction: Maldoror ← vs. → Archange(Créateur)

conjonction: Maldoror/Archange/Créateur

- . Maldoror est un Archange. (Voir Ch.M., page 256: "une époque existait où tu avais ta première place parmi nous")

disjonction: Maldoror ← vs. → Archange/Créateur

- . Maldoror trompe l'Archange et le tue

conjonction: Maldoror/Archange/Créateur

- . la conjonction se faisant par l'intermédiaire d'une métamorphose.

L'enclume sert de trait d'union.

disjonction finale qui reprend et "explique" tout le mouvement:

cygne noir/enclume/Archange ← vs.

→ cygnes
blancs

Le combat dans le ciel reprend le jeu des oppositions:

(Haut) ----- (Bas)

disjonction: Maldoror ---vs.--- Mervyn

- Maldoror est sur la colonne et attend l'arrivée de Mervyn.

(Haut) ----- (Haut)

conjonction: Maldoror ---vs.--- Mervyn

- le câble sert de trait d'union
- Maldoror et Mervyn, pour quelques instants, ne forment qu'un seul "corps"

disjonction: (nulle part/partout) ----- (Haut/Bas)
Maldoror ----- vs.----- Mervyn

- Maldoror lâche le câble qui l'unit à Mervyn. Celui devient:
 - comète (Haut)
 - squelette (Bas)

On voit donc, tout au long du Chant Sixième, cette recherche d'un point fixe, d'une conjonction qui effacerait toutes les différences pour instaurer un univers de l'UN.

2.4.3. Trajets: espace et temps. Mythe et roman.

Nous avons déjà signalé que les trois premiers chapitres du roman s'enchaînent selon une temporalité "linéaire", pouvant être situés sur un axe chronologique. L'unité d'espace leur donne, en outre, une certaine cohérence dramatique(95).

(95) On pourrait réécrire ces chapitres sous la forme dramatique

Reprise de la strophe 11 du Chant Premier (elle-même réécriture d'un "morceau de théâtre"), la "tentation de Mervyn" se lit comme "intertexte", renvoyant à la totalité des Chants (thème de la cruauté et de l'envoûtement, forme dramatique) et à un genre qui est l'origine du feuilleton: le mélodrame. "Le roman populaire - écrit J.L. Bory - est parent du théâtre. Les contemporains de Sue l'ont vu, ont dénoncé cette parenté avec un mépris hargneux (96)". Sous l'intrigue du "Roman de Mervyn", on retrouvera facilement les traces, la forme archétypale du "mélo":

Un bon mélo recèle une typologie des personnages tout à fait fixe et dotée de fonctions précises: il y a le père noble, qui a subi des malheurs et qui se retrouve réhabilité et couronné au dernier acte; la pure jeune fille, toujours à la limite du viol ou de la torture (quelquefois torturée, jamais violée, on sait vivre) - parfois doublée d'un personnage maternel-ombre, comme elle est vertueuse et malheureuse, - le redresseur des torts, chevaleresque, jeune et beau, et dont le sort est d'épouser la jeune fille après avoir tué le traître, - ce traître dont la méchanceté est totale et sans excuse, sinon sans explications (il a persécuté le vieillard et la mère (...)); le suspens est dû au fait qu'il passe pour ce qu'il n'est pas et joue les protecteurs quand il est en réalité le bourreau; - enfin, il y a le miais, valet qui fait rire par ses balourdises et se manifeste comme allié objectif du redresseur des torts (97).

Un fois entré en scène, le "fou couronné" provoque l'éclatement de la linéarité du récit et introduit dans le texte ce qu'on a pu appeler la loi des trois multiplicités: d'espace, de temps et d'action, "c'est à dire une complication de l'intrigue, un foisonnement de décors et de personnages (98)".

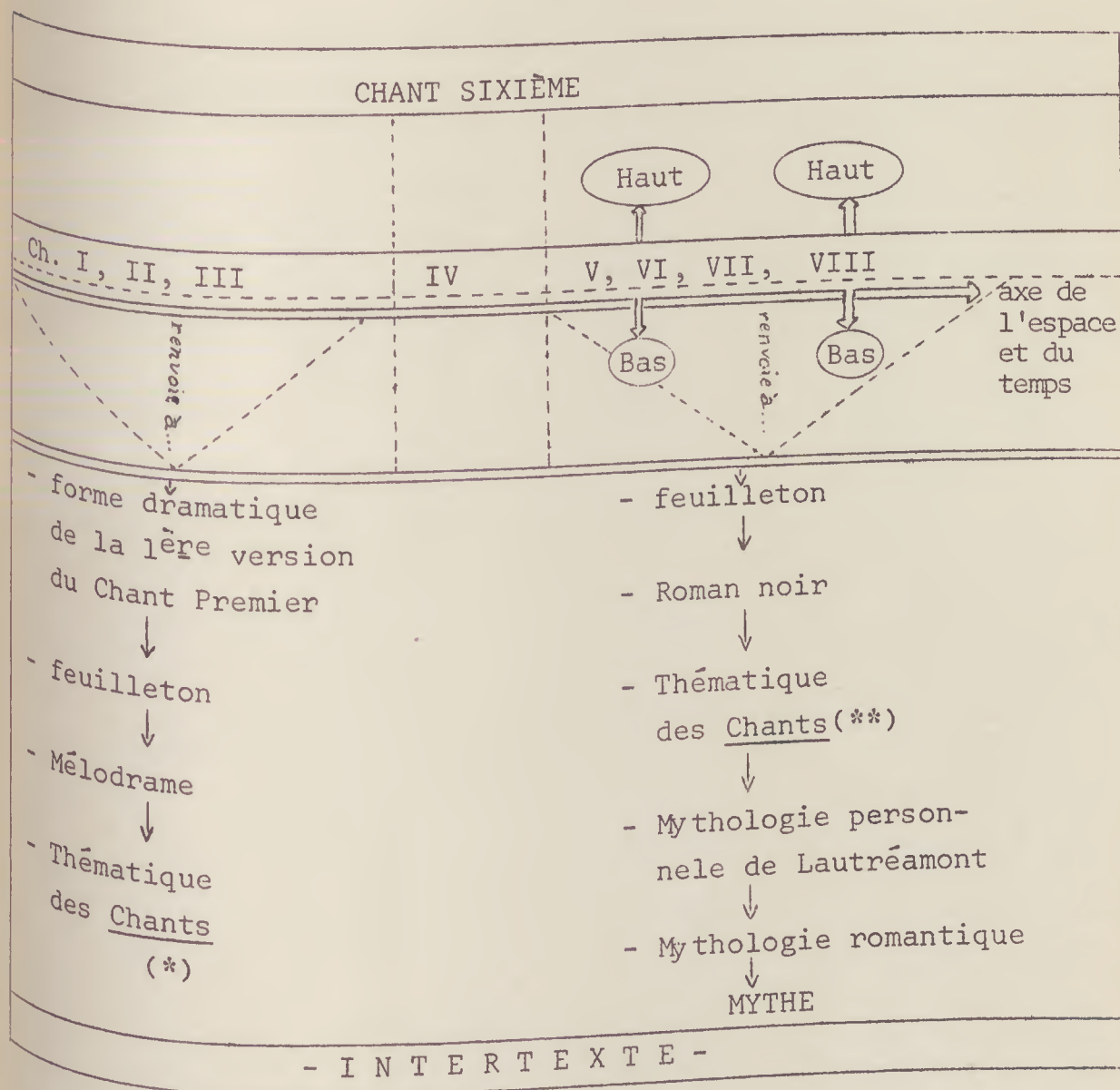
(96) Bory, art.cité, p. 24

(97) A. Ubersfeld, Le mélodrame, in Histoire littéraire de la France, tome IV. Ouvrage collectif, sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desné (Paris, Les Ed. Sociales, 1972), p. 671.

(98) Bory, art. cité, p. 15

La projection du texte sur le canevas du récit gothique altère l'axe de l'espace et du temps, instaure un mouvement de conjonction/disjonction entre le Haut et le Bas, le Sacré et le Profane.

Ce qu'on pourrait représenter schématiquement:



(*) Thèmes . de la cruauté sur l'adolescent
 . de l'envoûtement

(**) Thèmes . du combat contre le Créateur et la société
 . du double

Le Chant Sixième apparaît, encore une fois, comme un "texte océanique" où, du point de vue de la forme, les plus différents registres d'expression se disputent, se métamorphosent, à la recherche de l'effacement de toutes les disjonctions.

TROISIÈME PARTIE

MYTHE ET ROMAN

1. Le récit comme quête et la quête du récit

A. J. Greimas a montré que le déclenchement d'un certain nombre de messages narratifs (mythes, conte populaire russe, etc.) repose sur l'établissement d'une relation contractuelle, qui institue l'axe de la quête, "manifestation du désir du sujet d'atteindre (un) objet" (1.) Or, il y a dans le Chant Sixième un être qui est posé, à plusieurs reprises, comme le bien souhaité par un des personnages-acteurs: il s'agit de Mervyn, "ce fils de la blonde Angleterre". Il appartient, comme nous avons essayé de montrer, à l'ordre social, découpé d'une forme romanesque. Maldoror, par contre, est issu d'un autre espace, hétérogène au premier; il se trouve dans un "ailleurs": "nulle part" et "partout":

l'objet: De quel droit en effet prétendrait-il (Mervyn) gagner indemne sa demeure, lorsque quelqu'un le guette et le suit par derrière comme sa future proie?
(2);

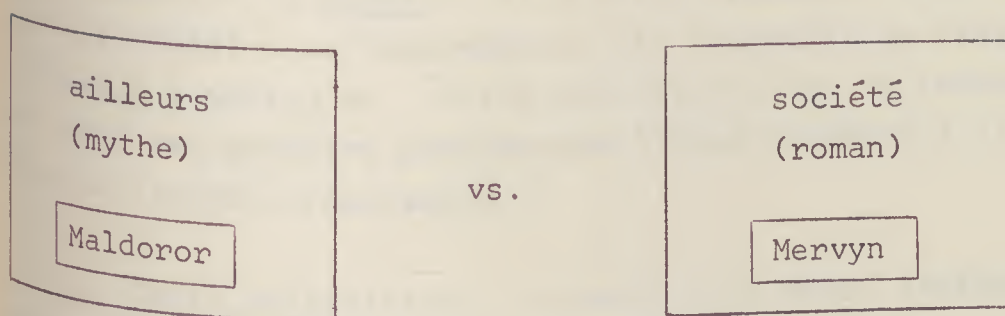
l'espace: Aujourd'hui il (Maldoror) est à Madrid; demain il sera à Saint Pétersbourg; hier il se trouvait à Pékin. Mais, affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au-dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination. Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays; peut-être, il est à quelques pas de vous(3).

(1) Greimas, Du Sens, p. 239

(2) Ch.M., p.234

(3) Ch.M., p. 231

Ce qui pourrait être ainsi représenté:



Le "récit" n'est d'abord que l'essai de faire circuler des "valeurs" entre les deux espaces disjoints, c'est-à-dire, de faire passer Mervyn dans l'endroit où se trouve Maldoror, à travers l'établissement d'une relation contractuelle.

Mais si nous nous rapportons au schéma de communication, concept fondamental pour l'analyse du discours littéraire, nous devons considérer que cette première articulation est doublée d'une autre: celle qui s'établit entre un "je" et un "vous", tous les deux actualisés à l'intérieur du message scriptural. Autant dire que le récit s'affiche en tant que récit: "aujourd'hui (parole du "je") je vais vous fabriquer un petit roman de trente pages"(4).

Ce "roman" s'adresse à un lecteur "actuel"(5), constamment appelé à faire attention à l'histoire qui se déroule pour et à travers lui. Le "vous" est d'ailleurs le premier et le dernier mot du Chant Sixième:

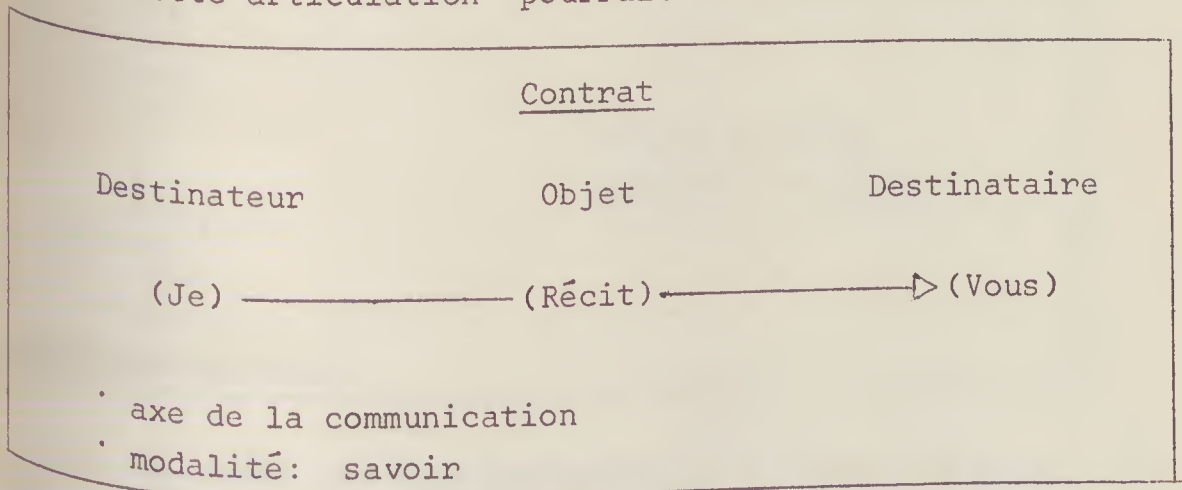
- Préface: - "Vous, dont le calme enviable ne peut faire plus que d'embellir le faciès..."
- Chap. VIII- "...allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire".

(4) Ch.M., p. 229

(5) Terminologie proposée par Jean Peytard, in Syntagmes (Paris, Les Belles Lettres, 1971), p. 150

Il s'agit de l'établissement d'un contrat, articulé sur la modalité du savoir: il y a ici transfert d'un objet-va leur (le récit) à un consommateur (le lecteur); un "savoir" est communiqué à quelqu'un. Celui qui dit "je" et le lecteur ("vous") sont donc les premiers personnages à être inscrits à l'intérieur de l'espace romanesque.

Cette articulation pourrait être ainsi schématisée:



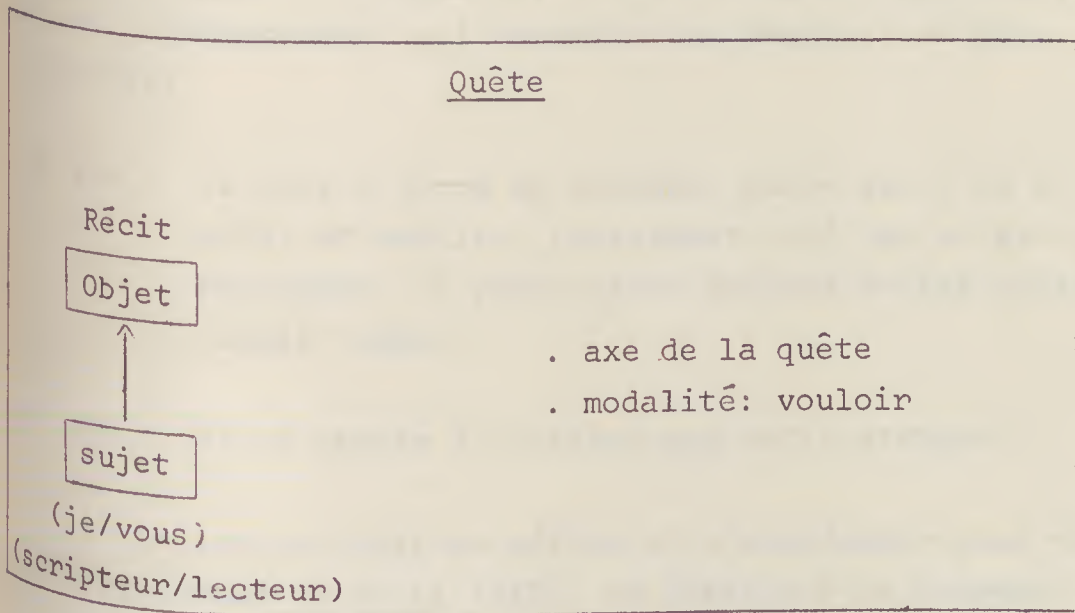
Cette valeur communiquée est de surplus posée comme un bien, souhaité à la fois par le "je" et par le "vous":

Préface, p. 227:-... La partie la plus importante de mon travail n'en subsiste moins, comme tâche qui reste à faire. Désormais, les ficelles du roman remueront les trois personnages nommés plus haut...

Préface, p. 230:-... Avant d'entrer en matière, je trouve stupide de qu'il soit nécessaire(...) 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 à produire.

Préface, p. 228:-... je devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'immagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature(...) du but que j'avais résolu de poursuivre.

Nous avons donc une nouvelle articulation, sur l'axe du désir:



Le récit est donc nettement posé comme objet de la quête. Mais il ne sera atteint qu'à la suite d'une épreuve: le lecteur est égaré et doit se "perdre" pour pouvoir ensuite se "retrouver" - l'objet ne sera atteint que par l'intermédiaire de l'envoûtement:

Préface, p. 229:-...ce sentiment de remarquable stupéfaction , auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire.

- Chap. VIII, p. 260:-

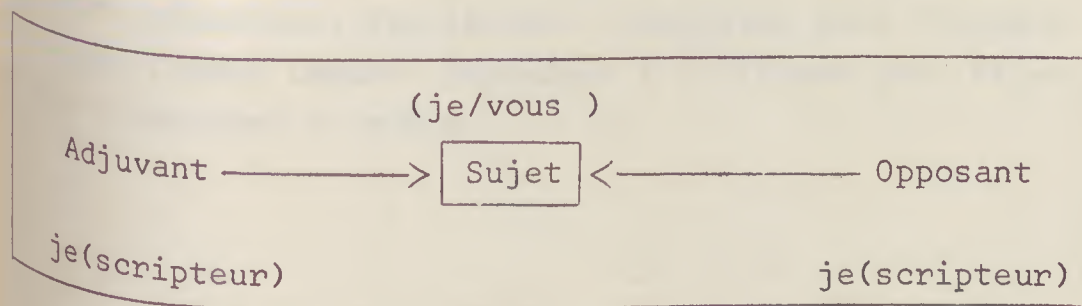
Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de dissequer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de la vie, par la foi infailible de la fatigue; il faut, en outre,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

Ce lecteur "hypnotisé" et mis "ingénieusement" dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir" est pourtant "réveillé", à plusieurs reprises, par le scripteur lui-même, et par les "commentaires" qui renvoient au temps et au lieu de l'écriture:

Page 232 - Je vais d'abord me moucher, parce que j'en ai besoin; et ensuite, puissamment aidé par ma main, je reprendrai le porte-plume que mes doigts avaient laissé tomber.

Page 260 - Ai-je besoin d'insister sur cette strophe?

Le lecteur doit se méfier et s'abandonner pour devenir "féroce comme ce qu'il lit". Le scripteur se présente donc, à la fois, comme adjuvant et comme opposant du sujet (je/vous), dans la quête de l'objet- récit:

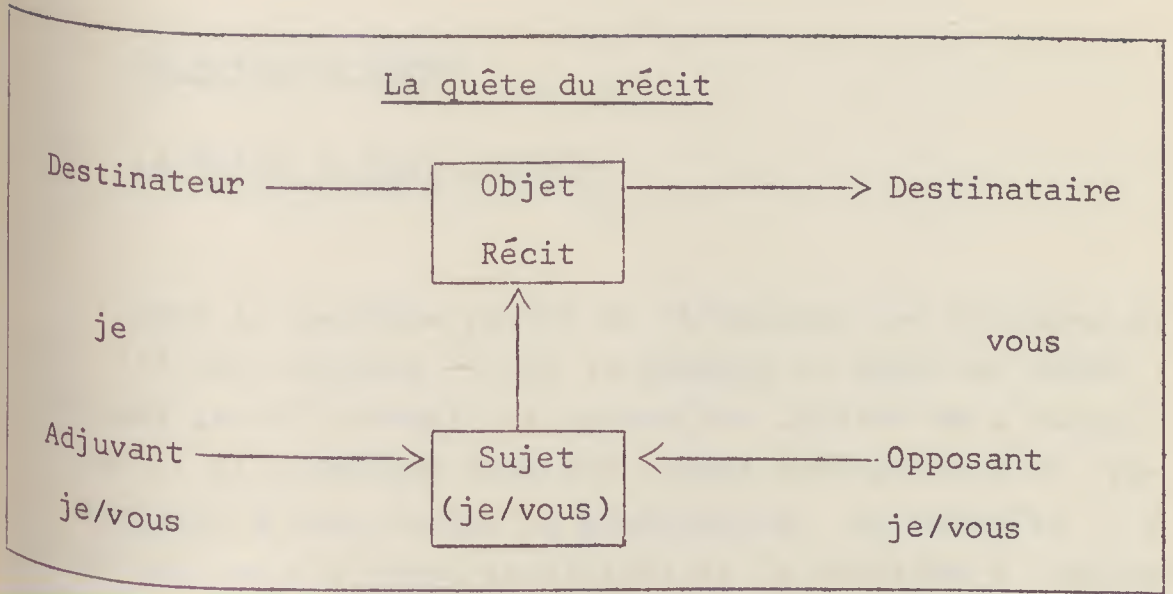


Mais le lecteur est, lui même, adjuvant et opposant:

Lorsqu'il s'oublie et fait corps avec l'histoire, celle-ci prend son essor et acquiert le statut de fiction; les mots s'effacent pour faire place au récit. La lucidité, par contre, détruit l'objet imaginaire; chaque "réveil" renvoie à la langue, à l'écriture, à l'espace textuel. Le lecteur construit et détruit la fiction.

Ce qui nous permet de construire un schéma essayant d'expliquer le réseau extrêmement complexe des relations scripteur/récit/lecteur, à l'intérieur du Chant Sixième:

La quête du récit



Dans la première partie de notre travail nous avons essayé de montrer que les Chants de Maldoror sont construits comme récit de quête (d'un récit). La deuxième partie, a mis en évidence les modèles sur lesquels s'édifie la fiction: roman noir, mélodrame, feuilleton. Inscrites dans l'espace textuel, ces formes tendent cependant à s'effacer pour faire place aux structures du mythe.

2.

Du mythe au roman2.1. La thèse de Lévi-Strauss

Dans la deuxième partie de "L'origine des manières de table", (6) Lévi-Strauss étudie le passage du mythe au roman. Travaillant sur un ensemble de mythes des indiens de l'Amazonie (Brésil) il distingue dans son corpus deux groupes de récits renvoyant à deux sortes de périodicité: la première à longs cycles annuels (code stellaire) et la deuxième à cycles courts (code lunaire), marquée au sceau de la monotonie. Le mythe de Cimidyvë lui permet de montrer le passage du code stellaire au code lunaire: le besoin de "faire coïncider le déroulement des épisodes avec l'alternance du jour et de la nuit" (7) entraîne une transformation dans la construction même du récit; celui-ci s'étire, les "codes(...) passent(...) à l'état latent: et la structure se dégrade en sérialité"(8). Ce "mythe dégradé" (ou "mythe à tiroirs") se caractérise par l'enchaînement théoriquement illimité d'épisodes (issus d'autres mythes) à l'intérieur d'un récit qui doit rendre compte d'une périodicité à cycles courts (mensuels ou quotidiens) - chaque période (mois ou journée) exigeant pour elle seule un court récit.

(6) Claude Lévi-Strauss, Du mythe au roman, deuxième partie des Mythologiques, 3 - l'Origine des manières de table (Paris, Plon, 1968)

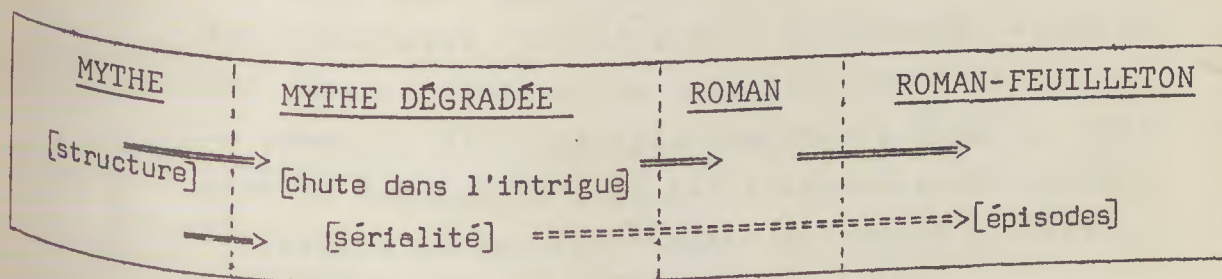
(7) Ibid., pp. 101, 102: "Avec le mythe de Cimidyvë, un passage discret s'effectue(...) du code stellaire au code lunaire(...). Aussi bien ce mythe que plusieurs du même groupe rendent ce passage manifeste d'une autre façon, qui confirme l'émergence des formes très courtes de périodicité. Quand on lit ces récits, on constate, qu'ils prennent un soin extrême pour faire coïncider le déroulement des épisodes avec l'alternance du jour et de la nuit".

(8) Ibid., p. 105

Ce besoin de "meubler" des périodes "de plus en plus courtes obliges à allonger, si l'on peut dire, le mythe par dedans" (9). Ces récits, par leur recours à une forme de temporalité qui brise le temps mythique, annoncent déjà un "genre" nouveau: le roman.

D'après Lévi-Strauss le feuilleton, "genre littéraire qui tire sa substance dégradée de modèles" (10), rejoint cette première ébauche du roman qu'est, en dernière analyse, le "mythe à tiroirs".

Un itinéraire se dessine donc, du mythe au roman, qui pourrait être ainsi - grossièrement - schématisé:



2.2. La motivation psychologique

Georges Dumézil étudie ce "passage" à partir d'un corpus de mythes et légendes irlandaises et latines. Ses analyses mettent en évidence les éléments "psychologiques" et "juridiques" - donc profanes - qui, introduits dans la structure du mythe, le brisent et le ramènent à l'intrigue romanesque. Son point de départ est l'histoire du combat des trois frères Horatii contre les Curiatii - "légende" qui parcourt la littérature occidentale depuis Tite Live, ayant reçu sa formulation "classique".

(9) Ibid.

(10) Ibid., Lévi-Strauss ajoute: "la construction analogue du mythe à tiroirs et du roman-feuilleton résulte de leur asser-vissement respectif à des formes très courtes de périodicité".

que" chez Corneille. Ce roman semble pouvoir être attaché à une forme mythique:

Il nous est apparu que ce petit drame en trois scènes - le duel contre trois adversaires auquel survit seul, mais vainqueur, un des trois champions de Rome; la scène cruelle où le guerrier, dans l'ivresse et la démesure du triomphe, tue aux portes de la ville sa soeur coupable de manifester devant lui une faiblesse de femme amoureuse; le jugement enfin et les expiations qui gardent à Rome cette jeune gloire et cette jeune force tout en effaçant cette souillure - est l'adaptation romanesque ramenée aux catégories usuelles de l'expérience, vidée de son ressort mystique et colorée suivant la moralité romaine, d'un scénario comparable à celui qui, dans la légende de l'Ulster irlandais, constitue l'histoire du premier combat, du combat initiatique, du célèbre héros Cûchulainn (11).

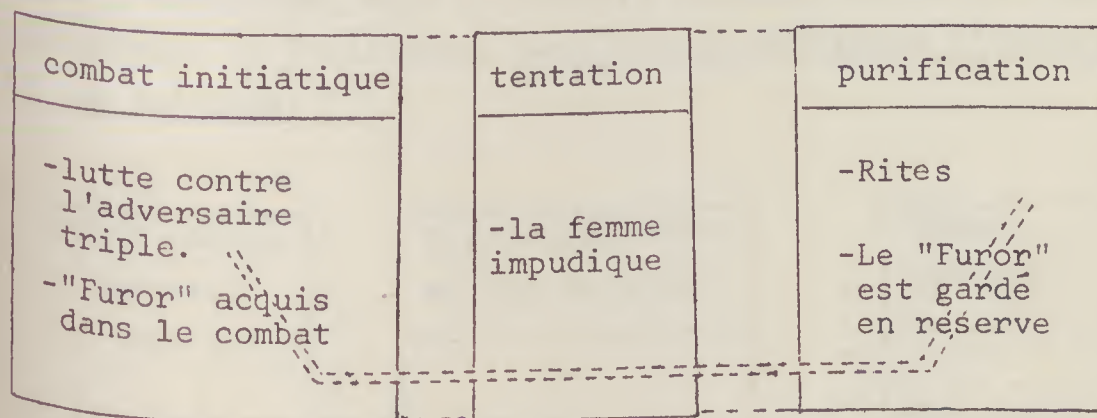
A l'opposé du soldat romain, dont l'action est guidée par la discipline, c'est la Wut, la fureur transfigurante, le Furor qui commande les guerriers germains, irlandais, gaulois. La légende de Cûchulainn le présente possédé par une frénésie sacrée:

Tout jeune encore, Cûchulainn se rend sur la frontière de son pays, provoque et défait les trois frères fils de Necht, ennemis constants des Ulates: puis, hors de lui, dans un effrayant et dangereux état de fureur mystique né du combat, il revient à la capitale, où une femme - la reine - essaie de le calmer par la plus crue des propositions sexuelles: Cûchulainn méprise l'offre, mais tandis qu'il détourne les yeux, les Ulates réussissent à le saisir

(11). Georges Dumézil, Aspects de la fonction guerrière chez les indo-européens (Paris, Gallimard, 1956, p. 22-23). Cité dans l'introduction du numéro 7 des Cahiers pour l'analyse - Du mythe au roman, mars-avril 1967, p.8.

et le plongent dans des cuves d'eau froide qui, lit
téralement, l'éteignent; dorénavant, il gardera en
réserve, pour le ranimer dans les besoins des com
bats et sans périls pour les siens, ce don de fu -
reur qui le rend invincible et qui est le précieux
résultat de son initiation(12).

Dans le mythe irlandais, nous avons une structure do-
minée par les injonctions du sacré: aucune motivation psycholo-
gique ou juridique n'explique le "furor" du héros ni son atti-
tude envers sa parente; l'enchaînement des épisodes obéit à un
autre type de logique, celle justement analysée par Lévi-Strauss
comme étant le support de la pensée mythique. Schématiquement,
on pourrait représenter les trois "scènes" de la façon suivante:



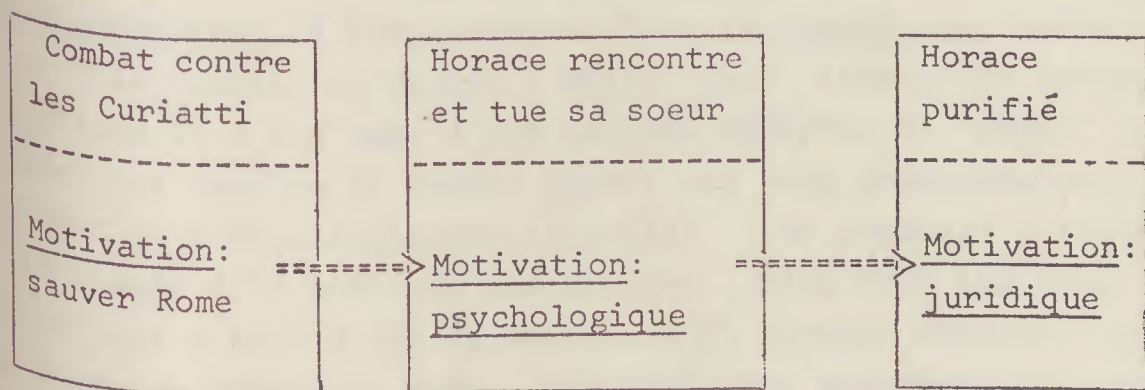
C'est la "fureur" sacrée, la possession démoniaque, la
"Wut" qui provoque l'attitude du héros en face de la reine; et
c'est le "furor" qu'il faut exorciser par l'intermédiaire des
rites de purification. L'histoire romaine laïcise les trois é-
pisodes, en les motivant: le combat n'est plus un exploit d'i-
nitiative, mais un événement politique où il est question de la
destinée de Rome; à la place de la reine on retrouvera une soeur,
"doublement impudique à l'égard de la morale romaine (13)". La
purification du guerrier acquiert un aspect juridique:

(12) Dumézil, Horace, une lecture de Tite-Live, suivi de: Les transformations du Troisième du Triple, in Cahiers pour l'Analyse, n° 7, p. 8.

(13) Dumézil, art.cité, p.10

malgré tout, pour que le crime patent ne restât pas sans expiation, on ordonna au père de purifier son fils aux frais de l'Etat. Après certains sacrifices expiatoires qui sont restés traditionnels dans la gens Horatia, le père plaça une poutre au travers de la rue, voila la tête de son fils et le fit ainsi passer comme sous le joug. Cette poutre existe encore aujourd'hui, restaurée constamment aux frais de l'Etat; on l'appelle la Poutre de la Soeur, sororium tigillum. Quant à la soeur d'Horace, à l'endroit même où le coup l'avait renversée, on lui éleva une tombe en pierre de taille (14).

On voit donc que la disparition des éléments mythiques entraîne l'émergence, dans l'histoire latine, des motivations psychologiques et juridiques, pour que se maintienne l'ordre primitif des épisodes:



Une fois le furor déchu, les épisodes n'auront pu rester dans leur ordre ancien qu'à condition de sécréter en quelque sorte à partir de leur propre substance de nouvelles motivations, de nouvelles liaisons, une nouvelle intrigue qui fut non plus mystique mais romanesque (15).

(14) Tite Live, cité par Dumézil, p. 13

(15) Dumézil, art.cité, p.15

Rappelons que, dans le Chant Premier, la haine est invoquée comme élément d'ouverture de l'oeuvre. Nous ne prétendons pas la rapprocher de la "Wut" irlandaise. Il faut cependant souligner que les cinq premiers Chants sont construits de manière à suggérer certaines formes mythiques: le temps et l'espace, que nous avons étudiés dans la première partie de notre travail, y sont organisés d'après un schéma permettant l'intégration pratiquement infinie d'éléments, immédiatement assimilés à l'ensemble des cinq premiers "récits", sans les dénaturer; comme le mythe, ils possèdent un caractère an-historique: l'accouplement avec la femelle du requin (Chant Deuxième, strophe 13) est peut-être antérieur à la huitième strophe du Chant Premier, où le scripteur déclare: "Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes..." La strophe 13 se lirait comme généalogie du "je"- fils de la femelle du requin, engendré par lui-même - épisode antérieur, mais aussi postérieur, à I,8, puisque c'est la tempête qui donne naissance à la femelle du requin. Mais, "pour l'intuition mythique originaire il n'y a pas, d'une manière générale ni "avant" ni "après", ni premier ni second terme; ces deux processus sont totalement et indissolublement liés (16)". On pourrait objecter qu'il s'agit d'un point de vue kantien. Mais tous les chercheurs sont d'accord sur ce point. J.P. Vernant démontre, dans son étude du mythe des Races, que tout peut recommencer à tout moment dans le récit d'Hésiode (17): il ne s'agit pas d'une chronologie. L'approche phénoménologique de Mircea Eliade confirme le caractère cyclyque du temps, dans le mythe (18). Le répétition, l'"éternel retour", ne signifient pas, cependant, incohérence:

(16) Ernest Cassirer, La philosophie des formes symboliques, tome II- La pensée mythique (Paris, les Ed. de Minuit, 1972), p. 205

(17) Vernant, Le mythe hésiodique des races, essai d'analyse structurale, in Mythe et pensée chez les Grecs, op.cit., pp. 13.40

(18) Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour (Coll. Idées; Paris, Gallimard, 1969). Voir aussi, du même auteur, Eschatologie et cosmogonie, in Aspects du Mythe (Coll. Idées; Paris, Gallimard, 1963)

le mythe ressortit à une pensée à ce point cohérente qu'un nombre théoriquement infini d'éléments peuvent venir s'y intégrer sans dénaturer cette pensée, ni altérer son expression formelle. Le mythe est ouvert et clos tout ensemble. OEdipe reste OEdipe en dépit de ses divers aspects et "versions". (...) Cette cohérence et cette extensibilité du mythe (...) impliquent une notion destinée à jouer dans le romanesque un rôle définitif: celle d'épisode (19).

Dans le sixième des Chants de Maldoror, l'introduction d'une série orientée, motivée psychologiquement; la création d'un axe temporel vectorisé, viennent briser les formes, le contenu mythiques des cinq premiers Chants. La mise en scène de personnages doués d'une certaine cohérence sémantique joue le même rôle. A partir cependant du chapitre V du "roman", le mythe reprend son emprise sur le texte, dans un espace où tout communique avec tout, et dont l'océan offre un symbole parfait.

(19) Michel Zérafra, Le mythique et le romanesque, in Roman et société (Coll. SUP; Paris, P.U.F., 1971), p. 95

3. Le Un et le Multiple

3.1. Recherche de l'unité

Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et, si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin, dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet (20).

L'océan ressemble "proportionnellement" à l'espace linguistique où Lautréamont fait l'inscription des Chants de Maldoror : plus d'interdits opposant des mots qui s'excluent ; des métamorphoses complexes les rassemblent dans une même phrase, pour fonder un univers du "comme" et un jeu perpétuel du Même et de l'Autre.

Nous essaierons de montrer comment se manifeste ce jeu dans le Chant Sixième, au niveau des personnages.

3.1.1. Les conjonctions

Un mouvement de convergence semble orienter l'oeuvre; on dirait que tous les personnages sont aimantés les uns par les autres pour ne former qu'une seule figure, comme les bandes d'étourneaux du Chant Cinquième, qui, obéissant "à la voix de l'instinct", se rapprochent "toujours du centre du peloton"(21).

(20) Ch.M., p.32 (Chant Premier, "strophe de l'océan")

(21) Ch.M., p. 189, Chant Cinquième, strophe 1

Les "personnages" du Chant Sixième mettent en évidence cette recherche de l'unité, ils forment tous des ensembles possédant toujours au moins un terme (un sème) commun.

Nous étudierons les conjonctions qui nous semblent les plus importantes.

1.

MALDOROR

a) Du "chapitre" I jusqu'à la fin du Chant Sixième, le personnage acteur a_1 est orienté vers a_2 (Mervyn), avec lequel il doit former ce "coupe fraternel" qui hante l'imagination du scripteur:

"chapitre" I - mouvement d'aller et de retour de
(pages 234, Maldoror dans la direction de Mervyn.
235)

"chapitre III" - la conjonction est proposée par Maldoror et acceptée par Mervyn.

b) Maldoror est constamment rapproché de a_3 (le père). Comme celui-ci, il est un "homme de la mer", où tous les deux livrent des combats - le père avec son épée, Maldoror avec un bâton. Et Maldoror joue auprès de Mervyn le rôle d'un père. N'oublions pas que les rapports Maldoror/Mervyn miment les rapports père/mère. Quelques exemples (voir page suivante):

a_1 = Maldoror	page	a_3 = père	page
-Le <u>corsaire</u> aux cheveux d'or a reçu la réponse du Mervyn	258	-Le <u>commodore</u> , au visa ge boucané par l'écume de la mer...	242
-Maldoror épiait l'animal, un <u>bâton</u> à la main	254	-Mon <u>épée</u> de commodore, suspendue à la muraille, n'est pas encore rouillée.	237
-Combat: Maldoror vs. l'Archange	Ch. VI	-Quoique j'ai pris ma retraite, dans l'éloignement des <u>combats</u> maritimes -(...) et la voix métallique du commodore prouve qu'il est resté capable, comme dans les jours de sa glorieuse jeunesse, de commander à la fureur des hommes	237
-Paroles de Maldoror à Mervyn: -Je te préserverai des périls que courra ton inexpérience.(...)les bons conseils ne te manqueront pas.	241	-Paroles du père à Mervyn: -Qui a mis le garçon dans cet état?(...)Il éprouverait la vigueur de mon bras, si je <u>con</u> naissais le coupable.	

c) Pour une fois, le scripteur fait jouer à Maldoror le rôle d'une mère (a_4)

Maldoror s'adresse au "fou couronné":

Page 253: Les trois Marguerite revivront en moi, sans compter que je serai ta mère.

d) Par là même, il tend à se rapprocher d'Aghone (a_5), qui, comme Maldoror, n'a pas de place et est exclu de la société.

e) On a vu, dans les analyses précédentes, que Maldoror est, à plusieurs reprises, assimilée à a_6 et à a_7 . Rappelons aussi qu'un mouvement le rapproche de a_8 (queue de poisson).

Page 262: Mais elle (la queue de poisson) s'envola vers la demeure du renégat, pour lui raconter ce qui se passait et trahir le crabe tourteau.

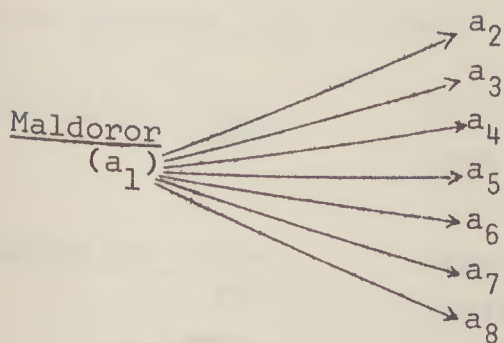
f) Maldoror forme aussi une conjonction avec le scripteur; on le voit dans le passage du "il" au "je", par l'intermédiaire du "on", dans la "Préface du renégat":

Page 231: ...Ce bandit (Maldoror) est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays; peut-être il est à quelques pas de vous. Il n'est pas facile de faire périr entièrement les hommes, et les lois sont là; mais, on peut, avec de la patience, exterminer, une par une, les fourmis humanitaires. Or, depuis les jours de ma naissance, où je vivais avec les premiers aïeux de notre race...

On voit, dans ce passage, le "je" assumer "les attributs" et les "fonctions" de Maldoror (cynisme, art d'envoûter, répugnance pour les hommes, etc.). Autant dire qu'il est assimilé à a_1 .

Maldoror est donc lui-même et tend, en même temps, à "devenir" tous les autres personnages-acteurs du récit (en assumant leurs rôles ou leurs attributs):

(voir page suivante)



MERVYN

a) Le scripteur semble avoir voulu établir un parallèle entre le personnage a_2 et la mère. Quelques exemples:

Ch.II, page 237:

...La mère, pour obéir aux ordres de son maître...

[Paroles de la mère au père:]

"mon doux maître, si tu permets à ton esclave..."

Père - (maître)

Rapport: maître/esclave

Mère - (esclave)

Ch.III, page 245: Lettre de Mervyn à Maldoror:

"Je m'incline humblement à vos genoux, que je presse" (on remarquera, en outre, le ton érotique de la formule)

Maldoror - (maître)

Rapport: maître/esclave

Mervyn - (esclave)

Nous pouvons donc écrire:

Père ---conjonction--- Mal-
do-
rör

Le sème/autorité/les rapproche
l'un de l'autre

mère ---conjonction--- Mer-
vyn

Rapprochement fondé sur leur
passivité commune.

Comme la mère, Mervyn est un être faible:

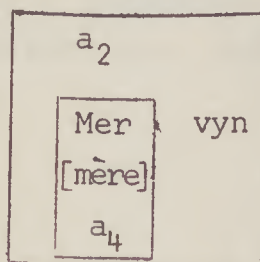
-"Chapitre" II - [paroles de la mère:]

pages 237,
238

Mon doux maître, si tu permets à ton esclave, je vais chercher dans mon appartement un flacon rempli d'essence de térébentine, et dont je me sers habituellement quand la migraine en vahit mes tempes, après être revenue du théâtre, ou lorsque la lecture d'une narration émouvante, consignée dans les annales britanniques de la chevaleresque histoire de nos ancêtres, jette ma pensée rêveuse dans les tourbières de l'assoupissement.

Comme la mère, a_2 est sensible ("sincère amateur de la littérature") et rêveur.

Et n'oublions pas que, au niveau du signifiant le mot "mère" appartient à l'ensemble formé par a_2 :



b) a_2 et le lecteur forment des ensembles conjoints. Comme Mervyn, qui goûte "la lecture des livres de voyage" (page 242), le lecteur est un "sincère amateur de la littérature" (page 228).

Au Chapitre III, nous voyons a_1 et a_2 établir un contrat entre eux; de même, une relation contractuelle relie le lecteur au scripteur, puisque la préface du Chant Sixième s'engage de transmettre à un destinataire (lecteur) un certain objet (le récit).

Mervyn est conduit comme un somnambule vers la mort, envoûté par Maldoror; celui-ci "(magnétise) les florissantes capitales, avec un fluide pernicieux; il les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait"(22)

Le lecteur, lui, est mis "ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir" (23) par le "meilleur(des) professeurs d'hypnotisme": le scripteur.

Nous citerons brièvement d'autres mouvements de con - jonctions:

- le Tout Puissant:

Créateur + rhinocéros

- l'Archange:

Archange + crabe tourteau

- queue de poisson:

par l'adjonction de deux ailes d'albatros devient une sorte de métonymie de Archange.

3.1.2. Les disjonctions

Comme les étourneaux du Chant Cinquième sont emportés sans cesse au-delà du centre du peloton par la rapidité de leur

(22) Ch.M., p. 231

(23) Ch.M., p. 260

vol, les personnages du "roman de Mervyn", après un mouvement de convergence qui les rapproche les uns des autres, sont éloignés du centre vers lequel ils convergent. Un deuxième mouvement semble donc conduire les rapports entre les personnages: celui de la disjonction:

1.

MALDOROR

a) Hanté par la figure de l'adolescent anglais, Maldoror le dispute d'abord à la famille, pour essayer de le tuer et ensuite au Créateur, pour le détruire.

b) Le "corsaire" connote l'aventure dans la mer et les pirates des vieux récits; "commodore"(24), par contre, renvoie à un univers institutionnalisé. Ils s'opposent donc comme la désordre à l'ordre.

La vieille épée du commodore n'est que le souvenir d'un passé d'aventures, tandis que le bâton de Maldoror est utilisé dans le combat avec l'ange.

c) et d) La conjonction a_1, a_4, a_5 , est fondée sur un leurre, sur la ruse:

Chapitre V

page 282: "Il (Maldoror) console le fou avec une compassion feinte"

Et si Aghone est chassé de la société par le malheur, Maldoror est "celui qui a tout renié, père, mère, Providence, amour, idéal, afin de ne plus penser qu'à lui seul"(25).

e) Comme le Créateur, Maldoror appartient de droit à l'espace sacré; il est donc conjoint à a_6 et à a_7 . Mais nous avons déjà montré qu'il refuse cet espace. Et Maldoror ne reçoit pas l'aide de la queue de poisson, tuée par l'Archange.

(24) Chef d'escadre, dans le vocabulaire de la marine anglaise.

(25) Ch.M., p.236

f) La conjonction Maldoror/scripteur est instable et ne s'affirme nettement à aucun moment du discours.

2.

MERVYN

Nous avons assimilé le couple père/mère à celui formé par Maldoror/Mervyn: un même rapport de force semblait les constituer. Il faut cependant signaler que, dans le premier cas, la relation est fondée sur l'obéissance à une norme sociale (le mariage), dans le second, sur sa négation (l'homosexualité). On pourrait donc écrire, en reprenant le schéma de la page 169:

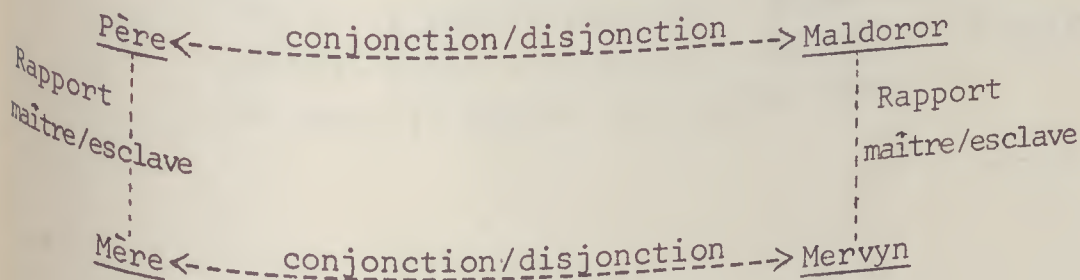
Père $\leftarrow$ --- conjonction/disjonction --- $\rightarrow$ Maldoror

{
conjonction: - autorité
 - les "maîtres"
disjonction: fondement de
 l'autorité

Mère $\leftarrow$ --- conjonction/disjonction --- $\rightarrow$ Mervyn

{
conjonction: - passivité
 - les "esclaves"
disjonction: négation d'une
 norme sociale

Nous avons donc:



Si le lecteur et Mervyn ne sont parfois qu'un seul et même personnage-acteur, l'utilisation de la non-personne pour désigner a_2 , empêche le lecteur de s'identifier complètement à lui.

La substance du Tout Puissant se retire du rhinocéros lorsque la balle cylindro-conique perce la peau du pachyderme.

L'Archange est tué par Maldoror; mais, "par la puissance divine", (il) devait renaître de ses atomes révolus"(26). a₇ ne sera désormais nommé que "crabe tourteau".

Si l'aspect physique de la queue la rapproche de l'Archange, ses actions les séparent l'un de l'autre: elle abandonne le rôle d'adjuvant de a₇ pour devenir son opposant (27).

Un double mouvement, de conjonction et de disjonction, traverse donc le Chant Sixième; et la disjonction finale, la fracture qui disperse tous les personnages-acteurs rassemblés dans l'"enceinte circulaire de la place Vendôme", sera annoncée par la prophétie du coq:

...Aghone ajouta qu'il avait vu un coq fendre avec son bec un candélabre en deux, plonger tour à tour le regard dans chacune des parties, et s'écrier: "Il n'y a pas si loin qu'on pense depuis la rue de la Paix jusqu'à la place du Panthéon. Bientôt, on en verra la preuve lamentable!" (28)

(26) Ch. M., p. 261

(27) Ch. M., p. 262

(28) Ch. M., p. 262, 263

3.1.3. Le récit comme quête de la conjonction/disjonction

Nous avons essayé d'entrer dans l'univers du Chant Si xième par le biais du roman dit "populaire". Le scripteur lui-même semblait nous indiquer cette piste lorsqu'il affichait ses intentions, dans la "préface": "je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure: puisque c'est le roman!"(29)

"Orientation" qui renvoie à un certain code, à un "déjà écrit"; l'allusion aux "exploits" du "poétique Rocambole"(30) est là pour indiquer que la lecture doit passer par la grille du roman-feuilleton. Mais nous savons aussi que chez Lautréamont, toute "orientation" n'est d'abord qu'un leurre: le lecteur doit se "perdre" dans les "marécages" de ces "pages sombres et pleines de poisson", devenir "momentanément féroce comme ce qu'il lit"(31): "ce sentiment de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire" (32).

Autant dire que le scripteur donne à son texte des statuts différents et qu'il exige du lecteur, à tour de rôle et en même temps, une attitude de passivité et de lucidité: il doit croire aux fictions et les mettre en question: motivation et dénudation du procédé. "Dans le premier cas, on justifie l'existence même du livre pour faire encore plus "vrai"(...) Dans le second, on détruit constamment l'illusion pour nous rappeler que nous lisons une fiction et qu'il ne faut pas la prendre pour la réalité".(33). Plongés dans le roman populaire, nous entendons la voix du scripteur mettant entre parenthèse le discours lui-même. Le niveau de la narrativité reprend donc le jeu de conjonction/disjonction que nous avons repéré au niveau des person

(29) Ch.M., p. 229

(30) Ch.M., p. 231

(31) Ch.M., p. 17 - Chant Premier

(32) Ch.M., p. 229

(33) Todorov/Ducrot, op.cit., p. 336

nages: le récit est à tour de rôle récit et commentaire sur le récit; fiction ("illusion") et négation de la fiction ("le roman est un genre faux"). Tout le Chant Sixième est construit "comme" un roman, l'accent étant mis sur l'adverbe comparatif.

Nous avons remarqué que le chapitre V introduit les procédés du roman noir dans le récit. Or ce chapitre présente Aghone, "le fou couronné". La "Folie" semble appelée à prendre les "ficelles" de la narration pour nous introduire dans un autre espace; elle est peut-être chargée de vaincre les contradictions entre la Fiction et le Réel, le Vraisemblable et le Vrai, le Profane et le Sacré, la Vie et la Mort. Jouant ce rôle, elle serait le foyer autour duquel tourne le récit pour nous faire entrer dans l'espace où les oppositions se surmontent: le mythe.

"Le fou", écrit Michel Foucault (34), "entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable, est devenu, dans l'expérience occidentale, l'homme des ressemblances sauvages. Ce personnage, tel qu'il est dessiné dans les romans ou le théâtre de l'époque baroque, et tel qu'il s'est institutionnalisé peu à peu jusqu'à la psychiatrie du XIX^e siècle, c'est celui qui s'est aliéné dans l'analogie. Il est le joueur déréglé du Même et de l'Autre. Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres; il ignore ses amis, ne connaît les étrangers; il croit démasquer, et il impose un masque. Il inverse toutes les valeurs et toutes les proportions, parce qu'il croit à chaque instant déchiffrer des signes: pour lui les oripeaux font un roi".

Dans le Chant Sixième de Maldoror, l'apparition du fou permet de jeter un pont entre les deux modèles choisis par le scripteur: la "Folie" sert donc d'instrument permettant le passage d'un code à l'autre; univers des différences fait place à un monde où tout communique avec tout: l'animal et l'homme (Mal

(34) Michel Foucault, Les mots et les choses (Paris, Gallimard 1966), p. 63

doror/cygne noir), les dieux et les bêtes (Archange/Crabe tourteau), le Haut et le Bas (Créateur/Rhinocéros), la Vie et la Mort (Mervyn - comète/squelette).

4.

Fiction et vérité

L'arbitraire de toute fiction est dénoncé, desamorcé par la mise en scène du récit de la Folie. L'histoire des trois Marguerite ouvre, dans le Chant Sixième, un parcours narratif qui conteste le trajet vectorisé du romanesque à travers la "ville château" du feuilleton: ce récit énonce que, dans l'espace textuel, tout peut arriver, puisque la vérité de la fiction ne renvoie pas au "monde extérieur", mais à la convention qui l'instaure.

Ce fait semble pouvoir expliquer l'existence dans les Chants de Maldoror - livre où les récits enchâssés foisonnent - d'une histoire annoncée à plusieurs reprises et perpétuellement ajournée: celle du chiffonnier de Clignancourt. Présent dès la strophe 4 du Chant Deuxième, le chiffonnier apparaît comme le double du mendiant de la strophe 4 du Chant Troisième; les deux acteurs sont présentés d'après les mêmes protocoles, jouent des rôles semblables:

Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte; il y a en lui plus de coeur que dans tous ses pareils de l'omnibus (II,4)

Faites attention à ce mendiant qui passe; il a vu que le derviche tendait un bras affamé et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans ce bras qui implore la miséricorde (III,4).

Rappelé à trois reprises dans le Chant Sixième (chapitres I, IV et VIII), le chiffonnier est toujours un regard projeté sur le monde et narration qui ne sera pas communiquée. Le silence, le récit gommé dans un livre où la plupart des personnages racontent des histoires est significatif et semble montrer que la fiction ne peut "dire la vérité": toute histoire ne s'énonce que par l'intermédiaire de certains "rites" textuels, socialement institués.

La première partie de notre étude a mis en évidence que le statut romanesque du Chant Sixième s'appuie sur l'existence de toute une série de "protocoles" - tournés pourtant en dérision: des personnages doués d'une certaine stabilité sémantique et découpés du feuilleton; la datation et la localisation des événements, par exemple. Le texte s'empare d'un modèle et le fait "fonctionner" d'après un code narratif. Cette "machine" éclate cependant à partir du chapitre V, pour déboucher sur un espace que l'on peut appeler mytique, marqué par l'envahissement d'êtres doués d'un statut sémantique ambigu et situés dans des lieux et des temps fabuleux: "un cosmos où ce que nous nommons l'humain, le naturel et le surnaturel se livrent à une vaste et minutieuse partie d'échanges et de métamorphoses (35)".

Or pour Lévi-Strauss, le feuilleton, "état dernier de la dégradation du genre romanesque", rappelle les mythes à tiroirs, "qui marquent la chute de la matière mythique dans l'intrigue: là, comme ici, la création procède d'imitations dénaturant progressivement leur source. Mais il y a plus: la construction analogue du mythe à tiroirs et du roman-feuilleton résulte de leur asservissement respectif à des formes très courtes de périodicité (36)".

(35) Zeraffa, op.cit., p. 94

(36) Lévi-Strauss, Mythologiques 3; p. 105

Le Chant Sixième semble effectuer une trajectoire qui inverse celle accomplie historiquement par le roman: à partir d'un modèle analogue à celui du mythe dégradé, le "roman" conteste la motivation psychologique, la sérialité et renvoie au mythe. Les derniers mots du texte, invitant le lecteur à faire "l'épreuve de la vérité" - "allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire" - indiquent le choix entre deux types de lecture : ou bien accepter l'impossibilité de toute fiction et donc le silence ou bien revenir à la strophe liminaire, retomber dans le Chant itératif, hors de l'espace et du temps romanesques.

CONCLUSION

CONCLUSION

Le "je" de l'énonciation semble se situer, dans Les Chants de Maldoror, au centre d'une espèce de cercle rhétorique, à partir duquel s'ins-
taure la quête du récit. Le dédoublement de l'instance narrative crée ce -
pendant une dialectique entre le "moi" et l'"autre", entre la "poésie" et
la narration, entre l'histoire et le discours. En s'alternant, en se té-
lescopant, les deux registres instaurent un brouillage linguistique faisant
éclater les codes qui "programment" généralement la lecture des récits "li-
sibles".

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons montré que
le roman - "genre" culturellement marqué - ne déclenche qu'à partir de l'é-
clatement du cercle: le temps et l'espace s'organisent par rapport à un
certain nombre constant de personnages, doués de stabilité sémantique et
accomplissant un trajet vectorisé à l'intérieur d'un "modèle". Nous avons
aussi montré que le chapitre IV du roman occupe une place stratégique dans
le texte: il marque le foyer autour duquel les formes et le contenu du
Chant son renversés, pour déboucher sur une image qui rappelle la structure
circulaire des Chants: Maldoror faisant tourner autour de lui le "princi-
pal acteur du récit", c'est-à-dire, une "figure" issue d'un code littéraire.

Dans la troisième partie, nous avons étudié certaines marques de
la narration mythique, considérée comme point à partir duquel s'originent
les formes romanesques, pour montrer que le Chant Sixième, s'ouvrant sur un
modèle culturellement marqué, renvoie aux structures du mythe, accomlis -
sant une trajectoire renversant celle qui semble avoir été historiquement
accomplie par le roman.

Annexe A: Chant Deuxième, strophe 13.

Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre; ma persévérance était inutile. Cependant, je ne pouvais pas rester seul. Il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère ; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi. C'était le matin; le soleil se leva à l'horizon, dans toute sa magnificence, et voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait des fleurs sur son passage. Il s'approcha de moi, et, me tendant la main: "Je suis venu vers toi, toi, qui me cherches. Bénissons ce jour heureux." Mais, moi: "Va-t'en; je ne t'ai pas appelé; je n'ai pas besoin de ton amitié..." C'était le soir; la nuit commençait à étendre la noirceur de son voile sur la nature. Une belle femme, que je ne faisais que distinguer, étendait aussi sur moi son influence enchanteresse, et me regardait avec compassion; cependant, elle n'osait me parler. Je dis: "Approche-toi de moi afin que je distingue nettement les traits de ton visage; car, la lumière des étoiles n'est pas assez forte, pour les éclairer à cette distance." Alors, avec une démarche modeste, et les yeux baissés, elle foula l'herbe du gazon, en se dirigeant de mon côté. Dès que je la vis: "Je vois que la bonté et la justice ont fait résidence dans ton coeur: nous ne pourrions pas vivre ensemble. Maintenant, tu admires ma beauté, qui a bouleversé plus d'une; mais, tôt ou tard, tu te repentirais de m'avoir consacré ton amour; car, tu ne connais pas mon âme. Non que je te sois jamais infidèle: celle qui se livre à moi avec tant d'abandon et de confiance, avec autant de confiance et d'abandon, je me livre à elle; mais, mets-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier: les loups et les agneaux ne se regardent pas avec des yeux doux." Que me fallait-il donc, à moi, qui rejetais, avec tant de dégoût, ce qu'il y avait de plus beau dans l'humanité! ce qu'il me fallait, je n'aurais pas su le dire. Je n'étais pas encore habitué à me rendre un com

adresser à la mort... Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté. Il ne sait pas que le vaisseau, en s'enfonçant, occasionne une puissante circonvolution des houles autour d'elles-mêmes; que le limon bourbeux s'est mêlé aux eaux troublées, et qu'une force qui vient de dessous, contrecoup de la tempête qui exerce ses ravages en haut, imprime à l'élément des mouvements saccadés et nerveux. Ainsi, malgré la provision de sang-froid qu'il ramasse d'avance, le futur noyé, après réflexion plus ample, devra se sentir heureux, s'il prolonge sa vie, dans les tourbillons de l'abîme, de la moitié d'une respiration ordinaire, afin de faire bonne mesure. Il lui sera donc impossible de narguer la mort, son suprême vœu. Le navire en détresse tire des coups de canon d'alarme; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté. C'est une erreur. Il ne tire plus des coups de canon, il ne sombre pas. La coquille de noix s'est engouffrée complètement. Ô ciel! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes semblables. Minute par minute, je suivais les péripéties de leurs angoisses. Tantôt, le beuglement de quelque vieille, devenue folle de peur, faisait prime sur le marché. Tantôt, le seul glapissement d'un enfant en mamelles empêchait d'entendre le commandement des manoeuvres. Le vaisseau était trop loin pour percevoir distinctement les gémissements que m'apportait la rafale: mais, je le rapprochais par la volonté, et l'illusion d'optique était complète. Chaque quart d'heure, quand un coup de vent, plus fort que les autres, rendant ses accents lugubres à travers le cri des pétrels effarés, disloquait le navire dans un craquement longitudinal, et augmentait les plaintes de ceux qui allaient être offerts en holocauste à la mort, je m'enfonçais dans la joue la pointe aiguë d'un fer et je pensais secrètement: "Ils souffrent davantage!" J'avais, au moins, ainsi, un terme de comparaison. Du rivage, je les apostrophais, en leur lançant des imprécations et des menaces. Il me semblait qu'ils devaient m'entendre! Il me semblait que ma haine et mes paroles, franchissant la distance, anéantissaient les lois physiques du son, et parvenaient, distinctes, à leurs oreilles, assourdies par le mugissement de l'océan en courroux! Il me semblait qu'ils devaient penser à moi, et exhiler leur vengeance en impuissante rage! De temps à autre, je jetais les yeux vers

les cités, endormies sur la terre ferme; et, voyant que personne ne se doutait qu'un vaisseau allait sombrer, à quelques milles du rivage, avec une couronne d'oiseaux de proie et un piedestal de géants aquatiques, au ventre vide, je reprenais courage, et l'espérance me revenait: j'étais donc sûr de leur perte! Ils ne pouvaient échapper! Pour surcroît de précaution, j'avais été chercher mon fusil à deux coups, afin que, si quelque naufrage était tenté d'aborder les rochers à la nage, pour échapper à une mort imminente, une balle sur l'épaule lui fracassât le bras, et l'empêchât d'accomplir son dessein. Au moment le plus furieux de la tempête, je vis, surnageant sur les eaux, avec des efforts désespérés, une tête énergique, aux cheveux hérissés. Il avalait des litres d'eau, et s'enfonçait dans l'abîme, ballotté comme un liège. Mais, bientôt, il apparaissait de nouveau, les cheveux ruisselants; et, fixant l'oeil sur le rivage, il semblait défier la mort. Il était admirable de sang-froid. Une large blessure sanglante, occasionnée par quelque pointe d'écueil caché, balafrait son visage intrépide et noble. Il ne devait pas avoir plus de seize ans; car, à peine, à travers les éclairs qui illuminaient la nuit, le duvet de la pêche s'apercevait sur sa lèvre. Et, maintenant, il n'était plus qu'à deux cents mètres de la falaise; et je le dévisageais facilement. Quel courage! Quel esprit indomptable! Comme la fixité de sa tête semblait narguer le destin, tout en fendant avec vigueur l'onde, dont les sillons s'ouvraient difficilement devant lui!... Je l'avais décidé d'avance. Je me devais à moi-même de tenir ma promesse: l'heure dernière avait sonné pour tous, aucun ne devait en échapper. Voilà ma résolution: rien ne la changerait... Un son sec s'entendit, et la tête aussitôt s'enfonça, pour ne plus reparaitre. Je ne pris pas à ce meurtre autant de plaisir qu'on pourrait le croire; et, c'était, précisément, parce que j'étais rassasié de toujours tuer, que je le faisais dorénavant par simple habitude, dont on ne peut se passer, mais, qui ne procure qu'une jouissance légère. Le sens est émoussé, endurci. Quelle volupté ressentir à la mort de cet être humain, quand il y en avait plus d'une centaine, qui allaient s'offrir à moi, en spectacle, dans leur lutte dernière contre les flots, une fois le navire submergé? À cette mort, je n'avais même pas l'attrait du danger; car, la justice humaine, bercée par l'ouragan de cette nuit affreuse, sommeillait dans les maisons, à quelques pas

de moi. Aujourd'hui que les années pèsent sur mon corps, je le dis avec sincérité, comme une vérité suprême et solennelle: je n'étais pas aussi cruel qu'on l'a raconté ensuite, parmi les hommes; mais, des fois, leur méchanceté exerçait ses ravages persévérants pendant des années entières. Alors, je ne connaissais plus de borne à ma fureur; il me prenait des accès de cruauté, et je devenais terrible pour celui qui s'approchait de mes yeux hagards, si toutefois il appartenait à ma race. Si c'était un cheval ou un chien, je le laissais passer: avez-vous entendu ce que je viens de dire? Malheureusement, la nuit de cette tempête, j'étais dans un de ces accès, ma raison c'était envolée (car, ordinairement, j'étais aussi cruel, mais, plus prudent); et tout ce qui tomberait, cette fois-là, entre mes mains, devait périr; je ne prétends pas m'excuser de mes torts. La faute n'en est pas toute à mes semblables. Je ne fais que constater ce qui est, en attendant le jugement dernier qui me fait gratter la nuque d'avance... Que m'importe le jugement dernier! Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous tromper. Et, quand je commets un crime, je sais ce que je fais: je ne voulais pas faire autre chose! Debout sur le rocher, pendant que l'ouragan fouettait mes cheveux et mon manteau, j'épiais dans l'extase cette force de la tempête, s'acharnant sur un navire, sous un ciel sans étoiles. Je suivis, dans une attitude triomphante, toutes les péripéties de ce drame, depuis l'instant où le vaisseau jeta ses ancres, jusqu'au moment où il s'engloutit, habit fatal qui entraîna, dans les boyaux de la mer, ceux qui s'en étaient revêtus comme d'un manteau. Mais, l'instant s'approchait, où j'allais, moi-même, me mêler comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée. Quand la place où le vaisseau avait soutenu le combat montra clairement que celui-ci avait été passer le reste de ses jours au rez-de-chaussée de la mer, alors, ceux qui avaient été emportés avec les flots reparurent en partie à la surface. Ils se prirent à bras-le-corps, deux par deux, trois par trois; c'était le moyen de ne pas sauver leur vie; car, leurs mouvements devenaient embarrassés, et ils coulaient bas comme des cruches percées... Quelle est cette armée de monstres marins qui fend les flots avec vitesse? Ils sont six; leurs nageoires sont vigoureuses, et s'ouvrent un passage, à travers les vagues soulevées. De tous ces êtres humains, qui remuent les quatre membres dans ce continent peu ferme, les requins ne font bientôt qu'une omelette sans oeufs, et se la

partagent d'après la loi du plus fort. Le sang se mêle aux eaux, et les eaux se mêlent au sang. Leurs yeux féroces éclairent sufisamment la scène du carnage... Mais quel est encore ce tumulte des eaux, là-bas, à l'horizon? On dirait une trombe qui s'approche. Quels coups de rame! J'aperçois ce que c'est. Une énorme femelle de requin vient prendre part au pâté de foie de canard, et manger du bouilli froid. Elle est furieuse; car, elle arrive affamée. Une lutte s'engage entre elle et les requins, pour se disputer les quelques membres palpitants qui flottent par-ci, par-là, sans rien dire, sur la surface de la crème rouge. A droite, à gauche, elle lance des coups de dent qui engendrent des blessures mortelles. Mais, trois requins vivants l'entourent encore, et elle est obligée de tourner en tous sens, pour déjouer leurs manoeuvres. Avec une émotion croissante, inconnue jusqu'a lors, le spectateur, placé sur le rivage, suit cette bataille navale d'un nouveau genre. Il a les yeux fixés sur cette courageuse femelle de requin, aux dents si fortes. Il n'hésite plus, il épaule son fusil, et, avec son adresse habituelle, il loge sa deuxième balle dans l'ouïe d'un des requins, au moment où il se montrait au-dessus d'une vague. Restent deux requins qui n'en témoignent qu'un acharnement plus grand. Du haut du rocher, l'homme à la salive saumâtre, se jette à la mer, et nage vers le tapis agréablement coloré, en tenant à la main ce couteau d'acier qui ne l'abandonne jamais. Désormais, chaque requin a affaire à un ennemi. Il s'avance vers son adversaire fatigué, et, prenant son temps, lui enfonce dans le ventre sa lame aiguë. La citadele mobile se débarrasse facilement du dernier adversaire... Se trouvent en présence le nageur et la femelle de requin, sauvée par lui. Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes; et chacun s'étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l'autre. Ils tournent en rond en nageant, ne se perdent pas de vue, et se disent à part soi: "Je me suis trompé jusqu'ici; en voilà un qui est plus méchant". Alors, d'un commun accord, entre deux eaux, ils glissèrent l'un vers l'autre, avec une admiration mutuelle, la femelle du requin écartant l'eau de ses nageoires, Maldoror battant l'onde avec ses bras; et retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant. Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et

s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une soeur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon; au milieu de la tempête qui continuait de sévir; à la lueur des éclairs; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sousmarin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux!... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie!... Elle avait les mêmes idées que moi!... J'étais en face de mon premier amour!

Annexe B: Chant Troisième, strophe 4

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillements, et les humains, rendus à leurs différents devoirs, se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée: les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère; ses dents n'étaient pas lavées, et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait, là faible comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules. L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux. Ses jambes, aux muscles détendus, balayaient le sol, comme deux mâts aveugles. Le sang coulait de ses narines: dans sa chute, sa figure avait frappé contre un poteau... Il était soûl! Horriblement soûl! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang! Il remplissait l'écho de paroles incohérentes, que je me garderai de répéter ici; si l'ivrogne suprême ne se respecte pas, moi, je dois respecter les hommes. Saviez-vous que le Créateur... se soûlât! Pitié pour cette lèvre, souillée dans les coupes de l'orgie! Le hérisson, qui passait, lui enfonça ses points dans le dos, et dit: "Ça, pour toi, Le soleil est à la moitié de sa course: travaille, fainéant, et ne mange pas le pain des autres. Attends un peu, et tu vas vois, si j'appelle le kakatoès, au bec crochu." Le pivert et la chouette, qui passaient, lui enfoncèrent le bec entier dans le ventre, et dirent: "Ça, pour toi. Que viens-tu faire sur cette terre? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flamant ne t'imiteront, je te le jure." L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe, et dit: "Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise." Le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur son front, et dit: "Ça,

pour toi. Si tu ne m'avais fait l'oeil si gros, et que je t'eus aperçu dans l'état où je te vois, j'aurais chastement caché la beauté de tes membres sous une pluie de renoncules, de myosotis et de camélias, afin que nul ne te vît." Le lion, qui passait, inclina sa face royale, et dit: "Pour moi, je le respecte, quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclipsée. Vous autres, qui faites les orgueilleux, et n'êtes que des lâches, puisque vous l'avez attaqué quand il dormait, seriez-vous contents, si, mis à sa place, vous supportiez, de la part des passants, les injures que vous ne lui avez pas épargnées?" L'homme, qui passait, s'arrêta devant le Créateur méconnu; et, aux applaudissements du morpion et de la vipère, fienta, pendant trois jours, sur son visage auguste! Malheur à l'homme, à cause de cette injure; car, il n'a pas respecté l'ennemi, étendu dans le mélange de boue, de sang et de vin; sans défense, et presque inanimé!... Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put; en chancelant, alla s'asseoir sur une pierre, les bras pendants, comme les deux testicules du poitrinaire, et jeta un regard vitreux, sans flamme, sur la nature entière, qui lui appartenait. Ô humains, vous êtes les enfants terribles; mais, je vous en supplie, épargnons cette grande existence qui n'a pas encore fini de cuver la liqueur immonde, et, n'ayant pas conservé assez de force pour se tenir droite, est retombée, lourdement, sur cette roche, où elle s'est assise, comme un voyageur. Faites attention à ce mendiant qui passe; il a vu que le derviche tendait un bras affamé, et, sans savoir à qui il faisait l'aumône, il a jeté un morceau de pain dans cette main qui implore la miséricorde. Le Créateur lui a exprimé sa reconnaissance par un mouvement de tête. Oh! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile! Le sang monte quelquefois à la tête, quand on s'applique à tirer du néant une dernière comète, avec une nouvelle race d'esprits. L'intelligence, trop remuée de fond en comble, se retire comme un vaincu, et peut tomber, une fois dans la vie, dans les égarements dont vous avez été témoins!

I- "LES CHANTS DE MALDOROR"

Editions consultées

1. DUCASSE (Isidore), LAUTRÉAMONT (Comte de). OEuvres Complètes - Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II, Paris, Poésie/Gallimard, 1973. Préface de J.M. Le Clézio. Edition établie, présentée et annotée par Hubert Juin.
2. LAUTRÉAMONT. OEuvres Complètes, Le Livre de Poche, 1963, Avec des "Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits", par Maurice Saillet.
3. LAUTRÉAMONT (Comte de). Les Chants de Maldoror. 42 eaux-fortes originales de Salvador Dali, Paris, A.Skira, 1934.
4. LAUTRÉAMONT (Comte de), DUCASSE (Isidore). OEuvres Complètes, Paris, J. Corti, 1953. Avec les préfaces de L.Genonceaux, R. de Gourmont, Ed. Jaloux, A. Breton, deux portraits imaginaires par S.Dali et F. Vallotton.
5. LAUTRÉAMONT (et Germain NOUVEAU). OEuvres Complètes, Collection de la Pléiade; Paris, Gallimard, 1970. Introduction et notes par Pierre-Olivier Walzer.

II- LECTURES DE LAUTRÉAMONT

A- Ouvrages

1. BACHELARD (Gaston). Lautréamont, Paris, Corti, 1939. Nouv. éd. augmentée, 1956. Réimpression, 1965.
2. BLANCHOT (Maurice). Lautréamont et Sade, Paris, éd. de Minuit, 1963.
3. CARADEC (François). Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Paris, Gallimard, 1975.
4. DECOTTIGNIES (Jean). Prélude à Maldoror . Vers une poétique de la rupture en France, 1820-1870, Paris, Armand Colin, 1973.

5. JEAN (Marcel) et MEZEI (Arpad). Les Chants de Maldoror, essai sur Lautréamont et son oeuvre, suivi de notes et pièces justificatives, Paris, éd. du Pavois, 1947.
6. PHILIP (Michel). Lectures de Lautréamont, Paris, Armand Colin, 1971.
7. PIERRE-QUINT (Léon). Le Comte de Lautréamont et Dieu, Marseille, Cahiers du Sud, 1928.
8. PLEYNET (Marcelin). Lautréamont par lui-même, Paris, Le Seuil, 1973.
9. ROCHON (Lucienne). Lautréamont et le style homérique, Paris, Archives des Lettres Modernes, n° 123, 1971.
10. _____ et autres. Quatre lectures de Lautréamont, Paris, Nizet, 1972.

B- Thèses Universitaires

1. CAPRETZ (Pierre). Quelques sources de Lautréamont. Thèse, Sorbonne, 1950; Bibliothèque de la Sorbonne, W- Univ. 1950(47)

C- Articles, notes et préfaces

1. AGASSE (J.M.) Notes pour une rhétorique des "Chants", in Entretiens, n° 30, 1er trimestre 1971.
2. ANONYME. "Les Chants de Maldoror", par le Comte de Lautréamont, in Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire, mai 1870.
3. DE HAES (Frans). "Inflation verbale", Surréalisme; Tel Quel, Lautréamont, in Entretiens, n° 30, 1er trimestre 1971.
4. GENONCEAUX (Léon). Préface à son édition des "Chants de Maldoror" (1890), in Oeuvres Complètes de Lautréamont, Coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 1970, pp. 1018-1023.
5. GRACQ (Julien). Lautréamont toujours. Préface à l'éd. des "Chants" aux éd. Le Cheval Parlant, 1947. Reprise par l'éd. Corti, 1953, pp. 27-68.
6. JEAN (Raymond). Les structures du récit dans "Les Chants de Maldoror" in L'Arc, n° 33, 1967.

7. KRISTEVA (Julia). Pour une sémiologie des paragrammes, in Tel Quel, n° 29, printemps 1967.
8. LE CLEZIO (J.M.). Préface à l'éd. Poésie/Gallimard des OEuvres Complètes, 1973, pp. 7.14.
9. LESPÈS (Paul)- Souvenirs, in François Alicot, À propos des "Chants de Maldoror". Le vrai visage d'Isidore Ducasse, Mercure de France, 1er. janvier 1928, pp. 202-207.
10. MOUNIN (George). Le "Lautréamont" de Bachelard, in l'Arc n° 33, 1967.
11. NESSELROTH (Peter W.). Lautréamont: le sens et la forme, in Littérature, n° 17, février 1975.
12. PEYTARD (Jean). "Les Chants de Maldoror" et l'univers mythique de Lautréamont, in La Nouvelle Critique, n° 37, octobre 1970.
13. _____. La rature de Dazet, ou la métamorphose du sens, in Littérature, n° 4, décembre 1971.
14. ROCHON (Lucienne). Le trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même, in Littérature, n° 16, décembre 1974.
15. SCOTT (Anne S.). Le récit des possibles: la comparaison, miroir des "Chants de Maldoror", in Littérature, n° 17, février 1975.
16. SOLLERS (Philippe). La science de Lautréamont, in Critique, n° 245, octobre 1967.
17. Walzer (P.O.) Préface à l'édition de la Pléiade des OEuvres Complètes. Paris, Gallimard, 1970, pp.13-40.

II- LITTÉRATURE, LINGUISTIQUE, SÉMIOLOGIE

A- Ouvrages

1. ADAM (Jean-Michel) et GOLDENSTEIN (Jean- Pierre). Linguistique et discours littéraire (théorie et pratique des textes), Paris, Larousse, 1976.
2. ARISTOTE. Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy. Paris, Les Belles Lettres, 1975.
3. AUERBACH (Erich). Mimésis (trad. Portugaise), São Paulo, éd. Perspectiva, 1971.
4. BARTHES (Roland). Le degré zéro de l'écriture, Paris, Le Seuil, 1972.
5. _____. S/Z, Paris, Le Seuil, 1970.

6. BAUDELAIRE. Œuvres Complètes, Paris, Le Seuil, 1968.
7. BENVENISTE (Emile). Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.
8. _____. Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974.
9. BREMOND (Claude). Logique du récit, Paris, Le Seuil, 1973.
10. COURTÈS (Joseph). Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, une lecture sémiologique des "Mythologiques", Paris, Mame, 1973.
11. CURTIUS (R.E.). La littérature européenne et le Moyen Âge Latin, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
12. Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, sous la direction de Ch. Darembert et Ed. Saglio, Paris, Hachette, 1900.
13. DUCROT (Oswald) et autres. Qu'est-ce que le structuralisme, Paris, Le Seuil, 1968.
14. _____. et TODOROV (Tzvetan). Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Le Seuil, 1972.
15. ECO (Umberto). Apocalípticos e Integrados, traduit de l'original italien par Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, éd. Perspectiva, 1970.
16. _____. La structure absente (Introduction à la recherche sémiologique), Paris, Mercure de France, 1972.
17. _____. L'oeuvre ouverte, Paris, Le Seuil, 1965.
18. FONTANIER (Pierre). Figures du discours, Paris, Flammarion, 1968.
19. FOUCAULT (Michel) Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966,
20. GENETTE (Gérard). Figures II, Paris, Le Seuil, 1969.
21. _____. Figures III, Paris, Le Seuil, 1972.
22. GREIMAS (A.J.) Du Sens (Essais sémiotiques), Paris, Le Seuil, 1970.
23. _____. Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.
24. _____. et autres. Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972.
25. Histoire littéraire de la France, tome IV, ouvrage collectif, sous la direction de Pierre Abraham et Roland Desni, Paris, les éd. sociales, 1972.
26. HORACE. Poétique, texte établi et traduit par François Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

27. JAKOBSON (Roman). Essais de linguistique générale, Paris, Le Seuil, 1963.
28. _____. Questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973.
29. JEAN (Raymond). La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard, Paris, Le Seuil, 1974.
30. KIBEDI VARGA (A.). Rhétorique et littérature, Paris, éd. Gerard, 1971
31. KRISTEVA (Julia). Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse, Paris, Le Seuil, 1968.
32. _____. La révolution du langage poétique, Paris, Le Seuil, 1974.
33. MESCHONNIC (Henri). Le signe et le poème, Paris, Gallimard, 1975.
34. OVIDE. Les Métamorphoses, trad., introd. et notes par J. Chammonard. Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
35. PEYTARD (Jean). Syntagmes, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
36. PROPP (Vladimir). La morphologie du conte, Paris, Le Seuil, 1970.
37. RASTIER (François). Essais de sémiotique discursive, Paris, Mame, 1973.
38. RUWET (Nicolas). Langage, musique, poésie, Paris, Le Seuil, 1972.
39. Sémiotique narrative et textuelle, ouvrage collectif, Paris, Larousse, 1973.
40. SOLLERS (Philippe). L'écriture et l'expérience des limites. Paris, Le Seuil, 1968.
41. SOPHOCLE. Théâtre complet, trad., préface et notes par R. Pignarre, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
42. Tel Quel. Théorie d'Ensemble, ouvrage collectif, Paris, Larousse, 1973.
43. Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.
44. TODOROV (Tzvetan). Littérature et signification, Paris, Larousse, 1973.
45. _____. Poétique de la prose, Paris, Le Seuil, 1971.
46. _____. Grammaire du "Décaméron", La Haye, Mouton, 1969.
47. VYGODSKI (M.), Aide-mémoire des mathématiques supérieures, Moscou, éd. Mir, 1973.
48. ZÉRAFFA (Michel). Roman et société, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

49. ZUMTHOR (Paul). Essai de poétique médiévale, Paris, Le Seuil, 1972.

B- Articles

1. BARTHES (Roland). Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, in Sémiotique narrative et textuelle, ouvrage collectif, Paris, Larousse, 1973.
2. _____. L'effet de réel, in Communications, n° 11, 1968.
3. _____. Introduction à l'analyse structurale des récits. in Communications, n° 8, 1966.
4. BUTOR (Michel). Les relations de parenté dans l'"Ours" de William Faulkner, in Essais sur les modernes, Paris, Galimard, 1971.
5. DUBOIS (Jacques). Surcodage et protocole de lecture, in Poétique, n° 16, 1973.
6. DUCHET (Claude). "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque, in Littérature, n° 12, déc. 1973.
7. GENETTE (Gérard). Vraisemblance et motivation, in Communications, n° 11, 1968.
8. HAMON (Philippe). Analyse du récit. Éléments pour un lexique, in Le Français moderne, avril, 1974.
9. _____. Pour un statut sémiologique du personnage, in Littérature, n° 6, 1972.
10. _____. Un discours contraint, in Poétique, n° 16, 1973.
11. JEAN (Raymond). Qu'est-ce que lire, in La Nouvelle Critique, n° spécial (Colloque de Cluny), 16-17 avril 1968.
12. PLEYNET (Marcelin), La poésie doit avoir pour but... in Théorie d'Ensemble, Paris, Le Seuil, 1968.

III- LE ROMAN-FEUILLETON ET LE ROMAN NOIR

A- Textes théoriques

1. ATKINSON (Nora), Eugène Sue et le roman-feuilleton, Paris, Ne-mours, imprimerie Lesot, 1929.
2. BESSIÈRE (Irène). Le récit fantastique, Paris, Larousse, 1974

3. BORY (Jean-Louis). Eugène Sue, Paris, Hachette, 1962.
4. CASTEX (P.G.). Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Paris, Corti, 1951.
5. KILLEN (Alice M.). Le roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe. Son influence sur la littérature française jusqu'en 1840, Paris, H. Champion, 1967.
6. LÉVY (Maurice). Le roman "gothique" anglais - 1764-1824, Toulouse, Association des publications de la Faculté de Lettres, 1968.
7. LOVECRAFT. Épouvante et surnaturel en littérature, Paris, Cristian Bourgeois éd., 1969.
8. ROZEMBERG (Paul). Le romantisme anglais, Paris, Larousse, 1973.
9. SADE. Idée sur le roman, suivi de l'Auteur des "Crimes de l'amour" à Villeterque, Paris, Ducros, 1970.
10. SCHNEIDER (Marcel). La littérature fantastique en France, Paris, Fayard, 1964.

B- Articles, notes et préfaces

1. BAUDELAIRE. De l'essence du rire et Les Paradis artificiels, in Oeuvres Complètes, Paris, Le Seuil, 1968.
2. BELLET (Roger). Le portrait démonstratif chez Ponson du Terrail, in Europe, n° 542, juin 1974.
3. BORY (Jean-Louis), Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton, in Tout feu tout flamme - Musique II, Paris, Julliard, 1966.
4. BRETON (André). Situation de Melmoth, préface à Melmoth, l'homme errant, trad. française, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
5. BUSSIÈRE (François). Le roman de la violence et son esthétique, in Europe, n° 542, juin 1974.
6. ECO (Umberto). Rhétorique et idéologie dans les "Mystères de Paris" d'Eugène Sue, trad. portugaise in Apocalípticos e Integrados, São Paulo, éd. Perspectiva, 1970.
7. ELUARD (Paul). Préface à la traduction française du Château d'Otrante, Paris, José Corti, 1972.
8. MATURIN (Ch. Robert), Préface à Melmoth, l'homme errant, trad. française, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

20. NIETZSCHE (F.). La Naissance de la tragédie, Paris, Gallimard, 1949.
21. _____. La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie classique, Paris, Gallimard, 1963.
22. VERNANT (Jean Pierre). Mythe et pensée chez les Grecs, 2 vol. Paris, Maspero, 1965.
23. _____. et VIDAL-NAQUET (Pierre). Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris, Maspero, 1973.
24. WEINRICH (Harald). Structures narratives du mythe, in Poétique, 1, 1970.
25. ZÉRAFFA (Michel). Le mythique et le romanesque, in Roman et société, Paris, Presses universitaires de France, 1971.