

## Lautréamont et la parodie

**ZOKHTAREH Hassan**

doctorant

Université Shahid Beheshti

E-mail: [zokhtareh\\_hassan@yahoo.fr](mailto:zokhtareh_hassan@yahoo.fr)

**GHAVIMI Mahvash**

Professeur

Université Shahid Beheshti

E-mail: [mahvashghavimi@gmail.com](mailto:mahvashghavimi@gmail.com)

(date de réception 12/1/2011 - date d'approbation 5/3/2011)

### Résumé

Presque toutes les études critiques concernant Lautréamont font allusion à la forte présence de la parodie dans ses œuvres, mais on ne trouve aucune étude méthodologique, exclusivement consacrée à cette question. Cela parce que la parodie a été depuis longtemps marginalisée par la critique littéraire et qu'il fallait attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour qu'elle se voie valorisée et réhabilitée par la littérature, la critique littéraire et la poétique. Le présent article, situé dans la lignée de l'intertextualité, se propose la tâche d'étudier la modalité de la présence de cette technique ou, selon certains théoriciens littéraires, de ce genre littéraires ainsi que ses fonctions dans *Les Chants de Maldoror*. Ce qui y révèle, non seulement, la présence abondante de différents thèmes et discours sclérosés littéraires d'origines disparates, mais aussi, met en question les notions littéraires comme le genre, l'écriture et la lecture.

**Mots-clés:** Lautréamont, Parodie, Intertextualité, Effet d'Hétéroclite, Écriture Carnavalesque et Lecture Dialectique.

«Plus ou moins tous les livres contiennent  
la fusion de quelque redite comptée.»

Mallarmé

### Introduction

On parle beaucoup de parodie lorsqu'il s'agit de Lautréamont. Et même, d'une certaine façon, on peut dire que l'on ne parle que de cela. Toute parole critique concernant cet écrivain est d'avance informée par ce problème d'un texte qui se dédouble et oblige à parler de lui "*sur le mode de la duplicité*" (Bouché, 1974, P.9). Certes, avant *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, il y a eu des textes dans lesquels la caricature, l'ironie, la référence (auto)critique, et (auto)destructrice jouaient un rôle prédominant. Il y en a eu même dont la visée parodique était la principale, voire l'unique motivation. Aussi, Lautréamont, il n'est pas le premier à susciter une telle problématique, mais le premier, sûrement, à en faire l'enjeu de sa propre écriture. En effet, Lautréamont occupe, dans l'histoire littéraire, une place tout à fait singulière. Et parler de ce que cette place a de singulier, comme l'a très bien remarqué Marcelin Pleynet, c'est aussitôt poser la question de l'écriture et, évidemment, de la lecture.

On se demande constamment, d'une part, ce qui distingue Lautréamont de ses prédécesseurs, ce qui fait de lui l'objet d'une recherche toujours en cours, un des poètes de la modernité, et d'autre part, ce qui justifie ce statut d'exception: «*Lautréamont n'est pas un écrivain parmi d'autres, mais un écrivain contre d'autres*» (*Ibid.*, p. 11). Certes, la réponse à ces questions se résume en un mot: l'écriture:

«Ce qui le distingue aussi radicalement de ses prédécesseurs, ce n'est pas le choix qu'il aurait fait, à la suite d'autres et comme d'autres, selon des voies plus ou moins contingentes, d'une certaine thématique, d'un certain style, mais bien, le fait d'avoir inscrit, dans la textualité même et comme objet de cette textualité, une problématique de

l'écriture.» (Ibid.)

Ainsi l'étude que nous nous proposons de faire sur la parodie dans l'œuvre de Lautréamont traitera, après avoir défini la parodie et les procédés dont elle se sert, du parcours et des fonctions de la parodie dans *Les Chants de Maldoror*.

### I. La parodie

Bien que la parodie ne constitue pas le seul biais possible pour étudier cette œuvre, elle est néanmoins indiquée par l'écriture même de Lautréamont et mérite ainsi d'être distinguée parmi d'autres. L'étude de la parodie chez Lautréamont pourrait être considérée comme une tentative de l'application d'une théorie qui, à la suite de Bakhtine, a reçu chez Kristeva le nom de l'intertextualité:

«[...] tout texte 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.» (Kristeva, 1969, p. 145)

En effet, le texte parodique est un texte construit avec d'autres textes. Autrement dit, la méthode intertextuelle, c'est la démarche indispensable qui permet de penser le type de filiation unissant le texte parodique aux textes à partir desquels il se structure. Il faut à présent s'interroger, de manière plus précise, sur le contenu de cette notion même de la parodie.

En fait, il semble que c'est presque toujours en vain que l'on cherche à donner une simple définition de la parodie. Néanmoins, Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, la considérant comme un genre littéraire, a essayé d'en préciser les particularités. De même, Bouché définit la parodie en ses termes:

«Le mécanisme par lequel un texte littéraire démarque, au moyen de certains procédés déterminés, sur le mode caricatural (burlesque, ironique ou emphatique), soit un autre texte, soit un ensemble de

textes, soit certains caractères et procédés d'un genre, d'une école, d'un courant de pensée, etc., tels qu'ils apparaissent dans un certain nombre de textes, littéraires ou non.» (Bouché, 1974, P.39)

En ce qui concerne le mécanisme de la parodie, il faut signaler que la parodie repose plutôt sur la déformation ou la caricature du parodié (hypotexte) par le parodiant (le texte imitatif ou hypertexte), et elle s'incarne en deux figures rhétoriques, c'est-à-dire l'hyperbole (déformation poussée jusqu'à la caricature par excès de conformité au modèle) et l'antiphrase (déformation poussée jusqu'à la caricature par inversion plus ou moins systématique des traits distinctifs du modèle). A partir de là, on se trouve en présence de certains procédés dont la parodie se sert normalement: suppression et/ou adjonction; grossissement et/ou rétrécissement; inversion; déplacement, schématisation et dédoublement, condensation et fragmentation.

Quant au parodié, il faut signaler que *Les Chants de Maldoror* paraissent en 1869, à une époque où le Romantisme (le parodié) est, depuis longtemps déjà, sur le déclin et que, dans l'intervalle, même d'autres tendances littéraires ont apparues. Cependant, toute l'entreprise subversive de Lautréamont ne prend son sens qu'en fonction de cette littérature romantique:

«Lautréamont écrit bien en "ironiste supérieur", selon l'expression de Rémy Gourmont. Véritable "entreprise de démolition", l'écriture de Lautréamont consiste en un formidable travail de subversion, aussi lucide que destructeur, d'une littérature pétrifiée dans ses codes et prisonnière d'une rhétorique usée.» (Hugotte, 2001, p. 76)

*Les Chants de Maldoror* sont pleins de thèmes et parties d'écritures où se manifestent explicitement, sous les apparences de la caricature, de la dérision et de la parodie, un romantisme exaspéré. En effet, il faut souligner que tout mouvement, parvenu à un assez haut degré de réalisation, traîne

ainsi, «comme son parachèvement et sa critique vive, des cohortes d'imitateurs, de contrefaiseurs, qui peuvent être aussi bien l'indice d'une postérité rayonnante qu'un symptôme de déclin- ou les deux à la fois». (Bouché, 1974, P.36)

Chez Lautréamont, qui s'intéresse moins au destin des œuvres et aux individus qu'à la production littéraire en général, la parodie touche plutôt à la pratique littéraire elle-même. Autrement dit, il y a, dans *Les Chants de Maldoror*, la parodie de l'écrivain en général et de l'écriture en général, et non plus de tels écrivains ou de telles écritures. De telle façon, s'explique la présence des lieux communs, des topos, des situations stéréotypées et des figures archétypiques du Romantisme: «Nul mieux que Lautréamont, en effet, n'a compris dans quelles impasses se perdait la voie royale du romantisme, quels jeux de miroirs aveugles obscurciraient le sens de la poésie.» (Janover, 2002, p. 86)

Il faut ajouter que cette critique du romantisme, dans *Les Chants de Maldoror*, l'œuvre «ultra- romantique» (Perrone-Moisés, 1975, p. 71), est poursuivie par l'exagération de certaines tendances romantiques: satanisme, égocentrisme, goût du macabre, imagination et sentimentalisme. En effet, la critique se réalise par l'exagération du référent lui-même, ce qui aboutit à des effets tout à fait comiques, soit par la parodie des énoncés romantiques, soit par les commentaires qui accompagnent ces parodies (l'auto- parodie), une sorte de méta-métalangage.

Il est également à noter que cette critique du Romantisme se fait à deux niveaux: celui des thèmes clichés (le héros, l'enfance, la famille, l'océan et le naufrage) et celui de différents discours romantiques (discours lyrique, oratoire, épique, mélodramatique, feuilletonesque et didactique). D'ailleurs, dans chacun de ces deux niveaux, il y a également une répartition allant du plus triviale au plus solennelle. De cette façon, on y distingue, à mesure que nous avançons dans la lecture des *Chants de Maldoror*, d'une part, les traces des discours lyriques et épiques (genres nobles), et d'autre part, celles des genres mineurs tels que le mélodrame, le roman- feuilleton et le drame

bourgeois (chant VI).

## II. Parodie dans les six chants

*Les Chants de Maldoror* ainsi que les *Poésies* ne cessent d'exhiber des textes qui les font exister comme textes. De cette façon, il ne paraît pas sans intérêt de s'y attarder un peu et il semble même utile de souligner la manière dont les différents discours s'articulent les uns sur les autres dans *Les Chants de Maldoror*, avant que l'on examine de près la fonction réalisée par la parodie lautrémontienne, certes dans la transformation de ces différents discours.

Tout d'abord, il faut signaler que, dans leur plan général, il n'est pas difficile de trouver deux coupures essentielles dans *Les Chants de Maldoror*. En ce qui concerne la première coupure, faite à la base des dates de la publication, sépare le premier chant de cinq chants suivants. En effet, on sait très bien que Lautréamont a publié le chant premier séparément, avant de le reprendre, avec quelques variantes, dans l'édition définitive. En fait, le "Chant premier" a été publié en août 1868, à Paris, chez Balitout, Questroye et Cie. Il portait le titre: *Les Chants de Maldoror*- "Chant premier" par \*\*\*. Il était donc anonyme.

Ensuite, en janvier 1869, ce même chant est paru une deuxième fois dans un livre collectif intitulé *Parfums de l'âme*, publié par Evariste Carrance, à l'imprimerie A.-R. Chaynes, à Bordeaux. Le texte a de nouveau comme le titre: *Les Chants de Maldoror*- "Chant premier" par \*\*\*. Néanmoins, cette fois-ci, le texte a été remanié: le "scripteur" y a apporté quelques changements. Une troisième publication a vu le jour au cours de l'été 1869, à Bruxelles, chez A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie. Cette fois, le premier chant, très remanié, a été accompagné de cinq autres chants. L'ouvrage était intitulé *Les Chants de Maldoror* et il était signé d'un pseudonyme: Le Comte de Lautréamont.

La seconde coupure se situe à l'intérieur des cinq derniers chants; elle se forme d'un bloc central, composé des chants II à V, qui s'oppose au chant

VI. De nombreuses raisons, en particulier l'abandon, marqué par le reniement de la strophe initiale, de la méthode de composition, justifient l'isolement de ce bloc central du reste des chants.

Ainsi, il faut rappeler que le premier chant est plutôt caractérisé par un système citatif à dominante lyrique: on y reconnaît des strophes comme celle du ver luisant, de l'océan ou du fossoyeur, dont la référence baudelairienne, byronienne et hugolienne, dans l'esprit d'un romantisme mélancolique et déclamatoire, paraît presque évidente. De plus, il est à noter que, si l'on compare ce chant premier avec les chants suivants, on peut remarquer qu'il constitue la partie la moins parodique et apparemment la plus univoque des *Chants de Maldoror*. En fait, on y remarque que les motifs empruntés et parodiés proviennent plutôt d'une certaine thématique romantique, «*manieuse de symboles métaphysiques et de vastes lieux communs: mort et immortalité, problème de l'âme humaine, lutte du bien et du mal*» (Bouché, 1974, p. 181), sans oublier de maintes évocations de la cruauté.

De surcroît, on peut y trouver de nombreux motifs qui seront fréquemment repris par la suite par Lautréamont. Mais il faut préciser que, dans la plupart des cas, ces motifs seront plutôt développés sous une forme narrative. Evidemment, la parodie n'est pas absente de ces pages; on voit qu'elle s'y manifeste plutôt à travers l'ironie dans les strophes comme celles des ongles et de la famille. Cependant, il ne faut pas perdre de vue qu'elle s'y présente plutôt sous la forme d'une sorte d'emphase caricaturale qui mettra l'accent plutôt sur la convention tant qu'elle est sérieuse et de grandiloquente

Toutefois avec le chant II, les références auxquelles fait allusion le texte lautréamontien changent nettement d'orientation. En fait, le narrateur se sert beaucoup du registre lyrique ou plutôt du lyrico-épique. A vrai dire, c'est l'élément narratif qui prend désormais une importance tout à fait différente de celle qu'il avait dans le premier chant. De plus, il faut noter l'irruption d'une composante nouvelle dans l'univers maldororien: il s'agit des épisodes

où sont repris, mais toujours dans le sens d'une mise en œuvre parodique, des sujets et des thèmes issus de la littérature dite populaire. Il en va ainsi, au chant II, de la strophe de l'omnibus de la Bastille, de celle de la jeune prostituée et de celle de l'enfant des Tuileries. Il faut aussi ajouter que les deux premiers thèmes sont typiques de la veine mélodramatique.

D'ailleurs, il faut ajouter que cette irruption est encore plus remarquable dans ce deuxième chant. En fait, il faut également signaler que les trois autres strophes, qui forment d'ailleurs une certaine forme de séquence, précèdent en effet une autre série de strophes qui ont plutôt un caractère irréaliste. Il en va ainsi de la strophe du Créateur anthropophage, de celle des poux et de la strophe de la lampe du temple. Ce qui est intéressant, c'est qu'il semble que, en effet, c'est la strophe de l'hermaphrodite, qui en combinant les évocations les plus poétiques et les notations les plus triviales, fait la jonction de ces deux parties. De surcroît, un courant tout à fait inédit, constitué par le roman noir et fantastique, se manifeste dans la strophe de la tempête. Il en va ainsi de longs passages de cette strophe qui rappellent en effet certaines descriptions du Melmoth de Maturin (Cf. Pleyent, 1967, p. 80).

Il est intéressant de remarquer que toutes les remarques que l'on a attribuées jusqu'ici au chant II, peuvent également concerner aussi bien le chant III que les chants IV et V. Néanmoins, il est important de faire une distinction entre les deux premiers chants et les deux derniers dans cet ensemble qui forme la partie centrale des *Chants de Maldoror*. En fait, à partir du chant IV, on voit que le propos de Lautréamont s'oriente de plus en plus vers une sorte de réflexion sur la problématique de l'écriture et que cette réflexion est dès lors pratiquée d'une manière tout à fait consciente. En fait, ce sont, d'abord, de longues digressions qui entrecoupent de plus en plus le courant du récit de sorte que l'on peut même dire qu'elles envahissent le récit tout entier.

C'est toujours dans la même lignée que l'on y repère également de nombreux commentaires ironiques sur l'emploi de différentes figures de



rhétorique. Il en va ainsi de la comparaison, qui se manifeste dans la strophe de l'amphibie, ainsi que de la métaphore que l'on trouve dans la strophe de l'araignée. Il faut préciser que tous ces commentaires ironiques sont encore redoublés par une sorte d'ironie implicite dans la fameuse suite des " *beau comme* ". En fait, c'est que le poète trouve plusieurs comparaisons pour un même seul objet: «*Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure, ou plutôt comme ce piège à rats...etc., et surtout comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.*» (Lautréamont, 1990, P. 289)

Il est à noter que tout cela est encore plus visible dans le dernier chant des *Chants de Maldoror*, un chant séparé des précédents par une différence aussi bien qualitative que quantitative. Tout d'abord, il importe de mentionner que ce chant actualise, à vrai dire, toutes les virtualités narratives qui se sont déjà manifestées dans le reste du texte. En fait, c'est que ce chant abandonne tout à fait la forme poétique pour opter la formule romanesque. Il faut rappeler que, néanmoins, on peut y déceler certains récits, comme celui d'Aghone, qui nous rappellent d'autres récits des chants IV et V, comme ceux que l'on trouve dans la strophe de l'amphibie et dans la strophe de scarabée.

Mais il faut également ajouter que, ce qui différencie plus particulièrement ce sixième chant des précédents, c'est que surtout, dans ce chant, la parodie touche plutôt aux techniques qui se situent tout à fait à l'opposé de tout lyrisme sublime ou imprécatoire. En d'autres termes, cette portée parodique vise plutôt le roman réaliste, le *detective novel*, la littérature à énigmes et à sensation, que traverse d'autre part une référence constante au registre épique

En fait, il est important de remarquer que, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture des *Chants de Maldoror*, nous voyons en effet que Lautréamont abandonne peu à peu ce recours à la thématique et à la manière propres aux poètes lyriques, que ce soient Baudelaire, Byron ou Hugo. C'est

que l'on voit chez lui, avec une insistance de plus en plus grande, des références aux ressources du romantisme populaire qui est tout à la fois infiniment moins subversif et davantage encore en rupture par rapport à l'esthétique régnante. Ce rapport, maintenu dans toute la partie centrale du texte, finit par s'inverser dans le sixième et dernier chant. Avec le chant VI qui est construit sur le schéma doublement caricatural du récit à énigmes et du roman réaliste, il semble que nous ayons atteint une sorte de point de non-retour dans la descente vers une marginalité.

### III. L'effet d'hétéroclite

Tout d'abord, il semble indispensable de signaler que Lautréamont a besoin d'autres textes pour élaborer par la parodie *"la langue mère et se retrouver grâce au travail de correction dans ce lieu central où s'élaborent les significations"* (Philip, 1971, p. 153). Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue qu'une telle opération doit se fonder sur une réflexion linguistique très profonde. En fait, *«il n'est possible d'ajouter, de répéter, de varier, de substituer que dans un texte absolument ouvert. On pourrait parler à propos de Lautréamont d'une conception "atomistique" de la langue et d'une pratique de la parataxe. Son texte est inorganique, rejetant les principes d'unité et de totalité.»* (Ibid, p. 154)

En ce qui concerne les digressions qui entrecourent fréquemment le récit dans Les Chants de Maldoror, Jean-Marie Agasse a signalé que *«cette volonté d'exploiter toutes les voies possibles qui s'ouvrent à chaque instant pour le récit- n'importe quelle fiction pouvant faire l'affaire, n'étant en définitive ni plus ni moins arbitraire qu'une autre- cette volonté qui est celle d'envisager toutes les hypothèses relève, comme nous l'avons laissé entendre, du dessein des mathématiques, un des modèles de l'écriture. En effet, pour contempler l'Océan- l'Océan textuel dans lequel ce requin qu'est le lecteur (comme l'établit la strophe 2 du chant I) doit accepter de se plonger- "il faut que la vue tourne son télescope, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon, de même qu'un mathématicien, afin de*

résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles, avant de trancher la difficulté."» (Agasse, 1971, p. 181)

En effet, avec le chant VI, on se trouve en présence d'un récit tout entier parcouru par ces changements de registres et de motifs: «[...], *récit aux courbes brisées, à la trajectoire sans cesse déviée, susceptible d'être projeté à tout instant d'un extrême à l'autre, illustrant ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la rupture.*» (Bouché, 1974, p. 154)

Le texte, sur la base de ces deux invariants, les motifs et les registres, s'ordonne en effet selon une série de combinaisons qui en définissant le caractère propre. Suivant que les motifs ou les registres sont de l'ordre du familier (du trivial, du technique, du non- lyrique) ou au contraire de l'ordre du noble (du solennel, du recherché, bref du lyrique), on a les fonctions suivantes:

1- Parfois, on se trouve en présence d'une opposition intérieure aux motifs (trivial vs solennel) de l'univers fictif des *Chants de Maldoror*. Il en va ainsi, dans le sixième chant, avec la juxtaposition d'épisodes solennels, avec une tonalité épique ou lyrique (lutte de Maldoror avec l'archange, auto-description de Maldoror) et, de séquences d'inspiration beaucoup plus prosaïque (récit mélodramatique d'Aghone); ou bien, selon la suggestion de Marcelin Pleyne, le placage, dans la strophe du lupanar, de l'évocation réaliste de la prostituée et de la scène du cheveu, par où l'on se dirige vers le fantastique.

2- Ici, il s'agit d'une combinaison entre les registres narratifs (familier vs noble) qui se manifeste plus rarement dans *Les Chants de Maldoror*. Ce contraste apparaît plus particulièrement dans le cas où, dans un passage d'allure plus ou moins solennelle, une écriture à caractère didactique, généralement issue des discours scientifiques, intervient. Il en va ainsi dans la strophe initiale du chant V, où la longue digression en forme de dialogue fictif avec le "*lecteur*", de ton soutenu, déjà entrecoupé d'un passage avicole plagié, se termine d'une manière abrupte par l'ordonnance délivrée par le narrateur.

3- Le cas le plus fréquent dans *Les Chants de Maldoror*, c'est celui où il y a un contraste entre le niveau de la narration et celui de la fiction. Par exemple, les procédés emphatiques (répétitions des phrases, apostrophes ou dialogues solennels) se manifestent fréquemment dans des strophes de contenu banal ou familier, voire vulgaire: strophe de la folle, de l'omnibus, du lupanar... A l'inverse, il arrive souvent qu'une tonalité prosaïque (scientifique ou technique) apparaît dans une strophe avec un contenu plus solennel. Il en va ainsi, au chant V, dans la strophe du scarabée, où les scènes de cruauté sont interrompues par des digressions qui forment un plagiat très manifeste.

Mais ce genre d'opposition (l'antiphrase) n'est pas le seul recours utilisé par la parodie lauréatmontienne. Autrement dit, la parodie peut également faire coïncider les motifs et les registres et obtenir ainsi, par la voie de l'hyperbole, un autre type d'effet caricatural, nommé la paraphrase, qui *«consiste non plus à court-circuiter le système de la rhétorique et de la composition classiques en faisant s'entrechoquer registres narratifs et motifs de la fiction, en le morcelant par une agression imposée de l'extérieur, mais à la faire éclater de l'intérieur, en conjuguant si bien ces deux niveaux dans leur poussée respective, qu'il finisse par s'emporter de son propre mouvement, et à se dissoudre dans l'excès même de son ampleur.»* (Bouché, 1974, p. 42) En fait, ici, les techniques vont renforcer les thèmes. De cette façon, les traits emphatiques se manifestent dans les strophes (par exemple de l'océan, de la tempête, ou encore de Mario) dotées des motifs déjà grandioses ou grandiloquents.

Il est à signaler que cette omniprésence de la rupture dans le texte lauréatmontien a été nommée, par Claude Bouché, *l'effet d'hétéroclite* qu'il définit ainsi:

«Par ces successives brisures du continuum narratif, et ces discordances marquées dans la figuration de l'univers fictif du texte, ce qui se voit ainsi mis en procès, c'est toute l'esthétique bourgeoise,

trouvant ses raisons d'être dans une idéologie de l'harmonie, de l'équilibre, sensible aux transitions et aux nuances, rompue à l'art de gommer toute «différence», toute disfonctionnement ou hyperfonctionnement de la machine textuelle. Tel est sans doute le lieu où s'effectue la transgression majeure des Chants de Maldoror.» (Ibid, p. 147)

Il est à signaler que, dans une certaine mesure, on peut trouver également cet effet d'hétéroclite dans la combinaison instable de deux plans d'énonciation et dans la métamorphose (notamment, de celle de l'univers humain en univers animal) lautréamontienne. Il faut également mentionner que, parmi les ruptures mises en évidence par l'esthétique lautréamontienne de la discontinuité, l'une des principales est constituée par le rapport dialectique qui se manifeste entre les deux discours sur lesquels se repose le projet parodique des *Chants de Maldoror*: d'une part, le discours scolaire ou didactique, et de l'autre, le discours romantique.

#### IV. L'écriture carnavalesque

Comme nous venons de mentionner ci-dessus, une grande évolution, opposition se manifeste, à mesure que nous avançons dans la lecture des *chants de Maldoror*, entre une production littéraire noble (lyrique, épique, dramatique) et une production populaire (mélodramatique, feuilletonesque, énigmatique). Mais cette contradiction primordiale est poussée, dans les *Poésies*, à l'arrière-plan, et même placée entre parenthèses de la part de Ducasse. Autrement dit, il faut l'y considérer comme une fausse contradiction. En effet, dans les *Poésies*, elle apparaît globalement comme l'un des aspects d'une nouvelle contradiction dont l'un des deux termes est occupé par la littérature romantique et l'autre par l'écriture scolaire ou «critico-morale» (Ibid., p. 68) qui apparaît ici en position dominante. Cette contradiction nous ramène, en fait, à l'opposition entre deux ordres différents: «*ordre de la Loi et ordre du Désir*» (Hugotte, 2001, p. 33).

Déjà, dans *Les Chants de Maldoror*, dans un passage remarquable de la fin du Chant I, se manifeste explicitement la définition de ces deux ordres. Tout d'abord, on se rend compte à la fois d'un visage dédoublé et d'une écriture qui lutte contre une force adverse qui empêche son avancée:

«Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire [...]? [...] Je n'ai pas à remercier le Tout- Puissant de son adresse remarquable; il a envoyé la foudre de manière à couper précisément mon visage en deux, à partir du front.» (Lautréamont, 1990, p. 137)

C'est ainsi que le narrateur découvre la scission de son identité tout en éprouvant l'influence d'une religion et d'une morale qui l'empêchent avec lui-même:

«Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai **besoin** d'écrire...C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée: j'ai le **droit**, comme un autre, de me soumettre à cette **loi naturelle**...» (Ibid.).

Certes, on ne saurait se réclamer d'une loi personnelle et authentique sans d'abord s'être délivré des lois humaines et divines qui «*occulent la vérité d'un désir et s'opposent au travail de mise au jour de l'écriture*» (Bouché, 1974, p.31). En fait, la paralysie du narrateur témoigne de l'affrontement de deux forces adverses suscitées par l'écriture: la **Loi** et le **Désir**, l'interdit et la libre expression de soi-même.

En ce qui concerne la définition du premier ordre, la Loi, il faut dire qu'elle correspond à ce que Bakhtine et Kristeva appellent l'écriture monologique (par opposition à l'écriture dialogique ou polyphonique) et qu'elle incarne même, au plan de l'idéologie, des normes de la pensée et de la culture officielles. En plus, elle peut s'identifier plus ou moins avec le contenu de l'enseignement de l'école, et donc avec la formation que Ducasse a reçu sans aucun doute.

Quant au seconde, on pourrait le rapprocher de ce que Kristeva entend, à la suite de Bakhtine, par discours carnavalesque, notion-clé qui sert à désigner toute forme d'écriture qui échappe aux contraintes de la loi, de la censure, logique ou idéologique. En fait, il s'agit d'une sorte d'écriture souterraine, multiple et équivoque qui privilégie les motifs ou les valeurs qui sont habituellement refoulés par l'écriture classique: le corps et la sexualité, la morte et la souillure, la folie et le surnaturel. Bref, on peut y trouver tout ce qui est scandale au regard de la raison. En fait, ce type d'écriture, outre sa présence dans l'antiquité grecque et romaine sous la forme de la ménippée, se trouve également dans «*les grands romans polyphoniques de la littérature occidentale, du Satiricon à Ulysse, en passant par Rabelais, Swift, Dostoïevski, etc., mais aussi, au plus haut degré, dans certains textes du Moyen Age, tels que fabliaux, soties, farces et autres moralités.*» (Ibid.)

Ainsi on peut affirmer que *Les Chants de Maldoror* se situent tout à fait dans la lignée de cette écriture transgressive, dans la mesure où ils reprennent et retravaillent, certes d'une manière parodique, des textes et des discours en rupture fondamentale, du point de vue historique, avec l'idéologie dominante de l'époque. Ceci est vrai de la production romantique en général, mais l'est également de la production mélodramatique et feuilletonesque, à laquelle s'ajoutent différentes formes romanesques du sixième chant.

Ainsi, *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, dévoilent le conflit qui met aux prises l'ordre de la loi et l'ordre du désir, la parole classique et la parole romantique, selon une double optique: l'aspect principal de la contradiction étant fournie, dans la première, par la littérature romantique, tandis qu'il est constitué, dans la seconde, par la littérature classique, certes, toutes les deux touchées sans cesse par la parodie lautréamontienne.

En ce qui concerne le phénomène de la parodie, il faut également rappeler sa duplicité foncière: en effet, la parodie se donne toujours à lire comme double, à la fois comme imitation et comme transgression, comme conformité et comme difformité, comme ressemblance et comme

dissemblance: «*parodier, c'est se démasquer en démasquant.*» (Sangsue, 2007, P. 107) Et c'est justement cette ambivalence qui oblige le lecteur du texte lauréatmontien à une démarche peu habituelle que nous définissons ici sous le nom de la lecture **dialectique**.

## V. La lecture dialectique

En fait, par rapport à la lecture classique, selon laquelle un texte est ceci ou cela (il ne peut être que l'un ou l'autre), une lecture dialectique exige de celui qui la pratique cette capacité de penser à la fois, comme une seule réalité, les deux termes de la contradiction. La parodie correspond exactement à ce critère parce qu'elle est en même temps un texte et un autre texte, un texte dans un autre texte, qui l'absorbe et s'y confond. Penser un texte sous la catégorie de la parodie demande que le lecteur le voie d'un seul regard comme lui-même et comme autre chose que lui. Et justement le pouvoir subversif de la parodie vient de ce double mouvement de référence et de différence qui nie toute idéologie de la non-contradiction ainsi que toute forme de logique exclusive et unitaire.

Il est également à noter que la parodie n'est pas pur et simple rejet d'une écriture antérieure, mais toujours une sorte de dialogue et de composition avec elle et quoique caricaturée ou déformée, cette écriture reste déchiffrable et recomposable à partir du texte parodique. Par conséquent, lorsque, dans *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont cite les écrivains romantiques, lorsque, dans les *Poésies*, il fait semblant d'assumer les discours de l'idéologie bourgeoise, on ne peut pas dire qu'il les condamne en les tournant en dérision. Tout ce que la parodie dévalorise, en un premier sens (en le caricaturant), en un autre sens elle le valorise également (par le fait qu'elle le cite). De cette façon, l'ironie partout présente, tout en nous empêchant de prendre ce qui est écrit au pied de la lettre, nous oblige de le penser comme l'autre de ce qui est écrit, son complément ou son contraire.

Il faut préciser que, dans ces conditions, la seule attitude possible est celle d'une oscillation continue entre le sens manifeste et son contraire, ou ses



multiples contraires, d'un va-et-vient entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit. En instaurant ce mouvement perpétuel d'aller et retour, la parodie se révèle bien comme le modèle de toute subversion, puisqu'elle empêche le sens de se fixer, c'est-à-dire de s'appauvrir:

«L'opération intellectuelle qui permet de réfléchir le texte parodique ne consiste pas plus à le réduire sous un sens déterminé qu'à lui octroyer, libéralement, la latitude d'une infinité de sens. Il ne s'agit plus ici de délimiter des significations, mais de les reproduire: non plus travail d'identification et de repérage, mais lecture dynamique, dialectique, qui est parcouru et traversée.» (Bouché, 1974, p. 60)

Dans son étude sur l'écriture lautréamontienne, «Lautréamont ou l'espérance d'une tête», publiée la première fois en 1949, Maurice Blanchot met l'accent sur cette lecture- conquête:

«Si l'œuvre en prose a pu de notre temps, soit par le roman, soit par l'essai, prétendre à une forme réservée généralement au poème, si elle a réussi aussi bien que la poésie, à nous imposer cette idée que la littérature est une expérience et que lire, écrire, ne relève pas seulement d'un acte qui dégage des significations, mais constitue un mouvement de découverte, c'est à la tentative et à la «folie» de Lautréamont que nous le devons.» (Blanchot, 1987, p. 44)

Ainsi, avec Lautréamont, on peut affirmer qu'il n'existe plus d'ordre figé et que son œuvre va à l'encontre de toute vérité stable et définitivement acquise. On peut même dire que *Les Chants de Maldoror* mettent en scène la déconstruction des codes littéraires, «une vaste entreprise de démolition» (Hugotte, 2001, P. 71), selon l'expression de Valéry Hugotte. Toutes ces idées, on peut les retrouver même dans un passage décisif des *Chants de Maldoror* constitué par l'apostrophe du narrateur à son narrataire:

«Il n'est pas utile pour toi que tu t'encroûtes dans la cartilagineuse

carapace d'un axiome que tu crois inébranlable. Il y a d'autres axiomes aussi qui sont inébranlables, et qui marchent parallèlement avec le tien.» (Lautréamont, 1990, pp. 250-251)

Ou bien encore, dans un passage emprunté à un ouvrage de musicologie, contenant toujours cette idée de la déconstruction des codes littéraires:

«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.» (Ibid., p. 300)

Cette lecture dynamique ou dialectique, d'ailleurs en accord avec une écriture qualifiée comme un «*work in progress*» (Blanchot, 1987, p. 44), a également des conséquences esthétiques très importantes. En fait, *Les chants de Maldoror* ne s'écrivent pas seulement contre l'aliénation de l'homme par une croyance qui le sépare de lui-même; ils révèlent également son aliénation plus profonde par un langage «*prisonnier de ses codes*» et de ses «*tics*», selon la célèbre expression des *Poésies* (Lautréamont, 1990, p. 356). Ainsi, dans une certaine mesure, on pourrait dire que le Créateur, qui nous impose ses lois, symbolise également le langage qui impose ses structures figées à la pensée:

«De même que nous sommes «agis» par une morale dont nous avons intériorisé les interdits, Lautréamont montre que nous sommes écrits par des mots qui ne nous appartiennent pas, que nous sommes parlés par le langage bien plus que nous ne le parlons.» (Hugotte, 2001, P. 71)

Un tel langage cause, ainsi que la Loi, la scission de l'identité du narrateur:

«Me servant de ma propre langue pour mettre ma pensée, je

m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle.  
[...] c'est moi-même, à moins que je ne me trompe ...» (Lautréamont,  
1990, P. 246)

Mais comment Lautréamont s'échappe-t-il de ce langage figé? Certes, grâce à la parodie, en exhibant à outrance ses codes:

«La résistance à cette emprise et à cette empreinte ne passera pas pour Lautréamont par la quête rimbaldienne d'un langage nouveau, ni par la recherche mallarméenne d'un sens plus pur, mais par l'ironie destructrice qui visera à discréditer un langage sclérosé.» (Hugotte, 2001, P. 71)

### Conclusion

*Les Chants de Maldoror*, œuvre libératrice, tout à fait moderne et bourrée de révolte, vont à l'encontre de tout ordre préétabli, de toute réalité figée et stable, de toutes sortes de classifications et de catégorisations, de toutes les institutions, de tous les codes littéraires, de toute lecture «*respectueuse*» (*Ibid.*, p. 75), de toutes formes de critiques traditionnelles, du langage, etc. Et toutes ses subversions esthétiques et morales se réalisent grâce à la parodie.

De plus, avec *Les Chants de Maldoror* où se présentent plusieurs types de discours littéraires, on se trouve en présence d'un texte moderne, rebelle aux catégories de poésie et de roman. En fait, Lautréamont a tout de suite posé de grands problèmes à la classification générique. Quoique divisés en strophes, *Les Chants de Maldoror* ne sont pas métrifiés ou rimés. D'autre part, ils ont un contenu franchement narratif. Mais ce récit qui s'annonce, qui se fait et se défait, peut-il être considéré comme un roman? Poème en prose peut-être:

«Les Chants de Maldoror pulvérisent les cadres stricts du poème en prose conçu comme un genre littéraire bien défini» (Bernard, 1959, p. 247).

D'ailleurs, comment classer un livre qui s'intitule *Poésies* et qui ne contient pas de poèmes mais des maximes et des pensées?

Cet amalgame de registres, de motifs et de résurgences issus des origines parfois opposées crée chez Lautréamont un effet esthétique révolutionnaire, nommé l'effet d'hétéroclite. De la même façon, et toujours dans le sillage de Lautréamont, le Surréalisme était également hostile à cette répartition en genres littéraires, ouverte par Aristote dans la *Poétique*. Breton, afin de dénommer le résultat de l'écriture automatique, a préféré la notion de «*texte surréaliste*» (Combe, 1992, p. 4) aux celles de poème et même d'œuvre, «*pour en souligner le caractère expérimental, étranger au souci esthétique dont la littérature était irrémédiablement tachée.*» (Ibid.)

Outre la critique féroce du romantisme et la création de l'effet d'hétéroclite, *Les Chants de Maldoror* mettent en question la lecture et l'écriture conformistes, respectant les codes littéraires préétablis et figés. Cette attaque de l'absolutisme se manifeste même entre l'œuvre de Lautréamont et celle de Ducasse, l'une considérée comme la thèse et l'autre comme l'antithèse. De cette façon, s'explique la contradiction apparente de ces deux ouvrages qui ne forment qu'un ensemble chargé de contrarier toute idée de stabilité. Le même relativisme se trouve séparément, à travers l'auto-parodie, dans chacun de ses ouvrages et notamment dans *Les Chants de Maldoror*, là où le narrateur, tout en se contrariant et en niant ses pensées, met en scène des idées contradictoires ainsi que toutes les voies possibles.

Certes, cette écriture carnavalesque, qui entrave toute linéarité et favorise l'apparition du possible, exige du lecteur une lecture dynamique qui ne se contente, à aucun moment donné du texte, d'un sens précis et déterminé puisqu'il n'en existe pas dans *Les Chants de Maldoror*. De cette façon, la lecture se transforme en une sorte de découverte dont témoignera plus tard le vingtième siècle notamment avec le Nouveau Roman.

Ainsi, on pourrait se demander quelle est la part de Lautréamont, ce magicien de la parole capable de faire danser et chanter les mots au gré de son inspiration, ce maître de formes, ce chercheur de la langue primitive, à

travers la déconstruction du langage et l'exhibition des codes littéraires, dans la naissance de la poésie moderne du vingtième siècle et quelle influence il avait sur le Surréalisme, sur les hommes de lettres comme Gide, Michaux, Ponge, Reverdy et Le Clézio, et sur les nouveaux romanciers.

### BIBLIOGRAPHIE

- AGASSE, Jean-Marie, «De la comparaison à la prolifération», *Entretiens*, n° 30, Paris, Editions Subervie, 1<sup>er</sup> trimestre 1971, p. 179.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BLANCHOT, Maurice, GRACQ Julien et LE CLEZIO J. M. G., *Sur Lautréamont*, Paris, Editions Complexe, 1987.
- BOUCHE, Claude, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Livre, 1992.
- HUGOTTE, Valéry, *LAUTREAMONR, Les Chants de Maldoror*, Paris, Puf, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- JANOVER, Louis, *Lautréamont et les chants magnétiques*, Paris, Sulliver, 2002.
- LAUTREAMONT, *Œuvres Complètes*, Paris, GF Flammarion, 1990.
- NATHAN, Lois, *Le scripteur et ses signifiants en six chants, ou le miroir brisé de Lautréamont: Sémiotique pour Lautréamont*, Paris, 2002.
- PERRONNE-MOISES, Leyla, *les chants de Maldoror DE LAUTREAMONE, poésies DE DUCASSE*, Paris, Hachette, 1975.
- PHILLIP, Michel, *Lectures de Lautréamont*, Paris, Armand Colin, 1971.
- PLEYNET, Marcelin, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, 1967.
- SANGSUE, Daniel, *la Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- TERRAY, Marie- Louise, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror, Lettres- Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 1997.