

L'Image tapageuse de Ducasse¹

Scott Shinabargar

S'il y a un poète pour qui l'image est un élément central et dynamique dans le fonctionnement du texte, c'est Isidore Ducasse—plus connu sous son nom de plume, Le Comte de Lautréamont. Il ne s'agit pas pourtant de cet assemblage « juste » d'entités éloignées, selon la formule célèbre de Reverdy : « une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste » (74). Tous les lecteurs des *Chants de Maldoror* savent bien que l'imagerie de Ducasse est « brutale » et « fantastique », par définition—source de maints *chocs* infligés au lecteur, et en quelque sorte garante de l'inclusion – si peu probable – de ce poète dans le Panthéon poétique de France. On trouve d'ailleurs que l'impact de ces images n'est pas uniquement le résultat de la représentation et de la figuration du texte, mais qu'il dérive en grande partie des dispositifs saillants des *sons* dans la chaîne des signifiants, et des articulations physiques nécessaires à leur production. Et cependant, si ces textures phonétiques, qui coïncident souvent avec les images les plus extrêmes de l'œuvre, réussissent en effet à rendre ces images plus *prononcées* – dans les deux sens de ce terme – l'expression étant plus énergique à de multiples niveaux de l'expérience de la lecture, elles révèlent aussi une tendance à l'excès dans la production textuelle de *Maldoror*. Aux forces des images sonores de ce texte singulier, il correspond, de plus en plus, une quantité analogue de « matière » verbale—des « coagulations », de valeur ambiguë, dont le lecteur à son tour devient l'héritier gêné. Dans les pages suivantes je voudrais élucider ce phénomène à travers deux sélections d'exemples pertinents : dans un premier temps, un défilé de créatures fantastiques qui constituent la *ménagerie* célèbre de l'œuvre de Ducasse, se déplaçant devant le regard (et les *oreilles*) du lecteur ; et dans un deuxième temps, un passage encore plus élaboré, dans lequel une image bien plus étrange prend forme.

Alors que le bestiaire de *Maldoror* est l'un des éléments les plus distinctifs et les plus analysés de l'œuvre sur le plan figural et *visuel*, sa forte présence *auditive* est passée pour la plupart inaperçue au regard des critiques. Non seulement les troupes de prédateurs et de parasites hérités des *Fleurs du mal* de Baudelaire – une influence indéniable sur Ducasse – prennent vie dans le texte par les sons qui les désignent (les « monstres glapissants, hurlants, grognants » du premier poète, 6), mais les attributs de ces créatures sont accentués davantage par l'accumulation d'articulations extrêmes, que nous trouvons partout dans *Maldoror*. En écho du crapaud que Baudelaire a choisi pour exprimer son dédain de la poésie pourrissante des romantiques, avec un coassement abrupt – « Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage, / Des **crapauds** imprévus [...] » (149) – l'amphibien privilégié de Ducasse est nommé, et *articulé*, à plusieurs reprises, pour amplifier le choc de son apparition à la fin du premier chant de *Maldoror* :

**Comment !... c'est toi, *crà`pau*d !... *gros crà`pau*d !... infortuné
*crà`pau*d !... (131).²**

1 Cette étude, qui a été modifiée et traduite en français pour ce recueil, fait partie du deuxième chapitre de mon livre paru récemment chez BRILL | Rodopi, *The Revolting Body of Poetry* (voir les *Ouvrages cités*).

2 Dans mon système d'annotation : les consonnes occlusives et « frappantes » sont soulignées ; les phonèmes postérieurs, lourds dans la bouche, sont en gras ; les voyelles antérieures (ou de position moyenne—

Comme Jean-Luc Steinmetz l'a fait remarquer, les noms mêmes de tels animaux, dispersés à travers ses textes, sont des objets précieux pour le bibliophile qu'est Ducasse (« Les noms eux-mêmes valent comme des trésors, à pouvoir ainsi être déclinés », 153). Si, dans la perspective de son étude, cette nomination mène le lecteur aux référents en question, je proposerais que c'est la matérialité même du signifiant qui devient la plus présente dans de pareils termes, à travers les séries d'articulations extrêmes et même pénibles qui les constituent. Ces termes sortent de la progression attendue de la narration, non seulement puisqu'ils dépassent le vocabulaire du lecteur même le plus érudit, mais parce qu'ils *déclament* cette incompréhensibilité, en opposition avec la lecture, à de multiples niveaux. Par exemple, dans le quatrième chant, au moment où Maldoror est sur le point d'assister à un événement horrifique (un mari torturé par sa femme et sa propre mère), son acte de se cacher en silence, communiqué par la série de termes monosyllabiques en début de phrase (« je\me\tins\tout\coi,\ »), est rompu par les termes discordants de la comparaison qui le suit :

je\me\tins\tout\coi,\ comme l'acantophorus serraticornis, qui ne montre que la tête en dehors de son nid (225).³

Si l'on écoute plus attentivement un tel passage de *Maldoror*, et les passages qui l'entourent, on observe que ces rassemblements phonétiques font partie de textures articulaires plus étendues. Dans la scène que je viens de citer, par exemple, l'agitation de la créature elle-même (« l'acantophorus serraticornis ») a été anticipée dans les coups moins dramatiques au début de la phrase (« je\me\tins\tout\coi,\ »), ensuite redistribuée pour animer l'image plus distincte à la fin—la tête jaillissante de sa cachette, avec la modulation de la série d'articulations postérieures et antérieures :

[...] qui ne montre que la tête en dehors de son nid.

De tels mots fonctionnent ainsi comme des noyaux d'énergie expressive ; des *big-bangs* qui sont ensuite éparpillés dans le texte, participant à l'expansion de l'univers de *Maldoror*. Dans un autre passage, la « beauté fantastique » d'une *scolopendre* ondoyante (ou mille pattes), évolue dans le développement du texte, les membres nombreux de la créature progressivement différenciés, l'ondulation des termes pluri-syllabiques du début surgissant à travers le texte dans des textures dynamiques similaires, aboutissant à la réaction finale de « haines les plus intenses » :

la scolopendre ne manque pas d'ennemis ; la beauté fantastique de ses pattes inombrables, au lieu de lui attirer la sympathie des animaux, n'est, peut-être, pour eux, que le puissant stimulant d'une jalouse irritation. Et, je ne serais pas étonné d'apprendre que cet insecte est en butte aux hâines les plus intenses (243-44).

« crâpaud », au-dessus), avec la grimace tendue qu'elles produisent souvent chez Ducasse (« [l']irritation », citée à la page 50 de cette étude) sont d'une plus grande taille ; d'autres phonèmes dynamiques, comme les [l], et surtout les [R] gutturaux sont en italiques ; et finalement, des pauses ou des agitations de la coulée prosodique – souvent rendues par des séries de termes monosyllabiques (« je\me\tins\tout\coi,\ » cité à la page 50), ou le [h] aspiré des « \haines les plus intenses », citées à la page 51 – sont mis en relief par des barres obliques. J'ai opté pour un « ` » afin d'indiquer que la syllabe est accentuée, par exemple, « `pointe » (p. 53) et « `scible » (p. 54), et ainsi de suite. Certaines textures sont tellement denses que j'ai simplement souligné tout le passage en question, laissant au lecteur perturbé d'en apercevoir la complexité—comme dans la description des « rapaces » qu'on verra ensuite.

3 J'ajoute ici à l'analyse de Nesselroth, qui a déjà identifié l'effet de ces termes, sans néanmoins mettre en relief les éléments de *texture* qui contribuent à cet effet : « the vehicle suddenly breaks the dramatic intensity of the situation because the technical vocabulary [...] renders the comparison incomprehensible and comical, the name of the bird sounding ridiculous. This is due to the Latin form whose sequence of syllables is phonetically grotesque for French ears » (65).

Dans l'une des comparaisons célèbres du texte (dont la plus connue est « beau comme [...] la rencontre fortuite [...] d'une machine à coudre et d'un parapluie », 289), une série de prédateurs aériens apparaissent dans la deuxième partie du passage pour *saisir* le lecteur avec leur texture irrégulière (on se rappellerait que la désignation des « rapaces » nous vient du Latin, « *rapere* 'saisir, ravir' », Robert 1459) :

Toute une série d'oiseaux rapaces, amateurs de la viande d'autrui et défenseurs de l'utilité de la poursuite, beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas, voltigent autour de ton front (232).⁴

On verra, en traversant les pages « pleines de poison » de ce texte, comme les désigne Ducasse, que de telles figures semblent souvent fonctionner, dans le contexte des passages qui les entourent, comme une forme de compensation dans la poétique de force du poète. Avec une modification significative d'*enargeia* – une figure rhétorique de l'antiquité, traditionnellement orientée par le visuel, par laquelle l'image frappante saisit le regard du lecteur – de telles images *auditives* sont destinées à amplifier un effet qui a été insuffisamment exprimé par les images centrales de la narration.⁵ Quand le narrateur nous raconte sa rencontre troublante avec un étrange humanoïde amphibien, par exemple, son préambule surdétermine – d'une manière ironique, il faut l'admettre – la décharge affective de l'événement : « Hélas! je voudrais [...] [que] chacun comprenne davantage, sinon mon épouvante, du moins ma stupéfaction, quand, un soir d'été [...] » (240). Ce passage est frappant, dans la perspective de notre étude, non seulement parce que l'événement bizarre que nous anticipons est présenté d'une manière si banale – « je vis nager, sur la mer, avec de larges pattes de canard à la place des extrémités des jambes et des bras, porteur d'une nageoire dorsale, proportionnellement aussi longue et aussi effilée que celle des dauphins, un être humain » (Ibid.) – mais parce que c'est en effet le passage suivant qui saute, pas tellement aux yeux, mais aux oreilles du lecteur, avec ses articulations baroques et serrées—ce qu'on entend dans les échos et les amplifications des termes zoologiques autant que dans ces appellations scientifiques, si frappantes, elles-mêmes : « l'anarnak groënlandais » => « de la plus grande admiration » ; « le scorpène-horrible » => « les marques très-ostensibles » :

je vis nager [...] un être humain que des bancs nombreux de poissons (je vis, dans ce cortège, entre autres habitants des eaux, la torpille, l'anarnak groënlandais et le scorpène-horrible) suivaient avec les marques très-ostensibles de la plus grande admiration (Ibid.).

Par une inversion inattendue, ce qui ressort le plus du texte, ce n'est pas l'événement lui-même, au niveau visuel, mais les « corps » linguistiques, au niveau auditif—les créatures sous-marines qui en sont les témoins (« la torpille, l'anarnak groënlandais »).

Ce qui est intéressant, c'est qu'on observe de plus en plus dans les élucubrations surréelles des chants qui suivent ce passage, que de telles séquences sont inversées ; que ce sont les coagulations phonétiques qui sont *suivies* des observations banales et déconnectées – ou plutôt *déconnectantes* – du narrateur—des digressions qui semblent se prolonger indéfiniment, comme les discours des pédants ennuyeux de la jeunesse récente du poète. Dans le passage cité plus tôt, par exemple, le « *front* » qui suit la description

4 Voir encore Nesselroth, qui dit que cette image « s'enracine dans l'esprit », 23, (ma traduction)—un phénomène qu'il explique moins par la sonorité des mots en question, que par l'obscurité du terme clé, « Panoccos », qui ne se trouve pas dans les dictionnaires *Larousse* et *Littré*.

5 Zanker identifie la définition la plus élaborée de cette figure rhétorique – *enargeia* – chez Dionysos d'Halicarnasse, qu'il résume ainsi : « [...] the stylistic effect in which appeal is made to the senses of the listener and attendant circumstances are described in such a way that the listener will be turned into an eyewitness [...] ; he will inevitably see the events [...] depict[ed] and, as it were, feel in the presence of the characters [...] introduce[d] » (297).

des rapaces exotiques, et qui semble ancrer cette image inattendue dans la narration qui s'ensuit, est mis en question, se dissipant à travers une chaîne ambiguë de termes scientifiques et objectifs : « Mais, est-ce un front ? Il n'est pas difficile de mettre beaucoup d'hésitation à le croire. Il est si bas, qu'il est impossible de vérifier les preuves, numériquement exigües, de son existence équivoque » (232-33). De telles disjonctions pourraient s'expliquer simplement, à première vue, comme le genre de terrorisme littéraire pratiqué par Ducasse partout dans les chants—une violence qui est directe et dépourvue de buts conceptuels, à part celui, précisément, d'être dépourvu de sens. Comme Bersani l'a bien observé, au sujet des comparaisons ducassiennes, mentionnées plus tôt : « Ces comparaisons n'ont aucune fonction cognitive ou éducative. Tout ce qu'elles font, c'est simplement de nous éloigner de leurs points supposés de départ » (196). La prévalence – ou la « *coagulation* » – de sonorités linguistiques dans *Maldoror* indique cependant, comme nous le verrons, un processus textuel qui est plus compliqué, sinon problématique.

Cette complexité n'est nulle part plus manifeste que dans la deuxième strophe du cinquième chant, où l'accumulation de matière verbale se produit à une plus grande échelle. Le passage commence avec l'introduction mystérieuse de plusieurs éléments incompréhensibles, qui seront graduellement clarifiés et qui, aussi absurdes qu'ils puissent paraître, se révéleront en effet étroitement liés au cours de la narration qui suit. Après avoir commencé, *in medias res*, avec sa description d'une forme indistincte qu'il a croisée par hasard, assise sur un grand socle (« je devinais qu'elle n'était pas d'une forme ordinaire, sans, néanmoins, préciser la proportion exacte de ses contours », 252), le narrateur nous fait remarquer un énorme scarabée (« pas de beaucoup plus grand qu'une vache ! », 253), qui pousse devant lui ce qui lui paraît être une balle amorphe de « matières excrémentielles » (253). Si ces premiers éléments du texte commencent à prendre un sens dès que l'intrigue de cette strophe est introduite (pour résumer : le scarabée et la créature à la tête d'oiseau sur le socle étaient frères avant leurs métamorphoses, les deux trahis par la femme, maintenant décédée, et dont le cadavre sectionné constitue la balle en question...), l'attention du lecteur est attirée davantage par ce qui se matérialise – d'une manière *auditive*, autant que visuelle – à un autre niveau, plus viscéral, du texte. Quand Ducasse dessine ensuite les traits de la première figure, il emprunte librement – c'est-à-dire, qu'il se permet de *plagier*, comme ailleurs dans le texte – des écrits du naturaliste Jean-Charles Chenu. Par contraste avec une autre greffe similaire pourtant – la description du mouvement d'une volée d'oiseaux, élaborée dans un discours abstrait et austère, (« le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui [...] », 249), le sujet du passage en question ici prend vraiment corps dans le texte. Les composants linguistiques du passage original présentent une texture distincte, dans une espèce de *ready-made* phonétique (une découverte qui devait sans doute susciter un sourire du jeune lexophile Ducasse) même si l'auteur (Chenu) en était inconscient—des séries d'allitérations et d'ondulations articulées de l'arrière à l'avant de la bouche, que Ducasse reproduit dans les textures denses qu'il compose et insère devant cette « citation », pour incorporer le tissu greffé à son propre texte (la section plagiée commençant avec « ce bec [...] »).⁶

Le bloc plastique que j'apercevais n'était pas une frégate. La chair cristallisée que j'observais n'était pas un cormoran. Je le voyais maintenant, l'homme à l'encéphale dépourvu de protubérance annulaire ! Je recherchais vaguement, dans les replis de ma mémoire, dans quelle contrée torride ou

6 Steinmetz (*Maldoror* 413, note 4).

g/acête, j'avais remarqué ce bec très-long, *large*, convexe, en voûte, à arête marguête, onguiculée, renflée et très crochue à son extrémité ; ces bords dentés, droits ; cette mandibule inférieure, à branches séparées jusqu'auprès de la pointe (253-54).

Il est important que, là où un tel usage du discours scientifique dans *Maldoror* paraîtrait souvent visé à constituer une sorte d'*anti*-principe poétique, comme nous l'avons observé, ce passage semble avoir été choisi précisément – au moins, en partie – pour la qualité sonore des signifiants qui le constituent, et pour sa capacité d'interagir avec – et *générer*, en fait – les images auditives de plus en plus extravagantes du texte. C'est-à-dire que le discours scientifique, en pareil cas, au lieu de désamorcer la prolifération du langage absurde et fort expressif, contribue en fait à amplifier cette tendance dans le processus créatif du poète.

Bien que Ducasse semble capable de contrôler ces forces textuelles, plusieurs lignes après, dans son invocation sobre de la méthode scientifique (« pour la clarté de ma démonstration, j'aurais besoin qu'un de ces oiseaux fût placé sur ma table de travail, quand même il ne serait qu'empaillé », 254), il revient sans délai à sa description obsessionnelle de la créature à la tête d'oiseau. La poétique révoltante de *Maldoror* réapparaît maintenant en pleine vigueur, se servant du discours et des textures complexes du passage précédent dans ces défigurations de la figure la plus élémentaire de la rhétorique—la comparaison :

il me paraissait beau comme *les deux longs filaments tentaculiformes* d'un insecte ; ou plutôt, comme une *inhumation précipitée* ; ou encore, comme *la loi de la reconstitution des organes mutilés* ; et surtout, comme un *liquide éminemment putre scible* ! (254).

Aussitôt que le poète s'est enfin dégagé des multiples élaborations de cette figure qui a dominé la strophe jusqu'à ce moment, et après nous avoir offert un bref exposé des événements importants de l'intrigue (le triangle amoureux, mentionné en haut), il relance tout de suite la production de textures similaires – quoiqu'avec des différences importantes – dans la description des figures centrales esquissées vers la fin de la strophe. De l'inscription sonore de la sphère roulante de la première section (« des *colliers de perles* » => « un *polyèdre amorphe* »), jusqu'à l'impact répété de celle-ci avec les durs objets déchirants (« *traîner, avec tes tarses, à travers les vallées et les chemins, sur les ronces et les pierres* »), le poète persiste à manipuler la matière qui se coagule, la décomposant et la recomposant avec une précision et une régularité croissantes (« se *polir par la loi mécanique du frottement rotatoire* »), jusqu'au moment où la forme géométrique finale se dégage avec les douces fricatives qui se sont accumulées à travers le passage (« la masse d'une *sphère* ») :

déjà, cette femme, dont tu avais attaché, avec des *colliers de perles*, les jambes et les bras, de manière à réaliser un *polyèdre amorphe*, afin de la *traîner*, avec *tes tarses*, à *travers les vallées et les chemins, sur les ronces et les pierres* [...] à *vue*s *vos*se *creu*ser de *blessures*, ses *membres se polir par la loi mécanique du frottement rotatoire*, se *confondre dans l'Unité* de la *coagulation*, et son *corps* présenter, au lieu des *linéaments primordiaux* et des *courbes naturelles*, l'*apparence monotone* d'un seul *tout homogène* qui ne *ressemble que trop, par la confusion* de ses *divers éléments broyés*, à la *masse* d'une *sphère* ! (255-56).

À la fin, cependant, quel que soit le niveau de contrôle exercé par le poète dans la (dé)composition du texte, il semble que ce qui se produit ici n'est pas seulement une autre figure bizarre dans une série de figures bizarres, disparaissant dans la progression continue de ce texte, mais plutôt une conglomération complexe de matière

linguistique ; le produit d'une orchestration méticuleuse de forces qui nous propose une sphère dense et amorphe—et de valeur ambiguë. En effet, dans le conseil sagace de l'homme-oiseau à son frère, le scarabée, n'est-il pas possible que le poète ne s'adresse à lui-même ? :

Il y a longtemps qu'elle est morte ; laisse ces dépouilles à la terre, et prends garde d'augmenter, dans d'irréparables proportions, la rage qui te consume : ce n'est plus de la justice ; car, l'égoïsme, caché dans les téguments de ton front, soulève lentement, comme un fantôme, la draperie qui le recouvre.

Si Ducasse s'aperçoit à ce moment dans l'élaboration progressive de son texte que la « rage » à l'origine de *son* activité peut se nourrir d'elle-même indéfiniment, grandissant au-delà de la justice qu'il voudrait rendre à une humanité hypocrite, avec ses valeurs et ses discours creux, il reconnaît aussi peut-être qu'il y a une promesse dans cette rage fondatrice. Ducasse ne s'est pas encore débarrassé, tant s'en faut, de la matière linguistique si durement accumulée dans les passages achevés qui précèdent la strophe en question, mais, plus fondamentalement encore peut-être pour le destin de l'oeuvre, il n'a pas supprimé sa tendance à relancer l'intensification de cette violence expressive qui va surgir dans tout ce qu'il va écrire après : cette prolifération d'images souvent singulières et grotesques destinées à atteindre, à heurter et à provoquer les oreilles des lecteurs à venir.

Winthrop University

OUVRAGES CITÉS

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Tome I. Ed. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975.
- Bersani, Leo. *A Future for Astyanax*. New York : Columbia University Press, 1984.
- Ducasse, Isidore, le Comte de Lautréamont. *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Paris : Flammarion, 1990.
- Nesselroth, Peter. *Lautréamont's Imagery : A Stylistic Approach*. Geneva : Librairie Droz, 1969.
- Petit Robert. Paris : Société du Nouveau Littré, 1968.
- Reverdy, Pierre. « L'image ». *Nord-Sud* 13 (1918).
- Steinmetz, Jean-Luc. « Isidore Ducasse et le langage des sciences ». *Lautréamont : Retour au texte*. Eds. Henri Scepti et Jean-Luc Steinmetz. Poitiers : La Licorne, 2001. 151-65.
- Zanker, G. « Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry ». *Rheinisches Museum für Philologie*. Neu Folge, 124. Bd., H. ¾ (1981). 297-310.