

Véronique Henninger

Illisibilité et subversion rhétorique dans *Les Chants de Maldoror*

Si toute œuvre littéraire est nécessairement confrontée à la question de sa lisibilité, certains textes posent ce problème de manière plus aiguë. Malgré sa revalorisation par les écrivains d'avant-garde, la variété des approches de la critique, la surprenante abondance de l'iconographie¹ et divers essais d'adaptation théâtrale, en dépit donc d'une forme d'institutionnalisation de cette œuvre déconcertante, le texte des *Chants de Maldoror* demeure-t-il aujourd'hui encore illisible? Et d'ailleurs la mythification de cette œuvre par une partie de la critique ne constitue-t-elle pas une forme de réponse à la persistante illisibilité du texte des *Chants de Maldoror*?

La profusion du discours métatextuel, et même méta-rhétorique, dans *Les Chants de Maldoror* semble révélatrice d'une conscience de l'auteur quant aux problèmes de lecture suscités par une œuvre qui remet en cause certains présupposés de la communication et de la signification poétiques. Mon propos consistera donc à expliciter comment cette illisibilité des *Chants de Maldoror* résulte d'un usage spécifique de certaines figures de rhétorique privilégiées et d'une construction originale de la phrase favorisant un effet d'opacité sémantique.² Je partirai d'une définition provisoire de l'illisibilité comme une difficulté, fût-elle temporaire, du destinataire à attribuer un sens acceptable à telle figure, syntagme ou phrase, l'accumulation de ces résistances ponctuelles rendant finalement problématique le sens global et l'interprétation du texte.

Déconstruire la syntaxe

Commençons par examiner l'une des occurrences du signifiant „phrase“, terme qui apparaît à plusieurs reprises dans le discours métatextuel des *Chants de Maldoror*, lié à des connotations de longueur. Ainsi en est-il dans le chant VI qui fournit deux exemples de mise en abyme de la réception du texte. Le narrateur s'attache à décrire l'effet produit sur Mervyn par le déchiffrement des „curieuses phrases“³ du courrier de Maldoror qui lui font entrevoir de nouveaux horizons; alors que cette lettre plonge Mervyn dans la rêverie, le récit de voyage lu peu après par le père, écrit dans une syntaxe linéaire et selon les normes d'une rhétorique figée, ne provoque que l'ennui puisque le jeune homme est

dans l'impossibilité de suivre plus longtemps le raisonné développement des phrases passées à la filière et la saponification des obligatoires métaphores (O.C.; 232).

Les deux métaphores de la filière et de la saponification soulignent ironiquement la prévisibilité d'une telle phrase, radicalement opposée à celle de l'auteur des *Chants*

de *Maldoror* qui, nous le verrons, subvertit la rhétorique et incite le lecteur à tracer son propre cheminement dans le texte.

Même s'il existe des exemples d'énoncés brefs, dans la remarquable hétérogénéité formelle des *Chants de Maldoror*, ce sont avant tout les phrases longues et complexes qui caractérisent le style de cette œuvre. Or le simple allongement de la chaîne verbale est déjà de nature à poser des problèmes de réception. S'écartant nettement d'une progression linéaire sujet-verbe-complément, la phrase ducassienne privilégie certaines constructions syntaxiques particulières, et notamment des métataxes par permutation ou par adjonction,⁴ comme les définit le Groupe μ . Nombreuses sont les permutations liées à une position atypique du noyau sujet-verbe, qui est retardé ou disloqué, créant des lacunes dans la continuité du sens, certaines ambiguïtés, et une mise en attente de la clôture de la phrase. Le corollaire de ce retard du noyau phrastique est l'antéposition de constituants grammaticaux a priori facultatifs, tels que les compléments circonstanciels, les propositions participiales ou comparatives; ainsi mis en relief et amplifiés, ces éléments tendent à déconstruire la syntaxe en bouleversant la hiérarchie des rapports grammaticaux. Facteur d'incertitude bien plus que de structuration de la phrase, la syntaxe ducassienne est étroitement associée à la digression et à une forme de circularité perturbante qui incite le destinataire à la relecture.

Examinons un premier exemple simple de retard du noyau de la phrase, extrait de la huitième strophe du chant I où les chiens aboient au clair de lune; voici comment le „je“/Maldoror décrit ses gestes quotidiens:

Comme un condamné qui essaie ses muscles, en réfléchissant sur leur sort, et qui va bientôt monter à l'échafaud, debout, sur mon lit de paille, les yeux fermés, je tourne lentement mon col de droite à gauche, de gauche à droite, pendant des heures entières; je ne tombe pas raide mort (O.C.; 55).

Ici quatre éléments antéposés retardent le noyau phrastique „je tourne mon col“ dont une longue proposition comparative développée par la double relative qui détermine „condamné“. Quant au rattachement de „debout“, il est légèrement ambigu: si l'adverbe semble initialement définir „condamné“, l'apparition du syntagme „sur mon lit de paille“ le relie ensuite à un énonciateur dont l'identité est progressivement explicitée. Voilà donc un cas d'amphibologie dont l'effet est surtout de souligner la similitude de position du „je“ désespéré et du condamné à l'échafaud, renforçant l'analogie posée par la comparaison avant que l'hyperbate finale ne la remette abruptement en question. Le rattachement syntaxique de „debout“ fluctue donc au cours de l'énoncé en révélant progressivement deux sens qui coexistent simultanément dans la phrase.

Outre sa mise en attente, le noyau sujet-verbe peut également être disloqué sous la forme d'une tmèse;⁵ intercalant entre le sujet et le verbe des éléments secondaires, la tmèse retarde le contact entre les constituants principaux et segmente la phrase en créant des ambiguïtés de liaison. Si la disjonction du sujet et du verbe représente sans doute le cas de tmèse le plus frappant, la séparation du

noyau syntaxique de son complément d'objet direct n'est pas rare dans *Les Chants de Maldoror*. Ainsi en est-il dans le fameux incipit de l'œuvre, qui enchaîne deux thèmes mimétiques de la désorientation, à la fois spatiale, morale et sémantique, évoquée au plan de l'énoncé:

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison... (O.C.; 45).

La page est redécrite comme un marécage à traverser au prix d'un cheminement sinueux et risqué, dont les mouvements de la syntaxe se font l'écho, et qui métaphorise le processus même de la lecture de ce texte difficile. Une première thème sépare le sujet „le lecteur“ du verbe „trouve“, du fait de l'insertion d'une apposition qui précise les conditions du succès de la quête spatiale et sémantique du destinataire, de sorte que le retard de „trouve“ semble mimétique de l'impression de surprise liée à la découverte. La seconde thème, qui dissocie „trouve“ de son complément d'objet direct, produit un effet ironique puisque le syntagme intercalé est précisément le circonstanciel „sans se désorienter“: sans doute faut-il interpréter le procédé comme une mimesis du „chemin abrupt et sauvage“. S'identifier au texte des *Chants de Maldoror*, y adhérer étroitement, faire preuve d'audace en sortant, dans tous les sens de l'expression, des sentiers battus, sont autant de critères requis pour que le destinataire, initialement dépourvu du savoir nécessaire à la compréhension de cette œuvre, puisse finalement y découvrir une signification.

Dans cet extrait de la strophe du fossoyeur, inspirée d'*Hamlet*, apparaît également une double thème, qui contribue à une forme d'égarement syntaxique renforcé par l'usage réitéré de la périphrase; voici comment le fossoyeur s'adresse à Maldoror:

Comment veux-tu, étranger, que la pioche remue cette terre (...), lorsque celui qui tient la pioche, de ses tremblantes mains, après avoir toute la journée palpé convulsivement les joues des anciens vivants qui rentrent dans son royaume, voit, le soir, devant lui, écrit en lettres de flammes, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu: la mortalité ou l'immortalité de l'âme (O.C.; 71).

Faisant écho à la personnification initiale de la pioche, l'énonciateur, parlant de lui à la troisième personne, utilise la périphrase „celui qui tient la pioche“, qui est séparée du verbe par deux circonstanciels; cette dislocation syntaxique dissocie un toucher longuement décrit et une vision différée. Quant à l'objet, retardé, de cette vision funèbre, il est éloigné du verbe „voit“ par la multiplication des éléments intercalés, ce qui dramatise, sur un mode parodique, le cadre dans lequel surgit „l'énoncé du problème effrayant“, une périphrase aussitôt reformulée par l'émetteur.

Un irréductible effet d'amplification

Outre les métataxes par permutation qui engendrent des retards et des dislocations syntaxiques, la phrase de Lautréamont présente aussi de nombreuses méta-

taxes par adjonction. Motif privilégié, largement analysé, le tourbillon peut être interprété comme une métaphore du mouvement de la phrase ducassienne, fondé sur de nombreux enchâssements et circonlocutions qui contribuent à son amplification. Et le caractère de prose poétique des *Chants de Maldoror*, c'est-à-dire l'absence de mètre, favorise également ce processus d'amplification⁶ qui, poussé à son paroxysme, crée inévitablement des problèmes de réception.

Sans doute vaut-il la peine de tenter une mise au point terminologique de la notion d'amplification que je considérerai, compte tenu de sa structure et de ses effets, comme un cas de métataxe par adjonction.⁷ Deux procédés rhétoriques, d'ailleurs susceptibles de se combiner, concourent à la production d'un effet d'amplification discursive: ce sont la chronographie et la concaténation. Et, comme l'explicitera la suite de cette étude, l'amplification, qui est omniprésente dans la phrase ducassienne, tend à contaminer d'autres figures de rhétorique dont la comparaison et la périphrase.

Cet extrait de la strophe du naufrage du navire, au chant II, fournit un intéressant exemple de chronographie, une figure qui démultiplie les circonstances temporelles de l'énoncé;⁸ ici le complément circonstanciel de temps, antéposé par rapport au noyau syntaxique et amplifié dans une longue protase, met le sens en attente avant une chute qui survient dans l'apodose:

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!“ (O.C.; 119).

Le développement du circonstanciel génère un énoncé complexe, qui tend à s'autonomiser par rapport au noyau syntaxique de la phrase, et qui est lui-même segmenté par une double tmèse séparant le sujet „vent“ des deux verbes coordonnés „disloquait“ et „augmentait“ dans une frappante mimesis du processus d'anéantissement: l'attention du destinataire se focalise donc sur la polyphonie de cette micro-scène où la destruction du navire est précipitée par l'action du vent. Et ce n'est qu'à la faveur de l'apparition tardive du noyau grammatical „je m'enfonçais“ dans l'apodose, beaucoup plus brève, que se dessine une forme de relation ambiguë, en quelque sorte sadomasochiste, entre les naufragés et l'énonciateur qui s'automutile.

Mais c'est surtout la concaténation⁹ qui contribue à l'amplification de la phrase ducassienne; en voici un premier exemple dans cette longue période d'une dizaine de lignes qui décrit dans le chant II la réaction de l'hermaphrodite, métaphore du poète, molesté par quatre hommes masqués qui tentent de l'interner:

Il se mit à sourire en recevant les coups, et leur parla avec tant de sentiment, d'intelligence sur beaucoup de sciences humaines qu'il avait étudiées et qui montraient une grande instruction dans celui qui n'avait pas encore franchi le seuil de la jeunesse, et sur les destinées de l'humanité où il dévoila entière la noblesse poétique de son âme, que ses gardiens, épouvantés jusqu'au sang de l'action qu'ils avaient commise, délièrent ses membres brisés, se traînèrent à ses genoux, en demandant un pardon

qui fut accordé, et s'éloignèrent, avec les marques d'une vénération qui ne s'accorde pas ordinairement aux hommes (O.C.; 94).

L'effet d'amplification repose globalement sur plusieurs concaténations successives, c'est-à-dire sur un enchaînement de propositions relatives qui perturbe la réception de l'énoncé. L'amplification de la phrase débute avec l'expansion du noyau syntaxique „il leur parla sur“, qui est d'ailleurs un solécisme, déterminé par le syntagme quantifiant „beaucoup de sciences humaines“, lui-même complété par la relative „qu'ils avaient étudiées“. Or la proposition relative coordonnée „qui montraient une grande instruction“ introduit une rupture de construction problématique: en effet si, par l'accord, „qui montraient“ est rattaché à „sciences humaines“, ce sens est difficilement acceptable. Une dernière difficulté, liée au développement du noyau syntaxique, concerne le rattachement de „et sur les destinées de l'humanité“, qui est manifestement une anacoluthie, puisque ce syntagme n'est identifiable qu'après relecture comme un second complément du noyau „il leur parla“.

En soulignant le jeu d'anticipation et de résolution de la phrase, la structure périodique de cet énoncé contribue toutefois à sa lisibilité; car si la protase met en relief le discours de l'hermaphrodite et son envolée lyrique, l'apodose révèle l'effet, quasiment physique, de ces paroles sur le comportement des agresseurs dont elle mime la chute. Symétrique de celle de la protase, l'expansion de l'apodose se construit sur l'enchaînement de trois relatives qui déterminent successivement les substantifs „action“, „pardon“ et „vénération“. L'engrènement des concaténations favorise la révélation progressive des qualités spirituelles de l'hermaphrodite, qui provoque la métamorphose des gardiens et, d'une certaine manière, la conversion du mal en bien. En définitive, si une paraphrase, forcément réductrice, devait être tentée de cette phrase complexe, ce serait celle-ci: l'hermaphrodite parla de telle manière à ses agresseurs que ceux-ci lui demandèrent pardon, le détachèrent, et s'éloignèrent.

Toujours extrait du chant II, l'exemple suivant constitue un autre cas d'amplification due à un enchaînement de concaténations qui tendent à effacer le thème initial au fur et à mesure de la progression d'une phrase qui s'éternise. Voici la description du spectacle auquel assiste le caillou personnifié, celui de l'homme poursuivi par une conscience fantomatique:

Après avoir dit cela, il [le caillou à l'œil sombre] se replace dans son attitude farouche, et continue de regarder, avec un tremblement nerveux, la chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables (O.C.; 125).

Contrairement à l'exemple précédent, le noyau syntaxique, qui résume quasiment la phrase entière, apparaît explicitement au début: le caillou se replace dans son attitude farouche et continue à regarder. Or c'est précisément l'objet de la vision du caillou personnifié qui est la matière de l'amplification et ces images démesu-

rées finissent d'ailleurs par effacer leur observateur. Le processus d'expansion débute avec la métaphore „in praesentia“ „grandes lèvres du vagin d'ombre“, second complément d'objet direct de „regarder“, et se complexifie ensuite avec l'enchaînement des déterminations successives du métaphorisant „vagin d'ombre“, puis de „spermatozoïdes ténébreux“. Si l'engrènement des concaténations mime la dynamique de dilatation de ces éléments dans le décor, l'amplification coïncide aussi avec le développement d'une isotopie sexuelle qui réactive notamment l'épaisseur polysémique de la métaphore „grandes lèvres du vagin d'ombre“. L'accumulation des hyperboles déréalise la description qui glisse vers le fantastique, l'irreprésentable, et même l'indicible, comme l'atteste l'adjectif „inexprimables“ ici chargé d'un sens autotextuel.

Examinons enfin cette phrase, modèle de complexité, où le thème initial est rapidement noyé dans un tourbillon où s'enchaînent chronographie et concaténations; voici comment les rumeurs décrivent, au début du chant III, le comportement des *deux frères mystérieux*, qui représentent peut-être le poète:

Ou bien, quand ils prenaient la ferme résolution, afin d'exciter les hommes au repentir par les strophes de leurs prophéties, de nager, en se dirigeant à grandes brassées, vers les régions sidérales où une planète se mouvait au milieu des exhalaisons épaisses d'avarice, d'orgueil, d'imprécation et de ricanement qui se dégageaient, comme des vapeurs pestilentielles, de sa surface hideuse et paraissait petite comme une boule, étant presque invisible, à cause de la distance, ils ne manquaient pas de trouver des occasions où ils se repentaient amèrement de leur bienveillance, méconnue et conspuée, et allaient se cacher au fond des volcans, pour converser avec le feu vivace qui bouillonne dans les cuves des souterrains centraux, ou au fond de la mer, pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme, qui leur paraissaient des modèles de douceur, en comparaison des bâtards de l'humanité (O.C.; 133).

L'impression d'égarement du lecteur est notamment due à la remarquable amplification du circonstanciel de temps, placé en tête de phrase, qui tend à s'autonomiser et retarde considérablement l'apparition du noyau syntaxique „ils ne manquaient pas de trouver des occasions où ils se repentaient de leur bienveillance“; quant à l'expansion du circonstanciel de temps, elle s'appuie sur une structure complexe, qui enchâsse elle-même d'autres circonstanciers et deux relatives déterminant longuement les substantifs „régions“ et „exhalaisons“. Et, bien que débordée par la profusion verbale, la période possède ici encore une fonction iconique: en effet, la longue protase coïncide avec l'élévation des *deux frères mystérieux* vers les régions sidérales alors que l'apodose, plus brève, mime le mouvement de chute amorcé avec le syntagme verbal „et allaient se cacher“, lui-même déterminé par les deux alternatives „au fond des volcans/de la mer“ qui font l'objet d'expansions remarquablement symétriques dans l'énoncé.

Ambiguïtés, coexistence des sens littéral et métaphorique et, plus globalement, activation de la polysémie, telles sont les principales perturbations sémantiques créées par la figure de l'amplification, auxquelles s'ajoutent, au niveau syntaxique,

les digressions et les anacoluthes. Et, malgré une structure souvent périodique qui facilite la réception, la phrase ducassienne, complexifiée par l'amplification, n'est en définitive lisible qu'au prix d'une paraphrase inévitablement réductrice, dans la mesure où nulle équivalence de sens ne saurait être posée entre la phrase complète et la phrase nucléaire, entre l'énoncé initial et sa reformulation plus ou moins simplificatrice. La figure de l'amplification s'avère donc irréductible, confrontant le destinataire à un reliquat sémantique intraduisible, à l'une des manifestations de la résistance du sens à l'interprétation.

Dénudation de la figure de comparaison

Figure majeure de l'analogie chez Lautréamont, la comparaison peut aussi être analysée comme une forme d'amplification dans la mesure où le comparant subit invariablement un processus d'expansion syntaxique par concaténation ou hyperbate. Examinons donc la „strophe des baobabs“ du chant IV, où l'on relève l'un des plus fameux exemples d'un discours méta-rhétorique sur la comparaison. Après avoir initialement rapproché deux piliers de deux baobabs, puis de deux épingles, l'énonciateur redéfinit ensuite ces piliers comme „deux tours énormes“ en considérant rétrospectivement „piliers“ comme une métaphore. Puis l'énoncé développe, dans un style périphrastique, les similitudes et les disparités des objets baobabs, épingles et tours avant de réaffirmer l'analogie initialement posée entre „piliers“ et „baobabs“; ici l'amplification, appuyée sur la périphrase, contribue à brouiller l'identité du comparé et du comparant et à déconstruire, ou plus précisément à dénuder, la figure de la comparaison:

Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'œil, ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (...) qu'un baobab ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales... ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives (O.C.; 159).

Enfin ce long paragraphe s'achève sur un mouvement rétrospectif qui réaffirme, grâce à une justification pseudo scientifique, la comparaison paradoxalement établie, dès la première phrase de la strophe, entre „piliers“ et „épingles“:

...et, quand au commencement j'ai comparé les piliers aux épingles avec tant de justesse (...), je me suis basé sur les lois de l'optique, qui ont établi que, plus le rayon visuel est éloigné d'un objet, plus l'image se reflète à diminution dans la rétine (O.C.; 160-61).

Ici pointe une nouvelle esthétique de la comparaison fondée sur le rapprochement d'objets dissemblables, sinon franchement opposés, qui affaiblit le principe d'analogie sur lequel repose par convention cette figure. De même que celui de la périphrase d'ailleurs, l'usage particulier de la comparaison dans *Les Chants de Maldoror*

ror contribue donc à révéler et à déconstruire les mécanismes d'une certaine rhétorique dominante.

Principale copule de la comparaison ducassienne, le „comme“ fait l'objet d'une remarquable extension d'usage dans *Les Chants de Maldoror*: l'infléchissement de son utilisation réside d'une part dans une importante tension sémantique entre le comparé et le comparant et, d'autre part, dans une amplification du comparant qui tend à s'autonomiser par rapport au comparé. Ainsi le premier paragraphe des *Chants de Maldoror* est-il caractérisé par l'enchaînement fameux de deux „comme“ dans un énoncé à valeur essentiellement métatextuelle:

... 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 (O.C.; 45).

Marque d'autocorrection, le „ou plutôt“ introduit le second et très long comparant du comparé „dirige tes talons en arrière“, formulation périphrastique évoquant le recul prêté au lecteur craintif. Ici encore le développement de l'amplification implique un éloignement progressif par rapport au thème initial: en effet, l'expansion du comparant repose sur l'enchaînement de deux relatives déterminant respectivement „angle“ et „horizon“ avant que la phrase ne soit quelque peu prolongée par une hyperbate. Désorienté, le destinataire en vient presque à oublier le comparé puisque la description du vol des grues, métaphore d'une lecture mouvementée, est peu à peu le vrai thème du discours; devenu quasiment indépendant du comparé, le comparant narre une micro-scène qui tend en fait à dépoétiser la comparaison.

Variante la plus originale de la comparaison, le fameux „beau comme“ de Lautréamont fait correspondre une série de quatre comparants à un comparé unique. Autre transgression par rapport au fonctionnement habituel de la figure, les comparants ducassiens sont beaucoup moins connus que le comparé, ce qui est préjudiciable à la lisibilité de l'énoncé. C'est le cas dans cette quadruple comparaison, qui clôt la description périphrastique de l'homme à tête de pélican dans le chant V:

Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, 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 putrescible (O.C.; 192)!

La phrase progresse par hyperbates successives, la comparaison étant relancée par trois marqueurs de reformulation qui semblent indiquer une hiérarchie dans la pertinence des comparants. Or, si la triple épanorthose traduit la recherche de l'exactitude de l'expression, le lecteur est bien en peine de justifier l'analogie posée par l'énonciateur entre le comparé et les quatre comparants, leur accumulation créant un collage d'images hétérogènes qui empêche en fait toute représentation.

Lautréamont pousse ici à l'extrême l'exigence de nouveauté et d'imprévisibilité des rapports du comparé et du comparant au détriment de la lisibilité,¹⁰ puisqu'il n'existe objectivement aucune intersection sémique entre le comparé „beau“ et les quatre comparants où prévalent des sèmes dysharmoniques de laideur et de mort. A l'instar de l'amplification, le fonctionnement atypique de la comparaison laisse subsister un important reliquat sémantique, qui résiste à l'interprétation, incitant le destinataire à lire cette figure indécodable à un niveau méta-rhétorique: la dénudation, par l'ironie et la caricature, du fonctionnement figé de la comparaison traduit le rejet de formes rhétoriques jugées périmées par Lautréamont, une récusation qui s'inscrit dans un vaste projet de déconstruction de la rhétorique dominante.

Examinons un second exemple de quadruple comparaison liée à l'apparition du jeune Mervyn dont la nomination est d'ailleurs retardée; la justification de l'analogie du comparé et des comparants n'y est pas moins problématique que dans le cas précédent, malgré la prédominance d'un champ lexical de la physiologie qui paraît exemplifier le principe d'une poésie concrète revendiquée par l'auteur au début du chant VI:

Il [Mervyn] est beau comme la rétractilité 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 coudre et d'un parapluie (O.C.; 224-25)!

La matérialité du troisième comparant „piège à rats“, objet d'une importante expansion syntaxique, contraste remarquablement avec l'abstraction des deux premiers. Sans doute serait-il tentant de conclure que l'interprétation de cette comparaison demeure ouverte, d'autant plus que le quatrième comparant „rencontre fortuite“, rendu célèbre par les surréalistes, peut être analysé comme un élément de discours méta-rhétorique sur la figure de la comparaison: si la fortuité, c'est-à-dire l'arbitraire, est paradoxalement donnée ici comme un modèle de rapprochement du comparé et du comparant, cela remet bien entendu radicalement en question le principe d'analogie qui fonde théoriquement la comparaison. Quant à la „machine à coudre“, elle semble, tout comme le mécanique piège à rats, métaphoriser la pure reproduction d'images banales et figées, alors que la „table de dissection“ pourrait symboliser le travail de déconstruction de la rhétorique à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror*.

Décevantes périphrases

Parmi les figures de rhétorique, il en est une si répandue dans *Les Chants de Maldoror* qu'elle contamine quasiment tous les discours: c'est la périphrase. Outre l'emphase, cette figure favorise un effet d'obscurité sémantique très largement exploité dans l'œuvre où la périphrase concourt, de même que d'autres métataxes, à une stratégie anti-rhétorique ainsi qu'à l'illisibilité de la phrase. Et comme le relève

à juste titre Fontanier,¹¹ cette phrase dans la phrase constitue aussi une forme d'amplification, du fait de ses propriétés digressives.

Certaines périphrases, qui usent d'un lexique inorganique pour désigner l'insaisissable Maldoror, antihéros aux moi multiples, sont plutôt des pronomination qui participent d'une subversion du style épique, également mis à mal dans *Les Chants de Maldoror*. Ainsi, dans la parodie de combat qui oppose dans la dernière strophe le crabe tourteau, dérisoire envoyé céleste, à Maldoror, l'instance narrative évoque ce dernier à la troisième personne:

L'homme aux lèvres de soufre apprit la faiblesse de son alliée; c'est pourquoi, il commanda au fou couronné de brûler la poutre et de la réduire en cendres (O.C.; 248).

Dans ce contexte de lutte du bien et du mal, les „lèvres de soufre“, qui appartiennent à un champ lexical igné, qui se développe avec „brûler“ et „cendres“, symbolisent manifestement le caractère diabolique du personnage de Maldoror.

Rarement isolée, la périphrase ducassienne est généralement liée à la métaphore, à l'hyperbole ou à la personnification dont elle renforce les effets. En tant que figure „in absentia“, la périphrase souligne l'absence du terme propre, qui n'existe peut-être pas, et renvoie implicitement à un indicible. La périphrase de Lautréamont tend à détourner des signifiants appartenant à d'autres champs sémantiques, notamment scientifique, ce qui produit une impression d'abstraction ou de déréalisation, puisque cette figure élude toute représentation trop concrète; car si les circonlocutions les plus banales, apparentées à des clichés, portent quasiment leur sens propre en filigrane, les plus complexes mettent temporairement la signification en attente jusqu'à ce qu'une paraphrase adéquate ait été trouvée. Qu'on en juge par cette description des *deux frères mystérieux*, métamorphosés en fantômes ailés et tourbillonnants; quittant les régions supérieures, en analogie avec le bien, les deux étranges personnages chutent dans l'espace terrestre, lieu de sanguinaires combats:

On disait que, volant côte à côte comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques, parmi les couches d'atmosphère qui avoisinent le soleil (...); mais, qu'ils ne se décidaient qu'avec peine à rabattre l'inclinaison de leur vol vertical, vers l'orbite épouvanté où tourne le globe humain en délire, habité par des esprits cruels...(O.C.; 132).

Dans la seconde partie de la citation, la proposition adversative „mais“ enchaîne deux périphrases en fait assez simples puisque chacune peut être remplacée par un signifiant unique plus littéral. La première, soit „rabattre l'inclinaison de leur vol vertical“, qui emprunte au champ lexical géométrique du contexte, est aisément paraphrasable par „redescendre“. Plus subtil est le décodage de la seconde périphrase „globe humain“ pour désigner la terre, puisque cette figure réactive la polysémie du substantif „globe“ simultanément perçu dans son acception astronomique et anatomique; en effet, une métaphore filée redécrit la rotation de la terre autour du soleil comme analogue à celle du mouvement de l'œil dans l'orbite dans une sorte d'anthropomorphisation du cosmos.

Afin de restituer à l'énoncé davantage de lisibilité et d'aboutir à une formulation plus brève et plus simple, il appartient donc au destinataire de remplacer la locution périphrastique par un mot ou une expression plus littéraires, c'est-à-dire d'opérer une sorte de compression sémantique. Mais lorsque la syntaxe de la phrase repose sur un enchaînement de périphrases complexes, l'inflation rhétorique rend toute paraphrase problématique, comme dans cette longue apostrophe de Maldoror à son ombre scalpée, donnée pour ressemblant „à un Peau-Rouge prisonnier“; voici comment le „je“ décrit le mouvement d'une pensée personnifiée qui semble s'autonomiser:

... mais, ma pensée, s'arrêtant à une simple constatation, qui n'est pas dépourvue, d'après le peu que j'en aperçois, d'une volupté énorme, ne va pas, même dans ses conséquences les plus hardies, jusqu'aux frontières d'un vœu pour ta guérison, et reste, au contraire, fondée, par la mise en œuvre de sa neutralité plus que suspecte, à regarder (ou du moins à souhaiter), comme le présage de malheurs plus grands, ce qui ne peut être pour toi qu'une privation momentanée de la peau qui recouvre le dessus de ta tête. J'espère que tu m'as compris (O.C.; 172-73).

„Je ne souhaite pas ta guérison et interprète ton scalp comme un mauvais augure“ serait une forme d'énoncé littéral parmi d'autres. Dans le détail, on ne relève pas moins de quatre périphrases successives dans cette phrase alambiquée: un bref „je pense“ pourrait se substituer à la première périphrase, soit „ma pensée, s'arrêtant à une simple constatation, qui n'est pas dépourvue, d'après le peu que j'en aperçois, d'une volupté énorme“; quant à la deuxième périphrase „ne va pas, même dans ses conséquences les plus hardies, jusqu'aux frontières d'un vœu“, qui réactive la métaphore figée „aller jusqu'à“, elle pourrait être remplacée par le syntagme verbal „ne souhaite pas“; „reste, au contraire, fondée, par la mise en œuvre de sa neutralité plus que suspecte, à regarder (ou du moins à souhaiter), comme le présage de malheurs plus grands“ serait paraphrasable par „interprète comme un mauvais augure“; enfin le signifiant „scalp“ remplacerait avantageusement la locution périphrastique „ce qui ne peut être pour toi qu'une privation momentanée de la peau qui recouvre le dessus de ta tête“. Chaque périphrase étant susceptible de plusieurs reformulations concurrentes, on mesure la difficulté qu'il y a ici à énoncer une paraphrase satisfaisante, comme l'atteste l'ironique „J'espère que tu m'as compris“ final.

A l'instar de l'exemple cité plus haut, toute reformulation de la locution périphrastique s'avère souvent décevante, révélant une pure inflation verbale qui désigne surtout un détournement subversif de la figure. Dans *Les Chants de Maldoror*, la périphrase est probablement le procédé le plus susceptible de produire l'impression d'un usage artificiel de la rhétorique et de l'exhibition caricaturale d'une forme sans emploi.

C'est une fois de plus le cas dans cette ultime phrase des *Chants de Maldoror* amplifiée, sinon boursouflée, par l'enchaînement de deux périphrases géométrisantes; la première redéfinit assez curieusement les guirlandes de pierre du socle de la colonne Vendôme comme des „draperies en forme de croissant de lune“:

Il n'en est pas moins vrai que les draperies en forme de croissant de lune n'y reçoivent plus l'expression de leur symétrie définitive dans le nombre quaternaire: allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire (O.C.; 252).

„Il n'y a plus aujourd'hui quatre guirlandes symétriques à la base de la colonne Vendôme“ pourrait constituer un énoncé littéral. Quant à l'effet d'opacité sémantique créé par la formulation périphrastique, il tend à décrédibiliser la revendication d'authenticité du narrateur, appuyée sur l'invitation faite au destinataire de procéder à une vérification de ses propos. Dans le dernier épisode de l'œuvre, la métaphore figée des „fleurs de rhétorique“ est à l'évidence prise au sens littéral, revivifiée, et en quelque sorte narrativisée: la décomposition du bouquet d'immortelles arrachées de leur socle évoque la déliquescence de la rhétorique dominante, perçue comme purement ornementale par l'auteur des *Chants de Maldoror* qui se fait fort de la subvertir. Toute la scène de la mort de Mervyn, lecteur martyr de Maldoror, est interprétable à un niveau métatextuel, comme le suggère la polysémie du signifiant „parabole“, qui désigne à la fois la trajectoire décrite par le corps de Mervyn et la fiction conçue comme une allégorie. Ainsi la fin du texte met-elle en scène l'exécution du lecteur crédule et l'anéantissement de la rhétorique classique, symbolisé par la désagrégation du bouquet d'immortelles sur le dôme du Panthéon.

Résistance de la figure à l'interprétation

La subversion de certaines figures de rhétorique, reposant sur leur exploitation outrancière et la dénudation de leur fonctionnement, explique donc largement le sentiment d'illisibilité ressenti par le destinataire des *Chants de Maldoror*. Il est sans doute tentant de rapprocher la démarche anti-rhétorique de Lautréamont du mouvement de rénovation des figures de rhétorique perceptible chez divers écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle, à moins qu'on ne considère le recueil poétique des *Chants de Maldoror* comme la préfiguration d'œuvres d'avant-garde, notamment surréalistes. Bien entendu de telles explications ne manquent pas de pertinence, mais elles ne me paraissent pas épuiser la singularité du texte des *Chants de Maldoror*.

Contraint de tracer „son chemin abrupt et sauvage“ dans le texte, et de s'engager activement dans son exégèse, le lecteur des *Chants de Maldoror* n'est pas toujours en mesure d'aboutir à une représentation sémantique optimale de l'énoncé, malgré les efforts déployés pour reformuler celui-ci. En effet, toute démarche interprétative de la figure ducassienne semble générer un reliquat sémantique imparfaitement traduisible; bref si la phrase des *Chants de Maldoror* appelle nécessairement la paraphrase, toute paraphrase débouche sur le constat de sa propre insuffisance. Or c'est précisément cette insurmontable résistance de la figure, de la phrase, et même de l'œuvre à l'interprétation, dont ne vient à bout nulle herméneutique, que je redéfinirai en définitive comme l'illisibilité des *Chants de*

Maldoror. Mais cette illisibilité ne serait-elle qu'un exemple particulièrement frappant d'un processus en fait généralisé: la résistance du sens inhérente au décodage de toute figure de rhétorique? C'est là une problématique qui serait probablement le propos d'une autre étude.

-
- 1 Je me permets de citer l'article que j'ai consacré à la question intitulé „Le texte en exposition: les éditions illustrées des *Chants de Maldoror*“ dans *Textes en performance*, Actes du colloque CeRNET, Genève, Editions MetisPresses, 2006, 199-210.
 - 2 Parmi les travaux qui abordent précisément la problématique de l'illisibilité ducassienne il faut citer l'article de Peter W. Nesselroth intitulé „Ducasse illisible“ (*Les lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont, éditions du Lérot, 1998, 377-82), qui attribue l'indécidabilité du sens dans *Les Chants de Maldoror* à la forme encyclopédique, elliptique et discontinue de l'œuvre. Voir également l'étude de Anne Mortal et Nathalie Piégay-Gros consacrée à l'„illisibilité de la négation dans *Les Chants de Maldoror*“ (*Figures de la négation, Textuel* no 29, janv. 1995, 157-63), selon laquelle le texte ducassien se rend illisible par la multiplication des négations. Enfin, dans le chapitre initial de *Rhétorique de la lecture* (Paris, Seuil, 1977, 13-31) intitulé „La catégorie de l'illisible“, Michel Charles élabore une typologie des lectures et des lecteurs possibles des *Chants de Maldoror* à partir de l'analyse de la première strophe de l'œuvre.
 - 3 O.C., Pléiade, 231. Toutes mes citations sont extraites de l'édition suivante: Lautréamont/Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970 (réimpression 1993).
 - 4 La catégorie des métataxes recoupe assez largement les figures de construction de l'ancienne terminologie rhétorique qui concernent l'ordre et le nombre des mots dans la phrase. Parmi les métataxes, le Groupe μ (*Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, 67-90) distingue celles qui fonctionnent sur le mode de la permutation (modification de l'ordre des syntagmes dans la phrase) et de l'adjonction: sont répertoriés comme tels certains écarts additionnels par rapport à un modèle de phrase minimale, et notamment la concaténation que j'analyserai ultérieurement.
 - 5 Comme définition de la tmèse, je reprendrai celle du Groupe μ (*op. cit.*, 83), pour lequel le procédé recouvre „tous les cas où deux morphèmes ou syntagmes que l'usage grammatical unit étroitement se trouvent séparés par l'intercalation d'autres éléments. Ainsi de l'insertion entre pronom sujet et verbe, verbe et préposition, préposition et complément, deux sujets coordonnés, etc.“
 - 6 Le caractère amplificateur du discours ducassien a notamment été relevé par Lucienne Rochon („Lautréamont et le style homérique“, *Archives des Lettres modernes*, n° 123, 1971, 27), pour qui la phrase ducassienne est „amplifiée par les épithètes, les longs mots épiques ou les comparaisons“, traits analysés comme une parodie du style homérique.
 - 7 Force est de relever un certain flou, que je n'ai d'ailleurs pas l'ambition de clarifier, quant à la définition de l'amplification, qui est tantôt une figure de rhétorique ponctuelle, tantôt une catégorie générale incluant elle-même d'autres figures. Pour ma part, c'est la seconde hypothèse que je retiendrai ainsi que la définition suivante, énoncée par Bernard Dupriez (*Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, 41): „Développer les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force“.

- 8 La définition de ce procédé assez rarement répertorié est reprise à Pierre Fontanier (*Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 424-25), qui classe la chronographie parmi les figures de pensée par développement.
- 9 La concaténation, que le Groupe μ (*op. cit.*, 76-77) définit comme une métataxe par adjonction, est un procédé rhétorique où chaque élément de la phrase est déterminé par un nouvel élément.
- 10 Voir à ce sujet Fontanier, *op. cit.*, 379.
- 11 Voici comment Fontanier (*op. cit.*, 361) définit cette figure: „*La Périphrase consiste à exprimer d’une manière détournée, étendue, et ordinairement fastueuse, une pensée qui pourrait être rendue d’une manière directe et en même temps plus simple et plus courte*“.

Resümee: Véronique Henninger, Unlesbarkeit und rhetorische Subversion in *Les Chants de Maldoror*. Das Gefühl der Unlesbarkeit, das der Leser von *Les Chants de Maldoror* empfindet, erklärt sich aus dem syntaktischen Auseinanderbrechen des Satzes und durch die Subversion, die durch den überspitzten Gebrauch bestimmter rhetorischer Figuren entsteht.

Es sind vor allem der Missbrauch der Vergrößerung im Satz von Lautréamont, die Multiplikation der riesigen Vergleiche und der hohlen Periphrasen, die jede Paraphrase problematisch werden lassen: die Interpretation lässt unausweichlich einen unübersetzbaren semantischen Restbetrag bestehen, weil das Ziel von Lautréamont vor allem zu sein scheint, das feststehende Funktionieren der Rhetorik zu verdeutlichen und bestimmte rhetorische Figuren auf umstürzlerische Art umzuschreiben.

Aber wäre die Unlesbarkeit von *Les Chants de Maldoror* nur ein Extremfall eines Prozesses, der in Wirklichkeit allgemeiner ist? Der Widerstand des Sinnes, der dem Dekodieren jeder rhetorischen Figur Grenzen setzt?