Errances maldororiennes. L'expérience de l'espace dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont

Ana Alonso

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5490>

DOI : 10.4000/studifrancesi.5490

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 281-291

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Ana Alonso, « Errances maldororiennes. L'expérience de l'espace dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont », *Studi Francesi* [En ligne], 164 (LV | II) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5490> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5490>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Errances maldororiennes. L'expérience de l'espace dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont

«Il ne se repose presque jamais et parcourt
chaque jour des espaces immenses...»

(Chant V)

Les approches critiques à l'œuvre de Lautréamont sont nombreuses et une dense bibliographie confirme l'intérêt des chercheurs à explorer les énigmes de ses *Chants*. Cependant, Lautréamont est loin d'être épuisé. C'est le cas, à notre avis, de l'étude de l'espace dans *Les Chants de Maldoror*, un aspect rarement analysé en profondeur par les chercheurs ducassiens: on trouve, bien sûr, des références aux espaces dans les études classiques sur Lautréamont: Gaston Bachelard², Raymond Jean³, Stephan Zweig⁴, Yvonne Rispal⁵, Le Clézio⁶, entre autres. L'un des premiers chercheurs à explorer ce sujet a été Fortunato Zocchi qui a publié en 1974 un travail sur le paysage dans les *Chants*⁷. Plus récemment, quelques auteurs ont ciblé l'espace lautréamontien. C'est le cas de Martin Thut⁸, d'Isabelle Daunais⁹, de Mathias Kusnierz¹⁰, de Giovanni Berjola¹¹, parmi d'autres. Suivant la voie ouverte par ces chercheurs, cette étude prétend s'approcher des itinéraires de Maldoror car, comme soulignait Raymond Jean, Maldoror se définit comme personnage de roman «moins par son individualité (insaisissable) que par l'"espace romanesque" qu'il parcourt»¹².

(1) Ce travail s'inscrit dans le cadre du projet de recherche PI168/09 du Gouvernement de l'Aragon: *Grupo de análisis del espacio en la narrativa francesa y francófona*, dirigé par Julián Muela Ezquerro (Université de Zaragoza)

(2) G. BACHELARD, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1956.

(3) R. JEAN, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977.

(4) P. ZWIG, *Lautréamont ou les violences de Narcisse*, Paris, Archives de Lettres Modernes, 74, 1967.

(5) Y. RISPAL, «Le monde de Lautréamont à travers l'étude du langage», in *Cahiers du Groupe Française Minkowska*, oct. 1962, pp. 9-50.

(6) J.M.G. LE CLÉZIO, *Maldoror et les métamorphoses* (I et fin), in «La Nouvelle Revue Française», n° 394 et 396, novembre 1985, pp. 1-20 et pp. 23-44.

(7) F. ZOCCHI, *Le paysage dans "Les Chants de Maldoror"*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», n° 3, mai-juin 1974, pp. 419-437.

(8) M. THUT, «Espaces maldororiens», in P. FRÖLICHER-G. GÜNTERT-F. THÜRLEMANN, *Espaces du texte = Spazi testuali = Texträume: recueil d'hom-*

mages pour Jacques Geminasca, Neuchâtel, À la Baconnière, 1990, pp. 265-276.

(9) I. DAUNAIS, *Regards et passages. La forme d'une ville dans "Les Chants de Maldoror"*, in «Romanisme», 1994, Vol. 24, n° 83, pp. 97-106.

(10) M. KUSNIERZ, *Lautréamont et la sauvagerie dans "Les Chants de Maldoror"*. Mémoire de Maîtrise, sous la direction de M. Jean Delabroy (2004-2005). Kusnierz y fait quelques réflexions sur l'espace dans le chapitre «L'univers de la sauvagerie» (pp. 39-62) et dans «L'espace exploratoire» (158 ss).

(11) G. BERJOLA, «De la campagne à la ville. Pour une poétique de l'espace dans *Les Chants de Maldoror*», in Ch. CHELEBOURG-S. MEITINGER (textes réunis par), *Écritures de la ville*, Paris, Editions Kimé, 2006, pp. 165-181.

(12) R. JEAN, *Lectures du désir*, op. cit., pp. 79-80. Dans ce sens, Jean considère Maldoror comme «un produit cinétique» (p. 84) et il ajoute: «Un des dynamismes corporels qui méritent d'être soulignés dans les *Chants* est un des plus élémentaires qui soient. Celui du déplacement dans l'espace» (p. 101).

Une nature bouleversée

Le projet littéraire de Ducasse se définit par une transgression généralisée qui a été minutieusement analysée par la critique. L'espace doit répondre ainsi aux objectifs de cette écriture révoltée qui se matérialise dans la figure du héros: Maldoror est l'incarnation de la révolte ducassienne; inadapté et violent, en quête perpétuelle, il semble incapable de trouver un endroit de paix et de repos et, comme souligne Kusnierz, il ne peut avoir «qu'une expérience déchirée et tourmentée de cet univers où toute harmonie entre l'individu et le cosmos, entre le microcosme et le macrocosme est désormais impossible»¹³. Le héros, perpétuellement tourmenté et insatisfait, éprouve une expérience de l'espace également troublante. Ducasse s'appuie sur une nature bouleversée par des phénomènes météorologiques virulents, tels que l'ouragan – «Debout sur le rocher, pendant que l'ouragan fouettait mes cheveux et mon manteau, j'épiais dans l'extase cette force de la tempête, s'acharnant sur un navire, sous un ciel sans étoiles» (209)¹⁴ –, la tempête – «La tempête allait commencer ses attaques, et déjà le ciel s'obscurcissait, en devenant d'un noir presque aussi hideux que le cœur de l'homme» (209) – ou le vent – «pendant que le vent de la nuit, qui désire se réchauffer, fait entendre ses sifflements autour de la cabane de paille, et ébranle, par sa vigueur, ces frêles murailles» (223).

Maldoror semble fasciné par ces «révolutions de la nature» (221), par ces lieux soumis à la destruction et au malheur, par ces «époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'apprêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières» (221). Le lecteur y perçoit une image apocalyptique du monde qui rend l'espace vulnérable aux plus graves menaces: «Alors les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons; la peste, les maladies diverses déciment les familles priantes» (127). C'est l'image d'une nature chaotique que Lautréamont essaye de représenter.

Très souvent, l'auteur met en relief ce bouleversement de la nature à partir d'une atmosphère mystérieuse et nocturne¹⁵: l'éclairage de la lune opère une dislocation de la perception des lieux: «Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques» (132). La nuit entraîne la transfiguration de l'espace: «La foule se disperse, et la nuit ne tarde pas à couvrir de ses ombres les murailles du cimetière» (185). L'errance de Maldoror est souvent nocturne, car, d'un côté, l'obscurité est complice de ses actes violents, et, de l'autre, ses tourments intérieurs l'empêchant de dormir¹⁶, il plonge dans le rêve, l'hallucination – «Les hallucinations dangereuses peuvent venir le jour; mais, elles viennent surtout la nuit» (153) – et le cauchemar – «Il est rare que je trouve le repos dans la nuit; car, des rêves affreux me tourmentent, quand je parviens à m'endormir» (200).

Cette atmosphère nocturne, cet éclairage crépusculaire, ainsi que le jeu inquiétant d'ombres et lumières sont les créateurs d'un décor fantasmagorique qui serait à rapprocher des espaces préférés du roman noir: Lautréamont vise à éveiller une sen-

(13) M. KUSNIERZ, *Lautréamont et la sauvagerie dans Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 39.

(14) Toutes les indications de pages qui vont suivre renvoient à l'édition de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, José Corti, 1979.

(15) Sur les nocturnes des *Chants* vid. l'analyse minutieuse de F. ZOCCHI, *Le paysage dans "Les*

Chants de Maldoror", art. cit., note 2.

(16) Les allusions à l'insomnie de Maldoror sont récurrentes: «Le jour, ma pensée se fatigue dans des méditations bizarres, pendant que mes yeux errent au hasard dans l'espace; et, la nuit, je ne peux pas dormir» (200). Sur l'impossibilité de dormir ou le désir de se maintenir éveillé vid. aussi p. 215 et pp. 295-296.

sation d'affliction quand il évoque ces territoires vides, ces «parages de désolation» (271):

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. (132)

À côté des ces espaces déserts, Ducasse introduit des changements surprenants du paysage qui forcent le lecteur à assimiler un décor pittoresque collé à un décor urbain exotique sans transition; c'est le cas de l'épisode de Maldoror et d'Elsenieur, du chant V: le parcours définit d'abord un espace aromatique: «... nous marchâmes quelques instants devant nous, à travers les bosquets touffus de lentisques, de jasmains, de grenadiers et d'orangers, dont les senteurs nous enivraient» (317); puis, les alentours d'une ville fortifiée, «une cité populeuse», qui présente des caractéristiques architecturales exotiques: «les profils des dômes, les flèches des minarets et les boules de marbre des belvédères découpaient vigoureusement leurs dentelures...» (317). Finalement, animés par la recherche d'un endroit isolé de la civilisation, c'est de nouveau la campagne, mais une campagne exubérante, voire tropicale: «la lisière d'un bois épais, dont les arbres étaient entrelacés entre eux par un fouillis de hautes lianes inextricables, de plantes parasites»; mais, paradoxalement, la végétation sauvage cohabite avec des plantes désertiques: «des cactus à épines monstrueuses» (318).

On ne peut pas pour autant découvrir une cohérence dans cette description spatiale qui nous plonge dans un décor surnaturel, où une nature impossible et une civilisation exotique se mêlent suivant le caprice de Lautréamont; il s'éloigne dans cette strophe de la sécheresse descriptive des lieux, repérable dans d'autres séquences des *Chants*, et s'abandonne à l'énumération de détails et à la précision botanique et architecturale.

Le choix de lieux marqués par leur isolement – «Je serais curieux de savoir comment vous avez appris l'endroit où demeure mon immobilité glaciale, entourée d'une longue rangée de salles désertes, immondes charniers de mes heures d'ennui» (338) –, par leur symbolisme – «...quand mes pieds foulent le basalte des églises, dans les heures nocturnes (195) – ou par la mort – «Quand elle me parlait des tombes du cimetière, en me disant qu'on respirait dans cette atmosphère les agréables parfums des cyprès et des immortelles, je me gardai de la contredire» (228) – rapproche Ducasse des romanciers «noirs», fascinés par ces espaces menaçants; il s'agit de décors qui s'adaptent parfaitement à son projet de création d'un univers anti-conventionnel et d'une fiction transgressive. Mais l'écrivain dépasse ces romanciers dans l'insertion du surnaturel: il ne s'arrête pas au seuil du mystère et il s'aventure dans la construction d'un monde cauchemardesque, «où le réel et l'irréel s'entremêlent, s'entrecroisent, se superposent»¹⁷ qui doit beaucoup au traitement des espaces.

Le résultat est un univers démesuré, anormal, tout peuplé de créatures fantastiques¹⁸; un univers ancré dans la mythologie la plus primitive – «ce monde génésique et primordial constitué de plages océanes et d'animaux»¹⁹ – et la plus moderne – celle de l'imaginaire de la ville; Ducasse réussit à transmettre au lecteur la sensation d'un

(17) F. ZOCCHI, *Le paysage dans "Les Chants de Maldoror"*, art. cit., p. 419.

(18) Sur les figures fantastiques des *Chants de Maldoror* vid. mon étude *Lautréamont et ses monstres. Androgynie, gigantisation et hybridation dans les "Chants de Maldoror"*, in «*Cabiers Lautréa-*

mont», 2^{ème} semestre, livraisons XV-XVI, 1990, pp. 73-94.

(19) D. PELAYO, *L'Homme aux lèvres de souffre*, in «*Entretiens*» n°30, Editions Subervie, 1971, Paris, p. 144.

monde inhabitable, mais en même temps incontournable: il est là pour accueillir les déplacements d'un héros dont les actions impliquent un mouvement quasi permanent, une errance perpétuelle.

Maldoror, l'homme errant. Déambulations.

«Il ne se repose presque jamais et parcourt chaque jour des espaces immenses...» (309). Cette affirmation, que Ducasse introduit au chant V pour décrire la conduite du milan royal, serait aussi valable pour définir l'attitude de Maldoror, presque toujours en situation de déambulation. Le lecteur apprend que cette errance définit le héros, non seulement au présent, mais aussi au passé, car des évocations de jours lointains montrent Maldoror comme un personnage marqué par le déplacement permanent; il est incapable de se fixer et sa condition de proscrit lui impose une fuite incessante:

O voyageur égaré, par ton esprit d'aventure qui t'a fait quitter ton père et ta mère, dès l'âge le plus tendre; par les souffrances que la soif t'a causées, dans le désert; par ta patrie que tu cherches peut-être, après avoir longtemps erré, proscrit, dans des contrées étrangères... (179)

Ducasse fait parfois des allusions à cette «vie antérieure» d'un héros incapable de trouver un foyer accueillant et qui doit, par conséquent, continuer à se déplacer. Il se consacre comme quelqu'un «fatigué de talonner du pied le sentier abrupt du voyage terrestre» (182) et voué à la solitude. Comme l'hermaphrodite du chant II, il est «honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas» (177). L'errance est donc le trait distinctif de ce héros décrit comme «le jeune homme mystérieux qui battait péniblement, de sa sandale lourde, le pavé des carrefours tortueux» (171). Mais il s'agit d'une errance imposée fatalement au personnage, qui se sent «ballotée continuellement, à travers les immenses régions de l'espace, par le chasse-neige de la fatalité» (173). L'important n'est pas le détail de l'espace parcouru, mais l'acte même du déplacement, l'élan du mouvement permanent; de là l'imprécision des descriptions des lieux et la stylisation de la nature ducassienne, débordante de termes génériques: océan, campagne, désert, forêt. L'espace est tellement ouvert que, comme le souligne Isabelle Daunais, «tout mouvement est condamné à se poursuivre»²⁰. C'est un espace *non finito*, image cohérente d'une poétique que Labuda qualifie «de l'exercice perpétuel, du non finito»²¹.

D'un espace à autre, aucune frontière à franchir: pas de limites, pas de bornes imposant un rythme aux déplacements du héros. La seule limite spatiale semble la ligne de l'horizon²², un mot qui se répète une trentaine de fois dans les *Chants* pour marquer un point de repère: «Une vaste lumière couleur de sang [...] se répandit dans les airs jusqu'à l'horizon» (130). Le regard de Maldoror se dirige souvent vers cette ligne: «... je regarde subitement l'horizon, à travers les rares interstices laissés par les broussailles épaisses qui recouvrent l'entrée: je ne vois rien!» (135). Parfois il perçoit à l'horizon des images qui attirent son attention: un navire – «un point imperceptible venait de paraître à l'horizon...» (204), un être: «Quel est cet être, là-bas, à l'horizon ...» (157).

(20) I. DAUNAIS, *Regards et passages. La forme d'une ville dans "Les Chants de Maldoror"*, art. cit., p. 99.

(21) A. LABUDA, *Lectures des Chants de Maldoror*,

Wrocław, 1977, p. 108.

(22) Sur les contextes de l'occurrence «horizon», vid. I. DAUNAIS, *Regards et passages. La forme d'une ville dans "Les Chants de Maldoror"*, art. cit., p. 99.

Par contre, l'horizon est pour lui ce lieu où disparaissent le soleil – «grâce aux rayons du soleil qui diminuait sa lumière et allait bientôt disparaître à l'horizon» (239) –, les objets – «l'omnibus a disparu à l'horizon...» (170) – ou les êtres – «Quand il voit, à l'horizon, cette chevelure noire, balancée par le vent,...» (263)²³. Malgré ce caractère abstrait, pour Maldoror l'horizon constitue un point à suivre qui disparaît dès qu'il cherche à le rejoindre:

Il perdait rapidement ses forces, et tu n'en poussais pas moins tes larges brassées vers l'horizon brumeux, qui s'estompait devant toi. (315)

... et regarde l'horizon, qui s'enfuit à notre approche. (224)

Ainsi, on ne peut pas visualiser la destination de Maldoror qui ne fait que passer sur des chemins: pour lui «l'espace se définit d'emblée comme une zone de traversée»²⁴. D'où la récurrence du motif de la marche «à grand pas» (298), de la «course aveugle» (248), de la «course furieuse» (221), ou de la chevauchée:

Ceux qui s'intitulent tes amis te regardent, frappés de consternation, chaque fois qu'ils te rencontrent, pâle et voûté, dans les théâtres, dans les places publiques, dans les églises, ou pressant, de deux cuisses nerveuses, ce cheval qui ne galope que pendant la nuit, tandis qu'il porte son maître-fantôme, enveloppé dans un long manteau noir. (159)

C'est sur son cheval que Maldoror devient un dévorateur des «plaines rugueuses de la campagne» (213); il est un moyen de se déplacer vite et d'éviter «l'œil humain» (224). À la façon des proscrits de Byron²⁵, le héros se consolide donc comme un cavalier renommé, «rapide comme un cyclone giratoire» (311).

Mais ce mouvement déambulatoire de Maldoror, qui donne au texte un rythme accéléré, s'accompagne de moments d'immobilité, de pétrification ou d'inertie qui impliquent une halte dans la «dévoration» de l'espace:

Quel ne fut pas mon étonnement, quand, après avoir traversé un fleuve à la nage, pour m'éloigner des contrées que ma rage avait dépeuplées, et gagner d'autres campagnes pour y planter mes coutumes de meurtre et de carnage, j'essayai de marcher sur cette rive fleurie. Mes pieds étaient paralysés; aucun mouvement ne venait trahir la vérité de cette immobilité forcée. (273)

Le héros se voit immobilisé dans certaines situations, comme au chant II, quand il considère la conduite violente du Créateur: «Les membres paralysés, et la gorge muette, je contemplai quelque temps ce spectacle» (183); ou dans le célèbre épisode de la transformation de son corps en habitat de toutes sortes d'animaux, quand ses bras restent inertes: «Oh! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés; mais, je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches» (265). Il éprouve la même paralysie au chant V, dans l'épisode de la grande araignée qui s'avance sur sa couche chaque nuit: «Chose remarquable! moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens

(23) Sur l'horizon comme point de disparition des êtres ou des objets, vid. aussi p. 281, p. 294,

(24) I. DAUNAIS, *Regards et passages. La forme d'une ville dans "Les Chants de Maldoror"*, art. cit., p. 99.

(25) «Les Chants rejoignent les récits de Byron

dans cette manière commune de dessiner des personnages de proscrits chevaleresques, en attestent les longues chevauchées des strophes III, 1 ou V, 6». M. KUSNIERZ, *Lautréamont et la sauvagerie dans "Les Chants de Maldoror"*, op. cit., p. 85.

paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin» (312).

Dans ces situations d'immobilité, le lecteur découvre la partie vulnérable du héros, ce qui contraste avec ce Maldoror surhumain qui, profitant de sa faculté de métamorphose, peut facilement conquérir l'eau et l'air et y faire des parcours inouïs²⁶:

On disait que, volant côte à côte comme deux condors des Andes, ils aimaient à planer, en cercles concentriques, parmi les couches d'atmosphères qui avoisinent le soleil; qu'ils se nourrissaient, dans ces parages, des plus pures essences de la lumière... (222).

La conquête des espaces aériens et aquatiques contribue donc à élargir les domaines de l'errance maldororienne. Le héros trouve parfois un refuge dans ces milieux étrangers à l'homme; c'est le cas de la mer. La mer joue un rôle très important dans l'organisation de l'espace des *Chants*: l'occurrence est utilisée en quarante-trois occasions²⁷ qui offrent à Lautréamont la possibilité d'exprimer la fascination qu'il sent²⁸ et de rendre de cet espace une vision paradoxale: la mer est dangereuse – «tandis que la mer redouble ses attaques redoutables» (205) –, elle est l'abîme où habitent des monstres – «et allaient se cacher (...) au fond de la mer, pour reposer agréablement leur vue désillusionnée sur les monstres les plus féroces de l'abîme...» (222) –, et le prince des ténèbres; mais en même temps elle est «surface sublime» (141) qui attire le héros par son essence énigmatique: «Tu ne laisses pas facilement deviner aux yeux avides des sciences naturelles les mille secrets de ton intime organisation» (137).

Maldoror s'y regarde et trouve dans la mer le miroir de son âme: «mer hypocrite, image de mon cœur» (127). Dans ses déplacements constants, il est fréquent de le voir rejoindre les plages – «Nos chevaux, le cou tendu, fendaient les membranes de l'espace, et arrachaient des étincelles aux galets de la plage» (221) – ou les falaises – «... il précipitera sa course aveugle vers le couronnement de la falaise...» (248). Il paraît que la fréquentation de la mer est une habitude du héros: «Souvent, la main au front, debout sur les vaisseaux, tandis que la lune se balançait entre les mâts d'une façon irrégulière, je me suis surpris ...» (139). Ainsi, quand il pense à trouver un refuge, la mer devient l'espace choisi: «Adieu! Je m'en vais respirer la brise des falaises...» (302). Là, il trouve le calme pour s'endormir et pour faire des rêves agréables, comme celui où il trouvait le bonheur dans la métamorphose en pourreau: «je m'étais endormi sur la falaise (...). Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourreau...» (272). D'ailleurs, la mer est une composante de son passé de requin: «écoute, si l'aveu d'un homme, qui se rappelle avoir vécu un demi-siècle sous la forme de requin dans les courants sous-marins qui longent les côtes de l'Afrique, t'intéresse assez vivement pour lui prêter ton attention...» (269).

Quand le héros ressent l'hostilité de l'espace terrestre et quand il a besoin de fuir, il s'approche de la mer. En fait, la mer est conçue comme le dernier refuge: «Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse...» (142).

(26) Sur le rôle de l'eau et de l'air dans les *Chants de Maldoror*, vid. Ana ALONSO, *Los espacios azules. Algunas connotaciones del agua y del aire en los "Chants de Maldoror" de Lautréamont*, «Queste», n° 5: *La nouvelle*, 1990, pp. 183-199.

(27) Selon l'index de l'édition électronique des *Chants de Maldoror*, réalisée dans le cadre du *Projet Falmer* au Centre de Recherches Hubert de Phalèse (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III)

<http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalèse/maldoror/Html/Sommaire.htm>. Il faudrait ajouter le terme «océan», utilisé d'une façon récurrente dans la célèbre strophe d'invocation du Chant I.

(28) «Lautréamont devait certainement avoir été frappé par la majesté de cette étendue d'eau qu'il avait franchie, lorsque de l'Amérique il était parti pour la France». F. ZOCCHI, *Le paysage dans Les "Chants de Maldoror"*, art. cit., p. 436.

Cette analyse met en relief que Ducasse crée un personnage caractérisé par une mobilité presque permanente, seulement arrêtée dans ces périodes de paralysie ou ces rares moments de repos nocturne. D'un endroit à l'autre, de la forêt à la campagne, de la montagne à la mer, le héros fait des parcours aléatoires dans une nature bouleversée. Ces déplacements frénétiques sont très souvent liés au besoin de partir ailleurs que Maldoror ressent après avoir commis des actes violents, des agressions ou des meurtres.

Le projet pervers de Maldoror exige l'action; et l'action se matérialise par le mouvement. C'est ainsi que l'espace se dévoile intimement lié à l'essence même du héros et à son entreprise. Comme le moteur des actions du héros est prioritairement l'agression, l'espace apparaît dans le texte attaché à une trajectoire: celle de Maldoror cherchant une victime de sa fureur. La déambulation de Maldoror est donc attachée à sa vie offensive²⁹: «C'est pourquoi le héros que je mets en scène s'est attiré une haine irréconciliable, en attaquant l'humanité, qui se croyait invulnérable...» (162).

Ainsi, au chant II, quand Maldoror lutte dans une église contre une lampe métamorphosée en ange et «il étrangle la gorge de l'ange ...» (197), épouvanté, il s'enfuit de l'église et «court comme un insensé à travers les rues» (198). Puis il se dirige vers la Seine et «lance la lampe par-dessus le parapet» (199). Cet acte de violence déclenche le parcours nocturne de Maldoror suivant les ponts de la Seine. De même, quand la folle du chant III raconte l'histoire du viol et du meurtre de sa jeune fille, le lecteur connaît la réaction de Maldoror, responsable de cette mort, qui s'enfuit loin du territoire: «un berger, témoin du crime, dont on n'avait pas découvert l'auteur, ne le raconta que longtemps après, quand il se fut assuré que le criminel avait gagné en sûreté les frontières...» (231). Lors du combat contre le dragon-Créateur d'un Maldoror métamorphosé en aigle, le héros, vainqueur voué au désespoir et rentré «dans la carrière du mal» (234), part et le texte reprend sous forme de refrain cette fuite inévitable:

Voyez, voyez dans le lointain cet homme qui s'enfuit. Sur lui, terre excellente, la malédiction a poussé son feuillage touffu. Il est maudit et il maudit. Où portes-tu tes sandales? Où t'en vas-tu, hésitant comme un somnambule, au-dessus d'un toit? (235)

Il exécute ses actes de violence, puis il éprouve un sentiment de remords et le besoin de fuir de ce lieu: «...En effet, je m'enfuis au loin avec une conscience désormais implacable» (283).

L'errance doit être par conséquent liée à l'essence violente du héros. C'est cette essence qui conditionnera son abandon de la campagne et des territoires côtiers au profit de la ville.

L'espace urbain

Paris occupe une place assez importante dans l'espace ducassien et elle devient le centre du chant VI. Cependant, on ne peut pas oublier que l'espace urbain apparaît aussi dans les chants précédents. Ainsi, au chant II, Lautréamont décrit la promenade

(29) Nous nous plaçons du côté de Raymond Jean, qui précisait à cet égard que le «vouloir-attaquer» de Maldoror, analysé par Gaston Bachelard dans son étude *Lautréamont* (Corti, 1977) «n'est pas seulement une réalité psychologique, mais aussi

un «moteur» qui se trouve à l'origine d'une structure narrative impliquant la poursuite d'un mouvement offensif, le tracé d'une ligne inflexible». *Lectures du désir*, op. cit., p. 77.

du héros au Jardin des Tuileries: «Cet enfant qui est assis sur un banc du jardin des Tuileries, comme il est gentil! Un homme, mû par un dessein caché, vient s'asseoir à côté de lui...» (174). Là aussi, le lecteur a l'occasion de voir la fuite de Maldoror: «Il court comme un insensé à travers les rues, se dirige vers la Seine...» (200), ainsi que sa course à cheval suivant le cours de la Seine, «Maldoror, sur son cheval, passe près de cet endroit, avec la vitesse de l'éclair» (212). Les itinéraires urbains de Maldoror sont présents dès le chant II et, comme le remarque Giovanni Berjola, «la distribution des décors entre les cinq premiers chants et le VI n'est donc pas radicale: par leur interpénétration, l'espace textuel aménage un rééquilibrage entre les espaces urbains et non urbains»³⁰ (169).

La ville est l'extrême du parcours de Maldoror. Isabelle Daunais et Giovanni Berjola ont mis l'accent sur ce déplacement de la campagne à la ville que Lautréamont remarque explicitement quand il établit la dialectique entre l'habitant des cités et l'habitant des villages: «Un habitant des cités ne doit pas résider dans les villages, pareil à un étranger...» (13). Le dernier chant déploie donc la prise de conscience de Maldoror sur la convenance de changer la campagne isolée par la ville civilisée:

Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux. Car, si d'un côté, il favorisait ainsi sa répugnance pour les hommes, par le dédommagement de la solitude et de l'éloignement, il circonscrivait passivement son horizon borné, parmi des arbustes rabougris, des ronces et des lambrusques, de l'autre, son activité ne trouvait plus aucun aliment, pour nourrir le minotaure de ses instincts pervers. En conséquence, il résolut de se rapprocher des agglomérations humaines, persuadé que parmi tant de victimes toutes préparées, ses passions diverses trouveraient amplement de quoi se satisfaire. (324)

Après cette réflexion, Maldoror change d'espace et effectue un déplacement méthodique de la campagne à la ville, pour y répandre son «fluide pernicieux». Il ne fait que suivre la cohérence d'un parcours vital marqué par les ravages et les carnages, les crimes et les brutalités. De ce point de vue, l'isolement dans la campagne ou la retraite dans la caverne ne sont qu'une parenthèse dans une vie qui a besoin de perversité. Le chant VI, comme l'a montré la critique, est un chant urbain et citadin où Paris devient l'espace privilégié. L'abondance des toponymes et des lieux parisiens de référence inscrivent la fiction dans le réel, apparemment comme les romanciers réalistes: la Bourse, la place Royale, le boulevard Montmartre, la Madeleine, la rue Colbert, le Palais-Royal, la rue Rivoli et la rue Vivienne³¹. La technique descriptive de Lautréamont change: l'espace imprécis et abstrait des cinq premiers chants se transforme en une description de la capitale qui reproduit, en surface, les procédés des romanciers réalistes ou naturalistes: la profusion de toponymes, le retracement des itinéraires, le recours au détail ainsi le constatent. Or l'intention de Ducasse n'est pas d'être fidèle à cette écriture, mais plutôt de la parodier en exagérant ses conventions, car «l'insistance sur les détails y va jusqu'à l'exagération, le nombre élevé d'éléments figuratifs à fonction purement ornementale transforme ces passages en une véritable parodie de

(30) «De la campagne à la ville. Pour une poétique de l'espace dans *Les Chants de Maldoror*», op. cit., p. 169.

(31) Lautréamont décrit la transformation de cette rue parisienne. Comme le souligne Charles LEFEUVE dans son œuvre *Histoire de Paris rue par rue, maison par maison* (1875), «avant la Révolution dit Prud'homme en 1809 (Miroir de Paris,

tome V), pas une boutique rue Vivienne; à présent elles affluent et brillent par l'élégance. Le commerce, depuis lors, n'a fait que croître et embellir dans cette avenue des galeries du Palais-Royal, auxquelles nuit la rivalité du boulevard sans que la rue Vivienne s'en ressentent». Cit. par *La Revue pittoresque*, <http://www.paris-pittoresque.com/rues/211.htm>.

l'écriture réaliste»³². Elle contraste, en plus, avec «le monde essentiellement ahistorique et atopique des chants précédents»³³.

Plongé dans le réel, Lautréamont introduit alors le lecteur dans cette rue qui tombe, à huit heures du soir, dans «une sorte de pétrification» (326). Ce silence glacial, imposé d'un mode surnaturel, s'étend sur la ville-lumière, maintenant métamorphosée en espace de «solitude» et d'«obscurité» présage de malheur. On suit les pas de Maldoror, le flâneur qui vient de choisir «sa future proie» (328): Mervyn. Son parcours est hésitant: il veut s'approcher de Mervyn, mais en même temps, il veut prendre la direction opposée; finalement son instinct de violence s'impose et il redirige ses pas sur ceux de Mervyn, boulevard de la Poissonnière, boulevard Bonne-Nouvelle, faubourg Saint-Denis, embarcadère du chemin de fer de Strasbourg, rue Lafayette, jusqu'à l'hôtel où habite sa victime. Ici commence l'opération de harcèlement et en même temps de séduction de l'adolescent. Un Maldoror animalisé – «il s'avance, comme une hyène, sans être vue, et longe les côtés de la cour. Il escalade la grille avec agilité... Il s'éloigne à pas de loup» (333) – fabrique sa stratégie pour s'approprier de Mervyn. Mais Ducasse ne nous livre pas linéairement les phases de cette stratégie; il brise son récit en intercalant des éléments étrangers à la grande ville: on passe des hôtels de la rue Saint Honoré du chapitre V au décor marin sans transition ni logique. «L'homme aux lèvres de jaspe, caché derrière une sinuosité de la plage, épiait l'animal, un bâton à la main» (346). La plage est encore un espace d'observation où le héros, tel un voyeur, épie des êtres anomaux qui peuplent son univers. De même, l'auteur insère des récits de «citoyens» bizarres que Maldoror rencontre et qui deviennent les narrateurs de leur passé terrible³⁴; tel Aghone, le fou du chant VI, qui explique les causes de son aliénation.

Le retour du héros à la ville s'accompagne de sa décision de terminer avec la séduction de Mervyn et de passer à l'action, suivant une stratégie soigneusement préparée. Le décor choisi est le pont du Carrousel et, comme remarque l'auteur-narrateur, «le dénouement va se précipiter» (352). La Place Vendôme sera le cadre spatial de la violence finale: la mort de Mervyn implique un arrêt³⁵ et, simultanément, elle est liée à un parcours spatial géométrique dont le lexique scientifique rend compte:

La fronde siffle dans l'espace; le corps de Mervyn la suit partout, toujours éloigné du centre par une force centrifuge, toujours gardant sa position mobile et équidistante, dans une conférence aérienne, indépendante de la matière... dans le parcours de sa parabole, le damné à mort fend l'atmosphère jusqu'à la rive gauche, la dépasse en vertu de la force d'impulsion que je suppose infinie et son corps va frapper le dôme du Panthéon ... (358).

Le passage de la campagne à la ville peut être lu comme un parcours figuratif qui dénonce la dialectique entre deux termes catégoriels: nature / culture³⁶. Mais on ne peut pas y voir un trajet cohérent ni accompli. Il n'est pas cohérent, car les dépla-

(32) M. THUT, «Espaces maldororiens», *op. cit.*, p. 270.

(33) G. BERJOLA, «De la campagne à la ville. Pour une poétique de l'espace dans les *Chants de Maldoror*», *art. cit.*, p. 169. Le critique ajoute: «En choisissant Paris, Lautréamont ne vise pas l'illusion réaliste: il pratique une écriture de la nomination plutôt qu'une écriture de l'imitation». *Ibid.*, p. 174.

(34) Lautréamont donne souvent à Maldoror le rôle d'auditeur: «L'auditeur approuve dans son in-

térieur ce nouvel exemple apporté à l'appui de ses dégoûtantes théories» (345).

(35) «... L'écrasement de Mervyn sur le dôme du Panthéon marque à la fois un arrêt du mouvement et l'indication d'un lieu déterminé». I. DAUNAS, *Regards et passages. La forme d'une ville dans "Les Chants de Maldoror"*, *art. cit.*, p. 105.

(36) Vid. à ce propos l'étude de M. THUT, «Espaces maldororiens», *op. cit.*, p. 267.

cements de Maldoror n'ont pas une destination claire; il s'agit plutôt de mouvements convulsifs, déclenchés:

- soit par le besoin de transgresser toute norme établie et d'imposer son caractère maudit: le héros rôde «autour des habitations des hommes, pendant les nuits orageuses» (134), à la quête d'actions violentes accordées à la dimension de sa révolte. Le parcours de l'espace répond alors au dynamisme de la chasse, avec son triple mouvement: «Poursuite, agression, fuite»³⁷;
- soit par un élan d'évasion et de fuite qui l'invite à l'abandon de l'endroit où il se trouve pour essayer de trouver un repos quelque part, dans un espace autre. Parfois il fait une halte dans ses déambulations et Ducasse évoque alors des espaces-refuges, tels que la chambre ou la «caverne aimée» (135), ou des lieux de repos, comme la mer. Cependant, cette quête de paix se dévoile très éphémère, voire impossible.

Dans les deux cas, l'errance suppose une «exploration des limites»³⁸: Maldoror rôde ci et là, il traverse en solitude des territoires d'une nature vague et imprécise, «toujours fuyant devant lui» (231), pour posséder l'espace³⁹. Ni l'air ni l'eau ne lui sont étrangers et la notion d'«espace» éveille chez lui la verticalité des cieux – «... s'élancer vers les hauteurs de l'espace, et prendre les étoiles» (278) – et l'horizontalité des territoires sans frontières ni coupures, des «couches les plus lointaines de l'espace» (214). Son regard peut errer librement «au hasard dans l'espace» (200) ou peut se fixer «sur les membranes vertes de l'espace» (213). «Nous savons – dit-il – que, dans les espaces, il existe des sphères plus spacieuses que la nôtre, et dont les esprits ont une intelligence que nous ne pouvons même pas concevoir» (159).

De ce point de vue, l'espace abstrait évoqué dans les *Chants* fonctionne au même niveau que l'horizon, et tous les deux représentent la quête de l'ouverture et de l'immensité d'un héros proscrit de tous les lieux qu'il fréquente, condamné «à devenir errant» (301).

La référence spatiale prend une dimension plus large si l'on considère le rôle qu'elle joue dans la définition du projet de Lautréamont: n'oublions pas que Ducasse trouve dans l'espace des ancrages métaphoriques pour expliquer au lecteur, dans l'incipit des *Chants*, son entreprise scripturale⁴⁰:

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... (123)

D'un côté, l'auteur assimile les pages du livre à des «landes inexplorées» et l'exercice de la lecture à un parcours spatial. De l'autre, il conçoit l'exercice de l'écriture comme une course, et, dans ce sens, la topographie devient le trope du travail

(37) Y. RISPAL, «Le monde de Lautréamont à travers l'étude du langage», *op. cit.*, p. 38.

(38) M. KUSNIERZ, *Lautréamont et la sauvagerie dans "Les Chants de Maldoror"*, *op. cit.*, p. 158.

(39) Comme souligne Raymond Jean, «cette possession de l'espace est consubstantielle au personnage maldororien». R. JEAN, *Lectures du désir*, *op. cit.*, p. 104. Dans le même sens, Martin THUT remarque que «le traitement des figures spatiales n'est nullement aléatoire dans les Chants, mais

il s'inscrit dans la stratégie globale qui sous-tend le discours lautréamontien», «Espaces maldororiens», *art. cit.*, p. 273.

(40) «... Le seuil de l'œuvre, avec la métaphore des «marécages (...) de ces pages» compare le livre à un espace hostile, comme la lecture à une véritable expédition». G. BERJOLA, «De la campagne à la ville. Pour une poétique de l'espace dans *Les Chants de Maldoror*», *art. cit.*, p. 67. Vid. aussi J. PLEYNET, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977.

d'écrivain. De même, des termes tels que «chemin» ou «route», liés à la notion de déplacement et d'errance, sont utilisés dans des métaphores qui reprennent le cliché du «chemin de la vie» (214), ce qui ouvre la voie de l'interprétation symbolique de la déambulation de Maldoror: «la marche du héros symbolise bien son cheminement spirituel»⁴¹.

Tous ces aspects concernant le projet d'écriture de Ducasse, ainsi que la trajectoire vitale de Maldoror, mettent en relief la pertinence de l'espace naturel et urbain dans les *Chants*. Il convient donc de nuancer l'affirmation de certains critiques pour qui «le monde "naturel" s'y réduit à un simple décor, sans véritable présence»⁴². Dans cet étrange univers ducassien, ces lieux, auxquels son héros peut rarement se lier, ne contribuant guère à sa sociabilité, fonctionnent comme l'image de son parcours maudit et comme le miroir d'une écriture errante à perpétuité.

ANA ALONSO

(41) *Ibid.*, p. 166.

(42) P. ZWEIG, *Lautréamont ou les violences de*

Narcisse, Paris, Archives de Lettres Modernes, 74, 1967, p. 34.