

La répétition hallucinatoire dans *Les Chants de Maldoror* — au-delà de l'effet de parallélisme — ¹⁾

Naruhiko TERAMOTO

Dans *Les Chants de Maldoror* ²⁾ (abréviation: *Chants*) qui comptent soixante strophes, on trouve plus d'une dizaine de strophes où s'exerce l'un des procédés provenant typiquement des œuvres en vers, la répétition: les «réurrences de mots, de groupes de mots, ou de schémas de phrases.»³⁾ Il nous semble donc que la manière d'être des *Chants* est assez paradoxale: tout en choisissant un genre innovateur, le poème en prose, afin d'engendrer Maldoror, héros indomptable et révolté contre toute forme d'ordre, le poète semble obéir plus ou moins au procédé qu'on peut considérer comme ayant servi aux autres poètes jusqu'alors. Certes la répétition entraîne le *parallélisme* qui est, d'après Roman Jakobson, le «problème fondamental de la poésie»⁴⁾, et c'est cet effet qui constitue «le caractère distinctif de la poésie»⁵⁾; pourtant on est tenté de se demander: même si le poète a du goût pour la répétition, qui produit un effet de parallélisme⁶⁾, ne peut-on pas repérer la fonction particulière et intrinsèque de la répétition dans les *Chants*?

Notre article a pour but de relever, eu égard aux remarques ci-dessus, l'emploi de la répétition dans la strophe 8 du *Chant IV* et d'en discerner le fonctionnement spécifique. C'est parce que, dans cette strophe, la répétition semble être exigée afin de refléter le processus psychique du narrateur et d'affaiblir l'effet de parallélisme tout en

1) Notre article est un extrait du mémoire de D.E.A. «Répétition dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont», présenté à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy II en juin 1992.

2) Nous avons utilisé l'édition des *Chants de Maldoror* par P.-O. Walzer: Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes* (abréviation: *Œ.C.*), Paris, Gallimard (Pléiade), 1970.

3) Jean Molino & Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie, I - vers et figures*, Paris, PUF, 2^e éd., 1987, p. 193.

4) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 235.

5) J. Molino & J. Gardes-Tamine, *op. cit.*, p. 209.

6) Cf. par exemple la strophe 9 du *Chant I* où se répète dix fois une même phrase: «Je te salue, vieil océan!»

organisant une économie langagière qui suscite l'impression hallucinatoire.

※ ※ ※

Monologue du narrateur au premier degré, la strophe 8 du *Chant IV* a attiré, grâce à la singularité de la narration, le vif intérêt des critiques. Par rapport à son intrigue relativement simple⁷⁾, la manière de narrer relève d'un mécanisme assez complexe. D'abord, nous allons relever tous les segments répétitifs avec leur fréquence et essayer de reproduire l'impression de la strophe qui nous paraît à première vue tout à fait confuse :

| | |
|---|--------|
| 1 . chaque nuit | 4 fois |
| 2 . sa figure ovale, ses traits majestueux | 2 fois |
| 3 . surtout ses cheveux blonds | 3 fois |
| 4 . Eloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue | 2 fois |
| 5 . Il avait quatorze ans | 2 fois |
| 6 . <i>Mais c'est moi-même qui parle</i> | 5 fois |
| 7 . C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois | 2 fois |
| 8 . Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle | 2 fois |
| 9 . la prééminence de ma force physique | 2 fois |
| 10 . la vieillesse, la maladie, la douleur | 2 fois |
| 11 . je n'ignore pas (<i>moi, aussi, je suis savant</i>) qu'un jour [...] la chevelure me resta dans la main | 2 fois |
| 12 . son corps <i>était</i> lancé par la force centrifuge | 2 fois |
| 13 . Or, je crois en effet qu'il était plus faible | 3 fois |
| 14 . Ce choc, <i>ce choc</i> l'a-t-il tué? | 3 fois |
| 15 . un homme qui aspire à la gloire [...] perçoit / entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer | 2 fois |
| 16 . «Maldoror!» | 2 fois |

(Les mots soulignés par nous se transforment, se déplacent ou

7) L'histoire de la strophe est un souvenir du narrateur au premier degré, Maldoror: entré en fureur contre son ami Falmer qui l'a empêché d'assassiner une jeune fille, le narrateur l'a saisi par les cheveux et l'a fait tourner si vite que sa chevelure s'est détachée de sa tête. Il est résulté de là que «son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne» (*E.C.*, p. 185), et qu'il aurait été mortellement blessé.

disparaissent.)

Le texte tissé de seize sortes de répétitions devient d'autant plus complexe que les unes se composent de segments qui sont concentrés sur un endroit précis du texte et que, par contre, les autres se composent de segments qui sont éparpillés avec divers écarts tout au long de la strophe. Ce procédé nous amène à penser que l'enchaînement d'images et d'idées obéit à quelque loi relevant de l'association d'idées; en effet, cette strophe est considérée comme un des «plus hauts exemples» de l'écriture automatique par André Breton⁸⁾. On peut certes sentir un certain rythme à travers le débordement des passages répétitifs qui organisent la strophe entière, cependant ils semblent loin d'entraîner un effet de parallélisme, parce qu'ils remplissent à peu près toute la strophe et, par conséquent, perdent leur prééminence par rapport aux autres segments qui ne se répètent pas. Quand nous lisons la strophe, nous avons l'impression qu'elle consiste en un assemblage de segments sans lien, dont la plupart s'isolent les uns des autres au point de vue de la continuité diégétique.

C'est Suzanne Bernard qui dénomme ce mécanisme «le procédé de la mosaïque»⁹⁾. D'après elle, ce procédé «consiste à nous présenter de façon fragmentaire et, en apparence, incohérente, avec des reprises et des retours en arrière, un certain nombre de détails qui finissent par s'assembler pour former un dessin complet»¹⁰⁾, et grâce à cette manipulation, la strophe qui nous occupe maintenant aboutit à la «présentation "subjective" et sans ordre logique des faits et des causes»¹¹⁾.

Si l'on regarde de plus près le texte en se référant à l'observation pertinente de Suzanne Bernard, on remarquera que l'aspect fragmentaire de la strophe est nettement accentué par deux sortes de processus de fragmentation: la répétition minimale de certains mots et la manière instable de narrer alternativement plusieurs sortes d'événements à des niveaux temporels différents.

8) Cf. André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard (Idées), 1952, pp. 48—49.

9) Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 233. C'est Suzanne Bernard qui souligne.

10) *Ibid.*

11) *Ibid.*, p. 234.

D'abord, on trouve plusieurs segments de dimension assez réduite qui se répètent même dans les passages que nous avons distingués dans le schéma ci-dessus, et constituent une unité de la répétition :

Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoque le souvenir de Falmer ... *chaque nuit* ¹²⁾.

Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle ... je ne veux pas épeler de nouveau ces six lettres, *non, non* ¹³⁾.

Ce choc, ce choc l'a-t-il tué? ¹⁴⁾

Jamais ... oh! non, *jamais!* ... ¹⁵⁾

A première vue, cette sorte de mots répétés avec un petit écart semblerait si dérisoire qu'on hésiterait à la classer comme répétition conforme à notre définition préalable; néanmoins la correspondance de ces segments identiques et fragmentaires représente justement la tendance générale de la strophe où la plupart des phrases se répètent et se disséminent pour former une des économies textuelles les plus spécifiques des *Chants*. Remarquons entre autres la locution adverbiale «chaque nuit» qui commence la strophe et qui est donc répétée à un endroit privilégié, c'est-à-dire dans la première phrase du texte: elle semble servir d'exemple à tous les segments répétitifs qui la suivent et remplissent toute la durée de la strophe. Phénomène paradoxal, puisque la locution adverbiale «chaque nuit» est une des tournures qui permettent de narrer le récit *itératif*, c'est-à-dire «le récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement» ¹⁶⁾. Par conséquent, on peut supposer que le narrateur peut, ou a l'intention de,

12) *Æ.C.*, p. 184. C' est nous qui soulignons.

13) *Ibid.*, pp. 184-185. C' est nous qui soulignons.

14) *Ibid.*, p. 186. C' est nous qui soulignons.

15) *Ibid.*, C' est nous qui soulignons.

16) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 148.

raconter *d'un seul coup* des événements qui ont lieu toutes les nuits, étant donné qu'il déclenche la strophe avec un des mots-clés du récit itératif «chaque nuit». Pourtant, comme on l'a déjà vu, le narrateur n'en profite pas et en vient à narrer à plusieurs reprises des événements similaires.

Ensuite, on va examiner la modalité narrative spécifique par laquelle le narrateur raconte successivement plusieurs sortes d'événements à des niveaux temporels différents, et qui concerne étroitement, elle aussi, le processus de la fragmentation. Voyons d'abord la dizaine de lignes qui occupe l'ouverture de la strophe :

① Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer ... chaque nuit. Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits mystérieux étaient encore empreints dans mon imagination ... indestructiblement ... surtout ses cheveux blonds. ② Eloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue. ③ Il avait quatorze ans, et je n'avais qu'un an de plus. ② Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer? Mais c'est moi-même qui parle [...] ③ Je n'avais qu'un an de plus¹⁷⁾.

Ici, on trouve la juxtaposition de trois niveaux temporels : ① le passé d'habitude ; ② le présent de la narration du «je» ; ③ le passé diégétique qui relate l'histoire de l'adolescent, Falmer. Les trois temps se relaient si fréquemment que nous avons l'impression de nous déplacer sans cesse, à mesure que nous lisons, parmi ces trois plans du temps. Même si l'on arrive à trouver un fil directeur concernant l'histoire, à savoir l'assassinat de Falmer par Maldoror, on ne peut pas pour autant éviter de changer de perspective temporelle tout le temps afin de résoudre la confusion textuelle. C'est ainsi qu'on s'aperçoit de l'aspect fragmentaire du texte même au niveau temporel.

Voyons un autre exemple de cette même sorte de fragmentation :

17) (E.C., pp. 185–186. Numéroté par nous.

① *Je n'ignore pas qu'un jour sa chevelure me resta dans la main,*
 ② *Moi, aussi, je suis savant. Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle.* ① *Je n'ignore pas qu'un jour j'accomplis un acte infâme, tandis que son corps était lancé par la force centrifuge. Il avait quatorze ans.* ③ *Quand, dans un accès d'aliénation mentale, je cours à travers les champs, en tenant, pressée sur mon cœur, une chose sanglante que je conserve depuis longtemps, comme une relique vénérée, les petits enfants qui me poursuivent ... les petits enfants et les vieilles femmes qui me poursuivent à coups de pierre, poussent ces gémissements lamentables: «Voilà la chevelure de Falmer.»* ② *Eloignez, éloignez donc cette tête chauve, polie comme la carapace de la tortue ...* ③ *Une chose sanglante.* ② *Mais c'est moi-même qui parle.* ① *Sa figure ovale, ses traits majestueux. Or, je crois en effet qu'il était plus faible.* ③ *Les vieilles femmes et les petits enfants.* ② *Or, je crois en effet ... qu'est-ce que je voulais dire?* ① *or, je crois en effet qu'il était plus faible. Avec un bras de fer. Ce choc, ce choc l'a-t-il tué?* 18)

On peut distinguer, ici aussi, trois sortes de temps: ① le passé diégétique où a eu lieu l'épisode de Falmer; ② le présent de la narration; ③ le présent d'habitude. Le changement des trois niveaux de temps fragmente le passage en trois sortes de segments, chacune exigeant une perspective temporelle propre. Il nous semble que cette inégalité des plans temporels est tellement frappante qu'elle arrive à effacer ou, du moins, à affaiblir extrêmement l'effet de parallélisme tel que la répétition devrait le produire.

Or, pourquoi cette sorte de répétition qui entraîne un effet de fragmentation? Pour répondre à cette question, il nous faudra ensuite examiner la strophe au point de vue thématique et aborder la

18) *Ibid.*, p. 185-186. Numéroté par nous. Nous avons également souligné afin de mettre en relief l'intrusion des éléments appartenant aux autres niveaux temporels.

problématique du sentiment de culpabilité qui semble être l'enjeu des *Chants*.

※

※

※

A travers tous les *Chants*, le narrateur fait mention directement du procédé de répétition dans deux strophes seulement ¹⁹⁾, dont l'une est celle que nous examinons maintenant :

Il n'est pas utile non plus de répéter que j'avais un an de plus. Qui le sait? Répétons-le, cependant, mais, avec un pénible murmure: je n'avais qu'un an de plus ²⁰⁾.

Le procédé de répétition est ainsi enregistré et considéré comme indispensable par le narrateur lui-même. Nous pouvons donc nous demander d'une part, en considérant le narrateur-Maldoror, ce qui exige si impérativement ce procédé, ou bien, d'autre part, envisager, du point de vue du poète qui s'appellerait Lautréamont, ce que ce procédé permet de représenter. C'est ce qui est suggéré, nous semble-t-il, dans ce passage: le conflit entre la volonté de se souvenir d'un événement effroyable et l'impulsion à l'oublier. Ce que le narrateur ose rappeler est effacé aussitôt dans sa conscience, parce que ces deux actions de rappel et d'oubli se concurrencent tellement l'une l'autre que le narrateur est forcé de répéter la même chose, quoiqu'il présume la répétition inutile: d'où la situation cauchemardesque du narrateur.

On trouvera des traces du va-et-vient continu entre le rappel et l'oubli presque partout dans la strophe:

Ses cheveux blonds [de Falmer], sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore *empreints dans mon imagination ... indestructiblement ...* surtout ses cheveux blonds. *Eloignez, éloignez* donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue ²¹⁾.

19) On trouve aussi dans la strophe 3 du *Chant IV* une mention du procédé conscient de répétition (cf. *E.C.*, p. 167).

20) *Ibid.*, p. 185.

21) *Ibid.*, p. 184. C'est nous qui soulignons.

Dans la mémoire du narrateur qui essaie de se souvenir de ce qui s'est passé entre Falmer et lui, l'image ineffaçable du visage de l'adolescent émerge si nettement que le narrateur en vient à éprouver vivement l'impulsion à refouler de sa conscience l'image qui évoquerait immédiatement son crime affreux.

Voici un autre exemple qui montre, à côté de la volonté du rappel, celle de l'oubli telle qu'on l'a vue dans l'exemple ci-dessus, et une trace de la tendance à l'oubli qui est, au contraire, plutôt inconsciente:

*Quel est donc celui auquel je fais allusion? C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois. Oui, oui, j'ai déjà dit comment il s'appelle ... je ne veux pas épeler de nouveau ces six lettres, non, non*²²⁾.

Il est singulier que, comme le montre la première des deux phrases soulignées par nous, le narrateur ait oublié tout de suite la personne en question qu'il vient de rappeler, et qu'il demande à nouveau son identité. Ici on voit donc un des actes manqués, l'oubli, entraîner une autre réaction négative et plus vive dans la dernière des phrases soulignées. On remarquera que le mot de négation répété («non, non.») trahit l'intensité du conflit entre le rappel et l'oubli, qui correspondrait au vif sentiment de culpabilité du narrateur.

A la fin de la strophe, on voit le conflit des deux tendances contradictoires finalement transcrit grâce à l'ambivalence double de la voix de Falmer qui n'est autre que le foyer de la volonté du rappel et l'impulsion à l'oubli:

*Jamais ... oh! non, jamais! ... une voix mortelle ne fit entendre ces accents sêraphiques, en prononçant, avec tant de douloureuse élégance, les syllabes de mon nom. Les ailes d'un moustique ... Comme sa voix est bienveillante ... M'a-t-il donc pardonné? Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne ... «Maldoror!»*²³⁾

22) *Ibid.*, p. 184-185. C'est nous qui soulignons.

23) *Ibid.*, p. 186. C'est nous qui soulignons.

Par l'intermédiaire de la voix mystérieuse, le souvenir horrible de l'assassinat de Falmer est présent au sens double du terme, à savoir à la fois montré sur la page et énoncé dans le temps du présent ²⁴⁾. Il est à noter d'abord que la voix de Falmer est toujours qualifiée par des mots contradictoires: «mortelle» / «séraphiques»; «douloureuse» / «élégance». Cette ambivalence de la voix ne reflète-t-elle pas exactement la dualité de la volonté du narrateur telle que nous l'avons constatée jusqu'ici? La voix de l'adolescent sacrifié est en effet tantôt très favorable pour attirer l'attention du sujet qui essaie de se souvenir de sa victime (cf. «séraphiques» et «élégance»), tantôt susceptible de dissuader le narrateur de se rappeler le possesseur de la voix (cf. «mortelle» et «douloureuse»).

Ensuite, on notera que l'existence même de la voix est aussi ambiguë: elle est tantôt niée (cf. «Jamais...oh!...non, jamais»), tantôt confirmée (cf. «Comme sa voix est bienveillante ...»). C'est ainsi que le va-et-vient continu entre le rappel et l'oubli, ou entre l'enregistrement et l'effacement s'exerce constamment durant la strophe entière: ce qui repose sur, ou sous-tend, l'emploi dynamique de la répétition.

✂

✂

✂

Dans la strophe 8 du *Chant IV*, nous avons constaté que le procédé de la répétition révèle la trace du processus psychique du narrateur plutôt que l'harmonie et le rythme simplement propres à l'effet poétique. Avec l'apparition de la répétition produisant un effet hallucinatoire, le poète est arrivé à exploiter cette figure de rhétorique assez usée jusqu'à ce qu'il neutralise l'effet stéréotypé de parallélisme. En ce faisant, le poète ne vise-t-il pas à révéler l'aspect innovateur de son poème en prose?

24) Notons que, même si le narrateur emploie le passé simple pour décrire ce qui vient de se passer («Jamais ... oh! non, jamais! ... une voix mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques[...]»), la voix de Falmer s'entend toujours tout à fait parallèlement à l'acte narratif du «je».